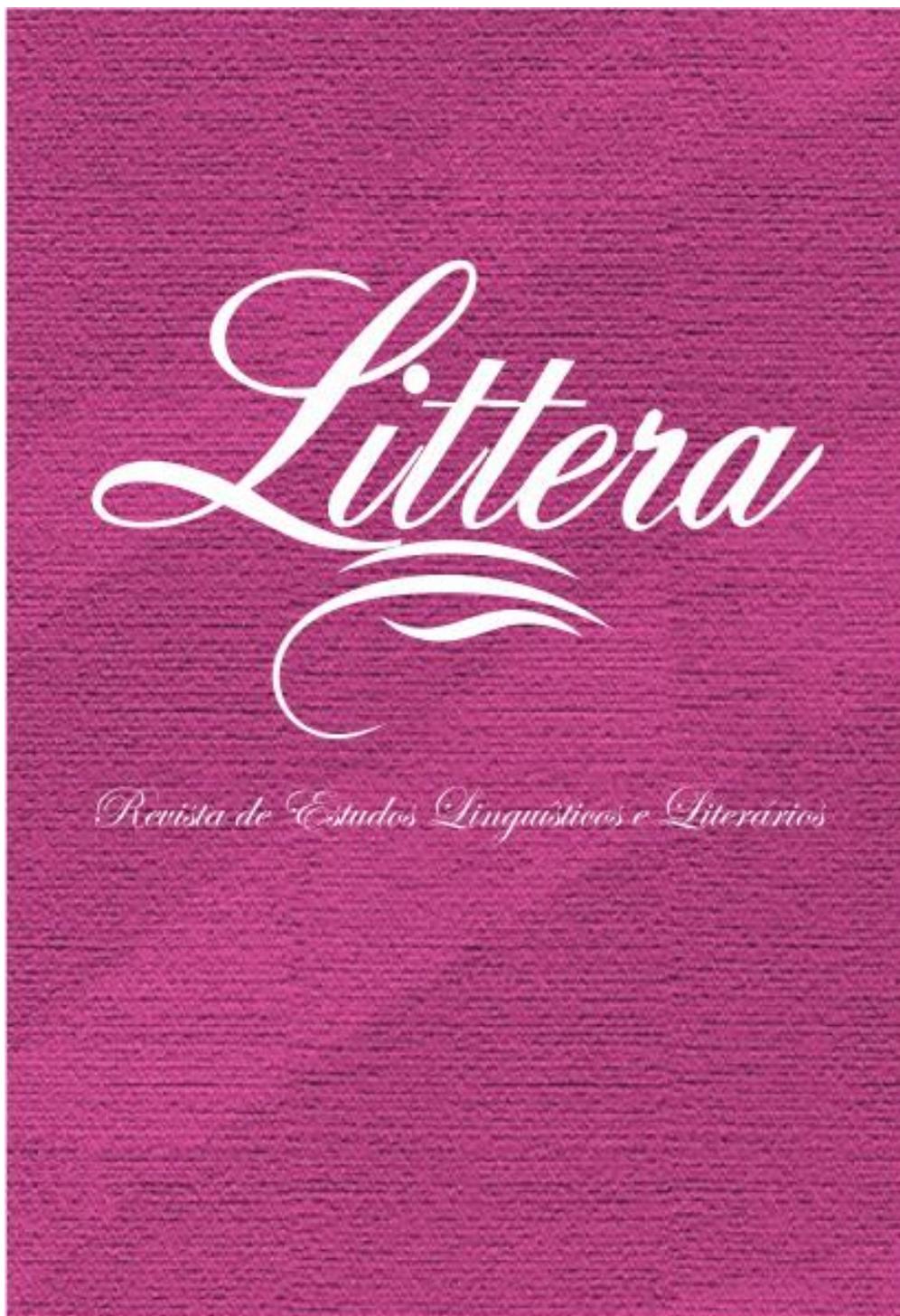


Littera Online

n.16, 2018

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão



Littera Online

n.16, 2018

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

Editor

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo

Coordenadora do PPGLetras

Prof.^a Dr.^a Veraluce da Silva Lima

Comissão editorial

Prof.^a Dr.^a Viviane Dantas Moraes
(UFMA)

Prof.^a Me. José Victor Neto (IFPA)

Ficha técnica

ISSN: 2177-8868

Periodicidade: semestral

Pareceristas desta edição

Prof. Dr. Almir Ferreira da Silva Junior (UFMA)

Prof. Dr. Edmilson Moreira Rodrigues (UFMA)

Prof. Dr. Érico Braga Barbosa Lima (PUC-RJ)

Prof. Dr. Fabio Jose Santos De Oliveira (UFMA)

Prof. Dr. Geovane Silva Belo (UFRA)

Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante (UFMA)

Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho (UEMA)

Prof. Dr. Luiz Guilherme dos Santos Junior (UFPA)

Prof. Dr. Roberto Pontes (UFC)

Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes (UFPI)

Prof. Dr. Sérgio Afonso Gonçalves Alves (UFPA)

Prof. Me. José Ribamar Neres Costa (AML)

Prof.^a Dr.^a Cláudia Grijó Vilarouca (UFPA)

Prof.^a Dr.^a Emilie Genevieve Audigier (UFMA)

Prof.^a Dr.^a Marcia Manir Miguel Feitosa (UFMA)

Prof.^a Dr.^a Maria Aracy Bonfim Serra Pinto (UFMA)

Prof.^a Dr.^a Raffaella Andrea Fernandez (PACC-
UFRJ)

Prof.^a Dr.^a Régia Agostinho da Silva (UFMA)

Prof.^a Dr.^a Naiara Sales Araújo Santos (UFMA)

Prof.^a Dra. Sylvia Maria Trusen (UFPA)

Prof.^a Me. Fidelainy Sousa Silva (UFRGS)

Prof.^a Me. José Francisco da Silva Queiroz (UFPA)

Prof.^a Me. Sheila Lopes Maués Autiello (UFPA)

Prof.^a Dr.^a Thais do Socorro Pereira Pompeu Sauma
(IFPA)

Endereço para correspondência

Revista Littera a/c Mônica Cruz

Universidade Federal do Maranhão - Centro de Ciências Humanas

Avenida dos Portugueses, S/N Campus do Bacanga

CEP: 65085-580 São Luís MA

Email: litteraonlineufma@gmail.com

LITTERA ONLINE é uma publicação acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, e está sob licença Creative Commons Atribuição-Uso não-comercial-NoDerivative Works 3.0 Brasil.

SUMÁRIO

SEÇÃO TEMÁTICA

COMPARATISMO E TRADUÇÃO A PARTIR DA EDIÇÃO FRANCESA DE DES HOMMES ET DES CRABES	
Thiago Azevedo Sá de Oliveira.....	01

BATUQUE, DE BRUNO DE MENEZES: OBRA POÉTICA MODERNISTA ANTECIPANDO A NEGRITUDE	
Josiclei de Souza Santos	
Marli Tereza Furtado.....	16

SEÇÃO LIVRE

O PERCURSO DO HERÓI TRÁGICO EM ÉDIPO REI	
Thais Gimenes.....	33

DE ONDE TUDO COMEÇOU: A CRÍTICA SOBRE EÇA DE QUEIRÓS NO BRASIL	
Cristiane Navarrete Tolomei.....	48

ITINERÁRIO: ADELICE SOUZA LEITORA/ESCRITORA	
Poliana Pereira Dantas.....	66

EDUCAÇÃO E ANCESTRALIDADE EM LIMA BARRETO	
Carlos Eduardo Gomes Nascimento.....	88

“THERE IS A MORN BY MEN UNSEEN”: A CLOSE READING OF DICKINSON’S PARADISE	
Marcela Santos Brigida.....	104

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS, A MENINA DE LÁ E AS MARGENS DA ALEGRIA: UMA PONTE ENTRE LEWIS CARROLL E GUIMARÃES ROSA	
Isabella Pereira Marucci.....	125

A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES AFRODESCENDENTES: LUGARES, ENTRE-LUGARES E PRECONCEITO RACIAL EM VENCIDOS E DEGENERADOS, DE NASCIMENTO MORAES	
Ana Carusa Pires Araujo.....	139

METÁFORA NÁUTICA NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO: UMA LEITURA DO TRADICIONAL NA CONTENPORANEIDADE	
Amanda Pestana Pereira.....	158

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO TERCEIRA VIA: VERDADE E FINGIMENTO EM DANTE ALIGHIERI E ALEXEI BUENO Gabriela de Santana Oliveira.....	172
--	------------

ENTREVISTA

ALGUMAS PALAVRAS OBRE O CINEMA MARANHENSE: Entrevista com o Professor e Cineasta Murilo Santos Enzo de Sousa Pereira Naiara Sales Araújo.....	195
--	------------

COMPARATISMO E TRADUÇÃO: A EDIÇÃO FRANCESA DE *HOMENS E CARANGUEJOS (DES HOMMES ET DES CRABES)*

COMPARATISM AND TRANSLATION: THE FRENCH EDITION OF *HOMENS E CARANGUEJOS (DES HOMMES ET DES CRABES)*

Thiago Azevedo Sá de Oliveira (UFPA/CAPES)*

RESUMO: O escritor, professor e médico Josué de Castro (1908-1973), na condição de exilado político, em Paris, assume a voz do sujeito excluído a fim de contar o "drama da fome". O romance *Homens e caranguejos* (1967), *a priori*, publicado com o título de *Des hommes et des crabes* (1966), evidencia a posição do intelectual maduro, cuja prosa romanesca transmite ao leitor reminiscências de seu local de origem, a cidade do Recife. O escritor pernambucano situa na narrativa de *Des hommes et des crabes*, com tradução de Christiane Privat, o lugar do outro, do homem simples, iletrado. A aproximação entre a tradução francesa e o "original" brasileiro possibilita discutir o processo tradutório, levando-se em conta as contribuições teóricas defendidas por Marie-Hélène Torres e Sandra Bermann, nos textos *Traduzir o Brasil literário: história e crítica* (2014), e *Literatura Comparada e Tradução: algumas observações* (2010).

PALAVRAS-CHAVE: Comparatismo. Josué de Castro. Recepção. Tradução.

ABSTRACT: The writer, professor and physician Josué de Castro (1908-1973), as a political exile in Paris, assumes the voice of the excluded subject in order to tell the "drama of hunger". The novel *Homens e caranguejos* (1967), *a priori*, published under the title *Des hommes et des crabes* (1966), reveals the position of the mature intellectual whose romanticized prose conveys to the reader reminiscences of his place of origin, the city of Recife. The writer from Pernambuco locates in the narrative of *Des hommes et des crabes*, with translation of Christiane Privat, the place of the other, of the simple, illiterate man. The approximation between the French translation and the Brazilian "original" makes it possible to discuss the translation process, taking into account the theoretical contributions defended by Marie-Hélène Torres and Sandra Bermann, in the texts *Traduzir o Brasil literário: história e crítica* (2014), and *Literatura Comparada e Tradução: algumas observações* (2010).

KEYWORDS: Comparatism. Josué de Castro. Reception. Translation.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: prof.thiagoazevedo@gmail.com

1. Das premissas

Voilà quelle a été ma Sorbonne: la boue des marais de Recife

(Josué de Castro)

A desenvoltura com a qual a tradução excede os limites da língua, estranhando o léxico e transformando o original discursivo na tradução de sua tradução, conduz o poeta Haroldo de Campos a posicionar durante a leitura do livro *Os Cantos do Paraíso* (1976), de Dante Alighieri, o papel “transcriador”¹ a que se submete a tradução da obra literária. A compreensão transcriadora de Campos acerca do efeito criativo da tradução motiva a presente proposta, ao passo que se propõe análise comparativa da edição francesa do romance *Homens e caranguejos* (1967), de Josué de Castro, com vistas à mediação franco-brasileira efetuada durante o processo tradutório.

Observando a mediação cultural Brasil-França, esta discussão investe-se do método comparativo, ao passo que compreende o processo da tradução francesa de *Homens e caranguejos* à luz de textos seminais escritos por Josué de Castro, a saber, a produção de oito contos, publicados no Brasil entre os anos de 1920 e de 1935². Os fundamentos da Teoria da tradução (BENJAMIN, 2001; BERMAN, 2013; TORRES, 2014) e da hermenêutica literária (JAUSS, 1979), subsidiam a interpretação da lógica tradutória destinada à edição de *Des hommes et des crabes*.

No ensaio *Literatura comparada e tradução: algumas observações*, Sandra Bermann traça o perfil transformativo do processo tradutório mediante leitura que contempla a história da literatura e os estudos de tradução nos contextos pós-colonial, pós-estruturalista, pós-nacional, subnacional e internacional. Bermann (2010) evidencia a capacidade da tradução de prolongar a vida de textos literários, lançando o desafio de

¹ Para assimilar a teoria da *transcrição*, ler CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

² Em 30 de março de 1935, o então contista Josué de Castro publica “O ciclo do caranguejo”, no jornal *A Platéia*, de São Paulo.

repensar a hipótese da tradução existir no século XXI como resultado do refinamento e da ampliação de nossas visões sobre leitura e crítica comparadas.

Inicialmente publicada em Portugal, na França e na Espanha, a tradução francesa de *Des hommes et des crabes* completou no ano de 2016 cinquenta anos desde o seu lançamento, cuja circulação no mercado internacional se deu de forma associada à publicação das edições lusitana e espanhola de *O ciclo do caranguejo* e *Un niño entre hombres y cangrejos*, no ano de 1966. A narrativa de Castro esboça ficcionalmente a imagem subdesenvolvida do Recife, a partir de microcosmo lúdico cuja referência espacial apropria o imaginário telúrico e humano do homem do nordeste brasileiro. A paisagem de pobreza dos mangues recifenses domina a ação narrativa, cuja tensão conduz o enredo à exploração de temas comuns, caros ao cotidiano vivido por pescadores, lavadeiras, estivadores. Soma-se à cena ficcional, o aproveitamento intertextual e criativo da contação de histórias, dos repentes, e de cordéis, gêneros que remontam à tradição popular nordestina. A semelhante perspectiva de exilado assumida por Josué de Castro, o aproxima da caracterização conferida por Edward Said para um intelectual expatriado, isto é,

um naufrago que, de certo modo, aprende a viver com a terra, não nela; ou seja, não como Robinson Crusóé, cujo objetivo é colonizar sua pequena ilha, mas como Marco Polo, cujo sentido do maravilhoso nunca o abandona e que é um eterno viajante, um hóspede temporário, não um parasita, conquistador ou invasor (SAID, 2005, p. 67).

O lugar do intelectual em condição de exílio reforça a tessitura difusa da narrativa josueniana; especificamente, no que tange aos aspectos culturais englobados no trânsito mediado pela tradução. A edição francesa de *Des hommes et des crabes* (1966), com tradução de Christiane Privat, guarda a particularidade de apresentar ao público brasileiro o Josué-escritor, ante o já consagrado intelectual, Josué-médico. A ficção *Homens e caranguejos* (1967), veiculada durante o contexto histórico do Golpe Militar brasileiro de 1964 possui escassa circulação no território brasileiro por força do controle exercido pelos órgãos de repressão à atividade artística.

A edição francesa realiza, portanto, a retradução, uma vez que retoma as bases da edição lusitana de *O ciclo do caranguejo*, sendo esta, por vez, a “tradução” dos contos-

matriz. Não obstante, torna-se crucial antecipar que a edição lusitana se constitui em tradução inaugural, ao passo que a edição francesa, por uma diferença de dois meses, vem a ser a tradução da tradução portuguesa.

Com base em pressupostos que sustentam uma teoria da hermenêutica literária, a interpretação tradutória da obra literária, como momento condicionado pelo texto, e a recepção do tradutor/leitor, como o momento condicionado pelo destinatário, concretiza como duplo horizonte “o interno, ligado ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial como o traduzido pelo leitor de uma determinada sociedade” (JAUSS, 1979, p. 51). Assim, a convergência entre a tradução e o comparatismo reflete os limites da traduzibilidade, em “graus de traduzibilidade” (SCHNAIDERMAN, 1996) que superam a discussão sobre a impossibilidade da tradução literal. O que se põe como argumento inequívoco admite a expansão de limites, mais uteis na tarefa de reconceituar “noções tradicionais e sublinhar a importância, para a reflexão comparatista atual de questões como apropriação, hibridismo, interpenetração cultural, cruzamentos discursivos” (CARVALHAL, 1999, p. 11).

Ressalta-se na tessitura lexical e semântica de *Des hommes et des crabes* o registro de cruzamentos e a interpenetração cultural de alguns dos vocábulos originários do sistema linguístico e literário brasileiros. São mostras os vocábulos “bumba-meu-boi”, “farofa”, “guaiamu”, “macaxeira”, “mocambo”, “seringueiros”, “sertão/sertanejo” e “xique-xique”. O diálogo entre dois sistemas literários: o brasileiro, do texto-fonte e o francês, da tradução, abre a possibilidade de se observar a variante oral, de expressão popular brasileira e, bem como, os deslocamentos linguísticos operados pela tradução francesa, a fim do texto dirigir-se a um outro sistema discursivo, com valores culturais diversos.

2. Do aquém e além mar

Se a língua é o “espaço” no qual se constrói o movimento de alteridade do homem no mundo, a leitura tradutória de *Des hommes et des crabes* situa a problemática da tradução literária à frente da compreensão de língua como meio de transmissão da

experiência que lhe precede. É na alternância da própria língua, entre o português e o francês, que a tradução se realiza.

Ao período que se estende de 1939 a 1959, Teresa Dias Carneiro fornece no ensaio *A literatura brasileira traduzida na França: o caso de Macunaíma* (1996) indícios que justificam a inserção da obra de Josué de Castro no mercado-leitor francês. A estudiosa menciona que as primeiras traduções de obras não-literárias estariam ligadas às áreas da Economia e das Ciências Sociais. Segundo Carneiro (1996, p. 287), o interesse pelos problemas sociais e econômicos do Terceiro Mundo, “que aumentará no período seguinte e nos anos negros da ditadura militar, é nascente neste período, exemplificado pelo início da publicação de títulos de Josué de Castro, como a *Geografia da Fome*, em 1946”

À tradução de *Des hommes et des crabes*, ulterior a *Sécheresse* (1964), de Graciliano Ramos e a *Diadorim* (1965), de João Guimarães Rosa, coube seguir o investimento da variante popular do nordeste, expressa pelas narrativas orais das personagens. A rememoração de estórias com apelo histórico e social valorizam na prosódia o tônus ético-estético da ficção de Josué de Castro. Marie-Hélène Catherine Torres pontua que as traduções francesas dos textos brasileiros foram iniciadas no final do século XVIII. No livro *Traduzir o Brasil literário: história e crítica* (2014), a pesquisadora, em sintonia com as pesquisas realizadas por Teresa Dias Carneiro, recorda que a primeira tradução de um texto literário brasileiro se deu na publicação do poema “Marília de Dirceu” (1792), de Tomás Antônio Gonzaga, em 1824. No total de 460 obras traduzidas, 152 títulos representam textos que não pertencem ao campo literário (33%) e, 308 configuram-se como publicações literárias (67%) (TORRES, 2014). A ficção josueniana oferece ao leitor estrangeiro o imaginário pelo qual a linguagem questiona a condição humana pela contação de histórias das personagens retirantes do sertão e catadores de caranguejo dos mangues do Recife.

Nas décadas de 1960 e de 1970, período da publicação de *Des hommes et des crabes*, o trânsito cultural Brasil-França diversifica-se. Não por acaso, reporta-se a Marie-Claude Roussel, tradutora de *Sécheresse* (1964) / *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos; Jean-Jacques Villard, tradutor de *Diadorim* (1965) / *Grande-sertão: veredas*

(1959), de João Guimarães Rosa; e Alice Raillard, tradutora dos romances *Tereza Batista* (1974), *La boutique aux miracles* (1976), *Le vieux marin* (1978) e *Tieta d'Agreste, gardienne de chèvres ou le retour de la fille prodigue* (1979), de Jorge Amado.

Nos anos 60, os regimes totalitaristas latino-americanos deram conotação política à cooperação Brasil-França. Foi este o contexto de exceção que obrigou Josué de Castro, Jorge Amado e outros artistas, escritores e intelectuais a migrar. Torres (2014, p. 57) resume o contexto, de modo a justificar “o que explica um exílio em massa de latino-americanos na França, entre 1966 e 1982”. Sobre a tradução do domínio não-literário, *a priori*, diz-se que

Continuam também, nesta época, as traduções de textos do domínio da Economia e das Ciências Sociais, com o grande número de traduções de três de nossos intelectuais mais conhecidos na França, Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso e Darcy Ribeiro, e de textos de orientação esquerdista e/ou teológica, de denúncia de abusos aos direitos humanos. Publicar no exterior era, para muitos, a única maneira de denunciar a violência e a tortura que grassava no Brasil (CARNEIRO, 1996, p. 296-7).

Somado ao veto da censura brasileira dos anos de chumbo da Ditadura militar de 1964, a produção científica de Josué de Castro³, traduzida em mais de 25 idiomas, coloca-se como refúgio intelectual dada a pouca visibilidade da obra literária josueniana. Em tempos de exceção, Castro reafirmou-se como humanista, e suas convicções políticas pesaram sob sua ficção, ainda hoje com limitada difusão entre o público-leitor. Berman (2001) empresta duas perspectivas conceituais para que se leia o processo tradutório de *Des hommes et des crabes*, distinguindo a tradução etnocêntrica da prática hipertextual. Sobre a adoção etnocêntrica, recomenda-se a tradução da obra estrangeira de modo que não se “sinta” a tradução; isto é, “deve-se traduzi-la de maneira a dar a impressão de que é isso que o autor teria escrito se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz” (BERMAN, 2013, p. 46). Na hipertextual, busca-se relacionar o que une um determinado texto a outro, estabelecendo pontes, que retomam a matéria da língua que lhe antecede.

A predominância da perspectiva hipertextual na tradução de *Des hommes et des crabes* traz à tona estranhamentos de ordem lexical, em oposição ao apagamento dos

³ Exilado em Paris, onde foi professor da Sorbonne, Josué de Castro foi forçado a deixar o Brasil em razão do Golpe militar de 1964, evento que o destituiu do exercício parlamentar de deputado e o impediria de retornar ao país até a data de seu sepultamento, em 1973.

choques culturais, vigentes na proposta etnocêntrica de normatização do texto traduzido. Nota-se na apropriação efetuada por Christiane Privat o emprego diferencial dos léxicos “sertão/sertanejo”;

[...] Car les annales du marais n’enregistreront paás seulement le récit de la descente du *sertão* racontée par José-Luis. Une autre épopée, celle de Maneca du Crato, fait sensation. Certainement, on en parlera longtemps encore [...] Ici, le *sertanejo*⁴ sent que seés auditeurs commencent à douter de ce qu’il raconte. L’incrédulité se lit sur les visages. Piqué au vif, il force le ton et le débit de sa voix [...] (CASTRO, 1966, p. 91-94).

Termo homônimo ao uso da grafia portuguesa, *sertão* é aproveitado na edição francesa para situar a origem da personagem de Zé Luís, conforme se atesta na construção dicionarizada da sintaxe francesa — do *sertão*, citada no fragmento anterior. Não obstante, em voga da predominância tradutória hipertextual, por meio do emprego lexical *sertanejo*, a tradutora opera a troca do francês formal — do *sertão*, pelo resgate sintático da língua-fonte, utilizando o adjetivo *sertanejo* a fim de identificar o sujeito próprio do sertão, ou que nele vive, pela apreensão cultural luso-brasileira.

A lógica tradutória de *Des hommes et des crabes* caracteriza a existência de choques culturais, evidenciados, de um lado, pela manutenção de léxicos do português como, “cangaceiro” (p. 131) e “jangadas” (p. 122-3, 142, 144-5), e, de outro, pelo acompanhamento de descrições aos vocábulos “bumba-meu-boi”, “maracatu” e “pastoril” (p. 111). Diante do risco do leitor francês equivocar-se na aceção dos termos que se referem a localismos populares do Brasil, a tradutora inclui legendas;

Au jour prévu pour la construction, le quartier était en émoi. Tous étaient aux aguets, impatients de voir la nuit tomber. On distribuait les rôles : les uns devaient travailler, les autres participer au spectacle destiné à détourner l’attention des autorités. Au crépuscule, dans tel ou tel secteur aussi éloigné que possible de l’endroit où l’on devait construire les nouvelles baraques, commençaient les préparatifs d’une grande soirée récréative : *pastoril* (danses populaires), *maracatu* (danse africaine) ou *bumba-meu-boi* (représentation folklorique). C’était presque toujours un *bumba-meu-boi* qui provoquait le plus d’enthousiasme, bien que le *maracatu* fit plus de vacarme et convînt mieux pour étouffer le bruit coquille des travaux (CASTRO, 1966, p. 111) .

[...] Ao cair da noite, começava numa extremidade do Bairro, bem longe do ponto onde iam ser construídos novos barracos, os preparativos para uma

⁴ Grifos em itálico, da tradução.

grande noite de diversão: pastoril, maracatu ou bumba-meu-boi. Era, quase sempre, bumba-meu-boi, o que mais entusiasmava a todos embora o maracatu fizesse mais barulho podendo abafar, esconder melhor o barulho das construções (CASTRO, 1967, p. 106).

O aparente conflito que se repercute na seleção dos léxicos, bem como, o uso de notas explicativas aos vocábulos, *a priori*, desconhecidos do leitor francês, remete à discussão dos “graus de traduzibilidade” (SCHNAIDERMAN, 1996) em *Des hommes et des crabes*. A tradutora reconhece assimetrias culturais entre o original e a tradução. Na medida que processo tradutório procura valorizar a recepção da obra e agregar descrições que corroboram para a significação do “novo público”, Christiane Privat contribui para a criação de efeitos que o horizonte interpretativo do texto pode acumular (JAUSS, 1979).

A leitura integrada de *Des hommes et des crabes* ao texto de *Homens e caranguejos*, torna visível o argumento de Marie-Hélène Catherine Torres, para quem todo tradutor procede a uma apropriação do texto traduzido, de modo a oferecer condições para que o texto-fonte seja lido por outra cultura, numa outra língua (TORRES, 2014).

Christiane Privat acusa as marcas da impossibilidade de se traduzir o texto da língua-fonte; por vezes, recorrendo à repetição lexical de vocábulos de origem portuguesa, ou mesmo, indexando descrições ao lado dos termos que pressupõe de maior dificuldade ao público-leitor francês. Quer por distorção editorial ou, por equívoco da própria tradução, o grau de intraduzibilidade reverbera-se na grafia de palavras aparentemente desconhecidas pela tradutora. São exemplos dessa prática, a ortografia inadequada das palavras “chique-chique” (p. 77-9, 92) e “mucunha” (p, 92), em detrimento das formas “xique-xique”, com “x”, e “mucunã”.

A dimensão problemática da tradução literária de *Des hommes et des crabes* liga-se à experiência intercambiável da língua. No ensaio “A tarefa — renúncia do tradutor” (1971), Walter Benjamin (2001, p. 209) delinea que, constitui-se em elogio a uma tradução, sobretudo na época de seu aparecimento, não o fato de “poder ser lida como um original em sua língua”. O sentido de literalidade absorvido pela tradução francesa, por sua vez, expressa o grande anelo de complementação entre as línguas.

3. O “desvio” da tradução

O cronista francês Roger Bastide, no ensaio *O messianismo e a fome* (1958) alerta para a atmosfera “etnográfica, folclórica e mitológica” gerada pela abordagem da alimentação na obra de Josué de Castro. Com base no *Adagiário da Alimentação*, de Veríssimo de Melo, Bastide (1958, p. 124) observa que a sociologia está associada à cultura e à língua, uma vez que “o folclore de nossas sociedades de classe nos permitiria mesmo, através de provérbios, discernir o primeiro tipo de luta de classes sob a forma da luta de “barrigas vazias” contra “barrigas cheias”. Como parte da frustração alimentar de grupos sociais heterogêneos (camponeses e mercadores), Bastide sustenta a criação mitológica a fim de assimilar o impasse;

Como notou o Dr. Josué de Castro no texto ao qual nos referimos anteriormente, que a fome não é o fator exclusivo do messianismo, mesmo quando ela é um fator; é necessário que outras condições influam e entre esses fatores considero como os mais importantes: a existência de uma mitologia apropriada (que tanto pode ser emprestada como nativa), ou ainda, a impossibilidade de encontrar uma solução política para a frustração, o que conduz obrigatoriamente às súplicas à divindade (BASTIDE, 1958, p. 127).

A noção da “mitologia apropriada” corresponde à forma sensível do *mito*, já que, na compreensão de Bastide, o fenômeno da fome, para ser entendido, necessita da ampliação do horizonte histórico em proveito da natureza mítica do messianismo, como elemento cultural inventivo. Tem-se, portanto, “uma narrativa e, por isso, a sua existência depende da materialização através da palavra falada ou escrita” (JABOUILLE, 1993, p. 17); da ficção que recompõe criativamente a realidade pelo modo difuso da linguagem.

O fragmento “Ce n’est pas à la Sorbonne ou dans quelque autre université que j’ai pris connaissance du phénomène de la faim: il s’est révélé de lui-même à meês yeux, dans les marais du Capibaribe et les quartiers les plus déshérités de Recife” (CASTRO, 1966, p. 10) dimensiona na narrativa de fome a paisagem humana, em seguida, reproduzida na tradução de *Des hommes et des crabes*. A pretexto de transpor ficcionalmente a cena dos mangues do Recife à Sorbonne (Paris), a tradução medeia o fluxo entre sistemas culturais e linguísticos distintos, a exemplo do português e do francês.

O trânsito entre os sistemas culturais, linguísticos e literários envolvidos na tradução de *Des hommes et des crabes*, implica rever algumas das estratégias tradutórias

empregadas por Christiane Privat, em comparação à edição posterior de *Homens e caranguejos*. No volume francês, a troca do modelo oral brasileiro e a naturalização da língua e da cultura que lhes é fonte parece descaracterizar o projeto literário josueniano de expor a fome pelos costumes do “falar nordestino”, com marcas singulares de apreensão da mitologia e do folclore, dos localismos orais das personagens catadoras de caranguejo, feirantes e violeiros.

No processo tradutório de *Des hommes et des crabes*, a prática hipertextual conduzida por Privat parece desviar-se de seu eixo inicial, se considerada a comparação entre os intertextos utilizados pelas edições francesa e brasileira. Na primeira, a seleção do poema “Morte na Lagoa Amarela”⁵, de Affonso Romano de Sant’Anna, adverte na ausência “problemática” dos regionalismos e neologismos a intenção da tradutora em suavizar a língua brasileira em detrimento da sintaxe da gramática francesa. Na direção Brasil-França, a aproximação do intertexto da edição francesa com o poema-cordel “O retirante”, de João Martins de Athayde, presente em *Homens e caranguejos*, denota em que medida a tradução e o texto-fonte espelham suas diferenças;

Triste vida de posseiro
junto à Lagoa Amarela.
Vinte anos sobre a terra
cavando o faltoso pão,
vinte anos de promessa
com a mesma enxada na mão,
quatorze filhos no mundo
fora os que estão no caixão.

Peguei na espingarda velha
como quem pega o enxadão
com a força que a fome dá
pra quem defende seu pão (CASTRO, 1966, p. 20)

É o diabo de luto
no ano que no sertão
se finda o mês de Janeiro
e ninguém ouve o trovão
o sertanejo não tira
o olho do matulão

⁵ A edição de *Des hommes et des crabes* (1966) apresenta grafia incorreta quanto ao título do poema. Consta como nota, o reparo de “Morte na Lagoa Amarela”, em substituição ao uso inadequado de “Norte na Lagoa Amarela”.

E diz à mulher
prepara o balaio
amanhã eu saio
se o bom Deus quizer
arrume o que houver
bote em um caixão
encoste o pilão
onde ele não caia
arremende a saia
bata o cabeção

Se meu padrim padre Cícero
quizer me favorecer
eu garanto que amanhã
quando o sol aparecer
nós já sabemos da terra
onde ache o que comer (CASTRO, 1967, p. 21).

No poema-cordel “O Retirante”, o contraste pelo qual se reconhece a agramaticalidade do léxico “quizer”, o regionalismo da forma “arremende” e a redução “Padrim”, resulta na pretensa inconformidade oral do sistema literário brasileiro ao antes, inquestionável modelo colonial europeu. Após a apática tradução francesa, *Homens e caranguejos* busca no uso do intertexto coloquial o ângulo de refração àquilo “que Casanova chama de “o meridiano de Greenwich” – dominado pelas instâncias literárias de Paris, Londres e Nova York – até a segunda metade do século XVIII” (TORRES, 2008, p. 35).

Decerto, com o aval do autor, Christiane Privat apresenta na escolha do poema “Morte na lagoa amarela”, a perspectiva moderada no tocante à verbalização informal das formas populares brasileiras. Neste aspecto, a tradutora repete a operação formal das traduções que “refletem, ao inverso dos projetos sobre a língua dos textos brasileiros, uma naturalização efetiva da língua e da cultura brasileiras nas quais a transgressão criativa da linguagem não penetra a rigidez da língua francesa” (TORRES, 2008, p. 35).

O uso do repertório popular de canções de viola, do pastoril e do bumba-meu-boi constrange o esforço conservador e etnocêntrico de uniformizar a fala popular em vantagem da língua culta. O período que sucede o intertexto da canção do bumba-meu-boi chama a atenção do leitor porque evidencia a feição regional da cultura popular do

homem⁶ do nordeste brasileiro. O grifo de estranhamento cultural da festividade é sintetizado nas palavras do autor/prefaciador: “Avec son rythme angoissant, le *bumba-meu-boi*⁷ n’était rien d’autre qu’un cauchemar d’affamé: un bœuf qui ne cesse de grandir, mais dont la viande semble fondre à la seule approche des mains du berger” (CASTRO, 1966, p. 22).

A língua e a cultura do homem do nordeste brasileiro demarcam em *Des hommes et des crabes* a autonomia literária desta obra com relação ao modelo hegemônico com o qual dialoga na tradução. Para Torres (2008, p. 36), “os escritores desviam os usos literários, as regras de correção gramaticais e literárias nas suas línguas e afirmam a especificidade de uma língua ‘popular’”. Não por acaso, a tradução da ficção josueniana propõe distanciar-se do posto periférico que a literatura brasileira ocuparia durante séculos de dominação europeia.

Considerações finais

A investigação acerca da tradução de *Des hommes et des crabes* especula nuances compatíveis ao exercício da crítica contemporânea, interessada na recuperação da história de leitura da obra josueniana. Embora o percentual entre as publicações científicas e literárias de Josué de Castro destaquem maior prestígio ao conteúdo intelectual em detrimento da produção estética, tem-se, desde já, a confirmação de que esta bibliografia não apenas transita entre campos aparentemente distintos, mas possui sua própria tonalidade difusa e complexa.

⁶ “A boca destes homens escorrendo o suco do capim e pronunciando monossílabos que lembram constantemente a sua fome, em constante procura de verdadeiros alimentos, constitui a base dessa tomada de consciência que se irá tornando mais profunda com as narrações das testemunhas das grandes secas, autênticos heróis do seu romance. O universo musical da criança, formado pelas canções dos violeiros que cantavam a fome dos homens à sua maneira, tal como o *Bumba-meu-boi* que fala da magreza de um boi capaz de alimentar um homem” (TOBELEM, 1974, p. 34).

⁷ “Dans le *bumba-meu-boi*, il s’agissait d’un bœuf bizarre, à deux pattes seulement, le plus humain des bœufs, souffrant comme un homme, pleurant et se révoltant. Je me prenais de tendresse pour ce pauvre bœuf, si sec et si maigre qu’en réalité il n’était qu’une tête, et sa tête n’était que cornes, des cornes immenses se balançant en l’air – un vrai fantôme de bœuf. Le berger avait beau palper l’animal de partout, nulle part il ne trouvait de viande” (CASTRO, 1966, p. 20-1)

Não fosse suficiente a compreensão de que o ato de traduzir empenha-se como estratégia de recriação, a teoria investida nesta proposta incubiu-se de evidenciar o papel subversivo da linguagem na criação de um sistema literário autônomo, em vista do questionamento da linguagem mediado pela narrativa da memória e da cultura popular nordestina. Reitera-se, portanto que, *Des hommes et des crabes* localiza-se em meio às traduções brasileiras em língua francesa de *Sécheresse* (1964), de Graciliano Ramos e, *Diadorim* (1965), de Guimarães Rosa. Não à toa, estes romances exploram a intraduzibilidade da oralidade como indicativo cultural de transgressão.

O acompanhamento metodológico da tradução corrobora ao estudo da recepção da obra literária josueniana, uma vez que amplia a circulação do romance e dilata o horizonte interpretativo de leitura a um público diversificado do contexto original. A marca dos 50 anos de publicação de *Des hommes et des crabes*, mais do que se alinhar do saudosismo cronológico, deve ser posta para oxigenar o debate em torno do romance, questionando seus elementos compositivos e estabelecendo elos de comparação e possíveis assimetrias.

Referências

ALIGUIERI, Dante. **Os contos do paraíso**. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Fontana/Instituto Italiano de Cultura, 1976.

BASTIDE, Roger. O messianismo e a fome. Simpósio comemorativo organizado pela Secretaria geral da ASCOFAM. **O drama universal da fome**. Rio de Janeiro: ASCOFAM, 1958, p. 123-131.

BENJAMIN, Walter. A tarefa — renúncia do tradutor. HEIDERMAN, Werner (org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Trad. Susana Kampff Lages. Tubarão: Copiart; Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001.

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

BERMANN, Sandra. Literatura comparada e tradução: algumas observações. Trad. Neusa da Silva Matte. **II Forum Traduction et Traducteurs/Translation and Translators/Recherche Littéraire/Literary Research**. Virginia: George Mason University and ICLA, v. 26, n. 51-2, 2010, p. 15-20.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARNEIRO, Teresa Dias. A literatura brasileira traduzida na França: o caso de *Macunaíma*. **Cadernos de Tradução** (UFSC), v. II, 1996, p. 287-330.

CARVALHAL, Tania Franco. (coord.). **Culturas, Contextos e Discursos** – Limiares Críticos no Comparatismo. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

CASTRO, Josué de. **Des hommes et des crabes**. Trad. Christiane Privat. Paris: Éditions Du Seuil, 1966.

_____. **O ciclo do caranguejo**. Trad. Mario Alves. Porto: Brasília Editora, 1966.

_____. **Un niño entre hombres y cangrejos**. Trad. Isabel Martino e Angel Ruiz Camps. Madrid: Ediciones Cid, 1966.

_____. A paisagem viva do Nordeste (contos e descrições). _____. **Documentário do Nordeste**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1959, p. 13-58.

_____. **Homens e caranguejos**. São Paulo: Brasiliense, 1967.

_____. **Geografia da Fome: a fome no Brasil**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1946.

JABOUILLE, Victor. **Do mythos ao mito: uma introdução à problemática da mitologia**. Lisboa, Edições Cosmos, 1993.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. COSTA LIMA, Luiz. (org.). **A literatura e o leitor, textos da estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43-61.

MELO, Veríssimo de. **Adagiário da alimentação**. Natal: Edição da Diretoria de documentação e cultura da Prefeitura municipal de Natal, 1950.

MORAES, Marcelo Jacques de. Viver entre línguas: língua, lugar/tradução da experiência? ALENCAR, Ana Maria Amorim de; LEAL, Izabela; MEIRA, Caio (orgs.). **Tradução literária: a vertigem do próximo**. Beco do Azogue, 2011.

TOBELEM, Alain. **Josué de Castro e a descoberta da fome**. Rio de Janeiro: Leitura, 1974.

TORRES, Marie-Hélène C. Tradução da cultura: literatura brasileira traduzida em francês. **Literatura traduzida e literatura nacional**. COSTA, Walter Carlos; GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène C (org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Traduzir o Brasil literário**: história e crítica. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2014.

SCHNAIDERMAN, Boris. Os limites da traduzibilidade. COSTA, Luiz Angélico da (org.). **Limites da traduzibilidade**. Salvador: EdUFBA, 1996, p. 23-28

BATUQUE, DE BRUNO DE MENEZES: OBRA POÉTICA MODERNISTA ANTECIPANDO A NEGRITUDE¹

BATUQUE, BY BRUNO DE MENEZES: MODERNIST POETIC WORK ANTICIPATING THE BLACKNESS

Josiclei de Souza Santos*

Marli Tereza Furtado**

Resumo: O presente estudo busca analisar o livro *Batuque*, de Bruno de Menezes, observando como, no decorrer de oitenta e sete anos, esta obra foi gradualmente inserida no horizonte da leitura modernista e, a partir de diversos processos de leitura crítica, passou a ser considerada a primeira obra poética modernista afrodescendente no Brasil, antecipando a negritude, criada em Paris por um grupo de autores negros. Como método de estudo, foram analisadas as oito edições do *Batuque*, observando-se as diferenças entre elas quanto às modificações nos poemas e ilustrações, bem como as diferentes críticas inseridas em cada edição, observando as ligações com o Modernismo e a negritude.

Palavras-chave: Negritude. Modernismo. Poesia.

Abstract: The present study seeks to analyze the book *Batuque*, by Bruno de Menezes, observing how, over the course of eighty-seven years, this work was gradually inserted in the horizon of the modernist reading and, from several critical reading processes, began to be considered the first Afro-descendant modernist poetic work in Brazil, anticipating the blackness, created in Paris by a group of Black authors. As a method of study, the eight editions of the *Batuque* we reanalyzed, observing the differences between them in the modifications in the poems and illustrations, as well as the different critics inserted in each edition, observing the connections with the Modernism and the blackness.

Keywords: Blackness. Modernism. Poetry

Este trabalho aborda a obra *Batuque* (1931), de Bruno de Menezes (1893-1963) nos últimos 80 anos, percebendo os diferentes contextos de histórico-literários e socioculturais nacionais e internacionais que influenciaram nas leituras da referida obra. Os estudos da Estética da recepção mostram que os olhares sobre as obras literárias se modificam com o passar do tempo, modificando leituras e reatualizando os seus possíveis

¹ Este estudo é parte da tese de doutoramento em andamento *Representações da afrodescendência na Belém modernista*.

* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. Professor da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará.

** Doutora e professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará.

significados. Foi nos baseando nessa perspectiva que buscamos estudar alguns elementos da crítica literária produzida sobre a obra do referido poeta, observando também como a própria obra foi modificada no correr dos anos, passando de uma integração tardia ao Modernismo brasileiro à antecipadora da negritude, movimento inicialmente literário na França, mas que se espalhou para outros campos da sociedade em diferentes partes do mundo.

A linha histórica abordada neste trabalho, no que diz respeito ao percurso da recepção da obra em questão, vai da percepção de uma leitura que, apesar de aceitar as inovações estéticas presentes na mesma, ainda possui vinculações com uma poética passadista, passando por uma interpretação que começa a vinculá-la ao Modernismo brasileiro, até chegar a uma leitura que a vê como pertencente à negritude ou a uma expressão de um africanismo.

O livro *Batuque* foi o que mais teve reedições no Pará, tornando-se a obra poética mais conhecida do Modernismo amazônida. A mesma teve em oitenta e sete anos, oito edições. Também a crítica sobre o livro nessas oito décadas foi diversa no país e mesmo fora dele, influenciada que foi por contextos históricos e literários regionais, nacionais e internacionais. O objetivo no presente estudo é fazer uma análise panorâmica dessa recepção crítica, observando as transformações sofridas na leitura da obra nessas mais oito décadas e meia.

Batuque no horizonte de expectativa do Modernismo.

Em 1931, quando a obra *Poesias* foi lançada, a estética modernista estava buscando se afirmar no cenário artístico e literário brasileiro, saindo da atitude destruidora à construtora de uma nova Literatura, atualizando o horizonte de expectativa literário e artístico nos anos 30, consolidando-se como réplica ao parnasianismo que a precedeu, e que a partir de então passaria para a História da Literatura como passadismo a ser desconstruído, em nome de um nacionalismo literário mais crítico.

O ímpeto de experimentação estética aliado ao desejo de afirmação da identidade nacional, estimulado pelo centenário da independência, deu lugar a pesquisas que tentavam dar uma narrativa coerente ao projeto intelectual brasileiro de inventar modernamente a nação. As notícias sobre tais ideias também chegaram ao Pará, e alimentaram ações que assumiram dimensões que extrapolaram em muito o campo apenas literário, levando intelectuais e artistas a se engajarem em várias lutas, como, por exemplo, na luta pelos direitos de expressão religiosa negra no Pará, que estava sofrendo no ano de 1937 perseguições policiais, como nos mostra o historiador Augusto Leal,

Frente à continuidade da política de repressão, alguns intelectuais passaram a debater na imprensa a necessidade de liberdade de culto como condição para o crescimento dos estudos sobre o negro no país. Entre os resultados da mobilização intelectual, indicamos o crescente interesse pelo estudo do negro; a participação em eventos nacionais que tratassem da questão; e a inserção da temática da história e cultura negras nas diversas obras destes intelectuais. Entre eles destacaram-se Bruno de Menezes, Gentil Puget, Levi Hall de Moura, Nunes Pereira e Dalcídio Jurandir (LEAL, 2011, p. 09).

Segundo o referido historiador, tal contexto teria influenciado o poeta Bruno de Menezes a fazer uma segunda edição da obra *Batuque*, agora não mais como parte do livro *Poesias*, no qual a coletânea foi publicada em 1931, sendo agora acrescida de nove poemas. Tratava-se de valorizar a cultura negra, segregada tanto religiosamente pela igreja católica e pelos espíritas quanto policialescamente pelo aparelho repressor do Estado. Paralelamente a isso, temos Bruno de Menezes se engajando também em pesquisas sobre o negro, publicando estudos folclóricos ligados à cultura negra e apresentando-os em congressos dedicados ao tema. Percebe-se que Bruno de Menezes estava tanto esteticamente quanto politicamente engajando com uma atualização da representação de uma nação brasileira, percebendo a necessidade de uma maior visibilidade para o negro.

A primeira edição traz na coletânea *Batuque* 12 poemas. Para a segunda edição, dois poemas foram retirados, um sobre a viagem de Pedro Teixeira, que tematizaria a origem da nação amazônica, e *Saudade*, depois modificado e reinserido na terceira edição sob o nome de *Adeus, Anália!*. O poema *Passado* teve seu nome modificado para *Pai João*. Na segunda edição, como já afirmado, foram acrescentados 09 poemas. A partir da referida edição, percebe-se uma maior preocupação com o diálogo interssemiótico com as artes visuais, pelas capas da obra, e posteriormente pelas ilustrações adotadas, como a querer acentuar ainda mais essa estética negra.

A afro-visualidade modernista nas edições de Batuque

Estudar a visualidade no livro *Batuque* é importante, pois por meio do diálogo com as imagens vemos como o autor buscava uma expressividade de vanguarda, mas também com uma marca identitária profunda. A primeira edição não possui nenhum elemento visual. Já a segunda edição possui uma capa feita pelo artista visual Garibaldi em que se destaca uma ilustração combinada a tipos que sugerem a identidade negra. A terceira edição inclui na contracapa uma caricatura do autor feita pelo mesmo artista em que a representação de Bruno de Menezes é aproximada da representação negra, indo na contramão do que até então se fazia em termos de imagem, em que os traços negros dos autores em fotografia e desenhos eram muitas vezes atenuados. Já na quarta edição, além da capa, foram inseridos desenhos do artista visual Raymundo Vianna (1923-2004), desenhos esses que dialogavam com os poemas. Ao cotejar a quarta edição com as posteriores, foi possível perceber nestas a substituição de desenhos a nanquim um pouco mais aproximados de um realismo, por um maior distanciamento em relação à representação das figuras, na busca de um primitivismo visual que ficou consagrado em todas as edições, com exceção da última edição, da qual os desenhos do artista foram excluídos, para serem inseridos os de Biratan Porto, com um retorno a uma maior aproximação com o realismo visual, usando inclusive o colorido em substituição ao preto e branco.

O primitivismo de Raymundo Vianna representava visualmente a proposta modernista de experimentação vanguardista e vinculação com a cultura popular negra, mas que também recebia as reverberações das manifestações africanas utilizadas como matéria prima pelas vanguardas artísticas na Europa, a exemplo das relações entre os cubistas e a *art nègre*.

As primeiras edições de Batuque

Iniciamos essa parte do nosso trabalho afirmando que há alguns elementos interessantes nas diferentes edições do livro *Batuque*, o primeiro é o fato de as mesmas virem acompanhadas de críticas feitas em jornais e revistas nacionais e internacionais. As críticas e notas algumas vezes não se repetem, o que demanda um estudo de edição por edição para uma melhor apreensão da fortuna crítica sobre a obra. Grande parte desse mérito é devido à família do poeta, que também teve grande participação nas iniciativas de reedição das obras de Bruno de Menezes. No entanto, um problema encontrado é a dificuldade de se saber como tais críticas chegaram aos que as inseriram nas diferentes edições da obra. Outro elemento interessante é o trabalho com as cantigas populares negras que acompanham os poemas, que receberam um trabalho de notação musical a partir da segunda edição. Desde o primeiro registro houve um melhoramento em tais notações, o que facilita a recuperação melódica de tais cantigas⁸. A inserção das notações musicais das cantigas utilizadas mostram como Bruno de Menezes estava à frente de seu tempo no que diz respeito à percepção da importância da performance para a poesia oral.

A primeira edição

⁸ Sobre o caráter inovador das notações musicais das cantigas populares afrodescendentes inseridas na obra *Batuque*, ver o estudo A cantiga afrodescendente na Literatura amazônica modernista, Revista de Letras da Universidade do Estado do Pará - Abr-Jun. 2017.

Na primeira edição da coletânea *Batuque*, incluída no livro *Poesias* (1931), já temos a preocupação em reunir a crítica sobre o autor, mas a mesma se refere a obras anteriores do poeta. Um elemento que chama a atenção nessa edição é que a obra vem dedicada apenas a Jorge de Lima (1895-1953), autor de *Poemas Negros* (1947), o que mostra uma admiração de Bruno pelo poeta alagoano, que, por sua vez se aproximava do discurso freyreano de uma suposta democracia racial favorável ao negro no Brasil. Essa dedicatória se afina com o subtítulo da seção de poemas *Batuque, Versos Brasileiros*, mostrando que inicialmente havia em Bruno de Menezes uma identificação com o que se chamaria de uma afro-brasilidade, no sentido de desejo de integração do negro à nação.

Na referida edição, também chama a atenção algo que não apareceu nas outras edições. Trata-se do nome entre parênteses da artista negra estadunidense Josephina Backer ([1906](#) -[1975](#)), presente logo abaixo do título do poema, *Alma e ritmo da raça*. A artista foi símbolo de afirmação negra, pela sua luta contra o racismo, escandalizando os conservadores brancos por exibir-se seminua, em espaços antes reservados apenas a artistas brancos. Nesta edição há até uma pequena estrofe que remete a uma polêmica apresentação da artista, que teria se apresentado somente com uma saia de bananas,

Só a tanga estreitinha
-bananas em penca-
Seu corpo cobrindo,
Que roda bolindo... (MENEZES, 1931, p. 139)

A estrofe acima, assim como a referência à artista, mostra que, se por um lado Bruno de Menezes estava atento às questões do nosso Modernismo nacional, por outro, também estava atento à questão da afirmação identitária negra em nível internacional. Um outro elemento que chama a atenção é as cantigas populares colhidas por Bruno de Menezes não estarem com as notações musicais, como nas edições seguintes, mostrando que Bruno de Menezes, entre a edição de 1931 e a de 1939, teve um processo de maior amadurecimento de sua visão estética e política sobre o universo negro.

A segunda edição

A partir da leitura da segunda edição, de 1939, vamos ter o acréscimo dos já referidos 09 poemas, mas além dessa inclusão, há a já referida supressão do poema *Desbravadores da terra virgem*, que na primeira edição fazia uma exaltação aos viajantes como Pedro Teixeira, enquanto fundadores da Amazônia. A supressão do mesmo e a inclusão dos outros 09 poemas mostra uma decisão de distanciar-se de uma afirmação identitária apenas amazônica em nome de uma afirmação identitária mais especificamente afro-amazônica. É com essa edição que o trabalho bruniano se consolida como primeira obra poética afrodescendente modernista, indo além dos outros modernistas em termos de pesquisa poética sobre o universo negro, tanto pelo trabalho poético, quanto pela pesquisa antropológica.

Na segunda edição há também um estudo crítico do maranhense Nascimento de Moraes, retomado em outras edições, em que o mesmo afirmou haver na obra um africanismo, termo retomado por Elanir Silva em sua dissertação sobre a obra de Bruno de Menezes, tornada livro em 1984. No estudo de Moraes, chama a atenção o discurso do meio e da raça, carregado de uma sexualidade, principalmente no contato sexual entre o branco e a negra, colocando nesta a responsabilidade pela sedução. O crítico acaba por ratificar o discurso da mestiçagem de Gilberto Freyre, ao afirmar que a herança africana foi um ingrediente para a nossa nacionalidade.

A terceira edição

Na terceira edição surge uma outra crítica, em que se vê o prefixo “afro”, mas agora vinculado ao americano e não mais brasileiro. Originalmente tal crítica foi publicada em 27 de fevereiro de 1940 no “Diário da tarde, de Manaus, e na Folha do Norte em 16 de abril do mesmo ano, por Ramayna de Chavalier. Neste texto, temos uma severa crítica tanto à estética romântica quanto à estética modernista. O crítico chega a distanciar a obra estudada do Modernismo, o qual diz não tolerar. Além disso, o discurso da miscigenação ainda está presente em expressões como “síntese” ou “inconscientes peraus da alma brasileira”. Vemos que nesse momento parte da crítica ainda não assimila de todo o Modernismo como horizonte de expectativa, fazendo com que, por exemplo, o

crítico elogie na obra bruniana uma suposta não adesão total ao programa modernista, no que diz respeito ao uso do coloquial, o que a nós, leitores acostumados a perceber a obra em questão como modernista, soa algo inusitado,

– Eita!... era o pé comendo,
quando a banda marcial saía à rua,
com tanto soldado de calça encarnada.

E rabo-de-arraia, cabeçada na polícia,
xadrez, desordens, furdunço no cortiço
e o ronco e o retumbo do zonzo som molengo do carimbó.
(MENEZES, 1966, p. 17)

Assim, como o exemplo acima, há muitas outras passagens em que a coloquialidade é evidente. Na referida crítica, o mito das três raças aparece na passagem “os imortais motivos da raça negra, um dos trípticos formadores de nossa realidade étnica” (MENEZES, 1984, p. 82).

Há outra passagem que nos interessa comentar, “o sensualismo veiado dos seus versos representa um símbolo tropical. Reproduz o estado de neurastenia sexual, em que vivem e cantam os seres que habitam os baixos-fundos da nacionalidade. Sexualismo. Brasilidade. Humanismo” (MENEZES, 1984, p. 82). Na afirmação do crítico aparecem claramente as reverberações do discurso de Paulo Prado que, em seu ensaio *Retrato do Brasil* (1928), afirma uma essência sensual tropical.

A crítica em outras edições

Outras críticas, já nas décadas de cinquenta e sessenta, respectivamente presentes na 4ª e 5ª edições, afirmam o valor documental da obra, enquanto pesquisa folclórica. Esse caráter documental é um elemento presente na Literatura Brasileira desde os românticos, como nos mostra Antônio Cândido (2000), e vai passar para a escrita de muitos modernistas brasileiros. Em Bruno, essa pesquisa ganha uma força maior devido ao fato de o mesmo ter exercido a função de folclorista, sendo colaborador de nomes importantes, como Câmara Cascudo. Além disso, continuam nas críticas regionais e nacionais expressões que ligam a obra ao discurso de síntese do nacional e do regional,

mas apesar disso, desde a terceira edição, como já dito, críticos já vinham adotando o prefixo “afro”, como marca diferencial do livro de Bruno de Menezes. Essa inovação na leitura crítica de Bruno de Menezes pode se relacionar com a disseminação mundial da ideologia da negritude, iniciada em 1937, por escritores imigrantes negros na França, da qual, segundo Fernandes (2010, p.232), o poeta paraense foi um antecipador. Façamos aqui breve histórico sobre esse movimento e sua relação com a poesia para melhor entendermos sua influência em leituras posteriores da obra bruniana.

O contexto da negritude francófona

A relação entre Literatura e negritude é estreita, pois, apesar da sua vinculação com elementos históricos e sociais, foi no meio literário que tal conceito surgiu, inicialmente na França, da reunião de jovens escritores negros exilados em 1933, mas tendo suas raízes no movimento da diáspora negra e da renascença negra nos Estados Unidos, e também com o pastor Marcos Garvin (1887-1940), paralelamente a movimentos na África que à época buscavam a independência de seus países.

O contexto francês é diferente do contexto brasileiro. Estava-se em uma Europa em que o fascismo e o nazismo, com seu discurso de pureza e superioridade das raças, estavam em voga. Naquele momento, ideias de mestiçagem não eram muito bem-vindas. A divisão entre brancos e negros era visível, e se misturava ao problema histórico das colônias e ex-colônias, o que acirrou ainda mais as diferenças entre os dois grupos. Foi naquele contexto conturbado em Paris, que Aimé Césaire (1913-2008), martinicano, Léon Damas (1912-1978), da Guiana francesa, e o senegalês Leopold Sédar Senghor (1906-2001) se reuniram.

O primeiro a usar o termo foi Césaire. Embora alguns autores percebam uma ambiguidade no termo, hoje se pode afirmar que a negritude se liga a autores negros que reivindicam tal identidade. O próprio Aimé Césaire conceitua o termo décadas depois, em uma conferência nos Estados Unidos. Para ele, negritude

C'est une manière de vivre l'histoire dans l'histoire : l'histoire d'une communauté dont l'expérience apparaît, à vrai dire, singulière avec ses

déportations de populations, ses transferts d'hommes d'un continent à l'autre, les souvenirs de croyances lointaines, ses débris de cultures assassinées. (...) C'est dire que la Négritude au premier degré peut se définir d'abord comme prise de conscience de la différence, comme mémoire, comme fidélité et comme solidarité. (CÉSAIRE, 2010, p. 70-72)

Antes dos intelectuais em torno da negritude, havia surgido um outro grupo reunido em torno da revista francesa *Légitime Défense* (1932). No entanto, apesar de o mesmo já pensar uma necessidade de articulação identificatória negra, esteticamente esse grupo ainda não conseguiria plasmar obras de arte a partir das experiências singulares e da memória dos afrodescendentes. A busca por uma expressividade estética afrodescendente, já percebida como necessária pelo grupo acima referido já estava em *Batuque*, publicado um ano antes,

Percebe-se que Bruno consegue construir uma musicalidade que remete à musicalidade negra, daí a forte presença, por exemplo, de aliterações e aproximações consonantais, com consoantes bilabiais oclusivas, linguodentais, glotais, alternando-se entre o surdo e o sonoro, juntamente com as assonâncias entre o agudo, o grave e o nasal. A presença desse som grave é uma tentativa de se aproximar do timbre dos tambores, lembrando o leitor da percussividade do batuque negro. Aliado a essa sonoridade, tem-se também um andamento isorrítmico que remete ao ritmo do próprio batuque. O ritmo da poesia vai se distanciar do da prosa, as vírgulas vão perdendo em importância para a alternância de sons fortes e fracos, que garantem a cadência musical da leitura (SANTOS, p. 77, 2007).

Além de conseguir trabalhar poeticamente a musicalidade negra, Bruno também explorou a linguagem, usando termos próprios a essa comunidade, tanto no cotidiano do trabalho, do lazer quanto religioso, além de mostrar a resistência negra cotidiana em sua afirmação identitária.

“e o *batuque batendo* e a *cantiga cantando*”

“E *ronda* e *funga* e *ginga* e *tomba* e *funga* e *samba*,”

“O *batuque rebate rufando* banzeiros”

Esse objetivo estético alcançado pelos versos brunianos, no contexto dos autores da negritude francófona somente seria atingido em 1937, com o livro *Pigments*, de Léon Damas, e desenvolvido por outros autores, como o próprio Césaire, com seu *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) e Senghor *Chants d'ombre* (1945). O fato Bruno ter executado poeticamente em 1931 o que fora materializado pelos escritores da negritude apenas a partir de 1937 confirma a afirmação de Fernandes (2010, p.232), que coloca Bruno de Menezes como antecipador da negritude em termos estéticos.

Atualmente, na esteira das lutas dos movimentos negros, que resultaram na lei federal 10.639, começou a ganhar destaque tanto no campo da criação quanto da crítica uma Literatura autodenominada negra ou afrodescendente, o que fez o livro *Batuque* ganhar mais importância ainda no cenário nacional.

Um elemento diferenciador da negritude francófona da mestiçagem modernista brasileira é o fato de no meio francófono o mestiço, chamado de mulato, ser apontado como um negro que busca ser branco, negando signos que o liguem a uma ancestralidade negra. No livro de Léon Damas temos o final do poema *Hocquet* como exemplo do significado a negritude, em que é perguntado ao filho negro sobre a aula de violino, instrumento europeu, ao que o filho pergunta sobre a possibilidade de tocar banjo, instrumento de origem africana, ao que lhe é respondido.

les "mulâtres" ne font pás ça
laissez donc ça aux "nègres"

O mulato para a negritude assume a figura do negro que busca aproximar-se da cultura branca para ser bem visto e aceito pela sociedade hegemônica branca francesa.

Compreendemos agora porque o negro não pode se satisfazer no seu isolamento. Para ele só existe uma porta de saída, que dá no mundo branco. Donde a preocupação permanente em atrair a atenção do branco, esse desejo de ser poderoso como o branco (...). É pelo seu interior que o negro vai tentar alcançar o santuário branco (FANON, 2008, p. 60).

Seria a estratégia de negação dos signos da cultura afrodescendente e a busca pela assimilação da cultura hegemônica, fenômeno acima apontado por Frantz Fanon. Se

o ser mulato significa na realidade francófona uma aproximação com o branco, no Brasil, inicialmente a expressão “mulato” teve uma conotação negativa, derivada da palavra mula, mais tarde associada à figura do negro, mas sem o peso muitas vezes pejorativo dado à palavra “negro”. Se os autores da negritude afirmavam que o ser mulato significa embranquecimento do negro, na realidade brasileira a palavra que simbolizava esse embranquecimento era a expressão “moreno”. o amorenamento, iniciado como política de Estado ainda no século XIX, seguiu no século XX como forma de embranquecer a sociedade brasileira.

O contexto brasileiro do Modernismo mestiço

No Brasil, durante o período modernista, temos um pesquisador francês de grande importância que vai ler de maneira diferente o que seria uma poesia que trataria do negro em nível nacional e internacional, Roger Bastide (1898-1974). Para ele, no Brasil o negro passaria por um processo histórico que iria da rejeição do negro até chegar ao sincretismo, durante o Modernismo, gerando uma poesia afro-brasileira, sendo esse sincretismo integrador, na esteira do pensamento freyreano, a grande diferença em relação à poesia afro dos Estados Unidos, que cantaria o negro ocidentalizado, e da Europa, que cantaria o negro puro (BASTIDE, 1997, p.41).

A partir da ascensão dos Estudos Culturais no campo da pesquisa literária no Brasil, e com ele a busca de ler a produção literária a partir da perspectiva das minorias, surgiram estudos que questionaram na poesia a tese bastidiana de inspiração freyreana. Dentre tais questionamentos podemos citar os de duas pesquisadoras de renome, Zilá Bernd (1992) e Luiza Lobo (1993), que se debruçaram sobre a negritude no campo da poesia, buscando conceituá-la e historicizá-la no Brasil. Para Bernd, a poesia negra partiria de um “eu” representativo de uma coletividade, fenômeno apontado pela mesma como uma característica comum a muitos escritores negros latino-americanos e caribenhos (BERND, 1992, p. 27). Para Lobo, as principais marcas da poesia ligada à negritude são

1) pertencer-se à raça negra 2) pertencer-se à própria enquanto coletividade 3) consciência e reivindicação de homem negro civilizado 4) negritude é um estilo artístico ou literário 5) ser-no-mundo negro (Sartre) 6) conjunto de valores de civilizações africanas (Senghor) (LOBO, 1993, p. 175).

As duas pesquisadoras possuem em comum a argumentação de que os poetas negros no Brasil estariam, à época inicial do Modernismo, mais preocupados com um *status* de reconhecimento social de conhecedores da chamada alta cultura, por meio da afetação de uma erudição poética. Isso teria feito, segundo as mesmas, com que os poetas negros tivessem passado ao largo das inovações modernistas. Lobo argumenta que “o grande problema da produção negra no Modernismo (...) é que em grande parte ela dificilmente poderia ser classificada como modernista, no sentido de inovação de linguagem da relação com o europeu e da proposta de uma cultura autóctone” (LOBO, 1993, p. 209). Segundo a autora, a poesia negra de caráter modernista teria surgido já bem tardiamente, 56 anos após o início do Modernismo, com os *Cadernos Negros*, publicados na década de setenta. Ao fazer tal leitura, Lobo exclui obras de autores modernistas que, embora tenham tomado o negro como tema, segundo ela, além de não serem negros, ainda tinham um olhar preconceituoso ou um olhar influenciado pelo pensamento de Gilberto Freyre, que propunha a mestiçagem como fusão sintética do ser brasileiro.

As referidas autoras parecem tanto ignorar a obra *Batuque*, quanto a crítica que desde a década de quarenta começava a perceber o caráter afrodescendente da referida obra. Além dos críticos já citados, Bruno de Menezes recebeu, em 1960, uma crítica na revista francesa *Présence Africaine*,

Il régné autour des poèmes de un atmospheres sacrée et mystique qu'on ne trouve nulle part dans la poesia noire latino-americaine (...) Toutes ces ouvres, sans esception, ont cette authenticité mystique qui donne a Bruno de Menezes une place unique et exceptionnelle da la poesie poésie latino-americaine d'inspiration noire. Elle fait de lui, sans doute, le plus original des poètes afro-amaricains contemporains. (MENEZES, 1984, p. 90)

O fato de termos a revista de maior importância no ocidente, no que diz respeito a temas ligados à negritude, onde escreveram os fundadores da negritude em Literatura, e que vincula o livro de Bruno de Menezes a uma produção latino-americana,

parece ter passado despercebido pelas estudiosas. Os versos que abrem o livro ora estudado nos dão prova de seu caráter modernista

RUFA o batuque na cadência alucinante
— do jongo do samba na onda que banza.
Desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeios,
cabindas cantando lundus das cubatas.
(MENEZES, 1966, 09)

O fato de Batuque ter sido lançado em coletânea em 1931, apenas 09 anos após o surgimento do Modernismo, sendo ampliado em 1939, e sua qualidade e profundidade em relação ao universo negro, como os versos acima mostram, nos fazem questionar as afirmativas sobre o atraso da produção poética negra no Modernismo. Nunes e Fares (2005), no prefácio da 7ª edição de *Batuque* corroboram com esta afirmação,

Hoje, poderíamos afirmar que, falar da “poesia da negritude” brasileira sem citar este livro, é reforçar uma lastimável lacuna. E, mais que isso, é sonegar uma expressão significativa na geografia poética brasileira. (...) *Batuque* é, pois, ponte a espriar a negro-amazonidade ao mundo (MENEZES, 2005, p. 15).

O primeiro crítico brasileiro a fazer a relação entre o livro *Batuque* e o movimento da negritude foi Arthur Bogéa (1941-2007), em seu *ABC de Bruno de Menezes, o operário do verso*, em 1992, mais de sessenta anos após o primeiro aparecimento da obra. A leitura do autor se inscreve numa perspectiva que supera o discurso diluidor mestiço das primeiras críticas, apontando para uma leitura diferencial e identitária negra. No entanto, apesar de ter apontado um elemento importante para possíveis transformações na leitura de *Batuque*, o trabalho de Bogéa apenas aponta caminhos, não se aprofundando. Esse aprofundamento foi feito oito anos antes, apesar de não tocar no tema da negritude e deixar a desejar no que diz respeito a alguns aspectos do universo negro explorado nos poemas. Trata-se do já referido livro de Elanir Silva, *O africanismo em Batuque de Bruno de Menezes*, de 1984, que faz um estudo dos poemas à luz da estilística. Este livro é importante, pois foi o primeiro trabalho de fôlego no campo da crítica, mostrando como Bruno soube aproveitar seu conhecimento sobre a

estética simbolista e modernista para a criação poética da obra a partir de elementos do universo negro.

Batuque na contemporaneidade

A partir dos anos dois mil, temos, como resultado dos movimentos iniciados na década de sessenta e setenta pela afirmação de grupos subalternos ligados à questão identitária, a ascensão dos estudos afrodescendentes em Literatura. Se antes havia o discurso freyreano do Brasil mestiço e sintético impregnando o nosso Modernismo, agora temos a ideia de uma sociedade multicultural, com diferentes traços identitários em constante trânsito (HALL, 1997). Com isso, hoje a obra de Bruno de Menezes começa a ganhar visibilidade no cenário nacional. Pesquisadores interessados em autores negros que afirmem uma negritude já o inserem em seus estudos, como a antologia *Literatura e Afrodescendência no Brasil*, do professor e estudioso Eduardo Assis, de 2011, em que *Batuque* figura como marco iniciador da poesia modernista negra

O presente estudo apenas faz um panorama em torno da recepção de *Batuque*, não esgotando toda a fortuna crítica relacionada à obra, trabalho ainda por se fazer, mas serve para percebermos como as transformações históricas influenciam na leitura da obra, e como a mesma foi ganhando em importância.

Referências:

BASTIDE, Roger. **Poetas do Brasil**. São Paulo. EDUSP; Duas Cidades, 1997.

BOGEA, Arthur. **ABC de Bruno de Menezes: o operário do verso**. Belém: Ed. Universitária da UFPA, 1992.

BERND, Zilé. **Introdução à Literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____, **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/ UFGS, 1992.

CESAIRE, Aime. **O discurso sobre a negritude**. Trad. Ana Maria Gini Madeira. Belo Horizonte : Nandyala, 2010.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. **Negritude e criouliização em Bruno de Menezes**. Novos Cadernos NAEA, Belém, v. 13, n. 2, p. 219-233, dez. 2010.

FREYRE, Gilberto. **CASA-GRANDE & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal**. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MENEZES, Bruno de. **Batuque. In Poesias**. 1. Ed. Belém: edição do autor, 1931.

_____. **Batuque, poemas**. 2. ed. Belém: Oficinas Pará Ilustrado, 1939.

_____. **Batuque, poemas**. 3. ed. Belém: Oficinas Pará Ilustrado, 1945.

_____. **Batuque**. 4. ed. Belém: Editora Revista Veterinária, 1953.

_____. **Batuque**. 5. ed. Belém: [s.n], 1966.

_____. **Batuque**. 6. ed. Belém: Imprensa Oficial, 1984.

_____. **Batuque**. 7ª Ed. Belém: [s.n], 2005.

_____. **Batuque**. 5. ed. Belém: [s.n], 1966.

_____; PORTO; Biratan. **Batuque**. 5. ed. Belém: [s.n], 2018.

NUNES, Benedito. **Bruno de Menezes inventor e mestre**. In Asas da palavra. Belém: Unama, v. 10. n. 21. 2006.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense. 1986. p. 36-44: Da raça à cultura: a mestiçagem e o nacional.

SALLES, Vicente. **O negro no Pará sob o regime da escravidão**. 3 ed. Belém: IAP; Programa Raízes, 2005.

_____. **Vocabulário Crioulo contribuição do negro no falar regional amazônico**. Belém: IAP, 2003.

SANTOS, Josiclei de Souza. **Identidade e erotismo em Batuque, de Bruno de Menezes**, 2008. 115 f. Dissertação em Letras: Estudos Literários. Belém: UFPA.

SILVA, Elanir Pessoa Gomes. **O africanismo em Batuque de Bruno de Menezes**. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1984.

O PERCURSO DO HERÓI TRÁGICO EM *ÉDIPO REI*

THE TRAJECTORY OF THE TRAGIC HERO IN *OEDIPUS THE KING*

Thais Gimenes*

Resumo: O herói é responsável por um erro cometido que, conseqüentemente, afeta a relação entre deuses e homens. O herói representa o anseio por um ideal; do embate entre o desejo e a impossibilidade de realização, nasce o trágico. Nesse sentido, procuraremos investigar o percurso do herói na tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles como um dos aspectos configuradores do sentido do trágico. Para tanto, fundamentamos nosso estudo nas propostas de Lesky (1996), Vernant e Vidal-Naquet (2005), Gazolla (2001) e Szondi (2004), entre outros. Diante disso, faremos a análise literária ancorada na metodologia de pesquisa que segue a abordagem qualitativa de cunho teórico analítico.

Palavras-chave: Édipo. Herói. Percurso. Trágico.

Abstract: The hero is responsible for a committed mistake that consequently affects the relationship between gods and men. The hero represents the yearning for an ideal; of the clash between desire and the impossibility of realization, the tragic is born. In this sense, we will try to investigate the trajectory of the hero in the Greek tragedy *Oedipus King*, of Sophocles as one of the configurative aspects of the tragic sense. For this, we base our study on the proposals of Lesky (1996), Vernant and Vidal-Naquet (2005), Gazolla (2001) and Szondi (2004), among others. In view of this, the literary analysis will be anchored in the research methodology that follows the qualitative analytical theoretical approach.

Keywords: Oedipus. Hero. Trajectory. Tragic.

A tragédia *Édipo Rei*¹ conta a saga de um herói que conquista a glória, favores dos deuses, admiração e o respeito de uma nação. Descobre-se assassino de seu

* Professora de Língua Portuguesa e Literaturas. Possui Mestrado em Letras, na área de Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e vem atuando, principalmente, na linha de pesquisa *Literatura e Historicidade*. E-mail: prof.thaisgimenes@gmail.com.

¹ Aristóteles considerava *Édipo Rei* a maior tragédia do teatro grego, opinião atualmente aceita de um modo geral, apesar de a peça não ter passado de um segundo lugar no concurso em que foi originalmente apresentada em Atenas, derrotada por um drama do hoje obscuro Filocles (Cf. VIEIRA, T. Entre a razão e o *daímon*. In: SÓFOCLES. *Édipo Rei de Sófocles*. Tradução de Trajano Vieira. Apresentação J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 17).

próprio pai e amante de sua mãe. Conhece a dor da culpa, a morte da glória, a força das mãos dos deuses descendo em forma de destino. Como remissão de atos que cometera inocentemente, condena-se à cegueira, arrastando-se na escuridão pelo resto de seus dias. A constatação da fragilidade humana num universo de deuses poderosos recorda a cada um a precariedade de sua natureza. Em *Édipo Rei* podemos compreender “aquele aspecto do trágico de Sófocles em que o ser humano se vê entregue a forças irracionais, sendo por elas impelido à desgraça e ao horror” (LESKY, 1996, p. 180).

Engenho humano e luta humana, ao lado do inapreensível, inatingível governo dos deuses. Aí reside, consoante Lesky (1996), aquela irreconciliável oposição em que Goethe vislumbrava a essência de todo o trágico.

O herói trágico será aquele que, consciente ou inconscientemente, transgredir uma lei aceita pela comunidade e sancionada pelos deuses. Mas não basta apenas transgredir para se tornar um herói trágico, pois o que faz dele um herói trágico é fundamentalmente a sua atuação na desgraça que se abate sobre ele. Édipo aparece diante de nós no momento de sua destruição e de sua humilhação, que ele pouco merecia, mas é justamente naquele momento que seu heroísmo eclode, na maneira de enfrentar a provação. No árduo caminho entre a falha trágica e a inevitável punição, ele se purga de suas faltas, realizando diante da plateia a função exemplar de que se reveste a tragédia.

Em meio a terrível lamentação, ele adentra o palco, o mesmo em que, no início da peça, aparecera como rei amado, como auxílio para os outros. Agora, roga apenas a Creonte que o desterre, e lhe permita dar um último adeus a suas filhas (v. 1458-1470)²:

ÉDIPO:

Que a Moira me encaminhe ao meu destino!
Minha linhagem masculina não
requer cuidados; homens, saberão
escapar à penúria, onde estiverem.
Já minhas filhas tão amesquinhas,
que à minha mesa sempre se sentavam
perto de mim, comigo degustando

² SÓFOCLES. *Édipo Rei de Sófocles*. Tradução de Trajano Vieira. Apresentação J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007. Todas as citações posteriores, referem-se à mesma obra e seguirão apenas dos versos.

tudo o que me servissem no repasto,
precisam de atenção. Deixa eu tocá-las,
deixa com ambas lamentar a dor.
Senhor! Atende-me,
nobre nato! Se minhas mãos as tocam,
será como antes, quando ao lado as via.

A última notícia que temos de Édipo, nessa tragédia, é que ele terá de abandonar Tebas, cumprindo a amarga sentença que proferira. Nesse momento, Édipo demonstra extraordinária capacidade de mudança para melhor, de crescente amadurecimento. A destruição impõe-se não só à personagem central, mas também aos seus descendentes.

À linha mestra do mito do rei Édipo fez-se fiel o poeta trágico, e isso quer dizer que ele respeitou o caráter inexorável da tese fatalista pela qual “nenhuma criatura humana pode fugir ao que lhe reserva o seu destino”, submetendo-a, porém, a uma sutil reelaboração, como ilustra a fala final do coro (v. 1524-1530):

CORO:

Olhai o grão-senhor, tebanos, Édipo,
decifrador do enigma insigne. Teve
o bem do Acaso – Týkhe –, e o olhar de inveja
de todos. Sofre à vaga do desastre.
Atento ao dia final, homem nenhum
afirme: eu sou feliz!, até transpor
– sem nunca ter sofrido – o umbral da morte.

Diante dessas considerações, passemos, agora, ao percurso do herói trágico na tragédia de Sófocles.

Édipo – o nome significa “o de pés inchados” – era filho dos reis de Tebas, Laio e Jocasta. Laio tinha sido advertido pelo oráculo: “Não deve ter filhos”. Se tivesse – o oráculo prevenia – o filho mataria o pai e desposaria a mãe. Laio, em vão, tentou evitar a realização dos funestos vaticínios do oráculo do deus Apolo. Chegou ao ponto de nascida a criança, cometer o pavoroso crime de ordenar a morte do primogênito. Então, ordenou que ele fosse abandonado, com os tornozelos amarrados por uma corda. Um pastor encontrou a criança ainda viva e levou-a a Corinto, onde foi adotada pelos reis de Corinto, Políbio e Mérope.

Já adolescente, o próprio Édipo ouviu a profecia que lhe vaticinava o parricídio e o incesto. Acreditando-se filho legítimo de Políbio, inutilmente abandonou os pais adotivos, impondo a si mesmo um desterro distante e definitivo.

Édipo rei erra, não soube ler bem os sinais dos deuses e não poderia, realmente, lê-los sendo Édipo. Nesse sentido, Vernant e Vidal-Naquet (2005, p. 66-67) salientam que na tragédia,

o oráculo é sempre enigmático, jamais mentiroso. Ele não engana, ele dá ao homem a oportunidade de errar. [...] Mas à interrogação de Édipo: Políbio e Mérope são meus pais? Apolo nada responde. Ele apenas antecipa uma predição: dormirás com tua mãe, matarás teu pai — e esta predição, no seu horror, deixa aberta a pergunta feita. É, portanto, Édipo que comete o erro de não se inquietar com o silêncio do deus e de interpretar sua palavra como se ela trouxesse a resposta ao problema de sua origem.

Se, por um lado, o deus Apolo sabe há muito do desenrolar do destino, por outro, o homem não pode deixar de encarar o futuro como decorrência incerta de sua liberdade. Assim, a consulta do oráculo se transforma de salvadora em aniquiladora: em vez de acabar com o desconhecimento acerca dos pais, fez disso a causa dos acontecimentos terríveis por vir.

Depois de dez anos, vemos Édipo no apogeu de sua realeza, o poeta mostrando-o magnificamente em sua plenitude do poder. Lembremos: o clássico herói trágico nunca é um membro do povo ou da camada média, pois quanto maior a altura, maior também será o tombo.

Eis que uma peste assola a região de Tebas, dizimando animais e pessoas, assunto introduzido por Sófocles, sob influência, talvez, da peste que assolou Atenas entre os anos de 430-426 a.C. Pela boca de um sacerdote, o povo grita sua dor e sua miséria ao rei, que já uma vez apareceu como salvador, decifrando o enigma mortal proposto pela Esfinge. Para saber a causa da ira divina, que assim aflige Tebas indefesa, Édipo enviou seu cunhado, Creonte, ao oráculo de Apolo, em Delfos. Tem início sua angústia. Tem início a peça de Sófocles.

Regressando de Delfos, Creonte revela a Édipo e à multidão, que se aglomera em frente ao palácio real, a resposta do oráculo: a peste é um castigo divino, porque a cidade abriga em seu seio um criminoso — o assassino de Laio. Não é por acaso que Sófocles põe com tanto gosto na boca de seus personagens frases de duplo sentido, cujo significado não podem compreender; é assim que Édipo amaldiçoa o assassino de seu pai, sem saber que fala de si mesmo, ou jura agir “como se o morto fosse seu pai”, o que é uma realidade. Indignado por saber que em Tebas vive um homicida impune, Édipo incita seu povo a descobri-lo, e lança a sentença que, ao final, recairá sobre si mesmo (v. 236-254):

ÉDIPO:

Seja qual for a identidade dele,
até onde meu trono e cetro imperem,
ninguém o deixe entrar, ninguém lhe fale,
ninguém se lhe associe em atos sacros,
ninguém a água lustral — ninguém! — lhe oferte.
Merece o teto acolhedor um homem
que nos macula a todos com seu miasma,
conforme revelou o deus em Delfos?
E quanto a mim, eu luto em prol do nume,
eu luto pelo nume, do homem morto.
Ao inferno — assassino! — esteja oculto
sozinho ou com o bando de comparsas.
Na miséria, sem Moira, acabe o mísero!
E digo mais: se acaso em meu palácio,
consciente, acontecer de recebê-lo,
recaia em mim a imprecação que faço.
Adjuro todos a cumprir o dito,
pelo nume, por mim, por esta terra
sem fruto, sem o deus, sem vida, nada.

Tem início a investigação: tensa, crescente, num ritmo vertiginoso, numa lógica perfeita, porque a investigação leva além de descobrir um criminoso, leva um homem a descobrir a si mesmo. Não dura mais que um dia para um homem defrontar-se com sua própria consciência.

Até o nome de Édipo, esclarecem Vernant e Vidal-Naquet (2005, p. 83-84), carrega em si o mesmo caráter enigmático que marca toda a tragédia. O duplo sentido de *Oidípous* encontra-se no interior do próprio nome:

Oída: eu sei, uma das palavras dominantes na boca de Édipo triunfante, de Édipo tirano. *Pouís*: o pé – marca imposta desde o nascimento àquele cujo destino é terminar como começou, um excluído, semelhante a um animal selvagem que seu pé faz fugir, que seu pé isola dos homens, na esperança vã de escapar dos oráculos, perseguido pela maldição de pé terrível por ter transgredido as leis sagradas de pé elevado, e incapaz de agora em diante de tirar o pé dos males em que se precipitou, elevando-se ao alto poder.

Édipo, por um lado, é dotado de extraordinária estatura, habilidade e argúcia. Assim, como conta a lenda, Édipo enfrentara a Esfinge, um monstro, metade mulher, metade leoa, com cabeça e seios de mulher, corpo e patas de leoa, que atormentava a região de Tebas, devorando pessoas que passavam pelo local e não conseguiam decifrar os seus enigmas. Édipo decifra o enigma e a Esfinge, sentindo-se derrotada, joga-se do alto do rochedo e morre. Dessa forma, Édipo salvava a cidade e tornara-se rei de Tebas. Não só é o senhor de Tebas, mas chegou a essa posição graças ao seu próprio talento.

Por outro lado, enfurece-se facilmente em seus repetidos ataques de cólera contra os que lhe trazem notícias adversas. Ao mesmo tempo em que demonstrou bravura e inteligência ao decifrar o enigma da Esfinge, também demonstrou agressividade no modo como tratou o vidente cego Tirésias, não querendo ouvir o que ele tinha para lhe dizer sobre o futuro; assim também, na maneira como tratou o cunhado Creonte, com arrogância, desconfiando de sua lealdade; e no modo como agiu, violentamente, com Laio, o próprio pai, assassinando-o no cruzamento das três estradas, quando vagava nas regiões de Corinto. Veremos, a seguir, cada uma dessas situações que configuram o caráter de Édipo.

Édipo possui a espécie de soberba e orgulho enfatuatedo, a confiança arrogante em si mesmo e em seu “talento inato” que os gregos entendiam como causa da *hybris*. Essa marca do herói, um comportamento excessivo, uma arrogância que ultrapassa os limites do lícito, responde, em certo sentido, pela responsabilidade do herói sobre a catástrofe que o abate. Essa espécie de presunção ou vaidade espiritual passou a ser considerada a clássica imperfeição trágica, que Aristóteles (1999) definiu como *hamartia* e os críticos designaram falha aristotélica. O registro de tamanha imperfeição, na peça, tem o objetivo de fazer com que o espectador aceite a queda da personagem, poupando-

o do espetáculo angustiante da derrota ou destruição de um homem bom e inocente. Observemos, por exemplo, o caso de Édipo, de Sófocles. Há um traço em seu caráter que o faz propender para a ação que facilita a *hamartia*, embora não se possa perder de vista que ele próprio viera ao mundo apesar de uma recomendação contrária dos deuses a Laio. De acordo com Lesky (1996), a *hybris* original seria a forma de rejeitar o acaso sem sentido, o passado de geração em geração, arrastando para a perdição seres inocentes. Ou seja, a *hybris* representaria a contribuição humana para a interferência da fatalidade. Com a *hybris* e a *hamartia*, a interferência dos deuses parece menos terrível e mais aceitável, visto que a desgraça que acomete o herói emerge como consequência de uma transgressão humana, sendo, portanto, explicável, compreensível.

A primeira pessoa a quem Édipo recorre para ajudar a elucidar o enigma da morte de Laio é o velho adivinho Tirésias. Levam-no à praça pública, diante do povo de Tebas, do conselho dos idosos, diante de Creonte e de Édipo. Este o interroga, mas o adivinho se recusa a revelar o que conhece. Tirésias sabe quem matou Laio e quem é Édipo, mas não quer se manifestar sobre isso, está decidido a se calar. No entanto, incitado por Édipo, Tirésias acusa o rei como assassino, que agora vive incestuosamente. Édipo, furioso, o expulsa de seu palácio (v. 429-431):

ÉDIPO:

Ouvir o que ele diz é insuportável.
Vai para o inferno! Some! Vai de retro
à tua morada e deixa o meu palácio.

Tirésias lança a profecia e se retira (v. 447-462):

TIRÉSIAS:

Irei, mas antes digo o que me trouxe –
teu cenho nada pode contra mim:
aquele cujo paradeiro indagas,
pela morte de Laio, aos quatro cantos
vociferando, bem aqui se encontra;
tido e havido como homem forasteiro,
irá se revelar tebano autêntico,
um triste fato. Cego – embora ele hoje
veja –, mendigo (ex-rico), incerto em seu
cetro, em terra estrangeira adentrará.

E então nós o veremos pai e irmão
dos próprios filhos; no que toca à mãe,
dela será o marido; e quanto ao pai,
sócio no leito, além de seu algoz.
No paço, pensa. A tua conclusão,
se for que eu minto, diz: falso profeta!

Tão terrível é a revelação que, a princípio, tanto Édipo como o coro costumam a acreditar na veracidade da profecia e o coro defende Édipo (v. 494-495; 506-512):

CORO:

eu nada sei – agora ou no passado –
que desabone a fama de Édipo.

Outrora a virgem-
-de-asas, a Esfinge, lançou-se
abertamente contra ele;
e ele foi sábio – todos vimos –
e a pólis o aprovou: era benquisto.
jamais empenharei
meu coração em condená-lo!

No início, Édipo é o espírito clarividente, a inteligência lúcida que, sem a ajuda de ninguém, sem o socorro de um deus, nem de um presságio, soube adivinhar só pelos seus recursos o enigma da Esfinge; diferencia-se dos outros homens porque está acima deles; despreza, porém, as palavras de Tirésias, fato que um homem comum levaria em consideração; quando mata seu pai e desposa sua mãe faz isto sem o saber, sem o querer, porque é joguete de um destino que os deuses lhe impuseram. Vemos, então, que a tragédia apresenta um caráter ambíguo a partir de dois planos inseparáveis: o plano humano e o plano divino. Entretanto, devemos evitar de ler *Édipo* como uma “tragédia do destino”, na qual o herói apenas levaria a termo a profecia dos deuses. Se lermos a peça desse ângulo, deixamos escapar traços marcantes da personagem – o caráter voluntarioso, a disposição de servir, o talento individual – responsáveis em grande parte pelo próprio enredo dramático.

Após a revelação do vidente cego, Édipo, então, se persuade de que o cunhado Creonte ambiciona tomar-lhe o lugar no trono de Tebas e de que, no passado, ele pode ter guiado a mão dos assassinos do antigo rei. Fora de si, proclama que Creonte deve morrer por tal traição. Aturdido e desesperado, Creonte se defende numa longa cena e, no

entanto, somente a intervenção de Jocasta é que o salva da sentença já pronunciada. Édipo chega à conclusão de que Creonte deve sair da cidade imediatamente, pois desconfia de que ele esteja envolvido no assassinato de Laio (v. 669-675):

ÉDIPO:

Deixa-o partir, mesmo que eu me aniquile,
que prove, envilecido, à força o exílio.
Da fala dele eu não me apiedo, mas
da tua. Onde ele vá, meu ódio o siga!

CREON:

Cedes e regurgitas ódio estígio.
A ira passa, virá o pesar. Quem tem
o teu artil conhece o pior; é justo!

Esse erro de Édipo deve-se a dois traços de seu caráter: muito seguro de si, de sua capacidade de julgamento, não admite que duvidem de sua interpretação dos fatos; naturalmente orgulhoso, ele se pretende sempre e em toda parte senhor, o primeiro. Édipo se define como aquele que decifra os enigmas. E todo o drama é, como observam Vernant e Vidal-Naquet (2005), um enigma policial que Édipo deve esclarecer.

Relembremos: Édipo, já homem feito, deixara Corinto para fugir daqueles que acreditava serem seus pais; enquanto se dirigia para Tebas (terra da sua verdadeira origem, o que ele ignorava), Laio, fazendo caminho inverso, deixava Tebas em direção a Delfos para consultar o oráculo sobre a infelicidade que abalava sua cidade: a Esfinge. Os dois homens encontram-se numa encruzilhada, em um lugar muito estreito para que os dois possam passar lado a lado. O destino punha pai e filho frente a frente e a arrogância de um e de outro gerou uma situação de conflito e, deste, a luta: Édipo mata o pai (v. 804-820):

ÉDIPO:

Vindo de encontro a mim, o auriga e o velho
me empurraram: devia dar passagem.

Colérico, esmurrei meu agressor
– o auriga –, e o velho, vendo-me ladear
o carro, à espreita, com chicotes duplos,
feriu-me bem no meio da cabeça.
Pagou preço maior: no mesmo instante,
recebe um golpe do meu cetro. Rola
do carro, ao chão, decúbito dorsal.
Executei o grupo. E, se o estrangeiro
tiver com Laio laços consangüíneos?
Alguém será mais infeliz do que eu,
a quem os Sempiternos mais execram?
Proibido ao cidadão e ao forasteiro
falar comigo ou receber-me em casa.
É clara a ordem: devem me expulsar!
Contra mim mesmo impus a maldição.

Como bem observa Kothe (1987, p. 25), “todo herói grego é um híbrido, um semideus. Ele carrega o pecado ‘original’ de ser produto de uma *hybris*, uma desmedida, uma violação da medida, da ordem natural das coisas”. O delito do herói trágico é proporcional à sua capacidade de violência, da *hybris* desmedida. Ao mesmo tempo, é essa capacidade do excesso que lhe dá identidade heroica, de actante e, ao mesmo tempo paciente, das engrenagens do destino. Nada pode distanciá-lo da ação delituosa, e mesmo quando tenta fugir de seu destino, como Édipo tentou, por isso mesmo o encontra: esse é o sentido de sua vida. Exatamente aí reside a identidade heroica de Édipo, nessa destinação sem justificativas. A identidade dele e de todos os heróis trágicos. Por outras palavras, assim se realiza o sentido do trágico.

Do ponto-de-vista dos homens, Édipo é o chefe clarividente, igual aos deuses; do ponto-de-vista dos deuses, ele aparece cego, igual ao nada. Tal é a personagem de Édipo. No início do drama, o Sábio; no fim, aparece no último degrau de decadência: Édipo – Pé inchado, concentrando sobre si toda a poluição do mundo. O rei divino, purificador e salvador de seu povo, reconhece-se o criminoso impuro que é preciso expulsar para que a cidade seja salva.

A personagem Édipo se destaca pela injustiça com que lhe acomete o destino, pelas vicissitudes de sua atribulada existência, pela nobreza e dignidade com que exerce o poder supremo. *Édipo Rei* é também uma peça sobre a grandeza humana: Édipo é grande, não em virtude da posição que exerce, mas em virtude de sua força interior, força

para perseguir a verdade a qualquer custo, força para aceitá-la e suportá-la quando encontrada. Édipo é grande porque aceita a responsabilidade por “todos” os seus atos, incluindo os que são objetivamente mais aterradores, embora subjetivamente inocente (v. 1414-1415):

ÉDIPO:

Temor im procedente: o mal é meu;
além de mim, não há quem o suporte.

Quando a relação entre a imperfeição e a queda é menos direta, como afirmam Danzinger e Johnson (1974), em que o destino ou os deuses desempenham um papel preponderante, vemos como o homem não é o único responsável por suas ações, mas deve assumir as consequências. Na tragédia, o herói concretiza ações e não o trágico. É do contraste entre o desejo e a impossibilidade de sua realização que surge o trágico.

O problema do delito trágico é, portanto, ambíguo: o delito não é propriamente do herói. A rigor, ele é mero instrumento dos deuses ao cumprir seu destino — portanto suas falhas são pré-determinadas. O movimento é do exterior para o interior do agente, por isso não podemos falar em culpa trágica. No entanto, há um jogo sutil entre determinação e escolha na medida em que não só a *hamartia*, mas também a *hybris*, se presentificam na ação heroica, representada no espetáculo tragédia. Nesse sentido, Vernant e Vidal-Naquet (2005) ponderam que Édipo não é uma vítima expiatória, é a personagem de uma ação trágica, colocada pelo poeta no espetáculo da tragédia para representar a angústia de uma decisão, frente a uma escolha sempre presente de que não pode se eximir.

Sendo que os heróis não têm a culpa internalizada como sentimento despedaçador, no entanto, pela *hybris* terão explicitada sua falha à sociedade. A necessidade de recompor a comunidade manchada pela expiação faz parte de um conjunto mítico-religioso muito específico e complexo, como é a situação de Édipo. Ele erra e expia voluntariamente seu erro para limpar a terrível mancha que sombreia Tebas. O sentido da expiação do seu erro integra o sentido do trágico: sofrer pelo erro involuntário.

Assim sendo, não tendo culpa o significado de *hamartia* — pois a culpa é esse sentimento tão pessoal e íntimo de angústia por termos errado por nossa própria vontade — fica, o herói trágico “liberado” para permanecer somente no arrependimento que se segue à visão do erro. Diante disso, Gazolla (2001, p. 73-74) se questiona “o que deve, então, expiar um Édipo?” Deve expiar um erro, por ele e pela comunidade a que pertence, não uma culpa. E acrescenta “um Édipo sem culpa?” Sim, pois não devemos ler Édipo como um homem “culpado” por erros imperdoáveis, mas sim como um homem que cometeu um erro inconsciente ou falha involuntária. Édipo não é culpado, pois não é consciente e responsável por suas ações.

O que a modernidade nomeou culpa, segundo Gazolla (2001, p. 27-28), é “um sentimento interior dilacerador, pertinente apenas àquele que se sente em dívida com o todo e/ou consigo próprio”. Desse modo, a noção de “erro” foi sendo substituída pela de culpa; mas a noção de falha ou “erro” é a mais adequada ao contexto das tragédias clássicas.

Na representação trágica, o público sente compaixão pelo herói sofredor e, ao que parece, sente medo por si mesmo. Por outras palavras, o espectador passa por uma forte experiência emocional, a que Aristóteles denominou de purgação ou catarse, fundamental à teoria aristotélica; realiza-se “através da piedade e do medo, [...] a adequada purgação dessas emoções” (DANZINGER; JOHNSON, 1974, p. 136).

A tragédia exerce poderoso efeito porque o público (re)vivencia, numa experiência comunitária, um ritual primitivo. Especialmente, quando o herói é o governante de uma comunidade e quando, como no caso de Édipo, o seu sofrimento é suportado, em parte, por amor ao seu povo; o público, como bem apontam Danzinger e Johnson (1974), observa a queda do herói como se estivesse participando de algum dos primitivos ritos tribais. Por isso, supomos que *Édipo Rei* deve ter despertado os mais intensos sentimentos de piedade e terror diante do caráter inflexível do destino, que em sua face mais impiedosa pode se abater sobre um homem admirado e respeitado — no caso, o herói e rei de Tebas.

Tanto o efeito criado na plateia pela transformação de Édipo como a piedade inspirada pelo protagonista no seu trágico fim decorrem das circunstâncias em que ele é

colocado no início da peça. Quando Édipo aparece, encontra-se no auge do vigor físico, moral e político. Já é rei de Tebas, marido de Jocasta e pai de quatro filhos. Os fatos que antecedem o desenlace serão esclarecidos no desenvolvimento da trama, fazendo mesclar-se passado e presente. Com lógica inexorável, a verdade de sua condição revela-se paulatinamente — em um movimento não só permitido, mas promovido pelo próprio Édipo — até o momento em que a trágica fatalidade é elucidada, e o rei, resignado, impõe, a si mesmo a terrível punição.

Essa experiência fundamental do herói, que se confirma a cada um de seus passos, acaba por remeter a uma outra experiência: a de que é apenas no final do caminho para a ruína que estão a salvação e a redenção. Édipo chegou ao conhecimento de si mesmo e, por todo o seu sofrimento, redimiou-se de seus crimes.

O trágico perpassa a tessitura de *Édipo Rei* como em nenhuma outra tragédia. Seja qual for a passagem do destino do herói em que se fixe a atenção, nela se substancializa a insinuação de salvação e, a um tempo de aniquilamento, que constitui um elemento fundamental do sentido do trágico. Pois, consoante Szondi (2004), não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína. Temendo que a profecia do oráculo se cumprisse, Édipo foge de Corinto e uma sucessão de fatos ocorre em sua vida que o leva, inexoravelmente, a descobrir que é assassino e filho de seu pai Laio, marido e filho de sua mãe Jocasta, pai e irmão de seus filhos; fazendo, assim, com que a profecia dos deuses se cumprisse. Goethe reconhece como essencial ao conflito trágico o fato de que “não permite nenhuma solução” (SZONDI, 2004, p. 48); mostrar a falta de solução para o conflito é uma condição necessária para a realização de um legítimo espetáculo de tragédia.

A peça termina como se iniciara: Édipo e seu povo. Com a brutal diferença de que, no início, Édipo era o rei, clarividente amado e poderoso, do qual os cidadãos esperavam proteção. No final ele é o criminoso, cego, banido por si mesmo, mas descobriu a verdade. Sua posição inicial era ilusória, baseava-se na suposição de uma origem. Agora, ele sabe quem é. E ao sabê-lo, pune-se: como indivíduo, como rei, como

elemento social. Como indivíduo, porque matara o pai e esposara a mãe, e parricídio e incesto são crimes que clamam punição. Como rei, porque ele próprio decretara a pena que seria imposta ao assassino de Laio, e deve cumprir sua palavra. Como elemento social, porque sendo ele o motivo das desgraças de Tebas, não pode continuar vitimando a cidade, depois de saber de seus crimes.

Ele como que perde o poder terreno para conquistar um poder espiritual; ele como que “se despe do agora, para, lá debaixo, resplandecer elevada sabedoria, transcendendo todos os seus juízes e algozes” (KOTHE, 1987, p. 26).

Diante disso, como bem observam Costa e Remédios (1988), o trágico permanece por meio da obra de Shakespeare (século XVI) e de Corneille e Racine (século XVII). As peças de Shakespeare são construídas de um modesto ilusionismo cênico. Os dois dramaturgos franceses, Corneille e Racine, procuram recuperar o teatro grego. Racine retoma Eurípides e Sêneca, ao passo que Corneille recupera Sófocles e os textos de assuntos romanos, revivendo o mito de Édipo.

Assim, a Grécia antiga transmitiu um grande número de mitos que se fixaram como patrimônio da cultura ocidental. Até os dias de hoje, esses mitos são utilizados para eternizar as relações do homem com seu destino. Os dramaturgos utilizam as tragédias a fim de mostrar a total destruição do homem mortal diante da fatalidade. No século XX, alguns escritores tentam restituir o trágico, por isso, retomam Édipos, Electras, Antígonas sob nova ótica. Retomando o trágico, os escritores contemporâneos querem colocar os problemas ou exprimir os sentimentos de seu tempo, utilizando os mitos milenares. Por conseguinte, a permanência do trágico na contemporaneidade pode ser constatada pela (re)leitura do mito de Édipo.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultura Ltda, 1999.

COSTA, L. M. da; REMÉDIOS, M. L. R. *A tragédia: estrutura e história*. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 1988.

DANZINGER M. K.; JOHNSON, W. S. A natureza da tragédia. In: _____. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. São Paulo: Edusp/Cultrix, 1974, p. 131-165.

FRYE, N. O mythos do outono: a tragédia. In: _____. *Anatomia da crítica*. Tradução de Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 133-235.

GAZOLLA, R. Aspectos do trágico. In: _____. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega* – ensaio sobre aspectos do trágico. São Paulo: Edições Loyola, 2001, p. 11-82.

KOTHE, F. R. *O herói*. Série Princípios. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LESKY, A. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg et al. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MCLEISH, K. *Aristóteles: a Poética de Aristóteles*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

ROMILLY, J. O teatro na segunda metade do século V: Sófocles, Eurípides, Aristófanes. In: _____. *Fundamentos de literatura grega*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984, p. 96-107.

SÓFOCLES. *Édipo Rei de Sófocles*. Tradução de Trajano Vieira. Apresentação J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. Tradução de Anna Lia de Almeida Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DE ONDE TUDO COMEÇOU: A CRÍTICA SOBRE EÇA DE QUEIRÓS NO BRASIL

WHERE EVERYTHING STARTED: THE GENESIS CRITICS ON EÇA DE QUEIRÓS IN BRAZIL

Cristiane Navarrete Tolomei*

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar dois textos fundadores da crítica queirosiana brasileira. De um lado, o primeiro texto jornalístico acerca da obra de Eça de Queirós assinado por Machado de Assis no periódico carioca *O Cruzeiro*, de 1878; do outro lado, o primeiro livro publicado no mundo sobre a vida e a obra do escritor português denominado *Eça de Queiroz*, de 1911, escrito por Miguel Mello. Verificamos como essas leituras lançaram tendências críticas e foram concebidas como pedra basilar dos estudos queirosianos no país, destacando o método crítico de cada texto e valorizando o campo intelectual dos momentos de produção. Para a realização deste breve estudo, contamos com o apoio teórico-crítico de Benjamin Abdala Júnior (2000), Paulo Franchetti (2000), José Maria Bello (1952) e Machado da Rosa (1964) para refletir as polêmicas e equívocos na gênese da crítica literária brasileira sobre Eça de Queirós.

Palavras-chave: Eça de Queirós. Machado de Assis. Miguel Mello. Crítica queirosiana brasileira.

Abstract: This article aims to analyze two founding texts of the Brazilian Queirosian critique. On the one hand, the first journalistic text about the work of Eça de Queirós signed by Machado de Assis in the Rio newspaper *O Cruzeiro*, 1878; on the other side, the first published book on the life and work of the Portuguese writer Eça de Queirós, written in 1911 by Miguel Mello. We have verified how these readings have thrown critical tendencies and were conceived as the cornerstone of the Queirós studies in the country, highlighting the critical method of each text and valuing the intellectual field of the moments of production. In order to carry out this brief study, we have the theoretical-critical support of Benjamin Abdala Júnior (2000), Paulo Franchetti (2000), José Maria Bello (1952) and Machado da Rosa (1964) to reflect the controversies and misunderstandings in the genesis of Brazilian literary criticism about Eça de Queirós.

Keywords: Eça de Queirós. Machado de Assis. Miguel Mello. Brazilian Queirosian Criticism.

1

* Professora doutora do departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão

Este artigo apresenta um recorte inicial da fortuna crítica sobre a vida e a obra de Eça de Queirós no Brasil com a primeira leitura jornalística realizada na imprensa em 1878 e a primeira crítica em formato de livro em 1911.

Sobre a primeira, a famosa e por tantas vezes citada, a crítica de Machado de Assis no jornal *O Cruzeiro*, do Rio de Janeiro, em 16 de abril de 1878, sendo retomada no mesmo periódico em 30 de abril do mesmo ano, é responsável por abrir caminho para que outros brasileiros se interessassem pela obra queirosiana e passassem a divulgá-la, interpretá-la, analisá-la e considerá-la como patrimônio comum entre Brasil e Portugal. Convém observar que o método crítico de Machado atraiu outros estudiosos da época, passando a orientá-los e, por consequência, Machado começava a destacar-se como um dos principais mediadores críticos entre o texto ficcional e o leitor do século XIX. Ademais, a sua crítica é tomada até hoje como modelo para muitos queirosianos, daí a importância de revisita-la.

Do texto de Machado até o ano da primeira publicação crítica em formato de livro no Brasil, em 1911, os leitores brasileiros intensificaram a sua aproximação com a obra de Eça de Queirós, dando início ao chamado culto ao escritor português no país. Esse processo de conhecimento da obra queirosiana dá ao Brasil lugar de destaque na divulgação e análise dos textos queirosianos, já que a recepção no país foi mais intensa do que em Portugal.

As duas primeiras décadas do século XX foram marcadas pelas publicações póstumas e inéditas de Eça no Brasil e no mundo, além do aumento considerável de estudos sumários sobre a biografia e a obra do escritor. Foi nesse momento que surgiu o primeiro livro no mundo dedicado exclusivamente à pesquisa sobre o autor português escrito por Miguel Mello intitulado *Eça de Queiroz* (1911). Em vista disso, Miguel Mello foi o pioneiro a balizar com mais fôlego a obra e a vida de Eça de Queirós, vincando tendências críticas as quais seriam insistentemente instrumentalizadas, mas com o tempo assumiriam, na segunda metade do século XX, uma feição roçada e ultrapassada,

2

Machado de Assis ressaltara que por ele poderia dispensar-se de voltar a falar do artigo que escrevera sobre Eça de Queirós, afirmação anunciada pelo brasileiro quando fora praticamente obrigado a retomar a sua crítica de 16 de abril de 1878 no periódico carioca *O Cruzeiro*, depois de 14 dias, em função da grande polêmica gerada, a partir dali, acerca de sua crítica ao romance *O primo Basílio* (1878). Também, como ele, poderia dar-se por encerrada a discussão em torno da crítica do realista brasileiro, visto que esta já foi exaustivamente discutida pela historiografia literária brasileira e portuguesa, entretanto, ela ainda é motivo de debate e, sobretudo, considerada, a pedra basilar de todas as críticas que surgiriam posteriormente, portanto, a relevância de seu estudo.

A crítica de Machado de Assis fora e ainda é tomada com extremo respeito e valorizada na forma como trata a obra queirosiana. Além de ser considerada a responsável pela abertura e divulgação da produção artística do escritor português no Brasil, a crítica machadiana, segundo Paulo Franchetti (2000), também “até hoje orienta a apreciação crítica de *O primo Basílio* no Brasil, sendo citada praticamente toda vez que se analisa o romance de Eça” (FRANCHETTI, 2000, p. 48).

O texto crítico de Machado de Assis pode ser dividido em dois momentos: o primeiro, uma análise da obra queirosiana em torno da nova tendência literária que surgia na época, o Naturalismo, de Zola; e o segundo, uma análise do que Machado entendia ser os problemas de concepção e de construção do texto de Eça, especificamente, no tratamento da criação dos personagens e da estrutura narrativa. Ao comentar o primeiro momento, José Maria Bello (1952) resalta que o artigo de Machado foi um exemplo de uma “crítica de defeitos”:

Creio que ninguém antes, no Brasil e, possivelmente, em Portugal, teria posto em relevo com tamanha acuidade e tamanha severidade os aspectos falsos do *Naturalismo*. Creio também que ainda não se teria feito uma apreciação tão penetrante dos dois grandes romances de Eça de Queirós. Penetrante, mas muitas vezes de clamorosa injustiça, porque inspirada por evidente prevenção (BELLO, 1952, p. 155).

Na concepção de Bello, já é possível averiguar o tom polêmico da crítica machadiana, pois ao mesmo tempo em que ela representaria a melhor crítica, seria também o terreno de batalha entre naturalistas e aqueles que se colocavam contra a nova

corrente literária. Para ilustrar isso, retornar-se-á às primeiras linhas da crítica de Machado:

Um dos bons e vivazes talentos da atual geração portuguesa, o Sr. Eça de Queirós, acaba de publicar o seu segundo romance, *O Primo Basílio*. O primeiro, *O Crime do Padre Amaro*, não foi de certo a sua estreia literária. [...] *O Crime do Padre Amaro* revelou desde logo as tendências literárias do Sr. Eça de Queirós e a escola a que abertamente se filiava. O Sr. Eça de Queirós é um fiel e aspérrimo discípulo do Realismo propagado pelo autor do *Assomoir* (ASSIS, 1946 [1. ed. 1878], p. 160-161).

Machado, ainda vinculado aos preceitos românticos¹, advertira os leitores da sua época sobre o posicionamento estético-literário embasado no realismo-naturalismo. Assim, verifica-se que o crítico brasileiro passara a fazer um levantamento do que seriam os problemas do Naturalismo, cujos “defeitos” atingiriam, segundo o nosso escritor, a produção do romance de Eça.

Este homem tem faculdades de artista, dispõe de um estilo de boa têmpera, tem observação; mas o seu livro traz defeitos que me parecem graves, uns de concepção, outros da escola em que o autor é aluno, e onde aspira a tornar-se mestre; digamo-lhe isto mesmo, com a clareza e a franqueza a que têm jus os espíritos de certa esfera (ASSIS, 1946 [1. ed. 1878], p.175).

Nesse excerto, Machado de Assis não esconde a admiração por Eça, todavia, condena o posicionamento estético do escritor português e abre caminho para o segundo aspecto de sua crítica, ao apresentar o que entende ser as imprecisões narrativas do *Primo*, empregando, para tanto, os pressupostos da escola naturalista. O crítico brasileiro considerara pouco convincente a construção dos personagens, principalmente o de Luísa, assim como mal elaborada a trama:

Luísa é um carácter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor é antes um títere do que uma pessoa moral.

¹ O foco deste artigo não é discutir sobre as fases da obra de Machado de Assis, a respeito da redefinição do romantismo na obra machadiana indica-se a leitura de: Crestani, Jaison Luís. *Machado de Assis no Jornal das Famílias*. São Paulo: EDUSP, 2009.

Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência (ASSIS, 1946 [1. ed. 1878], p. 165).

Para Machado de Assis, havia em *O primo Basílio* duas tramas: a de Luísa e Basílio e a de Luísa e Juliana. Nesse aspecto, a principal contestação à crítica de Machado refere-se à elucubração deste sobre a hipótese de Juliana não descobrir as cartas e acabar o conflito e, portanto, acabar ali o romance. Machado queria demonstrar com isso que a trama entre Luísa e Juliana nada tinha a ver com o triângulo amoroso Luísa, Jorge e Basílio. Muitos críticos, no entanto, entenderam que Machado, dessa forma, estaria propondo outro romance e não aquele que Eça de fato escrevera, o que invalidaria sua crítica.

Apesar de Machado ter condenado alguns aspectos do *Primo*, não negara o mérito do texto, quer pelo estilo empregado por Eça, quer pela boa elaboração da personagem Juliana, considerando-a “o caráter mais completo e verdadeiro do livro [...]” (ASSIS, 1946 [1. ed. 1878], p. 167). E, além da construção dos personagens em *O primo Basílio*, Machado apresentara uma preocupação em torno do decoro do texto, especialmente, no que julgava como emprego excessivo de erotização.

Parece que o Sr. Eça de Queirós quis dar-nos na heroína um produto da educação frívola e da vida ociosa; não obstante, há aí traços que fazem supor, à primeira vista, uma vocação sensual. A razão disso é a fatalidade das obras do Sr. Eça de Queirós – ou, noutros termos, do seu Realismo sem condescendência: é a sensação física. [...] Ora, o tom é o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas. Quando o fato lhe não parece bastante caracterizado com o termo próprio, o autor acrescenta-lhe outro impróprio (ASSIS, 1946 [1. ed. 1878], p. 170-171).

Nesse trecho, nota-se que Machado considerara que, em função dos preceitos naturalistas, o romance de Eça se tornara apelativo. Acreditava ser desnecessário o uso do erotismo do modo como o fizera o autor português. Em vista disso, Machado atacara mais uma vez a nova estética com base na construção do enredo e na presença do que acreditava ser imoral.

Se eu tivesse de julgar o livro pelo lado da influência moral, diria que, qualquer que seja o ensinamento, se algum tem, qualquer que seja a extensão da catástrofe, uma e outra coisa são inteiramente destruídas pela viva pintura dos fatos viciosos: essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, eis o mal. A castidade inadvertida que ler o livro chegará à última página, sem fechá-lo, e tornará atrás para reler outras (ASSIS, 1946 [1. ed. 1878], p. 184-185).

Mais do que condenar o erotismo em *O primo Basílio*, Machado reprovara a concepção naturalista do romance, apontando para o que entendera ser sua imperfeição artística. A respeito desse assunto, o estudioso português Machado da Rosa (1964) manifesta-se da seguinte forma:

A originalidade da crítica machadiana assentava num sistema de ideias em que se fundia uma visão aparentemente pragmática dos movimentos romântico e naturalista com uma penetração excepcional dos fenômenos psicológicos e da verdade moral. [...] Machado negava que o Realismo de Eça no *Primo* ministrasse qualquer ensinamento moral. [...] Quer dizer, a obra literária tem que ser a idealização dramática de uma dor moral. Desse princípio, tão radicalmente ausente dos postulados naturalistas que constituíam a novidade e a atração de momento, talvez derive a maior força de Machado como crítico de Eça – e, por ironia, a sua fraqueza (ROSA, 1964, p. 226-228).

Machado da Rosa, no seu estudo sobre a aproximação entre Eça e Machado, afirma que, para o escritor brasileiro, a função da literatura era a de desempenhar um papel modelar e não o papel polêmico e de exposição do que entendia ser a hipocrisia burguesa que o escritor português propunha ao adotar o Naturalismo de Zola.

De acordo com Paulo Franchetti (2000), a interpretação da crítica de Machado deve ser realizada tendo em consideração o lugar de onde fala o escritor brasileiro. Desse modo, a leitura sobre a crítica machadiana deve ser entendida e, por sua vez, justificada pelo fato de ele a ter escrito em um período de transição entre o Romantismo e o Realismo no Brasil e de afirmação de uma tradição literária nacional. Destarte, trazendo a visão “de um escritor empenhado na criação de uma tradição cultural no Brasil e que, por isso mesmo, lia o texto de Eça de uma perspectiva muito interessada” (FRANCHETTI, 2000, p. 49), condenando aquilo que considerava inadequado para essa tradição, o que incluía a estética naturalista.

À vista disso, as possíveis incongruências na crítica machadiana sobre o romance queirosiano se deve ao fato de que o brasileiro estava vivendo um impasse entre um Machado romântico e outro que nasceria realista. Em outras palavras, Machado de Assis vivia uma crise do ponto de vista literário, de modo que produzira uma crítica dominada por um decoro romântico, mas que já balizava as diretrizes que o norteariam em sua adoção de uma estética realista.

A crítica de Machado recebeu inúmeras leituras. À guisa de ilustração, no início até meados do século XX, um setor da crítica literária brasileira especializada em Eça – como Viana Moog, Álvaro Lins e José Maria Bello –, rejeita alguns aspectos da crítica machadiana à medida que se tratava de suposições relacionadas ao uso do condicional: “Se tal personagem fizesse isso” ou “Se ocorresse tal ação da seguinte forma”, desconsiderando o que de fato Eça escrevera. Em contrapartida, encontra-se Manuel Bandeira e Agripino Grieco assinalando que a crítica realizada por Machado sobre o *Primo* foi “a melhor página da crítica brasileira” (GRIECO, 1959, p. 131).

Na segunda metade do século XX, Roberto Schwarz, por exemplo, julga que “havia da parte de Machado uma intenção realista neste antirrealismo conservador, se o considerarmos expressão de experiência e ceticismo – o que não era na Europa, onde representava um recuo intelectual – em face do cabimento das ideias liberais no Brasil” (SCHWARZ, 2000, p. 65). Era uma postura conservadora que repensava o Realismo e a forma de representar o real. Julga-se que a crítica de Machado sobre o romance queirosiano é um grande momento da crítica literária brasileira, visto poder ser lida como a própria invenção do Realismo machadiano e como interlocução privilegiada na formação literária de Eça de Queirós e em sua difusão entre os leitores brasileiros.

Para além da polêmica entre a crítica de Machado à obra ficcional de Eça, verifica-se uma dupla função da leitura machadiana: a primeira por inaugurar no Brasil uma crítica militante e estética; e a segunda por ser responsável pela obra de Eça de Queirós adquirir lugar de destaque no cenário literário brasileiro, ganhando, a partir daí, muitos admiradores e seguidores.

O estudioso Miguel Mello é o pioneiro quando se trata de publicação sobre Eça de Queirós no mundo em formato de livro, sendo responsável pela primeira publicação de fôlego sobre a vida e a obra do escritor português intitulada *Eça de Queiroz* (1911).

Eça de Queiroz é publicado cinco anos antes do primeiro livro lançado em Portugal por António Ferreira Cabral Pais do Amaral e, de acordo com Mello, surgiu de forma tardia e ainda realizado por um não-especialista de Eça de Queirós. Ainda a respeito desse assunto, Mello esclarece ao leitor que o seu texto não poderia ser considerado uma crítica literária, mas apenas apontamentos de um “admirador confesso”, que não estava preocupado em julgar o trabalho de Eça; pelo contrário, Mello enfatiza que o objetivo dele era defender o escritor português das principais acusações feitas a ele e a sua obra, indo de encontro à leitura machadiana.

Esse livro é resultado do empenho de Miguel Mello que consegue um importante documento para sua elaboração: a resposta a um questionário, via carta, dada pelo filho do escritor, José Maria Eça de Queirós, resultando em um instigante relato a respeito do pai.

Brito Broca também ressalta o aspecto pioneiro da crítica de Mello, destacando o “quanto Eça preocupava os intelectuais brasileiros da época” (BROCA, 1960, p. 123) e como, até 1914, “o culto de Eça de Queirós foi maior no Brasil do que em Portugal” (BROCA, 1960, p. 123). Mas, apesar do grande esforço de Mello, Brito Broca aponta algumas falhas no livro: “Embora trazendo como epígrafe “a obra e o homem”, o estudo ressentia-se um pouco da falta de unidade, tendo resultado de artigos dispersos que o autor procurou sistematizar” (BROCA, 1960, p. 123).

Nota-se que Mello, ao analisar a obra de Eça de Queirós, escolhe dois temas básicos para nortear o seu estudo: o estilo e a linguagem queirosiana e a divisão em fases da obra do autor. No primeiro tema, o brasileiro desenvolve uma argumentação sobre a beleza da linguagem de Eça e os recursos que o escritor utilizara para que ela fosse inovadora; e, no segundo tema, Mello é categórico ao afirmar que a obra de Eça apresentara naturalmente uma divisão, que acompanhava o temperamento do escritor: uma primeira fase, englobando os livros mais revolucionários e progressistas, já que Eça

era jovem e vivia as discussões sociais mais de perto em Portugal; e uma outra fase, reunindo as últimas publicações, consideradas conformistas, retratando um Eça mais maduro. Assim, o crítico brasileiro lança as primeiras diretrizes de estudo sobre a obra queirosiana na perspectiva biográfica e impressionista.

Miguel Mello destaca o estilo de Eça de Queirós como sendo uma de suas principais características, assinalando que, mediante o seu estilo inovador para a segunda metade do século XIX, o escritor português se tornara figura importante nas letras. A forma de escrever de Eça é descrita da seguinte forma por Mello:

Maravilha-nos a fluência cantante do seu estilo, sem arestas nem rugosidades, num rolar de períodos sonoros, mordendo fundo o ouvido. Encanta-nos, tão espontâneas lhe sabem as ardilezas de expressão, a certeza de ter sido a sua pena guiada por um temperamento extraordinariamente simpático. Cada um de nós tem a impressão de serem aquelas linhas buriladas por um amigo incomparável, para nosso gozo pessoal (MELLO, 1911, p. 6-7).

Destacam-se desse trecho três expressões: “impressões”, “por um amigo incomparável” e “para nosso gozo pessoal”. Na primeira, “impressões”, verifica-se a presença da crítica impressionista, inserida em uma parcela dos estudos críticos que defendiam a emissão de juízos subjetivos ou, em outras palavras, um posicionamento crítico embasado em sensações pessoais sobre uma produção literária. Na segunda, “por um amigo incomparável”, destaca-se o desejo de aproximação com o objeto de estudo ou, no caso de Mello, com o criador da obra. Essa proximidade, entrando já na terceira expressão, é recorrente na crítica queirosiana da primeira metade do século XX, porque os críticos desse período concebiam a obra de Eça como algo muito familiar, de modo que se sentiam ligados àqueles textos “por gosto pessoal”. Evidenciavam o prazer da leitura e não a necessidade de sua função social, o que sugere um caminho oposto ao de Machado de Assis que via, na produção literária, papel de reflexão da realidade.

Miguel Mello, analisando a obra de Eça, é capaz de verificar que a ironia fora um elemento visceral da produção queirosiana e importante recurso de crítica política já que, por meio dela, o autor português atingira “a fundo uma sociedade em desmantelo”

(MELLO, 1911, p. 12) e, especialmente, de acordo com o crítico brasileiro, Eça trouxera a coragem de levantar o cenário deprimente de um país dominado pelo passado. Sobre isso, Mello afirma: “Eu, de mim, só tenho louvores para o homem que veio quebrar a rotina dos insinceros elogios, dos tradicionais louvores às mesmas inferioridades da Pátria, entoados pelos que dormiam na exploração das glórias extintas dos Lusíadas” (MELLO, 1911, p. 12).

Ao valorizar a presença da ironia na obra de Eça, Miguel Mello apresenta seu gosto particular pela obra do autor português mais uma vez, pois enfatiza a sua opinião quando reitera o que estava afirmando com a expressão “Eu, de mim, só tenho louvores”. Todavia, esse gosto pessoal era partilhado por muitos de seus contemporâneos, revelando que o subjetivo aqui tem seu grau de objetividade analítica.

Observa-se, na crítica de Mello, uma preocupação em torno da forma como a estética realista aparecia na obra de Eça. Ao mesmo tempo em que ele identifica os aspectos do Realismo como a crítica social, a caricatura, a psicologia dos personagens e a situação típica, que convergem em uma única imagem um todo humano social e histórico, ele nota que o autor fizera, em alguns momentos da sua escrita, uma retomada ao passado português. Embora esse posicionamento do autor causasse certo estranhamento por parte do crítico, este consegue distinguir o retrato que Eça realizara do passado de Portugal daquele idealizado por Camões e Almeida Garrett.

A perenidade das observações de Mello pode ser constatada na análise recente que Benjamin Abdala Jr. (2000) realizou de *A ilustre casa de Ramires* (1900), argumentando que Eça repudiava a resolução dos problemas de Portugal por meio do retorno ao seu passado glorioso e acrescentando a esse argumento que o autor português acreditava no presente e na realidade portuguesa. Para Benjamin, Eça criticara qualquer tipo de máscara da realidade para amenizar a verdadeira situação de Portugal: “Eça, a esse tempo, continuava a não aceitar a estreiteza desse nacionalismo folclórico, provinciano” (ABDALA JR., 2000, p. 112). De certa forma, isso já estava enunciado em Miguel Mello.

No entendimento de Mello, Eça só conseguira manifestar o seu desejo de revelar a realidade portuguesa, porque adotara como princípio, em sua obra, colocar à

mostra os costumes da burguesia, a caricatura dos dirigentes portugueses, o desafio ao clero e, por último, as consequências do convencionalismo de um país decadente. Nessa perspectiva, Mello diz que a obra de Eça “é a mais encantadora porque ninguém, em nenhuma literatura, mostrou nunca saber com felicidade mais hilariante apanhar num relance o cômico, e sentir de golpe o traço caricatural das naturezas que se deformam em obediência às convenções” (MELLO, 1911, p. 15). Nesse trecho, nota-se que Mello dá à obra de Eça um caráter original e desbravador, pois, para o brasileiro, era a única que resgatava do trágico o lado cômico, que registrava as regras da sociedade e as via de maneira irônica. Salienta-se que os termos empregados pelo crítico como “encantadora” e “hilariante” mostram, mais uma vez, o seu ponto de vista pessoal diante à produção escrita do autor, sem, contudo, desqualificá-la como unilateral, já que conta com a anuência do leitor.

Mello cita a função social da linguagem da obra queirosiana para introduzir o motivo que levava Eça a produzir uma literatura realista: tanto o autor português como a sua geração viveram a transição entre a Monarquia e a República, o que resultaria em um movimento de autocrítica à imagem portuguesa. Verifica-se que, sobre isso, Mello nota na obra de Eça uma preocupação com o aprofundamento do trauma para ultrapassá-lo, por isso a necessidade de retratar a realidade, que, no caso de Eça, ocorria via ironia.

Miguel Mello ressalta que a elaboração artística com base nas observações sociais inicia um entusiasmo por parte do público, como é possível observar no trecho a seguir:

A sua audácia lhe teria granjeado apenas rancor geral, um ódio inexorável, se o seu modo de combater, a sua maneira de atacar, a ternura de seu estilo quente, as suas qualidades de meridional exuberante e afetuoso, não dispusessem a melhor parte do público a perdoar-lhe tudo. A quem recebe dos fados o mágico dom de uma linguagem tão cativante, de uma fluência tão original e estranhamente colorida, de um poder de expressão que consegue com palavras dar-nos a impressão mesma da vida, dizendo o que mais ninguém soube dizer, a esse tudo se consente, e todos os pecados se lhe redimem, ficando-se a dever-lhe ainda além disso uma gratidão bem fundada (MELLO, 1911, p. 25).

Esse trecho de Mello traduz a admiração que ele tem pela linguagem queirosiana e a persistência na tentativa de convencer os leitores de sua crítica sobre a magnitude do estilo de Eça. Percebe-se, mais uma vez, que não há uma preocupação em analisar a linguagem do autor português, mas sim uma vontade de exaltar e de qualificar a produção escrita queirosiana. Mello cita uma originalidade e uma inovação da linguagem de Eça, porém ele não produz uma crítica estilística, uma vez que o estudo do brasileiro era representativo do perfil biográfico da época. E Mello, ao abandonar a análise intrínseca da obra, retoma a crítica impressionista para realçar o prazer da leitura, o que sugere que o texto do brasileiro é uma eterna homenagem em tom retórico ao seu ídolo. E, dentro dessa comoção de Mello, ele justifica a beleza da linguagem de Eça devido ao temperamento meridional do autor.

Conforme Miguel Mello, Eça compreendia que seria por meio da literatura, que ele, mesmo estando longe de Portugal, poderia retratar os vícios e os erros da sociedade lusitana. Em vista disso, produzira uma literatura independente, como revela o trecho a seguir:

Eça de Queirós teve o nobre orgulho de se deixar em uma posição superior, sem descer a mercantilizar-se. Publicava os seus livros com plena independência, sem jamais rebaixar-se à bajulação dos críticos. Afrontando as opiniões e os melindres, atirava os seus livros francamente, deixando-os fazerem por si o seu caminho, independentes de qualquer proteção (MELLO, 1911, p. 44).

À luz de uma visão romântica sobre a postura de Eça como escritor, Mello descreve a independência e a segurança do autor português nos seus textos, o que se pode inferir que para o crítico as palavras de Machado de Assis não teriam abalado o autor português e, muito menos, teriam feito que Eça mudasse os romances *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*. Logo, verifica-se que Mello acredita que o autor português era único, pelo motivo de que produzia uma literatura autêntica, sem preocupações com a crítica e o mercado editorial. Em nenhum instante Mello questionou o possível jogo de marketing realizado por Eça, criando uma leitura superficial do comportamento do escritor português

Miguel Mello, mais uma vez, defende Eça ao retrucar àqueles que declaravam que o autor português fora mais um “criador” do que um “observador” dos costumes de seu país. Retruca, também, àqueles que apontavam para um Eça plagiador, copista de Flaubert e da literatura francesa e, por fim, aceita o fato de Eça ser um “criador”, mas no sentido de “criar” e não de “inventar” como supunham. Mello defende o Eça criador de tipos e o compara a grandes nomes: “Criador de tipos foi Cervantes, ideando o D. Quixote e Sancho-Pança. Foi-o Shakespeare, concebendo o Hamlet, Othelo, o rei Lear, Romeu e Julieta. Foi-o Molière, produzindo o Tartufo, o Misanthropo, as Preciosas Ridículas, e tantas outras figuras simbólicas” (MELLO, 1911, p. 54).

Mello considera Eça como sendo um escritor híbrido, pois verifica que ele criara os seus tipos de forma tão minuciosa que, partindo da lógica e da imaginação, conseguira construir seus personagens de tal maneira que os aproximara da perfeição, conseguindo a “ilusão da realidade” (MELLO, 1911, p. 56).

Segundo o estudioso e mais tarde para grande parte da crítica queirosiana, a obra de Eça pode ser dividida em duas fases: a “Primeira Fase” corresponderia aos primeiros livros mais revolucionários e realistas; e a “Segunda Fase”, os últimos livros considerados de conciliação entre o autor e Portugal.

Concernente à produção da “Primeira Fase”, Mello destaca *O primo Basílio* como a grande obra-prima de Eça do ponto de vista da concepção literária; destaca *O crime do padre Amaro* do ponto de vista do social; e destaca *Os Maias* (1888) do ponto de vista do estilo e da forma.

Sobre o *Primo*, Mello é indiferente às críticas realizadas ao romance, em especial a de Machado de Assis, e afirma que “nesse livro de uma lógica sem defeitos, Eça mostra, ao lado da maldade dos adultérios de que o homem é o culpado, a futilidade da educação das mulheres: desde o colégio, do qual Luísa e Leopoldina se lembram como de um lugar de vícios” (MELLO, 1911, p. 62). Desse modo, verifica-se que o brasileiro defende a construção de uma narrativa didática, que apontaria a educação viciosa da mulher como sendo um grande mal da sociedade, responsável pela “dissolução da família” (MELLO, 1911, p. 63) e aponta para homens como Basílio, que se aproveitavam da situação, surgindo como uma “encarnação horrível de um egoísmo de argentário, ante

cujo ceticismo prático todas as mulheres, mães, esposas, filhas, irmãs ou primas, são todas igualmente fêmeas, é um adventício que caracteriza perfeitamente o homem metalizado pela preocupação absorvente do dinheiro” (MELLO, 1911, p. 63).

Além desses dois personagens tipos, Mello cita também os que ele considera personagens secundários: Juliana, Acácio, Sebastião, Ernesto Ledesma e Julião Zuzarte. Embora todos fossem importantes, Mello concorda com Machado de Assis no momento em que este destacara a criada como a personagem melhor elaborada por Eça.

Se Mello concorda com Machado de Assis quanto à criação de Juliana, discorda do argumento machadiano de que, no *Primo Basílio*, existiam problemas de construção. Para Miguel Mello, a perfeição desse romance era incontestável, visto que ele o concebe aberto a diversas leituras.

Sobre o *Crime*, Mello, por sua vez, já não o defende de forma tão contundente como o fez com o *Primo*. Ele levanta, por exemplo, uma “frouxidão com que a São Joaneira assiste ao progresso da intimidade suspeita que vai ligando criminosamente o Padre Amaro a Amélia” (MELLO, 1911, p. 65). Mas, embora tenha visto o que ele considera “falha” durante a construção da narrativa, Mello ressalta a importância do livro na elaboração de um retrato do clero corrompido, ou melhor, “o estudo da dissolução do clero, pelo absurdo do celibato exigido de sacerdotes em promiscuidade com o mundo moderno, esse tema primordial da obra, é magnificamente tratado” (MELLO, 1911, p. 66).

Longe dos elogios desferidos às duas primeiras obras de Eça, *Os Maias*, segundo o crítico, só tivera destaque na elaboração de sua “interessantíssima galeria de caricaturas dos grandes homens encarregados da direção de Portugal” (MELLO, 1911, p. 73). Fora esse fato, que trazia o cenário cômico dos ministros, dos diretores de instrução pública, dos conselheiros e dos deputados, o livro, para Mello,

era exagerado na descrição do meio português e o fio que prende todas as cenas reveladoras da decadência dos homens públicos, o drama do personagem principal e sua amante, esse, melhor ficaria, de fato, num segundo plano, porque, isolado, desprendido de todos os acessórios que a mim se me figuram o encanto capital do livro, ele revelaria inúmeros defeitos (MELLO, 1911, p. 73-74).

Ademais, Mello acusa o livro de inverossimilhança, com base nas atitudes de alguns personagens. Por exemplo, quando ocorreu o “descaso” de Afonso da Maia sobre o nascimento da sua neta, julgando-a morta antes mesmo de realizar, efetivamente, uma busca por notícias concretas da existência da criança. Outro exemplo foi o total abandono de Monforte, que não procurou nem ver o filho Carlos.

Não obstante, fazendo justiça aos *Maias*, o crítico brasileiro defende algumas de suas construções textuais que revelam uma perfeição, “não conseguida por nenhuma outra obra de arte da literatura portuguesa” (MELLO, 1911, p. 79). Ele destaca três cenas: “a visita de Carlos a Maria Eduarda, na tarde de sua declaração de amor; à rua de S. Francisco: a ida de Castro Gomes ao Ramalhete; a subsequente entrevista de Carlos e Maria nos Olivais” (MELLO, 1911, p. 78-79). Verifica-se que a escolha de Mello não é casual e apresenta um único motivo: a dramaticidade.

Em relação aos livros da “Segunda Fase”, Miguel Mello monta um quadro que pode ser compreendido da seguinte forma: *A relíquia* (1887), como sendo um livro dividido em dois momentos: o primeiro, em que o escritor cria um sonho da reconstrução histórica da Galileia e da época da morte de Jesus; e, o segundo, em que o escritor faz uma sátira à vida devota. *O mandarim* (1879), como sendo uma fábula sobre o dinheiro. *A correspondência de Fradique Mendes* (1900), centrado na construção do personagem Fradique como sendo “um tipo de homem moderno, superior pela elegância mundana e pela finíssima ironia” (MELLO, 1911, p. 83). *A ilustre casa de Ramires* (1900), como sendo um livro que faz parte daquela fase mais tranquila do escritor, em que ele revelara uma exaltação à pátria portuguesa quando, simbolicamente, construiria a *Casa* como metáfora de Portugal. *A cidade e as serras* (1901) como sendo um “hino de amor à terra portuguesa” (MELLO, 1911, p. 83).

Nota-se, na crítica de Mello, que por mais que ele apresente a obra de Eça como realista, ele insiste em apontar para os textos queirosianos um fundo romântico que o escritor português “não conseguiu jamais vencer” (MELLO, 1911, p. 84). E essa ideia ganha fôlego e passa a ser sustentada por queirosianos renomados do presente, que aceitam a presença da imagem fantasmagórica do romantismo na obra de Eça de Queirós.

Mesmo recebendo críticas, o estudo de Miguel Mello é a matriz da crítica queirosiana em formato de livro no mundo e é importante lembrar que o seu texto tem, no depoimento de José Maria Eça de Queirós, filho do escritor, uma de suas principais fontes interpretativas. Em vista disso, Mello constrói a vida e a obra do realista português: um Eça polêmico, revolucionário e crítico de Portugal na juventude; na maturidade, acabara os seus dias como um admirador da cultura portuguesa, reconciliado com o seu país e com a Igreja Católica, numa espécie de “*happy end*” romântico. Assim, valendo-se das palavras de Alfredo Campos Matos, *Eça de Queiroz* é um livro que representa “um primeiro passo de assinalável importância para a história dos estudos sobre E.Q.” (CAMPOS, 2000, p. 414), o qual abriu caminho para as publicações de mais fôlego sobre a vida e a obra do autor português, apesar, claro, de seus equívocos.

4

Buscou-se com este artigo colocar a lume as duas primeiras críticas acerca de Eça de Queirós no Brasil em campos discursivos, textuais e temporais diferentes: Machado de Assis valendo-se do texto jornalístico na incipiente imprensa nacional oitocentista; e Miguel Mello, já durante a abertura editorial no Brasil do início do século XX, publicando o primeiro livro sobre o escritor português no mundo. Dialogando e, por muitas vezes, contradizendo-se, as leituras empreendidas pelos brasileiros são tomadas ou como um porto seguro a serem seguidas ou como modelos de contestação.

Na década de 1870, houve uma transformação cultural e uma atualização da informação científica e filosófica no país, resultando no desenvolvimento dos estudos literários e no surgimento de novos periódicos. A crítica, desse modo, acompanhou as mudanças, abandonando o nacionalismo indiscriminado e tentando aproximar o texto literário com a sociedade, deixando de ser meramente descritivista para tornar-se ciência.

Dentro desse cenário, encontrava-se Machado de Assis: por um lado, inspirado nos preceitos românticos; e, por outro lado, adepto às transformações que passavam a dominar a inteligência nacional, tomando o objeto de estudo de forma mais militante. A crítica desse período é marcada pelas publicações jornalísticas e a função de

Machado como a dos outros críticos da época era explicar a arte ao leitor, ou melhor, educar o gosto do público; e não foi só na crítica que o nosso realista tomou essa postura, mas o fazia também na sua produção ficcional, quando mantinha diálogo constante com o seu leitor.

Mesmo a crítica no Brasil se encaminhando para um viés sociológico, Machado de Assis, assumindo uma perspectiva formal (estética) da obra de Eça de Queirós, centrara-se na análise das técnicas instrumentalizadas pelo autor português na construção das personagens e do enredo, ainda que trate também da questão do decoro e das correntes literárias.

Apesar de polêmica, a crítica de Machado sobre Eça inaugurou a fortuna crítica queirosiana no país, analisando, especialmente, os romances *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, sendo modelo até hoje. Contudo, não há uma aceitação absoluta à sua leitura crítica, nem na sua época, nem hoje, já que ele foi criticado por tentar (re)direcionar os romances do escritor lusitano, modificando a trama e o comportamento dos personagens. Ainda assim, a sua crítica jornalística faz parte das principais leituras sobre a obra de Eça de Queirós no Brasil e, por não dizer, no mundo.

Nas primeiras décadas do século XX, a crítica queirosiana estava condicionada a três movimentos: o primeiro, crítica que visava explicar a literatura por meio de causas exteriores, identificadas com a vida do escritor ou como contexto social da obra (críticas biográfico-psicológicas e sociológicas); o segundo, crítica que se propunha estabelecer e explicar textos, atentos às fontes e influências a que se sujeitassem as obras (crítica intertextual); e, por último, crítica que partia da fruição da leitura e da emissão de juízos de valor baseados na sensibilidade e nas impressões pessoais causadas pela literatura (crítica impressionista).

Com relação à perspectiva biográfica, ela é a grande marca do livro de Miguel Mello, buscando na vida do autor explicações para a obra. Logo, Mello, ao aproximar a vida e a obra, possibilitou que o leitor brasileiro frequentasse a intimidade de Eça de Queirós, cultivando os aspectos artísticos e, sobretudo, pessoais do percurso do autor (seu nascimento, suas relações de parentesco, suas amizades, suas inimizades, sua posição social e econômica, sua carreira literária).

Destaca-se também na leitura de Miguel Mello a crítica impressionista, já que, por meio dela, a escrita era dominada por um tom admirativo e opinativo, enraizando na imaginação popular e, porque não na erudita, a imagem do *dândi*, dando margem a elucubrações do público brasileiro, que tomou Eça, a partir daí, como patrimônio do país.

Por fim, são leituras que ecoam e se fazem presentes em grande parte da crítica queirosiana brasileira da atualidade tanto pelo pioneirismo quanto pelo mérito, daí a relevância de retomá-las.

Referências

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Eça de Queirós, o realismo e a circulação literária entre Portugal e Brasil. In: _____. (org.). *Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 89-117.
- ASSIS, Machado de. Eça de Queirós: *O primo Basílio*. In: _____. *Crítica Literária*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson, 1946, p. 160-186.
- BELLO, José Maria. *Retrato de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- CABRAL, Antonio. *Eça de Queiroz: a sua vida e a sua obra*. 3. ed. Lisboa: Bertrand, 1945.
- FRANCHETTI, Paulo. Eça e Machado: críticas de ultramar. *Cult*. São Paulo, anoIV, n. 38, p. 48-53, 2000.
- GRIECO, Agripino. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- MELLO, Miguel. *Eça de Queirós. A obra e o homem*. Rio de Janeiro: Livraria Italiana e Tipografia Ramori & Cia., 1911.
- ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado?* Lisboa: Editorial Presença, 1964.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000.

ITINERÁRIO: ADELICE SOUZA LEITORA/ESCRITORA

Poliana Pereira Dantas*

Resumo: O artigo apresenta a relação leitora/escritora da baiana Adeline Souza e como seu repertório de leitura serve de guia para a elaboração da sua produção literária. Observa-se certo caráter de filiação de textos em sua obra. A autora se vale de estratégias literárias, linguísticas e memorialísticas, que se imiscuem na composição de seus textos. Nota-se a resignificação de obras de grandes autores como Homero, Kafka, Guimarães Rosa, Pirandello, entre outros. Sua obra se configura em contos, romance, poesias e peças teatrais, porém se destaca em quase sua totalidade, no gênero conto. Da produção literária, são eles: *As camas e os cães* (2001), *Caramujos Zumbis* (2003), *Para uma certa Nina* (2009), *O homem que sabia a hora de morrer* (2012), *Adestradora de galinhas* (2015) e *Cecéu, poeta do céu* (2015).

Palavras-chave: Adeline Souza. Leitura. Leitora. Escritora.

Abstract: The article presents the relationship of the Bahian's reader/writer Adeline Souza and how her reading repertoire serves as a guide for the elaboration of her literary production. A certain character of affiliation of texts in his work is observed. The author uses literary strategies, linguistic and memorialistic, that are involved in the composition of her texts. We can see the resignification of works by great authors such as Homero, Kafka, Guimarães Rosa, Pirandello, and others. Her work is set in tales, novels, poetry and plays but stands out almost in its entirety, in the genre. From the literary production, they are: *Beds and dogs* (2001), *Zombie Snail* (2003), *For a certain Nina* (2009), *The man who knew the time todie* (2012), *Chicken Strainer* (2015), *Cecéu poet of heaven* (2015).

Keywords: Adeline Souza. Reading. Reader. Writer.

Introdução

O texto literário, enquanto fruto de um processo de escrita criativa, apresenta um sistema de regras próprias combinadas em si, procedentes da escritura da autora, que no momento particular de criação, transporta para o papel, ou para a tela do computador, um mundo imaginado por ela. Cada escritora procede de uma forma diferente durante a criação literária: existem aquelas que necessitam de isolamento, silêncio absoluto, como

* Mestrado em Estudo de Linguagens pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB. E-mail: poliuneb@gmail.com

há também as que escrevem no meio de um caos urbano, como em uma estação de metrô. O lugar e o dia para nascer uma história é algo de cunho subjetivo, vai depender do momento de fruição e experimentação estética da escritora.

A relação íntima entre autora e texto provém do pensar, sentir, escrever e reescrever o texto. A composição de uma obra parte da necessidade de inventar, pesquisar, esboçar ideias e estratégias narrativas que possibilitem alcançar o devir literário. A obra tende a proporcionar multiplicidades de sentidos, com que se constroem significações de naturezas diversas, em que se envolvem as pessoas e suas vidas. Não importa se o livro é grande, volumoso ou menor ou se foi o único que a autora publicou. Com quantos livros se faz uma escritora? Não existe quantidade preestabelecida, “[...] um único livro tem força suficiente para instaurar uma necessidade de expansão artística pela palavra. Um único livro pode nos colocar no movimento perpétuo do consumo e da produção literária” (SANCHES NETO, 2015, p.53). Nesta perspectiva, temos como exemplo a prosa literária de Adelice Souza, escritora baiana que ingressou na literatura após ser revelada pelo prêmio Copene de Cultura e Arte¹ para autores inéditos, com o livro de contos *As camas e os cães* (2001)².

Adelice dos Santos Souza é escritora, dramaturga, diretora teatral, yogini e bacharel em Publicidade e Propaganda. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Sua produção passeia entre contos, poesias, romance, participação em algumas antologias e textos para o teatro. Ela apresenta uma variedade de estilos e temas, entre os quais, a abordagem do universo sertanejo, urbano e as temáticas voltadas para aspectos universais; suas narrativas curtas, por exemplo, estabelecem diálogos com o texto teatral, jornalístico, cartas, mitologia, entre outros. Esse abrangente diálogo reforça aspectos defendidos pela teoria e crítica da literatura brasileira contemporânea em termos de constantes e rápidas transformações pelas quais vem passando a produção literária brasileira recente. O teórico e crítico literário Karl Eric Schøllhammer (2009, p.31) observa que “[...] a principal dimensão híbrida, na prosa [...] é resultado da interação entre

¹ Atual Prêmio Braskem de Cultura e Arte.

² Publicação organizada pelo Projeto editorial “Casa de Palavras” da Fundação Casa de Jorge Amado. O livro também foi vencedor do Prêmio José Alejandro Cabassa – UBE/RJ (2002).

a literatura e outros meios de comunicação, principalmente, meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral”.

No primeiro livro publicado, *As camas e os cães* (2001), com capa ilustrada por Humberto Vellame, trazendo detalhe do quadro “O parto” de Marc Chagall e comentário de Cássia Lopes na orelha do livro, Adelize Souza começa a apresentar seu universo ficcional. Sobre o livro, a autora assinala: “A figura de Chagall na capa do livro está no insólito daquela imagem do parto, com um homem embaixo da cama testemunhando um segredo” (SOUZA, 2015). Tratando-se da escrita literária da autora baiana, observa o escritor Carlos Ribeiro (2009, p.165): “Fascínio pelo desconcerto, pelo exílio, pela estranheza. [...] Eis aí, em poucas palavras, algumas referências para a compreensão do universo ficcional de Adelize Souza[...]”.

As narrativas curtas que compõem *As camas e os cães* (2001) fazem uso da linguagem metafórica para explicar a beleza das flores no conto “Como são feias as flores” e em “O sal”. Vida e obra se confundem na história de “Dona Lia”, rememorando a infância. A ausência do amado traz um misto de dor, loucura e ansiedade em “Faltam cinco para as sete”. Pode-se notar um flerte com o erotismo, no jogo da escrita, marcado por desejos, devaneios e gozo na narrativa “Ato solitário”. A relação com a morte e o medo transfigurado pelos sonhos são recorrentes nas tramas de “A atriz que não sabia morrer” e “As camas e os cães”.

Da mistura de experiências entre o real e o ficcional, valendo-se de uma linguagem rápida, carregada de perplexidade, concentra-se *Caramujos Zumbis*³, coletânea de contos publicada em 2003 (vencedora do prêmio Banco Capital). Com doze narrativas curtas e uma sucessão de temáticas (erotismo, morte, duplo), expressões de aspectos que podem vir a ser intuídos pelo leitor. São histórias com efeitos estéticos, que tendem a romper com o comum, comezinho. Algumas se aproximando das tramas do absurdo, outras não. Em resenha crítica sobre o livro, Carlos Ribeiro (2009, p.165) aponta: “*Caramujos zumbis* é, como diz Flávio Moreira da Costa, o autor da orelha do

³ O livro foi reeditado em 2012 pela Caramurê publicações.

livro, um território de liberdade – explorado com perícia e criatividade; com humor (ainda que, muitas vezes, sombrio) e destemor”.

Convidada pelo escritor Claudius Portugal para participar do projeto Cartas Bahianas, Souza publica, em 2009, *Para uma certa Nina*, um livro de contos e poemas que reproduz a ideia de um envelope. Neste, uma coleção de histórias se apresentam por meio de uma linguagem coloquial e que se volta para o relato de episódios do cotidiano da cultura sertaneja. Tratam-se de narrativas que dizem muito das vivências da infância da autora, originária que é do interior do Estado da Bahia.

Adelice dos Santos Souza nasceu na cidade de Castro Alves e desde cedo, teve contato com a literatura, através das poesias do conterrâneo, o “poeta dos escravos”, Castro Alves. Logo no preâmbulo do livro *As camas e os cães*, pode-se constatar a ficcionalização de suas origens, declarada na orelha do livro por Cássia Lopes (2001): “Adelice Souza nasceu, tal como descreve no conto ‘Dona Lia’, sem dúvida o mais biográfico de todos, em Castro Alves. Ali, ainda menina, era convidada a declamar as poesias do poeta baiano consagrado”.

Os traços autobiográficos referentes a infância da autora se fazem presentes não só no conto “Dona Lia”, como também no romance *O homem que sabia a hora de morrer*. Souza, valendo-se das próprias experiências, mistura as tramas que vão sendo desenhadas pela ficção. O romance publicado em 2012, narra a história de uma neta que tenta desvendar o mistério do avô que sabia a hora exata da própria morte. Tem-se uma narrativa que transporta o leitor, como numa cápsula do tempo, a uma vida de sabedoria e conhecimento das crendices populares e ao mistério da vida contada por anciões; um resgate ao mais profundo e belo do seio familiar.

O romance juvenil é dividido em partes, inicia com o símbolo alfa (α) no primeiro subtítulo – “No princípio, o verbo” e encerra com o fragmento “A décima terceira ponte”. Com uma linguagem simples, em que as imagens da memória passeiam entre os fatos e os sonhos trazem uma reinvenção do passado, unida ao presente na narrativa romanesca. A morte do personagem Lau Rodrigues, o avô, explica Souza (2012), é uma homenagem ao escritor norte-americano Ernest Hemingway, assim como a canção *Fogaréu*, com letra e música de Geraldinho Lins, uma homenagem a Castro

Alves, que recebe o nome de *Cecéu*, apelido de infância do poeta⁴. No final do romance, há uma mistura, entre a história de Odisseu e as tradições baianas, que apagam os limites entre a vida e a morte.

Desde a sua estreia na literatura, Adelice Souza vem participando ativamente da movimentação literária na Bahia e contribuindo com sua escrita para algumas antologias como: *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2005); *Outras moradas* (2008); *Antologia sadomasoquista da literatura brasileira* (2008); *Aos pés das letras – antologia podólatra da literatura brasileira* (2010); *Autores baianos: um panorama* (2013), publicação em quatro línguas (português, inglês, alemão e espanhol); *Vou te contar – vinte histórias ao som de Tom Jobim* (2014). A autora também tem produções publicadas e traduzidas em livros, revistas e periódicos nos Estados Unidos, Canadá e Alemanha.

Os projetos literários mais recentes da autora baiana são *Adestradora de galinhas* e *Cecéu, poeta do céu*, narrativas infantis lançadas em 2015. O primeiro livro traz ilustrações da pequena Ana Luísa Reis, de apenas cinco anos. Os desenhos remetem a um universo bucólico, com traços simples e poéticos, em lápis de cor a partir de papel Kraft. O livro foi impresso em papel reciclado, dando uma atenção especial às questões de sustentabilidade. Em *Adestradora de galinhas*, narra-se a história de uma criança que vai passar as férias na casa dos avós, que criam galinhas. Como não há outras crianças nem brinquedos na casa, ela cria um método para “adestrar” as galinhas para serem suas companheiras na brincadeira, despertando o amor pelos animais e o respeito pela natureza. Já em *Cecéu, poeta do céu*, relatam-se a vida e as aventuras do poeta Castro Alves em versos.

A carreira da autora vem sendo marcada por diversas premiações no âmbito literário e também no teatro. Foi vencedora de duas edições do Concurso de contos Luiz Vilela, com as narrativas “Cor de rosa” e “Mulheres azuis”. Conquistou o Prêmio Preá de Dramaturgia, com a peça *Fogo Possesso*. Ganhou o Prêmio Hera de Publicação, com o texto dissertativo *Kali, a senhora da dança: uma construção dramatúrgica a partir do*

⁴ Posfácio do romance *O homem que sabia a hora de morrer* (2012, p.123).

Yoga, como melhor dissertação de mestrado do ano de 2010, título atribuído pela Fundação Pedro Calmon. E, em 2013, à escritora foi premiada entre os finalistas do Prêmio Jabuti 2012, na categoria juvenil, concorrendo com o romance *O homem que sabia a hora de morrer*.

Na dramaturgia, seu ofício de formação, Adelice Souza produziu vários trabalhos: *Hamlet-Machine* (1997); *A balsa dos mortos* (1998); *De alma lavada* (1999); *Red não é vermelho* (2000); *A Odisseia* (2002); *Na solidão dos Campos de Algodão* (2003); *Fogo possesso* (2005); *Metamorphos-in* (2006); *Antônio, um peixe* (2008). Em tais textos e montagens dramáticas, notam-se as influências literárias da autora por textos canônicos como *Hamlet*, texto teatral de William Shakespeare, *A metamorfose*, de Franz Kafka e *Odisseia*, poema épico da Grécia Antiga atribuído a Homero. Já os textos *Jeremias, profeta da chuva* (2009), *Francisco, um sol* (2010) e *Kali, senhora da dança* (2013) trazem temas oriundos das culturas religiosas como as crenças sertanejas, o cristianismo, a herança ibérica e o universo hindu. Sobre a experiência de fazer dramaturgia, a diretora teatral discorre: “Essa coisa de escrever para o teatro veio muito antes de escrever contos [...] Nesse momento estou caminhando para uma dramaturgia que se aproxima muito da poesia. Estou desejando fazer dramas líricos[.]” (SOUZA, 2014).

A escrita tem sido uma grande aliada de Souza, tanto para criar no teatro, como no processo de elaboração de narrativas literárias. Sua obra se configura, quase em sua totalidade, no gênero conto, narrativa curta que assume um efeito único e exige de quem o escreve uma atenção redobrada com a brevidade das palavras, para preservar a verossimilhança e o efeito que pode vir a causar.

1 Aventuras literárias na relação leitora/escritora

O escritor, assim como todo artista, está pensando o mundo e tentando traduzi-lo em forma de arte. Encontrar-se com o leitor é uma forma de mostrar para ele o mundo que estamos pensando, como o estamos pensando. (SOUZA, 2011).

Como nasce um escritor/a? Dizem que eles não nascem, são literalmente criados pela ação de um revigoramento de linguagens. Os escritores são, antes de tudo, leitores, que se buscam e se identificam com as aventuras literárias, escrevem levando em conta as próprias leituras, inventam e recriam mundos que já foram visitados por seus imaginários. Esse despertar nasce de uma leitura fundadora possibilitada por livros e contatos com tradições artísticas, desde que ambos despertem ou instaurem o desejo de criação literária, condição sem a qual o autor não existirá (SANCHES NETO, 2015). Há, por exemplo, o caso notório da escritora Carolina Maria de Jesus, mulher pouco escolarizada, catadora de lixo, mãe solteira, moradora da favela do Canindé em São Paulo e que passa a ter contato com obras a partir da recolha do material descartado no lixão no qual trabalhava. Não se sabe ao certo que tipo de livros eram lidos, mas todos fizeram com que ela conhecesse um universo que estava além do mundo em que vivia até então. Essa experiência foi fundamental na formação do projeto de leitura e escrita da autora do *Quarto de despejo* (2007).

A inserção no campo literário faz com que a escritora mergulhe no universo da linguagem, sem a qual a representação literária se inviabiliza. É na luta com as palavras que a autora, antes de tudo, uma grande leitora, lida diuturnamente, assimilando as potencialidades do signo linguístico. Nesse processo, entra em cena esta decodificadora que seleciona e constrói imagens, símbolos verbais, particularidades sintáticas e lexicais, fragmentos significativos, mínimos que sejam, enfim, tudo ela realiza com o propósito de (re)construir nosso comezinho mundo cotidiano. Na condição de escritora, ela age como uma caçadora que monta a armadilha, na tentativa de atrair o leitor para as engrenagens do texto. Também o leitor se vê envolvido nas malhas do texto, uma vez que somente com sua participação a obra se torna plena.

É com base nesses elementos do mundo de representações, que se busca observar as relações leitora/escritora com que se apresenta Adeline Souza. O roteiro, inicialmente, contempla Adeline Souza leitora e, em seguida, vem a ficcionista baiana. Analisam-se as influências literárias e os processos de certa filiação de seus textos.

Adeline leitora apresenta um vasto repertório que compreende a passagem por textos da antiguidade, por clássicos e por narrativas da tradição oral e da produção sobre

a Yoga. Em relação a escritores, poetas e dramaturgos do absurdo que fazem parte de sua eleição, citam-se aqui Kafka, Cortázar, Guimarães Rosa, Murilo Rubião, Nélide Piñon, Cecília Meireles, Campos de Carvalho, Heiner Müller, Samuel Beckett, Pirandello entre outros. A escritora ressalta que a literatura sobre Yoga foi um marco em sua vida e, ultimamente, a ficcionista tem dado preferência aos autores que beiram a espiritualidade como Hermann Hesse, Tagore, Bashō, Maeterlinck e o pré-socrático Empédocles, pensadores vistos como “[...] um povo mais perto do sagrado e da natureza” (SOUZA, 2015)⁵.

Conhecer os passos literários percorridos por essa leitora/escritora facilita a compreensão de sua obra e ajuda a perceber os rastros que levam à origem de seu processo de criação. Em entrevista sobre sua participação no projeto *Encontro com o escritor* (2011), da Fundação Pedro Calmon, evento realizado na Biblioteca Juracy Magalhães Júnior, bairro do Rio Vermelho, Souza fala sobre a importância do leitor, e como este colabora com a consolidação de um livro: “Pode ser que aquele leitor se identifique com o que você diz e passe a ser um leitor seu. Pode ser que ele não se identifique e passe a ser um leitor de outro escritor. A literatura ganhará sempre com os encontros” (apud BERNARDO, 2011).

2 Relações invisíveis: encontro leitor/escritor

É isso o que eu espero da literatura: que ela seja a mais delicada forma de felicidade. Palavras entusiasmadas, cheias de Deus, brotando de nossos dedos. (SOUZA, 2012, p. 124 -125).

A recepção de textos procede do encontro leitor / escritor. Não se pode perder de vista que o leitor é a *persona* que observa, apresenta impressões e constrói visões do mundo, aspectos bastante importantes para o escritor, como observa Sanches Neto: “A

⁵ SOUZA, Adélice. **Entrevista**. [Dez. 2015]. Entrevistadora: Poliana Pereira Dantas. Salvador, 2015. 1 arquivo. E-mail (3 pg.).

leitura de um livro é uma forma de criar relações invisíveis com várias tradições, com centenas e milhares de outros livros” (SANCHES NETO, 2015, p.59). É a recepção que vai determinar o “horizonte de expectativas” do leitor. Assim, o novo apresentado pelo texto literário dialoga com experiências do leitor.

Cada livro tem um lugar em nossa biblioteca pessoal, pois uma leitura remete a um universo literário que se vem acumulando ao longo de séculos de formação cultural e de evolução linguística (SANCHES NETO, 2015). As leituras operam como refletores, pois vêm à memória como luzes que se acendem sem que se observem a temporalidade e a sequencialidade com que elas se organizariam. A leitura de autores e obras sem preocupações historiográficas possibilita uma mobilidade de temas, o que desencadeia um saudável intercâmbio autor/leitor.

Nesse sentido, se o repertório de leitura de Souza se transforma em experiências estéticas que reverberam em sua obra, a leitora, na posição de escritora, consegue fazer das palavras do Outro, modos variados de inovação no seu processo de escrita. Ela constrói e recria produções ficcionais, valendo-se de estratégias verbais com que se confere literariedade, elemento linguístico com que também se diferenciaria a linguagem literária da cotidiana. Ao se deparar com situações simbólicas utilizadas nas representações do cotidiano construídas por Adeline Souza, o leitor poderá reagir com certo “estranhamento”. Essa resposta não seria somente diante das narrativas da escritora baiana, pois diversas obras literárias costumam dispor de elementos que ostentariam a capacidade de satisfazer o “horizonte de expectativas” do leitor e provocar o estranhamento ou rompimento deste horizonte:

A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua apreciação, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético. (JAUSS, 1994, p.31)

Robert Jauss (1994) acredita que o valor decorre da percepção estética que a obra é capaz de suscitar. A distância entre as expectativas do leitor e sua realização é denominada pelo teórico de “distância estética”, elemento que determina o caráter

artístico de uma obra literária. Como o horizonte de expectativas varia com o correr do tempo, uma obra que surpreendeu pela novidade, pode tornar-se comum e sem grandes atrativos frente a leitores posteriores. Por isso, as grandes obras serão aquelas que conseguem provocar o leitor de todas as épocas, permitindo novas leituras em cada momento histórico. Tal ocorrência pode ser exemplificada com as experiências literárias do escritor Jorge Luís Borges, que foi um grande leitor e que utilizou de toda sua consciência intelectual ou estética para inovar na criação de suas ficções. É possível encontrar em seus textos, traços do itinerário das leituras, como se fosse um jogo duplo.

Tomando como base preferências pessoais por certas obras literárias, Jorge Luís Borges, com muita propriedade, estabeleceu um cânone literário a seu gosto. O escritor argentino rememora uma diversidade de livros que lhe trouxera inúmeras contribuições que vieram a ser inseridas na própria produção, o que possibilitou a concretização de uma renovação estética de sua escrita. Em “Pierre Menard, autor de Quixote”, um dos textos integrantes do livro *Ficções* (1944), Borges avança uma reescritura do texto *Quixote* no século XX, através do personagem Pierre Menard, romancista e crítico francês. Esta personagem teria reescrito os capítulos nono e trigésimo oitavo da obra original, de *Dom Quixote de La Mancha*. Os capítulos coincidem item por item, vocábulo a vocábulo com a obra de Miguel Cervantes. *Dom Quixote*, que por si só já configurava uma lente crítica em torno das novelas de cavalaria e ganha, na escrita de Borges, inovação em termos do deslocamento temporal, como registra Borges referindo-se ao Menard: “[...] o fragmentário Quixote de Menard é mais sutil que o de Cervantes. Este, de modo grosseiro, opõe às ficções cavaleirescas a pobre realidade provinciana de seu país; [...] elege como ‘realidade’ a terra de Carmen durante o século de Lepanto e de Lope” (BORGES, 1972, p.22). O texto de Borges mostra que, indiscutivelmente, recria-se ali um novo mundo, expõem-se realidades diversas, apesar das semelhanças com o texto original de Miguel de Cervantes.

Outra experiência estética de ressignificação do repertório de leituras construídas pelo escritor argentino pode ser observada no texto “Kafka e seus precursores”, integrante da obra *Outras inquisições* ([1951] 1999). Nesse texto Borges traça o percurso de uma criação literária na qual se estuda o texto de Kafka. Analisando

a produção dos vários escritores anteriores a Kafka, Borges resgata passagens, interpretações, leituras que teriam sido elaboradas pelo escritor tcheco, em contato com cada obra/autor. Assim, listam-se no texto do escritor argentino: o paradoxo tematizado por Zenão; um apólogo de Han Yu, texto presente na antologia *Anthologie Raisonnée de La Littérature Chinoise*, de Margoulié; *Kierkegaard*, de Lowrie; poema “Fears and scruples”, de Browning; um conto de Léon Bloy e outro de Lord Dunsany. Em todos esses textos, Borges vê e comenta aspectos e relações que a obra de Kafka também apresentaria. É Borges quem afirma: “Em cada um desses textos reside a idiossincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria.” (BORGES, 1999, p.129).

Certo caráter de filiação de textos pode ser observado na obra de Adeline Souza, verdadeiras ressignificações como produto do seu repertório de leitura. A autora se vale de estratégias literárias, linguísticas e memorialísticas, que se imiscuem na composição de seus textos. Parece rememorar ideias de autores como Franz Kafka e Guimarães Rosa. Algumas de suas criações estabelecem diálogos com textos da antiguidade clássica. Como no caso dos mitos gregos. Do romance *A metamorfose* (1915) de Kafka, a autora ressignifica o episódio em que a personagem Gregor Samsa se transforma em um inseto, como pode ser observado no conto “A mulher nua”. Narra-se a história de uma mulher que, perturbada, notou a presença de uma saliência anormal nas costas: “Quando acordei naquela manhã, depois de um sono agitado, percebi que tinha uma mão presa em minhas costas e que me transformara numa ...” (SOUZA, 2005, p.225). Nessa narração, o corpo é o principal alvo do suposto processo de anomalia, que se desenvolve como reflexo de uma crise da personagem, incômodo que a princípio se manifesta no espaço íntimo e, depois, em um ambiente público, a praia.

As configurações espaciais fatídicas desenhadas e assumidas por aquela estranha mão, em termos da conquista de espaços nas costas da mulher, sob processo invasivo a que sua coluna dorsal é exposta, vêm incomodá-la bastante, como narra-se o trecho do conto: “No início, deitei de costas e precisei mudar de posição, porque a mão – apenas uma incômoda saliência até então – já estava presente demais, eu nem ao menos podia deitar de costas na minha posição favorita” (SOUZA, 2005, p.256).

Esse processo estanho, ocorrido ao amanhecer, com aquela instalação repentina no corpo da personagem do conto, “A mulher nua”, lembra a transformação em inseto gigantesco pela qual passou Gregor Samsa no clássico *A metamorfose*, de Franz Kafka:

Numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto. Estava deitado sobre o dorso, tão duro que parecia revestido de metal, e, ao levantar um pouco a cabeça, divisou o arredondado ventre castanho dividido em duros segmentos arqueados, sobre o qual a colcha dificilmente mantinha a posição e estava a ponto de escorregar. Comparadas com o resto do corpo, as inúmeras pernas, que eram miseravelmente finas, agitavam-se desesperadamente diante de seus olhos. (KAFKA, 1997, p.7).

Na narrativa kafkiana, Gregor, em sua versão metamorfoseada, vai vivendo sua vida que é compartilhada com o exercício do descobrimento do desconhecido. Após despertar do sono transformado em inseto monstruoso, ele até tenta adormecer novamente para esquecer a situação na qual se encontra.

Da obra de Guimarães Rosa, seriam resgatados componentes narrativos, tais como personagens e enredos presentes em contos como, “A terceira margem do rio”, integrante da antologia *Tutaméia – terceiras estórias* (1967), “A menina do lado de lá”, do livro *Primeiras estórias* (1962) e a novela “Campo geral”, da obra *Manuelzão e Miguilim* (1964).

Da releitura das narrativas de Guimarães Rosa, tem-se primeiro a personagem de nome Tutameia, do conto “Zé, Zurich, Nicolau, gravetinho, Jimmy, Johnny, caramelo, gotcha, Ignácio”, história de um homem solitário, que deu entrada no hospital porque estava muito doente: “O cachorro o acompanhou até a porta, mas não entrou, por que não deixaram cachorro entrar no hospital. O homem não sabia que era tão grave sua doença. Ou sabia e fingia que não sabia para o cachorro não perceber [...]” (SOUZA, 2009a, p.33). Essa história, “do homem enfermo internado no hospital e o cão na porta a sua espera”, era apenas mais uma das inúmeras histórias que Tutameia ouvia das pessoas que iam à beira do rio lhe contar, e ele anotava na sua caderneta. A faculdade de narrar histórias, nesse contexto pode ser associada à experiência e sabedoria do narrador benjaminiano.

Esse narrador poderia relatar suas experiências através da fala sobre os acontecimentos de viagens. Trata-se do narrador que relataria as experiências vivenciadas nos contatos nos diversos portos por onde ele teria passado. Esse é o narrador viajante. Ocorre que também há relatos oriundos do homem igualmente sábio, mas que não teria realizado viagens pelo mundo. As experiências procederiam do contato com a terra – narrador camponês (BENJAMIN, 1994, p. 197-221). Buscando certa relação com as narrativas em estudo, pode-se afirmar que Tutameia também assume um caráter de narrador que conta e transcreve as histórias orais ouvidas de pessoas anônimas. “Tutameia escrevia, apenas escrevia na sua pequena caderneta, não fazia nenhum juízo das estórias que ouvia, [...]. O que escrevia, ninguém haveria de saber” (SOUZA, 2009a, p.37).

Souza propõe um jogo para a decodificação da trama de seu texto; primeiro, há uma história, depois outra no meio e, por fim, o retomo à primeira. São estratégias textuais que sugerem, a um leitor atento, a necessidade de observar os entrelaçamentos presentes na narrativa.

O conto “Zé, Zurich, Nicolau, gravetinho, Jimmy, Johnny, caramelo, gotcha, Ignácio” é uma espécie de miscelânea em que o conto “A Terceira Margem do Rio”, de Guimarães Rosa, está inserido. O título *Tutaméia – terceiras estórias* do livro publicado em 1967 se transformou no nome da personagem, grafado sem acento agudo no (i) – “Tutameia” e “Nhininha” – menina com menos de quatro anos de idade, que inventava estórias absurdas, personagem do conto “A menina do lado de lá”, integrante do livro *Primeiras estórias* (1962). Na ficção de Adeline, recebeu releitura sob o nome de “Nininha” – mulher formosa, professora do programa de alfabetização do qual o senhor Tutameia foi aluno.

Nesse conto de múltiplos nomes, Souza cria direções para o leitor: no início, a relação do homem doente com o cão; em seguida, a descoberta da escrita proporcionada por Nininha; e, por fim, Tutameia e as anotações na caderneta. A escritora baiana faz uso da linguagem referencial, pois capta aspectos do mundo cotidiano e também de elementos da função poética ao inserir, na fala da personagem Tutameia, características da escrita de Guimarães Rosa, como no caso da criação de neologismos e de palavras provenientes do vocabulário sertanejo:

Gostava de ler, mas acima de tudo inventar palavras, como por exemplo juntar a primeira sílaba de café com as últimas de açúcar e fazer **caçúcar** que, para ele, era café bem doce. E deste, tomava três, **trefês** bem doces [...]. Deu então que, depois dos ensinamentos de Nininha, se **embrenhou** para colecionar estranheza e criar **palavraria**. A **labuta** na roça estava ficando comprometida [...] junto com as raízes, com o amparo de um **gravetinho** [...]. E foi acontecendo por dentro uma **tristezura**. (SOUZA, 2009a, p. 38-39, grifo nosso).

Tutameia escrevia compulsoriamente e dizia que “[...] o que escrevera, não escrevera para ninguém, escrevera para a vida” (SOUZA, 2009a, p.40). A chuva apagava as palavras rabiscadas. Todos queriam saber o que estava escrito na caderneta, mas nunca foi descoberto. Algumas pessoas questionavam sobre o que Tutameia tanto escrevia, e tal fato acabou tomando uma grande proporção, pois começaram a surgir pessoas de todos os lugares, algumas o achando louco. A narrativa, repentinamente, sofre um corte abrupto, um *flashback*, e volta à história do “homem e o cachorro”, do ponto em que há uma pausa para descrever a reação do cão após a morte do homem no hospital:

Quando despertou do sono, sentiu vontade de ir embora dali. Quicá procurar outro homem para cuidar. Podia ser uma mulher também. As mulheres tem outro tipo de fidelidade [...]. Levantou-se e foi caminhando lentamente pela calçada em frente ao hospital. Sentiu que o porteiro levantou e ficou observando, curioso, vendo o cachorro prosseguir. [...] Atravessou a rua quando o sinal fechou e logo se dirigiu para a porta de uma escola de crianças, que ficava no outro lado. Ali pela tardinha, sempre havia umas senhoras que iam buscar os seus netos nas escolas. Uma delas haveria de gostar de cachorros. E ficou pensando qual seria o seu próximo nome. (SOUZA, 2009a, p. 41).

O conto encerra por onde começou, com a história que foi contada a Tutameia, que a anotou na caderneta. Ele permaneceu no meio do rio, mas o cão finalmente saiu da porta do hospital e passou a procurar um novo dono na entrada de uma escola.

A reversão no texto de Adelice pode influenciar na recepção do horizonte de expectativas do leitor, pois ele precisa estar atento às mudanças propostas pelo texto, que sofre um corte, começando outra história, que, mesmo estando interligada com a anterior,

apresenta um desfecho diferente. O texto inicial só é retomado para finalizar a narrativa como um todo, e a relação dialógica com a obra de Rosa prossegue, reiterando-se no conto “A caderneta”, o último do livro *Para uma certa Nina*, conto-homenagem ao escritor mineiro, conforme comenta a autora no seu *blog* “Casa da Mãe Nonana”: “Guimarães é um mundo que eu louvo [...]. Em segredo, mais bem em segredo mesmo, penso que *Para uma certa Nina* é o meu Tutameiazinho. Assim, sem acento e no diminutivo para não ofender o mestre das travessias” (SOUZA, 2009).

Na narrativa “A Caderneta”, a personagem também de nome Tutameia abandona a família e vai viver em um rio, do qual não retorna mais, fato similar ao que ocorre no conto roseano “A terceira margem do rio” em que um pai de família, após a construção de uma canoa, abandona a família e vai morar no meio do rio. Na narrativa de Guimarães Rosa, o teor metafísico e as características do regionalismo são elementos bastante expressivos. A história da “terceira margem” começa com a narração do filho: “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo” (ROSA, 1995, p.409). A canoa é o objeto de transporte no qual se fixam as primeiras ações do pai com a partida para o rio: “Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo – a sombra dele por igual, feito um jacaré, comprida, longa” (ROSA, 1995, p.409).

Em “A Caderneta”, Souza usa vocábulos infrequentes, aliterações, assonâncias e frases curtas, em um conto reestruturado sob a forma de poema. No texto de Souza, a caderneta se apresenta como um objeto misterioso, uma espécie de diário e, ao mesmo tempo, um livro sagrado no qual só ele poderia escrever, e revelar o que estava escrito. [...] ele olhava para a pessoa e escrevia e escrevia em sua caderneta e aí a pessoa que estava olhando e sendo olhada, saía de lá mais limpa, ela assim dizia” (SOUZA, 2009b, p.43). Também é a representação dos diários de viagens de Rosa, o qual sustentava o hábito da escrita com o auxílio de cadernetas, como afirmou em entrevista a Pedro Bloch (1989, p. 100): “Você conhece os meus cadernos, não conhece? Quando eu saio montado num cavalo, por minha Minas Gerais, vou tomando nota de coisas”. Desse modo, o escritor registrava o que observava na paisagem, nos dias em que percorria o Sertão. As pesquisas, unidas à memória e ao imaginário, contribuíram de forma muito significativa para a construção de sua obra.

A *caderneta*, na narrativa de Adélice Souza, também remete a uma forma de registro, pois nela o homem anotava as histórias de vida de todas as pessoas que se dispuseram a contá-las. Assim, Ao se apropriar do texto roseano, a autora valoriza a essência e os significados que o texto do autor mineiro contém. A reescritura do texto roseano, sob uma nova perspectiva, com foco na *caderneta* como “elemento-chave”, não diminuiu em nada o valor e carga semântica do texto “A terceira margem do rio”. Só fez reafirmar a semelhança entre ambos, o que pode ser rapidamente percebido no ato da leitura.

Em relação aos mitos gregos na obra de Souza estes compareceriam com a invocação das Nereidas, Sísifo, Ícaro, Cérbero entre outros.

Em “As camas e os cães”, narrativa curta de Adélice Souza, a ressignificação do mito de Cérbero ocorre pela retomada de ideias por meio do recurso da intertextualidade. A trama gira em torno do compartilhamento de uma cama, tudo se envolvendo numa sôfrega e angustiante atmosfera em função da disputa daquele espaço de repouso.

No universo de devaneio onírico, a narradora-personagem apresenta uma interpretação do mito grego de Cérbero, cão monstruoso de múltiplas cabeças e pescoços, que guardava a entrada do mundo inferior, o reino subterrâneo dos mortos. Todavia, a simbologia de Cérbero traduz a representação de sentimentos que são capazes de espantar, despertar um demônio interior e provocar uma luta interna em cada um. No conto, a narradora-personagem vivencia uma tensão perturbadora ao compartilhar um espaço com outros que ali dormiam. O sono é atormentado por medos de que os cães que povoam seus sonhos se tornem reais e invistam naquele universo. Tudo se revestia de um caráter assustador que provinha daqueles cães negros:

Pensava nos meus três cães negros e ferozes. E aqueles meus cães perdigueiros à caça daqueles que dividiam a cama comigo... Eu não tinha esse direito. Os cães negros eram muito negros e os olhos das pessoas que dividiam a cama comigo poderiam não suportar tamanha escuridão. Os cães eram infernais, diabólicos. Eram três, mas cada um deles tinha apenas uma cabeça. [...] Acho que enquanto Cérbero, com suas três cabeças, cumpria a sua função lá na casa de Lúcifer, seriam os meus três cães de uma cabeça só, que levariam a mim e as outras pessoas para este mesmo inferno (SOUZA, 2001a, p.102).

Enquanto Cérbero protegia a entrada do reino de Hades deixando as almas entrarem sem jamais saírem, os cães negros presentes no sonho da narradora-personagem pareciam exercer a função de protetores que zelavam somente pela integridade física dela e ameaçavam as das demais pessoas que se encontravam naquele espaço: “[...] não dormi, livre todas aquelas pessoas que dormiam comigo, dando a elas uma chance de juízo final. [...] Como dormir e me deixar ser tão eu naquele espaço que era de tanta gente?” (SOUZA, 2001a, p.102-103).

A autora baiana cria e mistura personagens, valendo-se da figura do cão Cérbero, animal monstruoso, filho de Tifão e Équidna, figuras da mitologia grega. Pode-se identificar, na narrativa, o diálogo com o mito grego como símbolo dos medos, do temor da morte, de um espírito do mal e do conflito interior de cada ser. Para vencê-los, em muitas situações cada indivíduo só costuma contar consigo mesmo (BRANDÃO, 1987). Nesse entrecruzamento com a mitologia no processo de elaboração textual da autora, é possível ocorrer a identificação por parte do leitor de uma leitura ou conhecimento passado. A retomada por meio da alusão ao cão Cérbero caracteriza o processo intertextual em que a trama “As camas e os cães” reuniu outras vozes, e a mais importante delas é a da autora que, ao criar o texto, depositou nele seu conhecimento de mundo.

Os jogos metafóricos, resultantes dos entrecruzamentos com a cultura grega se fazem presentes não só na narrativa “As camas e os cães” como também em “A morta do caixão de vidro”. O texto descreve, por meio do foco em terceira pessoa, todos os passos de uma mulher na intenção de concretizar um único objetivo: o de ser sepultada em um caixão de vidro e ser cultuada na sala de sua casa. Tal narrativa vem cheia de interrogações, marcada pela hesitação da personagem principal. A trama inicia-se pela metade da história da vida de Nereida, fazendo um jogo temporal, pois começa no meio do enredo, retomando depois o início dos fatos. A personagem anunciava seus desejos antes de morrer e pedia para não ser enterrada em qualquer sepultura de qualquer cemitério. Ela almejava que a cerimônia fúnebre fosse na sala da sua residência, com rituais expressivos de dor e de elogio, e, ao invés da realização do cortejo fúnebre até a

sepultura, o corpo permaneceria ali no espaço doméstico para sempre: “Nereida proclamava aos quatro ventos que, quando morresse, não queria descansar numa sepultura de um cemitério qualquer: os cemitérios têm um fim. Teria um descanso limitado” (SOUZA, 2003a, p.45).

A mulher que programara seu sepultamento no fim da vida, foi surpreendida pela morte. Nereida veio a óbito por meio de um acidente de barco. Desapareceu no fundo do mar, sem deixar vestígios: “Ela tenta desvendar o mar, entretanto ele é muito vasto, ela não consegue compreender” (SOUZA, 2003a, p.52). Foi um final que oscilou entre o inesperado e o desconhecido, espaço ambíguo para quem adotou como epitáfio a frase de Sólon: *Nemo ante mortem beatus* – “Ninguém pode ser chamado de feliz antes de sua morte”.

Na narrativa, o diálogo com outras obras se faz presente desde a ideia do sepultamento no caixão de vidro, fato que, na literatura, pode fazer alusão ao clássico *Branca de Neve*, na versão escrita por Jacob e Wilhelm os irmãos Grimm. No conto de fadas, a jovem, após comer a maçã envenenada, entra em um sono profundo, e, ao encontrá-la desacordada, os sete anões a colocam em um caixão de vidro.

Na ficção de Souza, a personagem principal se chama Nereida, mesmo nome das “Nereidas”, ninfas marinhas da mitologia, divindades das águas claras, das fontes e das nascentes, que vivem nas cavernas, nas grutas, em lugares úmidos (BRANDÃO, 1986). No final da trama, a descrição da morte de Nereida em um acidente de barco e o desaparecimento do corpo no mar se assemelha à história das ninfas, as quais não deixam o mar. O conto em estudo registra: “[...] jamais sairá do mar para ir a parte alguma e assim Nereida mergulha incessantemente nas regiões abissais que o mar possui [...]” (SOUZA, 2003a, p.52).

O texto traz algumas alusões a monumentos históricos como, uma das sete maravilhas do mundo moderno, o Taj Mahal, na Índia, monumento mais conhecido daquele país: “Não seria erguido, em sua homenagem, nenhum templo como o esplendoroso Taj Mahal, que Shah Jahan construiu para sua esposa Mumtaz Mahal e cuja entrada se dá para uma porta adornada com versículos do Alcorão” (SOUZA, 2003a,

p.45). Há outra alusão: ao Mausoléu, de Mausolo, rei da remota Cária, tumba construída entre 353 e 350 a.C. em Halicarnasso, atual cidade de Bordum na Turquia.

O conto faz menção também a personagens míticas como o poderoso e riquíssimo rei Crespo da Lídia, que, após consultar o Oráculo, interpretou de forma obscura e equivocada a mensagem: “O deus não mentiu, mas a resposta foi terrivelmente ambígua” (BRANDÃO, 1987, p.98). No conto há comparações de Ícaro e Sísifo às estátuas de anjos que havia nos cemitérios. Ícaro era filho de Dédalo e morreu jovem após despencar do céu para onde ascendera com asas feitas de cera criadas pelo pai: “O menino [...] não resistindo ao impulso de se aproximar do céu, subiu demasiadamente. Ao chegar perto do sol, a cera fundiu-se, destacaram-se as penas e Ícaro caiu no mar Egeu, que, daí por diante, passou a chamar-se Mar de Ícaro” (BRANDÃO, 1986, p. 63). Sísifo era um jovem astuto que enganou os deuses os quais, como castigo, o condenaram “[...] a rolar um bloco de pedra montanha acima. Mal chegado ao cume, o bloco rola montanha abaixo, puxado por seu próprio peso. Sísifo recomeça a tarefa, que há de durar para sempre”. (BRANDÃO, 1986, p. 226). A autora compara a estátua de mármore negro, a imagem do ardiloso Sísifo, ao narrar: “Ele estava lá, Sísifo quieto, já feito de pedra, confundido com a pedra, contemplava, no nome da morte, a sua própria resignação” (SOUZA, 2003a, p. 49).

Na passagem em que menciona as frases que estão nas lápides dos cemitérios, a narradora ressalta a importância e a beleza do latim e como a língua deveria ser infinita: “O latim parecia-lhe uma língua infinda. O latim do grande império romano, pai do francês, do catalão, do italiano, do espanhol, do romano, do ladino, do português” (SOUZA, 2003a, p.50). Compara o desfazer do corpo humano após a morte a um ritual antropofágico, em que os bichos devoram a carne e querem apropriar-se da alma humana para que esta possa se unir à deles, transformando-os assim em seres complexos. Exemplifica, também, o gosto da personagem pelo caixão de vidro:

Mas Nereida não teve coragem de ir a algum safári e propositalmente perder-se nas savanas africanas. Ela não queria deixar-se abater por animais ferozes que desejam a sua carne para se transformar em deuses. Ela queria poder possuir também a infinidade, devorando um animal vivo. Como não conseguiria, desistiu rapidamente desta morte antropofágica. O caixão de vidro era mais complacente. Como a lenta

despedida dos elefantes, que quando estão velhos e sentem que não podem mais acompanhar a manada, recolhem-se no seu espaço de morte. Ou como sapinhos do deserto de Sonora, no Arizona, que, na estiagem, se enterram vivos e ficam semimortos. (SOUZA, 2003a, p.52).

A narradora remete a algumas citações e lembra Adriano, o romano, neste segmento: “[...] o nosso verdadeiro local de nascimento é aquele em que lançamos um olhar inteligente sobre nós mesmos” (SOUZA, 2003a, p.45). Com tal pensamento, marca a escolha da personagem Nereida, morrer na cidade para a qual tinha acabado de mudar. Com a citação de Sólon – *Nemo ante mortem beatus* –, a narradora procura deixar explícita a ideia de que, ao morrer, se pode alcançar o infinito e descansar em paz.

Pode-se considerar que, nas narrativas “As camas e os cães” e “A morta do caixão de vidro”, a autora retoma, através do jogo intertextual, uma multiplicidade de imagens, constituídas de leituras e releituras literárias. Tais facetas ressoam como experimentações no plano de uma estética literária contemporânea elaborada com base na mistura de elementos vindos de textos da antiguidade clássica e da tradição erudita ocidental.

Em síntese, o texto procurou apresentar o itinerário literário de uma leitora/escritora, que deposita, em suas narrativas, conhecimentos vindos do seu repertório de leituras, que apresenta uma variedade de temas e estilos, com ressignificações de obras como as de Homero, Jorge Luís Borges, Guimarães Rosa, Kafka, Pirandello, entre outros. Não se perca de vista também a forte presença dos valores e crenças religiosas tão atuantes na escritora baiana que, juntamente com outros escritores vêm produzindo e promovendo uma dinâmica discursiva de circulação e estabelecimento de diálogo sobre poesia e prosa, na Bahia.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.p. 197-221.
- BERNARDO, Luciano. Dramaturga Adelice Souza conversa com leitores da Biblioteca do Rio Vermelho. Academia de Letras e Artes de Castro Alves – ALACA. 31 maio 2011:<http://academiadeletraseartesdecastroalves.blogspot.com.br/2011/07/dramaturga-adelice-souza-conversa-com.html>. Acesso em: 25 set. 2015.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. v.1.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v.2.
- BORGES, Jorge Luís. Kafka e seus precursores. In: _____. *Outras inquietações*. São Paulo: Globo, 1999. v.2, p. 96-98.
- BORGES, Jorge Luís. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções* [1944]. Tradução: Carlos Nejar. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972. p.47-58.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34,1996. JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994 (Série Temas, v.36).
- JESUS, Carolina de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- LOPES, Cássia. [Orelha]. In: SOUZA, Adelice. *As camas e os cães*. Salvador: Casa de Palavras, 2001.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa: Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.88-94.
- PINTO, Júlio P. Borges, itinerários de crítica: irrealismo, leituras, história. *Fragments*, Florianópolis, n. 28/29, p.13-19, jan./dez. 2005.
- ROSA, Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v.2: Ficção completa, p.409-413.
- ROSA, Guimarães. Entrevista [conduzida por Pedro Bloch, publicada na *Revista Manchete*, n. 580, de 15 jun. 1963]. In: BLOCH, Pedro. *Pedro Bloch entrevista*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1989. Disponível em: < www.tirodeletra.com.br >. Acesso em: 17 fev. 2016.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: Terceiras estórias*. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SANCHES NETO, Miguel. Com quantos livros se faz um escritor? In: CORDEIRO, Verbena Maria Rocha; LIMA, Elizabeth Gonzaga (Org.). *Modos de ler: oralidades, escritas e mídias*. Curitiba: Arte & Letra, 2015. p. 53-64.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SILVA, Ana Claudia M.; GIACON, Eliana Maria O. O enfrentamento do cânone literário por Jorge Luis Borges. *Philologus*, ano 19, n.57, p.1-10, set./out. 2013.

- SOUZA, Adelice. *As camas e os cães*. Salvador: Casa de Palavras, 2001.
- SOUZA, Adelice. *As camas e os cães*. In: _____. *As camas e os cães*. Salvador: Casa de Palavras, 2001a. p. 99-104.
- SOUZA, Adelice. *Adestradora de galinhas*. Salvador: Kaligrafias, 2013.
- SOUZA, Adelice. *A mulher nua*. In: RUFFATO, Luiz. *Mais trinta mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p.253-263.
- SOUZA, Adelice. *Caramujos Zumbis*. Salvador: EPP, 2003.
- SOUZA, Adelice. *A morta do caixão de vidro*. In: _____. *Caramujos Zumbis*. Salvador: EPP, 2003a. p.45-52.
- SOUZA, Adelice. *Cecéu, poeta do céu*. Salvador: Caramurê Publicações, 2015.
- SOUZA, Adelice. *O homem que sabia a hora de morrer*. São Paulo: Escrituras, 2012.
- SOUZA, Adelice. *Para uma certa Nina*. Salvador: P55 Edições, 2009.
- SOUZA, Adelice. Zé, Zurich, Nicolú, Gravetinho, Jimmy, Johnny, Caramelo, Gotcha, Ignácio. In: _____. *Para uma certa Nina*. Salvador: P55 Edições, 2009 a. p.33-41.
- SOUZA, Adelice. *A caderneta*. In: _____. *Para uma certa Nina*. Salvador: P55 Edições, 2009b. p.42-46.
- SOUZA, Adelice. “Baú de estranhezas”: entrevista a Poliana Dantas e Edvando Júnior, out. 2013 b. Disponível em: < [http:// pesponteando.blogspot.com.br/ 2013/10/adelice-souza-bau-de-estranhezas.htm](http://pesponteando.blogspot.com.br/2013/10/adelice-souza-bau-de-estranhezas.htm) >. Acesso em: 21 set. 2015.

EDUCAÇÃO E ANCESTRALIDADE EM LIMA BARRETO: UM NARRADOR EM BUSCA DA RECONCILIAÇÃO COM O PASSADO

Carlos Eduardo Gomes Nascimento*

Resumo: O presente artigo apresenta um recorte da obra do escritor negro Lima Barreto, expondo como sua narrativa literária reivindica por uma ancestralidade da população afrodescendente. Lima Barreto foi um autor crítico das instituições políticas, sociais e econômicas da Primeira República no Brasil. Através da literatura, Lima Barreto retratou uma população excluída: os pobres, as mulheres negras, os loucos. A partir desse ponto de vista crítico de Lima Barreto, analisa-se: o contexto histórico das teorias raciais em voga no Brasil do início do século XX; a importância de defender a ideia de ancestralidade enquanto uma forma de resistência nas narrativas, na cultura e na religiosidade que são transmitidas de uma geração mais antiga para uma nova geração. A partir dessas reflexões, o texto propõe um diálogo entre o conhecimento da ancestralidade apresentado nas narrativas de Lima Barreto e uma possível conscientização da formação da sociedade brasileira aos jovens estudantes.

Palavras-chave: Ancestralidade; Educação; Racismo; Lima Barreto.

Abstract: This article aims to present a cut of the work of Lima Barreto, exposing how his literary narrative claims for ancestral Afrodescendant population. Lima Barreto was a critical author of the political, social, and economic institutions of The Old Republic in Brazil. Through literature, Lima Barreto portrayed a population of excluded: the poor, black women, the crazy. From the critical point of view of Lima Barreto, we analyze: the historical context of the racial theories in vogue in Brazil in the early twentieth century; the importance of defending the idea of ancestry as a form of resistance in the narratives, culture and religiosity that are transmitted from an older generation to a new generation. Based on these reflections, the text proposes to include in education the dialogue between the knowledge of ancestry presented in the narratives of Lima Barreto and a possible awareness of the formation of Brazilian society to young students.

Keywords: Ancestrality; Education; Racism; Lima Barreto.

1. REAVIVAR HISTÓRIAS

“Tinha penetrado no passado, no passado vivo, na tradição.”

(BARRETO, 1919, p. 108)

* Mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Dona Felismina, uma mulher negra brasileira, entre muitas, que luta para criar seu filho sozinha, lavando a roupa de outras pessoas. Uma mãe que tinha o desejo de oferecer a seu filho Zeca uma educação que pudesse proporcionar ao pequeno garoto uma vida diferente. D. Felismina sabia da importância das letras e sentia isso todas as vezes que arrumava Zeca para a escola. Ela havia conseguido com uma de suas patroas uma bolsa de estudos para Zeca em um colégio particular. Zeca, único jovem negro da escola, sabia do esforço de sua mãe, que depois de um dia exaustivo trabalho, mesmo sem compreender bem o conteúdo, dedicava-se em ajudá-lo com as lições. Mesmo diante das dificuldades, quando a escola solicitava um material diferente, D. Felismina sempre encontrava uma maneira de o conseguir para o filho. O preconceito racial e social ressaltava-se na presença de Zeca na escola entre os colegas que, certa vez, o chamaram de negro, de moleque. A escola fez vistas grossas àquela situação. D. Felismina notou que Zeca tinha na mochila algo diferente. Zeca relutou em abrir a mochila, mas por respeito a mãe abriu. Era uma máscara negra que tinha chifres recurvados, olhos proeminentes e uma bocarra. D. Felismina assustou-se diante de tanto horror. Perguntou ao filho onde havia conseguido. Zeca respondeu que o senhor Barreto, o vizinho, um preto velho, após ouvir a história dos garotos na escola, havia lhe dado a máscara sem que lhe pedisse. Senhor Barreto disse que ele mesmo tinha feito aquela máscara, era uma tradição antiga da família dele, que havia vindo do outro lado do oceano, da África. A mãe então perguntou ao filho: — Para que você está levando a máscara para escola? — Para meter medo nos garotos que me chamaram de moleque.

Reavivar o passado para compreender o presente. Essa é uma releitura da história de dona Felismina e Zeca, personagens de Lima Barreto, no conto *O moleque*, publicado no início do século XX. Uma história cotidianamente vivenciada no Brasil por milhares de mulheres negras que lutam para criar seus filhos.

Durante a formação da sociedade brasileira houve muitas formas de violência sofrida pela população negra escravizada. Esse tipo de violência estampava-se no corpo de mulheres, homens e crianças negros. Eram formas de violências não apenas infligidas na carne, mas também na alma. Negros eram punidos à chicotada no pelourinho, mulheres negras eram violentadas pelos senhores, manifestações de religiosidade africana eram

proibidas. Essas são marcas que ainda perduram no Brasil: com o assassinato de jovens negros nas periferias, na exploração do corpo da mulher negra, enquanto objeto do turismo sexual, no racismo contra religiões de matriz africana.

Em busca do passado, de uma tradição negra e brasileira suprimida, para compreender o presente, Lima Barreto, escritor carioca negro do início do século XX, toma como sua matéria bruta a vida de pessoas marginalizadas, sobretudo as afrodescendentes. A literatura enquanto mobilização política e ideológica aos marginalizados busca reavivar o passado, trazer a memória dos antepassados às novas gerações. A arte literária de Lima Barreto causou estranheza a sua época, para Francisco de Assis Barbosa (2002, p. 259):

Literatura não era escrever bonito. Não era instrumento de prazer para os ricos. Não era, em suma, o “sorriso da sociedade”, como a definirá mais tarde Afrânio Peixoto. Assim como se rebelava contra essa deturpação da missão do escritor, não podia ele admitir a literatura contemplativa, a literatura plástica, a literatura apenas pela literatura.

Os personagens de Barreto vivenciavam o sacrifício dos trabalhos mais duros, em meio a fome, expulsos dos centros urbanos, viviam nos subúrbios em pequenos casebres, vítimas do preconceito e da discriminação racial e social, por vezes institucionalizada, alguns foram recolhidos em sanatórios, sob a alegação de loucura. Conforme Lilia Moritz Schwarcz (2017, p. 10): “os protagonistas variavam nos tons expressos na cor da pele, e moravam em locais mais distantes do centro da cidade, que ressoavam um passado africano. Uma África afetiva e pessoal, da margem de cá, um continente imaginado e recriado no país”. Essa matéria da marginalização social histórica na cor da pele negra constituiu a maior parte das imagens da ficção de Lima Barreto.

Afonso Henriques de Lima Barreto — segundo filho de Amália Augusta, professora, e João Henriques que trabalhava como tipógrafo da Imprensa Nacional—, neto de escravos, nasceu no Rio de Janeiro em 13 de maio de 1881, data em que sete anos mais tarde seria abolida a escravatura no Brasil através da Lei Áurea. Afonso Henriques e seus irmãos Carlindo, o mais velho, Evangelina e Eliézer, tonaram-se órfãos ainda muitos jovens, Amália Augusta morreu de tuberculose. Ao assumir o cuidado dos filhos, João Henriques demitiu-se do cargo de tipógrafo para aceitar uma proposta de trabalho

como administrador da Colônia de Alienados na ilha do Governador. A loucura e a marginalização social começaram a fazer parte desde cedo da vida cotidiana do garoto.

O jovem Afonso Henriques retornou à cidade do Rio para estudar, seu pai tinha o sonho de ver o filho torna-se doutor. Único jovem negro tanto no secundário no Colégio Dom Pedro II, quanto na Politécnica do Rio, onde abandonou o curso de engenharia civil. Insatisfeito com a hipocrisia social e o constante preconceito racial, dedicou-se à literatura, ao jornalismo e à filosofia, enquanto formas de resistir e de denunciar o racismo. Naquele momento, seu pai fora diagnosticado com loucura. Os papéis inverteram-se e a loucura voltou a rondar a vida de Afonso Henriques Lima Barreto. A fim de cuidar do pai e dos irmãos, o jovem escritor negro assumiu o cargo de amanuense na Secretaria da Guerra, onde tornou-se um crítico, por meio de seus textos literários e jornalísticos, das estruturas institucionais da Primeira República regida pela troca de favores, excesso de burocracia e, principalmente, do preconceito racial.

Frente a uma sucessão de infortúnios a literatura constituiu-se como expressão e paixão para Lima Barreto. Em seu primeiro romance, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1997), publicado em 1909, conta a história de Isaías Caminha, um jovem negro ainda muito ingênuo que antes de ir para a capital acreditava que se tornar doutor poderia mudar a situação social frente a cor de sua pele. Assim relembra Isaías Caminha: “Ah! Seria doutor! Resgataria o pecado original do meu nascimento humilde, amaciaria o suplício premente, cruciante e onímodo de minha cor [...]” (BARRETO, 1997, p. 45).

Naquele momento histórico, a ciência erigida como o principal saber humano, enunciava verdades. O determinismo científico de Hippolyte Taine, Arthur de Gobineau, Cesare Lombroso e Herbert Spencer construiu um conceito de raça associado à criminalidade, à loucura e à incapacidade intelectual. Tal pensamento foi recepcionado no Brasil por médicos e pensadores como Nina Rodrigues, Silvio Romero e Euclides da Cunha entre outros. Os afrodescendentes, negros e os mestiços, começaram a ser diagnosticados como predispostos à criminalidade e às doenças como demência, tuberculose e epilepsia. Esse fator científico constituiu forte ingerência sobre a vida cotidiana brasileira. Lima Barreto através da literatura foi um dos primeiros a se insurgir contra essa forma de discriminação das teorias raciais. Em um trecho de 1903, em seu

Diário Íntimo, o autor negro escreveu: “o que define uma ciência não é o objeto que ela considera, é o ponto de vista em que ela o considera” (BARRETO, 1956, p. 23).

2. LIMA BARRETO CONTRA TEORIAS RACIAIS

Ao longo da história do Brasil, a cor da pele constituiu-se um demarcador social, mesmo com o fim do regime escravocrata. Mas, durante a Primeira República, período em que Lima Barreto viveu, consolidou-se um discurso que se constituiria com uma verdade para a manutenção daquela estrutura de poder. Institucionalizado pelo Estado brasileiro, o discurso das teorias raciais fundamentava-se no conhecimento científico da época, cujo objetivo era justificar o racismo contra brasileiros negros e os descendentes de pessoas escravizadas.

O pensamento positivista proposto pelo francês Augusto Comte, no século XIX, estabeleceu-se como principal fundamento ideológico do poder na Primeira República no Brasil e constituiu-se enquanto um projeto político e social. Para os positivistas brasileiros, em sua maioria militares republicanos, o conhecimento científico definiria de maneira determinante e utilitarista uma condução para o progresso da sociedade brasileira.

Lima Barreto tornou-se um crítico dessa ideologia positivista, amplamente difundida no espírito da elite detentora do poder na sociedade brasileira. Em seu romance mais conhecido *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (2011), Lima Barreto avalia como o positivismo apossou-se do Estado brasileiro, em nome do progresso, cometendo violências contra o povo e contra a história do Brasil. Conforme Barreto (2010, p. 135):

Eram os adeptos desse nefasto e hipócrita positivismo, um pedantismo tirânico, limitado e estreito, que justificava todas as violências, todos os assassinios, todas as ferocidades em nome da manutenção da ordem, condição necessária, lá diz ele, ao progresso e também ao advento do regime normal, a religião da humanidade.

A apropriação nacional dos discursos dos cientistas e pensadores europeus manteve o preconceito contra os saberes tradicionais da cultura brasileira enquanto uma estrutura de poder. Com a valorização do saber científico associado ao poder dito pelo

olhar e pela boca do estrangeiro, criou-se uma espécie de casa de espelhos, em que grande parte dos brasileiros não se reconheciam. Em oposição a essa perspectiva, o personagem Policarpo Quaresma representa de modo singular uma defesa da cultura e da identidade nacional contra os estrangeirismos no Brasil. Entre os infortúnios de Quaresma em sua cruzada pelo resgate das tradições brasileiras, o Estado responde com a internação do herói do Brasil no hospício.

No mesmo ano de publicação de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, no Congresso Universal de Raças ocorrido em Londres em 1911, o médico e antropólogo João Batista de Lacerda defendeu no seu artigo *The Metis, or half-breeds, of Brazil* (“Os mestiços do Brasil”) soluções para o problema das relações inter-raciais no Brasil. Escreveu Lacerda:

O casamento entre mestiços e brancos não são mais desprezados como anteriormente, agora que a posição elevada do mulato é a prova de suas qualidades morais, o que têm levado as pessoas a ignorar o contraste evidente de suas características físicas, e sua origem negra é perdida de vista na aproximação das suas qualidades morais e intelectuais aos do branco. O próprio mulato se esforça, por casamento, para trazer de volta seus descendentes para o tipo branco puro. A seleção sexual tende a neutralizar a do atavismo e remove dos descendentes todos os traços característicos da raça negra. Em virtude deste processo de redução étnica, é lógico esperar que no curso de mais um século, os mestiços terão desaparecido do Brasil. Isto irá coincidir com a extinção paralela da raça negra em nosso meio (LACERDA, 1911, p. 382).

Nas palavras de Lacerda, a comunidade científica da Europa e o EUA não deveriam ficar preocupadas, pois o Brasil estava iniciando um processo de eugenia racial, o branqueamento das raças. O objetivo era pôr um fim ao atavismo da miscigenação racial que trazia características comportamentais, psicológicas e biológicas de raças consideradas inferiores, como a negra e a indígena, com a perspectiva de extinguir a cultura afrodescendente.

Desde fins do século XIX, constituiu-se uma teoria da degeneração racial desenvolvida em diversas pesquisas científicas no Brasil, principalmente, na Escola Tropicalista Baiana, formada por grupo de médicos brasileiros que dedicados a descobrir as causas das doenças tropicais entre a população negra e miscigenada. Um dos seus

principais representantes foi o médico maranhense, Nina Rodrigues (1862-1906) que buscou demonstrar a teoria da degeneração racial no Brasil causada pela mestiçagem. Ao tomar os argumentos das teorias raciais europeias, Nina Rodrigues afirmava que o fenótipo mestiço possuía a predisposição para a criminalidade e para a loucura. Em seu artigo *Mestiçagem, degenerescência e crime* (1899), Rodrigues produz diagnósticos sobre a população do sertão baiano:

A população de Serrinha é composta de mestiços. O tipo pardo, que reúne as três raças, branca, negra e amarela, predomina [...] A tendência à degenerescência é tão acentuada aqui quanto poderia ser num povo decadente e esgotado. A propensão às doenças mentais, às afecções graves do sistema nervoso, à degenerescência física e psíquica é das mais acentuadas.

A saber, esse tipo de discurso científico consolidou-se nas instituições da Primeira República, criando uma maior desigualdade social e política na população brasileira. Os pobres, negros e mestiços que não trabalhavam, que jogavam capoeira, que professavam religião de matriz africana eram criminalizados, presos ou diagnosticados como loucos e depositados em hospícios, a fim de os retirar do convívio social. Assim, ao longo da história, a discriminação foi institucionalizada tanto por discursos normativos-legais, quanto científicos. Desse modo, quando um jovem negro se insurgia contra a discriminação e sua condição social, corria-se o risco de ser criminalizado ou encerrado em um hospício, pela taxinomia do discurso científico que institucionalizou o conceito de raça disseminado na sociedade brasileira.

Conforme escreveu Lima Barreto, através da fala de um personagem que difundia esses discursos raciais, no conto *Dentes negros, cabelos azuis* (2011): “Posso lhe afirmar que é um degenerado, um inferior, as modificações que ele apresenta correspondem a diferenças bastardas, desprezíveis de estrutura física; vinte mil sábios alemães, ingleses, belgas, afirmam e sustentam” (BARRETO, 2011, p.262).

Lima Barreto era esse jovem negro que a cada texto insurgia-se contra o racismo nas instituições e nas relações sociais no Brasil. Por conta disso, não escapou desse tipo de diagnóstico, foi internado duas vezes no Hospício Nacional de Alienados em 1914 e 1920. Suas internações são relatadas em contos a exemplo de *Como o homem chegou* (2011), sobre sua primeira internação forçada e os textos *Diário do Hospício* e *Cemitério*

dos Vivos (2015), romance inacabado, a partir da segunda internação. Após a saída em 1914, Lima Barreto satiriza o comportamento dos chamados doutores em seu conto *Teorias do Doutor Caruru*:

Dr. Caruru era uma sumidade em matéria de psiquiatria, criminologia, medicina legal e outras coisas divertidas. Tinha, na nossa democracia, por ser sumidade e doutor, direito a exercer quatro empregos. Era lente da Escola de Medicina, era chefe do Gabinete Médico da Polícia, era subdiretor do Manicômio Nacional e também inspetor da Higiene Pública. Caruru tinha mesmo publicado várias obras, entre as quais se destacava os caracteres somáticos da degenerescência — livro que fora muito gabado pelo estilo saborosamente clássico (BARRETO, 2011, p. 335).

Contra esses discursos, Lima Barreto insurgiu-se, em trecho escrito em seu *Diário Íntimo*: “A capacidade mental dos negros é discutida a priori a dos brancos a posteriori. A ciência é um preconceito grego, é ideologia” (BARRETO, 1956).

Foi a partir dessa mentalidade da discriminação racial que a passagem do século XIX para o XX configurou extrema violência do Estado brasileiro contra negros e afrodescendentes, seja no massacre de sertanejos mestiços em Canudos (1857); seja nas ruas da capital do Rio de Janeiro; seja através das práticas remanescentes da escravidão como a continuidade das chibatadas contra os marinheiros negros. Quando João Cândido, chamado o almirante negro, revoltou-se, assumiu um navio, apontou seus canhões para edifícios das instituições da Primeira República: era a Revolta da Chibata (1910). Preso, João Cândido foi prontamente internado em um hospício, e expulso da marinha.

Histórias como a de Lima Barreto, João Cândido e dos mortos em Canudos não foram esquecidas, embora a versão divulgada tenha sido escrita pelas instituições da República Velha. A literatura de Lima Barreto, em sua época, foi contestada por críticos como José Veríssimo (2001) que escreveu: “o quadro saiu-lhe acanhado e defeituosamente composto, e a representação sem serenidade, personalíssima”; já críticos posteriores como Antônio Cândido percebia que a literatura de Lima Barreto era viva e penetrante, voltada para o desmascaramento da sociedade e na análise das próprias emoções, mas, segundo Cândido (1997, p. 549) Lima Barreto era “um narrador menos realizado, sacudido entre altos e baixos, frequentemente incapaz de transformar o sentimento e a ideia em algo propriamente criativo”. Os mortos de Canudos tiveram sua

história oficializada nos relatos de Euclides da Cunha, militar que apropriou-se de uma abordagem positivista e evolucionista, para caracterizar os sertanejos, conforme o autor de “Os sertões”:

A mistura de raças mui diversas é na maioria dos casos, prejudicial. Ante as conclusões do evolucionismo, ainda quando reaja sobre o produto o influxo de uma raça superior, despontam vivíssimos estigmas da inferior. A mestiçagem é um retrocesso. Como nas somas algébricas, as qualidades dos elementos que se justapõem não se acrescentam; subtraem-se ou destroem-se segundo caracteres positivos e negativos em presença. E o mestiço—mulato, mameluco ou cafuzo — menos que um intermediário é um decaído, sem a energia física dos antecedentes selvagens, sem a altitude intelectual dos ancestrais superiores. Contrastando com a fecundidade que acaso possua, ele revela casos de hibridez moral extraordinários: espíritos fulgurantes, às vezes, mas frágeis, irrequietos, inconstantes, deslumbrando um momento e extinguindo - se prestes, feridos pela fatalidade das leis biológicas, chumbados ao plano inferior da raça menos favorecida (CUNHA, 1984, p. 87).

Lima Barreto viveu esse Brasil em que a mentalidade escravocrata persistia, perpetuando relações senhoriais, a fim de naturalizar a divisão racial e tentar apagar a história da participação da cultura do povo negro e afrodescendentes considerados inferiores e incivilizados. A maior parte da população negra encontrou-se marginalizada dos direitos mais básicos, sendo alvo dos discursos raciais de caráter científico, cuja colonização não seria tão-somente nos corpos, mas também no espírito e mentes de todos os brasileiros.

Não podemos esquecer o passado. As histórias de sofrimento e luta da população negra e afrodescendente brasileira reclama narração. Histórias como a de Lima Barreto, João Cândido, dos mortos em Canudos, entre outras, demoraram para serem recontadas de maneira diferente daquela escrita pela versão institucionalizada. A partir do recontar as histórias, pode-se compreender que a versão dita pelos vencedores não corresponde ao passado. As experiências e a vida dos negros e afrodescendentes no Brasil necessitam ser recontadas e ganhar sentido aos jovens. Desse modo, as narrativas como a literatura de Lima Barreto encontra-se permeada de reconciliação aproximando as gerações mais novas com o passado de seus ancestrais.

3. RECONCILIAÇÃO, ANCESTRALIDADE, MEMÓRIA

Ao buscar a reconciliação com o passado e encontrar a história dos seus ancestrais, Lima Barreto escreve, em 1909, seu primeiro romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, que só veio a ser publicado em 1919. Conta a história do jovem negro Augusto Machado que reivindica para si uma forma de viver no mundo permeado de preconceitos: “Sonho também por minha conta, ao jeito dos meus mortos; e os meus sonhos são mais belos porque são imponderáveis e fugazes” (BARRETO, 1919, p. 24).

A criação literária barretiana está impregnada do diálogo com um passado, o qual estava sob os escombros da ideia de progresso: seja na modernização da cidade do Rio de Janeiro, que deliberadamente apagava a história, renomeava a geografia natural de antigos morros, destruía a antiga arquitetura para a construção de grandes avenidas para automóveis; seja na exclusão social de trabalhadores e negros; seja na violência de Estado contra manifestações afro-brasileiras. No conto *O moleque* que faz parte do livro “Histórias e Sonhos” (2008), publicado em 1920, Barreto escreveu:

Inhaúma é ainda dos poucos lugares da cidade que conserva o seu primitivo nome caboclo, zombando dos esforços dos nossos edis para apagá-lo. É um subúrbio de gente pobre [...] Fogem para lá, sobretudo para seus morros e escuros arredores, *aqueles que ainda querem cultivar a Divindade como seus avós. Nas suas redondezas, é o lugar das macumbas, das práticas de feitiçaria com que a teologia da polícia implica, pois não pode admitir nas nossas almas depósitos de crenças ancestrais.* [...] O padre, para o grosso do povo, não se comunica no mal com ela; mas o médium, o feiticeiro, o macumbeiro, se não a recebem nos seus transe, recebem, entretanto, almas e espíritos que, por já não serem mais da terra, estão mais perto de Deus e participam um pouco da sua eterna e imensa sabedoria (BARRETO, 2008, p.16, grifo nosso).

A memória está nas práticas religiosas, nas experiências presentes nas histórias dos antepassados, que transcendem uma geração antiga ao ser transmitida para novas gerações. A vida daqueles que construíram esse mundo não se finda com a morte. “Ao jeito dos meus mortos”, como afirma Lima Barreto de maneira muito particular ao expressar a condição de existência da gente do subúrbio, em sua maioria, negros e mestiços. A literatura de Barreto encontra na arte de narrar histórias de sobrevivência da

memória dos antepassados nas agruras vivenciadas pelos seus descendentes vivos. Lima Barreto é um dos primeiros escritores brasileiros a chamar a presença da ancestralidade, a convivência com os antepassados, os seus mortos. Segundo Eduardo Oliveira (2007, p. 245),

Ancestralidade é como um tecido produzido no tear africano: na trama do tear está o horizonte do espaço; na urdidura do tecido está a verticalidade do tempo. Entrelaçando-se os fios do tempo e do espaço cria-se o tecido do mundo que articula a trama e a urdidura da existência. A ancestralidade é um tempo difuso e um espaço diluído. Evanescente, contém dobras, Labirintos e desdobram no seu interior e os corredores se abrem para o grande vão da memória. A memória é precisamente os fios que compõem a estampa da existência.

As narrativas carregam espíritos, ecoam vozes, memórias e experiências dos antepassados. Segundo Vanda Machado (2004): “A compreensão de nós mesmos e do lugar onde celebramos a ancestralidade renova a vida de velhos e novos”. A ancestralidade transcende a existência de uma única geração, com ela cria-se uma temporalidade singular em que uma geração passada encontra-se com uma mais nova. Essa é umas das formas de transcender o tempo da vida através da arte da narrativa de histórias, ficcionais ou não.

As histórias consubstanciam um processo de resistência constituído no fortalecimento de uma tradição. A escrita literária de Lima Barreto insurgiu-se contra o apagamento de diversas histórias pela violência do Estado. Essas histórias vivenciadas por pessoas do subúrbio, principalmente negras, cujos antepassados forçadamente vieram da África para serem escravizados no Brasil, ainda não haviam encontrado sua efetiva liberdade, mesmo após a abolição da escravatura. Embora à margem da sociedade, essas histórias sobreviveram e permanecem vivas na memória de muitos, eram experiências antigas, culturais e religiosas, que não foram retiradas do convívio ante a resistência para que continuassem a ser transmitidas às futuras gerações.

O conhecimento da história comum em busca de um sentimento identitário perpassa a memória, que transmite a cultura, a religiosidade, os costumes na sobrevivência de cada dia. Conforme lembra Vanda Machado (2006, p. 81): “A memória mantém uma revivência que não é tal como já aconteceu, mas como vem se repetindo nas

suas diferenças em tempos e lugares. Neste contexto, a memória, que não separa o presente do passado, vai além atualizando os fatos da vida e da história”. Na memória também é possível encontrar o sacrifício dos antigos, não para repetir suas lutas, mas para aprender com elas e, assim, encontrar novas formas de lutar, para que um passado de preconceito não venha a se repetir.

Apesar da violência do Estado que tentou apagar essa origem cultural da memória dos afrodescendentes, essa tradição ancestral sobreviveu através da cultura, da religiosidade e das experiências cotidianas: nos diálogos, nos alimentos, nas manifestações culturais e religiosas, nos ditados populares, conselhos que os novos recebem do mais velhos, etc. Uma forma de vida antiga que se manifesta no espetáculo das águas, dos céus, das casas, das gentes, do pedaço da terra em que os antepassados nasceram e viveram.

A ancestralidade é o encontro com as experiências dos mortos, aqueles que construíram e lutaram por seus direitos e pelos direitos de seus filhos nesse mundo. Os mortos fazem-se presentes na existência de cada um e na construção da realidade social e histórica brasileira. Os vivos precisam compreender os sacrifícios dos mortos, pois o passado pode revelar-se no presente. Do mesmo modo, os mortos ainda merecem o reconhecimento dos vivos, presente no sacrifício que os vivos fazem, com vistas à continuidade da luta que os mortos empreenderam. O legado de histórias e experiências dos mortos surgem enquanto oferendas, nas quais os vivos podem agradecer pelos ensinamentos de seus antepassados, e, assim, pensar o futuro.

4. EDUCAÇÃO, NARRATIVAS E FUTURAS GERAÇÕES

A educação sem pertencimento, sem compreensão da existência da história, sem reconhecimento da luta das gerações anteriores, apresenta-se como modelo no qual não se pensa a política, nem a ação, nem a liberdade. Nesse panorama de desamparo, aqueles que governam por meio da força, manipulam as leis, tendem a reformar a educação, em atenção aos interesses privados, não públicos. Essas ações de Estado sobre a educação anulam a capacidade de compreender o mundo e a potencialidade da liberdade dos jovens,

afastando a potência significativa da educação, a qual deveria ser efetivada através do cuidado e acolhimento nas escolas das crianças e dos jovens na apresentação do passado.

Nesse sentido, a inclusão nos currículos oficiais da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, através da Lei nº 10.639/2003, exige dos profissionais da educação esse cuidado com o passado, para que os estudantes possam criar laços de pertencimento com a cultura e a história afro-brasileira.

A reconciliação com o passado da população afro-brasileira não significa aceitar resignadamente a violência sofrida, mas compreender que todo acontecimento no mundo humano carece de um sentido. Nas vozes da narrativa literária de Lima Barreto esse sentido está presente, afinal, como destacam as Orientações e Ações para a Educação das Relações Étnico-Raciais (BRASIL, p. 32, 2006): “reconhecer as diferenças é um passo fundamental para a promoção da igualdade, sem a qual a diferença poderá vir a se transformar em desigualdade”.

Historicamente, na sociedade brasileira, ter o direito a qualquer direito prescrevia uma situação de privilégios e a educação constituiu-se alvo de concepções que perpetuam as desigualdades. No período barretiano, na passagem do século XIX ao século XX, a república brasileira negligenciou a educação para mulheres e homens, em sua maioria de origem negra, outrora escravizados, agora ditos “livres”, marginalizados na cidade. Considerados cidadãos de segunda categoria, não podiam votar, devido à legislação que impedia pessoas analfabetas de votarem. Sem o acesso à educação escolar, sem possibilidade de efetivar a voz e a ação sobre o mundo, as pessoas negras ainda hoje lutam por direitos. Segundo Albuquerque e Fraga (2006, p. 197), no livro “Uma história do negro no Brasil”:

Para os ex-escravos e para as demais camadas da população negra, a abolição não representou apenas o fim do cativeiro. Para eles a abolição deveria ter como consequência também o acesso à terra, à educação e aos mesmos direitos de cidadania que gozava a população branca. Na ausência de qualquer iniciativa séria por parte do governo para garantir um futuro digno aos negros brasileiros após o dia 13 de maio, um grupo de libertos da região de Vassouras, no Rio de Janeiro, endereçou uma carta a Rui Barbosa, então figura importante da política nacional. Na carta, eles reivindicavam que os filhos dos libertos tivessem acesso à educação.

A narrativa do escritor brasileiro Lima Barreto no conto *O Moleque* (2008) demonstra, de modo contundente, os efeitos da ausência da educação para a população negra, na realidade da construção político e social brasileira. Nesse contexto, o enredo da estória de Lima Barreto, mostra como, após séculos de escravidão no Brasil, um dos últimos países do Ocidente a abolir o regime escravocrata, consolidou-se o processo de marginalização da maior parte da população negra, alijada dos direitos fundamentais, entre os quais a educação. Lima Barreto conta a estória de uma mulher negra, entre muitas, que cria seu filho sozinha, lavando roupa. Escreve Lima Barreto (2008, p. 25):

A mãe tinha vontade de pô-lo no colégio; ela sentia a necessidade disso todas as vezes que era obrigada a somar os róis. Não sabendo ler, escrever e contar, tinha que pedir a ‘seu’ Frederico, aquele ‘branco’ que fora colega de seu marido. Mas, pondo-o no colégio, quem havia de levar-lhe e trazer-lhe a roupa?

O preconceito tem cor, classe social e gênero. Na República brasileira, a exclusão do acesso à educação escolar ainda é uma das piores faces da sociedade. Na dicotomia social e política, trabalha para sobreviver e só estuda aquele que tem condições materiais. A existência de exceções é caracterizada pelo mérito individual de cada um. Nessa perspectiva, a educação salvaria homens pobres e negros do inexorável destino que a eles está condicionado. Atualmente, o braço armado do estado brasileiro adentra comunidades da periferia e favelas no Brasil, com alegação de “pacificação”; invade escolas com armas de grosso calibre; aborda e revista estudantes, crianças e jovens, e suas mães, após um dia de aula, no trajeto de casa.

Ações de Estado banalizam a violência no cotidiano das novas gerações; normalizam a ideia de que essas crianças, pobres e negras, presas fáceis, quando adultas, sejam jogadas no sistema carcerário e burocrático da justiça, tratadas como delinquentes, ou destinadas a trabalhos que não têm seu reconhecimento merecido, como domésticas e serviços gerais — sujeitos atacados por setores da elite, quando têm minimamente reconhecidos seus direitos. Tal visão de mundo, pauta-se em uma lógica argumentativa perversa, com a qual as crianças e os jovens devem lidar diariamente, pois o Estado os trata desde cedo como uma ameaça ao patrimônio daqueles que não vivem em comunidades de periferia.

Os jovens possuem alguma maturidade para compreender os acontecimentos do mundo que os cercam, pois desde cedo fazem parte de uma sociedade excludente com preconceitos e discriminação. Nesse sentido, a escola através da educação que tem como potência a conservação do legado cultural, não pode deixar de contar as histórias das gerações passadas. A escola deve ser um espaço de compartilhamento entre os diferentes para que os estudantes possam conhecer e assim compreender o mundo do qual fazem parte. A escola pode favorecer a superação do preconceito, na medida em que discute questões como a discriminação devido às diferenças entre as pessoas: cor de sua pele, condição física, gênero, sexualidade, religião, cultura etc. Assim, a educação objetiva o reconhecimento de que todos ocupam o mesmo mundo, que é comum, o qual os jovens precisam compreender, para com ele se reconciliar.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura de Lima Barreto é esse ato de resistência; de reconciliação com o passado; de luta na busca não de uma identidade nacional, mas de “cultivar a divindade como seus avós” (BARRETO, 2008). Essa divindade ancestral, ente a ser lembrado pelas novas gerações, constitui-se no reencontro com a tradição brasileira.

Assim, a reconciliação dos jovens com a tradição é possibilitada ao penetrar na história do Brasil, nas histórias dos sujeitos que foram marginalizados, ao encontrar os afetos, as vidas e as experiências destruídas desde o processo de colonização até os dias atuais.

A reconciliação com a tradição constitui-se na ancestralidade reavivada pela memória dos antigos da cultura afro-brasileira, cuja presença na história do Brasil deve engendrar-se em cada nova geração. Portanto, deve-se ler Lima Barreto não apenas para conhecer essa história, mas para reconhecer-se nela e encontrar o encantamento com o passado.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro; FRAGA, Walter. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- BARRETO, Lima. **Vida e Morte de M. J. de Sá Gonzaga**. Revista do Brasil. São Paulo, 1919.
- BARRETO, Lima. **Os Bruzundangas**. São Paulo: Ática, 2012.
- BARRETO, Lima. **Diário Íntimo**. 1956. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2078> . Acesso: 01 de Março de 2018.
- BARRETO, Lima. **Histórias e Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARRETO, Lima. **Contos Completos de Lima Barreto** (org. Lilia Moritz Schwarcz). Rio de Janeiro: Companhia da Letras, 2011.
- BARRETO, Lima. **Triste Fim de Policarpo Quaresma**. 24ª edição. São Paulo: Ática, 2010.
- BARRETO, Lima. **Recordações do Escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Ática, 1997.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Orientações e Ações para a Educação das Relações Étnico-Raciais**. Brasília: SECAD, 2006. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/orientacoes_etnicoraciais.pdf> Acesso: 02 de abril de 2018.
- CÂNDIDO, Antonio. **Os olhos, a barca e o espelho**. In: HOUAISS, Antônio e Figueiredo, Carmem Lúcia Negreiros de (Org.). Lima Barreto – Triste fim de Policarpo Quaresma (Edição crítica). Madri: Coleção Archivos/Scipione Cultural, 1997.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- LACERDA, João Batista. **The Metis, or half-breeds, of Brazil**. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Alacerda-1911-metis/lacerda_1911_metis.pdf> Acesso: 01 de Março de 2018.
- MACHADO, Vanda. **Tradição oral e vida africano, afro-brasileira**. In: SOUZA, Forentina; LIMA, Maria Nazaré. **Literatura Afrobrasileira**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- MACHADO, Vanda; PETROVICH, Carlos. **Irê Ayó: Mitos Afro-brasileiros**. Salvador: EDUFBA, 2004.
- OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.
- RODRIGUES, Nina (1899). **Mestiçagem, degenerescência e crime**. Hist. cienc. Saúde Manguinhos [online], v.15, n. 4, p. 1151-1180, 2008. ISSN 0104-5970.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto: triste visionário**. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- VERÍSSIMO, José. **“Lima Barreto”**. In: BARRETO, Lima. Prosa seleta. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001.

“THERE IS A MORN BY MEN UNSEEN”: A CLOSE READING OF DICKINSON’S PARADISE

“THERE IS A MORN BY MEN UNSEEN”: UMA LEITURA CERRADA DO PARAÍSO DE DICKINSON

Marcela Santos Brigida*

Abstract: Emily Dickinson’s poem “There is a morn by men unseen” (Fr13) has been interpreted by feminist critics as a manifestation of the poet’s stance against patriarchy, arguing she drew a paradise men could not access. While in *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) Sandra Gilbert and Susan Gubar state it depicts “a female Easter, an apocalyptic day of resurrection on which women would rise from the grave of gender in which Victorian society had buried them alive” (p. 646), Wendy Barker asserts it portrays “unrepressed female energy” (1987, p. 127). This paper aims to demonstrate that the critics’ conclusions arise from a problematic assumption that the word “men” was employed in this poem to refer to gender. It also questions the assertion that Dickinson approached lyric poetry as a form of self-expression. To argue for an understanding of Dickinson’s paradise as a genderless haven for creativity, we turn to a close reading of the poem as well as to other instances where she employed this word in her poetic *oeuvre*.

Keywords: Emily Dickinson. Feminist Criticism. North-American Poetry.

Resumo: O poema de Emily Dickinson “There is a morn by men unseen” (Fr13) foi interpretado pela crítica feminista como uma manifestação da poeta contra o patriarcado, sob o argumento de que ela delineou um paraíso inacessível aos homens. Enquanto em *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) Sandra Gilbert e Susan Gubar declaram que o poema encena uma “páscoa feminina, um dia apocalíptico de ressurreição em que as mulheres se levantariam do túmulo do gênero onde a sociedade vitoriana as enterrara vivas” (p. 646), Wendy Barker assevera que ele retrata “energia feminina não-reprimida” (1987, p. 127). Este ensaio busca demonstrar que as conclusões das pesquisadoras resultam da presunção problemática de que a palavra *men* foi empregada no poema denotando gênero. Também questionamos a afirmação de que Dickinson abordava a poesia lírica enquanto forma de auto expressão. Para defender um entendimento do paraíso de Dickinson enquanto refúgio criativo sem marcadores de gênero, nos voltamos à leitura cerrada do poema e a outras instâncias onde esta palavra foi empregada em sua obra poética.

Palavras-chave: Emily Dickinson. Crítica Feminista. Poesia Norte-Americana.

* Marcela Santos Brigida holds a BA in English (UERJ, 2017) and is currently reading for her MA in English Literature at UERJ. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

“There is a morn by men unseen” (Fr13)¹ is one of Emily Dickinson’s earliest poems. Its manuscript was included by the poet in the first of her fascicles. It was written in the summer of 1858, according to Cristanne Miller’s *Emily Dickinson’s Poems: As She Preserved Them* (2016). In this poem, Dickinson’s speaker describes a “mystic green” full of joys. The poet employs pastoral imagery to carefully construct a bucolic utopia. Although this is not, by far, one of Dickinson’s most widely discussed poems among scholarship, it was approached by remarkable names of feminist criticism. Sandra Gilbert and Susan Gubar, as well as Wendy Barker, have written of this poem as an evidence of Dickinson’s profeminist approach to poetry and of her struggle against patriarchy. One cannot overstate the relevance of the contributions of those names to Dickinsonian studies. Nevertheless, it remains necessary to address the fact that the considerations those authors published regarding this poem appear have been originated by a problematic interpretation of the poet’s use of the word “men”. By analyzing “There is a morn by men unseen” in its entirety as well as by turning to other occurrences of the word “men” in Dickinson’s poems, it becomes difficult to turn away from the likelihood that she employed it not to denote gender – that is, to create an opposition between men and the “maids” that inhabit the paradise she describes – but rather to refer to mankind, humanity as a whole.

In *Emily Dickinson’s Poems: As She Preserved Them* (2016), Cristanne Miller tells us that the word “chrysolite”, which appears in line 17, denotes a “gemstone mentioned several times in the Bible, including in Revelation”. Miller also reminds the reader that Emily Dickinson told Thomas Wentworth Higginson that she read ““for prose, Mr. Ruskin, Sir Thomas Browne, and the Revelations’ (L261).” (p. 743). If one accepts the possibility of a biblical allusion in Dickinson’s formidable paradise, it is arguable that she borrowed not only her chrysolite from scriptural imagery, but also that her paradise could somehow allude to the one promised in the Christian Bible. In that sense, the poet’s

¹ This paper adheres to the citation format recommended by the Emily Dickinson International Society. Numeration of Emily Dickinson’s poems follows R. W. Franklin’ edition (1998). Each citation is composed by “Fr” followed by the number of the poem. Letters are cited according to the numeration provided by Thomas H. Johnson’s edition (1958), with “L” preceding the letter number.

use of the word “men” could echo the way it appears in the King James’ Version of the Bible Dickinson had in her library. It has been demonstrated by Jack L. Capps’s that the poet referred to this translation of the Bible 341 times in her poems and letters (1966, p. 192-3). Of those, twenty-nine references are related to the Book of Revelation. Nevertheless, the argument presented here is not that Dickinson speaks of the biblical Heaven in her poem, but that she alludes to it through her mixing of Christian and pastoral imagery to create a paradise of her own. It is a place of joy and creativity, of birds and summer, of singing and dancing.

The first stanza of the poem approached here begins with the verse “There is a morn by men unseen”. The interpretation of the semantic content of word “men” will inevitably condition the way this poem is going to be read. In 1979, Sandra Gilbert and Susan Gubar published *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, which would win them a Pulitzer Award and become a seminal text in feminist literary criticism. Its final chapter, “A Woman-White: Emily Dickinson's Yarn of Pearl”, approaches “There is a morn by men unseen” proposing that “the paradise her [Dickinson’s] packets shadowily depict, however, is one Emily Dickinson yearned to inhabit openly, from the silent beginning of her elaborately camouflaged poetic career to its silent end” (p. 642). This introduction is an early indication that the critics do not acknowledge a speaker detached from the author in the poem, privileging an autobiographical interpretation instead. In that sense, their chosen critical method for this poem consists of pursuing the author’s intention by looking for traces of what is known – or presumed – of her life. Dickinson herself asked editor and friend Thomas Higginson to observe that the *I* in her poems was not meant to be taken as an evidence that she was writing Confessional Poetry (L268). Although Gubar and Gilbert acknowledge several times throughout their text the author’s stance and her famous assertion in Letter 268, “When I state myself, as the Representative of the Verse-it does not mean-me-but a supposed person”, they choose to ignore it in their analysis of Dickinson’s poems. Instead, they stress the properties and conventions of Lyric Poetry as a form of personal address. In that sense, Páraic Finnerty’s article “‘It Does Not Mean Me, But a Supposed Person’: Browning, Dickinson, and the Dramatic Lyric” (2014)

offers a great contribution to a better understanding of Dickinson's poetic project by proposing that

Following [Robert] Browning, Dickinson constructs speakers whose identities are divided, contradictory, and fragmented, and, in so doing, she further impersonalizes the personal lyric by creating the possibility of a difference between what her speakers say and what her poems mean. (p. 264)

Finnerty explores Browning's reception in America and cites Dickinson's correspondence with Higginson to demonstrate that both identified as readers and admirers of the English poet. In that context, Dickinson's claim to be writing as a "supposed person" in her poems likely intended to invite Higginson to read her lyric poems in the same way he approached Browning's, recognizing the innovations brought about by the Dramatic Lyric. Finnerty spots a gap in Dickinsonian studies:

While most critics have abandoned the naive assumption that Dickinson's poems are unmediated expressions of her thoughts and emotions, few have explored the idea of Dickinson as a skilled crafter of characters who disappears behind her creations. Eberwein and Phillips, for example, have examined Dickinson's use of diverse personae and noted the way Victorian poetry facilitated her adoption of 'the voices of imagined characters', her entering 'vicariously into situations remote from her own life' and bringing of 'a substantial measure of dramatic objectivity into her apparently subjective verse' (Eberwein, 1985: 95; Phillips, 1988). Her claim to be writing lyrics *à la* Browning, however, has been ignored. Typically, scholars agree with Richard Sewall that, although Dickinson 'found encouragement in Browning's distinctive form, her themes or preoccupations were different from his, her tone was habitually more lyric, and she had very little of his interest in creating characters' (Sewall, 1974: 716). Such an assessment rests on a twentieth-century understanding of the type of poetry Browning was writing, namely, that he was the innovative practitioner of dramatic monologues rather than the composer of dramatic lyrics. (2014, p. 270)

This contextual analysis further complicates Gilbert and Gubar's choice of ignoring – and even repelling – Dickinson's own words. The problem is not necessarily that their study disregards something the poet herself declared, as the poems can be studied by addressing exclusively the materiality of the text. The issue is that, while

attempting to trace the author's intention, the critics ignore Dickinson's own voice. Furthermore, Gilbert and Gubar attempt to establish interpretations that go beyond the writing of the poems, aiming to establish something about Dickinson's character and personality. In that sense, if there is an interest in investigating the author's intention – a complicated effort in itself – Gilbert and Gubar turn away from any clear evidence Dickinson provides as well as from a heavy load of contextual information we have available. The critics present the writing of prose fiction as “a far more selfless occupation than the composition of lyric poetry” (p. 547), as

The novelist in a sense says "they": she works in a third person form even when constructing a first-person narrative. But the poet, even when writing in the third person, says "I." Artists from Shakespeare to Yeats and T. S. Eliot have of course qualified this "I," often emphasizing, as Eliot does, the "depersonalization" or "extinction of personality" involved in the poet's construction of an artful, masklike persona, or insisting, as Dickinson herself did, that the speaker of poems is a "supposed person." Nevertheless, the lyric poem acts as if it is an "effusion" (in the nineteenth-century sense) from a strong and assertive "I," a central self that is forcefully defined, whether real or imaginary. The novel, on the other hand, allows-even encourages-just the self-effacing withdrawal that society fosters in women. Where the lyric poet must be continually aware of herself as a subject, the novelist must see herself in some sense as an object, if she casts herself as a participant in the action. In constructing a narrative voice, moreover, she must as a rule disguise or repress her subjectivity. (...) If, as Joyce Carol Oates once suggested, fiction is a kind of structured daydreaming, lyric poetry is potentially, as Keats said, like "Adam's dream-he awoke and found it truth." Even if the poet's "I," then, is a "supposed person," the intensity of her dangerous impersonation of this creature may cause her to take her own metaphors literally, enact her themes herself: just as Donne really slept in his coffin, Emily Dickinson really wore white dresses for twenty years, and Sylvia Plath and Anne Sexton really gassed themselves. (1979, p. 549)

The argument here is slightly confusing. The critics undergo an intricate routine of mental acrobatics to justify reading Dickinson's poems under an autobiographical light, going so far as to suggest that a sort of psychological instability is inherent to writing lyric poetry. Furthermore, the influence of Robert Browning's dramatic lyric is not even considered. While Browning's innovation caused bewilderment for some 19th century readers, it was widely accessible and addressed by scholarship by the time Gilbert and Gubar published

their book. About Browning's ground-breaking approach to lyric poetry, Finnerty tells us:

This poetic innovation caused so much confusion that, from 1842, he began including the following definition in which he explained that his poems were 'Dramatic Pieces, being, though for the most part Lyric in expression, always Dramatic in principle, and so many utterances of so many imaginary persons, not mine' (Browning, 1991: II, 345). (2014, p. 270)

It is remarkable how similar Browning's explanation of his poetry sounds compared to Dickinson's letter to Higginson explaining hers. Given the context, it remains unclear why, precisely, the lyric poet – especially in Dickinson's case – would be “continually aware of herself as a subject” while writing, to the point of growing unable to differentiate between herself and the characters created from her poems. Gubar and Gilbert share their reading of Virginia Woolf's *A Room of One's Own* (1929) to justify their understanding of women's choice of writing novels over poetry. Nevertheless, Woolf's text – which specifically addresses nineteenth-century women writers in the section Gubar and Gilbert allude to – never proposes as an explanation for the high number of women novelists that a woman would be in danger of taking her own metaphors literally if she wrote lyric poetry. Woolf states that it was probably due to the fact nineteenth-century women had to write in the common sitting-room, thus being often interrupted, that they became novel writers:

Here, then, one had reached the early nineteenth century. And here, for the first time, I found several shelves given up entirely to the works of women. But why, I could not help asking, as I ran my eyes over them, were they, with very few exceptions, all novels? The original impulse was to poetry. The 'supreme head of song' was a poetess. Both in France and in England the women poets precede the women novelists. Moreover, I thought, looking at the four famous names, what had George Eliot in common with Emily Bronte? Did not Charlotte Bronte fail entirely to understand Jane Austen? Save for the possibly relevant fact that not one of them had a child, four more incongruous characters could not have met together in a room - so much so that it is tempting to invent a meeting and a dialogue between them. Yet by some strange force they were all compelled when they wrote, to write novels. Had it something to do with being born of the middle class, I asked; and with

the fact, which Miss Emily Davies a little later was so strikingly to demonstrate, that the middle-class family in the early nineteenth century was possessed only of a single sitting-room between them? If a woman wrote, she would have to write in the common sitting-room. And, as Miss Nightingale was so vehemently to complain, -'women never have an half hour . . . that they can call their own' - she was always interrupted. Still it would be easier to write prose and fiction there than to write poetry or a play. Less concentration is required. (1929, p. 50)

Woolf comments on how “all the literary training that a woman had in the early nineteenth century was training in the observation of character, in the analysis of emotion.” (1929, p. 50). Therefore, with that sort of training, it was only natural novel-writing would come more easily to women. Woolf never opposes the observation of others and self-expression the way Gilbert and Gubar do. Nevertheless, they use this interpretation of Woolf’s text as basis for their interpretation of Dickinson’s poem. The anachronism of their analysis of Dickinson is intensified by the citation of Simone de Beauvoir to propose a biographical reading of “There is a morn by men unseen”:

If, as Simone de Beauvoir convincingly speculates, a virgin woman like Emily Dickinson may seem to be inhabited by spiders and sorcery, this powerful vision explains her commitment to virginity, "the marriage with the demon" within herself that is the strength behind her sorcery. (p. 643)

When Gilbert and Gubar cite possible influences for Dickinson, they present us with women writers who created similar poetic paradises, including Christina Rossetti and Elizabeth Barrett Browning, the latter a poet Dickinson frequently referenced and in whose memory she wrote the poem “I think I was enchanted” (Fr627). The difference would be, according to the critics, that while the other poets had to renounce to their paradise, Dickinson does not do so. It is also a “defiantly female” place, they say, to the point we must suspect Dickinson is describing a “female Easter, an apocalyptic day of resurrection on which women would rise from the grave of gender in which Victorian society had buried them alive, and enter a paradise of ‘Ecstasy-and Dell-’.” (p. 645). This interpretation of Dickinson’s poem as depicting a paradise exclusively inhabited by women does not find a steady support on the materiality of the text. The only quotation

the critics offer at this point – “Ecstasy – and Dell –” – does not back their claim for a gender-oriented reading. This brief overview of Gilbert and Gubar’s analysis of Dickinson’s poems raises a few issues. The main one is that the critics read this poem as being “defiantly female”, a notion Wendy Barker is going to echo when she calls it Dickinson’s “female paradise” (1987, p. 126). Both analyses are based on the unlikely chance that the poet was referring to gender when she employed the word “men” on the first line of her poem. The possibility for a different interpretation is not even considered.

A close reading of “There is a morn by men unseen” does not provide the image of defiant female energy the critics propose. If one does not read the word “men” as a counterpoint to the word “maids”, the claim for gender as an organizing principle for the poem all but disappears. It is significant that the word “men” appears in eighty-two of Dickinson’s poems.² Further along this paper, such occurrences are going to be addressed. The first stanza of the poem is dedicated to establishing the scenery and the action that takes place in Dickinson’s speaker’s paradise. It is first presented as a “morn by men unseen”. The second line presents the reader with the “maids” who have been interpreted by the aforementioned critics as a counterpoint to the “men” who appear in the first. While “men” have never seen this morn, the maids belong in the “remoter green”. All the actions that are going to be presented throughout the first stanza are executed by those women. The word “maids” acts as subject for “keep their seraphic May” as well as for “employ their holiday”. It is in the first stanza that the notion that “men” refers to gender originates, as well as the idea that this is a women-only paradise. Nevertheless, even if one adhered to this interpretation, it should be stressed that Dickinson’s speaker – interpreted by Gilbert and Gubar as Dickinson herself – does not experience this place either. The speaker is reporting from the outside, narrating a revelry or a tale passed on by others. In that sense, the announcer stands with the men who have not gained access to this paradise.

While the first stanza of “There is a morn by men unseen” is dedicated to announcing a place humanity has not yet seen and the enjoyable ways – dancing and

² Instances where the word appears in its singular form – “man” – as well as in compound nouns such as “kinsmen”, “gentlemen”, “workmen”, “footmen”, “horsemen”, “clergymen”, “merchantmen”, “bargemen” and “countrymen”, where not included in this count.

playing – the maids who live there “employ their holiday”, the second one introduces the notion that this does not take place in the same dimension ordinary life did. The speaker makes it clear that the inhabitants of this paradise “walk no more the village street”, while the birds who live there are the ones who sought the sun when “last year’s distaff idle hung / And summer’s brows were bound”. The image of the distaff could certainly strengthen the argument for an understanding of this as a feminine paradise. Spinning was indeed an activity predominantly performed by – unmarried – women and the word “distaff” was even employed as an adjective to refer to the matrilineal branch of a family. Furthermore, a synonym for “spinster” in its derogatory sense would be the term “old maid”, as Douglas Harper tells us in the *Online Etymology Dictionary*. The possible association of the word “maids” from the first stanza with the reference to the distaff makes the feminist critics’ readings more credible as far one could argue that Dickinson evokes enough symbols connected to femininity to justify their conclusions. Nevertheless, the arguments for a feminine paradise that were posited by them are not centered around this interesting possibility of a semantic connection. It should be stressed that even if one follows this approach to the poem, it appears that Dickinson’s would not be a women-only, but rather a women-governed paradise. The poet refers to the “people” who inhabit the mystic green in the final stanza. Finally, in the image of the deserted distaff there appears to be a much bigger claim for the abandonment of commonplace, tedious activities in favor to those that would best suit a poet – a bird – who last summer abandoned the distaff and sought the sun. This could be read as a metaphor for a kind of death, be it literal or figurative.

The third stanza celebrates the new order the world of the “different dawn” establishes, one the speaker had never seen before. It is the imagery Dickinson chooses to evoke here that is interesting: “As if the stars some summer night / Should swing their cups of Chrysolite – / And revel till the day –”. It is a picture of complete, unrestrained freedom, but the allusion to Chrysolite is what interest us in our interpretation of Dickinson’s construction of meaning throughout the poem. *Dictionary.com* offers the following definition for this word: “Mineralogy. any of a group of magnesium iron silicates, $(Mg,Fe)_2SiO_4$, occurring in olive-green to gray-green masses as an important

constituent of basic igneous rocks”. However, as it was mentioned at the beginning of this paper, Cristanne Miller included a note in *Emily Dickinson’s Poems: As She Preserved Them* stating that chrysolite is “a gemstone mentioned several times in the Bible, including in Revelation.” (2016, p. 743) and that Dickinson wrote to Higginson mentioning the Book of Revelation as one of her favorite readings. The possibility of an allusion to the final biblical book is thought-provoking as Dickinson’s speaker is clearly speaking of a world not yet accessible to the listener or reader, an afterlife. In that sense, this can be interpreted as a Scripture-inspired Dickinsonian rendition of a post-apocalyptic Heaven. Approaching “What is – ‘Paradise’” (Fr241), another poem that constructs a vision of a poetic heaven, Miller notes that it “alludes to Revelation 7:16–17 and 21:19, which claim the saved shall neither hunger nor thirst and that the “first foundation” of the wall of the new Jerusalem is garnished with jasper.” (2016, p. 749). While in this poem Dickinson’s speaker wonders about what heaven would be like, in “There is a morn by men unseen” a vision of one is proposed.

Dickinson’s employment of the word “maids” beckons special attention. Besides the possibility of linking this word with the distaff, it can be read as being in tune with pastoral codes of imagery the poet explores in this work as a nod to the milkmaids, for instance. It should also be stressed that, throughout her poetic works, Dickinson usually employs symmetry when presenting binary divisions of gender. That is, she will usually employ the male and female variants of the same noun. In that sense, an opposition between men and maids would be somewhat unlikely. Examples of that symmetry occur in poems such as “It’s such a little thing to weep –” (Fr220), where Dickinson makes an explicit reference to gender by citing men and women: “We men and women die!”. The same happens in “Read – Sweet – how others – strove –” (Fr323), with a reference to the “Brave names of Men – / And Celestial Women –”. In “Those fair – fictitious People –” (Fr369), the employment of the word “Women” in the second line prepares the reader to take the word “men”, in the fourth line as referring to gender, as does the syntactic structure of the first stanza:

Those fair – fictitious People –
The Women – plucked away

From our familiar Lifetime –
The Men of Ivory –

It is also noteworthy that in the second stanza the speaker refers to boys and girls. In “Endow the Living – with the Tears –” (Fr657), Dickinson’s speaker divides the dead between men and women. In “It will be Summer – eventually.” (Fr374), the speaker mentions “Ladies – with parasols –” as well as “Sauntering Gentlemen – with Canes”. The same pairing takes place in “This quiet Dust was Gentlemen and Ladies” (Fr1090), a poem that also makes reference to “Lads and Girls –”. Poems that bring both the word “men” and the word “maid” do not pair them to establish gender oppositions. In “The Fingers of the Light” (Fr1015), the speaker states the noise made by the Guest awoke “Maid and Man”. One should take note those words refer to specific characters in the poem, not to gender categories. Another interesting occurrence takes place in “Taken from men – this morning –” (Fr34), where the speaker establishes an opposition between men and gods – mortality and eternity – not between men and maids. A maid has died. The speaker also alludes to the fact several other people have passed away lately, so all the rooms in Eden must be full. This person was taken from and carried by men and received by the gods in a different realm. In that sense, the word “men” clearly refers to mankind, those she left behind:

Taken from men – this morning –
Carried by men today –
Met by the Gods with banners –
Who marshalled her away –

One little maid – from playmates –
One little mind from school –
There must be guests in Eden –
All the rooms are full –

Far – as the East from Even –
Dim – as the border star –
Courtiers quaint, in Kingdoms
Our departed are.

After addressing issues of symmetry in Dickinson's verse, it is interesting to lean over the way the word "men" appears in her poems. In most of its eighty-two appearances, "men" is employed to refer to humanity, not to human males. "Taken from men – this morning" (Fr34), a poem approached in the previous paragraph, can be listed as a starting point here. It appears on Dickinson's Fascicle Three, Sheet Four, and it was written circa autumn 1858. Therefore, the poet wrote it not long after "There is a morn by men unseen". In both the word "men" appears to refer to mankind and both also employ the word "maid" / "maids". Dickinson wrote several poems dealing with a transit towards a different realm of existence, naming paradises and places unknown to humanity. In some of those poems, she employs the word "men" and it usually refers to people in general. In some of those works Dickinson recurs to biblical allusions. "You're right – "the way *is* narrow" –" (Fr249) is one of such poems. The very notion of a narrow way alludes to the biblical assertion that the path mankind will tread towards eternity in Heaven is not an easy one. Cristanne Miller cites these sources in her notes for this poem: "in Matthew 7:14, 'Strait is the gate, and narrow is the way, which leadeth unto life, and few there be that find it.' See also Luke 13:24." (2016, p. 750). In the final stanza, the speaker wonders what will become of humanity after treading the narrow way:

And after that – there's Heaven –
The Good man's – "Dividend" –
And Bad men – "go to Jail" –
I guess –

The skeptical tone that permeates this stanza is quite Dickinsonian and worthy of further discussion, but since our aim is to discuss the poet's treatment of the word "men", it suffices to say that it is clear that she refers to both men and women when her speaker wonders what the destiny of "Bad men" will be.

Dickinson's use of the word "men" in "Of all the Sounds despatched abroad –" (Fr334) is thought-provoking. Although the speaker appears as detached from "men" in line 8 – "Permitted men – and me –", which could maybe point towards gender, this is one of the poems for which the poet left us more than one version. A consultation to The Emily Dickinson Archive website tells us its manuscript is kept by the Houghton Library

at Harvard University. The webpage also shares its publication history, taken from Franklin's Variorum Edition:

Higginson, *Christian Union*, 42 (25 September 1890), 393, in part, as two eight-line stanzas, from his copy (B) but with readings from the fascicle (A). *Poems* (1890), 96-97, in part, from the fascicle (A), as five stanzas of 4, 4, 4, 4, and 5 lines; the alternative for line 8 was adopted. CP (1924), 122, with "comb" substituted for "brush" in line 6, from Susan's annotation deriving in turn from the text sent to her. In *Poems* (1930), 104-5, the text sent to Susan (D), arranged as six quatrains and a concluding stanza of five lines, replaced the one that had descended from *Poems* (1890); a note explained that three omitted stanzas were thus restored. *Poems* (1955), 245-49 (A, B principal, C); CP (1960), 151-52 (B). MB (1981), 253-55 (A), in facsimile. (J321). Franklin Variorum 1998 (F334A).

The alternative for line 8 mentioned in this passage consists of the replacement of the word "men" by the word "Gods". If one is to consider the poem under the light of Dickinson's poetic strategy of "choosing not choosing", as Sharon Cameron proposes,³ it is possible to infer that it is from humanity that the speaker is gathering some distance from, not necessarily the male gender. The alternative version reminds the reader of other instances in Dickinson's poetry where men and gods are linked within the same poem to design an opposition, such as in "Taken from men – this morning –". Another good example of Dickinson's use of the word "men" takes place in "Of Bronze – and Blaze –" (Fr319). The poem projects into the future a time where the speaker – apparently a flower – will "take vaster attitudes – / And strut upon my stem – / Disdaining Men, and Oxygen, / For Arrogance of them –". By placing Men and Oxygen as equivalents, the speaker proposes an inversion of everything one would take for granted as being significant and crucial to life. None of it matters to her as an absolute unconcern "Infects my simple spirit / With Taints of Majesty –". The poem's final stanza echoes "I'm Nobody! Who are you?" (Fr260) as the flower declares that as the centuries pass, and she becomes an island in "dishonored grass", only daisies – or beetles in the alternative

³ Cameron writes: "It is not merely that Dickinson was uncertain, but that she refused to make up her mind about how her poems should be read. This refusal – another aspect of what I have called choosing not to choose – is crucial to the problematic of her poetry" (1992, p. 40).

Dickinson provides in the manuscript – will know her name. The word “men” works to relativize in the eyes of the flower the weight of everything humanity values most.

In “A Toad, can die of Light –” (Fr419), Dickinson’s speaker declares death is “the Common Right / Of Toads and Men –” in a clear comparison between the amphibian creatures and humanity. “This World is not conclusion.” (Fr373) – one of the poems Dickinson kept entirely private, according to Cristanne Miller (2016, p. 15) – articulates the speaker’s doubts and skepticism towards the established Christian doctrine. Nevertheless, this constitutes yet another appearance of the theme of a world to come or an afterlife in Dickinson’s poems. Once more the word “men” is employed to refer to people in general, as the speaker refers to what human beings have borne to be considered deserving of paradise. “A train went through a burial gate” (Fr397) also deals with a passing and presents the image of the bird – often employed by Dickinson as a symbol for the poet (BARKER, 1987, p. 114) – singing his elegy as: “Doubtless, he thought it meet of him / To say good bye to men.” If one accepts the bird as a metaphor for the poet herself, it is also interesting that Dickinson writes him as being male, which could suggest she was not interested in establishing or differentiating between genders in this poem at all. The employment of male forms to refer to the main character presented in the poem also shows Dickinson writing in a degenderized manner, or that at least her speakers’ gender may vary. In “The Soul that hath a Guest,” (Fr592), the second quatrain brings the word “himself” referring to “The Soul”:

The Soul that hath a Guest,
Doth seldom go abroad –
Diviner Crowd – at Home –
Obliterate the need –

And Courtesy forbids
The Host’s departure – when
Upon Himself – be visiting
The Mightiest – of Men –

The issue of flexible gender markers becomes even more flagrant when one thinks of Dickinson’s famous “The Soul selects her own Society –” (Fr409) where a Soul much like the one described in “The Soul that hath a Guest,” – one that is selective and exclusive

– is referred to by female pronouns. Dickinson’s manuscript for this poem brings an alternative version for the last verse. “The Emperor of Men –” would replace “The Mightiest – of Men ”, thus reinforcing the understanding of the word as referring to humankind. When Dickinson works with Christian or Biblical themes, imagery and tropes, the word “men” appears to always refer to humanity. Poems such as “Prayer is the little implement” (Fr623), “What care the Dead, for Chanticleer –” (Fr624), “So well that I can live without –” (Fr682) (Jesus loved Men), “The Birds begun at Four o’clock” (Fr504), “It was a Grave, yet bore no Stone” (Fr852), and “This Consciousness that is aware” (Fr817) are all examples of that.

There is one final group amongst Dickinson’s poems that should be addressed in this paper. In those poems, the speaker is presented as one of the “men” that appear in the text. In some cases, the word seems to imply gender, while in some it does not. Nevertheless, the occurrences that seem to refer specifically to male humans are particularly interesting, as they indicate that Dickinson’s speakers can easily navigate through gender. In “How firm eternity must look” (Fr1397), the first stanza reads:

How firm eternity must look
To crumbling men like me –
The only adamant Estate
In all Identity –

This is a great example to approach a discussion of gender in Dickinson not only because it shows a speaker that identifies himself as one of the “crumbling men”, but also in the sense that Dickinson offers an alternative version for the second line which would end in “thee”, not “me”. Thus, the speaker can both share the view proposed by the poem and place himself outside of it. This instance of “choosing not choosing” is in tune with the poem’s proposal that the only adamant “Estate” – which could easily be confused with the word “state” – in someone’s identity would be “eternity”, the promise of an after-life, perhaps. In the present, identity and all its peculiarities are “crumbling”. The sense of uncertainty that permeates the poem makes it impossible for the reader to fully apprehend the speaker. Another interesting example of the flexibility of gender in Dickinson’s speakers come in “The Savior must have been” (Fr1538). Cristanne Miller tells us that

this poem was sent by the poet to Thomas Wentworth Higginson in November 1880, “designated as ‘Christ’s Birthday,’” (2016, p. 629). Besides mentioning Jesus’s “fellow men” – which appears to refer to his human condition, not to gender – this poem brings the following lines, where the speaker identifies himself as a boy who was friends with Christ:

The Road to Bethlehem
Since he and I were Boys,
Was leveled, but for that ’twould be
A rugged Billion Miles –

The compound noun “fellow men” also appears in relation to the speaker in “Take all away from me, but leave me Ecstasy” (Fr1671): “Take all away from me, but leave me Ecstasy /And I am richer then, than all my Fellow men.”. As it was shown by the many poems approached throughout this paper, Dickinson usually employed the word “men” to refer to humanity. When she used it to express gender, the poem’s context would usually inform the reader of that or at least point towards ambiguity, as it happens in “How firm eternity must look” (Fr1397). This brief study allows us to propose a reading of “There is a morn by men unseen” where the word “maids” appears to introduce the pastoral imagery that permeate the poem, not in opposition to the word “men”.

Another possible approach to studying Dickinson’s employment of the word “men” is to analyze how it appears in a book we know she not only enjoyed reading, but one she possibly alluded to in this very poem when she employed the word “Chrysolite”: The Book of Revelation. This likely instance of intertextuality invites us to look at the way the word “men” appears throughout the *King James Version*. That is the translation Dickinson had access to, as Jack L. Capps tells us in *Emily Dickinson Reading* (1966). Capps states that “in any study of Emily Dickinson the King James version of the Bible is a basic reference, for its pervasive influence upon both her life and letters is readily apparent.” (p. 27). About the influence of this book upon Dickinson’s writing, the critic also tells us that

Her affinity for the idiom of the King James version accounts for the fact that her style and tone are not so easily compared to the writing of her American contemporaries as they are to that of seventeenth-century English divines, whose language was both chronologically and professionally close to that of the newly translated Bible and whose works usually depended heavily upon it as a model. Emily Dickinson relished the antique flavor of the King James version and treated the Bible with the informal familiarity that characterized her references to God. "Guess I and the Bible will move to some old fashioned spot where we'll feel at Home," she wrote Mrs. Holland. Fortunately, Amherst proved to be sufficiently "old fashioned" to allow her the continued companionship of the Bible without having to move. And, as a result of her undiminished preference for the Scriptures, biblical quotations in her letters and poems far exceed references to any other source or author. Of the thirty-eight books of the Bible to which Emily Dickinson referred one or more times in her poems and letters, the Gospels, Revelation, and Genesis are most often cited. (1966, p. 29-30)

The word "men" appears several times throughout the Book of Revelation in the *King James Version*. It is usually employed by the narrator to describe his prophetic visions of the woes that are going to befall humanity – regardless of gender – before the second coming of Christ, as the selected examples below demonstrate:

And the name of the star is called Wormwood: and the third part of the waters became wormwood; and many men died of the waters, because they were made bitter. (Rev. 8.11)

And in those days shall men seek death, and shall not find it; and shall desire to die, and death shall flee from them. (Rev. 9.6)

By these three was the third part of men killed, by the fire, and by the smoke, and by the brimstone, which issued out of their mouths. (Rev. 9.18)

And the same hour was there a great earthquake, and the tenth part of the city fell, and in the earthquake were slain of men seven thousand: and the remnant were affrighted, and gave glory to the God of heaven. (Rev. 11.13)

And there were voices, and thunders, and lightnings; and there was a great earthquake, such as was not since men were upon the earth, so mighty an earthquake, and so great. (Rev. 16.18)

In all the verses cited above, it is quite clear that “men” could easily be replaced by the words “people” or “humankind”. Jack Capps has proposed that Dickinson’s “affinity for the Scripture is reflected in her choice of words and metaphors as well as in her aphoristic style” (1966, p. 58). Considering the possible intertextuality in the matter of the *Chrysolite*, it becomes difficult to disregard the likelihood that when Emily Dickinson’s speaker declares that “There is a morn by men unseen”, he/she refers not to gender, but to the human inhabitants of the world we live in. This argument is strengthened by the fact that the last stanza refers to the “People upon that mystic green –”, not to any specific gender. One could even interpret the fact Dickinson places the only trochee in a poem made of iambs at the start of this verse – precisely by employing the word “people” – to call attention to those who have already gained access to such paradise. Finally, one should take note that the speaker does not place him or herself there, as the final four lines tell us:

I ask, each new May morn.
I wait thy far – fantastic bells –
Announcing me in other dells –
Unto the different dawn!
(Fr13)

While the announcer of this paradise knows much about it – as a prophet would – he or she still wishes to gain access to this place. It is clear a transition must take place before one can enter this “different dawn” and the speaker is waiting for the bells that will announce his or her acceptance there. While the trochee in “people” interrupts the homogeneity of the iambic pattern, this final quatrain is disruptive of the rhyme scheme Dickinson constructed throughout the previous stanzas: AABCCB is not fulfilled here as “May morn” and “different dawn” do not rhyme. A possible interpretation for this could be that Dickinson wished to demonstrate the place the speaker is in now is not in tune with the one he or she wishes to inhabit next. The fact she employed alliteration in both verses could maybe tell us that they are realms that can be measured against each other but are in harmony only with their surroundings. Thinking of the prophetic tone Dickinson’s poem shares with the Book of Revelation, it is pertinent to turn to its chapter 21, which bears the title “A New Heaven and a New Earth” in the *King James Version*.

It presents the same transition from the employment of the word “men” towards the use of the word “people” that takes place in Dickinson’s “There is a morn by men unseen”:

- 1 And I saw a new heaven and a new earth: for the first heaven and the first earth were passed away; and there was no more sea.
- 2 And I John saw the holy city, new Jerusalem, coming down from God out of heaven, prepared as a bride adorned for her husband.
- 3 And I heard a great voice out of heaven saying, Behold, the tabernacle of God is with men, and he will dwell with them, and they shall be his people, and God himself shall be with them, and be their God.
- 4 And God shall wipe away all tears from their eyes; and there shall be no more death, neither sorrow, nor crying, neither shall there be any more pain: for the former things are passed away. (Rev. 21.1-4)

Considering the context in which Dickinson’s “There is a morn by men unseen” was written, reading it as referring to gender strikes one as a far-fetched interpretation. While this paper’s aim was not to attempt to impose a univocal reading for Dickinson’s poem, it appears that enough evidence has been gathered and presented throughout this text to support the claim that reading the word “men” in this poem as referring to humankind is a perfectly reasonable interpretive choice. This stance is supported by the structure of the poem, other occurrences of the word “men” throughout Dickinson’s poetic *oeuvre* as well as by her possible allusion to the Book of Revelation. Although it is possible to read the poem under the light of feminist criticism, it seems fit to interpret “the morn by men unseen” as a place free from constraints and unwanted obligations, one any person will eventually be able to access. Dickinson’s paradise sounds like the poet’s own rendition of Heaven, a paradise that is filled with people – not just women – who dance and play games freely. In “Prisming Dickinson; or, Gathering Paradise by Letting Go”, Robert Weisbuch offers us valuable advice as he urges Dickinson’s readers to “unclench a mental fist” and let go of interpretive habits when reading her works:

Not pointing, you will be embraced by multitudes of meaning. Not prying, you will discover intimacies. Not settling for one truth, you can rush toward revelations. Each of these renunciations provides, lets you “gather,” something of that freed bounty by which Dickinson makes poetry and makes over your thought. (1998, p. 197)

This is the kind of exercise this paper aimed to propose by offering a different reading for “There is a morn by men unseen”. The idea was not to deny the one presented by the celebrated feminist critics, but to address its problems and anachronisms as well as the likelihood that Dickinson employed the word “men” not to “shut the door” at the face of one gender, but to announce a poetic vision of a world to come.

References

BARKER, Wendy. **Lunacy of Light Emily Dickinson and the Experience of Metaphor**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991. (1987)

BIBLE, King James. **The Holy Bible: King James Version**. Dallas, TX: Brown Books Publishing, 2004.

CAMERON, Sharon. **Choosing Not Choosing: Dickinson's Fascicles**. Chicago: U of Chicago P, 1992.

CAPPS, Jack L. **Emily Dickinson's reading, 1836-1886**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1966.

DICKINSON, Emily; MILLER, Crisanne (Ed.). **Emily Dickinson's Poems: As She Preserved Them**. Cambridge, MA: Belknap Press, 2016.

DICKINSON, Emily; FRANKLIN, R. W. (Ed.). **The Poems of Emily Dickinson. (Reading Edition)**. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University, 1999.

DICKINSON, Emily; JOHNSON, Thomas. H. (Ed.). **The Letters of Emily Dickinson**. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University, 1958.

DICTIONARY.COM. Chrysolite. **Dictionary.com**. Available at: <<https://www.dictionary.com/browse/chrysolite>>. Accessed: 20 Aug. 2018.

FINNERTY, Páraic. ‘It Does Not Mean Me, But a Supposed Person’: Browning, Dickinson, and the Dramatic Lyric. **Comparative American Studies An International Journal**, v. 12, n. 4, p. 264-281, 2014.

GILBERT, Sandra. I, Too, Will Be "Uncle Sandra". **Titanic Operas**, 2008. Available at: <<http://www.emilydickinson.org/titanic-operas/folio-one/sandra-gilbert>>. Accessed: 17 Aug. 2018.

GUBAR, Susan; GILBERT, Sandra. **The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. New Haven: Yale University Press, 1979.

HARPER, Douglas. Spinster Defined. **Online Etymology Dictionary**, 2010. Available at: <<http://dictionary.reference.com/browse/spinster>>. Accessed: 20 Aug. 2018.

THE EMILY DICKINSON ARCHIVE. Manuscript View for Houghton Library - (77a) Of All the Sounds despatched abroad, J321, Fr334. Available at: <http://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/235525>. Accessed: 17 Aug. 2018.

WEISBUCH, Robert. Prisms Dickinson; or, Gathering Paradise by Letting Go. In: MILLER, Cristanne.; HAGENBÜCHLE, Roland.; GRABHER, Gudrun. M. (Ed.) **The Emily Dickinson Handbook**, 1998. p. 197-223.

WOOLF, Virginia. **A Room of One's Own and Three Guineas**. Oxford: OUP. 2015. (1929; 1938)

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS, A MENINA DE LÁ E AS MARGENS DA ALEGRIA: UMA PONTE ENTRE LEWIS CARROLL E GUIMARÃES ROSA

ALICE IN WONDERLAND, THE GIRL FROM THERE AND THE MARGINS OF JOY: A BRIDGE BETWEEN LEWIS CARROLL AND GUIMARÃES ROSA

Isabella Pereira Marucci*

Resumo: Este ensaio possui como objetivo realizar uma análise de ordem comparatista, entre os contos *A menina de lá* e *As margens da alegria*, ambos de Guimarães Rosa, e *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll. Por meio da observação acerca de como se dá a crítica social reflexiva entre narrativas compostas em diferentes contextos culturais, procura-se estabelecer, nesse processo, um possível diálogo entre as diferentes expressões literárias. Para tanto, parte-se, primeiramente, das semelhanças entre os enredos, tais como o gênero; assim como a constituição da consciência dos personagens, inseridos em âmbitos sociais de cunho utópico/distópico. Pontua-se também as peculiaridades de ambas, como o enredo e a linguagem utilizada, que ressaltam as particularidades de cada obra literária, marcando o contexto sócio-histórico; permitindo uma melhor compreensão do texto literário e uma ponderação acerca da construção do efeito de sentido do mesmo, enquanto gerador de questões críticas e reflexivas.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Lewis Carroll. *Nonsense*. Utopia.

Abstract: This essay aims to perform a comparative analysis, between the tales *The Girl from There* and *The Margins of Joy*, both by Guimarães Rosa, and *Alice in Wonderland* by Lewis Carroll. Through the observation of how reflexive social criticism occurs between narratives composed in different cultural contexts, it is sought to establish, in this process, a possible dialogue between the different literary expressions. To do so, one begins of the similarities between the plots, such as the genre; as well as the constitution of the consciousness of the characters, inserted in social scopes of utopian/dystopian nature. The peculiarities of both, such as the plot and the language used, are also emphasized, highlighting the particularities of each literary work, marking the socio-

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens (PPGMEL) na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Bolsista CAPES. Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS. Email: marucci_isabella@hotmail.com.

historical context; allowing a better understanding of the literary text and a reflection on the construction of the sense effect of the same, as generator of critical and reflexive questions.

Keywords: Guimarães Rosa. Lewis Carroll. *Nonsense*. Utopia.

Visando a melhor compreensão do caminho que se pretende percorrer neste ensaio, procuremos considerar o contexto das obras aqui apresentadas. Embora a proposta seja de teor comparatista, observando suas semelhanças na interpretação literária, os enredos tratados marcam traços distintos de extrema relevância, tanto no estilo de escrita quanto nas escolhas de representação. Procura-se ampliar a percepção sobre os textos literários rosianos: *A menina de lá* e *As margens da alegria*, ambos publicados no livro *Primeiras histórias* (1962) tão bem quanto *Alice no país das maravilhas* (1865), de Lewis Carroll.

Embora em uma primeira visão dos autores e enredos, os dois pareçam bastante distintos, *a priori*, pelo estilo de escrita e possíveis intenções das obras, são justamente essas similaridades que propiciam espaço para análise, confrontando-as. Pois se permite a inferência de similaridades na forma e conteúdo, a começar pelo gênero fantástico e o *nonsense* literário. Estes, separadamente, poderiam alavancar discussões pelas semelhanças que os unem e, ao mesmo tempo, diferenças basilares que os tornem únicos em suas expressões. Os temas das histórias também ressaltam as vias de análise, por colocarem em foco questões críticas de cunho social e reflexivo, além da construção da consciência das personagens protagonistas, que levantam indagações que nos fazem pensar sobre nós mesmos e nosso lugar.

Nesse processo, cria-se um possível diálogo entre diferentes expressões literárias, cuidando da constituição crítica social reflexiva, que permeia o enredo de ambas as obras, e como esta se dá entre narrativas compostas em diferentes contextos culturais. Cada uma com suas particularidades e intenções dignas de análise. A seleção de dois contos de Guimarães Rosa, por sua vez, é feita para oferecer um maior campo de análise, a fim de permitir enxergar de maneira mais ampla as questões levantadas aqui em pauta.

Partindo para a contextualização, *A menina de lá*, de autoria de Guimarães Rosa, conta a história de Maria, uma pequena garota possuidora de “poderes”: tudo que desejava se realizava. Como, por exemplo, ao desejar a cura da mãe, que se encontrava doente, e a mesma ficou sã. Os pais resolveram guardar segredo acerca do dom da menina, mas queriam ser beneficiados também, pedindo a ela que desejasse chuva para as plantações, além de quantias de dinheiro, que auxiliassem a melhoria de vida. Porém, para tais feitos, a garota se recusava. E, nisso, nada poderia ser feito, pois Maria era extremamente difícil de ser “controlada”. A história termina quando a menina revela que gostaria de ser enterrada em um caixão verde com rosa, e em poucos dias acaba por falecer.

O conto *As margens da alegria*, também de autoria de Guimarães Rosa, traz para o leitor a viagem de um menino para a “cidade grande”, a qual está sendo construída. O garoto encontrava-se entusiasmado com todas as possibilidades de melhorias que lhe poderiam ser oferecidas com a nova vida. O menino fica encantado com um animal, muito formoso em suas brilhantes penugens. Porém, ao voltar no dia seguinte para vê-lo, se depara com o mesmo morto. Reconheceu-o na mesa de jantar naquela noite; foi então que percebeu que tudo era uma espécie de fachada, a alegria não existia de fato naquele lugar. Passou a notar as inúmeras árvores que estavam sendo derrubadas para dar lugar aos prédios, tão bem quanto aqueles trabalhadores cansados ao sol, que também não se mostravam felizes. Essa era a maravilhosa cidade que apresentavam.

Por fim, em *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, a personagem principal, a menina Alice, cai em uma toca de coelho, deparando-se em um lugar fantástico, onde coisas além do senso comum ocorriam, gatos, coelhos e outros animais falavam; no entanto, a nação era governada pela rígida e intolerante Rainha de Copas, que não permitia nenhum tipo de desvio de conduta, do contrário, teria sua cabeça cortada. Questionando o regimento daquele lugar, que aparentemente não faz nenhum sentido, Alice se põe contra a Rainha, que determina sua morte também. É quando Alice acorda e percebe que tudo não passava de um sonho.

Tomemos como ponto de partida as semelhanças entre as obras, tais como a constituição das personagens e o gênero (e ocorrência do *nonsense* literário), para então tratarmos das diferenças plausíveis; pois neste processo, torna-se mais visível as

especificidades e particularidade de cada obra e sua contextualização, de maneira a permitir uma análise mais produtiva em prol da valorização do texto literário. A começar pelas semelhanças quanto à constituição das personagens, a protagonista de *A menina de lá*, de Guimarães Rosa é apresentada como uma menina de atitude:

E ela, menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota e com olhos enormes (...) Nada a intimidava. Ouvia o pai querendo que a mãe coasse um café forte, e comentava, se sorrindo: — "Menino pidão... Menino pidão..." Costumava também dirigir-se à mãe desse jeito: — "Menina grande... Menina grande..." Com isso pai e mãe davam de zangar-se. (...) Ninguém tinha real poder sobre ela, não se sabiam suas preferências. Como puni-la? E, bater- lhe, não ousassem; (ROSA, 1972. p. 40 e 41).

As expressões utilizadas no aumentativo para referir-se a cabeça e os olhos da menina, enaltecendo-os em detrimento das demais características físicas da mesma, seria uma referência à sua grande imaginação e sua qualidade observadora. Vê-se que Maria não se submete ao lugar em que se encontra; nem mesmo aos seus próprios pais, figuras de autoridade neste contexto. Desde o nascimento, podemos ver que é a garota quem exerce um grande poder dentre os demais ao seu redor, o fato de os pais não conseguirem “controlá-la”, apenas reforça essa proposição. De forma relevante, enxergamos também o contraste entre a referência à Maria, que é sempre chamada como Menininha ou Nhinhinha (possível relação com o modo de falar da criança), denominações diminutivas e suas afeições grandes, conforme citado, os olhos, a cabeça e sua influência.

As mesmas características são notáveis na personagem Alice, de Lewis Carroll. Semelhante também na faixa etária, possuindo cerca de 7 anos, segundo *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá* (continuação das aventuras de Alice, também de autoria de Carroll), a principal característica dela é sua precisa “curiosidade”. Embora não seja citado explicitamente tais juízos, a garota demonstra em várias oportunidades sua postura firme e questionadora acerca das coisas ao seu redor: “(...) Alice não disse nada: nunca fora tão contestada em sua vida e sentiu que estava perdendo a paciência.” (CARROLL, 2013, p.41). Tal frase nos leva a pensar a relação de poder que Alice também manteria com seus arredores, deixando implícito que não se submete aos poderes maiores,

por assim dizer, como é o caso da Rainha de Copas, em seu enredo, em determinados encontros, suas ações são ríspidas:

“Como eu poderia saber?” disse Alice, surpresa com a própria coragem. “Isso não é da minha conta.” A Rainha ficou rubra de fúria, e depois de fuzilá-la com os olhos por um momento como uma fera selvagem gritou: “Cortem-lhe a cabeça! Cortem...” “Disparate!” disse Alice decidida, em alto e bom som, e a Rainha se calou. (CARROLL, 2013, p. 65)

Esse traço do comportamento de ambas as personagens se mostra bastante relevante para o papel desempenhado por elas em suas respectivas narrativas. A figura delas é o que destaca o aspecto de questionamento às regências vigentes em seu redor. O que poderia configurar também uma questão política, trazendo para um pensamento contemporâneo, em que essa postura crítica destaca-se em relação à alienação por parte da maioria. Como é o caso de Alice, que aparenta ser o único indivíduo a notar como as ações da Rainha são questionáveis, enquanto os demais personagens permanecem em seu estado “ignorante”, ao menos, pretendem estar nele. É relevante perceber, no entanto, que no caso da personagem de Guimarães Rosa, Maria também se encontra em posição de certo poder, por conta de seu dom de realizar seus desejos. Configurando uma posição elevada para a personagem, ainda que a mesma não perceba ou não aceite essa condição, pois o comportamento dos familiares o demonstra sendo como tal.

Essa questão fica mais explícita ao final do conto, onde o reconhecimento pelos familiares apenas é dado após sua morte. É só neste momento que os pais de Maria lhe conferem um grau de santidade, o qual deveria ser a razão para seu dom e também para seu falecimento, por não ser digna de viver no mundo. Isto alude aos conceitos de ‘profano’ e ‘sagrado’, ambos trabalhados por Agamben em *O elogio da profanação*. Dentro dessa perspectiva, algo considerado ‘sagrado’ não deve possuir contato com o humano, pois se o mantiver, já foi profanado. Seu status vai além do mundano, de maneira a ser superior a condição humana.

O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício: através de uma série de rituais minuciosos, diferenciados segundo a variedade das culturas, e que Hubert e Mauss inventariaram pacientemente, ele estabelece, em todo caso, a passagem de algo do profano para o sagrado, da esfera humana para a

divina. É essencial o corte que separa as duas esferas, o limiar que a vítima deve atravessar, não importando se num sentido ou noutra. (AGAMBEN, 2007, p.65)

A morte de Maria apenas afirmaria esta conjuntura, em determinados momentos no enredo, revela o desejo de ir “para lá”, apontando para o céu, como uma representação sacra. Seu distanciamento se daria por conta da superioridade possibilitada pelo seu dom, de maneira que a sua sacralização não permitiria que se envolvesse com o terreno, possível razão para que não quisesse atender aos anseios de seus pais. O falecimento marcaria a transição posta por Agamben, de maneira a não ser profanada.

Aquilo, quem entendia? Nem os outros prodígios, que vieram se seguindo. O que ela queria, que falava, súbito acontecia. Só que queria muito pouco, e sempre as coisas levianas e descuidosas, o que não põe nem quita. (...) O que ao pai, aos poucos, pegava a aborrecer, era que de tudo não se tirasse o sensato proveito. Veio a seca, maior, até o brejo ameaçava deseestorricar. Experimentaram pedir a Nhinhinha: que quisesse a chuva. — "Mas, não pode, ué..." — ela sacudiu a cabecinha. Instaram-se: que, senão, se acabava tudo, o leite, o arroz, a carne, os doces, frutas, o melado. — "Deixa... Deixa..." — se sorria, repousada, chegou a fechar os olhos, ao insistirem, no súbito adormecer das andorinhas. (ROSA, 1972. p.42).

Outro elemento contíguo de ambas as obras é o gênero fantástico e/ou maravilhoso e a ocorrência do *nonsense* literário. Embora cada um tenha as suas especificidades que os distingue e marque suas intenções próprias no texto literário, os mesmos podem ser aproximados pelo caráter fantasioso de fuga a realidade ou de sua aparência. Conceituando-os a priori, Todorov diz que o fantástico seria experimentado por aquele que já não mais reconhece a naturalidade das leis em seu espaço, devido a um acontecimento de teor sobrenatural. Dessa maneira, o estranhamento é um fator importante nesse âmbito, para o desenvolvimento do enredo, pois é o que vai melhor representar o real:

(...) se trata de uma ilusão de sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. (TODOROV, 1975, p.15)

O *nonsense*, por sua vez, é um fenômeno literário que causa choque no leitor pela tamanha estranheza na sua concepção, de tal forma a lhe ser atribuída, à terminologia, a aparência de não fazer sentido algum. No entanto, é necessário tomar cuidado com essa ideologia propiciada pelo pensamento de senso comum, pois a atribuição de sentido e significado no *nonsense* vai muito além daquilo que está na superfície do texto. Anthony Burgess toma como “uma maneira bizarra de fazer sentido. Não é o sentido francês, a lógica Cartesiana, mas é um jeito brincalhão pragmático de interpretar o universo” (BURGESS, 1986, p. 21). Dentro desta perspectiva, tomamos como parâmetro as questões da “verdade” e do “real”, pois ambos não poderiam ser tomados por determinadas visões que sejam postas como únicas possíveis. Para cada indivíduo, dentre suas experiências vividas, será construída uma noção de “verdade” e “real”, de maneira que nos leva a refletir sobre como nos é possível julgar o *nonsense* a falta de sentido, se não podemos determinar o que é de fato, o sentido.

Colocada as considerações, pontuamos que o gênero fantástico ocorre no enredo da narrativa em questão de Guimarães Rosa, enquanto o *nonsense* literário aparece nas aventuras de Alice. Como mencionado antes, a Menininha Maria, de Guimarães Rosa, possuía o peculiar dom de realizar seus desejos:

Dias depois, com o mesmo sossego: — "Eu queria uma pamonhinha de goiabada..." - sussurrou; e, nem bem meia hora, chegou uma dona, de longe, que trazia os pãezinhos da goiabada enrolada na palha. Aquilo, quem entendia? Nem os outros prodígios, que vieram se seguindo. O que ela queria, que falava, súbito acontecia. (ROSA, 1972. p.42)

No entanto, não há explicação para essa peculiaridade da menina, não é explicitado se a mesma nasceu com esse dom, ou se o adquiriu em determinado momento, ou ainda se haveria algum propósito para tal. Os acontecimentos fantásticos permanecem desconhecidos por parte dos leitores. Permanecendo em aberto, essa lacuna ficaria a critério de interpretação subjetiva do leitor, uma vez que não é dada atenção à origem da condição de Maria. Estaria livre até mesmo para atribuir valor ou não a esse aspecto oculto, dentro do enredo.

De outro lado, na narrativa de Carroll, o *nonsense* literário ocorreria expressamente em toda a extensão do enredo, como uma espécie de fator essencial da

construção do mundo do país das maravilhas. Não só os animais e outras criaturas não humanas podem falar, como todos os diálogos são apresentados bastante desconexos na formação de sentido. A própria personagem demonstra, em diversos momentos, estar confusa com esse fenômeno, mesmo não ciente dele. Como é o caso de sua tentativa de conversa com o Chapeleiro Maluco: “Alice ficou terrivelmente espantada. A observação do Chapeleiro lhe parecia não fazer nenhum tipo de sentido, embora, sem dúvida, os dois estivessem falando a mesma língua.” (CARROLL, 2013. p.56). O mesmo se sucede em seu encontro com o Gato de Cheshire:

“Mas não quero me meter com gente louca”, Alice observou. “Oh! É inevitável”, disse o Gato; “somos todos loucos aqui. Eu sou louco. Você é louca.” “Como sabe que sou louca?” perguntou Alice. “Só pode ser, respondeu o Gato, “ou não teria vindo parar aqui.” (CARROLL, 2013, p.51)

A diferença substancial do insólito descrito por Carroll está justamente na possível razão apresentada para o estranho. Seria o elemento onírico, Alice parte do mundo considerado ‘real’, adentrando ao País das Maravilhas por meio do sono. Ao final da história, é apresentado ao leitor que, teoricamente, tudo não se passaria de um sonho vivido pela garota: ““ Ah, tive um sonho tão curioso!””, disse Alice, e contou a irmã, tanto quanto podia se lembrar delas, todas aquelas estranhas aventuras que tivera (...)” (CARROLL, 2013, p.101). Apesar de o aspecto ser justificável na obra, não tira o brilho do *nonsense*, que constitui aquele universo onde Alice se encontra, e especificamente no País das Maravilhas, não há uma consistente afirmativa de o porquê as coisas serem apresentadas daquela maneira. De forma que Alice sempre se mostra confusa com o regimento daquele ambiente, em nada similar ao que considera natural.

Quanto ao quesito de crítica social, este é maiormente notado, em semelhança, ao conto *As margens da alegria*, de Guimarães Rosa, pois, conforme mencionado anteriormente, o menino começa a enxergar de fato o mundo como ele é, sem a fachada que lhe é apresentada pelos familiares, de forma alienada, através da morte do animal. Este acontecimento foi o choque que teria aberto os olhos do menino, como se antes disso estivesse “vendado”. Isso mostraria que a construção da cidade foi passada

para a população como algo extremamente bom, uma utopia, mas na prática, vê-se que não seria uma verdadeira alegria. Assim, o menino passa a questionar os acontecimentos ao seu redor.

Mal podia com o que agora lhe mostravam, na circuntristeza: o um horizonte, homens no trabalho de terraplenagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira. Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha. (ROSA, 1972. p.29)

O mesmo é observável na aventura de Alice, pois a menina frequentemente se mostra insatisfeita como as coisas acontecem naquele mundo. Explicitado pelo seu comportamento diante da Rainha, autoridade maior naquele universo, causadora do medo e desconforto por parte dos habitantes do País das Maravilhas. A exemplo, o Coelho Branco, que demonstra constante medo de ser condenado a guilhotina, se não obedecer a majestade. Seria uma crítica também a utopia problematizada pela sociedade. Pois o governo da rainha não poderia ser contestado, embora fosse prejudicial: “A Rainha só tinha uma maneira de resolver todas as dificuldades, grandes ou pequenas. “Cortem-lhe a cabeça!”ordenou, sem pestanejar.” (CARROLL, 2013, p.69).

Neste momento é relevante a relação que pode ser realizada com a “utopia” e “distopia”, que constituem um ponto chave para a compreensão crítica de ambas as narrativas. O termo cunhado primeiramente por Thomas More, pode ser inserido na narrativa em questão, de tonalidade fantástica, por conta do afastamento da ideia de real. O surreal, nesse sentido, funcionaria como uma possível forma de apontar críticas à sociedade. Tendo em vista que ambas as histórias apresentam condições sociais impostas aos personagens e, de certa forma, repudiadas pelos mesmos (Alice e o menino), vale mencionar que uma sociedade utópica seria representada de maneira idealizada, um lugar perfeito; enquanto que uma civilização distópica apresentaria traços odiosos e repulsivos; porém, falando de um ponto de vista literário, “em ambos os casos a crítica da sociedade é a característica central.” (SANTEE, 1988, p. 29).

Interessante notar que, no País das Maravilhas, até mesmo sua nomenclatura é sugestiva, aludindo a uma nação simbólica, utópica, onde tudo deveria ser agradável e livre de imperfeições; mas na prática, os habitantes deste lugar não são satisfeitos, vivendo de maneira deplorável pela rigidez da Rainha de Copas, que em tudo procura-os controlar: “O ponto de vista da Rainha era que, se não se tomasse uma medida a respeito imediatamente, mandaria executar todo mundo, sem exceção.” (CARROLL, 2013, p.70).

Constitui-se, dessa forma, uma ironia entre o termo e a “realidade”, Semelhantemente, percebemos a escolha do título *As margens da alegria* para o enredo de Guimarães Rosa: “Ia um menino, com os tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho.” (ROSA, 1972, p. 27). Também sugere algo positivo, mas acaba por ser negativo o teor da cidade onde foi dito ao menino que as coisas seriam melhores. Vê-se, assim, a contradição não só entre o nome do conto com seu conteúdo, mas também o significado alegórico que se pode atribuir ao sonho, em ambas as narrativas. Uma vez que o mesmo também alude a boas expectativas e desejos, mas acaba, nesse contexto, por trazer uma conotação contrária:

Todas as coisas, surgidas do opaco. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor. E em sua memória ficavam, no perfeito puro, castelos já armados. Tudo, para a seu tempo ser dadamente descoberto, fizera-se primeiro estranho e desconhecido. Ele estava nos ares. Pensava no peru, quando voltavam. Só um pouco, para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança, do mais importante, que estava guardado para ele, no terreirinho das árvores bravas. (...) Saiu, sôfrego de revê-lo. Não viu: imediatamente. A mata é que era tão feia de altura. E — onde? Só umas penas, restos, no chão. — "Uê se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor?" Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente? (ROSA, 1972. p.29).

As reações dos personagens, em contrapartida, se dá de maneira diferente em frente a esse ambiente repulsivo, onde a priori havia uma certa perspectiva de esperança, a qual apenas revelou-se a realidade problemática daquela sociedade tal. Alice, movida por uma razão distópica, seria a figura rebelde, que não se mantém calada diante de um contexto opressivo, mas ao contrário, procura enfrentar as imposições, e até mesmo

a própria Rainha, como uma tentativa de mostrar que não só percebe a disparidade social, como também estaria disposta a mudar esse contexto: “Não calo!” disse Alice. “Cortem-lhe a cabeça!” berrou a Rainha. Ninguém se mexeu. (CARROLL, 2013, p.100). De outro lado, o menino, personagem de Guimarães Rosa, é como um espectador, ele observa e nota a discrepância, mas não reage; seus pensamentos são guardados consigo.

O ponto que o tirou do estado de “ignorância” foi a morte de um animal que admirava e a visão do mesmo na mesma de jantar, notando que a beleza e vivacidade do animal eram vãs, pois sem piedade alguma, o haviam matado. Este ponto da história o levou a notar as demais características negativas da construção daquela cidade, onde ninguém estava de fato feliz. E, da mesma forma, ao final do conto, foi a figura de um animal que reascendeu em seu coração aquela esperança utópica: “Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! — tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a alegria.” (ROSA, 1972, p.31).

A escolha pelo vaga-lume para cumprir esse papel, em detrimento de qualquer outro, não seria despropositada também; uma vez que, tomando-o como figura simbólica, o mesmo voa pela noite, esta que seria a representação direta da escuridão, incerteza, medo e demais inseguranças que lhe possam ser relacionadas, piscando uma luz, contraste perfeito a noite, levando em consideração a dualidade: claro e escuro. Esta luz, por sua vez, possui um detalhe a mais, além da incumbência do aclaramento diante do “desconhecido”, que seria sua cor. O vaga-lume ascende, constantemente, uma luz verde, que em nosso conhecimento geral, concepção de senso comum, é a cor correspondente representativamente a esperança.

Esse sentimento esperançoso traz de volta a visão positiva que uma vez foi passada ao menino, como expressa no título do conto. O que agora nos permite inferir também a possível leitura de que a frase: *As margens da alegria* estaria passando a ideia de tomar cuidado diante da aparência, pois nem sempre as coisas se constituem de fato como a idealizamos. A margem, nesse sentido, é algo tênue, que pode ser facilmente ultrapassada ou descuidada. Diante das concepções da sociedade, que muitas vezes nos influenciam, essa questão pode nem ser notada.

O personagem de Guimarães demonstra que, mesmo diante de um contexto distópico, a esperança é um sentimento que se faz presente no indivíduo, que ainda pode acreditar ou esperar que a sociedade tome um rumo favorável. Seria um aspecto inerente a existência. De maneira similar, após Alice acordar de seu sonho, ela também parece, por um momento, ignorar o espaço problemático que se mostra o País das Maravilhas; mesmo ainda que, durante os acontecidos em seu estado inerte, seu comportamento foi contrário aquela constituição, confrontando duramente aquele governo, Alice revela essa esperança, de forma implícita. Através de sua reação ao despertar e se lembrar do sonho, o que veio primeiramente em sua mente, foram as características positivas, ideológicas daquele lugar. Referindo-se a ele como ‘maravilhoso’, adjetivo que possui relação direta com o nome “País das Maravilhas”:

“Ah, tive um sonho tão curioso!” disse Alice, e contou a irmã, tanto quanto podia se lembrar delas, todas aquelas estranhas aventuras que tivera (...) Alice então se levantou e saiu correndo, pensando, enquanto corria o mais rápido que podia, que sonho maravilhoso tinha sido aquele. (CARROLL, 2013, p.102)

Como ainda ter esperança diante de um contexto problemático? Ainda mais, após o choque que mostraria aos personagens, em ambas as narrativas, a “realidade” do espaço em que se encontram? Para tanto, tomamos o conceito de Ernst Bloch, que em sua obra *Princípio esperança*, toma a esperança como um fator inerente ao ser humano, e, por esta razão, necessária:

A falta de esperança é, ela mesma, tanto em termos temporais quanto em conteúdo, o mais intolerável, o absolutamente insuportável para as necessidades humanas. É por isto que até mesmo a fraude, para que seja eficaz, tem de trabalhar com a esperança lisonjeira e perversamente estimulada. É por isto que justamente a esperança, limitada porém a uma mera manifestação interior ou como consolação voltada para o além, é pregada de todos os púlpitos. (BLOCH, 2006, p. 15).

Tendo em vista que ambas as narrativas procuram propiciar uma reflexão crítica acerca do lugar onde nos encontramos, e como a sociedade pode ser problemática na difusão de valores e morais simbólicos, configurando uma utopia que traz consigo a distopia, devemos considerar também o contexto sócio histórico bastante distinto.

Guimarães Rosa, frequentemente situa suas histórias em contextos rurais, e nesse caso não é diferente:

Sua casa ficava para trás da serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de-Deus. O pai, pequeno sitiante, lidava com vacas e arroz; a mãe, urucuiana, nunca tirava o terço da mão, mesmo quando matando galinhas ou passando descompostura em alguém. (ROSA, 1972. p.40)

Alice, por sua vez, é contextualizada em um cenário inglês, confirmado pela presença dos reis, súditos, além da conhecida hora do chá: “Tenho a impressão de que Dinah vai sentir muita falta de mim esta noite!” (Dinah era a gata.) “Espero que se lembrem de seu pires de leite na hora do chá. (...)” (CARROLL, 2013, p.11). Esta diferença de ambientes se daria pelo lócus de inserção, que reflete em suas concepções na literatura, o lugar de onde se fala. Mas este fator também nos possibilita a conexão feita entre as narrativas. Como críticas semelhantes que podem ser constituídas em diferentes contextos sociais, sendo permitida a criação desta ponte entre as culturas.

Seguindo essa linha de raciocínio, a linguagem também é outro ponto crucial de diferença entre as obras, marcando suas peculiaridades, reflexo mais uma vez de sua contextualização. Carroll apresenta uma formalidade nos diálogos e nas referências a figuras de certos personagens:

Alice estava tão desesperada que se sentia disposta a pedir ajuda a qualquer um; assim, quando o Coelho Branco se aproximou, começou, com uma vozinha tímida: “Por gentileza, Sir...” O Coelho teve um forte, deixou cair as luvas brancas de pelica e o leque, e escapuliu para a escuridão o mais depressa que pôde. (CARROLL, 2013, p.17)

Enquanto Guimarães Rosa utiliza um falar coloquial e típico rural, marcado por algumas abreviações: “Não viu: imediatamente. A mata é que era tão feia de altura. E —onde? Só umas penas, restos, no chão. — "Uê se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor?”(ROSA, 1972, p. 29). A maneira de expressar a fala apenas reforça o aspecto contextual da obra, pois assim convém colocar aos seus personagens uma consciência que seja próxima do contexto descrito.

Diante das questões consideradas é possível perceber que a aproximação entre as obras, dada principalmente pelo desenvolvimento e personalidade dos protagonistas, revela uma necessidade de reflexão sobre o nosso lugar e papel, através dos questionamentos e decepções com o contexto em que as personagens se encontram, unida à suas confusões e estranhezas. Pois, embora discussões como essas que envolvam a identidade e posicionamento social possam não trazer possíveis soluções, é relevante o exercício de fuga da alienação e busca de uma melhor compreensão sobre a construção social que constitui o desenvolvimento de nossa consciência.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O elogio da profanação*. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro. Editora Contraponto, 2006. Tradução: Nélio Schneider.
- BURGESS, Anthony. *Nonsense*. 1986. In *Exploration in the Field of nonsense*/ organizado por W. Tigges. Amsterdam. Editora Rodopi. 1987.
- CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho*. Rio de Janeiro. Editora Zahar. 2013. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges.
- ROSA, João Guimarães. *A menina de lá*. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 46ª imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 22-26.
- ROSA, João Guimarães. *As margens da alegria*. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 46ª imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 27-31.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- SANTEE, Daniel Derrel. *Modern Utopia: a reading of Brave New World, Nineteen Eighty-Four, and Woman on the Edge of Time in the light of More's Utopia*. Florianópolis, 1988. Dissertação (Mestrado em Letras), UFSC. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/75596/79334.pdf?sequence=1>> Acessado em 12/10/2017

A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES AFRODESCENDENTES: LUGARES, ENTRE-LUGARES E PRECONCEITO RACIAL EM *VENCIDOS E DEGENERADOS*, DE NASCIMENTO MORAES

THE CONSTRUCTION OF AFRODESCENDENT IDENTITIES: PLACES, BETWEEN-PLACES AND RACIAL PREJUDICE IN *VENCIDOS E DEGENERADOS*, BY NASCIMENTO MORAES

Ana Carusa Pires Araujo*

Resumo: O presente artigo apresenta um estudo sobre as identidades afrodescendentes, com o objetivo de mapear lugares, entre-lugares da afrodescendência, e também, a denúncia contra o preconceito racial e a reafirmação do papel do negro na sociedade retratada no romance-crônica *Vencidos e degenerados*, do autor afro-maranhense Nascimento Moraes, publicado em 1915. O processo de construção de identidades afrodescendentes surge do cotidiano em que os sujeitos negros estão inseridos, espaços que são marcados pela esperança de dias melhores, por uma sociedade igual entre negros e brancos e por uma valorização dos afrodescendentes, marcados por disputas, preconceitos e discriminações. Focalizamos alguns episódios da narrativa por evidenciar a construção e afirmação da identidade, com base nos estudos de Bhabha (1998); Du Bois (1999); Duarte (2013); Fanon (2008); Hall (2011).

Palavras-chave: Identidade. Literatura afro-brasileira. Lugares. Entre-lugares. Preconceito racial.

Abstract: This article presents a study on Afro-descendant identities, aiming to map places, between-places of Afrodescendence, as well as the denunciation against racial prejudice and the reaffirmation of the black's role in society portrayed in the novel *Vencidos e degenerados* by the Afro-Maranhão author Nascimento Moraes, published in 1915. The process of building Afro-descendant identities arises from the daily life in which black subjects are inserted, spaces that are marked by the hope of better days, by an equal society among black people and white people, and by an appreciation of Afro-descendants, marked by disputes, prejudices and discrimination. We focus on some episodes of the narrative for evidencing the construction and affirmation of identity, based on the studies of Bhabha (1998); Du Bois (1999); Duarte (2013); Fanon (2008); Hall (2011).

Keywords: Identity. Afro-Brazilian Literature. Places. Between-places. Racial prejudice.

Palavras iniciais

* Mestra em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. E-mail: anacarusa15@gmail.com

O romance *Vencidos e degenerados*, de Nascimento Moraes, exprime a conjuntura social e política do Maranhão no final do século XIX e início do século XX, “evidenciando a sua preocupação em descrever o cotidiano da sociedade maranhense, principalmente no que diz respeito ao povo simples, aos humildes, aos perseguidos, aos miseráveis, aos vencidos e aos degenerados” (CARDOSO, 2013, p. 119). Os caminhos iniciais da obra remontam ao acontecimento histórico da Abolição da escravatura. A grande festa em comemoração à libertação dos escravos é narrada com riqueza de detalhes, descrevendo cenas de uma cidade cuja população é majoritariamente composta por homens e mulheres negras. População essa que se deixa levar pelo deslumbramento da notícia da Abolição, causando inusitados sentimentos e reações aos ex-escravos, que se libertavam das violências cometidas pelos seus ex-senhores.

Considerado “um dos textos que trata da saga do negro e de seus descendentes” (SANTOS, 2011, p. 312), *Vencidos e degenerados* é uma obra de grande relevância para os estudos afro-brasileiros. O romance apresenta conteúdo com marcas da trajetória literária de Nascimento Moraes, sua raça e o desejo de viver numa sociedade menos desigual, sempre polemizando os vários problemas existentes nela. “Escrita no começo de sua carreira, já era uma afirmação de esplêndido talento, do aticismo e da leve ironia que identificamos em toda a obra do velho e saudoso mestre” (SARNEY, 2000, s/p).

É uma obra que nos possibilita numerosas leituras. Entre tantas, escolhemos para este artigo os caminhos percorridos pela identidade que, para Hall (2011), não é fixa e está sujeita a mudanças. A partir desse olhar, observamos que as vivências dos personagens negros, no romance, são protagonizadas, colocando o negro no centro da narrativa. Ademais, a obra reflete, também, a realidade que os afrodescendentes viviam na sociedade maranhense, completa de preconceitos e discriminações, com isso, tem-se personagens engajados, preocupados com os problemas sociais, como é o caso dos personagens centrais da narrativa, João Olivier e Cláudio Olivier, homens das letras que buscam seu reconhecimento naquele ambiente hostil, onde foram relegados, discriminados e perseguidos.

Identities afrodescendentes: lugares e entre-lugares e preconceito racial

O estudo da obra de Nascimento Moraes justifica-se, particularmente, pelo seu valor literário e pela afirmação da tradição da literatura afrodescendente. Escrita esta que se reporta às experiências sociais e aos fatos históricos vivenciados pelos africanos escravizados e seus descendentes em diásporas nas Américas. No romance *Vencidos e degenerados*, dir-se-ia que essa narrativa romanesca se articula e bebe num dos ramos temáticos e estéticos da literatura negra, cuja gênese remonta à narrativa ou relato de testemunho individual e coletivo de autores negros que viveram a experiência da escravidão no Brasil. Daí porque se justifica o próprio subtítulo da obra em estudo, intitulada “Crônica maranhense”. Esse véis da narrativa põe-nos em frente às cenas narradas a partir da crônica histórica, relacionada ao dia da Abolição da escravatura, em 13 de maio de 1888, cujo espaço geográfico onde transcorre a ação romanesca é São Luís do Maranhão.

Surgem os personagens José Maria Maranhense, “mulato, mais baixo que alto, e careca. Contava quarenta e tantos anos, grisalho, gordo e simpático” (MOARES, 2000, p. 32); João Olivier, o “ilustradíssimo causeur”, com sua brilhante oratória; Olímpio Santos e Domingos Aranha, escravos libertos que celebram a grande data na quitanda do português João Machado, mas conhecido por Paletó Queimado. Outra figura importante é Zé Catraia, que se libertara naquele dia, era “o mais popular de todos os populares, o mais inteligente e o mais saboreador de cana, conhecido sem rival em todas as bodegas e em todos os troços da cidade” (MORAES, 2000, p. 44).

Dentre os vários abolicionistas, destaca-se João Olivier, guarda-livros muito estimado e cronista admirável pela sua escrita irreverente. Ele teve fundamental importância nas questões que envolvem a sociedade, ocupando o lugar de porta-voz dos menos favorecidos. Depois da Abolição e da Proclamação percebe-se uma grande angústia e decepção de Olivier quanto aos acontecimentos históricos ocorridos no final do século XIX. Pensava ele que, com a liberdade dos negros e uma vez proclamada a República, aquela sociedade se libertaria dos preconceitos.

Outro personagem que merece destaque é Cláudio Olivier, filho biológico dos ex-escravos Domingos Aranha e Andreza Vidal, segue os ensinamentos do pai adotivo, João Olivier, e desde cedo tomou gosto pelas letras. A vontade de João era torná-lo um

“homem destemido”, que vencesse os preconceitos contra sua etnia e classe social. E assim se tornou um homem corajoso e brioso, “apesar da perseguição que lhe movem despeitados e da má vontade que constantemente se manifesta contra ele, da parte dos professores, a princípio, e depois, por imitação, da parte dos colegas” (MORAES, 2000, p. 87).

Na obra em estudo, o 13 de maio é marcado pela espera da notícia que libertaria os negros da situação de escravidão. E, é na residência do abolicionista José Maria Maranhense, que um grupo de abolicionistas e outras pessoas de várias classes sociais estavam reunidas, esperando a gloriosa informação da libertação dos cativos. Nesse sentido, ali se tornara um lugar de encruzilhadas, trânsito ou entre-lugar. Bhabha afirma que os “entre-lugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação [...] que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (BHABHA, 1998, p. 20). Em meio àquela movimentação dos envolvidos com a questão da Abolição, indaga-se o modelo de identidade fixa e promove sujeitos com várias posições no lugar em que se encontra, tornando-os fragmentados (BHABHA, 1998). Hanciau, em seu ensaio *Entre-lugar* (2010) faz uma releitura de Bhabha e reforça a ideia do ensaísta indiano:

O afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” enquanto categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – raça, gênero, geração, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e crucial no terreno político é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais para focalizar os momentos ou processos produzidos na articulação de diferenças culturais (HANCIAU, 2010, p. 138).

Isso reafirma o que Bhabha (1998) chama de “lugar intersticial”, visto como “um entre-lugar que o engloba e o ultrapassa” (HANCIAU, 2010, p. 138), possibilitando uma fronteira de tornar o negro visível, reconhecendo o direito social de ser livre, pois era esse o motivo da luta abolicionista. João Olivier era um jornalista engajado à Abolição da escravatura e preocupado com o destino dos libertos. A movimentação dentro e nas

imediações da casa do abolicionista Maranhense favorecia um ambiente de trânsito, “em que espaço e tempo, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade” (HANCIAU, 2010, p. 136). Isso se manifesta em tom de êxtase através dos libertos e abolicionistas: “populares comentavam os boatos e notavam os que entravam e os saíam daquela formidável assembleia em que se reuniam tão variados elementos” (MORAES, 2000, p. 28). Olivier observava os comportamentos dos indivíduos que estavam na sala de casa de Maranhense: “uns formavam pequenos grupos e conservavam sobre os últimos acontecimentos relativos à liberdade dos escravos; outros, agitados, a fumar, passeavam pelas salas, trocando palavras aqui e ali” (MORAES, 2000, p. 29). Assim, a identidade cultural continua em trânsito, movendo na encruzilhada diferentes tempos e lugares. (SOUZA, 2006).

A casa de Maranhense é um lugar de construção identitária, onde negros, ex-escravos, abolicionistas e outros envolvidos carregam sentimento de solidariedade com a causa da libertação. É sob uma atmosfera de festividades, de solidariedade, de reconhecimento, de afirmação de identidades e de construção de autoestima que a população afrodescendente celebra o momento em que de fato se deu a libertação dos cativos. Saíram eufóricos pelas ruas da cidade de São Luís, onde se viam homens, mulheres, escravos, libertos, abolicionistas e simpatizantes, a gritar, comemorando a libertação dos escravos e utilizando palavras imorais, revidavam todas as retaliações sofridas pelos seus senhores.

Eram cinco horas da tarde e a cidade fulgia de delírio, ardia na febre ruidosa e empolgante de sugestionadora alegria. Pelas ruas cruzavam-se grupos e grupos de escravos, a gritar, loucos de satisfação; outros berravam obscenidades que, como pedradas, iam bater nas janelas dos escravocratas: insultos soezes, ofensas terríveis, contra a família dos ex-senhores que, temendo violências físicas, fechavam as portas, apenas acabavam de sair os últimos libertos (MORAES, 2000, p. 35).

Todos os envolvidos naquela manifestação comemoravam com grande exaltação e satisfação o que representou o dia 13 de maio para os escravos. Mas, logo depois da Abolição da escravatura e da Proclamação de República, Olivier observa que

pouca coisa havia mudado naquela sociedade, principalmente, para os homens e mulheres negras. Sobre esse fato, Du Bois utiliza a metáfora da “terrível sombra do Véu” (DU BOIS, 1999, p. 53), afirmando que os negros continuavam aprisionados a velhas práticas de preconceito racial, sendo discriminados e perseguidos.

João Olivier decidiu que iria partir para Belém, lugar que poderia lhe dar reconhecimento pelo seu trabalho e ajudar no sustento de sua família. Lá foi bem recebido, “seu nome era sobejamente conhecido. Foi-lhe fácil obter um emprego com comércio, com avultado ordenado e colocação na imprensa oposicionista que lhe pagava a colaboração” (MORAES, 2000, p. 99). Diferente de sua terra natal, que não dera oportunidade, Belém lhe acolhera satisfatoriamente.

De lá mandava cartas conselheiras a seu filho, Cláudio Olivier, desejando que fosse um homem que trabalhasse “em benefício de sua raça”. Estimula-o na luta pelo seu povo em prol da constituição de sua identidade, que está sujeita a constantes mudanças (HALL, 2011), não possuía uma solidez infinda, pois as identidades estão em frequente trânsito, vindas de diversas formas. A favor disso, Olivier assume a sua identidade étnico-racial, o autorreconhecimento de sua cor negra, sua origem e deseja que seu filho siga seus passos:

Eu estou criando um homem de luta. Para trabalhar com vigor em benefício de sua raça, é que eu o estou preparando. Um homem que tenha alguma coisa de leão é o que estou preparando. Instruo um cérebro e educo um coração. Cérebro que pense nos altos problemas de sua terra e de seu povo, coração que saiba amar e odiar, amar o bom e odiar o mau. [...]

– Quero o Cláudio um homem destemido, e não um bacharel qualquer, forrado para resistir a insultos, pulso rigoroso para esmagar preconceitos; um polemista terrível que faça uma época e traga com a lâmina cortante de sua prosa, que há de ser castiça e fulgurante, o pelo desses animais que nos maltratam. Se me educassem polemista, outros galos me cantariam, e esse pessoal ruim passaria bem devagar nas minhas mãos (MORAES, 2000, p. 91-92).

Aspira que o filho torne-se um homem digno e corajoso e assim o fez. Deste modo, Cláudio toma gosto pelas letras e “seguia admiravelmente as pegadas de Olivier de quem lia, sempre que podia, os escritos” (MORAES, 2000, p. 103). E foi com os

conselhos de seu pai, que Cláudio resolve alegrar o cenário literário de São Luís, fazendo ressurgir as letras maranhenses:

Fundara com alguns moços que lhes eram afeiçoados uma associação literária, sob os auspícios de Gonçalves Dias. E, como houvesse marasmo literário no Maranhão, dormindo as letras de sono condenador, depois de tantas lutas, e tanta atividade, o Grêmio Gonçalves Dias foi uma nota saliente na vida pacata de São Luís. Choveram as chufas, os doestos sobre o Grêmio, o ridículo distendeu suas malhas para prender nelas os seus membros. A fundação do Grêmio foi o assunto predileto das rodas; falava-se nele nos bailes e nas tavernas, falavam grandes e pequenos; e ainda mais se falou, quando a diretoria do Grêmio, reunida, visitou as redações dos dois jornais diários da capital, comunicando-lhes que tinha ficado resolvido em sessão, que em todas as reuniões ordinárias do Grêmio cada sócio defenderia uma tese, que seria tirada à sorte na sessão anterior (MORAES, 2000, p. 103).

A fundação do Grêmio lhe trouxe muita glória, era o assunto do momento, que percorria todos os cantos da cidade. Era o que se comentava. As críticas começaram a aparecer e o “mais alçado das pedradas era o Cláudio, o presidente do Grêmio”, mas ele não se importava com os insultos e as reprovações. E proclamava: “– Deixá-los lá... Prossigamos com a nossa ideia, unamos os nossos esforços é que é. Assim é que devemos responder aos insultos que nos atiram. É a inveja que ascende as suas fogueiras. Tenhamos força para o sacrifício” (MORAES, 2000, p. 104). Cláudio reagia e enfrentava o preconceito e a discriminação que sofrera devido a sua origem, representando a resistência do povo negro em lutar por espaços sociais.

A falta de reconhecimento pelo que os jovens do Grêmio Gonçalves Dias fizeram, a triste cena literária que existia em São Luís, fez com que esse reconhecimento viesse de fora, de outros estados, menos do Maranhão:

Os gremistas fecharam os ouvidos ao falar mal e continuaram a secundar esforços. Saiu o segundo número, o terceiro, o quarto. Os jornais da terra que não souberam estimular os nóveis intelectuais que, com tanto ardor, se entregavam às pugnas das letras, tiveram de envergonhar-se com os elogios que chegavam da imprensa de outros Estados, os quais eram propositadamente transcritos pelo *Campeão*. Em algumas dessas animadas notícias, vinham destacadas produções deste ou daquele rapaz, o que dava lugar a uma festa indescritível no seio do *Grêmio* (MORAES, 2000, p. 107, grifo do autor).

Essa fama dos moços do Grêmio, que pertenciam à classe média e baixa, estava causando muita inveja nas famílias antigas da fidalguia de São Luís e dos difamadores, pois não aceitavam que aqueles moços tivessem notório progresso, como relata o desembargador Tomás Brito: “- Vejam o futuro que há de vir por aí! Amanhã os filhos do desembargador Brito serão criados de um Cláudio Olivier, de um Plácido Monteiro, que naturalmente virão ocupar nesta sociedade as mais elevadas e honrosas posições!...” Disse que era preciso reagir, quando se virou para os filhos, percebeu que eles “sentiram o sangue lhes subir às faces” (MORAES, 2000, p. 108).

O Grêmio Gonçalves Dias ganhou popularidade e admiração pelos leitores da época, os rapazes da elite estavam incomodados com a grande repercussão das publicações dos “contos e sonetos, quadras, pensamentos e charadas” (MORAES, 2000, p. 106) do grupo, sendo o velho Bento¹ responsável pela correção das produções. Com esse reconhecimento, os filhos de políticos e sobrinho de desembargador cuidaram logo em fundar o Clube Odorico Mendes, fundando o jornal *O Triunfo*, declarando “guerra aos gremistas e ao Campeão” (MORAES, 2000, p. 107). Não espantado com o que poderia acontecer, o velho Bento fala para Cláudio:

- Estava demorando que este grupo surgisse. Isto aqui é sempre assim: pouco mais ou menos isto que te está acontecendo. Se teu pai fora vivo contar-te-ia coisas de espavento. É preciso não afrouxarem. A luta principia agora. Procura rapazes hábeis e que possam pagar a contribuição do periódico. Gente de sobra! Os que saírem por intriga (que não de aparecer muitos) não farão falta. Não te incomodes que eu estou aqui (MORAES, 2000, p. 109).

Enquanto na agremiação literária Gonçalves Dias frequentavam os estudantes, as vizinhas, “as visitas das vizinhas, os namorados das vizinhas e das amigas das vizinhas” (MORAES, 2000, p. 105), no Clube Odorico Mendes, faziam-se presentes “muitas senhoras e cavalheiros, membros e amigos das famílias a que eles pertenciam”

¹ Considerado um dos maiores políglotas, um intelectual de estima, que fora afastado da imprensa devido às perseguições políticas. Tendo uma vida miserável, fora amparado por seus antigos alunos e ex-discípulos.

(MORAES, 2000, p. 108). Daí via-se a divisão de classes que constituía aquela sociedade medíocre.

Nascimento, como um descendente de escravo, apresenta sua narrativa e reconhece na voz dos personagens o seu próprio discurso, com o intuito de problematizar a relação entre negros e brancos na sociedade maranhense. Nos trechos acima do romance, torna-se evidente a escritura do “afro-identificado” (DUARTE, 2013), quando a narrativa dos episódios romanescos é construída sob o ponto de vista do escritor negro que, posiciona-se como sujeito que recusa a eugenia, a falsa superioridade do branco, ou seja, nega a supremacia racial do branco em relação ao negro e outros. Nesse sentido, João Olivier e Cláudio são intelectuais negros, que com a educação formal conseguem reconhecimento e ascensão social, que se orgulham de lutar em favor de sua raça, de enfrentar a elite da época e de ultrapassar barreiras.

Enquanto na sociedade havia espaços em que os homens e mulheres negras não eram tão bem acolhidos, é na casa de João da Moda, o lugar onde se encontravam e eram reconhecidos como intelectuais maranhenses. O poeta Neiva, “o príncipe dos vencidos da vida”, (MORAES, 2000. p. 116) apresentou o neófito Cláudio para participar das reuniões. Cláudio fora bem recebido por todos os que se faziam presentes. O poeta lírico, Onésimo Trancoso o recebeu com júbilo: “- Ao Cláudio Olivier, o festejado escritor, descendente em linha reta da sagrada linhagem dos Oliviers, eu, em nome dos vencidos, o cumprimento” (MORAES, 2000. p. 118). Com gritos de alegria, vibrou toda a mesa, numa saudação carregada de entusiasmos.

O dono da casa voltou-se para Cláudio e lhe disse: “nesta casa mora seu humilde criado que lhe fala neste momento desde o tempo do falecido Império. Aqui morei cativo e aqui moro livre, cidadão livre e independente” (MORAES, 2000. p. 118). Novamente os que ali estavam, gritavam triunfantemente. E continuava João da Moda a falar das pessoas que passavam pela sua casa:

- Isto aqui foi sempre um refúgio dos desgraçados, dos perseguidos, dos vencidos da vida! No tempo do defunto Império, os comendadores, os grandes militares, que caíam da graça do homem da governança, vinham chorar suas mágoas aqui, e era com estas ceias, com o meu parati, com o meu vinho que se consolavam dos desgostos sofridos e

curavam e lavavam as feridas que se lhes abriam na alma, nos embates das paixões partidárias (MORAES, 2000, p. 119).

Aquele espaço era frequentado pelos “vencidos da vida”, que “também eram os intelectuais que viviam naquela sociedade cheia de degenerados. E esse ambiente de aparente desordem era o único lugar em que os vencidos se tornavam livres em frente à sociedade que os reprimia e rejeitava” (CARDOSO, 2013, p. 126). Os degenerados eram as pessoas hipócritas e mesquinhas da sociedade ludovicense, que não mediam esforços para ostentar preconceitos e trapacear os menos favorecidos. Era um lugar em que vivenciavam as tradições de um passado vivido pelos frequentadores daquela casa e João da Moda era considerado “a musa inspiradora de todos os degenerados e vencidos da vida que tomam parte neste bródio que há de ficar célebre, distinto e inconfundível na história desta terra, berço de heróis, de literatos, de cientistas, de...” (MORAES, 2000, p. 125) ilustres maranhenses. Um lugar onde não eram rechaçados, onde todos se sentiam à vontade para a produção literária. O Neiva reforça a admiração e o respeito que o povo da redondeza tinha pelos que frequentavam a casa de João da Moda:

Tudo quanto escrevemos, ali se lê e se estima. Arranjam música para os nossos versos e cantam-nos com amor e comoção, dando-lhes acentos profundamente sentimentais, tons dulcíssimos, tocantes expressões que nós nem tivemos quando o produzimos. Tu não imaginas como esses rapazes a que vulgarmente chamam trovadores de esquina, nos interpretam, nos traduzem e nos compreendem (MORAES, 2000, p. 192).

João Olivier sonha com o fim do regime monárquico e acredita que, uma vez ocorrendo o advento da República, brancos e negros teriam os mesmos direitos. Logo se enganou e a desilusão não se escondia em sua face, admite que “os fatos nos têm demonstrado que, se as novas forças não se agitarem no organismo da nossa sociedade, nada teremos feito. Continuaremos indefinidamente neste estado de coisas, à espera de um cataclismo social” (MORAES, 2000, p. 76). Essa ausência de reconhecimento em decorrência da falta de uma sociedade mais justa causa decepção a quem lutara em prol da igualdade de direitos entre os povos. Olivier estava descrente de que houvesse uma transformação social e aqueles ex-escravos iriam permanecer na mesma condição de subordinados:

- Não duvido que esteja enganado; e prouvera que meu espírito se houvera empanado, quando me convenci de que tudo estava perdido. Acho, porém, que infelicidade minha e sua, eu vi claramente os horizontes da nossa terra. Eu esperava que depois do 13 de Maio, por que trabalhei tanto; depois do 15 de Novembro, com que me alegrei bastante; esperava que houvesse uma renovação social. Errônea ou acertadamente eu cuidava que a pública administração com luzes mais fortes e puras, tomasse outro caminho que não esse que hoje nos infelicita (MORAES, 2000, p. 77).

Aparentava que os libertos e os negros não tinham espaço social, continuavam à margem, pois “só se poderia dar semelhante transformação se os ex-escravos e seus filhos depressa aprendessem a ler e muito cedo percebessem que coisa é essa que se chama direito político” (MORAES, 2000, p. 77), Olivier supunha que a educação mudaria aquele “estado de coisas”, mas os republicanos não se preocupavam para que essa transformação ocorresse e a situação daquelas pessoas permanecia a mesma. “O preconceito, o estúpido preconceito afastou os negros das escolas. Maltratados, ridicularizados, insultados, foram a pouco e pouco se retraindo, até se ausentarem quase de todo” (MORAES, 2000, p. 210).

Os abolicionistas esperavam que o fim da escravidão traria vida mais digna aos escravos, que teriam educação e trabalho assalariado. Mas não houvera oportunidades para progredirem. Du Bois (1999) afirma que os escravos saíram da escravidão para entrarem em uma falsa liberdade. Os escravos continuavam nas mesmas profissões de carroceiros, sapateiros, caixeiros, etc. “Os necessitados são, na maior parte, oriundos do povo, pertencem às famílias pobres e desprotegidas que não se misturam com as que representam a fina flor da sociedade” (MORAES, 2000, p. 57). Eram poucos os que conseguiam ter uma pequena ascensão, trabalhando nos periódicos da cidade ou em casa comercial.

Olivier declara que no Maranhão parecia ter espaço para duas classes, apenas: “portugueses comerciantes e descendentes das antigas famílias” (MORAES, 2000, p. 90). E, com isso, os intelectuais, não tinham lugar em sua terra, porque “a administração dos diversos departamentos públicos está entregue a descendentes de antigas famílias da província. Só a esses descendentes ou a quem a eles se subordina é dado administrar, por

completo logro que passam do povo” (MORAES, 2000, p. 203). Os negros não tinham espaço, a sociedade elitista lhes fechava as portas. O preconceito era bem nítido com a população negra.

Mesmo sabendo que existiam “inúmeros homens de merecimento, de incontestável valor. Estes, porém, vivem afastados, vergastados por um desprezo ridículo e mesquinho. Ninguém mais ignora a perseguição política daqui até onde vai. Ou capitula ou morre!...” (MORAES, 2000, p. 65). Olivier sente isso na pele, pois é obrigado a sair do seu estado em busca de trabalho e respeito, e conseqüentemente, reconhecimento, o que até então não obtinha em seu lugar.

Os pobres, os desprotegidos que confiam no futuro, experimentando as suas forças, batidas, vergastadas, pelos patrícios, que os cobrem de chufas e impropérios, por não terem eles uma recomendação que venha dos ominosos tempos, à força de inúmeros sacrifícios, conseguem fugir para outro Estado, onde o futuro se lhes apresenta mais fácil e encontram a satisfação de seus ideais realizado. Quase todos os nossos homens de letras daqui saíram fustigados pela má vontade dos cruéis e dinheirudos mandões, que não perdoam a um indivíduo obscuro o crime de querer focalizar-se. O sul está repleto de maranhenses ilustres, a Amazônia é um viveiro deles (MORAES, 2000, p. 206).

Foi o caso, também, de Cláudio, que precisou sair de São Luís para ser reconhecido e valorizado. O que existia na capital do Maranhão era um descrédito e o um desprezo às pessoas que não pertenciam às classes citadas acima, como confessa o professor Bento:

A terrível e esmagadora opressão moral-social, que a mais e mais se estreita nesta terra destruindo energias, aniquilando vontades, esfacelando músculos, ainda não pôde vencer no ânimo dos seus bons filhos a nobre altivez de princípios que professam, hauridos nos livros dos mestres, feitos do saber que razão e experiências alicerçaram. A crise, ou melhor, esta tenebrosa fase que o Estado atravessa, fase de decadência moral, intelectual e material, ainda não subjugou o pensar daqueles nem a influência perversa e perniciososa de seu espaço desanimador e enervante, foi até os dias presentes, de tal sorte, que os arrastasse a concluir, como muitos: - que não há mais salvação para esta infeliz terra que é nosso berço, maior padrão de glória inatingível e imorredoura, nosso mesquinho presente, e que será, se o quisermos, se trabalharmos, se soubermos querer, nosso futuro feliz e olímpico (MORAES, 2000, p. 79).

A arbitrariedade dos que detinham o poder não permitia o progresso das pessoas que vinham das camadas populares, principalmente os negros, mestiços e escravos, pois o “torrão natalício, protegido, em grande parte, por uma natureza ubérrima sem parar, num desfiladeiro rápido, retrógrada, ultrapassa em decadência as raias do seu antigo estágio de desenvolvimento” (MORAES, 2000, p. 80). O velho Bento critica as antigas práticas e afirma que hábitos como esses não eram para ser aplicados na República, e diz ser evidente a indiferença dos homens do governo pelas pessoas negras, pois “o governo está peiado e a peia do preconceito é a pior de todas” (MORAES, 2000, p. 89).

Maranhenses ilustres, conhecedores de sua terra, do seu passado e do seu presente, sentem o estado mórbido dela, de vêem claramente o erro nunca visto por muita gente e, se a indignação se manifesta em suas palavras e em seus escritos, é porque sentem também o indiferentismo esmagador dos homens da governança, pelos óbices que entravam as forças ativas de toda a coletividade, e o desprezo que lhe votam, igual ao cuidado que egoisticamente se dispensam e aos amigos da grei, beneficiando-os! (MORAES, 2000, p. 80).

O que existia era o “apadrinhamento” político entre a governança e os que dependiam de alguma forma de favores de parentes e conhecidos que estavam ligados ao poder. Havia um beneficiamento por parte dos que ficavam do lado da situação, dando-lhes cargos e empregos. Podemos observar que no início do século XX, quando Nascimento Moraes escreve este romance, ele já previa o que estava por vir, através dessa prática de “apadrinhamento”, ainda peculiar à nossa sociedade atual. Em conversa com Cláudio, Olivier descreve: “O governo não pode agir contra a companhia A, porque o seu gerente, o Senhor B, é compadre do primo do Doutor C, que é um dos chefes militantes no partido situacionista”. E continua: “Não pode contra a companhia D, porque é um dos seus diretores, o Senhor E, que é sobrinho do coronel F, que é compadre do Doutor G, que é presidente do Congresso, ou o administrador do mercado” (MORAES, 2000, p. 89). Os que tinham vez eram esses sujeitos, que conseguiam seus empregos através de conchavos políticos, enquanto pobres, negros e intelectuais, como é o caso de Olivier, continuavam excluídos:

Olivier era um desses abnegados. A perseguição de que era vítima, em parte ocasionada por essa imprensa a quem ele servia por amor à arte, apresentou-se furiosa e insolente na casa comercial onde ele era empregado; impôs-se, por fim, ao patrão, e o desditoso guarda-livros começou a sentir o fel da indiferença que, contra a vontade, lhe dava a provar o seu velho e leal amigo de tantos anos (MORAES, 2000, p. 98).

Olivier passava por dificuldades financeiras devido às perseguições sofridas por ele naquela sociedade. Ele contava que seu pai, Francisco Olivier, também fora muito perseguido pela família de sua mãe, devido à cor de sua pele. Ele “era mulato de Alcântara”⁹ casa-se com Dona Rita, “uma moça de pura linhagem” (MOARES, 2000, p. 93), que “descendia de uma das mais orgulhosas e ricas famílias de Alcântara” (MOARES, 2000, p. 92), mas os pais da senhora não queriam o casamento. “Gritavam, possessos, os brancos: - Petulante! Atrevido moleque que tanto te ambicionas!” e “bradavam os mulatos: - Jactância nunca sonhada! Pensar ela em tamanha distinção!” (MOARES, 2000, p. 93).

Olivier fala dos preconceitos enfrentados por Cláudio e a justificativa de perseguição é “a prevenção que há nesta terra contra todo rapaz que não descende das antigas famílias dos ominosos tempos”. E continua Olivier “a minha sombra é quem faz que os perseguidores guardem do pequeno respeitável distância. Outros há que são aberta e francamente fustigados...” (MORAES, 2000, p. 88). As perseguições a Cláudio só cresciam, por ser negro, pobre e também, por envolver-se com Armênia, “descendente de uma rica família, a do coronel Magalhães, [...] era um velho de índole caprichosa, que ia até à malvadez e à perversidade” (MORAES, 2000, p. 132). A família de Armênia, mesmo falida, não queria que ela se envolvesse com um “pobre, paupérrimo”, assim classificaram Cláudio, pois “o orgulho ofendido dos respeitáveis pais de família não podia suportar tão grande desaforo, tamanha desfeita” (MORAES, 2000, p. 142).

Esse relacionamento mancharia o nome da família Magalhães para sempre na sociedade maranhense, pois Armênia juntando-se com um filho de ex-escravos, “um

⁹ Alcântara era uma das cidades mais ricas da província do Maranhão. Passado esse período de ápice da economia, houve um declínio socioeconômico no final do século XIX. Com isso, “os cabedais que possuíam os pais da branca e os que possuíam os pais do mulato, enfrentavam-lhes em valor e nivelaram-lhes as qualidades” (MORAES, 2000, p. 93).

carafuz desrespeitador e audaz” (MORAES, 2000, p. 142), assim Cláudio era rotulado pela sociedade, iria desonrar a imagem de sua “raça”. Tentaram matar o carafuz, assim como o alcunhavam, “por causa da obscuridade de seu nome, da pequenez de sua posição” (MORAES, 2000, p. 145), mas a tentativa foi infeliz, foi salvo pelo pai, Domingos Aranha.

O preconceito racial é descrito em vários momentos no romance que, pela cor de pele e situação econômica são designados às mais vexatórias situações. Zé Catraia, um homem que ninguém dá importância à sua figura, ele sabe de tudo que acontece. Conhece todos os problemas que se passam naquele ambiente intolerante e discriminador. Em conversa com Cláudio, Zé Catraia conta a humilhação e o desrespeito que sofreu por causa do português Machado:

- Ontem à tarde o Machado mandou prender-me.
- O Machado?
- O Machado. Ele tinha razão e não tinha... Eu lhe conto a coisa porque sei que ele é seu protetor... Ele subia a Rua de São Pantaleão de braço com uma senhora. Eu descia, arrimado numa camoeira furibunda. As janelas estavam repletas de moças... Eu, por um ímpeto involuntário, acostumado naquele bom tempo da Travessa do Precipício (o senhor não conhece essa época, mas pergunte a sua mãe) eu gritei: Oh Paletó Queimado? Como vais tu, português? Repare bem, Sr. Cláudio: como vais tu, português?
- Prenda este homem! - gritou ele. – Prenda este homem! – repetiu para um soldado que passava.
- O marinheiro ficou roxo de raiva. A senhora dele estava pálida no meio da rua. Eu não articulei palavra... Um caboclinho de São Bento, o tal capitão Cruz, que tem quitanda no canto com a Rua de Santana, possesso, furioso, passeando na calçada, arregaçando as mangas de camisa:
- É um absurdo! Isto é uma coisa horrível! Este homem é um perigo, não respeita a família de ninguém.
- As moças batiam a cabeça em sinal de assentimento, os vagabundos que passavam, concordavam que eu era um safado! O soldado pegou-me pelo cós, deu-me dois sacalões como faz o menino ao papagaio, e lá me levou para o *São João*. O Machado me fez essa! Meu amigo de anos sem conta! Ofendi-o, porventura? Todo mundo não sabe que ele é o *Paletó Queimado*? (MORAES, 2000, p. 149-150, grifo do autor).

A arrogância de quem enriqueceu por meio ilícito toma conta do Paletó Queimado, de quitandeiro passou a ser um dos diretores do Banco Comercial. Após

exercer tal cargo pensava ter poder suficiente para rebaixar os negros e pobres que encontrava na rua. O preconceito social do Machado chegara, também, à família Olivier, família esta por quem Machado tivera grande afeição. A amizade entre o português e João Olivier se iniciara depois do brilhante discurso que o cronista fizera no dia da Abolição da escravatura. Assim, ele sempre ajudou os Oliviers, mesmo depois da morte de João. Cláudio frequentava sua casa e sempre foi muito bem acolhido, mas essa amizade foi cessada devido à conduta de Cláudio na sociedade e Machado não estava de acordo, vendo que tais atitudes iriam colocar em risco a sua reputação social. Machado não aceitava que Cláudio, “um moço pobre” afrontasse “uma sociedade inteira, com uma amante! Dupla afronta, até porque a tal Armênia era uma moça de família”. Pensava Machado que “ele a mais e mais se desmoralizava, e nessa desmoralização arrastava o seu próprio nome, dele Machado” (MORAES, 2000, p. 238).

Continuou Machado a minimizar a imagem de Cláudio, desvalorizando o seu trabalho com a escrita: “- E essa história de sociedades literárias? E esse jornaleco que sai de vez em quando? É outra coisa com que o senhor deve acabar. Pessoas que muito merecem têm-me dito horrores do senhor” (MORAES, 2000, p. 238). Foi a partir das opiniões que escutava de outrem, que Machado pensava que, continuando uma amizade com Cláudio, desonraria seu status social. “Machado não presta, é uma vasilha ordinária [...] Ele é capaz de ir ordenar aos quitandeiros que não te dêem mais escrita” (MORAES, 2000, p. 242), diz o Pereira Coelho a Cláudio.

Todos já conheciam a índole de Machado, sabiam que ele era capaz de tudo para manter uma “boa” imagem perante a sociedade. Observa-se na figura do personagem Machado, “um misto de velhacaria e esperteza” (MORAES, 2000, p. 242). Ele tinha a alma de um português, sendo que “os portugueses não trouxeram luzes; ao contrário, nutriram as populações com as suas credices grosseiras e superstições deprimentes, como se não bastassem as que seus antepassados aqui deixaram e os dos infelizes e desgraçados negros escravos” (MORAES, 2000, p. 203). Os portugueses impunham sua cultura aos colonizados, pretendendo que os mesmos incorporassem a linguagem e a cultura do colonizador. (FANON, 2008).

Outro de semelhante caráter ao de João Machado é o major Rodrigues, que era alfaiate e com uns cobres que arranjou tirou a patente de major. Comprou uma casa e logo fechou a oficina. “Aclamou-se capitalista, criou pança e encouraçou-se numa soberba insuportável” (MORAES, 2000, p. 187). Foi eleito a um cargo qualquer do município e “deixou de cumprimentar a gente e, para limpar-se, passou a usar de uma frase que lhe é muito peculiar, espalha aos quatro ventos que só casará as filhas com portugueses ricos, ou homens formados!” (MORAES, 2000, p. 187). Esses são apenas os atributos gerais, os específicos são muitos que se torna impertinente enfatizar. É como afirmava Olivier, em uma de suas crônicas, que “três defeitos há nesta terra, que dão origem a todos os seus males 1º preto querer ser branco – 2º burro querer ser sábio – 3º pobre querer ser rico” (MORAES, 2000, p. 188). Essa afirmação de Olivier lembra Fanon quando declarava que o negro não queria ser reconhecido como negro, e sim como branco, um “desejo repentino de ser branco” (FANON, 2008, p. 69), pois “quanto mais assimila os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será” (FANON, 2008, p. 34). Hoje, podemos afirmar que houve uma mudança significativa nesse paradigma. O negro se autorreconhece e afirma a sua identidade afrodescendente, combatendo preconceitos raciais e diminuindo a discriminação.

E assim se perpetuara os mais vis preconceitos da sociedade, porque “em nossa terra, como nas outras, infelizmente os Rodrigues são muitos. [...] Rodrigues de toda espécie, pertencendo a todas as classes” (MORAES, 2000, p. 188).

E no entanto, se não fosse o preconceito asfixiante que infelizmente domina em toda a sociedade, se não fosse o ressentimento inapagável que lhe pegou na alma a memória dos tempos passados; o renovo do sangue pelo cruzamento, fortificando a geração, daria em resultado uma auspiciosa colheita de homens fortes, de uma organização incontestavelmente superior (MORAES, 2000, p. 206).

Os personagens afrodescendentes carregam os preconceitos vindos da época da escravidão e da pós-escravidão. Eles eram abnegados e perseguidos por uma sociedade branca, hipócrita, discriminatória e que ainda o marginaliza. No romance, os personagens

são vistos com a ausência de estereótipos, favorecendo a construção de identidades em *Vencidos e degenerados*.

Palavras finais

Podemos perceber, que a obra apresenta memórias do período da escravidão e pós-escravidão, reconhecendo a história, a importância do negro no desenvolvimento social, econômico e cultural do Brasil, a partir de seus personagens abolicionistas, que eram engajados com a abolição da escravatura e preocupados com o destino dos libertos, que estavam sempre reivindicando os direitos dos negros a favor de uma sociedade justa e igualitária. Os episódios narrados registram os fatos da história da escravidão, o discurso reivindicatório assumido pelo narrador ao tratar da crônica, da vida cotidiana de São Luís entre 1888 às primeiras décadas do século XX, denunciando mazelas, preconceitos, racismos da sociedade de então.

A efervescência das pessoas que estavam envolvidas com a nobre causa da Abolição da escravatura permitiu um lugar de trânsito, onde o entrar e sair, a agitação e a movimentação dos transeuntes giram em torno da espera da grande notícia que libertaria os escravos.

Com o grande preconceito de que os afrodescendentes eram vítimas pela elite maranhense, em alguns espaços não eram aceitos, ou se aceitos, eram rechaçados, discriminados, principalmente, devido à cor de sua pele e sua posição social. Mas havia lugares em que eram valorizados e respeitados, como na casa de João da Moda, um espaço em que os intelectuais maranhenses se reuniam para falar de literatura e dos problemas que afligiam a sociedade.

Referências

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

CARDOSO, Patrícia Raquel Lobato. *Lobo X Nascimento na “Nova Atenas”*: literatura, história e polêmicas dos intelectuais maranhenses na Primeira República (2013). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2013.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: FERREIRA, Elio; FILHO, Feliciano José Bezerra (Orgs). *Literatura, história e cultura afro-brasileira e africana*. Teresina: Editora da UFPI, 2013.

DU BOIS, W.E.B. *As almas da gente negra*. Trad. Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HANCIAU, Nubia Jacques. O Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF/Niterói: EdUFF, 2010.

MORAES, José do Nascimento. *Vencidos e Degenerados*. 4. ed. São Luís: Centro Cultural Nascimento Moraes, 2000.

SANTOS, Maria Rita. Nascimento Moraes. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica- Precursores*. v. 1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SARNEY, José. Vencidos e degenerados. In: MORAES, José do Nascimento. *Vencidos e degenerados*. 4. ed. São Luís: Centro Cultural Nascimento Moraes, 2000.

SOUZA, Elio Ferreira de. *Poesia negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes*. 2006. Tese (Doutorado em Letras). Centro de Artes e Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

METÁFORA NÁUTICA NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO: uma leitura do tradicional na contemporaneidade

NAUTICAL METAPHOR IN THE POETRY OF SOPHIA DE MELLO: a reading of the traditional in the contemporaneity

Amanda Pestana Pereira*

RESUMO: Este artigo se propõe a realizar uma leitura acerca das metáforas náuticas, enquanto *topos* poético, na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. Partimos do pressuposto que tais metáforas são ainda lugares-comuns de relevância para os estudos interessados no diálogo com a tradição literária. Assim, na intenção de ressaltar a criatividade que o fazer poético permite e que os poetas contemporâneos demonstram em suas obras, destacaremos três poemas em que buscaremos demonstrar como a poetisa portuguesa faz uso da metáfora náutica na contemporaneidade. Associaremos tal leitura às informações de cunho histórico acerca desse *topos* que será direcionada pela perspectiva teórica do filólogo alemão Ernst Robert Curtius (2013). Também faremos uma análise acerca dos tempos na obra da poetisa, em que nos valeremos das ideias do crítico e poeta Octavio Paz (2013), como suporte teórico.

Palavras-chave: Metáfora Náutica. *Topos*. Contemporaneidade. Tradição.

ABSTRACT: This article proposes to make a reading about nautical metaphors, while poetic *topos*, in the poetry of Sophia de Mello Breyner Andresen. We start from the assumption that such metaphors are still common places of relevance for studies interested in dialogue with the literary tradition. Thus, in order to emphasize the creativity that the poetic making allows and that the contemporary poets demonstrate in their works, we will highlight three poems in which we will try to demonstrate how the portuguese poetess makes use of the nautical metaphor in the contemporaneity. We will associate this reading with the historical information about this *topos* that will be directed by the theoretical perspective of the German philologist Ernst Robert Curtius (2013). We will also make an analysis about the times in the work of the poet, in which we will use the ideas of the critic and poet Octavio Paz (2013), as a theoretical support.

* Mestranda em Letras, pelo Programa de Pós Graduação em Letras (PGLetras) da Universidade Federal do Maranhão. E-mail: amandapereiralettras@gmail.com.

Keywords: Nautical Metaphor. *Topos*. Contemporaneity. Tradition.

1. INTRODUÇÃO

Não é de hoje que se discute a respeito do tradicional e do novo na Literatura. Acerca do conceito de tradição, Octavio Paz (2013) a define como “a transmissão de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formação literária e artística, ideias e estilos de uma geração para outra” (p.15). No que diz respeito à sua acepção clássica, ela designa a conjuntura na qual o fazer poético era estabelecido pelo princípio da *mimese* ou *imitatio* (modelo que impunha a transmissão de convenções adotadas na época, em função da relação de reverência que os escritores mantinham com outros, que eram considerados referências, devido à qualidade das suas obras). A transmissão dessas convenções estava ligada à manutenção da unidade cultural e à continuidade de um legado na Literatura.

Nos séculos XIX e XX, entretanto, os movimentos do Romantismo e do Modernismo, instauram novos anseios e os modelos tradicionais passaram a ser considerados elementos que inibiam a liberdade criadora dos artistas. Motivados por ideais que pregavam a livre expressão individual, românticos e modernos negaram toda uma herança, por séculos solidificada, e romperam com os padrões clássicos.

Paz (2013) cunha a expressão “tradição da ruptura” para designar o panorama moderno, no qual o fazer poético é marcado por ideias de ruptura em relação à tradição. É bastante perspicaz o uso dessa expressão, uma vez que nela persiste uma série de pensamentos que retratam o fenômeno da produção poética moderna como complexa, mas, ao mesmo tempo, questionável, principalmente, no que se refere à originalidade. Nesse sentido, ao criticar, parodiar, ironizar os temas do passado, essa geração e as posteriores dialogam com o tradicional e demonstram a influência desses valores que perduram ainda no cenário atual.

De acordo com essa perspectiva, o contato com a tradição revela que o abismo entre o antigo e o moderno foi reduzido. No século XX, na tentativa de romper definitivamente com o passado, palavras como novo e inédito experimentaram inicialmente um enorme prestígio com as vanguardas e, décadas depois, já apresentavam

sinais de grande desgaste e saturação. Na contemporaneidade, por sua vez, o fazer poético apresenta-se livre, autônomo tanto para dialogar com a tradição, quanto para dar continuidade às ideias dos modernos. O limite é determinado pelo próprio poeta.

Isso posto, ressaltamos que na situação vigente, mesmo que se tome como referência os preceitos tradicionais, o poeta não procede do mesmo modo, uma vez que tempo e espaço impõem mudanças. O que se evidencia, então, é que muitos escritores ainda se valem de modelos antigos, todavia, tendem a atualizá-los, dando-lhes nova roupagem, conforme acontece com os *topoi* poéticos.

Segismundo Spina (1995) define *topoi* como designações genéricas que indicam esquemas de pensamento, de sentimentos, de atitudes, de argumentação e esquemas em sua forma estereotipada. Em decorrência da interrupção das convenções, empreendida pelos românticos e modernos, tais moldes tiveram sua importância relativizada, às vezes vistos como elementos simplórios, clichês de uso universal na literatura. Independente dessa circunstância, o emprego dos *topoi* ainda hoje é corrente, não obstante, os poetas concedam a eles novas direções semânticas, fazendo com que demonstrem efeitos de sentidos diferentes dos já triviais.

Portanto, na intenção de ressaltar a criatividade que o fazer poético permite e que os poetas contemporâneos demonstram em suas obras, destacamos a presença da metáfora náutica na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, enquanto *topos* consagrado pela tradição poética (cristalizado na Idade Média). Por meio da análise desse lugar-comum, buscamos estabelecer um diálogo com a tradição. Ressaltamos que na poesia de Língua Portuguesa, o tema da navegação é bastante recorrente, sobretudo por motivos históricos. Célebres poetas, pertencentes a diversos quadrantes temporais, revisitam e se apropriam desse tema, produzindo obras que revelam sentimentos que alternam entre o medo e o desejo pela aventura marítima. Dessa forma, algumas das representações acerca das navegações versaram sobre conquistas e feitos heroicos, mesmo diante de circunstâncias adversas e perigosas, o que ocasionou memórias que se perpetuaram na História e na cultura da nação portuguesa.

Para desenvolvermos nossa análise, utilizaremos dois poemas em que buscaremos demonstrar como a poetisa portuguesa faz uso da metáfora náutica na

contemporaneidade. Associaremos tal leitura às informações de cunho histórico acerca desse *topos* que será direcionada pela perspectiva teórica de Ernst Robert Curtius (2013). Posteriormente, faremos uma análise acerca do tempo passado (tomando como ponto de partida o evento histórico das Grandes Navegações) e do tempo contemporâneo, em que nos valeremos das ideias do crítico e poeta Octavio Paz, como suporte teórico. Finalmente, apontaremos nossas considerações finais. O *corpus* para este estudo é constituído por três poemas: dois extraídos da antologia *Mar* (2001), que foram escolhidos por privilegiarem a temática da navegação e o terceiro, extraído da obra *Coral e outros poemas* (2018) que será utilizado para demonstrar a oposição acerca das ideias que cada tempo comporta em si, devido às transformações sociais, históricas e ideológicas que sofre.

2. NAVEGAÇÃO POÉTICA: a metáfora náutica na contemporaneidade

A História de Portugal está intimamente ligada ao mar. Com as Grandes Navegações, nos séculos XV e XVI, os portugueses conquistaram os mares, saíram à frente de outras nações e deram origem a um período de glórias. A literatura reproduziu esse momento de conquistas, através de muitas obras em verso, principalmente, por meio da famosa epopeia *Os Lusíadas*, de Luiz Vaz de Camões, que eternizou o acontecimento histórico, revestindo-o de valores ideológicos e sociais pertencentes à conjuntura de então. Além disso, como é próprio da Literatura, aspectos imaginários foram acrescentados ao fato, situação que projetou os portugueses como heróis. O evento histórico tornou-se marcante e a literatura contribuiu para que ele se perpetuasse na memória cultural da nação.

Esse momento de glória conquistado com as Grandes Navegações até hoje é bastante revisitado pelos escritores. É o que percebemos nos poemas extraídos da coletânea *Mar* (2001), de Sophia de Mello, obra organizada por sua filha, Maria Andresen. Dessa forma, por sua grande referência simbólica, propomos que esse poema seja lido tendo como plano de fundo esse tema de prestígio da cultura portuguesa.

NAVEGAÇÕES III

À luz do parecer a madrugada
Iluminava o côncavo de ausentes
Velas a demandar estas paragens

Aqui desceram as âncoras escuras
Daqueles que vieram procurando
O rosto real de todas as figuras
E ousaram – aventura a mais incrível –
Viver a inteireza do possível.
(ANDRESEN, 2001, p.69)

Em “Navegações III”, o dia está começando, por isso a luz está timidamente se mostrando. A noite ou o pouco do que resta dela está se despedindo, pois é madrugada, e os primeiros raios de sol estão chegando. Juntamente com a aurora chegam as embarcações “daqueles que vieram procurando o rosto real de todas as figuras”. Entre ancorar e viver a inteireza do possível realizaram “aventura a mais incrível,” qual seja, a navegação.

Nesse ínterim, o eu lírico revela que houve ousadia por parte dos navegadores, já que para navegar, face às difíceis condições de navegação da época, era necessário que houvesse esforço e bravura. Dadas as circunstâncias, procurar o rosto real de todas as figuras, isto é, avançar, ir além da região conhecida, dos lugares ainda não habitados, ver com os próprios olhos o que era retratado como monstros (através de relatos míticos, comuns a época) e descobrir os prováveis perigos mar adentro, exigia coragem. Segundo nos sugere o eu poético, estes ousados homens chegaram ao destino, através da “aventura a mais incrível”, trecho que se permite ler como uma metáfora náutica discretamente presente no poema. Do escuro das âncoras, se passou à luz da descoberta que proporcionou aos navegadores que “vivessem a inteireza do possível”.

A metáfora náutica é um *topos* de bastante recorrência desde a Antiguidade clássica e que se cristalizou na Idade Média. Quem nos informa acerca de seu emprego é o filólogo alemão Ernst Robert Curtius que na obra *Literatura Europeia e Idade Média latina* (2013) empreende um estudo genealógico e a situa, originariamente, entre os romanos, conforme podemos constatar: “os poetas romanos costumam comparar a composição de uma obra com uma viagem marítima. Compor é “fazer-se à vela, velejar”

(p.175)”. Dessa associação da escrita poética a uma viagem marítima, o começo do poema seria o soltar as velas e seu término o colhê-las: “O final de todo poema é a entrada no porto lançando ferros ou não. O poeta torna-se marinheiro e seu espírito ou sua obra, o barco” (p.176). Nesse sentido, estabelece uma diferença entre o poeta épico e o lírico, afirmando que o primeiro viaja num grande navio sobre o largo mar, enquanto o segundo em uma pequena canoa e pelo rio.

Na Idade Média, as metáforas náuticas foram amplamente divulgadas e ainda se mantiveram, durante mais um tempo, após esse período. Alguns poetas que também se valeram delas foram Ovídio, Virgílio, Estácio. Em seu estudo, Curtius (2013) enfatiza uma leitura voltada aos perigos da viagem marítima, principalmente quando se trata de a direção estar nas mãos de um nauta inexperiente ou pela embarcação apresentar-se frágil. As adversidades estavam por todos os lados: monstros marinhos, ondas encapeladas, ventos contrários e tempestades. O percurso nem sempre indicava bonança, às vezes, era necessário passar pelos escolhos.

Dante Tringali (1995), latinista e tradutor do poeta romano Horácio, destaca que a palavra viagem, etimologicamente, deriva de *via* e denota caminho (material ou espiritual) percorrido. O latinista ressalta que a viagem comporta uma ideologia que se expressa na atitude com que o autor se porta frente a ela, de forma implícita ou explícita. Para esclarecer esse ponto de vista, ele apresenta dois arquétipos que expressam o conflito em relação à expectativa de uma viagem (desperta sentimentos antagônicos como alegria e angústia). Os dois arquétipos foram extraídos de uma fonte histórica e de uma fonte literária, respectivamente: um episódio sobre a vida de Pompeu, contado por Plutarco (historiador); e a análise da obra do poeta romano.

Por meio do caso de Pompeu, a conclusão admitida é que para ele a viagem possuía um valor superior ao da própria vida. Os fatos contados por Plutarco ressaltam que Pompeu precisava realizar um carregamento de trigo do Egito a Roma, no entanto, o tempo apresentava condições adversas porque o mar estava revolto. Apesar de todas as insistências dos amigos que se preocupavam com os riscos visíveis aos quais Pompeu estava submetido, ele não voltou atrás, afirmando categoricamente que navegar era necessário, enquanto viver não. Por outro lado, Horácio não demonstra o mesmo interesse

pela viagem marítima, preferindo viver bem, sem ameaças à serenidade da vida, tida por ele como um bem supremo. Para o poeta, o importante era desfrutar os prazeres do dia, por meio da segurança da vida no campo e das festas, principalmente.

Em “Navegações III”, há uma identificação com o arquétipo de Pompeu. A metáfora náutica expressa pela “aventura a mais incrível” dialoga com o enunciado de Pompeu: “Navegar é necessário, viver não é necessário”. No poema, a viagem marítima está voltada para a surpresa, a admiração, o deslumbramento frente às descobertas do diferente. Por isso, semelhante a Pompeu que coloca a viagem acima de todas as coisas, nos versos de Sophia também a viagem alcança uma dimensão superior, pois expressa um desejo por descobrir o novo que traz consigo seus mistérios e encantos. O eu lírico anela por uma viagem que está além da que foi contada na História: ele almeja a viagem que busca encontrar algo de especial em cada descoberta que faz. Dessa leitura, o *topos* emerge do anseio por uma navegação que conduza a experiências novas, diferente do *topos* de origem clássica, em que a metáfora náutica se apresentava na associação com a escrita poética.

Conjecturamos que o querer navegar, que também representa um refúgio, está vivo no eu poético por conta da celeridade que a modernidade impôs - como veremos mais adiante no poema “Cidade”- que elimina a calma, a quietude e o contato com a natureza. Em contraposição ao tempo contemporâneo, o eu lírico busca a perfeição que está presente na representação de um tempo antigo, o das grandes navegações. Frisamos que esta representação nos fornece parâmetros para nossa análise que não esgota, porém, a amplitude de interpretações que o poema permite.

Segundo nos relata a História, os portugueses atingiram o apogeu por terem sido os primeiros a desbravarem os mares. Contornaram cabos e receberam a recompensa, conforme está destacado no poema abaixo:

NAVEGAÇÕES IV
Dolce color d’oriental zaffiro
Dante-Purg., Canto I – 7-5

Aqui viu o surgir em flor das ilhas
Quem vindo pelo mar desceu ao sul
E o cabo contornou para nascente
Orientando o cortar das negras quilhas

E sob as altas nuvens brancas liras
Os olhos viram verdadeiramente
O doce azul de Oriente e de safiras
(ANDRESEN, 2001, p.59)

Em “Navegações IV”, o eu poético descreve a cena das ilhas que aparecem num florescer, num desabrochar. Tal descrição denuncia o estado de admiração dos que lá estavam e a perfeição que representava descobrir cada lugar por onde passavam. Em seguida, traça o caminho percorrido (como se estivesse seguindo um mapa ou construindo um): desce ao sul, contorna o nascente. A leitura do poema consegue transmitir as sensações dos movimentos de descer e contornar: à medida que o eu lírico apresenta o percurso, parece-nos ser possível acompanhar o movimento que a embarcação realiza. Através da navegação, eles vão desbravando, abrindo caminhos até que os olhos contemplam “o doce azul de oriente e safiras” (metáfora náutica, como veremos adiante). O jogo com as cores é bem marcante: negras quilhas, nuvens brancas, doce azul de safiras.

A navegação está associada ao desbravamento de rotas até então inexploradas, portanto, é necessário descer para o sul, contornar o cabo para leste. É necessário esforço, mas ao final, navegar é ver “o doce azul de Oriente e de safiras”. Eis a metáfora náutica, tal como afirmarmos anteriormente. Há nesse verso uma intertextualidade com a obra *A Divina Comédia*, do escritor italiano Dante Alighieri, conforme consta na epígrafe do poema.

Salientamos que os estudos dos *topoi* que estão situados no âmbito da Literatura Comparada, por meio da área disciplinar chamada Tematologia, explicitam as práticas da intertextualidade. Desde o século XIX, a intertextualidade expressa o diálogo que os poetas modernos têm travado com a tradição. Esse diálogo, como já mencionamos, na maior parte das vezes, apresenta-se de maneira irônica, paródica e crítica; contudo, revela também, que muitos desses poetas deram forma à sua própria obra com base nos temas consagrados do passado.

Segundo Antônio Donizeti Pires (2007), as técnicas do palimpsesto designam as práticas intertextuais modernas. Essas técnicas, no entanto, diferem do conceito de *mimese ou imitatio* dos antigos. A intertextualidade presente nos textos modernos questiona tanto as práticas miméticas antigas, quanto o conceito de originalidade extrema

na Literatura e enfatiza a ideia de que a produção poética se nutre da própria poesia, seja por demarcar a generalidade, como acontecia na era clássica, seja por exprimir a fragmentação tangível do mundo moderno e contemporâneo. Outro aspecto positivo é que tal prática destaca o poeta, enquanto leitor e autor de uma obra nova, que mesmo sendo perpassada por particularidades de seu tempo e espaço, se lança a uma comunicação com o passado.

3. O TEMPO NOS VERSOS DE SOPHIA DE MELLO

Para analisarmos questões contemporâneas na obra de Sophia, nos deteremos na relação do sujeito poético com o tempo. Por esse motivo, destacamos o poema “Cidade”.

Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,
Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,
Saber que existe o mar e as praias nuas,
Montanhas sem nome e planícies mais vastas
Que o mais vasto desejo,
E eu estou em ti fechada e apenas vejo
Os muros e as paredes, e não vejo
Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas.

Saber que tomas em ti a minha vida
E que arrastas pela sombra das paredes
A minha alma que fora prometida
Às ondas brancas e às florestas verdes
(ANDRESEN, 2018, p.51)

Tendo por base a comparação entre os poemas “Navegações III”, “Navegações IV” e “Cidade” inferimos, num primeiro momento, uma divisão quanto ao tempo: o passado (tomando por referência a memória das Grandes Navegações e nos referindo aos dois primeiros textos) e o atual, moderno (alusão que estamos direcionando ao terceiro poema).

Dessa leitura, assinalamos que o passado representa a conexão com a natureza (o eu lírico menciona o mar, as praias, as montanhas, as planícies, as florestas) e funciona como uma ideia de oposição à agitação, ao tumulto e ao frenesi do espaço urbano, fato

inerente à modernidade, pois foi nesse momento que as cidades cresceram desordenadamente, configurando-se de tal modo, superlotadas. Juntamente com o aumento populacional, os centros urbanos passaram a apresentar problemas estruturais, tais como aumento da violência, sujeira em excesso e outros agravantes sociais. A vegetação foi reduzida, em função das construções de casas, prédios, situação que modificou a aparência dos ambientes naturais e os tornou cada vez mais artificiais.

Numa outra dimensão, destacamos o tempo em que se dá a “aventura a mais incrível”, marcada pelos deslumbramentos das novas descobertas. Essa temporalidade exprime perfeição e é exaltada pelo eu lírico. Por conseguinte, ele deseja guardar tal instante e fazê-lo superior à época moderna, momento em que a vida se acelerou desorganizadamente, se tornando suja, hostil e inutilmente gasta. Octavio Paz (2013) afirma que algumas sociedades primitivas valorizam muito o passado a ponto de torná-lo o arquétipo tanto para o presente quanto para o futuro. Para essas sociedades, a vida social não segue o padrão histórico, mas sim o ritualístico. Desse modo, o passado que o crítico chama de “imemorial” se repete, isto é, “[...] flui continuamente, desemboca no presente e, confundido com ele, é a única atualidade que realmente conta” (p.22). Nesse processo, os ritos e as festas desempenham papel importante, visto que fazem com que o passado esteja presente de forma contínua na sociedade. Sendo assim, o passado representa a perfeição temporal e nele “[...] desaparecem as contradições porque o tempo perfeito é atemporal” (p.22) e ainda: “[...] o passado é um tempo que reaparece e que nos espera ao fim de cada ciclo” (PAZ, 2013, p.23).

O poema “Cidade” ressalta a resistência ao modo de vida mecânico da atualidade, por isso, o sujeito poético recusa-se a permanecer fechado, apenas vendo os muros e as paredes, enquanto poderia desfrutar e aproveitar as delícias da natureza. A conduta da sociedade moderna não é apreciada: o eu lírico exprime falta de pertencimento em relação a esse tempo, por isso, o desejo pelo tempo perfeito (o que guarda as memórias das descobertas e o desejo pela navegação).

O sujeito poético revela um grande desejo de desprender-se do momento atual (pelo qual sente aversão, angústia, desespero) para deslocar-se ao outro, o que representa seu refúgio, seu esconderijo. A preferência é nitidamente para com o passado (período

em que era possível o contato com a natureza, ver o crescer do mar, o mudar das luas). O desejo pelo instante em que se desfruta da companhia da natureza é tão grande que o eu lírico afirma que sua alma está prometida às ondas e às florestas verdes, o que nos pode conduzir a uma segunda leitura acerca da dimensão temporal, numa clave aparentemente contraditória. Através da navegação, a vida é bem aproveitada, investida, gasta. Por isso, o eu poético expressa sua paixão pelo mar e pelo ato de navegar (retomando uma experiência voltada ao ato de descobrir que está inscrita num momento anterior). Isso sugere uma fusão do tempo passado à ideia de contemporaneidade, ou seja, o contemporâneo para o eu lírico seria o passado que exalta e que glorifica por conter uma associação com o fascínio causado pelo ato de descobrir.

Octavio Paz (2013) ressalta que a modernidade lida com um paradoxo na relação temporal:

A tradição do moderno contém um paradoxo maior que o paradoxo que a contradição entre o antigo e o novo, o moderno e o tradicional permite vislumbrar. A oposição entre o passado e o presente literalmente se evapora, porque o tempo transcorre com tal celeridade que as distinções entre os diferentes tempos - passado, presente e futuro - se apagam ou, ao menos, se tornam instantâneas, imperceptíveis, insignificantes. (p.18 -19)

O crítico menciona que, a partir da Idade Moderna, a imagem do tempo modificou-se, o que nos deu a sensação de intensidade quanto ao transcorrer dos anos. A modernidade rompeu tanto com a ideia de tempo cíclico dos povos primitivos quanto com a ideia de tempo finito, inaugurada pelo cristianismo. Assim, a modernidade, desmembrada de qualquer elo com o passado ou princípio mais sólido -, portanto, destituída de padrões -, exalta a mudança; todavia é também essa falta de parâmetros que acentua suas crises. Na mesma esteira, Hannah Arendt (2014) afirma que na modernidade existe um embate entre dois tempos –passado e futuro - que representam duas forças opostas. Pelo comparativo entre os poemas analisados, ilustramos a oposição temporal de que fala Arendt, da seguinte forma: o tempo opressor, o que rege a celeridade e oprime por impedir o equilíbrio, a harmonia; e o tempo cíclico que está ligado à natureza e ao equilíbrio entre os ritmos. O desejo pelo segundo, por representar um tempo perfeito, harmonioso motiva os versos andresenianos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O metaforismo náutico, enquanto *topos* cristalizado na Idade Média, traz em seu bojo questões próprias da conjuntura tradicional. Na contemporaneidade, no entanto, os filtros são outros. O modo como a escritora portuguesa Sophia de Mello faz uso de um molde consagrado, atribuindo-lhe novos deslizamentos de sentidos, revela o próprio contemporâneo, sobretudo, porque sua obra possibilita leituras acerca de questões ligadas às diferentes crises que permeiam nosso tempo.

O progresso tecnológico do atual cenário promoveu mudanças de pensamentos que interferiram na percepção da aceleração do tempo. A poesia tenta aproveitar o instante, apreender a quietude do momento, como revela o sujeito poético dos versos sophianos que deseja a sobreposição de um momento passado em relação ao que está inserido, e por isso recusa o tempo mecânico que é afetado por transformações sociais, históricas, culturais que impõem desarmonias inerentes a cada conjuntura e das quais não se consegue fugir.

A poesia contemporânea, com suas peculiaridades, estabelece um diálogo com os elementos do passado, uma vez que tanto é influenciada, quanto vai buscar referências para seus trabalhos. Entretanto, o fazer poético se dá de modo particular, pois o contato com a tradição será realizado tendo em vista a existência de especificidades: a criação poética perpassa pela criatividade, subjetividade e ideais do poeta e do contexto em que está mergulhado.

Assim, o artista demonstra sua atenção ao “escuro” do tempo ao qual faz parte, conforme destaca Agamben (2009), se debruçando sobre as incertezas que fazem parte do momento em que está inserido, através do movimento de afastamento em relação ao tempo atual e, em seguida, de retorno a ele. É esse distanciamento que permite a visão do todo e ao refletir sobre o passado, os poemas aqui analisados expressam anseios que estão presentes na contemporaneidade e que são postos em relevo por meio das metáforas náuticas e por meio da busca pela perfeição temporal, face à balbúrdia e confusão instauradas com o estilo de vida moderno.

Portanto, o tempo constitui-se elemento preponderante para a emergência de questões atreladas à crise da modernidade, que por sua vez interfere no fazer poético. Nesse sentido, a crise na Literatura (devido à ruptura com a tradição que instituiu novos padrões) modificou as produções literárias, em especial, a partir do século XX. Na poesia, as incertezas e dúvidas decorrentes da ausência de parâmetros acerca do fazer poético acentuaram a crise no meio dos autores que intensificaram os questionamentos sobre o velho e o novo, o tradicional e o moderno, o passado, o presente e o futuro.

O poeta contemporâneo situa-se num momento em que não há mais convenções que precisam ser transmitidas, bem como não é obrigado a dar continuidade a ideais modernos. Não dá para retroceder no tempo, repetindo as mesmas práticas de períodos anteriores, já que o momento atual movimenta outras forças que são agentes de mudanças. Porém, ainda que na contemporaneidade não se produza mais o mesmo tipo de Literatura que se fazia quando eram vigentes os preceitos da tradição, tais produções possuem autonomia, qualidade e mérito, uma vez que os poetas se propõem a realizar leituras acerca do período em que estão mergulhados e de suas implicações individuais e coletivas; bem como possuem o mérito de atualizarem os modelos tradicionais (tarefa que realizam de forma criativa e particular).

REFERÊNCIAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Mar**. 2ª ed. Lisboa: Caminho, 2001.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Coral e outros poemas**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradutor: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. 7ª ed. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Tradução: Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Edusp, 2013.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PIRES, Antônio Donizeti. Lugares-comuns da lírica, ontem e hoje. **Linguagem** – Estudos e Pesquisas, Catalão, vols.10-11-2007. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/34355/18093>. Acesso em: 20 de maio 2018.

RIBEIRO, Patrícia. **A crise na modernidade na poesia de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen**. Tese (doutorado). Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, 2017.

SPINA, Segismundo. **Introdução à poética clássica**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

TRINGALI, Dante. **Navegar não é preciso**. In: Horácio poeta da festa: navegar não é preciso. São Paulo: Musa Editora, 1995.

**A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO TERCEIRA VIA:
verdade e fingimento em Dante Alighieri e Alexei Bueno**

**AN AESTHETIC EXPERIENCE SUCH AS THIRD WAY:
truth and simulation in Dante Alighieri and Alexei Bueno.**

Gabriela de Santana Oliveira

Resumo: Barilli (1994) destaca que a experiência estética nascida da ânsia de superar a rotina e renovar as visões de mundo, tem por fim gerar no apreciador uma nova experiência mais intensa, plural e rica. Este artigo parte da noção de poesia como fingimento, presente em Gullar e Pessoa, apresentando, depois, a ideia da poesia como portadora de uma verdade, em Dante e Bueno, e propõe-se a demonstrar que tais concepções não são ideias excludentes entre si, sendo a experiência estética aquilo que as unifica, pois, arte é criação que formula um registro próprio e, portanto, verdadeiro. Tem assim, como categorias de análise; fingimento poético, verdade e experiência estética. Concentrando-se na trilogia de Bueno; *A via Estreita* (1995), *A Juventude dos deuses* (1996) e *Entusiasmo* (1997), esta pesquisa, de caráter bibliográfico, demonstra ser na singularidade da poesia, que passa por criação, forma e expressão, que se dá o acontecimento estético.

Palavras-chave: Poesia. Fingimento Poético. Verdade. Experiência Estética. Alexei Bueno.

Abstract: Barilli (1994) stresses that the aesthetic experience born from the urge of overcoming the routine and renewing the world views, has the aim of creating on the lover a more intense, plural and substantial experience. This article starts from the concept of poetry as simulation, as in Gullar's and Pessoa's works, and afterwards it presents the concept of poetry that conveys truth, as in Dante's and Bueno's works, proposing to demonstrate that these ideas do not exclude each other, being unified by the aesthetic experience, as art is a creation that constructs its own registry, and thus truthful. Therefore, the analysis categories are poetic simulation, truth, and aesthetic experience. Focusing on Bueno's trilogy; *A via Estreita* (1995), *A Juventude dos deuses* (1996) and *Entusiasmo* (1997), this bibliographic research demonstrates that the aesthetic event is in the uniqueness of poetry, which involves its creation, form and expression.

Keywords: Poetry. Poetic Simulation. Truth. Aesthetic Experience. Alexei Bueno

INTRODUÇÃO

“Com efeito, há séculos que surgem homens cuja função é justamente a de ver e de nos fazer ver o que não percebemos naturalmente. São os artistas.”

Henri Bergson

A teoria, crítica ou ciência da literatura se debruça há séculos sobre o discurso artístico, radiografando-o a fim de diagnosticá-lo e por vezes rotulá-lo. Em inúmeras ocasiões, também os artistas trazem em suas obras reflexões acerca da complexidade do fenômeno poético revelando matizes dessa arte verbal que segue seus próprios caprichos.

A poesia testa os sentidos, excita, causa impressões novas que, ao menos por um instante, retiram o leitor da mesmice do dia a dia. Berrio (1999, p. 82) ao afirmar que “atribuímos o valor poético àquelas manifestações textuais de encontro imprevisível e, portanto, não regulado nem convencionalizável”, demonstra que a simples aplicação de regras e convenções culturalmente aceitas no exercício do ato de escritura não garante o valor poético de um texto. Um poema é o testemunho da sensibilidade, da percepção ativa e da força criativa de um artista que possibilita ao leitor ou ouvinte vivenciar uma experiência poética.

Na poesia brasileira contemporânea, Alexei Bueno, em sua obra, especialmente na trilogia *A via Estreita* (1995), *A Juventude dos deuses* (1996) e *Entusiasmo* (1997), que compõe o *corpus* deste trabalho, propõe uma profunda reflexão sobre a vida, mas também permite uma leitura de sua visão do fazer poético e da própria poesia. Na Idade Média, ao construir seu poema sacro, Dante coloca em jogo a tensa relação entre o homem e Deus e, de forma transversal, defende sua *Comédia* como uma espécie de Terceiro Testamento. O que Bueno e Dante têm em comum é que ambos parecem reivindicar um *status* de verdade ao texto poético.

Ao fazer um cotejo entre um poeta do século XX/XXI e um clássico do medievo, o que se procura neste trabalho não é apontar possíveis influências de Dante em Bueno, mas sim demonstrar como algumas questões inquietantes não são um problema de uma época e como artistas tão diferentes na expressão e na forma podem construir soluções afins para um mesmo problema.

Tanto Dante quanto Bueno apresentam o poeta como indivíduo de exceção, detentor de uma percepção privilegiada que, a partir de suas próprias experiências, de sua

sensibilidade e de sua visão, percebe uma verdade que precisa ser revelada na poesia. Compagnon (2012) atesta que “ o poeta dispõe do poder [...] de desvelar uma verdade que não seja transcendente mas latente, potencialmente presente, escondida fora da consciência, imanente, singular e, até aí, inexprimível. ” (p.47).

Geraldo Holanda Cavalcanti (2012) no livro *Herança de Apolo* dedica uma longa seção a temas relacionados à figura do poeta, ora tratado ou autoproclamado como divino, vate, sacerdote, visionário, ora como possuído e outros atributos sobre os quais não convém discorrer aqui. O que convém destacar é sua conclusão que o poeta é realmente um ser excepcional, que se distingue dos demais indivíduos. Detentor de antenas especiais, dádiva ou não divina, que permitem-lhe atravessar a pele dos objetos ou dos eventos e vislumbrar-lhes as entranhas, possibilitando ao poeta “vidente ou visionário” perceber através dos objetos ou fatos o que está acontecendo ou por acontecer.

Presente em Pessoa, Gullar e tantos outros, a ideia de fabulação ou fingimento, aponta para a poesia como criação artística, assumindo nessa perspectiva, o poeta, o papel de artífice. De fato, *poiein* em grego significa fazer ou produzir e *poietes* é aquele que produz. O poeta não trabalha com o signo, o poeta trabalha o signo verbal. “O poema é um ser de linguagem. O poeta faz linguagem, fazendo o poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo” (PIGNATARI, 2011, p.11)

Partindo da concepção da poesia como fingimento, depois apresentando a ideia de poesia como portadora de uma verdade, pretende-se demonstrar que tais concepções não são excludentes entre si, pois, o acontecimento poético, seja ele fingimento ou verdade, é sempre uma experiência estética.

Utiliza-se como fio condutor o ensaio de Barilli, *Curso de Estética*, sobre a Filosofia da Arte, onde o autor investiga as experiências estéticas estabelecendo uma comparação entre as experiências humanas nos âmbitos da vida comum, do discurso científico e do discurso estético. O que se almeja, em última instância, é despertar uma postura distinta diante do texto poético, uma atitude estética, desinteressada, que possibilite uma experiência estética nos moldes proposto por Barilli, assumindo que “um objeto ou acontecimento cultural ou artístico não está aí meramente para ser

compreendido, manejado ou dominado mas, ao contrário, para ser experimentado”. (PEREIRA, 2011, p. 118)

A característica mais marcante do momento atual da poesia, mencionada por todos os comentadores, é a proliferação de vozes individuais sem que haja filiação clara a correntes bem definidas. Na poesia atual brasileira o que se vê é um quadro multifacetado, os poetas impulsionados pelo receio de rotulação numa camisa-de-força estilística, procuram seus próprios caminhos.

Ir ao encontro do texto poético desarmado de camisas de força, movido por uma disponibilidade ao que é singular, a uma experiência estética, afinal, talvez possa ser possível.

2. FINGIMENTO POÉTICO

*“Dizem que finjo ou minto,
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação
Não uso o coração.”*

Fernando Pessoa

Póiesis é produção, criação, um fabricar por excelência. Benedito Nunes lembra que há nessa palavra uma densidade metafísica que não se pode perder de vista. Significa um produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser. É uma criação que dá forma à matéria bruta preexistente, em estado de mera potência. (2005, p. 21)

O célebre poema “Autopsicografia” de Fernando Pessoa traz como palavra central o verbo fingir e através da expressão da dor explica sua visão da gênese e da natureza da poesia. Conforme exposto neste poema, a poesia não está na dor experimentada, ou sentida realmente, mas no fingimento dela, expressa em linguagem poética:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração. (PESSOA, 1980, p.104)

No prefácio do livro *Em alguma parte alguma* do poeta maranhense Ferreira Gullar, Bosi declara que o texto de abertura “Fica o não dito por dito” é puro pensamento sobre a fundação do poema; “é correto dizer / que o poeta / não revela / o oculto: / inventa / cria / o que é dito.” (GULLAR, 2013, p. 20). Nesse poema Gullar explora a força da linguagem, da palavra (significante) que somente ao ser dita revela seu significado, do vazio (ou silêncio) que somente pelas mãos criadoras do artista é capaz de torna-se real.

A temática da criação artística é revisitada no poema “Figura-fundo”. O poeta propõe a seguinte reflexão; a pintura (ou a poesia), por ser cultura e não natura, deve ser tida como mentira ou como outra maneira de verdade? E responde à sua provocação afirmando que o que é falso é a fruta representada na pintura e não a pintura. E como o poeta (ou pintor) é aquele que não cala e está sempre impulsionado por esta força criadora, ele conclui; “o pintor então dissolve / a figura pera / na pasta escura do fundo / para / sem mentira / dizê-la / e nela / dizer o mundo.” (GULLAR, 2013, p. 104).

Tanto em Pessoa quanto em Gullar fica claro que expressão da dor e a representação da pera, sem que passem pelo processo de imaginação e de criação, não poderão exprimir-se artisticamente, nessa perspectiva o fingimento configura-se como condição necessária para a transubstanciação do objeto real em arte. Importante destacar que, em ambos, está de forma implícita ou explícita ressaltada a ressalva que na poesia o fingimento não significa mentira, ou falseamento da verdade como diferentemente se crê no senso comum.

O adjetivo fingidor, permite vários sentidos diferentes, normalmente relacionados a ocultar um sentimento ou dissimular, aparentar ou simular, exprimir sem sinceridade, inventar. Aqui, porém, deve-se seguir adotar a definição do verbo fingir que vem do latim *fingere* e equivale a pintar, desenhar, construir, esculpir e modelar no barro:

Fingimento, no contexto do poema e, por extensão, no caso do fazer poético como um todo, diz respeito ao próprio modo de ser da arte no sentido de que, no processo de criação da obra, por mais que o artista mobilize suas vivências pessoais e as transmita ao texto (no caso do poema), os conteúdos supostamente exteriorizados sofrem uma modulação [...] que os transforma em forma artística. O poema seria esse hipotético jarro que é construído ou esculpido com o barro (areia de fingir) das vivências pessoais. (QUEVEDO, 2015, p. 80-81)

A arte é produção, supõe trabalho, movimento que arranca o ser do não ser, que produz forma a partir do que é amorfo. Gullar sobre isso afirma: “uma vez que o é dito / não existia /.../ e / se dito não fosse / jamais se saberia.” (GULLAR, 2013, p. 20).

Pessoa afirma que mesmo o leitor não sentindo a dor do poeta, nem a real, nem a fingida, é levado pela poesia a refletir sobre suas próprias dores; “e os que lêem o que escreve, / na dor lida sentem bem / não as duas que ele teve, / mas só a que eles não têm”. Percebe-se que fingidor assume o sentido de fantasiar, supor o que não é, de modo a possibilitar outra interpretação, a de chegar a um outro sentido possível, relacionado ao trabalho abstração da realidade.

“Fingir” não é o mesmo que “mentir”, tanto em Gullar quanto em Pessoa, pode-se afirmar que o fingimento poético resulta da racionalização do sentir, evidenciando que o poeta necessita tanto da emoção quanto do trabalho na criação poética. O poeta experencia sentimentos e pela sua imaginação criativa, transforma, instaura algo novo e assim permite que uma verdade se revele. Não há, portanto, mentira no ato de criação poética, nem na poesia.

A questão da verdade, ocupa um lugar fundamental no pensamento de Heidegger, e está presente em muitas de suas obras, que também apresentam um diálogo permanente com Platão. Lacoste coloca em evidência o diálogo entre os dois filósofos, destacando que para Heidegger é o poeta quem,

Instaura uma origem duradoura denominando as coisas, que ele torna compreensíveis ao arrancá-las ao caos original. Longe de estar dedicado às aparências, como pensava Platão, o poeta diz o que é o ente em sua verdade e assim o instaura. (LACOSTE, 1986, p. 91)

3. A VERDADE DO TEXTO POÉTICO

“Beauty is truth, truth beauty, - that is all

know.”

Ye know on earth, and all ye need to

John Keats

Mais do que atividade produtiva, a Arte é também um meio privilegiado de conhecimento da Verdade. A atividade artística implica função criadora e para tanto a consciência participa, sujeitando as representações e intuições das coisas a uma forma de elaboração espiritual, a criação artística equivaleria assim a uma descoberta das coisas, a um desvendamento da realidade. A Arte seria, então, um meio de conhecimento. (NUNES, 2005, p. 61)

Na obra *A origem da obra de Arte*, Heidegger (2010), questiona o entendimento de que a arte ocupar-se-ia somente do belo, e que a verdade, ao contrário, pertenceria à lógica. Ele defende que a arte, em sua essência, é a concretização da verdade em obra, pois sendo a verdade um desvendamento, ela é uma conquista, uma busca, uma abertura quando se instala em um ente, a obra de arte. Assim, somente alguns entes (as obras de arte), pelo seu caráter insólito, libertam o homem do mundo demasiado familiar e permitem o advento da verdade,

O quadro de Van Gogh é a abertura daquilo que o utensílio, o par de sapatos do camponês, é em verdade. Este sendo emerge para o desvelamento do seu ser. Os gregos nomearam *aletheia* o desvelamento do sendo. Nós dizemos verdade e pensamos muito pouco em relação a esta palavra. Na obra está em obra um acontecer da verdade, se aqui acontece uma abertura inaugurante do sendo naquilo que ele é e no como ele é. (HEIDEGGER, 2010, p. 87)

Ao possibilitar a abertura inaugural do ser, a arte revela a essência geral das coisas, sendo, então, um acontecimento, um por-se-em-obra da verdade. A obra instala um mundo, não uma mera reunião de coisas existentes, conhecidas ou desconhecidas, mas um mundo além daquilo que se está familiarizado.

O poeta usa a palavra, não de maneira habitual, desgastando-a, mas tornando-a verdadeiramente uma palavra nomeadora. A poesia é uma obra da linguagem e ocupa um lugar distinto no todo das artes, pois compreendida como a fundação da verdade, *poiesis*, “é a essência da arte.” (HEIDEGGER, 2010, p. 191)

Sendo a linguagem a própria essência do homem, a literatura assume, ao mesmo tempo, o status de “sintoma e solução do mal-estar na civilização, dota o homem moderno de uma visão que o leva para além das restrições da vida cotidiana”.

(COMPAGNON, 2010, p. 44). É exatamente esse o sentimento que brota no leitor a partir da leitura dos três longos poemas de Alexei Bueno, *A via estreita*, *A juventude dos deuses* e *Entusiasmo*. Inquietação, angústia e tédio diante de uma existência denunciada como inautêntica. É preciso abrir os olhos, enxergar a grandeza do universo, perceber a vida com outra perspectiva, buscar o sagrado em si mesmo e assim construir um outro caminho, de uma existência singular. Colocando em debate questões existencialistas, metafísicas e questionando valores socialmente aceitos, Bueno constrói uma obra de força arrebatadora onde também expõe sua concepção sobre o fazer poético, bem distante da ideia de fingimento tratada anteriormente, um fazer poético que é espelho e verdade de uma realidade por vezes dura e feia, mas também potencialmente redentora.

Segundo Bender, a harmoniosa integração entre pensamento, linguagem e sentimento, presente na obra de Bueno, sempre permeada por uma visão crítica da modernidade, consagra a missão do poeta como **tradutor de seu tempo** (grifo nosso). Bueno é considerado um bardo moderno. Seus poemas são de longo fôlego, sem economia de versos nem de imagens, seus temas são densos, as conexões nunca são óbvias, e não há preocupação com o “conforto” do leitor. Por meio da sondagem metafísica e das ideias eternas, captadas das civilizações clássicas, Alexei Bueno questiona a modernidade e propõe a poesia como instância da reflexão sobre a vida e o ser. (2007, p.3,7)

Em *Entusiasmo* o poeta carioca traz em uma única estrofe quatro vezes a mesma afirmação categórica: “não mentimos nada”. (BUENO, 1997, p. 32). Nesse quesito, um paralelo entre o brasileiro pode ser estabelecido com o florentino Dante. Harold Bloom (2003) aponta algumas pistas como na seguinte afirmação; “Ele [Dante] retrata a si mesmo como um peregrino, dependente de orientação, consolo e ajuda, mas, **como poeta, é mais profeta atendendo a um chamado** do que um cristão em processo de conversão.” (p. 123: grifo nosso)

3.1 - INÍCIO DE UMA JORNADA EM BUSCA DA VERDADE.

A meio caminho de nossa vida
fui me encontrar em uma selva escura:
estava a reta minha via perdida. (ALIGHIERI, 2009, p. 33)

Caminhando na noite, mais centrado que um poço, sem saber até quando.
Agora, quando as multidões já não são um espelho infiel,
Como nos fica claro que tudo nos dá as costas,
O vácuo noturno, como um hausto estrelado, nos dá as costas,
[...]
E nós mesmos, nós mesmos a nos deixarmos a cada segundo,
Nós mesmos, o ouvido esquecido no último estalar de nossos pés na laje,
Nos damos as costas.

Senhor, que procuras aqui?
Não, não é aqui a sua casa. (BUENO, 2003, p. 287)

Tanto Dante, o poeta peregrino, está perdido na selva escura quanto o senhor em *Via Estreita* está também perdido na noite sem encontrar sua casa e sem lembrar seu nome. Em ambos os poemas estes personagens não são jovens e sim homens maduros, isto porque esta verdade perseguida quase obsessivamente pelos dois poetas não é uma verdade dada, mas sim construída a partir das experiências vividas antes e durante a jornada. No prefácio de *Entusiasmo*, Miguel Sanches Neto esclarece que “o ser desenraizado explica a própria condição itinerante destes poemas. Tudo está em trânsito [...] na figura do velho, Alexei Bueno cifra a sua maturidade antecipada. É talvez o próprio poeta.” (BUENO, 1997, p. 9).

O importante é compreender que mais que uma resposta, o que verdadeiramente importa é a busca.

3.2 - LUGAR DO POETA

Na análise da poesia de Hölderlin, Heidegger revela a importância do lugar do poeta, que seria uma dimensão, o lugar do “entre” a terra e o céu, entre os divinos e os mortais, espécie de morada poética dos homens. Nos versos “ [...] poeticamente, / mora o homem sobre esta terra”, Hölderlin reconheceria que,

Ao poeta é dado o direito de anunciar a plenitude da existência humana enquanto algo que é poético, mas que isso somente lhe é concebido se ele estiver receptivo à dimensão na qual está situado, se se mantiver acima dos homens e abaixo dos deuses. [...] O “entre” marca o espaço do jogo, iluminado pelo dizer poético. (WERLE, 2005, p. 61)

A posição que o poeta assume em sua obra é um aspecto fundamental. Bloom diz Dante impõe sua personalidade ao leitor, ele está tanto dentro quanto fora do poema,

daí compreende-se que a revelação presente na *Comédia* não é somente de natureza divina, afastada do homem, esta revelação é muito humana. O poeta percorre o mundo dos mortos e lá encontra, porque lá colocou, junto a personagens mitológicos e históricos, seus conterrâneos, a quem julga e condena, não Deus, mas ele próprio. Mesmo necessitando do auxílio dos guias, Virgílio, Beatriz e São Bernardo, é dele a viagem e é ele que assume o papel de inquirir sempre em busca da verdade. A coragem e a disposição para se aventurar por esse caminho duro e cheio de incertezas é recompensada pelo aprendizado, que somente dessa forma é alcançado. Esta com certeza é uma das grandes lições desta obra universal. Importante destacar que, dos seres vivos, somente o poeta trilhou esta estrada e, por isso, revelar essa verdade, mais que arte, torna-se missão:

Ninguém singrou esta água que eu assumo;
Conduz-me Apolo e Minerva me inspira,
E nove musas indicam-me o rumo. (ALIGHIERI, 2009, p. 500)

Também Bueno projeta-se ficcionalmente em seus versos. As formas verbais em primeira pessoa são recorrentes. Miguel Sanches Neto destaca que “o poeta enquanto homem assume uma posição destacada, deixando em segundo plano o artista que pronuncia as altas palavras.” (BUENO, 1997, p. 15)

Estou de uma sinceridade absoluta, estou despido
Como nunca estive, depois de um demorado aprendizado.
Parca vida cheia de reflexos de ouro. Alexei, quantas catedrais,
Kremlins e arcádias poderiam estar bordados entre as letras desse
[nome. (BUENO, 1997, p. 28)

E tudo isso é verdade, ao diabo o eu lírico, tem nome
E história esse palerma que escreve, (BUENO, 2001, p. 55)

Há na obra de Bueno uma negação constante do sujeito,

A nudez da sinceridade impede que a autonegação se concretize enquanto afirmação da noção de sujeito, pois “Alexei” é apenas um nome esvaziado de existência. A impossibilidade de que este nome remeta a grandes conquistas, das quais só percebe reflexos, faz que o poeta se identifique com o que há de mais ordinário: pedras da rua pisadas por todos os passantes. (JESUS, 2010, p. 57)

Na lírica de Bueno percebe-se que o poeta é instigado a assumir o papel de experienciador, isto é, ele vê, mas também vive, sente as dores, as alegrias, é afetado e, somente assim, poderá revelar tudo isso na poesia. Em *Entusiasmo* ele parte na jornada, se comporta como um *flâneur* pelas ruas do Rio e convida o leitor a embarcar nessa

viagem com ele, “vamos, andemos, andemos, peregrinando entre fantasmagorias” (BUENO, 1997, p. 40) e revelando que “roçam-se em mim, incontadas, as vidas todas – e as vidas de cada um” (BUENO, 1997, p. 21) conclui em êxtase báquico “embriagar-me-ei dessas vidas todas” (BUENO, 1997, p. 41).

O poeta diz “sou o oco” (BUENO, 1997, p. 21) e coisifica-se em esponja; “há uma alegria enorme em ser a esponja disso tudo” (BUENO, 1996, X, p. 53) e em estopa, tecido cru, muito usado para armazenamento; “encharco-me, como uma estopa, da existência disso tudo.” (BUENO, 1997, p. 45).

As experiências são o ponto de partida de tudo; “é preciso viver” (BUENO, 1997, p. 55), não é permitido se furtar a nada “caminhando na noite, e ela dentro de nós” (BUENO, 1993, p. 313), a entrega precisa ser total: “veste tudo, bebe tudo, sorve tudo” (BUENO, 1993, p. 316).

Em Bueno a identificação com os anônimos permite que o poeta, negando sua própria existência, crie uma horizontalidade de condição compartilhada por todos os indivíduos. O poema repõe a verdade no sujeito ao qual não é dado existir. (JESUS, 2010, p. 64)

Assim como Dante, a posição de Bueno é dúbia, isso fica claro nos recorrentes empregos do *topos* do *Theatrum Mundi*.

Ernst Curtius (1979) identifica em Platão, que fala da tragédia e comédia da vida e dos homens como fantoches de origem divina, o germe da representação do mundo como um teatro, em que os homens, movidos por Deus, desempenham seus papéis. A metáfora do “teatro do mundo” advinda da Antiguidade pagã encontra eco na Idade Média e nos escritores cristãos. No século XII, analisando os versos de Petrônio, João de Salisbury afirma ser a moral desse *topos*, “toma para ti a lição do ator, de que pompa exterior é aparência vã e, depois de representada a peça, as personagens voltam ao seu verdadeiro aspecto.” No século XVII Dom Quixote demonstra ao seu escudeiro a semelhança do espetáculo teatral com a vida humana; “quando acaba a peça e são despidos os trajes do palco, todos os atores ficam iguais.” (CURTIUS, 1979, p. 147)

No estudo sobre *topos* do *Theatrum Mundi*, Curtius (1979) aponta no drama, a forma de composição que pretende representar a existência humana em suas relações

com o Universo. Surge assim um homem liberto das potências religiosas, mas preso à solidão do espaço moral. Na obra de Curtius pode-se aferir pelo panorama de autores de várias épocas e lugares, a riqueza de possibilidades e variações de sentido das metáforas teatrais.

Reis, heróis, mártires e camponeses são, todos, atores no grande palco do mundo. O que se depreende desse modelo de sociedade, medieva europeia, é a ideia de que a vida só é possível quando regida por vínculos válidos e rígidos, a indissolubilidade do casamento, a obediência cega ao Estado e à Igreja.

Este lugar comum apresenta a representação do mundo como um teatro e dos homens como atores que têm seus papéis definidos e retrata perfeitamente o descontentamento presente em Bueno com a institucionalização da sociedade contemporânea, na qual o eu é abafado em nome de uma segurança e de um estilo de vida estável. Jogando com o ficcional e o real cujas fronteiras são elididas, o poeta assume duas posições, a de ator e a de espectador;

Sobre nós, atores ajoelhados após o apoteótico fracasso,
Grupo escultórico vivo com uma tabuleta: *Vae Victis*. (BUENO, 2003, p. 302)

[...]. Nossa vida
É a de um ator que vemos sobre o palco, em meio aos outros.
É na plateia que devemos estar, magníficos.
[...]
Assim diz o deus. Um papel
Numa peça não se mede pelas conquistas pessoais dos personagens.
És um rei, sendo a plateia, és um espectro
Divino e inexpugnável pelas praças
Quando as riscas com a indiferença de um fantasma.
(BUENO, 1996, p. 55-56)

O mundo se encontra dentro e fora do artista. O poeta assiste ao espetáculo da vida e participa dele, mesmo que recusando os papéis predeterminados “Ah! desejo desesperado de não ser mais isso, de ser mais do que isso” (BUENO, 1997, p. 47). Estes papéis são representados por máscaras, fantasias e vestes que o poeta ora no palco ora na plateia renuncia em nome da verdade, da vida autêntica;

Ouve e entende; tudo é veste
[...]
Tudo é veste, e o instante eterno nos impede de nos vestirmos, para que
[sejamos, só sejamos, na perfeita nudez.
Tudo é veste, inútil, aquém de nós, e apesar disso!
Mas um dia, não se sabe como, não será desnudos

Mas triunfalmente vestidos das vestes perdidas que te veremos, Verdade!
(Bueno, 2003, p. 295)

3.3 - A DICOTOMIA VISÃO E PALAVRA

“Garde tes songes. Les sages n’en ont pas d’aussi beaux que les fous.”

Baudelaire.

Sendo o poeta acima de tudo um grande observador que apreende o mundo, os seus sentidos são mais aguçados que os demais. A audição é exaltada:

Ao vento
É preciso prestar ouvidos. [...] (BUENO, 1996, p. 41)

A voz
Não é anelo para minúsculos, [...] (BUENO, 1996, p. 51)

Esses são os pássaros que o vento enreda na minha alma
Transformada em oco, vácuo, espaço, espelho. (BUENO, 1997, p. 29)

O poeta-esponja absorve tudo e, principalmente, vê tudo. A visão é o sentido mais nobre e mais valorizado, o ver do artista é sempre um transformar, um combinar, um repensar os dados da experiência. O artista é apresentado como aquele capaz de enxergar além da superficialidade, de perceber coisas que a grande maioria das pessoas deixa passar despercebido, pois a sua sensibilidade o coloca em uma posição privilegiada:

Boa era a nossa posição, porquanto
Tinha a visão do vale aberto e fundo, (ALIGUIERI, 2009, p. 152)

A minha vista para o lado e a altura
Tudo alcançava já, e não perdia
O quanto e o qual dessa imensa ventura. (ALIGUIERI, 2009, p. 707)

[...] Ah! Torre alta como de uma catedral,
Mais alta que a maior das catedrais, de onde eu me debruço, (BUENO, 1997, p. 44)

Na epopeia de Dante, ao longo de sua viagem pelo mundo dos mortos, o artista consegue ultrapassar aquilo que chama de “visão terrena”, essa, capaz de captar somente sombras e aparências. O poeta peregrino tem sua visão alargada, vê coisas terríveis e também lhe é permitido ver maravilhas e, no momento mais sublime, contemplar Deus.

[...] As coisas profundas e puras,
Que permitem-me aqui ter sua visão,

Aos nossos olhos lá são tão obscuras, (ALIGUIERI, 2009, p. 661)

Sobre *Entusiasmo* Miguel Sanches Neto diz que “neste longo poema opera-se uma definição do poeta como ser da visão” (BUENO, 1997, p. 14). De fato, segundo Bueno, parece que o atributo mais relevante à faculdade poética é a visão:

Mas algo há para ser visto. O que somos nós, poetas,
Senão os que abriram os olhos demasiadamente no lusco-fusco das
[ruas?

[...]
E arregalaram os olhos em plena nudez entre a multidão distraída? (BUENO, 1997, p. 30)

Eis nosso pecado original. Vimos demasiadamente
Enquanto todos passavam. Vimos sobre os prédios (BUENO, 1997, p. 32)

Aqui somente alguns fragmentos, tanto de Dante quanto de Bueno, foram destacados pois em ambos são abundantes os exemplos sobre a visão do artista.

A combinação da experiência única somada à apurada percepção transforma o artista em um portador da verdade e é com ela que ele deve se comprometer, por isso a insistência em negar a mentira, por isso a coragem necessária para dizer as palavras duras.

Muita coisa aprendi que, se ora a digo,
A muita gente causará azedume; (ALIGUIERI, 2009, p.613)

E não mentimos nada.
Em pleno salão dourado não mentimos nada.
Perante os generais e os cardeais, perante os papas e as amadas não
[mentimos nada,
Perante as academias e os enterros, perante os tribunais e os
[professores não mentimos nada.
(BUENO, 1997, p. 32)

Em Bueno ao lado de uma noção construtivista de poesia pautada no produzir, coloca-se em relevo também o viver em contato com o mundo, inviabilizando assim uma concepção de fazer poético baseada no trabalho onde o foco seria a ideia horaciana da palavra polida e limada exaustivamente a fim de que o poema se torne um “monumento”. Tudo isso contribui para pôr em xeque o argumento da criação poética como fingimento.

Nietzsche afirma que o fenômeno estético é simples e que o bom poeta, como Homero, é aquele capaz de visualizar mais, é aquele que vê incessantemente um jogo vivo, pois “a esfera da poesia não se encontra fora do mundo, qual fantástica

impossibilidade de um cérebro de poeta: ela quer ser exatamente o oposto, a indisfarçada expressão da verdade. ” (NIETZSCHE, 2007, p. 56)

O artista como artífice que produz com seu intelecto as altas palavras é também colocado em xeque. Concebe-se o poeta como a criança que ainda não é capaz de desvencilhar a emoção da razão e que se entrega destemidamente às brincadeiras e aos sentimentos. O artista, “bêbado do viver, porque sóbrio não seria” (BUENO, 1997, p. 41), não busca a pureza de nada e sim, ao contrário, quer ser o lugar para onde tudo converge. Seu talento deve ser o de comunicar sua emoção, comover o leitor permitindo-lhe, através de seus olhos, mergulhar mais fundo no universo da sensibilidade, das emoções, da imaginação e enfim quebrar as barreiras e restrições da vida cotidiana.

Não quero a pureza de nada. Não quero
As palavras – palavra, coisa insignificante,
Detida nas alfândegas, valetudinária no tempo, diversão diletta
Dos impotentes. Quero a visão. (BUENO, 1997, p. 22)

Quando a beleza se foi, que nos restou além de ti, verdade?
(BUENO, 1997, p. 34)

Também Dante nega a palavra por esta ser incapaz de traduzir todo o êxtase experimentado em sua jornada:

Oh! Quão curto é o dizer, e traiçoeiro,
Para o conceito! este, pra o que eu senti,
julgá-lo “pouco” é quase lisonjeiro. (ALIGHIERI, 2009, p. 730)

4 - EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

O argumento a seguir é apontado por Cicero como um dos importantes benefícios proporcionados pela filosofia: “Enquanto simplificar um pensamento é empobrecê-lo, complicar um pensamento é torná-lo ou revelá-lo como mais complexo, mais diferenciado, mais rico do que parecia ser.” (CICERO, 2012, p.92)

Mesmo que este autor busque estabelecer as fronteiras entre a poesia e a filosofia, não há como negar que a poesia também se entrega ao mesmo labor de aprofundar a ideia, esmiuçá-la, estabelecer relações, muitas vezes improváveis e assim enriquecê-la.

Até aqui foram apresentados dois pontos de vista sobre o dizer poético, ora como fabulação ou fingimento e ora como mensagem de verdade. Não se trata, contudo, de pura invenção deslocada da realidade, tampouco de uma verdade factual, lógico-científica, empiricamente constatável. A poesia, antes de qualquer coisa, é uma manifestação artística e, como tal, carrega suas características e também suas variações. Um poema é uma possibilidade que só se torna real ao ser lido e é justamente neste encontro com o leitor que se realiza a experiência de natureza estética.

O livro *Curso de Estética* de Renato Barilli é apresentado pelo autor como um texto base destinado a todos, estudantes ou não, que se interessem pela questão da experiência estética e traça um panorama global e sintético das doutrinas estéticas. Barilli explica que a estética como objeto cultural não tem estabilidade e sofre transformações incessantes. O termo estética foi proposto pelo alemão Baumgarten em 1750 ligado à ideia do sentir, não com o coração, mas com os sentidos, com uma rede de percepções físicas. A estética posteriormente entendida como filosofia (ou ciência) da arte marca um afastamento do sentido da fundação originária dessa matéria devido à excelência espiritual que a arte atingiu nos últimos séculos. (BARILLI, 1994, p. 17-19)

Barilli discorre sobre as experiências humanas nos âmbitos da vida comum, do discurso científico e do discurso estético. Ele explica a primeira, a experiência comum, como uma inteligência do hábito, posta em prática passivamente, por força da tradição, espécie de mecanismo inconsciente que guia nossos atos numa mistura de sensibilidade e racionalidade. Segundo o autor, esta força do hábito transforma o homem em prisioneiro da rotina, o que apresenta uma força benéfica porque em termos práticos facilita a vida, mas também uma força negativa e estéril porque exclui possibilidades, reduz o diverso ao repetitivo, levando o homem a reiterar indefinidamente o mesmo comportamento. (BARILLI, 1994, p. 32-33)

Por vezes, porém, alguns eventos imprevistos provocam uma ruptura no equilíbrio e, na concepção de Barilli, é justamente daí que surgem as outras duas experiências, a científica e a estética. A novidade, a perturbação e a emoção exigem uma superação da rotina e tornam-se assim os requisitos para a busca de novos caminhos e

para o alargamento das fronteiras, o que lembra a afirmação do poeta Ferreira Gullar de que a poesia nasce do espanto.

Tanto a experiência científica quanto a estética partem do mesmo ponto, a novidade, mas somente a experiência estética possibilita um retorno ao período da infância, quando a curiosidade e o impulso para o prazer dos sentidos não encontram repressões e censuras. Barilli diz,

A experiência (ou função) científica tem uma natureza eminentemente instrumental: decompõe, analisa a situação de partida para distinguir o que nela não vai bem, para afastar o obstáculo, escolhendo vias mais factíveis; a sua tarefa, todavia, é de medição a prazo; em perspectiva, ela extingue-se para dar lugar a uma experiência prática comum de novo serenamente apoiada nos hábitos entretanto reconstituídos sobre bases mais eficientes. A experiência estética, pelo contrário, é essencialmente “final”, isto é, seu fim reside em considerar a situação de pertença de modo mais ampla, mais rico e intenso, fora dos mecanismos da rotina e sem recair numa nova habitualidade mecânica. O seu objetivo seria introduzir na terra um estado paradisíaco onde se possam viver os vários aspectos do mundo, exatamente, com a máxima intensidade, se a preocupação de economizar energias. (BARILLI, 1994, p. 33-34)

Destacando as diferenças entre as duas experiências, a científica e a estética, o autor explica que para a arte importa o percurso, já para a ciência, apesar do percurso metodológico ser de fundamental importância, ele é uma etapa intermediária de caráter puramente funcional, o que importa, o objetivo final é o resultado. Sobre isso, ele toma como exemplo uma equação em um quadro, e explica que os desenvolvimentos podem cair no esquecimento, podem ser apagados assim que a solução for alcançada.

O contrário acontece no caso da experiência estética, esta parece estendida entre os dois extremos, o princípio e o fim, e nada do que acontece no meio pode ser desprezado. O autor toma como exemplo uma música, explicando que apesar dos sons sucederem-se, todas as passagens precisam ser retidas pela mente pois elas interatuam até o último som. São zonas da obra que se ligam com vista a uma fruição estética.

Barilli (1994, p.34) elenca aquilo que é próprio de cada uma das experiências,

Experiência científica:	Experiência estética:
1º Novidade	1º Novidade
2º Transitividade	2º Intransitividade
Transparência	Opacidade
Discursividade	Presentatividade
Extrinsecidade	Intrinsecidade
Univocidade	Plurivocidade (ambiguidade)

Homogeneidade	Heterogeneidade, variedade
Especificidade	Globalidade, totalização
3º Linearidade	3º Articulação
Sequencialidade	Ritmidade
Progressividade	Dramaticidade

Não convém aqui discorrer acerca de cada uma dessas características, mas é possível perceber alguns dos atributos classificados no campo do estético presentes nos textos poéticos analisados neste ensaio, entre eles; a intransitividade, a heterogeneidade a dramaticidade e a plurivocidade.

Para a experiência científica, importa o resultado final, sendo o processo puramente funcional. Este processo busca isolar o objeto a ser analisado, descartando tudo aquilo considerado supérfluo e tentando, como em uma redução fenomenológica, extrair daí o fenômeno puro, imutável e invariável. Ora, a experiência estética propõe justamente o contrário, busca a abertura, não o isolamento, pretende ser caótica e, apesar disso, promover a harmonia e elevar o pensamento.

Uma das particularidades da experiência estética é seu caráter intransitivo, o trânsito nunca é definitivo visto que as partes de uma obra não progridem ordenadamente para uma conclusão, o que se busca é a intensidade e a duração do prazer estético. Impossível em Dante, ler o Paraíso e desprezar o Inferno ou o Purgatório, assim também em Bueno é preciso percorrer os caminhos de *A Via Estreita*, compreender o tom transcendental de *A Juventude dos Deuses* para assim render-se ao convite presente em *Entusiasmo*.

Outra característica, a heterogeneidade apesar de tratar-se de uma mistura confusa e intrincada é também desejada, programada e administrada. A arte é viva, intensa, procura o envolvimento dos diversos, o atrito, a densidade, uma ambiguidade controlada, busca a totalidade. Tanto em Dante quanto em Bueno o real convive harmoniosamente com o ficcional, com o mito. A heterogeneidade também pode aparecer manifesta na forma, nos poemas de Bueno por exemplo, há versos que mais se assemelham à prosa.

O tempo interno da experiência estética deve ser qualitativo e não quantitativo, por isso os vários elementos nem sempre se sucedem em uma organização linear, ao contrário, ordenam-se de modo dramático, articulando momentos de tensão e queda, auges e compassos de espera, intrigas e conclusões de modo a promover no fruidor

da obra uma experiência duradoura, que não seja monodirecional, mas sim cheia de digressões e de passos em direções diversas, e por isso mesmo uma experiência única.

O discurso poético, e as artes de modo geral, são o típico lugar do plurívoco. A tendência para a plurivocidade dá-se pelo atravessamento de muitas vozes, e é desejada e controlada pelo autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar o poema como uma experiência estética é compreendê-lo dentro de suas possibilidades, como um fenômeno plural e fugir da tentação de tentar enquadrá-lo no leito de Procusto. Rotular significaria engessar, um poema é o que é e não o que deve ser.

Segundo Pereira, as obras de arte representam uma zona de confluências de possibilidades que foi trazida à vida pela operação de um artista e, por isso, representam um campo ilimitado de potência. Isso significa que elas representam instâncias de convocação dos sujeitos, situações de apelo ao jogo que estabelecem com um sujeito uma relação estética. Pereira insiste na proposta de uma atitude estética, uma abertura desinteressada, uma certa disposição, livre de preconceitos, do sujeito fruidor que vai ao encontro da obra, do objeto cultural. Uma atitude estética requer uma ampliação da capacidade perceptiva do sujeito fruidor, sem, contudo, cair no espontaneísmo catártico e leviano, nem tampouco no rigor exacerbado, pois:

Movidos pelo interesse, nossa tendência é *dominar* (conceitual ou materialmente) as realidades que nos cercam e, nesse delírio de poder, nos furtamos a possibilidade de sermos criativos. [...] Se me atenho ao impulso de *decifração* ou *entendimento* do objeto ou do acontecimento, torno a cair na armadilha de tentar dominá-los sob uma certa forma de racionalidade, impedindo-me de sentir os efeitos que esteticamente podem produzir ” (PEREIRA,2011, p. 118-119)

O termo “estranhamento”, utilizado pelos formalistas russos, seria um efeito criado pela obra de arte para nos distanciar do mundo e da própria arte, o que nos permitiria entrar em uma nova dimensão, só visível pelo olhar estético ou artístico. Ao ler um poema, por vezes hermético como o de Bueno, o novo arranjo de palavras já conhecidas causa perplexidades e pode promover a abertura para um acontecimento

estético como explica Pereira: “Porque a experiência estética consiste, justamente, no deslocamento que se sofre da forma tradicional de racionalidade que nos circunscreve, nos colocando diante do inédito, da novidade da interpretação.” (PEREIRA, 2011, p. 121)

Dante talvez possa trazer uma luz para essa questão. No Canto XXIII de Inferno, ele traz uma comparação entre uma rixa entre os diabos narrada no Canto XXII com a fábula de Esopo da rã e do rato.

A fábula de Esopo então me traz
Ao pensamento – a da rã e do rato –
A rixa de um com outro satanás; (ALIGHIERI, 2009, p. 171)

E dá continuidade à ideia fazendo outra analogia, entre as palavras *issa* e *mo*, advérbios, ambos com o mesmo significado (“agora”) e que, na edição utilizada neste trabalho, estão traduzidas como rápido e imediato.

Porque não há, entre rápido e imediato
Diferença maior, pensando bem,
Que entre a lição da fábula e a do fato. (ALIGHIERI, 2009, p. 171)

Dante usa duas palavras, ou dois signos muito diferentes na forma (*issa* e *mo*) ressaltando que, apesar disso, elas têm o mesmo sentido e enfatiza que da mesma maneira, não há também diferença entre a lição da fábula de Esopo e a lição do fato, da contenda entre os demônios testemunhada por Dante-peregrino no Inferno.

Por analogia, a partir desse trecho do poema dantesco, podem-se estabelecer duas comparações neste trabalho. A primeira diz respeito à fábula que corresponderia ao discurso poético em si, enquanto ao fato corresponderiam as experiências humanas, a realidade mais palpável.

Pela linguagem poética o elo entre o mundo e a imaginação instaura e revela verdade, por isso não há diferença entre a lição da fábula e a do fato. A arte sempre esteve associada à beleza e à verdade. Para Schelling: “as artes põem a inteligência humana, de modo imediato, em contato com a Beleza, revelação do infinito no finito, e que equivale à própria Verdade.” (NUNES, 2005, p. 63)

A segunda comparação diz respeito às palavras *issa* e *mo*, que corresponderiam às duas perspectivas apresentadas neste trabalho sobre o texto poético, como fingimento e como verdade.

O chamado “fingimento poético” é uma noção que pertence à teoria da criação da poesia: o poeta não expressa o que viveu ou sentiu, mas finge, cria. Essa teoria pode, inclusive, virar tema de metapoemas como o “Autopsicografia” de Fernando Pessoa, poema analisado anteriormente nesse trabalho. Já a chamada “verdade poética” é uma hipótese acerca do poema, do texto poético: o poema, apesar da sua linguagem metafórica/fantasiada ou até da intenção do poeta, não enuncia mentiras, mas sim verdades.

Assim como os signos *issa* e *mo* carregam o mesmo significado “agora”, o discurso poético enuncia verdades e sempre concorrerá para o mesmo resultado; o jogo, o encontro, o estranhamento, o acontecimento estético.

As relações entre a gênese da obra e a sua estrutura, apesar de todo o arsenal metodológico de que se dispõem hoje os teóricos, constituem ainda um nó de problemas e uma fonte de perplexidades. Fazer o mapa ideológico onde se inscreve um texto ou sondar o subsolo afetivo são operações redutoras. A poesia não se constitui de um conteúdo vazio à procura de signos, mas de uma rede intrincada de vivências. O caráter plural do trabalho artístico passa pela mente, pelo coração, pelos olhos, pela garganta, pelas mãos; pensa, recorda, sente, observa, escuta, fala, experimenta e não recusa nenhum momento do processo. (BOSI, 1999, p. 70)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução: Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.

BARILLI, Renato. **Curso de Estética**. Tradução: Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BENDER, Mires Batista. O estranho e sofisticado Alexei Bueno. **Nau Literária**, Rio Grande do Sul, 2007. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/5087/2916>. > Acesso em 16abr.2018

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte**. 6 ed. São Paulo: Ática. 1999.

BUENO, Alexei. **A juventude dos deuses**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

_____. **Entusiasmo**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____. **Os Resistentes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.

_____. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BLOOM, Harold. **Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura**. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. **A herança de Apolo Poesia Poeta Poema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 2012.

CICERO, Antonio. **Poesia e filosofia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Tradução: Teodoro Cabral. 2ª ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

GARCIA BERRIO, Antonio, FERNÁNDEZ, Teresa Hernández. **Poética: tradição e modernidade**. São Paulo: Littera Mundi, 1999.

GULLAR, Ferreira. **Em alguma parte alguma**. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

JESUS, Suene Honorato de. Entusiasmo, de Alexei Bueno, e a poética do enfrentamento do mistério. **Revista texto poético**, 2010. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/viewFile/9/6>. > Acesso em 25.abr.2018.

LACOSTE, Jean. **A Filosofia da Arte**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. 5 ed. São Paulo: Ática, 2005.

PASCHE, Marcos Estevão Gomes. A improvável encruzilhada: neoclassicismo e modernidade em Alexei Bueno, Glauco Mattoso e Ivan Junqueira. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-

Graduação em Letras Vernáculas, 2014. Disponível em:<<http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/PasheMEG.pdf>.> Acesso em 18març.2018

PEREIRA, Marcos Villela. Contribuições para entender a experiência estética. **Revista Lusófona de Educação**. 2011. Disponível em:<<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducacao/article/view/2566>.> Acessado em 10abr.2018.

PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus: seleção poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 10. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

QUEVEDO, Rafael. Considerações sobre a tópica do sofrimento no Eu de Augusto dos Anjos. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, PR, 2015. Disponível em:<<https://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/482/302>> Acesso em 20 fev.2018

WERLE, Marco Aurélio. **Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ALGUMAS PALAVRAS OBRE O CINEMA MARANHENSE: Entrevista com o Professor e Cineasta Murilo Santos

Enzo de Sousa Pereira (FICÇA/ UFMA)*

Naiara Sales Araújo(FICÇA/ UFMA)**

Quando se pensa na história do cinema em terras ludovicenses, especialmente nos primeiros contatos com a "7ª arte" até o que seria de fato o surgimento de uma produção fílmica, podemos relembrar em um sentido histórico, o início do século XX no Maranhão. O ciclo do cinema ambulante, – como coube ser chamada essa fase – no qual os aparatos de projeção eram os mais variados e, em sua maioria, de origem europeia, circulavam pela cidade com alguns proprietários, projetando filmes importados de países como França e Inglaterra. No ano de 1895, os irmãos Auguste e Louis Lumière fazem a primeira exibição de cinema no mundo e, alguns poucos anos depois, o italiano José Felipe, proprietário de um bioscópio inglês, realiza entre os dias 13 de Julho e 09 de Agosto de 1902, no antigo Teatro São Luís, – hoje conhecido por Teatro Arthur Azevedo – uma das primeiras exibições fílmicas datadas em São Luís e no território Maranhense.

Porém, é com Rufino Coelho Júnior, proprietário do Cinematógrafo Parisiense, que se dá a primeira exibição de filmes de um autor maranhense, nos dias 08, 09 e 10 de Setembro de 1906, sempre a partir das 11 da noite. As projeções ocorriam no Largo dos Remédios, em sessões gratuitas e deveras concorridas. A partir de 1910, já existiam na capital maranhense cinemas estabelecidos como casas de espetáculo. O que se notava, quanto ao pioneirismo de filmes nativos, era uma rivalidade quanto a produções do Ideal Cinema, cinemas São Luiz e Pathé. As atividades de produção da época muito pouco se estendiam para o interior do Estado, ou seja, ficavam restritas à capital. Após esse período o que se nota é um vácuo quanto à produção fílmica maranhense, que voltaria a culminar

* Cineasta/ Filmmaker; Graduando em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão; Bolsista Pesquisador Pelo Programa Foco Acadêmico; Ex aluno da Escola de Cinema do Maranhão; Membro do grupo de Pesquisa FICÇA- Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital.

** Doutora em Literatura Comparada; Professora do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão; Líder grupo de Pesquisa FICÇA- Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital.

somente no movimento Super-8, dos anos 70/80, com cineastas como Murilo Santos e Euclides Moreira Neto.

Atualmente o cinema maranhense se encontra em uma fase promissora, no que diz respeito à sua produção, diversos são os fatores que contribuíram para este fato. Pode-se destacar a democratização da tecnologia digital no mundo, o que tornou, abundantemente, mais acessível – em termos de mercado – os aparatos necessários para produção audiovisual, além disso, as produções fílmicas maranhenses têm ganhado cada vez mais prestígio no cenário de festivais nacionais e internacionais: Farol (2018), de Arturo Saboia, participou do Short Film Corner 2018, um dos eventos que ocorrem no Festival de Cinema de Cannes e, mais recentemente, Aquarela (2018), de Thiago Kistenmacker e Al Danuzio foi selecionado na Competitiva de Curtas do Tradicional Festival de Gramado, levando para casa os prêmios de Melhor Desenho de Som e Melhor Montagem. Ademais, o Estado do Maranhão conta com duas distribuidoras de grande porte em filmes independentes no Brasil, a Petrini Filmes e a Lume Filmes. Deste modo, podemos afirmar que há, atualmente, uma embrionária e, certamente, promissora indústria de cinema no Maranhão.

José Murilo Moraes dos Santos, conhecido como Murilo Santos, é um importante cineasta maranhense, sendo um dos fundadores do Laboratório de Expressões Artísticas (LABORART) e do movimento Super-8 no Maranhão. Atualmente, professor titular pelo Departamento de Artes Visuais na Universidade Federal do Maranhão. Seus filmes têm forte cunho político, além de caráter documental de denúncia. Alguns de seus filmes são: “Um boêmio no céu” (1974), “Tambor de crioula” (1979), “Quem matou Elias Zi” (1982), “Bandeiras verdes” (1988), “Na terra do Caboré” (1986) e “Marisa vai ao cinema” (1995).

Nesta entrevista, o professor e cineasta Murilo Santos narra um breve relato de sua relação com a linguagem do cinema, o seu início como fotógrafo e seu fascínio pela tecnologia que possibilita a produção fílmica. Além de compartilhar algumas opiniões sobre o cinema no Maranhão, fomento e produção durante as décadas de 70/80 e, até mesmo, atualmente:

E.S.P - Professor, quais foram suas primeiras experiências com a linguagem do

cinema?

Murilo Santos – Antes de trabalhar com cinema, eu comecei a mexer com fotografia, porque meu pai era fotógrafo amador. Embora fosse amador, era focado assim na coisa, tinha amor pelo que fazia e procurava comprar bons equipamentos, tinha laboratório para revelar em casa mesmo, ainda que não em grandes ampliações. Nesse laboratório, havia uma câmera escura. Nós morávamos em uma casa grande, dizem que era de Ana Jansen - teria sido de Ana Jansen - hoje é uma clínica ligada ao hospital universitário, próximo à Praça Gonçalves Dias. Eu comecei a fazer fotos. Ele me fez uma espécie de roteiro da cidade, para fotografar o Lítero, Jaguarema, caixa d'água, e ali para mim funcionou como um roteiro. Isso me encaminhou um pouco para o cinema. Eu tinha uma máquina de projeção que a gente se divertia com desenho animado e película. Minha história com o cinema começou pela máquina, o fascínio pela máquina, não foi algo que começou com a literatura do assunto, mas pelo fascínio pela máquina que recria o outro mundo. Então eu fiz um curso na época em que eu comecei a desenvolver essa parte de interesse pelo cinema; eu e outras pessoas, um grupo, parece que de seis pessoas, fundamos o Laboratório de Expressões Artísticas (LABORART), dentro de um conceito que era, na época, diferente do que é hoje: que era uma casa para ter todas as linguagens ou expressões, e a partir daí interferir na arte local colocando os experimentos feitos lá como uma forma de renovar ou dinamizar. No caso do cinema, nem era uma renovação, porque não existia. O primeiro filme que *tá* catalogado nas pesquisas que Euclides fez, foi um filme que eu fiz, em 1973 ou 74, da festa do Divino Espírito Santo em Alcântara. Nós fizemos uma viagem para lá em uma pesquisa de campo, acreditando, naquele período, que os elementos da cultura popular e todo esse universo poderia trazer algo de novo para nossa arte que era muito acadêmica, muito conservadora ou anacrônica. Então, pode-se dizer que eu fui um pioneiro na pesquisa do cinema.

E.S.P - Na história do cinema brasileiro, é possível notar quebras ou rupturas entre um movimento e outro, no cinema maranhense o senhor diria que existe uma

continuidade de produção num contexto geral?

Murilo Santos – No cinema Brasileiro tem até alguns atores que falam assim: é um eterno recomeçar. Agora mudou muito. No cinema maranhense a gente tem um ciclo e, depois, um não ciclo, e depois voltou a ter uma outra coisa que eu não sei se dá pra chamar de ciclo porque é nova. Eu não tenho opinião formada. O primeiro ciclo foi do super 8¹⁰, embora eu fizesse 16mm, e fui o único a fazer isso, porque eu tinha condições: tinha TV educativa em que aprendia a mexer com isso, tinha os amigos da minha ex-esposa que era paulista e conhecia todo o pessoal de cinema de São Paulo, um pessoal mais alternativo que é mais de curta metragem, politizado, ali em meados da década de 70. Então, nesse ciclo do *super 8* encerra em 1982. Depois disso, nada foi feito, entrou o vídeo e aí pouca produção, depois quase nada. Houve até uma tentativa, um movimento, de terminar o Guarnicê, porque era um festival dispendioso. A própria Universidade¹¹ falou isso, mas não no tempo do Euclides, e não tinha ninguém daqui fazendo filme. Claro que colocar filme em um festival, como um cineclube na época era mais voltado para produção, é muito voltado para produção além do filme para debate. O festival não é só a mostra local, mas é também mostras nacionais, pedagógicas, nesse sentido. Depois, teve um ciclo mais recente porque as temáticas mudam. Ainda não tenho algo mais claro para falar.

E.S.P - As políticas de fomentação de produção do Estado, como da Embrafilmes, chegavam em São Luís de alguma forma?

Murilo Santos – A Embrafilme trabalhava longa metragem, que era comercial, ou seja, o filme propriamente dito para o cinema. Criou-se então uma diretoria para filmes não comerciais, na época do Carlos Augusto Caliu, eu acredito, e essa diretoria ninguém sabia que existia, e aí teve um período que, por alguma razão, veio o Caliu *para cá*, para São

¹⁰ Super-8 (ou Super 8 mm) é um formato cinematográfico desenvolvido nos anos 1960 e lançado no mercado em 1965 pela Kodak, como um aperfeiçoamento do antigo formato 8 mm. No texto, Super 8 refere-se ao movimento cinematográfico ao qual o cineasta Murilo fez parte em São Luís.

¹¹ A fala faz referência à Universidade Federal do Maranhão – UFMA.

Luís. Fui apresentado a ele, eu mostrei um filme, um curta metragem, 16mm, inacabado, e um outro “*Quem matou Elias*”, foi quando ele me disse que abriu um patrocínio para finalizar esses filmes de vários estados fora do eixo Rio-São Paulo e incentivou, porque aqui não se sabia... [sic]. Então, não houve uma ação de divulgação da própria Embrafilme, ou de uma caravana que vai para o Maranhão, depois para o Piauí, por exemplo. [...] Agora a Embrafilme fez uma coisa interessante, que foi a formação de plateia. Então, em 1982, por aí, *veio* duas pessoas voltadas para o cinema, mas não exatamente cineastas, que davam curso de formação de plateias. Eram exibidos filmes nacionais, se debatiam e discutiam. [sic]

E.S.P - Hoje em dia, é comum assistir a filmes nacionais nos cinemas. Na década de 80, era possível assistir a produções nacionais com frequência, nos cinemas em São Luís?

Murilo Santos – Acontece o seguinte, eu não entendo tão bem assim dessa parte de distribuição, às vezes era possível assistir no Colossal, ou no Cine Passeio. Eu entendo que o cinema, não importa se ele está em uma capital longínqua como é São Luís, a distribuidora que manda o filme para cá, se ela privilegia o cinema americano, não é por São Luís estar distante... A distribuidora tem um estoque e manda esse estoque para todo lugar. Nem sempre o exibidor vai exigir [sic] um filme de arte, ele quer que dê dinheiro. Não é que não havia dificuldade no cinema brasileiro, filmes de grande bilheteria ficaram bem aqui. [...] Nunca transitei na parte de distribuição. Agora assim, a gente confunde, mistura tudo, longa metragem, curta metragem, filme de cinema com filme que não é de cinema, mas que tem um valor e que pode ganhar festival nacional [sic]. Por exemplo, eu tenho um filme “*Bandeiras Verdes*¹²”, que eu considero um filme da década de 70, que tem conceitos de cinema desse período e é o único filme de 70 que vive até hoje. Vai

¹² O filme *Bandeiras Verdes* (1988), de Murilo Santos registra e narra a experiência de vida de pessoas durante a expansão camponesa de comunidades no Vale do Rio Carú, interior do Maranhão. Disponível em: <<http://tvufma.ufma.br/sessaoguarnice/index.php/category/murilo-santos/>> acesso em Setembro de 2018.

passar agora em Itapecuru. Até hoje, o pessoal de geografia da UEMA usa demais esse filme, já fui várias vezes lá, e até hoje tá vivo.

E.S.P - Sobre o cinema maranhense hoje, o que é que o senhor pensa a respeito?

Murilo Santos – Eu acho que o cinema maranhense hoje está numa boa fase, muita gente criando, muita gente fazendo, e outra coisa, existe também pessoas que estão fazendo cinema, ou coisas com audiovisual, que não estão nessa rota dos festivais. São pessoas ligadas a movimentos sociais, como o projeto do Gerur, do professor Horácio, tem também o GEDMMA, eu dei uma oficina de dois meses. [sic]