

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS
DE LÍNGUA PORTUGUESA

Literatura e comparativismo contemporâneo: narrativa, poesia e cinema

Textos apresentados no XII Encontro de Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa

Organização: Rejane Vecchia da Rocha e Silva



USP



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS
DE LÍNGUA PORTUGUESA

Literatura e comparativismo contemporâneo: narrativa, poesia e cinema

Textos apresentados no XII Encontro de Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa

Organização: Rejane Vecchia da Rocha e Silva

1ª edição

ISBN: 978-85-7506-219-7

São Paulo

Julho/2013

www.usp.br/estudoscomparados

Sumário

Apresentação

Rejane Vecchia5

Balzac e Camilo: convergências e divergências na tessitura crítica social oitocentista

Ana Luísa Patrício Campos de Oliveira7

O espaço físico em Avó dezanove e o Segredo do soviético

Ana Silvia Grigolin13

Das fulgurações da utopia à visão trágica da realidade: um estudo de *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos

Andréa Trench de Castro19

A condição itinerante nos romances *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum e o *Outro pé da sereia*, de Mia Couto

Aparecida Cristina da Silva Ribeiro30

***Lunário & os dragões não conhecem o paraíso*: alguns procedimentos autoficcionais nas obras de Al berto e Caio Fernando Abreu**

Bruno Cesar Martins Rodrigues43

A metamorfose e seus desdobramentos no conto de Marina Colasanti

Cléber Dungle49

A práxis e o poder simbólico representado na personagem do funcionário público

Cybele Regina Melo dos Santos56

Literatura e Fotografia em *Viagem a Portugal*, de José Saramago

Daniel Cruz Fernandes61

À procura do ser-criança

Danielle de Paiva Lopes69

Palavra e Utopia: esperanças de Vieira

Edimara Lisboa76

Os gêneros autorais em *O Livro da dor* de João Albasini

Elídio Nhamona82

Donald e Dolan: literatura e outras produções na era da internet

Emiliano Augusto Moreira de Lima87

A epistolografia de Wenceslau de Moraes e a problematização da sociedade portuguesa no contraponto com o Japão

Erika Horigoshi92

Guiné-Bissau: Uma história de cegueira e de mistidas a safar

Giselle Rodrigues Ribeiro100

Paulina Chiziane: na literatura e na guerra

Ianá de Souza Pereira110

O Diário Extravagante – da intimidade à literatura em Lima Barreto

Isabela da Hora Trindade119

O encontro e o desencontro no conto “Os amigos”, de Luiz Ruffato

Isaure de Faultrier-Travers124

Eça de Queirós e a Emigração Chinesa	
José Carvalho Vanzelli	130
Pela via de acesso do comparativismo representações do leitor do terceiro milênio em obras contemporâneas de literatura para infância e juventude de língua portuguesa	
Juliana Pádua Silva Medeiros	139
A loucura feminina: uma leitura de <i>O Alegre Canto da Perdiz</i>, de Paulina Chiziane	
Juliana Primi Braga	150
A literatura angolana contemporânea: estratégias discursivas do escritor João Melo	
Karla Ribeiro Silva	155
Radicalismo religioso como valor disfórico em Pepetela	
Kelly Mendes Lima	160
O Timor em Ruy Cinatti	
Letícia Villela Lima da Costa	165
Lobivar Matos e José Craveirinha: diálogos poéticos para além do tempo e espaço	
Luana Soares de Souza	169
A arte do diálogo em narrativas de viagens sem viagens: aproximações entre Camilo e Macedo	
Luciene Marie Pavanelo	176
Nerudinhas, nerudões: polêmicas em torno da recepção crítica de Pablo Neruda no Brasil	
Marcelo Ferraz de Paula	183
As sutilezas do narrador autodiegético n' <i>A Morte de Jesus</i>, de Eça de Queirós	
Marcio Jean Fialho de Sousa	189
<i>São Bernardo e Casa na Duna</i>: vitória do realismo	
Miguel Yoshida	194
O fetiche ao pé da letra	
Ronnie Cardoso	204
A divulgação do moderno romance brasileiro em Portugal: análise do trabalho empreendido por José Osório de Oliveira entre os anos 1930 e 1950	
Thiago Mio Salla	215
A forma do malandro em "A volta do marido pródigo"	
Thiago Moraes Fernandes Cruz	223
<i>Ualalapi</i>, de Ungulani Ba Ka Khosa e a história descontrolada	
Ubiratã Souza	230

Apresentação

Escrevo na madrugada as últimas palavras deste livro: e tenho o coração tranquilo, sei que a alegria se reconstrói e continua.

Acordam pouco a pouco os construtores terrenos, gente que desperta no rumor das casas, forças surgindo da terra inesgotável, crianças que passam ao ar livre gargalhando. Como um rio lento e irrevogável, a humanidade está na rua.

E a harmonia, que se desprende dos seus olhos densos ao encontro da luz, parece de repente uma ave de fogo.

(Quando a harmonia chega - Carlos de Oliveira)

A presente publicação reúne as comunicações apresentadas no XII Encontro do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa em maio de 2012, cujo tema proposto foi “Literatura e comparativismo contemporâneo: narrativa, poesia e cinema” e que contou com a participação de alunos de pós-graduação e de iniciação científica do curso de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, da PUC São Paulo e da Universidade Federal do Mato Grosso. Esta publicação, portanto, volta-se para as literaturas produzidas em língua portuguesa em perspectiva sobretudo comparatista, sob o ponto de vista de suas potenciais imbricações com a vida social; sob a significativa produção literária infantil e juvenil voltada para um público mais jovem que se inicia na jornada da escrita e da leitura; a literatura a partir das relações entre escrita, gênero, sexualidade e poder; a literatura mobilizada também a partir de outras artes e de novos suportes tecnológicos. Assim, o ponto de partida, sem dúvida, organiza-se em torno das literaturas produzidas em língua portuguesa nas articulações sempre possíveis com os diversos sistemas literários e com os diversos campos do saber.

O céu
é uma m'benga
onde todos os braços das mamas
repisam os bagos de estrelas.

Amigos:
as palavras mesmo estranhas
se têm música verdadeira
só precisam de quem as toque
ao mesmo ritmo para serem
todas irmãs.

E eis que num espasmo
de harmonia como todas as coisas
palavras rongas e algarvias ganguissam
neste satanhoco papel
e recombinaem em poema.

(Fraternidade das palavras - José Craveirinha)

O resultado final deste mosaico de vozes que se anunciam por meio dos artigos aponta, inevitavelmente, para um significativo conjunto de reflexões que se conciliam, pouco a pouco, na diversidade e na diferença que as caracterizam originalmente. Uma força que, ora silenciosa, ora estridente, caminha coletivamente, na expectativa sempre válida de uma comunhão de interesses. Uma parceria que nasce no cotidiano da vida acadêmica e que de muitas formas, de repente, revela-se por meio da harmonia manifesta ao longo da travessia. Esta publicação pretende, portanto, ao reunir estes artigos, continuar percorrendo os infinitos caminhos para os quais a literatura nos convoca dia a dia.

Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano.
Travessia.

(*Grande sertão: veredas* - João Guimarães Rosa)

Rejane Vecchia

Balzac e Camilo: convergências e divergências na tessitura crítica social oitocentista

Ana Luísa Patrício Campos de Oliveira

USP / FAPESP

Resumo: Na presente comunicação, procuraremos analisar comparativamente as obras dos escritores oitocentistas Honoré de Balzac e Camilo Castelo Branco, a fim de apontarmos algumas convergências existentes em ambos os legados literários. Posteriormente, procuraremos observar como se constitui a crítica social tecida por estes autores, principalmente no que consiste ao modo dessemelhante com que eles dialogam com a teoria do filósofo contratualista Jean Jacques Rousseau a respeito do “bom selvagem”, consoante a qual o homem nasce bom, mas a sociedade o degenera, uma vez que os vícios inerentes à Civilização findam por corromper o ser humano. Para tanto, teceremos comentários acerca dos romances balzaquianos *Eugénie Grandet* (1833) e *Le Père Goriot* (1834) e os camilianos *Onde está a Felicidade?* (1856) e *A Queda d’um anjo* (1866).

Palavras-chave: Jean Jacques Rousseau; Honoré de Balzac; Camilo Castelo Branco; crítica social; romance oitocentista.

Abstract: In the present communication, we intend to analyze comparatively the works of the nineteenth-century writers Honoré de Balzac and Camilo Castelo Branco, in order to point out some convergences existing in both the literary legacies. Subsequently, we will try to observe how the social criticism made by these authors is consisted, mainly the dissimilar way they dialogue with the contractarian philosopher Jean Jacques Rousseau’s theory concerning the “noble savage”, according to which man is born good, but the society degenerates him, since the inherent vices of the Civilization corrupt the human being. With this goal in mind, we will weave comments about the Balzacian novels *Eugénie Grandet* (1833) and *Le Père Goriot* (1834) and the Camilian novels *Onde está a Felicidade?* (1856) and *A Queda d’um anjo* (1866).

Keywords: Jean Jacques Rousseau; Honoré de Balzac; Camilo Castelo Branco; social criticism, nineteenth-century novel.

Como sabemos, Honoré de Balzac e Camilo Castelo Branco vivenciaram as mazelas e as benesses do momento inaugural da profissão das letras no século XIX e, na condição de escritores que viviam dos frutos de suas penas, ambos findaram por erigir cânones romanescos muito vastos. A este respeito, afirma Aníbal Pinto de Castro:

[...] o fato de [Camilo] fazer da pena o ganha-pão único para ocorrer às necessidades da vida encontr[ou] em Balzac uma analogia evidente. Ambos escreviam para viver!

A juntar a esta primeira razão, havia a assombrosa produção dos dois romancistas; tanto Balzac quanto Camilo pareciam possuídos da fúria de escrever. A correspondência, quer de um, quer de outro, documenta bem vivamente como era profunda, e por vezes angustiante, essa ânsia de encher folhas de papel em branco, que se iriam transformar na moeda com que comprariam o bem-estar material.

Mal saídos do clima espiritual romântico, não seria sem surpresa que os leitores de então ve-

riam a semelhança de orientação na escolha de temas contemporâneos; ambos se debruçavam sobre o que viam à sua volta, observavam, e daí construíam o ambiente das suas obras; em ambos as personagens eram tiradas da vida real, vivas e, se em Paris qualquer leitor de Balzac conhecia certamente, entre as pessoas com quem convivia, um Rastignac, um barão Hulot ou um Gobseck, um portuense de 1850 julgaria encontrar na rua, a cada passo, Guilherme do Amaral, o barão de Rabaçal, o José Fístula, ou até mesmo a figura atraente e simpática da Augusta de *Onde está a Felicidade?*. (CASTRO, 1960, p. 122-123).

Nesse sentido, podemos vislumbrar que ambos os autores partilham semelhanças importantes em suas obras: a finalidade de retratar e de estudar, sistematicamente, o “homem em função de seu meio social” (CASTRO, 1960, p. 21), por meio da descrição e da análise das sociedades francesa e portuguesa oitocentistas, respectivamente, e a constituição verossímil das personagens, “tipos” (CASTRO, 1960, p. 31) sociais que fazem possível o intuito de crítica social. Além destas duas similitudes, podemos ainda mencionar outras duas: o retorno das personagens em diferentes romances – procedimento que permite que elas sejam abordadas em diversas fases de suas trajetórias e em distintos contextos sociais (Cf. BUTOR, 1974) e a adoção de semelhante estrutura narrativa – baseada na “localização da ação – apresentação das personagens – desenvolvimento da ação – desenlace” (CASTRO, 1960, p. 151).

Ainda, após a leitura de alguns exemplares romanescos balzaquianos e camilianos, percebemos mais um ponto de contato entre as mencionadas obras: ambos os autores estabelecem um diálogo com as teorias do filósofo contratualista Jean-Jacques Rousseau, mais especificamente com o conceito do “bom selvagem”, consoante o qual o homem nasce bom, mas o convívio social finda por degenerá-lo, dada a corrupção e os vícios inerentes à Civilização. A esse respeito, afirma o estudioso Jean Starobinski:

As “falsas luzes” da civilização, longe de iluminar o mundo humano, velam a transparência natural, separam os homens uns dos outros, particularizam os interesses, destroem toda a possibilidade de confiança recíproca e substituem a comunicação essencial das almas por um comércio factício e desprovido de sinceridade; assim se constitui uma sociedade em que cada um se isola em seu amor próprio e se protege atrás de uma aparência mentirosa. Paradoxo singular que, de um mundo em que a relação econômica entre os homens parece mais estreita, faz efetivamente um mundo de opacidade, de mentira, de hipocrisia. (STAROBINSKI, 1991, p. 35)

Entretanto, este diálogo com a filosofia rousseauiana não se dá de maneira análoga: na obra balzaquiana parece haver uma maior crença na potencialidade benevolente do ser humano, ou seja, nem todas as personagens balzaquianas se corrompem completamente a partir do convívio com a argenteária sociedade francesa oitocentista; já na literatura camiliana, encontramos, com muito mais facilidade, personagens que, quanto mais imergem na capitalista sociedade portuguesa do século XIX, mais elas tem seu caráter degenerado.

Com efeito, é possível depreendermos como esses diversos diálogos se estabelecem a partir da análise da trajetória de algumas personagens balzaquianas e camilianas, caracteres que demonstram como a obra de Balzac se afasta, na medida em que a de Camilo se aproxima do conceito do “bom selvagem”¹. Vejamos, de

¹ Nas obras romanescas que serão brevemente analisadas, não se discutirá a bondade em estado de natureza junto às personagens balzaquianas e camilianas, visto que nenhuma delas figura nos romances apartada do convívio social. Somente analisaremos se a bondade, presente em alguns caracteres no início das obras, se desgasta ou até mesmo é suplantada por sentimentos e comportamentos menos abnegados, como a ambição, o orgulho e a avareza, na medida em que elas interagem socialmente durante o desenrolar dos entrecos romanescos. Ainda, vale ressaltar que, dada à amplitude do termo “bondade”, enfatizamos que não pretendemos discutir nesse estudo todas as acepções nem tampouco todas as situações em que esse vocábulo pode ser ou não aplicado, pois isto nos afastaria de nosso objetivo principal, a análise das diversas tessituras críticas sociais balzaquiana e camiliana. Assim sendo, utilizaremos esse termo assim

forma sucinta, algumas dessas trajetórias que elucidam o que expressamos acima.

Eugénie Grandet, do romance homônimo *Eugénie Grandet* (1833), é uma jovem francesa de Saumur, uma pequena cidade na qual seu pai avaro, Félix Grandet, um mestre toneleiro, tem muitas propriedades e haveres. Contudo, mesmo tendo muitas posses, Eugénie vive à espera de que seu grande amor, seu primo Charles Grandet, retorne da Índia e cumpra suas promessas de amor e casamento. Entretanto, como esse seu desejo nunca se realiza, ela passa o resto de sua vida infeliz e fazendo caridade com a imensa fortuna herdada de seu pai. Segundo no narrador balzaquiano, sua heroína termina o romance da seguinte maneira:

[...] Deus lançou, portanto, montes de ouro à sua prisioneira, para quem o ouro era indiferente e que só aspirava ao céu, que vivia piedosa e boa, em santos pensamentos, e que incessantemente socorria em segredo os necessitados.

A sra. de Bonfons enviuvou aos trinta e três anos, com oitocentas mil libras de renda, bela ainda, mas com a beleza de uma mulher de quase quarenta anos. Seu rosto é pálido, repousado, calmo. [...] Possui todas as nobrezas da dor, a santidade da pessoa que não enxovalhou a alma em contato com o mundo, mas, também a dureza da solteirona e os hábitos mesquinhos da vida limitada da província. [...]

Tal é a história dessa mulher, alheia ao mundo no meio do mundo; e que, feita para ser uma excelente esposa e mãe, não tem marido, nem filhos, nem família. (DE BALZAC, 1947, p. 369-370)

Em outras palavras, ainda que seja rica, Eugénie não parte em busca de sua felicidade em divertimentos ou amores, por exemplo, ela opta por se resignar à falta do amor de Charles, viver alheia ao mundo mesquinho que a cerca e praticar a caridade. Outra personagem balzaquiana que também pratica esse tipo de atitude benevolente é Eugène de Rastignac, um jovem estudante que figura em alguns romances balzaquianos, sendo o primeiro deles *Le Père Goriot* (1834).

De fato, Rastignac é um jovem que muito ambiciona brilhar na feira parisiense, cujo percurso narrativo pode ser resumido da seguinte forma: ele sai de Angoulême para estudar em Paris e decide vencer nessa cidade, ascender socialmente, ainda que para isso use de expedientes não muito louváveis, como pedir altas quantias de dinheiro para seus pais que não possuem muitas posses, tornar-se amante de uma mulher casada, Delphine etc. Entretanto, mesmo querendo ascender socialmente na materialista Paris oitocentista, Rastignac não consegue se manter impassível diante da morte e total abandono do pai Goriot, um ancião que se tornara seu amigo e exemplo de amor paternal e ele acaba por se endividar para conseguir fazer às derradeiras homenagens a Goriot:

[...] Eugênio voltou às três horas à pensão burguesa e não pode conter uma lágrima ao perceber, à porta, o caixão coberto apenas com um pano preto, sobre duas cadeiras, na rua deserta. [...] Era a morte dos pobres, que não tem fausto, nem cortejo, nem parentes nem amigos. [...]

Quando o carro fúnebre chegou, Eugênio fez levar o caixão para cima, abriu-o e colocou religiosamente sobre o peito do velho uma imagem que se relacionava com um tempo em que Delfina e Anastácia eram jovens, virgens e puras e não raciocinavam, como ele dissera em seus gritos de agonizante. [...]

[...] Ao chegarem lá, o corpo foi exposto em uma capelinha baixa e escura, em torno da qual o estudante procurou em vão as filhas ou os genros do pai Goriot. Ficou só com Cristóvão [empregado da pensão Vauquer], que se julgava obrigado a prestar as últimas homenagens a um homem que lhe dera a ganhar boas gorjetas. [...]

[...] Às seis horas, o corpo do pai Goriot desceu à cova, entorno da qual estavam os criados das

como ele é correntemente empregado, ou seja, “como qualidade de quem [...] é naturalmente inclinado a fazer o bem” (HOUAISS, 2009) e como sinônimo de benevolência, benignidade e magnanimidade.

filhas, que desapareceram com os religiosos logo que foi pronunciada a curta oração devida ao bom velho dinheiro do estudante. Os dois coveiros, depois de atirarem algumas pás de terra em cima do caixão, para ocultá-lo, ergueram-se e um deles, dirigindo-se a Rastignac, pediu-lhe uma gorjeta. Eugênio revisitou os bolsos e, não tendo encontrado nada, foi obrigado a pedir vinte soldos emprestados a Cristóvão. Esse fato, tão insignificante em si mesmo, causou a Rastignac um horrível acesso de tristeza. Caía a tarde. Um crepúsculo úmido irritava os nervos. Eugênio contemplou a sepultura e enterrou nela sua derradeira lágrima de rapaz, aquela lágrima arrancada pelas emoções puras de um coração puro, uma dessas lágrimas que, da terra onde caem, se elevam até o céu. [...] (DE BALZAC, 1954, p. 228-229)

Em verdade, o pai Goriot é mais uma personagem balzaquiana que mantém uma postura benevolente durante todo o decorrer do romance. Mesmo sendo pai de duas filhas que lhe são completamente indiferentes, Goriot passa todo o transcorrer da narrativa atendendo aos desejos financeiros de Anastasie e Delphine até ficar sem dinheiro algum. De fato, Goriot não cessa sua decadência financeira em nome de sua prodigalidade paterna e esse movimento descendente só encontra seu fim quando ele já não tem mais nenhum bem e agoniza em seu leito: as filhas sugam todo e qualquer dinheiro do progenitor e este, por não ter mais como provê-las, acaba tendo uma congestão cerebral e, em uma cena de profunda angústia na qual assume a responsabilidade pela ambição sem limites de suas filhas, Goriot desabafa:

- [...] Minhas filhas! Minhas filhas! Anastácia, Delfina! Quero vê-las. Mandem busca-las à força, pela polícia! A justiça está a meu favor, tudo está a meu favor, a natureza e o Código Civil. Protesto! A Pátria perecerá se os pais forem pisoteados. É claro. A sociedade e o mundo estão baseados na paternidade. Tudo desabarará, se os filhos não amarem seus pais. Oh! Vê-las, ouvi-las, não importa o que me digam, contanto que ouça sua voz. Isso acalmaria minhas dores. [...] Vivi apenas para ser humilhado, insultado. Amo-as tanto, que suportei todas as afrontas com que me cobravam alguma alegriazinha humilhante. Imagine um pai ter de esconder-se para olhar para as filhas! Dei-lhes minha vida, e hoje não podem dar-me uma hora! Estou com sede e fome, meu coração está ardendo e elas não vem amenizar minha agonia, pois estou morrendo, sinto que estou [...]. Sou um miserável, estou sendo castigado justamente. Sou o único culpado pela conduta de minhas filhas, arruinei-as. Hoje querem os prazeres, como antigamente queriam doces. [...] Nunca tiveram a mínima contrariedade. (DE BALZAC, 1954, p. 217)

Nesse sentido, por meio dos exemplos acima citados, podemos notar que existe na literatura balzaquiana uma crença na potencialidade benevolente do ser humano, ou seja, nem todos são corrompidos totalmente pela sociedade francesa do século XIX, mantendo em seu caráter princípios e afetos, como o sentimento paternal sem limites, a amizade sincera e a caridade. Isto porque, para usarmos as palavras de Aníbal Pinto de Castro, “Balzac não era um pessimista a Rousseau [...]” (1960, p. 30). Já na literatura camiliana, percebemos a presença de um pensamento diferente, mais próximo do de Rousseau. Passemos, então, aos exemplos camilianos.

Em *Onde está a Felicidade?* (1856), temos a protagonista Augusta, uma jovem costureira de suspensórios do Porto, que se enamora de Guilherme do Amaral, um mancebo de Beira Alta, que finda por seduzi-la e abandoná-la grávida para sair em busca de novas conquistas amorosas. Ela, apesar de sempre ter sonhado com um casamento tradicional, família e filhos, acaba o romance percebendo que seu sonho jamais poderá ser concretizado, uma vez que Guilherme não a ama nem pretende retomar seu relacionamento. Diante desta constatação, ela, depois de achar uma fortuna, casa-se com seu primo Francisco, torna-se a honrada baronesa de Amares e encontra a felicidade, de acordo com a narrativa:

- [...] Sabes o que é a felicidade em Augusta? é o esquecimento. Sabes onde se encontra o esquecimento? A mitologia diz que é no Letes; eu, que não sou pagão, digo que é nas mil diversões que oferece o dinheiro. Em suma, queres saber onde está a felicidade?
- Se quero!!...
- Está de baixo de uma tábua, onde se encontram cento e cinquenta contos de réis. E... adeus. Vou ao baile. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 413, grifo do autor).

Outra personagem camiliana que dá mostras de encontrar a felicidade depois de se permitir adaptar às contingências materialistas e corruptas da sociedade portuguesa oitocentista é a personagem Calisto Elói, protagonista d' *A Queda d'um anjo* (1866). Personagem que simboliza uma pacata vida no campo, um casamento morno de conveniências e um apego extremado à tradição, literatura e questões de linhagem, Calisto revoluciona a sua trajetória ao se mudar para a capital, Lisboa, embrenhar-se na vida política e adaptar-se a ela e ainda apaixonar-se profundamente, tornar-se pai e barão. No desfecho dos sucessos, o narrador camiliano menciona a felicidade de seu protagonista e a incapacidade de sua narrativa ser moralizante, uma vez que mostra uma felicidade possível advinda do adultério:

Deixá-lo ser feliz: deixá-lo. Calisto Elói, aquele santo homem lá das serras, o anjo do fragmento paradisíaco do Portugal velho, caiu.
 Caiu o anjo, e ficou simplesmente o homem, homem como quase todos os outros, e com mais algumas vantagens que o comum dos homens.
 Dinheiro a rodo!
 Uma prima que o preza muito!
 Dois meninos que lhe cavalgam no costado!
 Saúde de ferro!
 E barão!
 Conjectura muita gente que ele é desgraçado, apesar da prima, do baronato, dos meninos, do dinheiro e da saúde.
 Eu, como já disse, não sei realmente se lá no recesso daqueles arcanos domésticos há borrascas. Na qualidade de anjo, Calisto, sem dúvida, seria mais feliz; mas, na qualidade de homem a que o reduziram as paixões, lá se vai consertando menos mal com a sua vida.
 Eu, como romancista, lamento que ele não viva muitíssimo apoquentado, para poder tirar a limpo a sã moralidade deste conto.
 Fica sendo, portanto, esta coisa uma novela que não há-de levar ao Céu número de almas mais vantajoso que o do ano passado. (CASTELO BRANCO, 1986, p. 1005)

Acerca da adaptação de Calisto Elói à corrupta sociedade portuguesa oitocentista, afirma João Camilo dos Santos:

[...] O herói não conseguiu modificar o mundo nem regenerar os costumes; o 'anjo' provinciano acabou mesmo por 'cair', como indica o título do romance, deixando-se assimilar pelo demônio da Civilização. Por outras palavras: Calisto integrou-se e fê-lo rapidamente. O homem, finalmente, é o que o meio social em que vive faz dele. (SANTOS, 1992, p. 51)

De modo análogo à personagem Calisto Elói, sua mulher Teodora também se adapta às contingências mundanas. Abandonada pelo marido e humilhada diante da sociedade lisboeta devido ao fato de Calisto manter sua amante Ifigênia com todo o luxo possível enquanto ela trabalhava de sol a sol para sustentar esta traição, Teodora aceita se tornar amante de seu primo Lopo, começa a se portar enquanto uma mulher de

posses, aceita o baronato conferido ao marido, conhece a maternidade e deseja a morte do marido para poder legitimar seu filho, da mesma forma que Calisto Elói anseia legitimar seus filhos depois de uma eventual morte de Teodora:

O barão esperava que a mulher morresse, para legitimar os seus meninos [...].
A baronesa, que, digamo-lo depressa, não rejeitou o título do marido, esperava que o marido se aniquilasse na perdição dos seus costumes, para também legitimar o seu Bernabé. [...] O amor é tão engenhoso como a natureza. (CASTELO BRANCO, 1986, p. 1004)

Assim posto, ao analisarmos sucintamente os percursos narrativos dessas personagens balzaquianas e camilianas, podemos notar que estamos diante de narrativas oitocentistas que dialogam de forma diversa com a teoria rousseauiana do “bom selvagem”, visto que na literatura balzaquiana há uma maior crença na potencialidade benevolente do ser humano, mesmo estando ele imerso na materialista sociedade francesa capitalista do século XIX; já na obra camiliana, temos personagens muito mais susceptíveis às contingências mundanas e corrompidas pelas relações materiais advindas da argentária sociedade portuguesa oitocentista.

Desse modo, podemos observar que Balzac e Camilo, imbuídos de um mesmo intuito de analisar as sociedades que os circundam, concatenam diversas visões de mundo acerca dos efeitos sociais no homem e, com isso, dialogam de forma dessemelhante com a filosofia de Rousseau. Escritores autênticos que, a partir de um mesmo objetivo fulcral de crítica às sociedades que os circundam, compõem obras com mundividências literárias singulares e que findam por particularizar, de forma marcante, ambos os legados romanescos.

Referências Bibliográficas

BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CASTELO BRANCO, Camilo. “Onde está a Felicidade?”. In: *Obras Completas / Camilo Castelo Branco*. Porto: Lello & Irmãos – Editores, 1983, v. II.

_____. “A Queda d’um anjo”. In: *Obras Completas / Camilo Castelo Branco*. Porto: Lello & Irmãos – Editores, 1986, v. II.

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Balzac em Portugal*. Coimbra: Coimbra Editora, 1960.

DE BALZAC, Honoré. “Eugénie Grandet” In: *A Comédia Humana*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1947.

_____. “O Pai Goriot”. In: *A Comédia Humana*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1954.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Rousseau*. São Paulo: Nova Cultura, 1999, volume II.

SANTOS, João Camilo dos. *Os malefícios da literatura, do amor e da civilização: ensaios sobre Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Fim de Século, 1992.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau - A Transparência e o Obstáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

O espaço físico em *Avó dezanove e o Segredo do soviético*

Ana Silvia Grigolin
USP

Resumo: Este trabalho se propõe a examinar o romance *AvóDezanove e o segredo do soviético* do escritor angolano, Ondjaki, a partir do espaço físico, uma vez que, a estrutura narrativa fornece índices que nos permitem observar as transformações urbanas ocorridas no Bairro da Praia do Bispo na cidade de Luanda.

Palavras-chave: Angola, romance, espaço urbano, narrativa, literatura.

Abstract: The purpose of this paper is to analyse the *AvóDezanove e o segredo do soviético*, a novel by the Angolan writer Ondjaki, from the perspective of the physical space, since the narrative structure provides us with elements that allow us to observe the urban transformations that took place in the neighborhood of Praia do Bispo, in the city of Luanda.

Keywords: Angola, novel, urban space, narrative, literature.

1. INTRODUÇÃO

O romance em análise apresenta uma narrativa ambientada na cidade de Luanda capital de Angola, na década de oitenta, tem seu eixo centrado na construção do Mausoléu, monumento que abrigará o corpo do primeiro presidente angolano, o escritor Agostinho Neto. Segundo entendemos, essa edificação implica, metaforicamente, no desaparecimento, mesmo que lento, da Praia do Bispo, localizada no bairro de mesmo nome – Bairro da PraiaDoBispo – local onde reside Dona Agnette, avó do personagem principal. E em que a maior parte das tensões dramáticas ocorrem.

Desta forma, estudar o espaço físico desta narrativa nos permite observar, mesmo que ficcionalmente, o espaço urbano em reconstrução e os efeitos da guerra civil no cotidiano da população local. A escassez de produtos, a falta de energia elétrica, o trânsito caótico, a falta de transporte público e a falta de água, compõem um cenário cujos impactos fazem presentes no cotidiano dos anônimos atores urbanos, o que nos permite compreender que o ambiente urbano

“ se constitui como um aglomerado de signos, em que texturas, sons, tamanhos, cores e cheiros atuam paradoxalmente juntos e dispersos, transformando-se em suporte de representações, de imagens, significações e desejos.” (MACEDO, 2008, p.109)

2. O ESPAÇO NA NARRATIVA

A interpretação do espaço na literatura não pode limitar-se apenas ao pano de fundo – local –, devemos ampliar essas referências e submeter esta interpretação a outros olhares, ampliando as possibilidades de

leitura como: o espaço em que se travam lutas pela sobrevivência, o espaço imaginário, espaço físico, o espaço fantástico, o espaço social, o espaço mítico.

De acordo com Osman Lins, “o delineamento do espaço, processado com cálculo cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de defini-las socialmente de maneira indireta (...)” (1976, p.70). Logo, o espaço corresponde ao lugar por onde as personagens transitam, no qual cumprem seus deslocamentos geográficos e onde realizam a trajetória de suas ações. O espaço narrativo é integrado pelos lugares em que ocorrem as ações narradas sejam elas, no campo, na cidade, numa ponte, numa casa, num bairro, num quarto: O espaço do livro é restrito ao bairro da Praia do Bispo, preso à algumas ruas e à algumas casas.

“Foi na Praia do bispo, no largo onde havia a bomba de gasolina, perto da entrada da famosa obra do mausoléu.” (Ondjaki, 2009, p.07); “Era um largo grande, com uma bomba de gasolina no meio, que virava rotunda para camiões e carros darem a volta a fingir que a cidade era grande,” (idem, idem, p.09); “Do outro lado da bomda estavam as gigantescas obras do mausoléu, um lugar que andavam a construir para guardar o corpo do camarada presidente Agostinho Neto, que andava estes anos todos bem embalsamado por uns soviéticos (...)” (idem, idem, p.idem)

O estudo desse elemento da narrativa torna-se importante, porque nos possibilita analisar, caracterizar e interpretar uma série de relações temáticas e formais que auxiliam na compreensão do universo ficcional. Não apenas podemos compreender como se desenvolvem as ações dentro da trama, bem como desvendar as relações entre as personagens e o lugar por onde transitam. O que nas palavras de Suzuki significa dizer “se a narrativa é bem construída, o espaço não pode ser utilizado sem significação para o seu desenvolvimento.” (2006, p.56)

“(...) A narrativa repudia sempre os elementos mortos (as motivações vazias) e dessa lei não pode o ficcionista fugir mesmo admitindo-se a hipótese de desdenhar o narrador as necessidades internas do seu conto ou romance, introduzindo, por exemplo, certo espaço para não ter função alguma ou de modo absolutamente aleatório corresponderá tal recurso a uma finalidade metalinguística (...)” (LINS: 1976, p.106)

As citações de Lins confirmam, no livro em questão, o uso do espaço feito pelo autor, visto que, todos os espaços citados o bairro, o hospital, o mausoléu e o cemitério têm uma função na narrativa e de certa maneira se assemelham entre si como explicaremos mais adiante.

Desta forma, uma vez compreendida a importância do espaço na construção da narrativa, podemos retomar a análise do romance, já que identificamos que as ações da personagem principal, suas peripécias, encontram-se concentradas no Bairro da Praia do Bispo, não havendo deslocamentos para nenhum outro bairro ou cidade. O espaço escolhido para ação das personagens se basta, não há necessidade de mudança de cenário o que não significa que a narrativa não seja dinâmica. Pelo contrário, a narrativa é dinâmica. Assim, não há necessidade de mudança de cenário. Se o oposto ocorresse, teríamos as ações do personagem principal deslocadas para outros lugares.

Neste caso percebemos que, os personagens, em especial os principais, não observam as ações narradas, eles participam delas. De acordo com Lukács

“O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor; em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo.” (1965, p.50)

Nesse contexto, a escolha de um garoto de mais ou menos doze anos como personagem principal foi um grande êxito do autor, porque como leitores esperamos a evolução da personagem e ficamos ansiosos por seu êxito ou seu fracasso e mais pela óptica desse “menino”, que não tem nome, e nos leva a suspeitar do narrador, que talvez ele esteja usando uma máscara, para que por meio dela possamos observar, mesmo que ficcionalmente, o drama vivenciados por essa população anônima que compõe o bairro da Praia do Bispo. Porém, se o autor houvesse optado por outro personagem “importante” para o centro da narrativa, talvez tivesse ficado apenas no âmbito da descrição de um acontecimento histórico – a efetiva construção do monumento: o mausoléu. Desta modo inferimos que, “a essência artística da sua composição reflete, a sua –do autor– posição histórico-política, a expressão de sua concepção do mundo” (LUKÁCS:1965, p.77)

Assim, quando fazemos o estudo do espaço na narrativa, existe um aspecto que será de grande valia: a descrição. Em *AvóDezanove*, o narrador esmera-se nas descrições das casas, das ruas e do cotidiano que cerca a Praia do Bispo. O que possibilita ao leitor produzir um esboço fotográfico deste local. Essas descrições meticulosamente trabalhadas surgem trazidas ora pelo narrador, ora por uma das personagens. O que pode ser comprovado nas palavras de Bourneuf para quem “o romance contemporâneo mostra com freqüência o espaço ambiente através dos olhos de uma personagem ou do narrador. (...)” (1976, p.152)

“Olhávamos, dali, quase toda a Praia do Bispo, do lado esquerdo as obras do mausoléu, algumas casas longe, a casa da Dona Libânea, a bomba de gasolina, lá longe as casas da curva antes da Igreja bonita, as casas verdes, a casa do EspumaDoMar, a casa da Paulinha, a casa da Tia Adelaide, ali tão perto. Coladinha a casa enorme do senhor Tuarles (...) depois a casa do Gadinho que não deixavam nunca vir brincar conosco [...] (ONDJAKI: 2009, p.107, 108)

Ainda para este crítico, “uma descrição do espaço revela, pois, o grau de atenção que o romancista concede ao mundo e a qualidade dessa atenção: o olhar pode parar no objeto descrito ou ir mais além” (1976, p.163). Ela pode criar uma cumplicidade rítmica entre o clima físico e o clima humano. Na medida em que, apresenta as transmutações do cotidiano por meio das imagens.

Na narrativa em estudo, podemos inferir que as mudanças do meio identificam as mudanças políticas, econômicas e sociais. Porque há uma inversão espacial pela construção do mausoléu e o lento desaparecimento do bairro. Inferimos que essa construção assoreie o acesso à vila de Luanda, desta forma dá origem a uma lagoa de água estagnada, pois a água do mar não terá mais acesso. É o que restará da Praia do Bispo. São as palavras do Velho pescador que reconstituem o passado da praia, o ponto de chegada e partida dos pescadores usando suas canoas e que sobreviviam às custas do comércio da sua pesca. Para esses pescadores, o mar era sinônimo da renovação da vida e a praia, o local da subsistência.

Neste aspecto mar- subsistência, qualquer alteração no meio resultaria em uma alteração iminente, imposta e incompreendida.

“Muitas casas já foram marcadas. Eles marcam atrás, no muro que dá para o beco. É uma letra soviética (...). Também, até marcaram a bomba de gasolina, a padaria e o Cine Kinanga a PraiaDoBispo vai desaparecer mesmo. (ONDJAKI: 2009, p.56)

Assim, nesse momento, podemos inferir, por meio do esquema abaixo, que quando a personagem central acompanha da avó ao cemitério e ao hospital, ela rompe o espaço restrito — bairro da Praia do Bispo — e nos permite associar:



o bairro Praiadobispo ao hospital – sendo o segundo termo, local onde se abriga pessoas doentes, debilitadas por algum mal súbito ou congênito –, uma vez que, a construção do Mausoléu transfigura o bairro, transformando-o num doente, porque propicia seu lento desaparecimento como citado anteriormente. Já o mausoléu associa-se ao cemitério, primeiro, porque ele mesmo representa um cemitério particular, privado, pois será construído para abrigar o corpo do primeiro presidente de Angola e em certa medida é o que acontecerá ao local, onde havia vida não haverá mais, porque parte dela morrerá com o assoreamento da praia e a transferência de várias famílias para outro lugar.

Deste modo, se elevarmos o bairro PraiadoBispo a categoria de metáfora do corpo urbano, poderíamos dizer que, este contrai um mal súbito, a construção do mausoléu, doente necessita se recuperar, na narrativa proposta esta recuperação só será possível extirpando o mal, ou seja, explodindo o monumento para que o bairro não se transforme num cemitério. Essa atitude representa a maneira encontrada pelos moradores – aqui representados pelos meninos: Pinduca e o narrador personagem – de defenderem o espaço onde residem da usurpação administrativa municipal.

Assim observamos que, desde o final do século XIX, as cidades se tornaram os pólos de atração das populações que paulatinamente deixavam a zona rural, onde a máquina começava a fazer sua aparição, para sobreviverem em um novo local: as metrópoles. Logo,

“um corpo em modulação. Construída no cotidiano, nas potências de criação de sujeitos e comunidades, na organização dos espaços e dos tempos dos que nela circulam ou apenas vivem. Suas ordens e fluxos organizam e definem modos de vida e possibilidades de troca e nela aparecem as formas de resistência aos limites dados pelos esquadrinhamentos do espaço, pelas partilhas que definem os lugares dos grupos e sujeitos, pela violência do mercado e pela parasitagem das múltiplas formas de financeirização da vida. A presença do outro, a impossibilidade de qualquer isolamento – por maior que seja o esforço – encontra na cidade o seu espaço de encontro e conflito. (MIGLIORIN: 2001, p.01)

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura do romance *AvóDezanove e o segredo do soviético* do escritor angolano, Ondjaki, tendo como recorte de análise o estudo do espaço permitiu-nos observar os protagonistas e seu(s) conflito(s), e a intera-

ção deles com a geografia narrativa, por vezes antecipando a ação e revelando a intimidade da personagem central.

A transformação do bairro com uma construção peculiar em homenagem a um único homem transformará para sempre o cenário marinho extinguindo a vila de pescadores anônimos, mas tão vitoriosos historicamente quanto o foi Agostinho Neto.

Em Lins, Lukács, Bourneuf, Migliorin encontramos os subsídios necessários para sustentar a importância contemporânea do espaço e sua contribuição na construção da narrativa. Através destas fontes, podemos inferir que o espaço possui várias funções dentro da narrativa, tais como, a de caracterizar a personagem, de propiciar ou de provocar sua ação, a de situá-la em relação à ação cumprida, ou simplesmente a de proporcionar à narrativa funcionalidade e organização

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J.C.M.Barbosa e H.A.Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Ed, Da Universidade de São Paulo, 1984.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à toponálise*. XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências 13 à 17 de Julho de 2008 – USP São Paulo/Brasil.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. Coleção Ensaios nº 20

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro; Editora Civilização Brasileira, 1965. Coleção Biblioteca do leitor moderno Vol. 58.

MACEDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Unesp, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. *A invenção da cidade*. Encarte da Revista Piauí nº 62, Editora Abril: São Paulo, novembro: 2011.

ONDJAKI. *Avó dezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

RIBEIRO. W.C. *Globalização e geografia em Milton Santos*. In: El ciudadano, La globalización y La geografia. Homenaje a Milton Santos. Scripta Nova. Revista eletrônica de geografia y ciencias sociales, Universidad de Barcelona, vol. VI nº 124, 30 de septiembre de 2002. ACESSO em: 26.08.2011.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. D. Bottman, São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SEIDL, Surian. *Entre a voz e a letra... o espaço do encantamento*. Revista África e Africanidades – Ano IV nº 14/15 Agosto-Novembro/2011. Acesso em: 16/01/2012.

SUERTEGARAY, Dirce M^a Antunes. *Espaço geográfico uno e múltiplo*. Scripta Nova: revista eletrônica de geografia y ciencias sociales. Universidad de Barcelona ISSN: 1138-9788. Depósito legal: B 21.741-98 n^o 93, de 15 de Julio de 2001. ACESSO em: 26.08.2011.

SUZUKI, Julio Cesar. *O espaço na narrativa: uma leitura do conto "Preciosidades"*. Revista do departamento de Geografia n^o 19.

VERAS, Laurene. *Tradição e memória: as guardiãs da Praia do Bispo e do sobrado de Santa fé*. Revista Nau literária: crítica e teoria de literaturas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, vol 07 n^o02 jul/dez 2011.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. Coleção: Trans.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. P.H. Britto. 1^a reimpressão, São Paulo: Cia das Letras, 1989.

*Ana Silvia Grigolin é mestranda do programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo.

Das fulgurações da utopia à visão trágica da realidade: um estudo de *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos

Andréa Trench de Castro

USP

Resumo: Pretendemos realizar uma análise comparativa entre os romances *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, e *Terra sonâmbula* (1992), de Mia Couto, tendo em vista a perspectiva do sujeito rememorante que se desenvolve em ambas as narrativas, a fim de mostrar como o discurso memorialístico exerce um papel estruturador e como os projetos de escrita que se entrecruzam nas narrativas podem apontar para diferentes interpretações das obras, considerando a visão trágica que predomina no romance brasileiro, e, por outro lado, as fulgurações da utopia que têm lugar no texto de Mia Couto.

Abstract: The present research aims at performing a comparative analysis of the novels *São Bernardo* (1934), by Graciliano Ramos, and *Terra Sonâmbula* (1992), by Mia Couto, taking into account the perspective of the reminiscent subject that is developed in both narratives, in order to show how the memorialistic writing plays a structuring role in the novels and how the writing projects that permeate the narratives can point to different interpretations of the works, considering the tragic vision that prevails in the Brazilian novel and, on the other hand, the fulgurations of utopia that take place in Mia Couto's text.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; Memória; Mia Couto; Trágico; Utopia

Keywords: Graciliano Ramos; Memory; Mia Couto; Tragic; Utopia

Os estudos comparados das literaturas de língua portuguesa levam-nos a discutir convergências e diferenças entre escritores que se valeram de repertórios literários vinculados ao nosso comunitarismo cultural. Neste artigo, a partir da perspectiva da literatura comparada, focalizaremos dois romances que se constroem a partir da presença significativa de sujeitos rememorantes (AUERBACH, 1998, p.490), que empreendem uma busca consubstanciada no projeto de escrita: os romances *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos e *Terra Sonâmbula* (1992), de Mia Couto.

As escritas da memória, inscritas em diversos contextos socioculturais e históricos, pautam-se pela busca de reconstrução de identidades esfaceladas diante de contextos dolorosos, traumáticos e de perda. Assim, o preenchimento das lacunas existentes através do processo da rememoração efetua-se por meio da e na escrita, na qual a memória pode ser pensada como uma prática de intermediação entre expressões individuais e coletivas de identidade. Se por meio da obra literária pode-se veicular uma representação da memória coletiva, é a partir da “constituição bipolar da identidade pessoal e da identidade comunitária” (RICOEUR, 2010, p.92) que se pode falar em “traumatismos coletivos e em feridas da memória coletiva” (Ibid., p.92). Dessa forma, a representação artística não se restringe à trajetória de sujeitos individuais, mas antes veicula a atuação de sujeitos coletivos ou transindividuais, em que cada indivíduo faz parte desse sujeito.

No que diz respeito à problemática situada no entrecruzamento da memória e da identidade, obser-

vamos que se converte em questão basilar para a análise dos romances. Em *São Bernardo* e *Terra Sonâmbula*, pode-se verificar que a memória exerce um papel estruturador: acompanha-se nos romances o desenvolver de personagens que através da rememoração constituem sua identidade e afirmam seus anseios em busca de conhecer e, sobretudo, revelar. Como afirma Ricoeur, “o cerne do problema é a mobilização da memória a serviço da busca, da demanda, da reivindicação de identidade” (2010, p.94). Dessa forma, as “fragilidades da identidade” podem ser compreendidas e analisadas a partir dos anseios humanos em busca da resolução de perguntas fundadoras: “‘quem’, ‘quem sou eu?’ [...] eis o que somos, nós. Somos *tais*, assim e não de outro modo. A fragilidade da identidade consiste na fragilidade dessas respostas [...], que pretendem dar a receita da identidade proclamada e reclamada” (Ibid., p.94, grifos do autor). O sujeito rememorante, que imerge em seu mundo interior para buscar respostas às suas inquietudes e para rever seu passado numa perspectiva subjetiva é constitutivo do romance moderno (cf. AUERBACH, 1998, p.483):

Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto (Ibid., p.494).

Ainda no que diz respeito à relação intrínseca entre memória e identidade, reafirmando o valor da memória no século XX, Le Goff acentua o intenso trabalho que caracteriza o fazer rememorativo na atualidade, constitutivo tanto das sociedades desenvolvidas como daquelas em vias de desenvolvimento: “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (2003, p.469, grifos do autor). Assim, analisar a relação problemática que os personagens constituem com a sua própria identidade por meio do fazer rememorativo nesses romances, a partir de representações individuais ou coletivas dessa busca, proporciona, ao mesmo tempo, a relação entre pontos de contato e divergências, através da qual a análise das obras pode aprofundar-se.

Outro aspecto de relevância para o estudo da memória e de suas representações nas obras estudadas concerne a uma questão já desde os princípios aventada por Aristóteles, sintetizada e problematizada por Ricoeur ao princípio de *A memória, a história, o esquecimento*. Demonstrava Aristóteles o contraste primordial entre *mneme* e *anamnesis*: “de um lado, a simples lembrança sobrevém à maneira de uma afecção, enquanto a recordação consiste numa busca ativa” (2010, p.37). Seguidamente, Ricoeur aponta que a distinção feita por Aristóteles já antecipa o que adiante viria a configurar-se como uma proposta para uma fenomenologia da memória, a partir da distinção entre evocação simples ou esforço de recordação. Dessa forma, observa-se que um aspecto fundamental para o estudo da memória é a dualidade em que se apresenta, a partir de sua dimensão cognitiva ou pragmática: pela primeira, entende-se a operação de reconhecimento ativada pela memória, ao passo que pela segunda compreende-se o esforço e o trabalho realizados a partir da busca de recordação, em que a memória se apresenta em seu caráter efetivamente prático. Assim, ao *pathos*, que consiste na recepção da lembrança, opõe-se a *praxis*, que se caracteriza pela busca da lembrança.

Há que se ressaltar, portanto, a praxis implicada nas trajetórias das personagens, efetivada justamente pela dimensão prática e criadora da memória: revelam-se seres ontocriativos, que ora escrevem e fazem uso da memória para compreender significações ocultas ou conferir um suporte material ao vivido, tais como os projetos de Paulo Honório e Kindzu, ora investem na leitura para buscar significações e respostas aos mesmos anseios de busca da identidade, tais como as trajetórias de Muidinga e Tuahir. Assim, sem que a dimensão cognitiva da memória seja ignorada, já que é parte do processo do sujeito rememorante, a memória configura-

se nessas obras essencialmente em sua dimensão pragmática, em que o esforço e o trabalho de recordação revelam as possibilidades e as potencialidades objetivas dos sujeitos a partir de seu agir, de seu fazer. É Ricoeur também quem propõe considerar o ‘poder fazer memória’ como um dos poderes essenciais do ser enquanto ato e potência no plano de uma antropologia filosófica. Vale lembrar que Muidinga, no processo de recuperação da sua identidade, reaprende a ser humano, humaniza-se a partir da leitura dos cadernos; nesse percurso, diz aprender “tudo de novidade”: andar, falar, ler e até mesmo lembrar-se, revelando todos os seus poderes.

No romance de Graciliano Ramos, a busca de Paulo Honório – encontrar o sentido oculto de sua vida – é explicitada pelo desejo de escrever o romance, de elaborá-lo como um projeto. Através da escritura, o personagem faz emergir o sentido da sua vida – ou a falta de sentido que a assinalou – encontrando-se ao final com seu destino trágico e solitário, revelando-se personagem problemático, detentor de diversas facetas. O Paulo Honório embrutecido, que ao longo de sua trajetória incorpora os *habitus* do capitalista, apresenta sinais de mudança radical quando da execução de seu projeto de escrita, que revelam a tomada de consciência de sua própria pequenez e de sua nulidade no mundo, além do fracasso de suas relações pessoais e afetivas. A realidade objetiva e exterior se desintegra e dissolve, dando lugar a uma realidade interior que dismantela a construção do caráter dominador do personagem. O processo que consolida essa passagem é justamente o da escrita/reflexão, consumado pelo percurso errático e cambiante da memória:

Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração.

Procuro recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão (RAMOS, 1995, p.101).

O papel estruturador da memória, ao qual nos referimos anteriormente, provoca mudanças na narrativa: o narrador, que detinha um ponto de vista seguro e objetivo ao contar sua história, começa a indagar-se com olhos duvidosos e interrogativos, apresentando uma primeira tomada de consciência de si mesmo. Passa-se, então, a reproduzir o vaguear da consciência, sua errância e desatino, processo inesperado na constituição de Paulo Honório como personagem, mimetizado pela nova linguagem subjetiva e pelo discurso memorialístico. A partir daqui, nada se sabe mais com certeza: “tudo não passa de conjectura, olhares que alguém dirige a outro, cujos enigmas não é capaz de solucionar” (AUERBACH, 1998, p. 479). Paulo Honório encerra esse “eu” e “outro”, constantemente buscando reconhecer-se ao verdadeiramente olhar-se através da perspectiva da memória.

O romance, por detrás da aparente simplicidade de sua organização, concentra uma complexa estrutura que evidencia ora o olhar objetivo e prático, ora o ponto de vista subjetivo do personagem – veja-se a quebra assinalada pelo capítulo XIX, central na narrativa, em que o personagem revela perder o sentido do tempo, imergindo assim em seu tempo interior. Em decorrência da moderna representação do tempo interior (AUERBACH, 1998, p.488), o narrador, encontrando-se ele próprio no objeto de análise, libera-se então como simples observador, processo que predomina em boa parte da narrativa, e pode enfrentar seu passado: abandona a visão determinista acerca dos fatos que permearam sua trajetória e pode, de fato, analisar sua história e não apenas contá-la. A tentativa de esquadrihar uma realidade mais genuína, profunda e real faz entrever na narrativa uma mudança radical de foco e de tom: a interrupção do fluxo dominante, caracterizado pela linguagem prática, reflexo da personalidade de Paulo Honório, cede lugar a um relato carregado de reti-

cências e interrogações, em que o tom pessoal e reflexivo permeia as linhas do texto com uma forte conotação subjetiva.

No romance *Terra Sonâmbula*, o menino Kindzu, ao contar e rememorar sua história, também busca encontrar uma identidade – a identidade de seu povo, que é determinada por suas crenças, mitos, histórias, lendas – ao passo que também luta por sua sobrevivência. Os cadernos de Kindzu consubstanciam o projeto memorialístico, empenhado em organizar as narrativas de seu povo, dotando-lhe de uma identidade histórica e mítica desfeita pelas guerras: “Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente” (COUTO, 2007, p.15). Assim como a Paulo Honório, o processo rememorante revela-se a Kindzu como percurso penoso em meio às aventureiras viagens, pois o ato de lembrar apresenta percalços a serem vencidos. A viagem mítica empreendida por Kindzu no mar traz-lhe numerosos sofrimentos, que no entanto se reconfiguram em ensinamentos e sabedoria, cujo maior resultado são os cadernos, herança da sociedade, “páginas da terra”. Novamente a escrita presta-se a potencializar o trabalho da memória, pois por meio dela é que nos revelamos: “Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos” (CANDIDO, 1965, p. 90).

O menino Muidinga, ao participar desse processo de rememoração lendo os cadernos, cujos escritos começam a ocupar sua fantasia, consegue transmutar-se em Kindzu e continuar sua busca; dessa forma, a paisagem, até então “morta pela guerra”, começa a ganhar prenúncio de verdes e a terra passa a abrigar futuros e felicidades; ganha uma nova identidade ao “brincar de ser Kindzu”, ganha um pai, e portanto uma história, uma origem, transformando-se em uma criança a nascer: “os escritos de Kindzu traziam ao jovem uma memória emprestada sobre esses impossíveis dias” (COUTO, 2007, p.126).

Ambos os romances constituem, dessa forma, narrativas de busca de uma identidade abalada que procura reconstruir-se pela ação da escrita e da constituição do discurso memorialístico. Há, no entanto, múltiplas perspectivas que se entrecruzam nas obras, nas quais a relação entre memória e identidade pode apontar para diferentes caminhos: as fulgurações da utopia que têm lugar no romance africano; e a visão trágica que predomina no romance brasileiro. Assim, a partir da perspectiva da leitura comparada dos romances, nota-se que o discurso memorialístico pode tanto possibilitar uma abertura para o futuro, por meio do qual se pode elaborar a reconstituição de identidades espoliadas pelo contexto colonial e pós-colonial, em que a perspectiva utópica ganha especial relevo; como também podemos observar que a assunção da memória como elemento estruturador pode possibilitar a emergência de uma visão trágica da realidade, na qual não se espera uma possível redenção, mas sim a possibilidade de uma compreensão mais profunda e aguda da consciência humana, por meio da tentativa de uma retomada mais consciente do passado.

Segundo Rejane Vecchia, em *Romance e Utopia*, “*Terra sonâmbula*, primeiro romance de Mía Couto, narra a história de duas vidas em busca não só da sobrevivência, mas, dado o contexto da guerra, partem também em busca de uma identidade, confundida pela disputa do poder local” (2000, p. 107). Assim, através dos sonhos que questionam a cruel realidade, pode-se observar um modo de representação simbólica da luta de um povo e de uma nação. Os projetos dos personagens, que se unem por meio da ação recíproca entre escrita e leitura, transformam-se em “representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo” (Ibid., p.118).

O caminho de esperança trilhado nas folhas do caderno, cujo principal motor é a recuperação das histórias do país e a manutenção de seu passado histórico, exemplifica o conceito de utopia desenvolvido por Ernst Bloch em seu *Princípio Esperança*. Duas das principais noções relacionadas ao conceito desenvolvido são a de sonho diurno e a de futuro:

Bloch se esforça em demonstrar que essa atividade de “sonhar para a frente” está ligada a um “topos de conteúdo” preciso. [...] o sonho diurno será definido como um topos interior, como lugar de nascimento do desejo e da imaginação, como “guia” das “imagens do desejo” de algo que “ainda-não-é”. E essas imagens têm a qualidade de antecipar um futuro onde predomina absolutamente, segundo Bloch, a utopia.

Quanto à noção de futuro, [...], o “futuro autêntico” [...] é caracterizado pela presença de um elemento “excedente”, permitindo a transformação de nossa imaginação utópica numa realidade humana em forma de “amanhã” (MÜNSTER, 1993, p.26).

A leitura paralela das histórias de Muidinga e Kindzu, e a conseqüente reciprocidade de suas ações e esperanças fundada pela união que se opera entre os meninos por meio da tessitura e da leitura dos cadernos, faz-nos observar a relevância das noções de “sonho diurno” e “futuro”, que fundamentam o princípio esperança e a construção de todo o romance. São possibilidades que se sustentam na prática real de determinadas ações que ajudam a entrever e construir uma perspectiva mais otimista, baseada na reconstrução da memória coletiva da sociedade moçambicana:

Com ele ganhara esta paixão das letras, escrevinhador de papéis como se neles pudessem despertar os tais feitiços que falava o velho Taímo. Mas esse era um mal até desejado. Falar bem, escrever muito bem e, sobretudo, contar ainda melhor. Eu devia receber essas experiências para um bom futuro (COUTO, 2007, p.25).

Assim, o romance carrega-se de desejos e expectativas que dialogam com o devir, na esteira de uma escrita mais esperançosa e engajada. O sonho de liberdade conjuga-se em Kindzu e Muidinga, cujo “desejo de romper com os fatos da história” (VECCHIA, 2000, p.118) por meio da imaginação e da memória, da escrita e da leitura, aponta para a construção de um futuro que não seja permeado somente pela dor.

A partir do entrecruzamento entre literatura, história e memória, por meio do qual a obra literária é também depositária das representações do passado conjugadas às expectativas do futuro, o romancista pode fazer as vezes do historiador, já que conjuga sua memória dos fatos passados aos seus possíveis desdobramentos no futuro, além de apresentar a sua versão da história, mesclada aos elementos de caráter social na representação da coletividade.

Propõe Ricoeur que, à abstração do futuro, sobre a qual se constrói a perspectiva da memória, opor-se-ia a inclusão da futuridade na apreensão do passado histórico, “em oposição à orientação claramente retrospectiva do conhecimento histórico” (2010, p.360). E continua o autor: “objetar-se-á a essa redução da história à retrospectiva, que o historiador, como cidadão e ator da história que se faz, inclui, em sua motivação de artesão da história, sua própria relação com o futuro da cidade” (Ibid., p.360).

É importante ressaltar, dessa forma, a representatividade dos personagens do romance sob o ponto de vista histórico, mesclado ao relato artístico: ao mesmo tempo em que figuram como cidadãos e atores partícipes das histórias que contam, também se fazem artesãos da História da nação, revelando a complexidade de seus papéis. Esse entrecruzamento entre a perspectiva literária, a perspectiva histórica e o discurso memorialístico se dá pelo imbricamento entre as representações do passado e as expectativas para o futuro, em que a História se forma não apenas pelo que sucedeu e que se conta no romance, mas também a partir das possibilidades objetivas para o futuro que se podem entrever na narrativa, somadas aos mitos, lendas e histórias de caráter extraoficial. Como salienta o historiador Júlio Pimentel, “o historiador também é leitor, um tecelão de representações imaginativas e não mero observador de uma dada realidade histórica” (2010, p.187).

Passando ao ponto de vista de Lucien Goldmann, que revisita importantes conceitos marxistas e lukacsianos para a formulação do conceito da dialética da totalidade, assim explicam Löwy e Naïr a dimensão totalizante pela qual pode-se apreender os fatos sociais em sua historicidade:

Para ele [Goldmann], todo fato humano, econômico, social, político ou cultural, coletivo ou individual, material ou “espiritual”, só pode ser compreendido e explicado no contexto de um processo histórico mais amplo, do qual faz parte. Processo que não é limitado ao passado e ao presente, mas que se abre para o *futuro* e, conseqüentemente, deve ser apreendido pela categoria marxista da *possibilidade objetiva* (2009, p.37, grifos dos autores).

A importância da dimensão futura, já bem explicitada do ponto de vista teórico através das conceituações de Bloch, Ricoeur e Goldmann, faz-se ver, como dissemos, em toda a sua potencialidade na obra de Mía Couto. O futuro torna-se, assim, espaço ficcional para o qual se dirigem todas as motivações e desejos dos personagens, que se relacionam com carências, necessidades e anseios coletivos; a dimensão futura, por sua vez, descortina-se ora como sonho diurno e possibilidade objetiva, segundo Bloch e Goldmann, ora como categoria importante para a apreensão do passado histórico, de acordo com Ricoeur.

Kindzu, ao lançar seu legado cultural à humanidade – os cadernos que reúnem as histórias que conformarão parte da História moçambicana – não está legando apenas uma contribuição individual, mas uma produção coletiva, em que todos os indivíduos são co-participantes e ativos na transformação dos eventos históricos. Assim, estará transmitindo aquelas que, ao final, conformarão as “páginas da terra”. A práxis de cada sujeito é intrínseca à história da nação, tecida nas páginas coletivas que dão forma aos acontecimentos passados e presentes e as expectativas que residem num futuro de possibilidades objetivas, abertas, a serem construídas. Muidinga, por sua vez, não representa o esquecimento e as fragilidades da identidade apenas em nível individual, mas dá voz aos “traumatismos coletivos e às feridas da memória coletiva” (RICOEUR, 2010, p.92), já que desapareceu seu nome, sua origem, sua história e suas raízes, tal qual a própria nação, espoliada e ferida em sua identidade. O reaprendizado de Muidinga só se inicia à medida que se põe a ler sobre a história da nação, (re)investindo-se ele também de nova identidade. Não é à toa, portanto, que pergunte obstinadamente por seus pais: o desejo de encontrar sua origem e suas raízes repousa inevitavelmente na necessidade de encontrar sua própria identidade. A memória e a identidade de Muidinga se confundem com a memória, a escrita e a identidade da Nação, em processo dialético no qual a práxis de sujeitos coletivos interferem no curso determinante da história.

A experiência coletiva da qual a obra é depositária, podendo ser entendida como um projeto de reconstrução da nação moçambicana (libertação de Junhito, o menino que simboliza a independência), é identificada à luta de um povo por sua possibilidade de libertação, não somente literal, mas mágica, capaz de, através da esfera mítica e onírica, ascender a um novo mundo. Segundo Frantz Fanon, em *Condenados da Terra*,

[...] a experiência individual, porque é nacional, elo da existência nacional, deixa de ser individual, limitada, estreita e pode desaguar na verdade da nação e do mundo. Assim como na fase de luta cada combatente sustentava a nação na ponta do braço, da mesma forma, durante a fase de construção nacional, cada cidadão deve continuar em sua ação concreta de todos os dias a associar-se ao conjunto da nação, a encarnar a verdade constantemente dialética da nação, a querer aqui e agora o triunfo do homem total (1968, p. 164).

Ressalte-se, novamente, a estreita relação entre os indivíduos e a nação, a qual só pode ser (re)construída através da ação conjunta de sujeitos transindividuais. Assim, como reitera Fanon, a experiência in-

dividual deixa de sê-lo para converter-se em verdade da nação. É certamente o que ocorre com as experiências de Kindzu e Muidinga: aliam-se ao conjunto total da nação ao empreender sua luta pela liberdade, por meio das categorias ricamente exploradas: a presença do futuro como espaço ficcional, dos sonhos como potências para transformações, dos mitos como fixação do legado histórico e cultural da nação. O final do romance concretiza essa passagem – o menino Kindzu, ao morrer e deixar seus cadernos como legado, afirma:

Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas da terra (COUTO, 2007, p. 204).

No romance *São Bernardo*, no entanto, veremos que não se observa a perspectiva otimista e esperançosa que se configura nas linhas do romance coutiano, já que não parece haver qualquer “transfiguração ou transcensão mágicas” (LOURENÇO, 2001, p.204) que permitam contornar a realidade trágica: muito pelo contrário, o projeto de Paulo Honório se identifica justamente com a busca de uma compreensão que inevitavelmente o levaria ao sofrimento. Esta é sua busca, consolidada pelo projeto memorialístico e de escritura do romance. Há uma noção imperativa do trágico que caracteriza a narrativa e a personagem principal, para quem não há redenção possível.

Segundo Löwy e Naïr, o tema central da visão trágica do mundo é a “*exigência absoluta e exclusiva de realização de valores irrealizáveis*: a grandeza do homem reside em suas aspirações, e seu limite, na impossibilidade de realizá-las” (2009, p.60, grifos dos autores). Assim, a atitude do homem trágico, ao mesmo tempo coerente e paradoxal, revela-se a partir de uma constante recusa, caracterizada pela “*rejeição do mundo no interior do próprio mundo*”, ou, em outras palavras, pela “*recusa intramundana do mundo*” (Ibid., p.61, grifos dos autores).

Se analisarmos detidamente o primeiro, o décimo nono e o trigésimo sexto capítulos de *São Bernardo*, veremos que neles, capítulos centrais pois abrem, interrompem e fecham a narrativa, delinea-se a tenção maior com a qual o narrador propõe-se a escrever seu romance: aparentemente, é apenas mais um de seus projetos malogrados, já que reconhece não ter habilidades literárias para fazê-lo. No entanto, logo percebemos que se trata de um projeto cuja intenção maior é a de conhecer-se e reconhecer-se como ser humano, em suas falhas e fracassos. Seu romance não busca coroar possíveis êxitos e verdades, aparentemente existentes, desmistificados na análise de sua própria trajetória; busca, sim, iluminar os aspectos mais recônditos de sua existência, em que se revela a trágica assunção de uma total e imobilizadora impotência diante de alguns tantos fracassos.

Ainda sim, nessa condição reside sua grandeza: deseja, de fato, compreender sua trajetória e a de Madalena, compreendendo a ambos enquanto seres humanos; reconhece-se, no entanto, incapaz de fazê-lo, detido por um embrutecimento axial, que o paralisa, o emudece, quase o estagna: “Que horas são? Não posso ver o mostrador do relógio assim às escuras. Quando me sentei aqui, ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me” (RAMOS, 1995, p.104).

Desejoso de contar sua história, de compreender seus percalços – “Tenciono contar a minha história. Difícil” (Ibid., p.8) – e ciente de sua impossibilidade e das agruras da narrativa – “Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa?” (Ibid., p.100), o personagem afirma-se em sua condição trágica, pois os valores anseados revelam-se, inexoravelmente, irrealizáveis.

Segundo Márcio Seligmann-Silva, o gesto central da tragédia, ou ainda o que define como traço medular, seria “o reconhecimento, a passagem da ignorância para a consciência (da culpa) [...]” (2004, p.26), em

que, de fato, “*vem à tona algo*” (Ibid., p.26, grifos do autor). É o que podemos acompanhar na leitura de *São Bernardo*, quando o narrador passa a enxergar as causas de sua infelicidade e de seu fracasso. A passagem da ignorância para a consciência, por sua vez, dá-se justamente pelo processo da escrita, possibilitado pelo relato memorialístico, em que a identidade da personagem torna-se, aos olhos do leitor e da própria personagem, não mais una e coerente, mas após um processo de desconstrução, revela-se fragmentária e problemática.

A partir das teorias de Hegel, por sua vez, que marcam a principal emergência das teorias trágicas modernas, “o importante na tragédia não é o sofrimento enquanto tal – ‘mero sofrimento’ – mas as suas causas” (WILLIAMS, 2002, p.54). Assim explica Raymond Williams: “A tragédia considera o sofrimento como ‘pendente sobre personagens ativas inteiramente como consequência do seu próprio ato’ e reconhece, além disso, a ‘substância ética’ desse ato – um envolvimento da personagem trágica com ele – [...]” (Ibid., p.54).

Podemos observar, pelo acima exposto, que a concepção trágica que se observa no romance relaciona-se ao fato de o conflito trágico vivido pelo herói ser consequência única de suas ações e escolhas ao longo de sua trajetória, em que o exclusivo “fito na vida” fora tornar-se um grande proprietário de terras, acumulador de bens e capital. Dessa forma, como único responsável pelas perdas e sofrimento vividos, a tragicidade da narrativa ainda afirma-se pela passagem da ignorância – momento em que seu único objetivo reside no engrandecimento da propriedade, apesar da destruição de suas relações pessoais e afetivas – para o reconhecimento, em que finalmente descortinam-se ao personagem as causas de seu sofrimento. Segundo Hegel,

Para que haja uma genuína ação *trágica* é essencial que o princípio de liberdade e independência *individual*, ou ao menos o princípio da autodeterminação, a vontade de encontrar no eu a livre causa e origem do ato pessoal e de suas consequências já tenha sido despertada (HEGEL apud WILLIAMS, 2002, p.55, grifos do autor).

Ainda que Paulo Honório culpabilize sua “estúpida profissão”, seu “modo de vida” e o fito de tornar-se um “explorador feroz”, imisculando-se da verdadeira culpa pela destruição de sua família e pela morte de Madalena, não podemos deixar de observar sua “autodeterminação”, como aponta Hegel, na busca do conhecimento das verdadeiras causas dos sofrimentos suportados e das perdas vivenciadas. Dessa forma, as consequências de seus atos apresentam-se como naturais ao personagem, que acaba por resignar-se e aceitar – ao reconhecer – sua culpa: “Julgo que me desnorteci numa errada” (RAMOS, 1995, p.186); “Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente [...]. Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige” (Ibid., p.188).

O final do romance concretiza a ausência da dimensão do futuro – tão insistentemente presente no romance *Terra Sonâmbula* –; no primeiro, pode-se observar que a morte do personagem, sugerida pelo descanso anseado, fá-lo descansar eternamente no presente. Este último parágrafo do romance é a prova cabal de uma imanência eterna no angustiante presente, sem que seja mencionada qualquer possibilidade de futuro. Os verbos no presente e a presença de signos como a vela a extinguir-se, a treva e o silêncio reiteradamente anunciados e a janela fechada anunciam a iminência da morte, sem que essa seja entendida como transmissão de conhecimento e incorporação de histórias, como em *Terra Sonâmbula*. Vejamos um excerto:

Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas. A vela está quase a extinguir-se.
Julgo que delirei e sonhei com atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem.
Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão.
É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo.

Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade ao meu filho. Que miséria!
[...].

E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos (RAMOS, 1995, p.190-191, grifos meus).

Como lembra Júlio Pimentel, num ensaio em que relaciona a história, a memória e a ficção, “o deslocamento agora é para a zona da sombra, necessária, do esquecimento. O passado, afinal, [...], não acolhe, não aconchega ou acomoda. [...]. Aproxima imagens em si desconexas e provoca tormentas” (2010, p.78). E continua o autor em passagem fundamental para a análise do excerto final de *São Bernardo*, acima transcrito:

Os ambientes são obscuros e é inevitável associar a escuridão do lugar com a escuridão sucessiva do passado, do presente e do futuro. O primeiro, porque é o lugar da tragédia, lugar de que as sombras vieram; o segundo, porque é o tempo da lembrança, em que as sombras se impuseram; o último, porque não existirá. Na zona de sombra, os vultos atormentados do passado não dão chance para o porvir (Ibid., p.179).

Assim, retomando a análise comparativa das obras, buscando um aprofundamento de suas diferenças constituintes, observa-se que a posição do narrador rememorante reforça as perspectivas da utopia, no primeiro romance, e da visão trágica, no segundo, se o entendermos a partir dos tipos fundamentais tal como elaborados por Walter Benjamin. Identificando-se com o tipo do narrador viajante, que coleta e intercambia experiências, os personagens de *Terra Sonâmbula*, ora Kindzu, ora Muidinga, ora Tuahir, carregam consigo a arte de compartilhar histórias, de construir a história de seu povo ao entrecruzar a esfera mítica e a histórica, o que assegura à narrativa a sua dimensão miraculosa e fantástica, ao lado da verídica e cruel realidade da guerra civil, conferindo maior amplitude ao narrado.

Há também, em *Terra Sonâmbula*, o compartilhar da experiência da morte; como afirma Benjamin, “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissíveis” (1994, p. 207). Nesse momento, então, em que a sabedoria e o legado das histórias é transmitido, para que se perpetue a prática social do narrar, ficam asseguradas a História e a identidade de um povo. É essa justamente a função de Muidinga: ao transmutar-se em Kindzu, e ao ganhar a identidade por ele conferida, Muidinga pode perpetuar a prática narrativa, que restaura a identidade deste povo abalada pela guerra. Novamente retomando Benjamin, a experiência dos grandes narradores “é a imagem de uma experiência coletiva, para qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento” (Ibid., p.215).

Benjamin também pontua a diferença entre o narrador clássico – o narrador da narrativa oral – e o narrador do romance moderno, que traz a ameaça da morte à narrativa: enquanto o narrador da tradição oral se constitui pelo intercâmbio de experiências, incorporando às suas experiências aquelas ouvidas e vice-versa, o narrador do romance se isola, e segrega-se. Em *Terra Sonâmbula*, se a troca de experiências e a transmissão da sabedoria é fundamental para o surgimento da identidade do personagem Muidinga, e em maior medida, da constituição da identidade do povo moçambicano, em *São Bernardo*, o narrador é aquele que isolado e segregado em sua única realidade é incapaz de dar e receber conselhos, e assim, de intercambiar sabedoria. A incapacidade de Paulo Honório de olhar ao redor e compartilhar das experiências de Madalena, de ouvir aos seus empregados, de permitir-lhes a dimensão do diálogo, o embrutece, o paralisa, o torna incapaz de conciliar-se com sua própria linguagem. O homem do romance moderno, como descreve Benjamin, é aquele que

praticamente mudo, analisa a existência humana com perplexidade, e que, encerrado em sua solidão, não consegue e não pode mais falar de suas preocupações, temores, e nem pode, assim, receber conselhos. Ao passo que o romance moderno se fecha e tem uma dimensão finita a partir do seu término, ao finalizar a busca do entendimento daquela trajetória vivida, a dimensão da narrativa oral incorporada ao romance *Terra Sonâmbula* lhe confere uma eternidade e durabilidade que o identificam com a própria (re)construção da identidade de um Moçambique devastado pela guerra colonial e pós-colonial.

Essa imagem da utopia que se delineia no romance de Mía Couto, através da trajetória do menino Muidinga, que ao unir-se a Kindzu pelo laço dos cadernos lidos “pode romper com o véu do mundo vivido e traduzir seus sonhos para a construção de seu futuro autêntico” (VECCHIA, 2000, p.118), não se vê, como afirmamos, em *São Bernardo*. Isto é: a escrita, neste romance, não se relaciona diretamente à construção de uma utopia – constrói-se, com efeito, como um projeto de busca de uma verdade mais profunda, mas esta não necessariamente lhe traz uma redenção. Concilia-se com a linguagem, porque é a partir dela que Paulo Honório é capaz de encontrar uma significação para a sua trajetória; é a partir da própria linguagem que Paulo Honório pode entender que esta não fazia parte de sua vida, afinal, nem a carta de Madalena anunciando suicídio Paulo Honório é capaz de entender; no entanto, essa conciliação não o redime – só lhe traz uma certeza de um destino amargo e solitário.

Assim posto, finalizamos essa trajetória empreendida pela memória de tão significativas personagens novamente ressaltando que, a despeito da utopia carregada de sonhos diurnos traçada na narrativa moçambicana, e, por outro lado, da pungente visão trágica esboçada pela pena de Graciliano, podemos observar alguns trânsitos culturais que colocam as obras em uma sintonia, tendo em conta a perspectiva da necessidade da memória e da fundação de uma narrativa da memória que se instaura no século XX. Não obstante os sonhos diurnos de Kindzu e Muidinga e os amargos devaneios de Paulo Honório, a literatura se afirma como espaço privilegiado para sonhar, rememorar e revelar o encoberto, na tentativa de, ao menos, “acender as luzes e reparar a escuridão” (COUTO, 2007, p.198).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JR, B. *Fronteiras Múltiplas, identidades plurais. Um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: SENAC, 2002. 179p.

AUERBACH, E. A Meia Marrom. In: *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. 507p. p.471-498.

BENJAMIN, W. O Narrador. In: *Obras escolhidas, I: Magia, técnica, arte e política*. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. 253p. p.197-221.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 10ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008. 229p.

COUTO, M. *Terra Sonâmbula*. 4ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 206p.

FANON, F. *Os condenados da terra*. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979. 275p.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. 541p.

LOURENÇO, E. Da literatura brasileira como rasura do trágico. In: *A nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 219p. p.197-206.

LÖWY, M., NAÏR, S. *Lucien Goldmann ou a dialética da totalidade*. São Paulo: Boitempo, 2008. 190p.

MÜNSTER, A. *Ernst Bloch – Filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: Editora Unesp, 1993. 126p.

PINTO, J. P. História, memória, ficção: notícias da zona da sombra. In: GALLE, H., SCHMIDT, R. (Orgs.). *A memória e as ciências humanas: um conceito transdisciplinar em pesquisas atuais na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2010. 276p. p. 171-192.

RAMOS, G. *São Bernardo*. 64ed. Rio de Janeiro: Record, 1995. 219p.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. 535p.

SELIGMANN-SILVA, M. As literaturas de testemunho e a tragédia: pensando algumas diferenças. In: FINAZZI-AGRÒ, E., VECCHI, R. (Orgs.). *Formas e Mediações do Trágico Moderno*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004. 214p. p. 11-40.

VECCHIA, R. *Romance e utopia: Quarup de Antonio Callado, Terra Sonâmbula de Mia Couto e Todos os nomes de José Saramago*. 2000. Dissertação (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. 2ed. São Paulo: Cosac naify, 2002. 272p.

A CONDIÇÃO ITINERANTE NOS ROMANCES *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM E *O OUTRO PÉ DA SEREIA*, DE MIA COUTO

¹Aparecida Cristina da Silva Ribeiro

Resumo: Neste artigo propõe-se desenvolver um estudo na perspectiva teórica dos estudos literários em Literatura Comparada com o objetivo de analisar a temática do Exílio a partir dos romances *O outro pé da sereia* (2006), do escritor moçambicano Mia Couto e *Relato de um certo oriente* (2008), do escritor brasileiro Milton Hatoum, tendo em vista as reflexões críticas e teóricas feitas por Edward Said.

Palavras-Chave: Literatura, Exílio, Viagem, Memória, Identidade.

Abstract: This scientific paper proposes to develop a study on the theoretical perspective of literary studies in comparative literature with the objective to analyze the theme of Exile from the novels *O outro pé da Sereia*, by mozambican writer Mia Couto and *Relato de um certo oriente*, by brazilian writer Milton Hatoum, considering the critical and theoretical reflections about the exile made by Edward Said.

Key-Words: Literature, Exile, Travel, Memory, Identity.

Estudar a literatura contemporânea é encontrar-se imerso em representações literárias criadas a partir de mundos ficcionais compostos por personagens deslocadas sem um espaço/lugar propriamente estável e fixo, expressando a descontinuidade e o fragmentário. A própria literatura contemporânea é fragmentada, construída a partir das experiências vivenciadas por sujeitos/personagens fragmentados, diferente da literatura clássica em que as personagens, em especial os heróis não são fragmentados, “são completos”. Esta é uma condição que pode ser encontrada em grande parte da literatura produzida a partir do século XX e que vem motivando o surgimento de uma linhagem nova de textos que vão do testemunho ao intimismo mais minucioso. São produções literárias que trazem em seu conteúdo representações de personagens fora do lugar, mas também resultado de experiências fragmentadas vivenciadas pela maioria dos escritores e intelectuais que como suas criaturas de ficção também estão fora do lugar, isto ocorre principalmente pela posição que ambos ocupam na sociedade. Segundo Edward Said

O crítico George Steiner chegou a propor a tese de que todo um gênero da literatura ocidental do século XX é “extraterritorial”, uma literatura feita por exilados e sobre exilados, símbolo da era do refugiado (SAID, 2003, p. 46, 47).

Desse modo, refletir sobre o romance contemporâneo é também discutir a questão do exílio. No início do século XX, no período entre guerras, Walter Benjamin já anunciava essa condição representada no gênero romanesco. Conforme Walter Benjamin, o romance é um produto do exílio e feito para exilados, “pois a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações

1 Mestranda pelo PPGEL, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNEMAT – Universidade Estadual do Mato Grosso, Bolsista FAPEMAT. Esteve no período de Março a Julho, semestre 2012/01 matriculada como Aluna Especial (N. 8115527), na disciplina *Clássicos das Literaturas e Culturas dos Países de Língua Portuguesa* (FLC5507-2), ministrada pelo professor Benjamin Abdala Junior, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH, USP.

mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Por esse motivo, “o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Contudo, têm-se através do romance, mundos ficcionais criados a partir das mais diversificadas experiências literárias dos escritores, que entre outras finalidades artísticas captam os sentidos do existir, fazendo das experiências humanas motivos para ficção. Assim, ao integrar realidade e imaginação transformando experiências e observações em ficção têm-se através da literatura o resultado destas misturas, os mais diversos textos literários.

Sobre a ideia de uma condição itinerante presente na literatura contemporânea, pode-se dizer que esta temática esteja relacionada a certas condições sociais e políticas resultantes das transformações mundiais decorrentes das migrações em massa de um determinado lugar de origem a outro. Para Said,

A diferença entre os exilados de outrora e os de nosso tempo é de escala: nossa época, com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa (SAID, 2003, p. 47).

Assim, pode-se dizer que as migrações geram uma mobilidade constante que faz do mundo um lugar com fronteiras móveis e múltiplas tornando-se híbrido. Como afirma Benjamim Abdala Junior, “toda a matéria cultural é híbrida de partida, com justaposições e tensões de elementos de natureza contraditória” (ABDALA JUNIOR, 2002, p. 20). Desta maneira

A ênfase com que se discutem a mestiçagem e o hibridismo cultural vem da necessidade de se dar conta do grande processo de deslocamentos e de justaposições, que rompem com as concepções fixas, sedentárias (ABDALA JUNIOR, 2002, p. 11).

É possível afirmar que foram inúmeros os fatores sociais que contribuíram para os deslocamentos dos sujeitos e entre os principais motivos destacam as mais variadas guerras ocorridas no mundo. Atualmente, em um novo cenário mundial, os períodos pós-guerras há uma nova força desestabilizadora que vem contribuindo para os descentramentos humanos, e esta, está relacionada ao poder econômico, ao capitalismo financeiro. Com isso, sendo a literatura uma das artes que entre outras funções de ordem estética refletem sobre os questionamentos referentes ao lugar do homem na sociedade e no mundo, bem como, as experiências humanas de ser do e estar no mundo, ela traz questionamentos acerca das problemáticas existenciais, o que a faz um campo de pesquisa científica e uma área do saber.

Deste modo, ao pensar nas relações entre literatura e sociedade, tendo-a como instrumento e ferramenta de trabalho os textos literários, neste caso particular os romances, pretende-se através das narrativas literárias *Relato de um certo oriente* e *O outro pé da sereia* construir o objetivo proposto nesta discussão, verificar em que medida as experiências literárias tanto de narradores quanto das personagens vão de encontro com a ideia do exílio e de uma condição itinerante na literatura contemporânea. Assim, através dos romances em estudo, a proposta deste trabalho é compreender as soluções estéticas que os autores, nas suas diferentes perspectivas literárias e territórios sociais distintos desenvolvem para configurar este mundo fragmentado onde as personagens não podem permanecer fixas em parte alguma. Sendo assim, para discutir e desenvolver a ideia central deste artigo, a de uma condição itinerante presente na literatura contemporânea, tem-se como base analítica os romances *Relato de um certo oriente*, do escritor brasileiro Milton Hatoum e *O outro pé da sereia*, do escritor moçambicano Mia Couto, bem como outros textos literários destes autores.

I - Milton Hatoum: experiências literárias de um escritor expatriado ou fora do lugar

Certa vez, o escritor Milton Hatoum ao comentar sobre suas produções literárias afirmou em uma determinada entrevista que as suas experiências literárias são de um escritor “expatriado ou de um amazonense fora do lugar”. Segundo Said “os expatriados moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais” (SAID, 2003, p. 54). Com isso, considera-se neste texto o sentido da palavra expatriado para se referir a alguém que vai residir, por vontade própria, em país estrangeiro, ou que passa pela experiência de viver em outro país que não seja o seu lugar de origem, para se referir as experiências do escritor amazonense.

Segundo Said, “embora seja verdade que toda pessoa impedida de voltar para casa é um exilado, é possível fazer algumas distinções entre *exilados*, *refugiados*, *expatriados* e *emigrados*” (SAID, 2003, p. 54, *grifos meus*). O exílio está relacionado com a ideia de “banimento”, de alguém que está impedido de voltar para casa, que foi retirado a força do seu lugar de origem. “Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro” (SAID, 2003, p. 54). No entanto, a diferença entre *exilados* e *refugiados* é que este último é uma criação do Estado do século XX. Said afirma que a palavra *refugiado* tornou-se política: “ela sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnordeada que precisa de ajuda internacional urgente” (SAID, 2003, p. 54).

Segundo Said, os *refugiados* são pessoas que não tem lugar nem lar, pois ambas vivem/moram em casas improvisadas e estão sob a tutela do Estado, e os *emigrados* são os que optam por viver em outra terra, num outro país. São pessoas que adotam por vontade própria uma segunda pátria, experiência vivenciada pela própria família do escritor Milton Hatoum, e também na ficção é vivenciada pelas personagens de origem libanesa dos romances *Relato de um certo oriente* (2008) e *Dois irmãos* (2000).

O romance *Relato de um certo oriente* foi publicado em 1989 e é o primeiro livro que marca a entrada do escritor Milton Hatoum para o grandioso sistema literário da literatura brasileira. Produzido no final do século XX este romance traz elementos que encaminha a leitura para a temática do exílio. Esta temática nos faz pensar e entender um pouco da condição itinerante vivida por personagens habitantes dos textos literários. A condição itinerante fez parte da produção literária, profissional, intelectual e da própria vida pessoal do escritor, começando pela história do desenvolvimento de seu primeiro romance, o *Relato*, que segundo Hatoum foi construído em um longo período de tempo perpassando vários espaços, incluindo cidades e países distintos até que a finalização total da obra pudesse ser publicada. Segundo o autor, o romance *Relato de um certo oriente* originou-se de um conto que não veio a ser publicado, mas ao perceber que o seu projeto literário estava ultrapassando os limites estéticos da forma compreendeu que não se trataria mais de um conto, e sim de algo que ainda não saberia definir. Muito tempo depois, o texto viria então a transformar-se em um romance edificado pelas mãos de um “arquiteto”, tornando-se uma verdadeira e complexa construção narrativa. Em uma entrevista, Milton Hatoum afirma

Foi isso que aconteceu com o *Relato*, o conto depois da vigésima quinta parte, mas isso não é conto, isso é outra coisa que não sei o que é, aí eu abandonei. Eu morava nessa época na Espanha. E enfim... e aí eu escrevi meu primeiro romance, o *Relato*. Começou na Espanha, depois o manuscrito foi circulando de cidade em cidade e acabei em Manaus terminando o livro em 87, e esperei dois anos para publicá-lo em 89².

Sabemos que a história e o percurso da produção literária do romance *Relato de um certo oriente* fez parte desse processo itinerante percorrido pelo escritor em suas viagens fora do Brasil, mas que veio a finalizá-lo em Manaus, sua cidade natal. No entanto, na ficção o romance faz o percurso contrário, a narrativa inicia-se em Manaus e é encaminhada em forma de carta para a Espanha. É um romance que narra fragmentos de experiências relatadas por narradores personagens em constante busca de uma possível compreensão de si mesmos, de suas identidades e do lugar que ambas ocupam no interior de uma família libanesa residente em Manaus. Assim como nos romances de Milton Hatoum, os contos também discutem a ideia da condição itinerante, de maneira que tanto os narradores quanto as personagens encontram-se em constantes viagens, no ir e vir, como seres exilados e fora do lugar. Em um dos contos de *A Cidade Ilhada* (2009), intitulado *Bárbara no inverno* pode-se verificar o exílio em sua representação mais concreta como destaca Said. O exílio é um dos temas principais do desenvolvimento literário do conto e esta condição é vivenciada pelas personagens, principalmente Lázaro e Bárbara, as personagens principais.

Lázaro lecionava português a um grupo de executivos do La Défense e Bárbara trabalhava na redação da Rádio France Internationale. Mas só Lázaro era exilado, só ele havia sido preso no Brasil, e isso Bárbara lembrou na primeira reunião no quarto-e-sala da avenida Général Leclerc. Para Lázaro, a prisão não era heroísmo, e do inferno do cárcere não se orgulhava nem tirava proveito político ou moral. Viviam em Paris com o coração e o pensamento num canto do Rio: o apartamento avarandado de Copacabana onde moraram quase dois anos, conciliando a militância com o calor da paixão, até o dia em que Lázaro foi preso e Paris se tornou um destino temporário (HATOUM, 2009, p. 77).

Neste conto, *Bárbara no inverno* o exílio é vivenciado por todas as personagens, ambas exiladas em Paris. O conto traz em seu texto representações literárias de um dos momentos históricos, a ditadura, regime político ditatorial e repressor vivenciado pelos países da América Latina, em destaque no conto.

Uma vez por mês iam ao mercado na rua Mouffetard, onde mitigavam a saudade comendo e cheirando frutas que os remetiam ao outro lado do Atlântico, ou conversando com africanos, antilhanos e latino-americanos. Bárbara tolerava essas conversas no mercado, mas não suportava a intimidade com expatriados e exilados, nem com franceses que só criticavam a violência no Brasil, sem nunca mencionar o colonialismo na Indochina e na África, o genocídio na Argélia e a França do marechal Pétain. Lázaro concordava, mas seus amigos não eram assim: a amargura e a revolta eram inevitáveis, a barbárie se alastrava na América Latina e era normal que ele e os amigos falassem disso (HATOUM, 2009, p. 78).

Desta maneira, percebe-se que tanto nos romances quanto nos contos de Milton Hatoum o exílio é um tema que perpassa a sua produção literária. Com isso, a viagem é uma condição itinerante na qual tanto narradores quanto personagens encontram-se imersos, ambas tentam buscar “um certo oriente” no qual possam fixar-se. Deste modo, assim como nos romances os contos também são desenvolvidos através da temática da viagem, com itinerários diversificados em uma constante viagem por espaços que fazem parte das experiências vivenciadas e inventadas pelo escritor. As viagens empreendidas nos textos literários de Hatoum são várias, no espaço-tempo, de um lugar a outro como também as viagens da memória. Ao comentar sobre o lançamento do seu primeiro livro de contos, *A Cidade Ilhada* (2009) o escritor afirmou

São contos viajantes, fazem parte da minha experiência também de amazonense e viajante, eu que morei em tantas cidades, mais de sete cidades no Brasil e no exterior e aos poucos eu fui aprofundando essa experiência que é de expatriado ou de um amazonense longe do lugar e do seu país e tentei transformar essa experiência em narrativas breves...³.

Sendo assim, é possível afirmar que a ideia central pela qual se procura construir neste texto, a partir da proposta do próprio título, observa-se tanto na produção literária do escritor brasileiro Milton Hatoum quanto na produção literária do escritor moçambicano Mia Couto.

Sobre Milton Hatoum e seu primeiro romance *Relato de um certo oriente* Alfredo Bosi em *História Concisa da Literatura Brasileira*, ao definir a ficção literária do final do século XX, entre os anos 70 e 90 faz um primoroso comentário do aparecimento do escritor amazonense, que com este romance obteve a sua consagração e inclusão na vasta produção contemporânea.

Quem supunha, por exemplo, que da Amazônia só nos viessem episódios de seringueiros ou de índios massacrados, por certo recebeu com surpresa o texto em surdina de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* (89), em que a vida de uma família burguesa de origem árabe, enraizada em Manaus, se dá ao leitor como um tecido de memórias, uma seqüência às vezes fantasmagórica de estados de alma, que lembra a tradição do nosso melhor romance introspectivo (BOSI, 2006, p. 437).

Relato de um certo oriente é uma narrativa que pode ser definida como um grande Relato e dentro de sua estrutura maior concentra vários relatos fragmentados, ambos divididos em oito capítulos. Há uma alternância narrativa entre cinco narradores personagens, sendo uma delas a narradora oficial da narrativa. Os demais narradores personagens na narrativa se encarregam de contar/narrar na tentativa de auxiliar a narradora oficial inominada a organizar um relato de sua família e de sua própria vida para enviar ao seu irmão, também inominado que se encontra em Barcelona na Espanha. Como afirmou Davi Arrigucci Jr., ao assinar a orelha do romance em sua primeira edição

Este é o relato da volta de uma mulher, após longos anos de ausência, à cidade de sua infância, Manaus, num diálogo com o irmão distante. História de um regresso à vida em família e ao mais íntimo, no fundo é uma complexa viagem da memória a uma ilha do passado, onde o destino do indivíduo se enlaça ao grupo familiar na busca de si mesmo e do outro. Odisséia sem deuses ou maravilhas de uma pobre heroína desgarrada, cujo destino problemático tem seus fios no enredo de um romance, tramado com calma sabedoria pela mão surpreendente de um jovem escritor (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 330).

Assim, o romance estruturalmente arquitetado de Hatoum, *Relato de um certo oriente* surge como uma grande carta, o *Relato* elaborado pela narradora oficial da narrativa, sendo que esta carta caracteriza a representação estética literária do próprio romance.

II - Mia Couto: de Moçambique para o mundo, um ser de fronteira

³ O escritor moçambicano Mia Couto definiu sua condição de intelectual em uma determinada entrevista. Transcrição feita a partir de uma entrevista concedida pelo autor em 20/02/2009, a editora Companhia das Letras, para o lançamento do seu primeiro livro de contos, *A Cidade Ilhada* (2009). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=q7DYuF-UMRE>, visitado em 01/12/2011.

vista da seguinte maneira;

Como outros brancos nascidos e criados em África, *sou um ser de fronteira*. [...] Para melhor sublinhar minha condição periférica, eu deveria acrescentar: sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa (COUTO *apud* SECCO *apud* FONSECA & CURY, 2008, p. 20).

O escritor moçambicano Antonio Emilio Leite Couto é conhecido no universo literário por Mia Couto. Nasceu na cidade de Beira, Moçambique, em 1955. Escritor poeta, Mia Couto iniciou sua produção literária escrevendo poesias, porém destacou-se como romancista e contista. Como bem define alguns escritores africanos, são verdadeiros contadores de estórias. Com uma produção literária ampla e diversificada, composta por romances, contos, poesias e textos de opinião, este escritor moçambicano tem ganhado as páginas dos jornais e os congressos literários. “Traduzidos em vários idiomas, os romances de Mia Couto fizeram dele um autor conhecido e festejado no mundo todo, sendo importantes veículos de afirmação das literaturas africanas” (FONSECA e CURY, 2008, p. 22). Segundo alguns estudiosos, Mia Couto é um dos escritores mais festejados em África na presente atualidade e no Brasil é o escritor africano mais conhecido. De todas as suas produções literárias, chamou-me atenção um dos seus romances, este pelo qual também é objeto de investigação desta pesquisa, *O outro pé da sereia* (2006).

O romance *O outro pé da sereia*, foi publicado em 2006 pela editora portuguesa Editorial Caminho, logo em seguida, também foi publicado no Brasil pela Companhia das Letras. Ganhou em 2007 o 5º Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura (FONSECA e CURY, 2008). É um romance que narra experiências de personagens em constantes viagens empreendendo-as de várias maneiras. Há na narrativa literária do escritor moçambicano um jogo de temporalidades entre o passado e o presente marcado pelas sombras da história, do passado remoto revisitado pelo presente. Habitam a narrativa literária personagens que estão em constante buscas e trânsitos no espaço/tempo da narrativa, com itinerários traçados por vias da vida e viagens de um lugar a outro, como acontece com a personagem moçambicana Mwadia Malunga, personagem principal do romance.

A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores. A viagem acontece quando acordamos fora do corpo, longe do último lugar onde podemos ter casa. Mwadia Malunga sentiu que realmente viajava quando perdeu de vista o único casebre de Antigamente. Nunca ela pensara regressar a Vila Longe, sua terra natal. Não fosse o aparecimento da Santa e ela permaneceria enclausurada na solidão (MIA COUTO, 2006, p. 65).

As personagens de *O outro pé da sereia* encontram-se em constantes viagens, seja a viagem no espaço geográfico, na memória, como no interior de si mesmas. Estão em busca de um sentido para a existência fragmentada na tentativa de compreender o lugar que ambas ocupam no mundo contemporâneo dilacerado pelas guerras, mas com o desafio de reconstruir. Assim, Moçambique surge na narrativa de Mia Couto como um país que ainda encontra-se sonâmbulo, que precisa acordar para a modernidade, mas para isso será necessário “descalçar os sapatos sujos” para adentrar ao futuro.

Estamos todos nós estreado um combate interno para domesticar os nossos antigos fantasmas. Não podemos entrar na modernidade com o atual fardo de preconceitos. À porta da modernidade precisamos nos descalçar (MIA COUTO, 2011, p. 30).

Moçambique é um dos países africanos de língua portuguesa que foi colonizado por Portugal por volta dos séculos XV e XVI. E este diálogo com a história oficial da colonização em Moçambique é um dos cenários que figuram o romance *O outro pé da sereia*. “A nau *Nossa Senhora da Ajuda* acaba de sair do porto de Goa, rumo a Moçambique. Cinco semanas depois, em Fevereiro de 1560, chegará à costa africana” (MIA COUTO, 2006, p. 51). Moçambique é um país que foi dilacerado pelas guerras, primeiro as de libertação nacional, as chamadas guerras pela independência, e segundo, pelas guerras civis que devastaram alguns países africanos. No entanto, na produção literária de Mia Couto é um país que apesar das mazelas e das sombras do passado surge ressignificado pelas transformações resultantes do encontro com outras culturas e pela reconstrução nacional. A esperança e a utopia surgem como uma saída para superar o passado e construir o futuro. “Ter futuro custa dinheiro. Mas é muito mais caro só ter passado” (MIA COUTO, 2010, p. 28). Como define Fonseca e Cury (2008), a produção literária de Mia Couto busca a utopia.

Essa busca de concretização da utopia confere um sentido ético a tais escolhas linguísticas, que com elas carregam a possibilidade de sonhar outros espaços, diferentes daquele de uma terra arrasada pelas guerras e pelo sofrimento, espaços promotores de tolerância, de humanidade e paz (FONSECA e CURY, 2008, p.14).

A escrita de Mia Couto é habitada por uma linguagem poética, ressignificada pela arte da linguagem. Trabalhar as palavras é uma criatividade pela qual Mia Couto inova ao hibridizar palavras da língua portuguesa com as línguas locais faladas em seu país, o que faz de seus textos um discurso criativo, lúdico, algumas vezes habitando o elemento fantástico. Porém, sem deixar de apontar os problemas sociais que faz de Moçambique um país periférico, ou os chamados países subdesenvolvidos, de terceiro mundo, mas que como outros tantos países periféricos também enfrentam as mesmas dificuldades. Como bem afirma o escritor, “contudo, as conquistas da liberdade e da democracia que hoje usufruímos só serão definitivas quando se convertem em cultura de cada um de nós. E esse é ainda um caminho de gerações” (MIA COUTO, 2010, p. 28).

III - As reflexões sobre o Exílio: interpretações literárias dos romances *Relato de um certo oriente* e *O outro pé da sereia*

Para discutir a temática do exílio nos romances em estudo e desenvolver a ideia de uma condição itinerante nestes respectivos textos, bem como na literatura contemporânea, utiliza-se aqui das reflexões teóricas feitas por Edward Said, como apresentado desde o início do texto. Said foi um dos mais importantes intelectuais palestinos, professor de literatura comparada, crítico literário e ativista da causa palestina que através das experiências de sua própria vida descreve e reflete sobre o que vem a ser o exílio.

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada (SAID 2003, p. 46).

Desse modo, tendo em vista as discussões sobre o exílio refletidas por Edward Said, busca-se neste texto desenvolver uma interpretação literária a partir das observações feitas dos textos literários em estudo. Diante disso, é possível pensar na condição pela qual algumas das personagens destes romances encontram-se

diante das perdas ao terem de deixar seus lugares de origem para aventurar-se em terras distantes e desconhecidas. Por esses motivos é possível destacar nesta análise literária, em especial, as personagens de origem libanesa do romance *Relato de um certo oriente*, Emilie e família e principalmente uma das personagens do romance *O outro pé da sereia*, Nimi Nsundi, um escravo trazido do Reino do Congo na África para Portugal.

Edward Said afirma que, “os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado” (SAID, 2003, p. 50). Assim, é através das experiências vivenciadas por estas personagens, pela condição de estarem fora do lugar natal, seja por vontade própria, no caso das personagens de origem libanesa, ou à força, no caso da personagem de Mia Couto, que buscaremos compreender a temática do exílio nos romances em estudo. Percebe-se que são experiências literárias de seres fragmentados e “desenraizados”, vivenciadas por estes seres de ficção, uma condição itinerante que pode ser observada tanto no romance de Milton Hatoum quanto no de Mia Couto. Percebe-se que há uma certa condição itinerante ou nômade que é vivenciada pelas personagens habitantes destas narrativas. Como afirma um dos narradores do *Relato* ao definir a condição da personagem Emilie diante da extrema confiança depositada nos ensinamentos populares do índio amazonense Lobato Naturidade, “mestre na cura de dores reumáticas, inchações, gripes, cólicas e um leque de doenças benignas [...]” (HATOUM, 2008, p. 83). Afirma o narrador, “Só uma nômade imigrante pode se fiar nas charlatanices de um curandeiro” (HATOUM, 2008, p. 84).

No entanto, as experiências literárias destas personagens exiladas, observadas a partir dos romances de Mia Couto e Milton Hatoum são vivenciadas de maneiras diferentes nas narrativas. Em *Relato de um certo oriente* as personagens de origem libanesa, Emilie e família são imigrantes árabes em um país estrangeiro, mas são personagens que acabaram adotando uma segunda pátria, esta, foi escolhida para viver, posteriormente constituir família e criar os filhos, o Brasil. No fragmento abaixo, Hakim, narrador personagem no *Relato* relata sobre a vinda de seus avós para o Amazonas.

Minha mãe e os irmãos Emílio e Emir tinham ficado em Trípoli sob a tutela de parentes, enquanto Fadel e Samira, os meus avós, aventuravam-se em busca de uma terra que seria o Amazonas (HATOUM, 2008, p. 29).

Também, em um fragmento relatado pelo marido inominável da personagem Emilie, tem-se a sua contribuição narrativa sobre a viagem do Líbano para o Brasil, como afirma o narrador personagem, “talvez em 1914”. “A viagem terminou num lugar que seria exagero chamar de cidade. Por convenção ou comodidade, seus habitantes teimavam em situá-lo no Brasil; ali, nos confins da Amazônia [...]” (HATOUM, 2008, p. 64).

Na narrativa de Milton Hatoum, *Relato de um certo oriente* o exílio está sendo compreendido como uma condição interior de isolamento que é vivenciada pelas personagens habitantes do texto literário. Mas, o exílio também está sendo entendido como uma condição de estar fora do lugar e longe da terra natal, porém como uma escolha por vontade própria das personagens, sem, contudo haver o exílio no sentido de que foram banidas ou forçadas a deixarem a terra natal, como acontece com as personagens Lázaro e Bárbara do conto *Bárbara no Inverno* de *A Cidade Ilhada*.

Assim, as personagens libanesas do *Relato* são seres de ficção que carregam em suas subjetividades a fratura interna de terem que vivenciar uma experiência dividida entre duas ou mais culturas, duas pátrias, o Líbano e o Brasil e três línguas, o árabe - como língua mãe, o francês - a língua adotada do colonizador, já que também são libaneses colonizados e o português - a língua emprestada. Como afirma Hakim neste fragmento de um dos vários relatos feitos a narradora do romance, “Desde pequeno convivi com um idioma na

escola e nas ruas da cidade, e com outro na Parisiense. E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas” (HATOUM, 2008, p. 46). São personagens que enfrentam principalmente o desafio de construir novas identidades, ou então de fazer a travessia para outras margens. “Mais do que o rio, uma impossibilidade que vinha de não sei onde detinha-me ao pensar na travessia, na outra margem” (HATOUM, 2008, p. 73).

Sobre a produção literária do escritor amazonense Maquêa (2010) afirma haver uma referência espaço temporal bem diversificada que delinea os textos literários de Hatoum.

Á referência temporal e espacial que inclui experiências como os ciclos de colonização do Amazonas, a imigração de árabes no Brasil, e a ditadura militar, somam-se motivos da diáspora provocada por deslocamentos conseqüentes a esses fatos históricos (MAQUÊA, 2010, p. 60).

No entanto, ao deixarem a terra natal, o Líbano para tentar a vida em um país distante as personagens libanesas do *Relato* terão que enfrentar as dificuldades de conviver com o Outro, com o desconhecido não pertencente às suas origens culturais. “Mas a generosidade revela-se ou se esconde no trato com o Outro, na aceitação ou recusa do Outro” (HATOUM, 2008, p. 76). Deste modo, para recompensar a perda do lugar natal, as personagens de origem libanesa, em destaque Emilie, matriarca singular da cultura árabe oriental, trazem para a nova terra, o Ocidente um universo cultural repleto de costumes trazidos do Oriente e os reproduzem no espaço doméstico e familiar, fazendo da casa burguesa e da intimidade do lar no interior do Amazonas uma reprodução do mundo e dos valores orientais próprios da origem familiar. No fragmento abaixo, a casa da família libanesa, antes Parisiense, depois o Sobrado é descrita pela narradora principal do romance como sendo uma reprodução/representação de um certo oriente, este que foi deixado pra trás mas que resiste em suas memórias.

Antes de entrar na copa, decidi dar uma olhada nos aposentos do andar térreo. Duas salas contíguas se isolavam do resto da casa. Além de sombrias, estavam entulhadas de móveis e poltronas, decoradas com tapetes de Kasher e de Isfahan, elefantes indianos que emitiam o brilho da porcelana polida, e baús orientais com relevos de dragões nas cinco faces. A única parede onde não havia reproduções de ideogramas chineses e pagodes aquarelados estava coberta por um espelho que reproduzia todos os objetos, criando uma perspectiva caótica de volumes espanados e lustrados todos os dias, como se aquele ambiente desconhecesse a permanência ou até mesmo a passagem de alguém (HATOUM, 2008, p. 8).

Percebe-se a partir deste fragmento relatado pela narradora personagem, que toda esta decoração suntuosa, *móveis, poltronas, tapetes, elefantes indianos, ideogramas chineses*, etc., pertencente à cultura oriental destoa da paisagem amazonense, não combina com o novo cenário ocidental, criando assim “uma perspectiva caótica” em um espaço periférico habitado por pessoas simples e desprovidas de riquezas. A estas peças de decoração trazidas do Oriente restam tornar-se então amontoados de objetos, “espanados e lustrados todos os dias” que apenas relembram o lugar de origem, o Líbano distante.

Já no romance *O outro pé da sereia* de Mia Couto, pode-se também encontrar algumas representações do exílio, porém no sentido de uma condição forçada, sem o consentimento da personagem, diferente do exílio vivenciado pelas personagens libanesas de Hatoum. A percepção do exílio neste romance acontece com várias personagens, mas é principalmente com a personagem Nimi Nsundi, por considerar que através desta personagem tem-se uma percepção mais concreta do exílio.

- *Sou um mainato. O meu nome é Nimi Nsundi.*

Era um escravo particular: em terra, cumpria funções de mainato; no mar, era um estrinqueiro, encarregado de zelar pelas velas e pelos cabos. Cumpria essa função desde há cinco anos. Nesta viagem ele fora promovido: auxiliava o meirinho (MIA COUTO, 2006, p. 53).

A personagem Nimi Nsundi é um escravo africano pertencente ao Reino do Congo, que na expedição jesuíta portuguesa empreendida pelo padre português D. Gonçalo da Silveira a Moçambique cumpre funções a serviço do colonizador, Portugal.

O orgulho vinha de longe: o ajudante de meirinho não era um simples cafre. Tinha sido capturado no Reino do Congo e enviado para Lisboa em troca de mercadorias que o Rei Afonso I, aliás Mbemba Nzinga, mandara vir de Portugal. Nsundi era um “trocado”, uma moeda de carne. O homem custara uma espingarda, cem espoletas, cinqüenta balas de chumbo, um barril de pólvora e uma pipa de cachaça (MIA COUTO, 2006, p. 53).

No romance de Mía Couto a personagem africana Nimi Nsundi está sendo uma representação de todo um processo histórico que é a escravização dos negros africanos capturados/comprados de vários países da África para depois de vendidos pudessem desempenhar trabalho escravo em lugares distantes. A escravidão negra foi um dos fatores históricos que também contribuiu na história da humanidade para uma das maiores causas de exilamento entre os povos, onde os escravos jamais puderam regressar aos seus lugares de origem, foram banidos para sempre dos seus lares e da convivência com os seus. E Nimi Nsundi, na narrativa de Mía Couto é uma representação desse processo histórico. Assim, pode-se afirmar que Nimi Nsundi é uma personagem exilada, banida para sempre da convivência com os seus, tornando-se um ser desenraizado. Mas, o exilamento vivido por esta personagem foi uma condição forçada, sem o seu consentimento e vontade própria. Após ter sido capturado do seu lugar natal, Nimi Nsundi perpassa outros lugares sem, contudo fixar-se em nenhum deles. Do Reino do Congo foi para Lisboa, depois para a Índia portuguesa cumprir serviços em Goa, e de Goa foi mandado para Moçambique a serviço de Portugal, porém sem chegar a este último local de destino.

Em Lisboa, ele trabalhou arduamente, mas cedo revelou inaceitável rebeldia. Como medida correctiva enviaram-no para a Índia Portuguesa. Já em Goa, cumpria serviços domésticos, enquanto apurava os conhecimentos de português para servir de intérprete nas costas de África (MIA COUTO, 2006, p. 53).

Apesar de ser um escravo a serviço da coroa portuguesa, Nimi Nsundi diferenciava dos demais. Na nau *Nossa Senhora da Ajuda* ele detinha o poder do fogo, “E o escravo Nsundi ajudava-o em tarefas mais pesadas como a guarda da pólvora e a gestão dos fogareiros onde se conservava o fogo a bordo” (COUTO, 2006, p. 53). Era dotado de saber, aprendeu a língua do colonizador e por este motivo serviria de intérprete em África. “Vou-lhe confessar uma coisa: eu não sei falar nenhuma língua destes cafres de Moçambique” (MIA COUTO, 2006, p. 115). Sem saber o colonizador que a África é repleta de línguas orais, as quais Nimi Nsundi não saberia traduzir, “Os portugueses não sabem. Para eles, as línguas nossas são todas iguais...” (MIA COUTO, 2006, p. 115).

De madrugada, antes de o convés se encher de movimento, o que mais o fascinava era contemplar os peixes-voadores. De quando em quando, emergiam das ondas como aves líquidas, fabricando nas asas falsas um vôo de verdade. Esses peixes, afinal, a ele se assemelhavam.

Também ele sonhava emigrar do seu mundo. Pudesse ele inventar asas que o levassem para um outro céu. Esse céu era o Reino do Congo, de onde fora arrancado e para onde, em sonhos, sempre regressava (MIA COUTO, 2006, p. 59).

Como um peixe-voador ou uma ave, talvez um flamingo, ave africana que simboliza o retorno, a esperança, Nimi Nsundi sonhava regressar a sua terra natal, ao Reino do Congo. “*Um dia, disse o escravo, voltarei a lavar-me com as areias brancas do rio Congo*” (MIA COUTO, 2006, p. 59). No entanto, existem forças contrárias que o impede a retornar para os seus. Nimi perdeu as suas raízes, tornou-se múltiplo e a sua condição é a itinerância, um ser fragmentado que não se sente mais seguro em suas identidades. Assim, sem um norte para a sua vida, Nimi Nsundi preferiu a morte.

Quando amanheceu, Nimi Nsundi não estava no porão. A aia Dia Kumari procurou-o, em vão, entre os caixotes do convés. Acabou convencendo-se de que ele se havia atirado ao mar e desaparecera nas águas revoltas. Era o que faziam muitos escravos em desespero: suicidavam-se, dissolvidos no infinito [...] Perante o olhar vazio da aia, dois grumetes arrastaram pelos braços o corpo nu de Nsundi. Depositaram-no aos pés do boticário Fernandes. Teclas de mbira estavam cravadas uma em cada pulso, semelhando um Cristo sem cruz (MIA COUTO, 2006, p. 203, 204).

Assim, é possível perceber através do fragmento acima, que o suicídio foi uma forma encontrada pela personagem Nimi Nsundi para libertar-se do exílio pelo qual vivia. Arrancado de sua terra, escravizado e deslocado, sem, contudo ter a possibilidade de retornar ao Reino do Congo, a morte surge como uma saída, pois já haviam retirado tudo de sua vida. Desta maneira, o romance *O outro pé da Sereia* surge como uma grande metáfora de tudo que foi perdido, principalmente as identidades. E este “outro pé” que está perdido, mas que também nem chegou a existir existe apenas no imaginário das personagens.

Contudo, têm-se através das narrativas do escritor moçambicano Mia Couto e do escritor brasileiro Milton Hatoum, o exílio como uma condição que é vivida pelas personagens. Em *Relato de um certo oriente*, é um “certo oriente” que guia os narradores personagens em seus itinerários da vida, na verdade um oriente incerto, pois só existe transfigurado no imaginário de uma família desenraizada. Em *O outro pé da Sereia* o “non sense” guia o título, pois sereia não tem pé, e mesmo se tivesse o “outro pé” está perdido. Sendo assim, com esses títulos, ambos os romances apontam para uma falta, uma carência, uma ausência, e é na interface com essa ausência que os narradores vão articular suas lembranças, preenchendo com situações difusas que algumas vezes dificultam o edifício da memória. Além disso, a escrita é um elemento fundamental, considerando que é através da escrita, desse gesto de tentativa de fixar as experiências, que os narradores vão tentar fugir, escapar da matéria arredia da memória. Porém, assim como as experiências itinerantes são as personagens dos romances com suas “vidas” errantes, nas suas buscas e contradições do que já foi perdido, pairando entre mundos inconciliáveis que as tornam na maior parte das vezes vítimas da falta de sentido para suas vidas. Por esses motivos, ambos os romances se revelam então na sua metáfora mais viva, a do tecido das memórias e das identidades, único lugar onde as personagens podem se salvar de sua condição nômade, itinerante, migratória. Assim, a memória é um lugar pelo qual se sentem seguros, pois guarda as lembranças que as fazem sentir-se em casa. Mas este lugar também não existe: ele é finalmente um conforto, um repouso, para que em seguida, cada um continue seu caminho, vivendo sua inalienável condição num mundo que não para, que se fragmenta e que devora todos aqueles que eventualmente queiram insistir em ficar parados.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR., B. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

ARRIGUCCI JR., D. Orelhas reunidas. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BENJAMIN, W. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, A. A personagem do Romance. In: *A Personagem de Ficção*. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COUTO, M. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____ *O outro pé da seria*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

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

_____ *O último vóo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____ *E se Obama fosse africano?* São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CURY, M. Z. F. FONSECA, M. N. S. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Trad. SILVA, T. T. LOURO, G. L. 11ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

HATOUM, M. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____ *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____ *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, Edição de Bolso, 2010.

_____ *A cidade ilhada*. Contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MAQUÊA, V. *A escrita nômade do presente: literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Arte e Ciência Editora, 2010.

SAID, E. W. Reflexões sobre o exílio. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. SOARES, P. M. São Paulo:

Companhia das Letras, 2003.

_____ *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Trad. HATOUM, M. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TODOROV, T. *O homem desenraizado*. Trad. CABO, C. Rio de Janeiro: Record, 1999.

***Lunário & os dragões não conhecem o paraíso:* alguns procedimentos autoficcionais nas obras de Al Berto e Caio Fernando Abreu**

Bruno Cesar Martins Rodrigues

USP/Capes

Resumo: Tanto os críticos literários que abordam a poesia de Al Berto como os que abordam a prosa de Caio Fernando Abreu têm enfatizado os limites imprecisos entre autobiografia e ficção nas obras dos dois autores. O conceito de autoficção permite observar como elementos autobiográficos e ficcionais são articulados e entrelaçados através de uma construção linguístico-literária. Diante do acima exposto, o presente trabalho compara alguns procedimentos autoficcionais nos livros *Lunário*, de Al Berto, e *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu, ambos publicados originalmente em 1988.

Palavras-chave: Al Berto, Caio Fernando Abreu, autoficção, homoerotismo.

Abstract: Both the literary critics who discuss the poetry of Al Berto as those who deal with the prose of Caio Fernando Abreu have emphasized the imprecise limits between autobiography and fiction in the works of the two authors. The concept of autofiction allows the reader to observe how autobiographical and fictional elements are articulated and interwoven through a linguistic-literary construction. Given the exposed above, this paper compares some autofictional procedures in Al Berto's *Lunário* and Caio Fernando Abreu's *Os dragões não conhecem o paraíso*, both works originally published in 1988.

Keywords: Al Berto, Caio Fernando Abreu, autofiction, homoeroticism.

O conceito de autoficção permite observar como autores articulam e entrelaçam elementos autobiográficos e ficcionais através de uma construção linguístico-literária. No entender de Silviano Santiago (2008), a autoficção é um *discurso híbrido* entre os polos da autobiografia e da ficção.

Esse conceito foi cunhado pelo escritor francês Serge Doubrovski em seu romance *Fils*, a partir da casa cega do quadro de possibilidades para autobiografias em *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune (cf. LEJEUNE, 2008, p. 59). Posteriormente, Vincent Colonna ampliou a abrangência desse conceito, estendendo-o a obras literárias escritas muito anteriormente a criação dele, como, por exemplo, *A divina comédia*, de Dante Alighieri (cf. BARBOSA, 2008, pp. 181-182).

Dessa forma, a crítica literária tem verificado uma reincidência de obras que podem ser consideradas autoficcionais, mesmo sem conhecimento do conceito por parte de seus autores. Apesar de provavelmente ser esse o caso do poeta português Al Berto e do prosador brasileiro Caio Fernando Abreu, a necessidade de ambos os escritores de escreverem a partir das próprias vivências é perceptível.

Ao longo de sua obra, Al Berto explorou as ideias de “diário” e “autobiografia”. Alguns dos índices mais evidentes na leitura de seus textos são: “5./nota autobiográfica & STOP”, a forma de diário nos três fragmentos intitulados *O Medo* e “Ressaca para uma autobiografia”, de *O anjo mudo*. Mas, na tensão entre a autobiografia e a ficção do fazer poético, os limites apresentam-se sempre imprecisos, resultando numa “exis-

tência de papel” em que “só o sangue, o ranho, o suor têm verdadeira dignidade de tinta” (BERTO, 2009, p. 19¹). Essa tensão foi apontada por críticos portugueses como Fernando Pinto do Amaral (1991) e Manuel de Freitas (2005). Mais recentemente, o crítico e professor universitário brasileiro Emerson da Cruz Inácio (2010), a partir do conceito de “Literatura Viva” de José Régio, chama a atenção para a “ficcionalização da própria vida” que Al Berto empreende em sua poesia:

No caso de Al Berto, os limites entre verossimilhança e verdade, realidade e ficção sempre são duvidosos, visto que no correr de quase trinta anos de produção poética, a ficcionalização da própria vida sempre foi uma tônica. (INÁCIO, 2010, p.28)

Na obra de Caio Fernando Abreu, também vem sendo apontada pela crítica literária uma “fusão entre realidade e ficção”. Nelson Luís Barbosa, em sua tese de doutorado “*Infinitivamente pessoal*”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o “biógrafo da emoção” (2008), lê a obra do autor gaúcho pelas concepções de autoficção de Serge Doubrovsky, de Vincent Colonna e de Philippe Lejeune, bem como através do critério da sobreposição de textos com base nos paratextos de Gérard Genette. Paralelamente, a jornalista, escritora e pintora Paula Dip escreveu *Para sempre teu, Caio F.:* cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu (2009), em que o foco na amizade entre ela e Abreu abre espaço também para alguns apontamentos da relação entre vida e obra do autor gaúcho.

As leituras apresentadas abrem caminho para a possibilidade de leituras das obras tanto de Al Berto como de Caio Fernando Abreu pela autoficção. É importante frisar que não se pretende afirmar terem os autores vivido as experiências *exatamente* como aparecem em seus livros – até porque, mesmo em uma obra declaradamente biográfica ou autobiográfica, os “fatos reais” acabam sendo reelaborados pela linguagem; e veremos que os livros em questão justamente tensionam os limites entre o ficcional e o vivido. Para observar os procedimentos autoficcionais em Al Berto, escolhemos *Lumário*, sobre o qual o próprio autor disse, ao ser questionado se se tratava de um “romance autobiográfico”: “Em parte, é. A primeira referência, para qualquer coisa que se escreve, é sempre uma referência autobiográfica” (VIEGAS, acessado em 04 de março de 2012). O interesse na escolha desse livro é devido a pouca atenção que ele tem recebido da crítica literária. No caso de Caio Fernando Abreu, a obra eleita para a observação de seus procedimentos autoficcionais foi *Os dragões não conhecem o paraíso*, que já teve algumas de suas narrativas analisadas nessa chave na tese de Nelson Luís Barbosa, e que complementaremos aqui apontando alguns outros índices de autoficção não explorados na referida tese.

No fascínio pelas fotografias de si mesmo, Al Berto coloca-as nas capas de seus livros, compartilhando esse fascínio com seus leitores (cf. FREITAS, 1999, p. 81). Mais do que “um gesto narcísico que não se deixou nunca demover pelos requisitos do bom senso e do pudor” (Idem, 2004, p. 55), as fotografias funcionam como paratextos da obra; ou, mais especificamente, como peritextos². Assim, antes mesmo do texto literário,

1 *Uma existência de papel* (1985) e a obra inaugural *À procura do vento num jardim d’agosto* (1977) – da qual é citado o trecho –, ao lado de *Horto de incêndio* (1997), são alguns dos livros de Al Berto mais mencionados e analisados pela crítica.

2 A partir da obra de Gérard Genette, *Seuil* (1987), Nelson Luís Barbosa define o conceito de “paratexto” e suas subdivisões, “peritexto” e “epitexto”:

Considerando [...] a condição de que um paratexto dialoga e se relaciona com um livro e a sua concepção geral, determinando a recepção do texto base e sua materialização, Genette compreende que o local de inscrição desse paratexto pode defini-lo em relação ao texto que ele acompanha ou ao qual se refere. Assim, o autor propõe que todo paratexto se articula espa-

as capas das edições de *Lunário* já trazem em si um gesto autoficcional.

A primeira edição, de 1988, pela Editora Contexto, traz em sua capa uma fotografia colorida com o próprio autor de cabelos compridos, maquiado, andrógino, refletido em um espelho embaçado; ele está entre uma moça com óculos escuros e cabelos encaracolados e um rapaz de cabelos loiros e curtos, também este último refletido no espelho; o rapaz e a moça são um pouco andróginos, ainda que não tão enfaticamente como Al Berto. Os três fotografados representam os personagens do livro, mas de maneira tão ambígua como a androginia que apresentam, já que podem ser, respectivamente (?): Beno ou Kid, Nému ou Alaíno, Alba ou Zohía. Já a edição posterior, da Assírio & Alvim, traz uma fotografia em tom sépia do rosto de Al Berto bem jovem, de cabelos compridos, andrógino mesmo que sem maquiagem ou quaisquer adereços femininos, com um olhar e uma expressão facial que fazem recordar a famosa fotografia do poeta francês Arthur Rimbaud³. A androginia é tematizada no livro através dos personagens Beno e Kid e o próprio autor a viveu em Bruxelas nos anos 1970 (cf. registros fotográficos em ANGHEL, 2008, p. 199).

Em Caio Fernando Abreu, as abundantes dedicatórias e epígrafes em seus livros são peritextos que funcionam como gestos autoficcionais. As crônicas e cartas que Abreu escreveu, as entrevistas que deu ao longo de sua vida, bem como depoimentos sobre o autor, ao serem considerados epitextos, também contribuem na leitura da obra de Abreu pela autoficção. No caso de *Os dragões não conhecem o paraíso*, apontamos o seguinte exemplo.

O livro é dedicado “À memória de” amigos e pessoas que o autor admirava e faleceram. (ABREU, 2001, p. 7 – grifos no original). A dedicatória já prepara o leitor para a tematização da morte que percorre as narrativas da obra, tematização essa portanto legível como autoficcional e expressa pela personagem “Dama da noite”: “Já viu gente morta, boy? [...] Cara a cara com ela, você já esteve? Eu sim, várias vezes. Eu sou curtida, meu bem.” (Ibdem, p. 95). A primeira das pessoas falecidas elencada na dedicatória é a poeta e tradutora brasileira Ana Cristina Cesar, amiga do autor que tem seu suicídio ficcionalizado em “A outra voz” e seus versos citados tanto nesta narrativa como em “Linda, uma história horrível” e na epígrafe final de *Os dragões não conhecem o paraíso*, enunciando uma inesperada “alegria algoz”: “Chamem os bombeiros, gritou Zelda./Alegria! Algoz inesperado.” (Ibdem, p. 159)⁴. O livro é também dedicado “À/Vida/*anyway*.” (p. 7), mais um índice de que as narrativas que se seguem vinculam-se, de alguma forma, às vivências do autor.

cialmente sob uma dupla demanda, estabelecendo uma divisão que compreende as instâncias do “peritexto” e do “epitexto” na composição do paratexto. Desse modo, por “pertitexto, compreende-se todo elemento paratextual relacionado ao espaço do mesmo volume, como: o título do livro e o nome do autor na capa do livro, a imagem ali reproduzida ou mesmo o texto/a imagem da quarta capa; o prefácio, a epígrafe geral e as relacionadas especificamente a um dado texto do volume, a dedicatória na página de rosto ou de créditos ou mesmo aquela que se articula com um texto específico do volume; as advertências do autor para o modo como pretende que seu livro seja recebido, lido ou mesmo compreendido; os títulos e subtítulos ou as notas explicativas ou traduções que se fazem necessários segundo a concepção do autor etc. Já por “epitexto”, compreende-se toda mensagem ou elemento exterior ao volume, mas que a ele esteja referido por uma relação de pertencimento, ainda que num suporte exclusivamente midiático, como no caso específico de entrevistas do autor sobre sua publicação ou mesmo sobre seu modo de criação, ou ainda na condição de um epitexto privado, como no caso de depoimentos do autor e sobre ele, sua correspondência, seus diários e outros, permitindo-nos inserir aqui demais textos autógrafos do autor que de um modo ou de outro se relacionem com sua criação ou produção literária. (BARBOSA, 2008, p. 194).

3 Manuel de Freitas considera Rimbaud o modelo central da poesia de Al Bertiana, pois “verifica-se da parte de Al Berto um nítido propósito de identificação (extra-literária) com Rimbaud (ou, se preferirmos, com o seu destino)” (FREITAS, 1999, p. 42 – grifo no original), em que os dados biográficos do poeta francês são reaproveitados até confundirem-se com a figura do poeta português. A expressão máxima dessa identificação encontra-se no poema “Morte de Rimbaud dita em voz alta no Coliseu de Lisboa, a 20 de novembro de 1996”, de *Horto de Incêndio*.

4 O poema de Ana Cristina Cesar utilizado como epígrafe final de *Os dragões não conhecem o paraíso* encontra-se em *Inéditos e dispersos* (1985), compilação póstuma de textos em prosa e poesia da autora, organizada por Armando Freitas Filho. Segundo relato do ator gaúcho Ivan Mattos a Paula Dip, Caio Fernando Abreu “ficou muito abalado com o suicídio da Ana C. porque eles estavam meio brigados na época e a sensação dele era de remorso por não ter reatado plenamente com ela antes.” (DIP, 2009, p. 198).

Em ambos os livros, os personagens frequentam ambientes marginais (bares, principalmente), onde os encontros e desencontros homoeróticos e o uso de drogas são constantes. Essas experiências expressas nos livros foram, de fato, vividas pelos seus autores.

Al Berto nunca escondeu sua sexualidade, mesmo que não fizesse “militância sexual”:

– Claro que há uma moral do sexo. Ou volta a haver. O facto de as pessoas terem a possibilidade de escolherem um parceiro sexual implica uma moral? Agora, mantêm-se com um apenas, e têm medo, mesmo assim... Que andámos a fazer durante anos? Eu trabalhei bem para isso (*risos*). Nunca fiz militância sexual, e acho isso deplorável, andar a defender causas sexuais. Não tem sentido nenhum, porque, por mim, nunca percebi bem as distinções todas que se fazem. (VIEGAS, acessado em 03 de março de 2012)

Esse posicionamento do autor aparece em *Beno*, para quem qualquer moral “não lhe dizia respeito”:

Alba sabia que Beno nunca deixara de andar com Kid. E uma noite, deitados, Beno dissera que lhe era completamente indiferente que a pessoa com quem partilhasse sentimentos, ou emoções, fosse deste ou daquele sexo. Nunca tivera necessidade de justificar, ou afirmar, a sua sexualidade – como alguns dos seus amigos faziam, até ao cansaço e à vulgaridade, com espanto.

A “moral” era uma treta que não lhe dizia respeito. Era-lhe alheia, pura e simplesmente alheia. O que sempre o fascinara e seduzira era o amor, a amizade e a paixão que cada ser pode dar como um dom, e receber como uma dádiva. Sobretudo, era a qualidade intemporal dos sentimentos e dos prazeres que o atraíam, e isto, nada tinha certamente a ver com este ou aquele sexo. (BERTO, 2004, pp. 81-82)

Caio Fernando Abreu também nunca escondeu sua sexualidade e rejeitava o rótulo de “escritor gay”, o que explicitou em entrevista a Marcelo Secron Bessa:

Acho que literatura é literatura. Ela não é masculina, feminina ou gay. E como o ser humano também não é. Eu não acredito nisso, acho que existe sexualidade: cada um é sexuado ou assexuado. Se você é sexuado, tem mil maneiras de exercer a sua sexualidade [...]. E se nós formos compartimentalizar essas coisas, acho que diluí, pois fica uma editora gay, publicando escritor gay, que vai ser vendido numa livraria gay, que vai ser lido apenas por gays. Enquanto que a ideia minha, eu como astrólogo também, é uma visão aquariana, de fundir todas essas coisas, todas essas possibilidades numa só. O homem é muito vasto. (BESSA, 1997, p. 12)

Essa declaração do autor está de acordo com as sexualidades vivenciadas pelos personagens em *Os dragões não conhecem o paraíso*. E a personagem “Dama da noite” enuncia a ideia de que o sexo acontece não com o/a outro/a, mas na *imaginação* (na escrita literária?):

Sexo é na cabeça: você não consegue nunca. Sexo é só na imaginação. Você goza com aquilo que imagina que te dá o gozo, não com uma pessoa real, entendeu? Você goza sempre com o que tá na sua cabeça, não com quem tá na cama. Sexo é mentira, sexo é loucura, sexo é sozinho, boy. (ABREU, 2001, p. 96)

Se o homonimato entre autor, narrador e personagem em obras que se possam ler a partir do conceito de autoficção é imprescindível para Doubrovski, Vincent Colonna amplia o conceito e o liberta dessa restrição (cf. BARBOSA, 2008, pp. 171, 305).

Lunário tem um narrador onisciente em terceira pessoa intercalado com escritos e falas de teor poético de Beno, Zohía e Alaíno. “Beno” pode ser um apelido para “Alberto”, bem como “Alba” soa quase como a escolha de um nome feminino equivalente a “Alberto” menos óbvia do que “Alberta”.

Os dragões não conhecem o paraíso tem narradores anônimos que oscilam entre a primeira e a terceira pessoas, o que os torna indistinguíveis da massa urbana em que estão inseridos. Os poucos personagens nomeados o são por apelidos, como “Dama da noite”, “Dudu” e “pequeno monstro” – este, em chave autodepreciativa.

Em *Lunário*, Beno escreve sobre seu relacionamento com Nému e sua solidão quando o rapaz o abandona; Zohía, em seus escritos, aborda sua loucura e seu relacionamento com Alaíno; e, ainda, Alaíno conta

sobre suas viagens a Nému. Escrevendo ou relatando, Beno, Zohía e Alaíno reelaboram seus sentimentos e experiências através de uma linguagem com um alto teor poético. Assim, pode-se dizer que os personagens acabam realizando procedimentos autoficcionais *dentro* da autoficção do livro.

A realização de procedimentos autoficcionais dentro das autoficções também ocorre em *Os dragões não conhecem o paraíso*. No que se refere às autoficções no âmbito da escrita, destacam-se alguns índices, como as assunções dos narradores de que estão inventando histórias: a carta que o narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” escreve para o falecido Dudu, que termina com a seguinte confissão: “[...] para que você morresse enfim, e só depois de te matar, Dudu, eu pudesse fugir para sempre de você, de mim, daquele maldito Passo da Guanxuma que eu não consigo esquecer, por mais histórias que invente” (ABREU, 2001, p. 90) e as variações ao longo de “Os dragões não conhecem o paraíso” que resultam na frase final: “Não, isso também não é verdade” (Ibidem, p. 157).

Em outras passagens do livro, ocorrem procedimentos que podem ser entendidos como autoficcionais se aceitarmos o conceito de autoficção para além da escrita. A “Dama da noite” declara-se “puro simulacro” e “quando chega essa hora da noite eu me desencanto. Viro outra vez aquilo que sou todo dia, fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada” (p. 98).

A imagem final de “uma criança assustada” enunciada pela “Dama da noite” remete aos “olhos assustados feito os de uma criança” (p. 21) do personagem de “Linda, uma história horrível”. Aproximando essas duas “crianças assustadas”, abre-se a possibilidade de entender a “Dama da noite” – e, talvez, até mesmo todas as narrativas que se seguem à primeira – como autoficções do homem com sintomas da Aids que visita sua mãe no pequeno Passo da Guanxuma.

Bibliografia

ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

AMARAL, Fernando Pinto do. Al Berto: um lirismo do excesso e da melancolia. In: *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991, pp. 119-130.

ANGHEL, Golgona Luminita. *A metafísica do Medo*: leituras da obra de Al Berto. Tese de Doutorado. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2008. Orientador: Fernando Pinto do Amaral. Co-orientador: Nuno Nabais.

BARBOSA, Nelson Luís. “*Infinitivamente pessoal*”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o “biógrafo da emoção”. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2008. Orientadora: Sandra Margarida Nitrini.

BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BERTO, Al. *Lunário*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *O Medo*. Lisboa: Assírio & Alvim, Lisboa, 2009.

BESSA, Marcelo Secron. Quero brincar livre nos campos do Senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *PaLavra*. Depto. De Letras da PUC-Rio, nº 4. Rio de Janeiro: Grypho, 1997, pp. 7-15.

BIONE, Carlos Eduardo. A migração sob o signo do desejo: Al Berto. [Acesso em 20/02/2011.] Disponível em: <http://ebookbrowse.com/carlos-eduardo-bione-a-migracao-sob-o-signo-do-desejo-al-berto-pdf-d36650225>.

BRAGA Jr., Luiz Fernando Lima. *Caio Fernando Abreu*: narrativa e homoerotismo. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008. Orientador: Eduardo de Assis Duarte.

CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. Organização: Armando Freitas Filho. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Ática, 1998.

- COSTA, Rui A. A reatualização do mito no romance contemporâneo: o mito do andrógino em *Lunário* de Al Berto. [Acesso em 04/03/2012.] Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/Mestrado-TL/Rui-A-Costa.pdf>.
- DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.*: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- FREITAS, Manuel de. *A noite dos espelhos*: modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto. Lisboa: *frenesi*, 1999.
- _____. *Me, Myself and I*: autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- GARCIA, Wilton; SANTOS, Rick (orgs.). *A escrita de Adé*: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil. São Paulo: Xamã, 2002.
- GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. *Espaço, corpo e escrita em Al Berto*: À procura do vento num jardim d'agosto. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. Orientador: Luis Alberto Ferreira.
- INÁCIO, Emerson da Cruz. Uma herança invisível: algumas notas para uma possível aproximação entre José Régio e Al Berto. In: *Colóquio/Letras*. Fundação Calouste Gulbenkian, nº 173, pp. 20-36, janeiro-abril 2010.
- LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro*: contos, identidade e sexualidade em trânsito. São Paulo: Annablume, 2002.
- LEROUX, Liliane. Informação e autoformação nas narrativas de si: o compromisso com a verdade e o desvio ficcional. In: LIINC EM REVISTA. Rio de Janeiro, v.6, nº 2, p. 260-272, setembro-2010. [Acesso em 25/02/2012.] Disponível em: <http://www.ibict.br/liinc>.
- MACHADO, Danilo Maciel. O amor como falta em Caio Fernando Abreu. Dissertação de Mestrado. Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande (FURG), 2006. Orientadora: Nea Maria Setúbal de Castro.
- MACIEL, Sheila Dias. A literatura e os gêneros confessionais. [Acesso em 25/02/2012.] Disponível em: <http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%20g%20EAneros%20confessionais.pdf>.
- OLIVEIRA, Antonio Eduardo. Subjetividades homoeróticas no intertexto pop cultural de Caio Fernando Abreu. In: LOPES, Denilson et al. (org.). *Imagem & diversidade sexual*: estudos da Homocultura. São Paulo: Nojosa, 2004, pp. 200-205.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Org.: Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- PITTA, Eduardo. *Fractura*: a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. In: ALETRIA, v. 18, pp. 173-179, Julho-Dezembro 2008.
- SOUZA, Pedro. Escrita e imagem de si: subjetivação inconclusa em narrativas homoeróticas. In: LOPES, Denilson et al. (org.). *Imagem & diversidade sexual*: estudos da Homocultura. São Paulo: Nojosa, 2004, pp. 189-194.
- SANTIAGO, Silvano. Meditação sobre o ofício de criar. In: ALETRIA, v. 18, pp. 173-179, julho-dezembro 2008.
- TEIXEIRA, Paulo César. Depoimento – Caio Fernando Abreu: “A Aids é a minha cara”. In: *Marie Claire*, São Paulo, nº 54, pp. 101-105, setembro de 1995.
- VIEGAS, Francisco José. Al Berto: a entrevista à Ler em 1989. [Acesso em 04/03/2012.] Disponível em: <http://ofuncionariocansado.blogspot.com/2009/08/al-berto-entrevista-ler-em-1989.html>.
- WASSALL, Stephen. *The theme of “love” in Caio Fernando Abreu’s Os dragões não conhecem o paraíso*. Dissertation for the M. A. in Latin American Studies. Liverpool: Institute of Latin American Studies, Liverpool University, 1991.

A metamorfose e seus desdobramentos no conto de Marina Colasanti

Cléber Dungle

Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC/SP e bolsista da SEE

Entretanto, eu gosto de ti, ó Feio! Porque és a escalpelante ironia da Formosura, a sombra da aurora da Carne, o luto da matéria doirada ao sol, a cal fulgurante da sátira sobre a ostentosa podridão da beleza pintada. Gosto de ti porque negas a infalível, a absoluta correção das Formas perfeitas e consagradas, conquanto tenhas também, na tua hediondez, toda correção própria de sapo; — como a estrela, fulgindo, lá, em cima, no precioso Azul, tem a serena e sidéria correção própria de estrela. “**Psicologia do feio**”, de Cruz e Souza.

Resumo: É comum encontrarmos histórias que tratam da transformação de um ser humano em animal, aquele retorna à sua forma original por meio da metamorfose. Esse termo, além de relacionar-se às mutações do corpo, também pode ser entendido como um intercâmbio entre os reinos da natureza e a civilização. Nos contos tradicionais de estruturas fabulares, a possibilidade de um sapo metamorfosear-se em príncipe é condição imprescindível para que a princesa, apesar da repugnância que sente, aceite dar o beijo que transformará o animal em homem. Em “Perdida estava a meta da morfose”, conto do livro *Contos de amor rasgado*, de Marina Colasanti, essa relação é invertida, a moça deseja o sapo e não o homem. Nessa história, como em outras de sua vasta produção, estabelece uma relação intertextual com textos da tradição literária que, sob sua perspectiva, são desconstruídos e ganham novos significados e formas.

Palavras-chave: Metamorfose. *Unheimliche*. Colasanti. Inversão. Recriação.

Abstract: It is usual to find stories about the transformation of a human being into an animal, the one who returns to his original form through metamorphosis. This term, besides relating itself to the mutations of the body, can also be understood as an exchange between the kingdoms of nature and civilization. In traditional tales with fable structures, the possibility of a frog metamorphoses into a prince is an indispensable condition for the princess to, despite the disgust she feels, accept the kiss that will turn the animal into a man. In “Perdida estava a meta da morfose,” a tale of the book *Contos de amor rasgado* by Marina Colasanti, this relationship is reversed: the young lady longs for the frog, not for the man. In this story, as in many others of her vast production, it is established an intertextual relationship with texts of literary tradition which, in her perspective, are disassembled and gain new meanings and forms.

Keywords: Metamorphosis. *Unheimliche*. Colasanti. Inversion. Recreation.

Introdução

De modo geral, o processo de metamorfose pode ser entendido como a transformação de um ser em outro. Nos dicionários, esse fenômeno é usualmente ilustrado pela imagem da crisálida, que passa à forma de borboleta, ou pela do girino, que se transforma em sapo. Tal operação, no reino animal, é desencadeada e

mantida por meio de um processo natural. O termo metamorfose não só permite-nos pensar nas incessantes transformações de corpos, mas também pode ser entendido como um intercâmbio entre os reinos da natureza e a civilização, principalmente quando o cenário cultural é invertido, ou seja, quando o homem passa a reconhecer o animal em si mesmo e nas formas de arte que produz. Assim, procura reinventá-lo assimilando à sua existência toda a violência relacionada à vida selvagem. No verbete “Metamorfose”, do *Dicionário crítico* publicado em 1929, Georges Bataille, ao refletir sobre os animais selvagens, aponta justamente para o animal fechado, como um condenado, em uma prisão que cada ser humano constrói para si mesmo e para tudo que lhe parece estranho. Contudo, como acredita o autor de *O erotismo*, “há uma porta, e, se ela for entreaberta, o animal sai rua a fora, como o condenado ao encontrar a saída; então, provisoriamente, o homem cai morto e a besta se comporta como uma besta, sem nenhuma preocupação em provocar a admiração poética do morto”. (BATAILLE, 2009, p. 07).

Na prisão em que o homem constrói sua existência, algum elemento inquietante sempre escapa e alcança, ao longo do tempo, a metamorfose. Nesse sentido, Bataille define a “obsessão da metamorfose” da seguinte forma:

Uma violenta necessidade, confundindo-se, aliás, com cada uma das nossas necessidades animais, estimulando um homem a se afastar de repente dos gestos e das atitudes exigidas pela sua própria natureza humana: por exemplo, um homem no meio dos outros, num apartamento, se atira de bruços e vai comer a comida do cachorro. (BATAILLE, 2009, p.07).

Eliane Robert Moraes, no capítulo “As metamorfoses da figura humana”, do livro *O corpo impossível*, observa que essa obsessão apontada pelo autor do verbete, diz respeito a um desejo que leva o ser humano a indagar os limites da sua própria condição. Ao analisar a poesia surrealista francesa, a ensaísta mostra que várias escritores anteriores aos vanguardistas pautaram a similitude entre a transmutação alquímica e as metamorfoses da imagem poética. A autora de *O corpo impossível* demarca essa confluência em três níveis: “na preocupação de remontar à matéria original do mundo e da linguagem; na operação de transformar as substâncias do universo e do verbo; e no trabalho de interpretação através da grade inesgotável das analogias, chave de todo ato de decifração” (MORAES, 2010, p. 77). Assim, o termo pensado por Bataille em similitude com a alquimia, desloca-se do âmbito circunscrito pelos reinos da natureza, buscando novas analogias, ampliando e ganhando novos significados no campo das artes e da literatura.

Um dos textos mais emblemáticos da literatura universal que trata do não-limite entre o humano e o não-humano é, sem dúvida, *Metamorfoses*, poema narrativo do escritor Ovídio. Nesse texto, o autor latino apresenta relatos sobre corpos em transformação, homens e deuses mitológicos convertem-se, entre outras coisas, em animais, pedras, árvores. Segundo Heloisa Prieto, em “Metamorfose ambulante”, o texto de Ovídio pode ser entendido como uma obra:

Escrita numa época em que a narrativa se reportava a um tempo e espaço mágico, nos quais cada ser continha a possibilidade secreta da transmutação. Humanos poderiam tornar-se criaturas da natureza, ou mesmo seres fantásticos, como se a transformação permanecesse latente, aguardando o momento de tomar a frente e permitir a ação de sua essência mais oculta. (PRIETO, 2010, p. 9).

No início do século XX, uma outra obra, *A metamorfose* de Franz Kafka, lança-nos ao universo das transfigurações. Por meio da voz de um narrador onisciente, que abre a novela, conhecemos sua história. Um

homem que, certa manhã, depois de uma noite de “sonhos intranquilos”, acorda e descobre-se metamorfoseado em um grande e monstruoso inseto. Esses sonhos intranquilos remetem-nos ao conteúdo inquietante discutido por Freud no texto *Das unheimliche*, traduzido sob o título “O estranho” na *Edição Standard Brasileira* das obras completas do psicanalista. Essa tradução não contempla a importância do prefixo alemão *un* (em português *in*) na formação da palavra. Algumas traduções preferem manter o termo no original ou traduzi-lo como “O inquietante”, vocábulo ainda insuficiente para dar conta da significação apresentada por Freud. *Unheimliche*, na acepção explorada pelo psicanalista, relaciona-se ao que é assustador — com o que provoca medo e horror. Ao explorar a etimologia da palavra, o autor de *O mal-estar na civilização* mostra-nos que a palavra alemã ‘*unheimlich*’, como oposto de ‘*heimlich*’ [‘doméstico’] e ‘*heimisch*’ [‘nativo’], seria, portanto, o oposto ao que é familiar. Em princípio, parece-nos, em uma conclusão óbvia, que o ‘estranho’ é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar. Freud observa, no entanto, que nem tudo o que é novo e não familiar é assustador, por isso procura ir além da equação ‘estranho’ = ‘não familiar’. Ao pesquisar o dicionário em alemão, elaborado por Daniel Sander, o psicanalista ressalta as possibilidades semânticas da palavra ‘*heimlich*’:

Heimlich, adj., subst. *Heimlichkeit* (pl. *Heimlichkeiten*): I. Também *heimelich*, *heimelig*, pertencente à casa, não estranho, familiar, doméstico, íntimo, amistoso etc.

(a) (Obsoleto) pertencente à casa ou à família, ou considerado como pertencente (cf. latim *familiaris*, familiar): *Die Heimlichen*, os membros do lar; *Der heimliche Rat* (Gen. xli, 45; 2 Sam. xxiii. 23; 1 Chron. xii. 25; Wisd. viii. 4), hoje mais habitualmente *Geheimer Rat* [Conselheiro Privado].

(b) De animais: domesticado, capaz de fazer companhia ao homem. Em oposição a selvagem, e.g. ‘Animais que não são selvagens nem *heimlich*’ etc. ‘Animais selvagens... que são educados para serem *heimlich* e acostumados ao homem.’ ‘Se essas jovens criaturas são criadas desde os primeiros dias entre os homens, tornam-se bastante *heimlich*, amistosas’ etc. — Assim também: ‘(O cordeiro) é tão *heimlich* e come da minha mão.’ ‘Não obstante, a cegonha é um belo *heimelich* pássaro.’ (FREUD, 1996, p. 240)

Assim, rastreando a construção semântica da palavra *heimlich*, juntamente com as observações de ordem psicológica, Freud percebe que o “inquietante” não é nada novo ou alheio, e sim algo familiar, provavelmente há muito estabelecido na mente, que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz — ou seja, o *unheimlich* seria o que em algum momento foi *heimisch*, familiar. Segundo o eminente psicanalista, o prefixo *un* (*in*) seria o sinal do nosso recalque, concluindo, portanto, que o estranho (*unheimlich*) seria algo secretamente familiar (*heimlich-heimisch*), que foi submetido ao recalque e depois voltou, transformando-se em conteúdo inquietante. Ao explorar esse termo, no artigo “Um novo relatório para a academia ou nós, animais, na obra de Franz Kafka”, Márcio Seligmann procura relacioná-lo com objetos ou seres que potencialmente podem provocar terror e fascinação, de forma ambivalente, sem ter necessariamente inflexão negativa.

O “inquietante” constantemente habita os contos da escritora Marina Colasanti, tendo em vista a dupla acepção: terror e fascinação, atração e repugnância, reconhecimento e estranhamento. O texto “Perdida estava a meta da morfose” torna-se sintomático da força do elemento estranho na sua narrativa. Nesse conto, fica claro o diálogo com *A metamorfose* de Kafka — nos dois textos, o animal e o homem são pensados como polaridades, como duplos, em um jogo no qual a face que se mostra oculta a imagem mais profunda de um outro estranho, indesejável, incômodo. Na leitura intertextual que fazemos dos dois textos, no entanto, logo salta aos olhos uma certa inversão semântica proposta por Colasanti.

Em Kafka, o protagonista, Gregor Sams, sofre a metamorfose enquanto dorme no espaço circunscrito de seu quarto. Depois de uma noite de intranquilidade no sono, a personagem acorda e se percebe transmutada em um inseto monstruoso, que ainda insiste em realizar as tarefas humanas às quais estava acostumado,

mas se vê impossibilitado de concretizá-las. Já o conto “Perdida estava a meta da morfose” começa com a decomposição do vocábulo metamorfose, transformado-o em “meta da morfose”. Aqui o espaço e o tempo são os mesmos — a transformação acontece em um quarto e durante a noite —, no entanto, a metamorfose se efetiva de modo inverso, ou seja, o animal (um sapo), que tanto prazer proporcionou à amada, ganha forma humana ao amanhecer: um homem bonito, mas comum, iguais a tantos outros que a moça já conhecera e que jamais haviam lhe feito estremecer. A mulher do conto ativa sua fantasia em função do ser “estranho” e repugnante que acolhe em sua cama, seu desejo é intensificado pelo asco, pela compreensão da diferença, pelo gozo que o animal instaura em sua vida se permanecesse como forma em devir. Não é o que acontece, a expectativa é quebrada: o homem que sucede o animal empobrece o aspecto pulsional do seu desejo, pois lhe parece comum, familiar, óbvio demais.

Nos contos tradicionais de estruturas fabulares, a possibilidade de um sapo transformar-se em príncipe é condição imprescindível para que a princesa vença o nojo e a repugnância pelo animal, para que o monstro se converta em príncipe. No conto de Colasanti, essa relação é invertida a partir do momento em que ficamos sabendo que a moça deseja o sapo e não o homem, nem mesmo parece alimentar a expectativa da mágica transformação daquele em humano. A presença do rapaz em sua cama, no lugar antes ocupado pelo batráqueio, causa-lhe a decepção. Traída pelo devir do animal, se vê impossibilitada de reviver os prazeres sexuais da noite anterior. Nesse sentido, vale lembrar que o diálogo entre o romance de Kafka e o conto de Colasanti permite pensar criticamente sobre o esquema binário que opõe a feiura à beleza.

O conto infantil revisitado

Sempre que pensamos no universo dos contos de fadas, as figuras mais marcantes, em muitos desses relatos, não são as fadas, mas sim os animais em que as personagens foram transformadas por algum tipo de feitiço. Nessas histórias, o aspecto asqueroso dos bichos pode tanto nos assustar quanto nos seduzir. A volta à condição humana geralmente fecha o ciclo narrativo nesses relatos fabulosos e torna possível o amor entre os jovens apaixonados, cujos destinos se cruzam quando um deles está sob a forma de animal. A metamorfose nesse tipo de fábula se desenvolve a partir da mediação de algum encantamento. Tal termo sustenta polaridades complementares no contexto fabuloso, pois implica, de forma conjugada, seduzir e aprisionar, fascinar e enfeitiçar.

Tal como acontece em “O príncipe sapo”, dos Irmãos Grimm, resumidamente, o conto narra a história de uma princesa que costumava sair do palácio para entreter-se à beira de um lago com seu brinquedo favorito, uma bola de ouro. Certo dia, deixa-a cair no lago. Atraído pelo choro da jovem, um sapo aparece e lhe propõe recuperar a bola se ela o levar para o palácio, tratá-lo como seu companheiro. Recuperada a bola, a princesa ignora a promessa. Com isso, a traição à palavra dada surge como uma ação não muito nobre. Contudo, mesmo desapontado, o bufonídeo vai até ao palácio, pois ainda espera que se efetive o que foi combinado. A princípio, a princesa finge não saber o que está acontecendo, mas assustada conta toda história ao pai. Só em um segundo momento, a pedido do rei, a princesa cumpre sua promessa de dormir com o sapo. No entanto, é a contragosto que o faz, apenas para não desobedecer às ordens paternas. Sem que esta soubesse, sob a forma asquerosa do animal, escondia-se um príncipe, vítima do feitiço de uma bruxa. Ao acordar no terceiro dia, findo o encanto, o bufonídeo havia se convertido em homem nobre, realizou-se a metamorfose. Assim, em sua forma humana, propõe casamento à princesa. Enfim, efetivadas as núpcias, vivem felizes por muitos e muitos anos.

Dialogicamente, ao longo do tempo, vários autores apropriaram-se dos contos de fadas a fim compilá-los e de reinventá-los, como fizeram os Irmãos Grimm. Não se trata de mera cópia, ou de apenas dar respostas e soluções de efeito moralizante a partir de tais relatos. Procura-se desdizê-los, questioná-los, propor reflexões, até mesmo sobre o processo de laboração literária. Prospera, dessa forma, na recriação do texto, a traição ao conto de fada original. No processo de criação, (re)invenção, é comum os autores recorrerem a histórias conhecidas que vão ganhando novos significados e formas. É em tal contexto que podemos inserir o conto “Perdida estava a meta da morfose”, do livro *Contos de amor rasgado*, de Marina Colasanti. Nessa história, como em outras de sua vasta produção literária, a autora extrapola os limites dos contos de fadas tradicionais, daqueles destinados, muitas vezes, tão-somente à utilitária pedagógica. Propõe um caminho inverso, rompe o horizonte de expectativa do leitor, como podemos perceber lendo o texto:

Perdida estava a meta da morfose

Durante todo o verão, o sapo coaxou no jardim, debaixo da janela da moça. Até que uma noite, atraída por tanta dedicação, ela desceu para procurá-lo no canteiro. E entre flores o viu, corpo desgracioso sobre pernas tortas, gordo e verde, os olhos saltados, aguados como se chorando, o papo inchado debaixo da grande boca triste. Que criatura era aquela, repugnante e indefesa, que com tanto desejo a chamava? A moça abaixou-se, apanhou o sapo e, carregando-o nas pregas da camisola, levou-o para a cama.

Naquela noite o sapo não coaxou. Suspirou a moça, descobrindo as viscosas doçuras do abismo. Mas, ao abrir-lhe os olhos, a manhã seguinte rompeu seu prazer. Sem aviso ou pedido, o sapo que ela recolhera à noite havia desaparecido. Em seu lugar dormia um rapaz moreno. Bonito, porém semelhante a tantos outros rapazes morenos e louros que haviam passado antes por aquela cama, sem jamais conseguir fazê-la estremecer.

A seu lado, sobre o linho, jazia inútil a pele verde. (COLASANTI, 1986, p. 43).

Considerando que o sapo é um animal que canta com a finalidade de atrair e seduzir a fêmea para o acasalamento, convém lembrar a etimologia da palavra “encantar” e suas variações, que derivam do latim *cantum*, termo da língua augural e mágica, cujas fórmulas são melopeias ritmadas. Tal termo latino é associado ainda à oposição “**cantar contra**” e “**cantar em**”, reforçando assim o sentido ambivalente do vocábulo em português. Essa duplicidade permite criar um jogo de antíteses e, portanto, novas possibilidades de significação.

Em alguns contos de fadas, o feitiço que converte um nobre em sapo ou em outro animal, remete ao conceito negativo atribuído à palavra “encanto”, ao “cantar contra”. Por outro lado, o desencantamento, o fim do sortilégio, é o modo de fazer reaparecer o que estava escondido, em estado latente, ou seja, a forma humana. Essa é a estratégia utilizada para superar o obstáculo que se impõe entre os jovens enamorados e possibilitar o final feliz. Assim, percebemos o **cantar em** favor da harmonia, do encontro perfeito. É o que podemos verificar na narrativa “O príncipe sapo”, dos Irmãos Grimm. Já no conto “Perdida estava a meta da morfose”, a autora extrapola os limites dos contos de fadas tradicionais. Propõe um caminho inverso, rompe o horizonte de expectativa do leitor propondo-lhe um **cantar contra**.

Podemos, desse modo, considerar o título “Perdida estava a meta da morfose” como um índice, uma síntese da ideia central do conto. Antes mesmo de começar a história, algo nos seduz, o título nos faz parar, interromper a leitura, pois indica uma construção incomum, um neologismo. Ao substituir o substantivo “metamorfose” por “meta da morfose”, Colasanti oferece-nos um ponto de partida para uma das possíveis leituras do texto. A transformação do prefixo “**met(a)**”, que permite formar vocábulos com a ideia de mudança (de lugar, condição ou forma), no substantivo “**a meta**”, que indica finalidade, objetivo, produz uma

inversão em relação ao conto que a autora tomou como base, qual seja, “O príncipe sapo”. Percebemos que a alteração da forma — a metamorfose — perde sua finalidade, não assegura o desejado final feliz da história como encontramos no conto dos Irmãos Grimm. Ao contrário, o que a autora nos oferece é uma narrativa com desfecho aberto: não podemos afirmar se o final é feliz ou infeliz. O texto, então, passa a exigir a nossa participação como leitores ativos na produção de sentidos provisórios.

Edifica-se, dessa forma, um jogo de sedução e traição entre as personagens, que pode ser ampliado alegoricamente para a relação entre o texto e o leitor, no qual não há nem dominante nem dominado. Como pensa Ana María Amar Sánchez:

Por el contrario, la estrategia seductora propone una relación dual en la que no puede haber dominantes ni dominados; es un lugar de juego, un espacio productor de ilusión que nada tiene que ver con la mentira, sino con un intercambio, con establecer y sostener un encantamiento entre las partes: dejarse encantar y arrastrar (recuérdese que éste es el sentido literal del verbo *seduco* en latín) en un recorrido por un espacio siempre distinto al esperado y en busca de un deseo siempre fugitivo. (SÁNCHEZ, 2000, p. 35).

A sedução seria um jogo estratégico, um simulacro, um sistema de artifícios destinado a suspender postergar e, por fim, romper com as promessas de prazer. A traição já estaria, assim, implícita na sedução. Junto com a ação de provocar e arrebatá-lo, nos descompassos das expectativas, no desencontro do desejo, a satisfação plena será sempre impossível, portanto, a decepção é quase certa — será tanto maior quando maior for a ilusão de completude e de encontro perfeito. Nesse sentido é que pensamos existir um jogo de sedução e traição não apenas no enunciado, mas também na enunciação, decorrente do processo de composição escolhido pela autora. Esse duplo aspecto está relacionado com os artifícios usados pelo sapo que irão atrair, mas também decepcionar a moça, o que exemplifica a primeira observação. No segundo caso, está associado aos recursos usados por Marina Colasanti no processo de criação textual: a escritora dá pistas para o leitor reconhecer o conto original, mas ao mesmo tempo trai o referido texto e frustra a expectativa do leitor.

No texto de Colasanti, ao transformar-se em homem, o sapo perde o que nele havia de mais valioso para o imaginário da moça. Talvez esta enxergasse no animal a inocência selvagem perdida de que fala Bataille ao discorrer sobre o vocábulo “Metamorfose” (2009, p. 07): “Tantos animais no mundo e é tudo isto o que se perde: a inocente crueldade, a opaca monstruosidade dos olhos, pouco diferentes das pequenas bolhas que se formam na superfície da lama, o horror ligado à vida como uma árvore à luz”. Ao perder sua forma anfíbia, acaba-se o jogo de sedução que se tinha iniciado. Desencantado, de amado transforma-se em apenas mais um amante, semelhante a tantos outros que já haviam passado pela cama da jovem. Perde o encanto, a graça, a magia, aquilo que lhe fazia singular, torna-se um homem sem poesia, sem enigma, sem atrativo algum para o “refinado” gosto da protagonista. Ao ganhar forma humana, o sapo perde seu charme, empobrece o imaginário da moça, esvazia o signo que a personagem poderia encantar e reencantar ao sabor do seu desejo. Por esse motivo, fica decepcionada, frustrada, desencantada, traída, tendo em vista a expectativa quebrada naquilo que alimentava a voluptuosidade do seu interesse.

Não seria essa também a sensação do leitor, já que o desenlace trai a expectativa do legente que esperava o encontro amoroso perfeito e harmônico? Em “Perdida estava a meta da morfose”, percebemos que não há um relato de amor idealizado, como estamos acostumados a encontrar em novelas românticas, mas sim há um amor não realizado. Como consequência, a quebra do horizonte de expectativa do receptor torna-se um caminho profícuo: sem o conhecido “felizes para sempre”, resta ao leitor o incômodo convite à reflexão. Por outro lado, não haveria quem ficasse decepcionado com a decifração óbvia ou com o texto que se desfaz em

enredo fácil, acomodado, que não apresenta nenhum obstáculo para a sua interpretação? Ao deparar-nos com um texto que não nos impõe nenhum empenho de leitura, que simplesmente nos conta uma história linear, sem se preocupar com a forma de expressão, não haveria um fracasso certo, demarcado pelo limite de uma concepção estética que visaria tão-somente entreter? Para terminar e ao mesmo tempo deixar mais uma questão, pensemos se não seria este um percurso estimulante para o texto desencantado: seduzir e traír o leitor.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BATAILLE, Geoges. “Termos do dicionário crítico da revista *Documents* |”. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Imprensa oficial de Minas Gerais, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. Campinas: Papyrus, 1991.
- COLASANTI, Marina. *Contos de amor rasgado*. Rio de Janeiro: Roco, 1986.
- _____. *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.
- FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: FREUD, S. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição *standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XVII)
- GAMA CURY, Mário da. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JACOB, Grimm; WILHELM, Grimm. *Contos de Grimm*. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia editora nacional, 2002.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- PRIETO, Heloisa (Org.). *Metamorfozes: antologia de contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SÁNCHEZ, Ana María Amar. *Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Um novo relatório para a academia ou nós, animais, na obra de Franz Kafka”. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Imprensa oficial de Minas Gerais, 2010.

A práxis e o poder simbólico representado na personagem do funcionário público

Cybele Regina Melo dos Santos

Aluna Especial USP

Resumo: Esta comunicação aborda aspectos da relação da práxis e do poder simbólico representados na figura do funcionário público. A categoria profissional do funcionário público é tratada na literatura, tanto no Brasil como em Portugal, como sendo constituída por personagens que não possuem perspectivas e que levam uma vida medíocre e monótona. Além disso, eles nos são apresentados como pessoas que realizam suas ações rotineiras sob influência do poder simbólico derivados da posição que ocupam ou da que pertencem dentro da sociedade.

Palavras-chave: Funcionário público, práxis, poder simbólico, ideologia, literatura.

Abstract: This communication is about the relationship of the praxis and symbolic power represented in the figure of the public servant. The occupational category of public servant is treated in the literature, both in Brazil and Portugal, as constituted by characters who have no prospects and leading a life of mediocrity and dull. Moreover, they are presented to us as people who perform their routine actions under the influence of symbolic power derived from their position or belonging within society.

Keywords: Public servant, praxis, symbolic power, ideology, literature.

Ao tratar da conceituação de práxis apresentada por Benjamin Abdala Jr., em “História, Política e Cultura”, e sobre o poder simbólico de Pierre Bourdieu, em “O Poder Simbólico”, serão consideradas as obras do escritor português José Saramago (1922-2010), “Memorial do Convento”, de 1982 e “Todos os Nomes”, de 1997, e do escritor brasileiro Dyonélio Machado, “Os ratos”, de 1935, representados nas personagens do funcionário público e a aproximação com tal categoria profissional.

Abordar costumes que já estão enraizados e que fazem parte da rotina da vida dos indivíduos é extremamente complexo, além de requerer coragem. Complexo por envolver questões das quais já estão sedimentadas nas práticas diárias do indivíduo e coragem por tratar de pontos da sua realidade dos quais não se está preparado, ou simplesmente, não se quer alterar.

Segundo Abdala, a práxis pode ser entendida como um conjunto de ações repetitivas, ou de ações mecânicas que um indivíduo realiza e que está internamente ligada a um processo ideológico, definindo como: “Ideologia, para nós, é o modo de pensar (trabalhar) a realidade que determina a existência de certas configurações, certos esquemas, de conformidade com a atividade do homem como ser ontocriativo” (não cria nada). (2007, p. 56)

Um dos exemplos de atividade que podem ser utilizados para contextualizar o conceito de práxis, segundo a historicidade humana, é o da categoria profissional de funcionário público.

O funcionário público é definido como um empregado que mantém vínculo com o Governo, seja na esfera federal, estadual ou municipal, que exerce suas funções na execução de serviços ou atividades da administração pública, sendo das diversas instâncias como as da educação, saúde, justiça. Exemplificando, podemos citar os professores, médicos, juízes e escrivães.

Adilson Dallari, jurista brasileiro, define que: “É crença geral que vai para o serviço público quem não consegue outro emprego, quem não tem muita vontade de trabalhar, quem foi derrotado na competição profissional no setor privado e, por causa disso tudo, aceita trabalhar por um salário de fome.” (1989, p.11)

Como Bourdieu nos diz: “(..) o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”. (1989, p.7-8). Esse poder invisível do qual ele aborda pode ser visto também como um costume (práxis) que seja comum a mais de uma pessoa, a um grupo social ou um ligado a uma categoria profissional, como a do funcionário público.

A questão do funcionário público ser visto como uma pessoa sem grandes expectativas na vida, muitas vezes sem nível técnico ou conhecimento na sua área, advém de longe, da época do império, em que os reis nomeavam como funcionário alguém que fosse seu amigo ou parente, por favores ou influência política ou econômica, ou seja, não se via a capacidade da pessoa para exercer tal cargo, porque para ela era apenas uma posição social ou uma forma de se “entrar” ou “pertencer” à corte ou ao serviço público, tendo em mente o status social, além de salário razoável pelas tarefas realizadas, sem sentir a real necessidade de se comprometer de fato.

Tais conceitos e preconceitos não se generalizaram e se firmaram imotivadamente. Quem conhece o serviço público sabe que há uma enorme parcela do funcionalismo composta por gente dedicada, zelosa, competente e eficiente, mas a face da moeda que aparece para a população não é essa (...). (DALLARI, 1989, p. 12)

Essa imagem atravessou as construções / movimentos históricos, passando do império para a república sendo ainda presente nos dias de hoje. O funcionário que não se enquadrava nessa imagem nem sequer é lembrado nos escritos literários, ora um ou outro, em algumas categorias quando da importância das mesmas, como no caso do médico, do professor e do juiz.

Para Dallari o bom funcionário ficou esquecido ou posto em segundo plano, pois “Paralelamente, não existe para o cidadão comum a noção de que há diferentes espécies de funcionários públicos, daí a generalização danosa e injusta”. (1989, p. 14)

Mas a ideologia está tão enraizada e a práxis tão comum no funcionalismo que o próprio se sente dessa forma (sem ânimo) e assume essa prática (práxis).

É evidente que quando nos referimos a uma categoria em específico não se pode generalizar o grupo como um todo. Mas, os pontos que se destacam e que são assinalados por diversos autores em seus textos podem despertar para o estudo dessas particularidades.

Pela práxis criam-se como personalidades, com esquemas históricos de conduta (na ação poética com na ação revolucionária). Tais linhas de trabalho (teórico ou não) são quase sempre não-conscientes, como temos reiterado, e elas marcam a historicidade da práxis humana. (ABDALA, 2007, p. 61)

Nos textos literários já mencionados, podemos citar a personagem do Sr. José, que trabalha na Conservatória Geral do Registro Civil, da obra “Todos os Nomes”, que representa uma imagem do típico funcionário que realiza suas tarefas como se não se interessasse pelo conteúdo do que está fazendo, atua de forma mecânica, seguindo o ritmo da coletividade de seu setor, e obedecendo cegamente (e até temerosamente) a um poder maior, devido a hierarquia, sem questionamentos, como que numa cumplicidade. Aí temos a forma

simbólica que segue um consenso, que se torna o senso comum a um grupo de pessoas, ou de um espaço (no caso de um setor ou departamento).

Acontece, no entanto, haver processos que, não se sabe por que razão, se agüentam na borda extrema do vazio, insensíveis à última vertigem, durante anos e anos além do que está convencionalizado ser a duração aconselhável duma existência humana. Ao princípio esses processos excitam, nos funcionários, a curiosidade profissional, mas não tarda muito que comecem a despertar neles impaciências, como se a descarada teimosia dos macróbios estivesse a reduzir-lhes, a comer-lhes, a devorar-lhes, as suas próprias perspectivas de vida. (SARAMAGO, 2003, p. 16)

De acordo com o crítico em literatura, José Paulo Paes, podemos dizer que o Sr. José é uma personagem característica que transmite a “(...) monotonia e a opressiva insignificância em que transcorre a existência de seus protagonistas.” (1990, p. 51)

Em “Os ratos” temos como personagem principal Naziazeno Barbosa, funcionário público da prefeitura, que possui uma rotina semelhante ao do Sr. José, também conduzida pela teoria da práxis:

O trabalho de Naziazeno é monótono: consiste em copiar num grande livro cheio de “grades” certos papéis, em forma de faturas. É preciso antes submetê-los a uma conferência, ver se as operações de cálculo estão certas. São “notas” de consumo de materiais, há sempre multiplicações e adições a fazer. O serviço, porém, não exige pressa, não necessita “estar em dia”. – Naziazeno “leva um atraso” de uns bons dez meses. (1994, p. 27)

Bourdieu nos fala *ao mencionar Durkheim* (não falar) de um “conformismo lógico”, ou seja, “(...) uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências”. (1989, p. 9). Esse “conformismo lógico” é uma maneira de se viver (seja no trabalho ou na vida pessoal) seguindo o que lhe é solicitado, e práticas que já existiram e que não são aperfeiçoadas ao longo dos anos, procedimentos que são obsoletos para a época (como por exemplo, datilografar um texto em máquina de escrever), mas que são seguidos por receio, medo de mudar, ou também porque não se pensou em mudar.

A distribuição das tarefas pelo conjunto dos funcionários satisfaz uma regra simples, a de que os elementos de cada categoria têm o dever de executar todo o trabalho que lhes seja possível, de modo a que só uma mínima parte dele tenha de passar à categoria seguinte. Isto significa que os auxiliares de escrita são obrigados a trabalhar sem parar de manhã à noite, enquanto os oficiais o fazem de vez em quando, os subchefes só muito de longe em longe, o conservador quase nunca. (SARAMAGO, 2003, p. 12)

A situação de “zona de conforto” tanto física como psicológica é alcançada pelo modo estático que se querem as coisas. Outro ponto também válido a destacar é o de que muitos não sabem / conhecem outra forma de como proceder diante de situações inesperadas, e a ignorância os permite agir assim dia a dia.

O habitus, diríamos, constituem um estilo convencionalizado – um princípio gerador socialmente aceito, cujo modelo articulador pode naturalizar-se pelo próprio uso. São modelos tão arraigados que acabam por fazer parte de nosso próprio inconsciente – um contexto a ser rompido por uma práxis criativa. (ABDALA, 2007, p. 62)

A personagem de Naziazeno se sente “conformada” e tomada por um desejo de imobilidade, e não deseja mudança, pois para ele viver cada dia já é o suficiente.

O poder simbólico, pelos seus “sistemas simbólicos” são as ferramentas que podem colaborar com a imposição ou com a dominação dos dominantes para com os dominados, ou seja, quem tem o poder tem a condição de assegurar que este continue através da realização de ações que favoreçam o enfraquecimento do outro (cultural, intelectual, financeira, organizacional) em favor do seu crescimento e de sua estabilidade.

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os ‘sistemas simbólicos’ cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço das suas próprias forças às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a ‘domesticação dos dominados’. (BOURDIEU, 1989, p. 11)

Em “Memorial do Convento”, embora seja contextualizada em um período de monarquia, podemos representá-los nas figuras da corte e dos operários do rei que também podem ser considerados como funcionários públicos, assim como os membros da Igreja, notamos como a questão da práxis é marcante para caracterizar a vida de algumas personagens. Como por exemplo, as relações que se dão ente patrão e empregado que são legitimadas por essa forma de dominação. Os vínculos se dão na ordem de que os empregados realizem as suas tarefas de forma a assemelha-se à escravidão, com condições precárias e salários baixos. Para os empregados que foram construir o convento a vida era seguir o que o seu rei mandava, não se importavam em perguntar o porque de estarem fazendo tal tarefa ou praticando tal ação, a ordem era terminar o que se começou. Aí receberiam o seu salário e se fossem úteis para outras atividades poderiam vir a ser contratados para outras tarefas.

O trabalho social com uma fração da sociedade que caracteriza as divisões de classe da mesma, também é apontado no campo religioso, segundo Bourdieu ao se referir a transformação da mitologia em religião, e caracterizando o discurso dos diversos membros religiosos, conceituando-os como “divisão do trabalho religioso”. (1989, p.13). Essa hierarquia religiosa, como a hierarquia profissional, é notada nesta obra quando sentimos as falas do Padre Bartolomeu que deve obediência a sua ordem.

O Padre não pôde participar do início da construção da passarola por ter obrigações eclesiásticas na corte, impedindo-o de se ausentar de Coimbra. Em outro momento da obra que sentimos a questão da hierarquia, logo no início, quando o rei recebe a visita do bispo inquisidor acompanhado de um frade franciscano. O frade, por ser de uma ordem religiosa da qual abdica de seus bens e valores materiais, sendo, portanto destituída de recursos, não teria acesso livre ao rei, ao contrário da outra ordem religiosa, da qual pertence o bispo, que por sua vez esta mais próximo da sua Santidade, o Papa, portanto seu acesso ao rei é imediato.

A legitimidade que se dão as palavras e ao seu enunciador (res) é que produzirá o efeito de real poder que se está sendo transmitido, quando se tem esse “poder” nas mãos, tudo o que se diz ou fala acaba por ser aceito como se não fosse “novo” mas como se já estivesse intrínseco à aquele lugar ou ao seu “modus vivendi”. (BOURDIEU, 1989, p. 16)

Para Paes, o funcionário público pode ser chamado de “o pobre diabo” (anti-herói), isso porque ele se refere a esta negatividade da imagem da qual ele é representado em alguns romances, e de acordo com sua definição pode ser visto como:

(...) o pobre diabo, patético pequeno-burguês quase sempre alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago, vive à beira do naufrágio econômico que ameaça atra-lo a todo instante à porta da fábrica ou ao desamparo da sarjeta, onde terá de abandonar os restos do seu orgulho de classe. (1990, p. 41)

A práxis pode ser articulada como uma prática que pode levar uma pessoa a agir sob essa forma, por uma ideologia dominante, que irá fazer parte da vida desta pessoa. Sendo representado por personagens que possuem uma vida medíocre e monótona, sem perceber que os hábitos (habitus) que possui são influenciados pelo poder simbólico da posição que ocupam ou que pertençam dentro da sociedade. É o encontro do súbito contraste entre o que é conhecido e o que é desconhecido.

Referências Bibliográficas

ABDALA Jr., Benjamin. *Literatura, história e política – Literaturas de Língua Portuguesa no século XX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL, 1989.

DALLARI, Adilson. *O que é Funcionário Público*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. São Paulo: Ática, 1994.

PAES, José Paulo. *A Aventura Literária – ensaios sobre a ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____. *Todos os Nomes*. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003.

Literatura e Fotografia em *Viagem a Portugal*, de José Saramago

Daniel Cruz Fernandes

USP

Resumo: O presente trabalho tem o objetivo de propor uma discussão acerca das relações entre o universo fotográfico e a literatura a partir do livro *Viagem a Portugal*, de José Saramago. A escolha dessa obra faz-se pela própria sugestão de determinadas edições que ilustram com fotografias algumas passagens da narrativa, entre essas, fotografias do próprio escritor tiradas pelos caminhos que configuram a história a ser contada. Utilizaram-se três bases teóricas para a construção deste trabalho: o primeiro com relação ao próprio autor, o segundo sobre as teorias da imagem fotográfica e, por último, uma base teórica comparativa entre literatura e fotografia.

Palavras-Chave: Fotografia, José Saramago, Portugal, Viagem, Gênero

Abstract: The aim of this research paper is to propose a discussion on the relations between photography and literature, based on José Saramago's *Viagem a Portugal*. The reason for the selection of this literary work rests on the relation that is already suggested in some editions of the book, as photographs were chosen to illustrate some passages of the narrative, some of which taken by the author himself, in the routes where the story being told is going to take place. Three theoretical approaches were adopted in the production of this paper: the first one focusing on the author himself; the second one, on the theories of photographic imagery; and the last one, on the comparison between literature and photography.

Keywords: Photography, José Saramago, Portugal, Travel, Genre

Esse livro foi mais uma encomenda, pelo Círculo de Leitores; ou melhor: esse livro não me foi pedido pelo Círculo de Leitores, o que me foi pedido pelo Círculo de Leitores foi um guia de viagem, alguma coisa que pudesse ser útil a uma pessoa que vai dar um passeio aí pelo país e que leva um livro com informação dos lugares, provavelmente também dos restaurantes e dos hotéis. Quando me fizeram esta proposta, disse que não fazia isso por duas razões: em primeiro lugar porque não saberia; em segundo lugar, porque estou muito consciente de que um trabalho desses só pode ser feito por uma equipa. Ora o Círculo de Leitores queria comemorar os seus dez anos de instalação em Portugal e assinalá-lo com um livro assim, com características mais particulares. Mas naquele momento ocorreu-me, sem grande esperança de que fosse aceite, apresentar-lhes uma contra-proposta que era esta: «Se vocês quiserem, se estiverem interessados nisso, eu posso fazer uma viagem e depois conto».¹

Desta maneira, José Saramago explicou, em entrevista a Carlos Reis, como havia nascido sua motivação para escrever *Viagem a Portugal*, publicado pela primeira vez em 1981. À primeira vista, este seria apenas um livro encomendado para uma finalidade comercial e irrecusável sob o ponto de vista econômico, ou seja, mais pela precária condição financeira do escritor na época do que por uma cifra considerável oferecida, como nos conta o próprio Saramago nessa mesma entrevista. Mas, *Viagem a Portugal*, mesmo que um tanto

¹ REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998. p. 86.

esquecido pela crítica acadêmica, configura-se como uma das mais ricas obras à disposição do entendimento do universo multifacetado do cronista, contista, ensaísta, romancista, enfim, escritor José Saramago.

Semelhante ao trajeto escolhido por Miguel Torga em sua obra *Portugal*, de 1950, o itinerário do livro inicia-se no Norte, no berço da pátria portuguesa, na divisa com a Espanha, margem que a Natureza e o escritor custam para assimilar. Trás-os-Montes, Minho, regiões que viram a espada de D. Afonso Henriques separar a história remota - de romanos, visigodos, cartagineses, Viriatos e “Ulisses”- do que se entende por Portugal hoje. De cidade em cidade, vila em vila, aldeia em aldeia, o “viajante” – personagem que nos conduz pela narrativa – percorre o país todo até chegar a Finisterra do Sul ou, melhor, à Ponta de Sagres, extremo da terra com o mar, local de onde se via, em tempos de Império, as caravelas conduzirem os portugueses rumo ao mundo desconhecido. Sobre esse personagem, narrado em 3ª pessoa, vemos características particulares do próprio autor, traços de sua trajetória camuflados pela ficção inerente ao livro, como nos aponta Maria Luísa Leal, “O viajante é deliberadamente uma criação ficcional sob a qual se esconde o sujeito que empreende uma viagem empírica”². O objetivo da empreitada é conduzir o leitor pelos caminhos que constituem o território português, descrevendo a paisagem natural entrecortada pelas variadas estradas, mostrar os habitantes – homens do campo, da cidade, imersos em tempos distintos, cultivando seus hábitos e costumes anonimamente- e, com grande foco, retratar o que restou do patrimônio histórico português, evidenciando as construções que estão à margem das referências hegemônicas dos populares guias turísticos.

A temática de viagens remete a uma tradição literária portuguesa possivelmente iniciada por Camões, encontrando grande notoriedade no século XIX com *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett, autor a quem Saramago dedica o livro, louvando o “mestre dos viajantes”. Como se sabe, dentro da cultura cristã o termo “viagem”, além de significar a óbvia locomoção espacial, permeia a ideia espiritual de busca interior. A partir disso, podemos pensar em dois itinerários possíveis na obra: encontrar a pátria ou encontrar o autor. Sobre esta última perspectiva, a própria configuração do livro como gênero híbrido remete aos particulares passos do escritor junto das suas palavras.

Viagem a Portugal é um livro que se encontra entre a crônica, a literatura de viagens e o romance não só porque assume grande parte da caracterização com que abrangemos as suas crônicas mas porque se constitui como uma história (quase uma ficção) e registro de seriação descritiva (como na literatura de viagens) mas fazendo avultar os saldos reflexivos e os desvios líricos, quando não irônicos (como na crônica) e, sobretudo, a componente mágica da sua seleção, o entretecer propositado ou casual de atitudes, a fulgurância dos encontros ou a lateralidade das emoções, como faria num dos seus romances³

Seguindo a explicação da professora Maria Alzira Seixo, por influência da crônica, a escrita aparece muitas vezes em tom de relato particular de um fato, o ponto de vista de um “eu” que sensibilizado informa, o detalhamento de “processos memorialísticos que permitem caracterizar-se uma figura humana”⁴ e o diálogo entre “realidade e fantasia, entre o ser e o seu desejo”⁵. Mais do que isso, encontramos referências diretas ao tempo em que Saramago publicava crônicas em jornais, como no caso do bêbado José Júnior, da vila de Fundão. “Nessa época escrevia para o jornal que nesta mesma vila de Fundão se publica, e então, movido por indignações mais líricas do que racionais,

2 LEAL, Maria Luísa. *Viagem a Portugal, os passos do viajante*. In: Revista Colóquio Letras, Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, ISSN: 0010- 1451, nº 151/ 152, 1998, p. 191.

3 SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da Ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1999. p. 21.

4 SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da Ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1999. p. 23.

5 SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da Ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1999. p. 23.

escreveu um artigo, uma crónica que veio a ser publicada.⁶

Atenta-se também para a poesia, campo a que Saramago dedicou-se brevemente no início de sua carreira, publicando *Os poemas possíveis*, em 1966. Nota-se por todo seu percurso literário que seus versos migraram para os romances, adornando a prosa e engrandecendo sua literatura, como podemos apreciar no seguinte excerto:

O viajante gosta dos seus vinte sentidos, e a todos acha poucos, embora seja capaz, por exemplo, e por isso se contenta com os cinco que trouxe ao nascer, de ouvir o que vê, de ver o que houve, de cheirar o que sente nas pontas dos dedos, e saborear na língua o sal que neste momento exacto está ouvindo e vendo na onda que vem do largo.⁷

Além das questões referentes aos gêneros, *Viagem a Portugal* traz uma série de componentes nucleares de sua obra em um todo. Destacando livros como *Memorial do convento* e *A jangada de pedra*, notamos aqui também sua relação com a “pedra”, essa matéria bruta ressignificada pela lapidação humana, protetora de castelos e guardiã de templos. O granito dos capitéis, o mármore das arcadas, dos frontões. O olhar do viajante busca a pedra histórica, o estilo de sua arte, o casamento dos tempos e espaços, o renascimento e o barroco, omanuelino e suas inspirações além-mar; a pedra romana, a pedra profana, a simples pedra que da mão de um homem do povo se fez o palácio dos reis.

Mais do que nos “contar” sua viagem, Saramago nos mostra. A primeira publicação de *Viagem a Portugal*, pela Editora Caminho, em 1981, veio acompanhada de um apanhado de fotografias ilustrativas condizentes com certos momentos da narrativa do autor. Em sua maioria, fotos de Maurício Abreu, sendo o restante proveniente de acervos de museus, institutos ou de outros fotógrafos, inclusive, do próprio José Saramago. “Mostrar” a viagem no caso desta obra é, contudo, um gesto que supera a mera exibição das fotografias e busca entrelaçá-las à própria constituição do texto literário. Como nos aponta Maria Luisa Leal, em um artigo intitulado *Viagem a Portugal, os passos do viajante*, publicado na Revista Colóquio Letras, em 1998, “*As palavras com que se vai construindo o discurso arrastam imagens, num fluir que não se controla demasiado, sobretudo porque isso permite *deslizes* bem sucedidos do signficante para o signficado (...)*”⁸

Mas antes de analisarmos esse apontamento, propomos uma pequena reflexão acerca das aproximações entre a imagem fotográfica e a literatura. O filósofo alemão Vilém Flusser, em seu livro *Filosofia da Caixa Preta*, apresenta essa relação a partir de um ponto de vista histórico. Segundo o autor, a escrita surgiu da necessidade de se transformar cenas em processos – permitindo assim o nascimento da chamada “consciência histórica”. Com isso, a representação do mundo sofreu seu primeiro abalo, já que “*ao inventar a escrita, o homem se afastou ainda mais do mundo concreto*”⁹ Em meados do século XIX, a imagem fotográfica, fruto da revolução industrial, começava a surgir após as experiências de Niépce, Daguerre e Fox Talbot, e, por consequência, a representação do mundo sofreu um segundo abalo, mais crítico, tendo em vista que o mundo representado passou a confundir-se perigosamente com a realidade. Este problema das representações agravou-se nas últimas décadas a ponto de deixarmos com que simulacros tomassem a responsabilidade de se tornar a própria verdade dos fatos, rebaixando o poder de representação por meio das palavras para um segundo plano, de

6 SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 253.

7 SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 361.

8 LEAL, Maria Luisa. *Viagem a Portugal, os passos do viajante*. In: Revista Colóquio Letras, Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, ISSN: 0010- 1451, nº 151/ 152, 1998. p. 200..

9 FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 10.

modo geral. Podemos observar isso na televisão – lembrando que seu princípio imagético é a fotografia- que passa a ideia de que agora temos acesso a tudo o que acontece no planeta, sem salientar que apreendemos apenas um recorte.

Entender o conceito de imagem fotográfica é se aprofundar no conflito entre a realidade histórica e a ficção. A fotografia reúne uma carga valorativa incontestável, seus símbolos sobressaltam-se perante os fatos, vide, por exemplo, uma cena de guerra, na qual a presença de um médico será imediatamente associada à de um anjo e a de um civil a uma vítima, independente de seu contexto. A fotografia atrapalha a consciência histórica dos fatos. Susan Sontag, em longo ensaio intitulado *Sobre a Fotografia*, discorre sobre essa impessoalidade gerada pelos símbolos sugeridos pela fotografia ao afirmar que, “tirar fotos estabeleceu uma relação voyeurística crônica com o mundo, que nivela o significado de todos os acontecimentos.”¹⁰. O que se vê parece fazer parte de um outro mundo em que o observador não intervém, mas o possui por meio da sua representação. E essa posse parece tão complexa a ponto de estar acima do espaço e do tempo. “Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa).”¹¹.

À primeira vista, o olhar do fotógrafo não é percebido, e essa é a grande alienação que nos conduz a fotografia. A ideia de espelho da realidade não condiz com as possibilidades de escolha de quem fotografa, e mais, de quem ordena que o profissional fotografe. “Fotografar é atribuir importância”¹², construindo assim um discurso imagético poderoso, com ares ditatoriais. A fotografia é o princípio de toda imagem técnica, essa que bombardeia as pessoas todos os dias, oferecendo produtos, mostrando “verdades” e as educando para determinado propósito. “Num mundo regido por imagens fotográficas, todas as margens (“enquadramento”) parecem arbitrarias. Tudo pode ser separado, pode ser desconexo, de qualquer coisa: basta enquadrar o tema de um modo diverso.”¹³, ou seja, a interpretabilidade dos fatos sofre cada vez com mais força a imposição de um determinado ideal. Eis o registro aparentemente histórico visto pela ótica de uma perversa construção de fatos ficcionais.

O recorte da realidade é uma recorrência nos ditos fatos históricos. Saramago comenta sobre isso ainda em sua entrevista a Carlos Reis:

Evidentemente que aquilo que nos chega não são verdades absolutas, são versões de acontecimentos, mais ou menos autoritárias, mais ou menos respaldadas pelo consenso social ou pelo consenso ideológico ou até por um poder ditatorial que dissesse “há que acreditar nisto, o que aconteceu foi isto e portanto vamos meter isto na cabeça”. O que nos estão a dar, repito, é uma versão.¹⁴

A sua função consistirá em dizer que o ficcional, tal como concebido por José Saramago, não pode ser um procedimento que desvie a atenção da realidade, mas, pelo contrário, um recurso que para ela encaminhe o olhar do leitor.¹⁵

Tendo por como base o comentário de Tania Franco Carvalhal, tal concepção é trabalhada em diver-

10 SONTAG, Susan. *Sobre a Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 21.

11 SONTAG, Susan. *Sobre a Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 26.

12 SONTAG, Susan. *Sobre a Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 41.

13 SONTAG, Susan. *Sobre a Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 33.

14 REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998. p. 63.

15 CARVALHAL, Tania Franco. *O viajante iluminado*. In: Revista Colóquio Letras, Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, ISSN: 0010- 1451, nº 151/ 152, 1998, Pp. 181/ 289.

dos livros do autor, como em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *História do Cerco de Lisboa*. O que temos sempre é a versão de um fato, o fato em si é fugaz, e a sua versão conflui com a ficção. Contar uma história é atribuir valor subjetivo à realidade. Mostrar também. Vemos em *Viagem a Portugal* uma nova possibilidade de registro histórico e ficcional. Percorrendo o país, o viajante entra em contato com suas lendas, com toda sua mitologia entranhada no imaginário popular tomada já como verdade. Vejamos o caso do conhecido galo de Barcelos: diz a história que um homem safou-se da forca porque um galo morto cantou realizando um milagre, por intermédio do Apóstolo S. Tiago. Pela ótica de Saramago, devemos nos atentar, de início, que o tal homem acusado era galego, “*vendo aqui que o barcelenses eram sensíveis xenófobos, que tendo posto os olhos num galego logo disseram ‘é ele!’*”¹⁶. Sempre com ironia, o narrador conta-nos essa história fantástica, mas a conta não como lenda, e sim, como fato, que é a maneira que está exposta na cidade de Barcelos, no cruzeiro esculpido no *Museu Arqueológico* da cidade, representando o exato local onde teria acontecido o milagre. “*O viajante não duvida: aí está a lenda que o afirma, o cruzeiro que o sagra, a legião de barro que o prova.*”¹⁷.

Outro aspecto a se destacar é que, como se trata de um livro sobre viagens, Saramago também nos dá sua opinião acerca dos cartões-postais arquitetônicos de Portugal, como o Palácio da Pena, os Mosteiros de Batalha e Alcobaça, entre outros. Do primeiro, a crítica é intensa:

explicar o Palácio da Pena é aventura em que o viajante não se meterá. Já não é pequeno trabalho vê-lo, aguentar o choque desta confusão de estilos, passar em dez passos do gótico para o manuelino, do mudéjar para o neoclássico, e de tudo isto para invenções com poucos pés e nenhuma cabeça.¹⁸

Prefere o viajante ter um olhar mais periférico, menos iludido pela falácia turística a que aquele que viaja é submetido. Aliás, difere-se o viajante de um turista: “*o viajante não é turista, é viajante. Há grande diferença. Viajar é descobrir, o resto é simples encontrar.*”¹⁹. Para ilustrarmos essa visão particular do personagem, dentre as inúmeras igrejas de vila, capelinhas de aldeia, fontes, todas essas construções sem amparo de uma visibilidade maior, mas que, para o viajante, configuram-se como preciosos tesouros artísticos, temos o exemplo da Torre das Águias, pertencente à aldeia de Brotas, região do Alentejo. Mostra-se pequena, mas de um tamanho acessível para os olhos da contemplação, o suficiente para se apreciar com um sentimento de proximidade, diferentemente do “*insignificante Palácio da Pena*”²⁰, que mesmo com todo seu volume exuberante não atinge a harmonia daquela pequena torre, na opinião do autor. Para fechar essa discussão, é válido conferirmos o excerto de Teresa Cristina Cerdeira sobre *Viagem a Portugal*:

esse texto se propõe fundamentalmente a “reparar” na terra e a incitar a outras viagens, de que não se afasta aquela que pode ser feita no próprio texto-terra em que outros viajarão, sem serem obrigados a um roteiro imposto, tendo o direito de escolher os fios da meada que lhe aprouverem, porque este é também um livro em que se pode entrar por muitas portas, que deixa o viajante-leitor suficientemente livre até mesmo para “enganar-se na estrada e voltar atrás.”²¹

16 SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 118.

17 SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 119.

18 SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 347.

19 SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 352.

20 SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 391.

21 CERDEIRA, Teresa Cristina da Silva. *De viagens e viajantes: Camões, Garrett e Saramago*. In: Almeida Garrett, um romântico, um moderno. Coimbra: Feveiro, 1999. p. 39.

Depois de pensarmos acerca dos conceitos da imagem fotográfica, da representação da realidade e do poder da ficção, além de discorrermos sobre algumas passagens do livro, seria interessante abordarmos um último ponto a respeito da obra, que é o olhar do personagem sobre o objeto em foco. De início, é válido explicar que este diálogo entre literatura e fotografia se faz, além dos motivos que até aqui foram ressaltados, pelo fato de o personagem viajante carregar consigo uma máquina fotográfica. Aparentemente, essa parceria poderia apenas sugerir que seu resultado se resume objetivamente às próprias fotos tiradas por Saramago em sua jornada. Poderíamos também destrinchar suas legendas em prol de um estudo mais detalhado, tarefa que não cabe a este presente artigo uma vez que o que nos interessa neste momento é observar até que ponto a linguagem fotográfica mistura-se ao discurso narrativo do livro.

Podemos começar refletindo sobre os objetivos do viajante em sua jornada, e como ele os realiza. Conforme já dito, ele percorre o território português atrás de determinadas obras arquitetônicas, como igrejas e castelos. É claro que isso não lhe impede de descrever a atmosfera das cidades que as circundam, nem da Natureza que o conduz pelos caminhos. Mas o foco são as construções que, quando achadas, delimitam as margens da sua visão. Ou seja, seu olhar é entrecortado em uma pequena fração da paisagem existente, como nas fotografias. É como se o viajante fosse o fotógrafo-caçador, que frente a sua presa, dispara aquilo que lhe transformará em registro e representação: fotografias ou palavras.

Mas como a linguagem fotográfica está presente no livro? Para responder essa pergunta, recorreremos a dois trabalhos de suma importância para a comparação da arte fotográfica com a literária. O primeiro é um ensaio do professor Davi Arrigucci Jr. chamado *A destruição visada*, contido no livro *O escorpião encalacrado*, referente à obra de Julio Cortázar. O ensaio em questão é sobre o conto *Las babas Del diablo*, cujo enredo se baseia no olhar de um fotógrafo perante uma determinada cena e como esse olhar se condensa com o próprio processo narrativo.

Desde o primeiro contato, (o livro) parece exigir do leitor a mesma visão detida e minuciosa desse fotógrafo que busca a revelação do verdadeiro sentido de uma cena, à primeira vista banal e sem sentido. E, desde o princípio, convida-o a enveredar-se por meandros que parecem distanciá-lo do foco de interesse da história, encerrando-o num labirinto de divagações, do mesmo modo que o mundo múltiplo e caótico desafia e desnorteia a câmera fotográfica, à caça do retalho significativo, do fragmento que, com força de forma significante abra para a realidade mais ampla.²²

O outro trabalho é um livro do renomado fotógrafo Gyula Halasz Brassái intitulado *Proust e a Fotografia*²³. Apaixonado pela literatura proustiana, Brassái levanta uma série de dados bibliográficos do autor relacionados à fotografia, partindo depois para uma reflexão sobre como o próprio olhar de Proust apresenta, em determinadas situações, influência de um mecanismo fotográfico.

A partir dessa base teórica, voltemos para *Viagem a Portugal*, pois se pensamos em fotografia, pensamos imediatamente em perspectivas. Vejamos um trecho do livro no qual o viajante aproxima-se de São Quintino, região do antigo Ribatejo:

22 ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 227.

23 BRASSÁI, Gyula Halasz. *Proust e a Fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

A São Quintino vai-se por um caminho que começa por esconder-se no descaimento duma curva da estrada principal e depois lança uma bifurcação onde o viajante, ou acerta com o que procura, ou, errando, tem sempre a certeza de ganhar alguma coisa. Não são andanças de altas montanhas com riscos de perdimento: aqui é tudo perto, mas as colinas sucessivas, com o seu desenho multiplicado de vertente e vale, iludem as perspectivas, criam um novo sentido de distância, parece que basta estender a mão para alcançar a Igreja de São Quintino, e de repente ela desaparece, faz negaças, estamos a vinte metros e não a vemos.²⁴

Observamos que a narrativa fragmenta-se em algumas imagens, e não em um processo contínuo mais aproximado da arte cinematográfica. O primeiro “retrato” seria o de uma curva na estrada que impede a visualização do que está por vir. Segue-se de uma segunda imagem, a da bifurcação: simbólica do ponto de vista de se representar a multiplicidade de caminhos oferecidos ao viajante. A terceira imagem já nos traz mais recursos. Localiza-se de onde parte o ponto de vista do observador, “*não são andanças de altas montanhas*”, o que sugere um plano de profundidade extensa, e dessa extensão, ao fundo da paisagem, aparecem multiplicados vales e vertentes, causando impressões vertiginosas que “*iludem as perspectivas*”, deturpando a percepção do ponto de fuga da imagem que é a Igreja de São Quintino.

Outro artifício interessante advindo do vocabulário fotográfico é a questão da iluminação e sua influência sobre as matizes de cor de um retrato. Observemos a seguinte descrição da vista de um vale próximo ao Rio Tuela, região de Trás-os-Montes.

Aquilo que ao viajante não esquecerá enquanto viver é a sufocante beleza do vale neste lugar, nesta hora, nesta luz, neste dia. (...) A bruma já se levantou, apenas sobre a crista dos montes se vão arrastando esfarrapadas névoas, e aqui o vale é um imenso verde prado, com as árvores que o cortam e o povoam em todas as direcções, fluvas, douradas, negras, e há um profundo silêncio, um silêncio total, raro, angustioso, mas que é necessário a esta solidão, a este minuto inesquecível.²⁵

Agora temos um único retrato. Está exposta uma paisagem longa de vale, com árvores que sugerem direcionamentos geométricos, abaixo de um leve esfumaçamento que peneira a preciosidade do retrato: sua iluminação. Sobre esta, podemos reconstituir o horário de sua incidência a partir da informação de que “a bruma já se levantou”, caracterizando uma bela manhã. E se é manhã, os raios de Sol atingem a base das árvores, dourando-as de um lado e manchando-as de sombra por outro. Temos ainda essa interpretação sinestésica, tão típica da crítica fotográfica, e também de José Saramago, que é a dos efeitos de um “profundo silêncio”.

Viagem a Portugal é um livro que sugere por toda sua narrativa o diálogo entre a fotografia e a literatura, abrindo espaço para uma discussão mais ampla desse intercâmbio artístico presente em muitos momentos na obra de José Saramago como, por exemplo, no livro *Ensaio sobre a Cegueira*, que já é tema para outros trabalhos.

Bibliografia

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

24 SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 311.

25 SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 43.

BRASSÁI, Gyula Halasz. *Proust e a Fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CARVALHAL, Tania Franco. *O viajante iluminado*. In: Revista Colóquio Letras, Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, ISSN: 0010- 1451, nº 151/ 152, 1998, Pp. 181/ 289.

CERDEIRA, Teresa Cristina da Silva. *De viagens e viajantes: Camões, Garrett e Saramago*. In: *Almeida Garrett, um romântico, um moderno*. Coimbra: Fevereiro, 1999.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

LEAL, Maria Luisa. *Viagem a Portugal, os passos do viajante*. In: Revista Colóquio Letras, Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, ISSN: 0010- 1451, nº 151/ 152, 1998, Pp. 191/ 204.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da Ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1999.

SONTAG, Susan. *Sobre a Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

À procura do ser-criança

Danielle de Paiva Lopes
USP/ bolsista SEE-SP

Resumo: Estudo busca refletir sobre o ser-criança em alguns livros de Clarice Lispector e Maria Gabriela Llansol. Atenta-se para sua aprendizagem e a presença do animal nesse processo. Para esse trabalho, citam-se alguns estudiosos como João Barrento, Eduardo Prado Coelho e Barthes.

Palavras-chave: Clarice Lispector, Maria Gabriela Llansol, Infância, devir, aprendizagem.

Abstract: This work is a comparative study about childhood in Clarice Lispector's and Maria Gabriela Llansol's texts. The main analyse is about the presence of animals in some books. Also, this study is based on some authors, as João Barrento, Eduardo Prado Coelho and Roland Barthes.

Keywords: Clarice Lispector, Maria Gabriela Llansol, childhood, devir, learning.

A infância presentificada

Em Clarice, a infância não é algo remoto. Ao contrário, ela busca manter a criança num movimento presentificado. Como em Llansol, desconstrói-se a visão de uma fase passada e passiva. Nota-se nos textos a busca pela criança futura, que preserva a atividade pelo pensamento, e, conseqüentemente, a singularidade. Do mesmo modo, na infância Clarice busca aproximar-se do conhecimento pelas das sensações, de forma natural e não como algo imposto, ou somente a nostalgia de algo passado.

No livro *Perto de um coração criança*, Dinis, em nota, comenta que, na visão de Deleuze, “bloco de infância” (1997, 92), opõe-se ao retorno à essa infância nostálgica, que caminha fatalmente para tornar-se um ser-adulto, e, conseqüentemente, habitante de um lugar normativo, hierárquico.

Opõe-se desse ponto de vista um bloco de infância, ou um devir-criança, à lembrança de infância: “uma” criança molecular é produzida (...) “uma” criança coexiste conosco, numa zona de desterritorialização que nos arrasta a ambos — contrariamente à criança que fomos, e da qual nos lembramos ou que “fantasmamos”, a criança da qual o adulto é o futuro. (op.cit, 92)

A criança buscada por Clarice é o próprio futuro do homem, o seu devir, livre de paradigmas hierárquicos, pois é um tempo também imune ao processo civilizatório. O ser-criança é o futuro que retorna, como já foi dito, ao primeiro, ao primitivo, ao mundo das sensações. Segundo Dinis,

O devir busca justamente desvencilhar-se das formas (desterritorializar-se) em proveito de uma matéria mais intensiva, o campo dos afetos, onde só há relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão. Devir é estabelecer uma linha de vizinhança, de indiscernibilidade com aquilo com o que vamos devir e não simplesmente imitar a forma do outro. Quanto à lembrança, ela também tem a função de reterritorialização, ir de encontro ao acaso, ao novo, ao diferente, ao mundo mágico e lúdico que permeia também o mundo da criança. (DINIS, 19)

A busca dessa criança futura parte de um pacto de instinto e de verdade entre enunciador e leitor. Fundamenta-se na troca de afeto entre todos os seres. Aqui afeto é entendido como qualquer sensação, não necessariamente de amor ou simpatia, mas também a exteriorização da raiva. Nota-se muitas vezes a intenção de Clarice ao afirmar que o adulto, ou seja, o ser, que ocupa um lugar na sociedade, vive o incômodo, ao ser impedido de **sentir-se**, como no trecho a seguir. Nota-se a tentativa de o eu-adulto diversas vezes buscar essa aproximação com o ser-criança, trazendo-o para viver nesse espaço lúdico:

Vou contar antes umas coisas muito importantes para vocês não ficarem tristes com o meu crime. Se eu tivesse culpa, eu confessava a vocês, porque não minto para menino e menina. Só minto às vezes para certo tipo de gente grande porque é o único jeito. Tem gente grande que é tão é chata! Vocês não acham? Elas nem compreendem a alma de uma criança. Criança nunca é chata.

Por enquanto só posso dizer que os peixes morreram de fome porque esqueci de lhes dar comida. Depois eu conto, mas em segredo, só vocês e eu vamos saber. (LISPECTOR, 1999b, 2)

Llansol também busca trazer essa criança à vida na escrita. No livro *Um beijo dado mais tarde*, desse confronto de seres diversos, nasce o encontro que abre a chave da casa, para revisitá-la. O ser-criança do texto é uma rapariguinha, que, apesar de temer a impostura da língua, luta para preservar sua singularidade. Por ela, o ser-adulto revisita a casa, que pode ser considerado como a própria revisitação do espaço da escrita e da leitura. Então, esse ser-criança caminha no sentido oposto ao esperado, porque, no texto, parte do ser-adulto, para alcançar o ser-criança.

1 — Subo, sobe o primeiro lanço de escada com um certo medo; toca à porta uma vez porque está lá dentro uma sombra doente sob o nome velho reflexo da posse dos bens materiais que ela muito desejou em vida; sou a rapariga que temia a impostura da língua e, ao subir estas escadas para tocar as chamas da entrada em que arde, no presente, o passado, sinto-me Témia, temível e com temor. (LLANSOL: 1991, 8)

No movimento de subida, a rapariga encontra uma forma de crescimento na escrita. Até mesmo o que parece ser um retorno ao primitivo do **ser-criança**, desnudado de seu peso histórico na sociedade, significa um avanço no desenvolvimento das suas potencialidades como indivíduo ativo, “temível”, que vive num processo de aprendizagem a um ser-futuro: “O prazer de ser criança, nua ao sabor das águas e dentro da luz média, entre oliveiras que delimitavam o exterior, era o guia para um prazer superior a todos os prazeres a que subi” (Idem, 12).

Em Llansol, não há busca do devir igual, no sentido de que a transformação acarrete a continuidade do mesmo ser, mas de **ser-outro**. Fulgorizado, busca-se o a-normal. É um processo de risco, pois transforma o ser, para que ele se desvie de um crescimento normatizado. A cada mudança, novas possibilidades de potencialização de sua singularidade.

A mutação constitui um dos fatos evolutivos das espécies, sabendo-se que toda evolução implica perda de equilíbrio (...). A mutação é um erro na reprodução em série, erro que pode ser uma das principais forças propulsoras da evolução. (SOARES: 1994,51)

No retorno ao ser-criança, há em Llansol a possibilidade do mútuo e a detecção, “nos lugares inesperados, [de] desejos de pujança” (LLANSOL em entrevista a MENDES: 1995,2). Não há caminho sem retorno e pausas. Repetir um fato não significa o retorno do mesmo, “mas do diferente (...). No eterno retorno, a repetição é a potência da diferença” (MACHADO:1990,82). Sobre isso, Silvina Rodrigues Lopes (1988,24) ainda distingue reproduzível de repetível, ao afirmar que “conceber o novo naquilo que se repete, mas [que], nessa repetição, adquire novas modelações e coordenadas diferentes”, porque “o real volta, pela **dobra** da escrita, como um tecido de texto maleável, feito de lembranças de fatos e de dados.” [grifos da autora] (ZÍNGANO:

2010, 42).

No livro *A inocência do devir*, da pesquisadora portuguesa Silvina Rodrigues Lopes, o pensamento é visto como caminho para a liberdade do ser, lugar do vivo pulsante. Segundo ela, o humano ocupa um lugar privilegiado nesse processo.¹

Todos os pedaços de matéria podem interagir, porém só os corpos que nascem e ficam sujeitos à morte possuem condição a abertura exterior, isto é, desenvolvem espontaneamente actividades [sic] de adaptação e de captação. No humano, essas actividades [sic] não são apenas processos vitais, mas também as do pensamento, que o constituem como excepção [sic] no conjunto dos vivos, e lhes permitem escapar a qualquer tipo de determinismo. O pensamento corresponde a um novo fio — a liberdade, que prende, já não ao corpo materno, mas ao centro inatingível do mundo, ou do universo.²

E o ato de pensar proporciona mudança, (re) nascimentos de possibilidades, através da linguagem. Brincar com a palavra ao pensamento encaminha o ser-criança a um novo universo.

Quando deixa de ser “usada” apenas para comunicar ou agir, e passa a ser uma maneira de participar, de ser, a linguagem propicia o **pensamento**, condição de um novo nascer, um nascer outro do que já nasceu — passagem forma –homem ao humano.³

Essa rapariga busca o conhecimento. Lutar contra a impostura e crescer na linguagem é sua forma de ser-singular. Através dela, é possível aproximar-se da herança da casa, do irmão bastardo, não-nascido, que vive nessa escrita. No texto, “a criança que adormece a suplicar é o lugar da aprendizagem” (LLANSOL:1991,18). Nota-se, que a singularidade reside no combate incessante, pois foi firmado no momento em que se aceitou o desconforto dessa escrita. Em Clarice, valorizar o ímpar de cada ser também é um fato presente na escrita, que ultrapassa qualquer forma de entendimento, buscando-se apreender o mundo apenas pela sensação. E os bichos têm um papel importante nesse processo de potencialização do olhar da criança.

O que eu não entendo também é o paladar horrível que a lagartixa tem por moscas e mosquitos. Mas é claro: como não sou lagartixa, não gosto de coisas que ela gosta, nem ela do que eu gosto. (LISPECTOR, 1999b, 5)

A lagartixa, que é minha grande amiga, me ajuda com muita alegria porque mosquito para ela é até sobremesa. Nós, gente, gostamos de sobremesa com coco, por exemplo, mas lagartixa até parece ter nojo desse doce. (op.cit., 6)

Témia, sob o peso da impostura, aproxima-se do ser-adulto, e este é acolhido por ela, diante da força que brota da escrita. Essa força é o próprio ser-criança transformando-se em ser-futuro, ou seja, despindo-se das marcas da impostura, para tornar-se novo, com a leveza de uma figura errante na escrita. Isso proporciona a ela movimentar-se em todas as direções, e sob todas as formas, diluindo-se às outras vozes do texto, porque não mais respeita padrões estipulados.

— Hoje não há nada para ler, Myriam — disse Ana.

1 Silvina in: *inocência do devir*: 103 “não há criação nem criado – **Ser é devir**, porque não há uma Origem dos corpos, dos seus nomes, da sua história: a energia imemorial da *terra-mater* encontrou-se sempre nas “mães memoriais”, na força textual que dá à luz o que a luz acolhe com seus nomes. Nesse sentido, a fundação de um mundo confunde-se com a invocação de um mundo, com o nome enquanto apelo que idiomatiza e restitui de novo ao universal uma potência de transformação.” [grifos do autor]

2 LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do Devir*. Ed. Vendaval, 2003. p. 16-17.

3 Idem, p. 18.

— Nem o futuro de uma criança morta?
(...)
— Mas eu quero ler o nosso olhar sobre a criança futura.
— O nosso olhar sobre a criança que há-de viver? O irmão desta?
— Sim, a irmã desta.
— só se for a nossa filha de leitura.
De que criança falavam? (LLANSOL: 1991, 51)

A troca mútua entre os seres

Llansol também lança perguntas sobre o diálogo, buscando no leitor uma cumplicidade sobre a identidade da criança buscada: o irmão morto, a rapariga que temia a impostura da língua ou um criança nova, um ser-em-devir? Ser que está em processo, inacabado, mas almejado por essa escrita. Enfim, um ser que, nascido através da libertação da escrita, mostra como se deve ler a intensidade. A escrita de Clarice Lispector e Maria Gabriela Llansol parece rondar à procura desse ser novo, como E Clarice, por exemplo, a criança parece habitar uma esfera pulsante, distante de tudo que se refere ao adulto, pois ainda são livres de imposturas sociais.

Vocês têm pena de rato?
Eu tenho porque não é um bicho bom para a gente amar e fazer carinho. Vocês fariam carinho num rato? Vai ver vocês nem têm medo e em muitas coisas são mais corajosos do que eu.
(LISPECTOR, 1999b, 3)

Em *A mulher que matou os peixes*, o espaço em que se passa a narrativa é o de encontro de “bichos naturais” (LISPECTOR, 1999b, 3), em que há um espaço de aprendizagem e uma troca mútua de afeto, “porque gente também tem faro” (Op.Cit., 8).

Vocês também em faro? Aposto que sim, porque além de sermos gente, somos também animais. O homem é o animal mais importante do mundo, porque, além de sentir, o homem pensa e resolve e fala. Os bichos falam sem palavras. (idem, ibidem)

Como Llansol ao tratar do irmão abortado, Clarice ilumina situações do cotidiano de uma casa, as quais poderiam trazer incomodo ao leitor, despindo-as da importância que possam ter. O pacto proposto pelo texto é o do instinto, mas também do sentimento, pode se aproximar tanto do sadismo quanto do afeto. No entanto, do trágico, a escrita sempre revela um aprendizado: ter esperança.

Eu não mato lagartixa, mas tem gente que corta elas com o chinelo. Aí é engraçado: cada pedaço solto começa a se mexer sozinho. Por exemplo, uma perna cortada e solta da lagartixa fica se mexendo no chão e tremendo o tempo todo. É um mistério mexerem-se os pedaços antes de morrer. (LISPECTOR, 1999b, 5)

A escrita revela que há no adulto um resquício desse devir- criança, que não é a criança de um passado biográfico, mas o “ser em pulsação”, que se manifesta nos sentimentos do eu-adulto. Em Llansol, o ser-criança de *Um beijo dado mais tarde* busca “morder a claridade” (1990: 12), ou seja, “o fruto proibido do conhecimento, que é a luz” (SILVEIRA, 2002,26). Ao contrário de Lispector, a rapariguinha chamada Témia, do texto português, busca no **conhecer** o crescimento, que a tornará singular. Além disso, há um desejo em superar o medo do não-dito, embora saiba da sua importância para seu desenvolvimento. Em Clarice, esse

medo é a mola propulsora para o avanço. Não se busca ultrapassá-lo, mas senti-lo intensamente, porque sentir significa estar vivo.

Eu tenho uma amiga que tem um cachorro que late tanto e tão alto que já me deu vontade de latir de volta.

Eu fico muito ofendida quando um bicho tem medo de mim, pois sou corajosa e protejo os animais. Quem de vocês tiver medo, eu cuido e consolo. Porque sei o que é o medo que as crianças têm porque já fui criança. Até hoje ainda tenho medo de certas coisas. (Op. Cit., 25)

No livro *A Vida Íntima de Laura*, nota-se a aproximação do **eu-que-counta-a-história** ao **ser-criança**, através da descontração da linguagem. E isso faz com que o texto deixe de privilegiar o crescimento através do intelecto. Através do primitivo, o **ser-criança** também desenvolve sua singularidade.

A primeira constatação a que a leitura das obras infantis de Clarice Lispector os leva é a da presença de narradores conscientes da sua relação com a linguagem e a construção narrativa. O pequeno leitor é colocado diante de textos que deliberadamente escapam ao domínio de um saber sobre o mundo, daí os finais abertos de todas as narrativas, criando um espaço de comunicação com a linguagem que demonstra a mútua implicação entre a obra para crianças e a endereçada aos adultos da autora.⁴

Segundo Pessanha, “crianças povoam a obra de Clarice Lispector, em convite à desintelectualização: caminho de retorno à realidade viva e autêntica do homem”⁵. Assim, é o retorno ao **vivo**, ao primordial do ser, em oposição à fase adulta, que neste trabalho, volta-se ao racional e ao acúmulo de conhecimento. A presença do lúdico, por meio de adivinhações estimula o pensamento de novas possibilidades.

Em suas histórias infantis, Clarice frequentemente solicita seus leitores-mirins a adivinhar coisas, inventar histórias, responder perguntas. E embora a trama de seus livros feitos para crianças seja, invariavelmente, bastante escassa, esse despojamento é compensado pela vivacidade de uma voz que se faz tão íntima, que se torna impossível para o leitor ficar indiferente a seus apelos.⁶

Assim, o texto propicia ao **eu-que-lê** a capacidade de experimentar sensações, que exijam imaginação, para encontros e reconhecimentos consigo mesmo. O texto de Clarice nos leva a ter o contato com o íntimo do ser, com o inexplicável à razão. Somente o **sentir** pode aproximar-se.

Eu queria tanto que Laura soubesse falar. (...)

Talvez ela pudesse explicar que gosto tem minhoca. Mas não é fácil explicar o gosto que se tem na boca. Por exemplo: experimente explicar o gosto do chocolate. Viu como é difícil? É gosto de chocolate mesmo. (VIL, 20)

Nesse espaço de sensações, onde o **eu-que-lê** consegue um contato íntimo com a leitura, e, conseqüentemente, consigo mesmo, nota-se também a valorização de um espaço de incertezas, descortinando, dessa forma, as armadilhas do pensamento lógico-racional do adulto. É uma leitura de possibilidades no pensamento. Por isso, “o pequeno leitor é colocado diante de textos que deliberadamente escapam ao domínio de

4 CORRÊA, Janaína Alves Brasil. Elementos de estilo na literatura infantil de Clarice Lispector. in: www.inicepg.univap.br/cd/inic_2004/trabalhos/epg/pdf/epg8-4.pdf (Último acesso: março de 2012)

5 1989, p. 187

6 MANZO, 1997, p. 175.

um saber sobre o mundo e o sujeito, daí os finais abertos em todas as narrativas”⁷. Dessa forma, possibilita “um espaço de comunicação com a linguagem”⁸.

Uma bela noite... bela coisa nenhuma! Porque foi terrível. Um ladrão de galinhas tentou roubar Laura no escuro do quintal. Mas Laura fez uma barulheira tão tremenda que agitou todas as galinhas e elas começaram a cacarejar. [...] Dona Luísa acendeu as luzes da casa toda, acendeu as luzes do quintal e o ladrão teve tanto medo que fugiu. Dizem que até hoje ele anda correndo. (VIL, 18)

A intenção nessa voz a levar o **ser-que-lê** no texto a ativar o ato de pensar, numa busca de novas possibilidades de leitura. Por isso, trabalha-se com a concepção de “vida íntima” (VIL, 07), “coisas que não se dizem a qualquer pessoa” (idem), mas que tornam os seres **vivos**. Na visão de Nádía Battella Gotlib, a narrativa “centra sua atenção inicial justamente naquilo que não é socializável, comunicável, narrável: a intimidade”⁹. Para tanto, a escritora utiliza os animais em seus textos, para atingir o íntimo do ser-criança de forma eficaz, por entender que ambos usufruem de um nível de primitividade de sentimentos, concedendo lugar privilegiado à sensação.

Frente ao mundo adulto que normaliza, onde todos se erigem em juiz, a criança encontra, no conto de animais, refúgio, desforra, pausa recreativa e compensadora que permitirá melhor enfrentar esse universo de regras que ela deverá assumir à medida de suas forças e à sua própria maneira. (HELD, 1980, p. 108)

No texto, Laura é uma galinha não-idealizada, “muito da simples” (idem, 8), com “o pescoço mais feio que já vi no mundo” (idem, *ibidem*) e “bastante burra” (idem, *ibidem*).

No entanto, o **eu-que-conta-a-história** afirma que Laura “tem seus pensamentozinhos e sentimentozinhos. Não muitos, mas têm.” (idem, *ibidem*). Isso demonstra que a galinha “pensa que pensa” (idem, *ibidem*), embora não o faça de forma intelectualizada. O pensamento também está contido na simplicidade e é por meio dele que a galinha se mantém **viva** no meio dos **vivos**. No texto de Clarice, a sabedoria, a qual está distante do pensamento racional do adulto, também habita na simplicidade.

Vou contar um segredo de Laura: ela come por pura mania. Come cada porcaria! Mas não é tão burra assim. Por exemplo: não come pedaço de vidro. Sabida, heim? (VIL,13)

Nas duas obras, os seres rondam à procura de uma invenção realizada, de momentos de (con) vivência e partilha mútua entre os seres, de lugares possíveis, em que o *eu que lê* pode habitar. O ser-criança, recuperado no ser-adulto, caminha para atingir o nível intensidades. E, tal como Lispector, Llansol também propõe o acesso a um espaço, onde novo, o vivo e o fulgor são possíveis, “onde não há controle sobre os corpos, pois o projeto é o de alargar a liberdade” (Zíngano: 2011, p. 38).

Referências Bibliográficas

- DELEUZE, Gilles & GATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1997. v. 4.
DINIS, Nilson. *Perto de um coração criança: imagens da infância em Clarice Lispector*. Londrina, Eduel, 2006.
GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 4ª ed. São Paulo, Ática, 1995.

7 OLIVEIRA, 1998, 126.

8 IDEM, *IBIDEM*.

9 1995, p. 413

- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- _____. *A vida íntima de Laura*. Ilustrações de Gian Calvi. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- _____. *A mulher que matou os peixes*. Ilustrações de Flor Opazo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- LLANSOL, Maria Gabriela Llansol. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1991.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção*. Lisboa: Black son Editores, 1988.
- _____. *A inocência do Devir*. Ed. Vendaval, 2003.
- MACHADO, Roberto. *Deluz e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- MANZO, Lícia. *Clarice, crianças e animais*. In: *Era uma vez: eu- a não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria do estado de Cultura, 1997.167-187.
- MENDES, João. *No espaço Llansol* (Conversa a propósito de Lisboaleipzig). Público, Leituras, Lisboa, 28-01-1995. p.14.
- OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. *Brincadeira de narrar*. In: *Clarice Lispector: A narração do indizível/ Regina Zilbermann et al*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998. p. 105-128.
- PESSANHA, José Américo Motta. *Clarice Lispector: O itinerário da paixão*. **Remate de Males**, n.9, p.181-198, 1989.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Profundamente desejada e com amor Maria Gabriela Llansol: Um beijo dado mais tarde*. 2002. (texto inédito)
- SOARES, Maria de Lourdes. *Quem me chama: a escrita fulgurante de Maria Gabriela Llansol*. Rio de Janeiro: PUC, 1994. (tese de doutorado)
- ZÍNGANO, Érica. *Livro em deriva, percursos do Eu no Drama-poesia de Maria Gabriela Llansol*. www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-16082011-154951/pt-br.php (último acesso em 20/04/2012)

Palavra e Utopia: esperanças de Vieira

Edimara Lisboa
USP/Fapesp

Resumo: O objetivo deste trabalho é discutir a figura do Padre Antônio Vieira construída pelo filme *Palavra e Utopia* a partir da análise de algumas das cartas vieiristas inseridas fragmentariamente no filme. Os vários excertos retirados de cartas de Vieira a seu amigo Duarte Ribeiro de Macedo contribuem para a apresentação de um Vieira muito humano e fragilizado frente à sociedade de seu tempo.

Palavras-chave: Manoel de Oliveira, Antônio Vieira, cartas, Literatura, Cinema.

Abstract: The aim of this paper is to discuss the figure of Father Antônio Vieira built by the film *Palavra e Utopia* from the analysis of some of the letters of Vieira inserted fragmentarily in the movie. The various excerpts taken from letters of Vieira to his friend Duarte Ribeiro de Macedo contribute to the presentation of a very human and fragile Vieira facing the society of his time.

Keywords: Manoel de Oliveira, Antônio Vieira, letters, Literature, Cinema.

Em 2000, Manoel de Oliveira filmou *Palavra e Utopia*, com o qual ganhou, naquele mesmo ano, o prêmio *Bastone Bianco* do Festival de Veneza e mais um Globo de Ouro de Melhor Realizador. “O assunto versa sobre a vida do padre Antônio Vieira”, adianta o cineasta em sua *Nota de Intenções*, “no entanto, os dados biográficos seriam de menor interesse se os desligasse dos sermões e cartas”.¹ Propõe, com isso, um desafio aos estudiosos da relação cinema-literatura, sempre atentos a seus filmes,² pois se são abundantes na história do cinema adaptações de romances, contos e peças de teatro, como pensar, em termos de análise fílmica, uma obra que dialoga com toda a biobibliografia de um autor canônico de vasta produção, já que os recortes de textos literários presentes em *Palavra e Utopia* não apenas precisam ser localizados como compreendidos em seu suporte e contexto de origem.

O historiador P. João Francisco Marques, professor da Universidade do Porto, um dos mais conheci-

1 Eis o texto integral da Nota de Intenções:

“PALAVRA E UTOPIA é o título do projecto de um filme muito particular. O assunto versa sobre a vida do padre António Vieira, famoso pelos seus sermões. Podemos e devemos salientar, que ele próprio não considerou os seus sermões a cousa mais importante de sua vida. No entanto, os dados bibliográficos seriam de menor interesse se os desligasse dos sermões e cartas. Cartas e sermões, porém, são palavras. Foi sob esta óptica que procurei desenvolver uma planificação para o filme: púlpitos do Brasil, em São Salvador da baía e em S. Luís do Maranhão, naturalmente em Lisboa, Coimbra e, também, em Roma; encontros em Portugal com Inquisidores, com o Rei e com o Príncipe Regente; no Brasil com governadores e colonos; em Roma com o Papa e a Rainha Cristina da Suécia; na Holanda com um Rabi; em França, quando de regresso a Portugal, embarcado descia rio Garona, em direção a Bordeaux, cegou duma vista; e ainda as tantas vezes que atravessou o Atlântico, tendo até naufragado perto dos Açores quando, expulso do Maranhão, veio pela última vez a Portugal.

Contar esta estória, amarrado à vigilância por mim solicitada ao historiador O. João Marques, tanto vale como uma amarra a pés e mãos, como força para uma abordagem aos sermões guiados pelas anotações preciosas das cartas do próprio Vieira.

Assim me debrucei sobre esta forma de narrativa fiel a tempo e lugares, e original por não recorrer desta vez a reconstituições de época, como é hábito comum quanto a filmes históricos. Enfim, uma construção *sui generis* muito do meu agrado por tudo se condensar num estilo reduzido ao essencial.

Assim, PALAVRA E UTOPIA não será nem um filme documentário, nem histórico, nem didático, nem biográfico, embora siga uma ordem cronológica. Será, sim, uma ficção com todas as premissas que esta possa permitir. Sem perder a correcção histórica, poderá ter o seu lado didático, na medida em que a ficção se afirma pela autenticidade dos documentos que a guiaram sem se afastar mas do que o rigor permitia.

Manoel de Oliveira, agosto de 1999”

2 Basta lembrar o artigo de Michelle Sales intitulado “Manoel de Oliveira: um cineasta-escritor”, em que não apenas a presença de obras literárias é analisada ao longo de toda sua filmografia como também se defende a ideia do cinema oliveiriano como um ‘cinema literário’, em que a Palavra assume o epicentro e é fonte das principais temáticas e opções estéticas.

dos estudiosos portugueses dos sermonários seiscentistas e assessor histórico deste filme, nos dá uma possível chave de leitura quando diz que “do enorme acervo documental que nos legou publicado retira-se muito de autobiográfico e muito do que há de mais incisivo e significativo na obra de Vieira. O filme *Palavra e Utopia* foi buscar o seu perfil autobiográfico aos sermões, às cartas e aos outros escritos”.³ Uma cinebiografia que não estaria, portanto, interessada em revelar o indivíduo que se esconde por detrás do autor literário, e sim em salientar os indícios autobiográficos espalhados pela obra de Vieira, sem prescindir de tratar as temáticas e dar a ver a força de expressão que o imortalizaram como escritor engenhoso, “imperador da língua portuguesa”.⁴

De todo modo, Manoel de Oliveira preocupa-se em delimitar uma personagem coesa e coerente, amarrando o melhor possível os excertos que elegeu. Apesar dos três atores escolhidos para interpretá-lo – o jovem, o maduro e o velho, vividos, respectivamente, por Ricardo Trêpa, Luís Miguel Cintra e Lima Duarte –, o Antônio Vieira de *Palavra e Utopia* consegue escapar à armadilha de

retornar ao lugar comum do Vieira ‘contraditório’, o mais resistente lugar comum da fortuna crítica do jesuíta, um anacronismo longamente compartilhado por positivistas, românticos e marxistas, católicos ou não, que postula incoerência quando Vieira fala ao mesmo tempo e com as mesmas finalidades do Deus católico apostólico romano, do milenarista Quinto Império do mundo e da política de fortalecimento da monarquia portuguesa. [...] Manoel de Oliveira produz uma personagem que sustenta uma unidade consistente de ação e propósito (PÉCORÁ, 2003, p. 130).

Nesta comunicação focalizaremos algumas das cartas escolhidas por Manoel de Oliveira para compor *Palavra e Utopia*, considerando os indícios autobiográficos presentes nestas correspondências, a partir dos quais discutiremos o processo de “retessitura” das palavras de Vieira dos livros para o filme. Hansen (2000) observa dois subgêneros epistolares dentro a correspondência de Vieira de 1646 a 1694, ou seja, excetuando a Carta Anua e as últimas cartas (de 1695 a 1697), a carta familiar e a carta negocial.

a primeira, *familiar*, trata de assuntos particulares, segundo um artifício de informalidade programaticamente simples, uma vez que o destinatário, convencionado como “familiar”, não está presente no ato da escrita para formular suas prováveis dúvidas sobre o que é dito; a segunda, *negocial*, ocupa-se de assuntos de interesse geral, por isso admite a erudição, a dissertação, a elocução ornada e a polêmica, já que não há destinatário específico ou ele é não-familiar (HANSEN, 2000, p. 261).

O epistolário vieirista, como um todo, constitui um gênero mesclado entre a carta familiar e a negocial, mesmo nas cartas mais ensaísticas ele procura manter o tom pessoal e coloquial, mais próximo da fala que da escrita, seguindo a prescrição de Erasmo de que escrever uma carta equivale a “sussurar com um amigo num canto” e não “gritar num teatro”,⁵ Vieira preocupa-se também com *adaequatio rei ad intellectum*, adequação da coisa ao intelecto, falando verdadeiramente ao destinatário mantendo o decoro próprio de sua condição, de acordo com o grau hierárquico e de intimidade. Em todas as cartas ele assume e mantém o *ethos* do padre jesuíta, num tom constantemente grave e prudente, às vezes quase paternal, doseadamente colérico. A agudeza típica da arte de Vieira não deixa de ter expressão nas cartas, mas segue o decoro devido ao destinatário nomeado, é usada com cautela e com o menos possível de artificialismos. Uma dominante nas cartas de Vieira é a questão da *quale sit*, ligada ao certo/errado, uma constante pertinência ética, respeitosa das autoridades

³ Em depoimento concedido a Antônio Costa – para compor o dvd do filme distribuído em Portugal pela Lusomundo.

⁴ Célebre epíteto de Vieira engendrado por Fernando Pessoa em *Mensagem*, no segundo poema da parte “Os Avisos”. De Vieira é dito que em vida teve a fama e agora tem a glória.

⁵ Cf. Erasmo. “Libellus de conscribentis epistolis” (1502). Cit. por Hansen (2000, p. 264).

institucionais, o Estado e a Igreja, mesmo em suas mais abertas e sólidas críticas, nas mais polêmicas exposições e interpretações de temas públicos. “As cartas de Vieira, como prolongamento do púlpito, seguem uma programação discursiva” (BETTIOL, 2008, p. 238).

Por esses e outros elementos da clara organização retórica, no sentido das regras que regem a composição do discurso, Hansen chega a afirmar que “o ‘eu’ da enunciação das suas cartas *não* é uma categoria psicológica, mesmo quando se refere aos acidentes da sua biografia, segundo a preceptiva jesuítica que não separa *vida/obra*” (HANSEN, 2000, p. 279), portanto, não se deve confundir as correspondências de Vieira com um testemunho de si à posteridade, já que a sua biografia é filtrada pelo *tipo* social que ele representa e a maneira, institucionalmente imposta, a que deve se dirigir ao destinatário.

Quando essas cartas são reunidas em livro, porém, os critérios ordenadores da sua pragmática de leitura e do acolhimento de seus temas mudam de registro, perdem sua função prática imediata e a significação de cada unidade passa a ser mais diretamente influenciada pelas demais unidades, transformam-se numa “espécie de romance epistolar, do qual Antônio Vieira é o protagonista” (BETTIOL, 2008, p. 237). Neste “romance”, o personagem-autor das cartas revela-se um mediador cultural entre colonizado e colonizador, senhores de engenho e chefes políticos, porta-voz responsável pela comunicação entre administradores reais dos principais países da época.

Devido a essa função, Vieira observou a ausência de um projeto mundial conciliador dos diferentes pontos de vista, capaz de aumentar a autoestima e garantir a soberania dos portugueses e, por isso, propôs-se a construí-lo em sua obra, torná-lo real a nível de discurso, “pois um grupo social sem ideologia e sem utopia seria, no seu pensar, um grupo sem projeto, sem representação de si mesmo” (BETTIOL, 2008, p. 238). Defendeu, então, um projeto de ocupação e conquista de caráter cultural, que embora fosse mais lento era o meio de dominação mais eficiente e seguro. Ele consistia em reformas no regime de trabalho no Brasil, fortalecimento das relações internacionais do Reino, abertura plena do capital judeu (ou melhor, de cristãos-novos) na economia nacional e promoção de uma doutrina cristã portuguesa, a fé no Quinto Império. “Vieira sublimou, alçando a uma esfera universal, humano-divina, o seu patriotismo, que, por sua vez, sancionava a aliança da monarquia com a burguesia mercantil, meio seguro para reerguer um Portugal restaurado, mas empobrecido” (BOSI, 2009, p. 247).

A nova mudança de suporte, dos livros para o filme, também promove mudanças significativas na pragmática de leitura e tratamento temático. Primeiro, porque Manoel de Oliveira não reproduz nenhuma carta na íntegra, mas coordena o processo de releitura, seleção de trechos e “retessitura” do texto vieirista. Segundo, porque esses trechos receberão a voz e inflexão de um ator (Trêpa, Cintra ou Duarte) e serão interpostos aos demais elementos do discurso fílmico. Neste processo, os traços autobiográficos das cartas são colocados em evidência, fazendo emergir um personagem Vieira muito humano e fragilizado diante da sociedade de seu tempo, caricaturalmente surda e muda. Os únicos ouvintes dos sermões que respondem a Vieira são as vozes em *off* na cena da pregação num cemitério.⁶ De todos os destinatários das cartas de Vieira apenas D. João IV e o Padre Geral têm suas respostas colocadas em cena. D. João IV quando garante as mudanças para normalização da situação dos escravos indígenas e o Padre Geral tem suas cartas-respostas lidas por terceiros, quando diz que irá analisar o caso de Vieira, à altura proibido de pronunciar-se publicamente em pessoa ou por escrito, e quando manda o parecer anulando a ordem, tendo Vieira já falecido.

A maioria dos excertos de cartas presentes no filme é mostrada no momento de sua escritura. No total

⁶ As palavras do sermão são tão diretas e provocativas que os ouvintes em *off* (mortos ou vivos?) gritam “Fora os urubus!”, o que remete a um fato histórico mesmo, pois os colonos repetiam-no exaltadamente enquanto Vieira era levado sob escolta para o cárcere privado na Capela de São João Batista, como resultado da revolta popular de 17 de julho de 1661, conduzida contra os padres da Ordem de Inácio de Loyola que lhes impediam de tomar índios como escravos (CIDADE, 1979, p. 70).

são 29 ou 30 as cartas selecionadas. Nossa dúvida gira em torno da carta da passagem 35'50"-38'51", em que ele se queixa do tratamento que lhe dão os inquisidores de Coimbra. A fala de Miguel Cintra é apresentada como trecho de uma carta, mas a referência não consta na lista disponibilizada no site e DVDs nem nós conseguimos localizar o excerto nas edições a que tivemos acesso até essa altura da pesquisa. Manoel de Oliveira encontra as passagens mais poéticas, as de cunho mais existencialista, para colocar no filme. Favorece, para isso, as cartas remetidas à Duarte Ribeiro de Macedo, Ministro em França e Madrid e amigo íntimo de Vieira, as quais iremos nos deter neste texto, visto que são as de maior teor autobiográfico. Essas cartas são as mais numerosas (228) do epistolário de Vieira, tendo recebido, inclusive, uma publicação específica (VIEIRA, 1827).

A correspondência entre Vieira e Macedo era constante e regular. As cartas que a ele dirigiu estão repletas de comentários políticos e relatos de acontecimentos da época, porém em muitas se nota apenas uma fraterna correspondência, cheia de desabafos. No filme isso é evidenciado pelas queixas acerca da saúde, as notícias sobre o andamento da publicação de seus sermões e os comentários a respeito da prisão de alguns mestres na torre do Bugio, devido à revolta organizada por eles contra um novo tributo instituído pela coroa.

As primeiras cartas a Macedo presentes no filme são as duas últimas cartas lidas por Luís Miguel Cintra (o Vieira maduro) e ocupam a passagem 1h02'58"-1h04'32". Os trechos retirados das cartas a Macedo datadas de 13 de setembro de 1672 e de 10 de julho de 1674 (*grafar-se-á em itálico o que foi transposto para o filme*) revelam um Vieira cada vez mais introspectivo, por causa das doenças e do exílio da pátria via-se descontente do mundo e da vida pública. Esse Vieira mais lírico e melancólico será desenvolvido melhor após a mudança de ator, com Lima Duarte (o Vieira velho).

Meu. Senhor. – *Mereço a V. S.^a [Sr Duarte Ribeiro de Macedo] todo o cuidado que V. S.^a dá a minha saúde, posto que ela não mereça nenhum cuidado, e quando se perde tão pouco numa vida de tão pouco préstimo. O certo é que os outros me conhecem, e só V. S.^a me ama, com que não posso deixar de agradecer muito a V. S.^a este afectuoso engano.* (VIEIRA, 1926, p. 500)

E já me tenho queixado muitas vezes a V. S.^a de mim, e dêste meu coração, tão meu inimigo e tão amante de quem não tem razão de ser. *Não quero ter mais pátria [do] que o mundo, e não acabo de acabar comigo não ser português.* (p. 501)

Senhor meu. – Recebi a de V. S.^a de 15 de Junho, muito breve para o meu desejo, e também esta o será por falta de matéria. V. S.^a faz bem em antecipar as calmas com a prevenção da purga. Elas aqui têm começado rigorosíssimas, e eu tenho despedido de semelhantes prevenções pelo mal que me tem sucedido entre elas; deve de ser porque *Roma para mim é Lisboa, onde estou sempre com o pensamento, e por isso sempre triste.* (VIEIRA, 1928, p. 73)

Das vinte e uma cartas lidas por Lima Duarte, oito são cartas remetidas a Duarte Ribeiro de Macedo. Os trechos dessas oito cartas foram emendados em três cenas. Na primeira cena, que corresponde à passagem 1h11'00"-1h12'55", encena-se a audiência de Vieira com o rei D. Afonso VI, e o desdém com que sua majestade o trata, segundo os comentários na carta de 23 de setembro de 1675, (cito parte deles) “O lugar da audiência foi em público, com o Conde de Vilar Maior a vista, para o qual olhava mais S. A. que para mim [...] não passou dos ordinários e mui ordinários cumprimentos” (VIEIRA, 1928, p. 196).

Na segunda cena, passagem 1h12'56"-1h15'58", trechos de quatro cartas diferentes são emendados. De seu aposento em Lisboa, com a visão debilitada, Vieira ditava as cartas para que o P. José Soares, “fiel colaborador e companheiro de muitos anos” (AZEVEDO in VIEIRA, 1925, p. VI), as redigisse. Enquanto observamos o P. José Soares envolvido com a redação da carta que lhe é ditada, ouvimos em voz *off* Vieira elaborar sentenças belíssimas: “*Muito mal me trata o inverno, que sobre tantos anos como os meus é neve sôbre neve*” (VIEIRA, 1928, p. 334); “*Ontem nos ameaçavam com o povo, e hoje ameaçam o povo. Tanto se mudam as cousas!*” (p. 408).

Finalmente, na terceira cena, passagem 1h21'18"-1h22'31", os trechos das cartas a Duarte Ribeiro de Macedo datadas de 20 de junho e de 10 de novembro de 1677 e de 28 de junho de 1678 são emendados a trechos da carta ao P. Gaspar Ribeiro datada de 8 de julho de 1680 e escrita em Carcavelos, quando Vieira procurou nos ares praianos melhora para seus cada vez mais graves problemas de saúde. Talvez porque Carcavelos foi o lugar em que esteve mais sozinho e isolado, Vieira escreveu ali suas cartas mais amarguradas e desinteressadas do mundo terreno.

Aqui não há novidades, antes se queixam os lavradores de se ter diminuído muito as que esperavam de vinho. Entram e saem muitos navios, mas nenhum com as nossas bandeiras [*Não se vê entrar e nem sair um navio*]; *vemos rebentar os cachoços sem medo, porque já em lugar dão naus da Índia não temos mais que barcos de pescadores*, que andam por cima deles; tudo são desamparos do pouco que se melhora o mundo com as suas mudanças. Nestas e outras semelhantes considerações tristes passo a vida sem tristeza, porque passo só sem outra companhia que a do Padre José Soares, o qual e eu com verdadeiros afectos pedimos a benção e santo sacrifícios de V. R.^{cia}. (VIEIRA, 1928, p. 440)

E digo isso a V. M.^{cc} [D. Maria da Cunha] com toda esta clareza, para que V. M.^{cc} não tome o trabalho inútil de me escrever a êste deserto, aonde me recolhi para tratar só de me aparelhar para morrer e dar conta de mim a Deus, a quem prometo de encomendar muito particularmente êste negócio de V. M.^{cc}, e o remédio da necessidade em que V. M.^{cc} se acha. Por esta razão torna o papel. (p. 441)

Aos trechos em itálico, escritos ao P. Gaspar Ribeiro, Manoel de Oliveira emendou trechos das três últimas cartas a Duarte Ribeiro de Macedo presentes no filme,

Senhor meu. – A nenhuma das novas dou crédito senão às que V. S.^a me faz mercê mandar, nem me comunico com outrem, porque *não tenho a quem minha presença faça falta, nem minha ausência saudades. Agora me parece que começo a viver, porque vivo com privilégios de morto.* (p. 234)

Agora me causam maior dor os sujeitos que nos levou à morte, quando lanço os olhos pelos de que nos podem valer. (p. 235)

Eu também me passo amanhã [estava ele alguns dias em Lisboa] para o/[*neste*] meu deserto de Carcavelos, porque ausente V. S.^a *não tenho que fazer nem com quem falar* em Lisboa. E quando esta minha solidão não bastara para deixar a côrte, bastaria para fugir muito longe dela (p. 238)

O último fragmento de carta escrita a Duarte Ribeiro de Macedo, de 28 de junho de 1678, arremata mordazmente: “*e com estes/[tais] desengano[s] me resolverei*, como já signifiquei a V. S.^a, *onde me será melhor buscar a sepultura*” (VIEIRA, 1928, p. 289). Um reforço incisivo à imagem do Vieira humano e fragilizado com a sociedade de seu tempo, “vítima das manobras de poder” (FERREIRA, 2007, p. 2). O retrato de Vieira que *Palavra e Utopia* parece buscar. Agora mais velho, ele não tem o mesmo vigor para lutar por melhorias para esta mesma sociedade, para difundir o seu projeto utópico. Ainda assim, pregará vários sermões e comprometer-se-á mais uma vez com a causa indígena tão logo retorna ao Brasil, como o filme mostra e salienta.

A adaptação dá uma voz aos textos, cartas, sermões e teorias de Vieira, utilizando imagens sóbrias e rigorosas nas quais são justapostas através da montagem, por um lado, os atos de ouvir e falar para realçar a dimensão racional, a seriedade e autoridade da obra do padre, e, por outro, estes atos com imagens da simbologia cristã para destacar o consentimento divino. (FERREIRA, 2007, p. 7)

O que ganha destaque é a dimensão supostamente humanizadora e progressista das ideias de Vieira, rerepresentando e revalorizando a personalidade histórica. É claro que os planos austeros e a construção demasiadamente racional do texto fílmico não buscam comover ou convencer o espectador de qualquer coisa, antes promovem uma entrada ampla, ainda que demasiadamente oliveiriana, à obra do célebre escritor.

Referências bibliográficas

- BETTIOL, Maria Regina B. *A escritura do intervalo: a poética epistolar de Antônio Vieira*. Tese [Doutorado]. Porto Alegre: UFRGS, 2008.
- BOSI, Alfredo. Antônio Vieira, profeta e missionário. Um estudo sobre a pseudomorfose e a contradição. In: *Estudos Avançados*, n. 65, vol. 23. São Paulo: USP, 2009.
- CIDADE, Hernâni. *P.e Antônio Vieira. A obra e o homem*. 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1979.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. A dimensão imaginária da palavra – o Quinto Império em *Palavra e Utopia* de Manoel de Oliveira. In: *Atas do Encontro Regional da ABRALIC 2007*. Literaturas, Artes e Saberes. São Paulo: USP, 2007. CD-ROM.
- HANSEN, João Adolfo. Correspondência de Antônio Vieira (1646-1694): O decoro. In: *Discurso*, n. 31, Revista do Departamento de Filosofia da USP. São Paulo: Discurso Editorial, 2000, p. 259-284.
- PÉCORA, Alcir. Manoel de Oliveira, dir. *Palavra e Utopia*. In: *Luso-Brasílian Review*, vol. 40, n.1, summer 2003. Special Issue: Antônio Vieira and the Luso-Brasílian Baroque. Guest Editors: Thomas Cohen and Stuart B. Schwartz. Madison: University of Wisconsin-Madison, 2003.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Organização, introdução e notas de Jaime Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SALES, Michelle. Manoel de Oliveira: um cineasta-escritor. In: *Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Literatura, Artes, Saberes / Sandra Nitrini, et al. São Paulo: ABRALIC, 2007. e-book.
- VIEIRA, Antônio. *Cartas do Padre Antônio Vieira*. Coordenadas e anotadas por J. Lúcio d' Azevedo. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925, 1926, 1928. 3 tomos.
- _____. *Cartas do Padre Antonio Vieyra da Companhia de Jesus a Duarte Ribeiro de Macedo*. Lisboa: Eugenio Augusto, 1827.

Filmografia

Palavra e Utopia. Manoel de Oliveira, Portugal/Brasil/Itália/França/Espanha, 2000, Drama/Biografia, 130', cor.

Os gêneros autorais em *O Livro da dor* de João Albasini

Elídio Nhamona

Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e bolsista da Capes

Resumo: João Albasini, iminente jornalista do período colonial em Moçambique anterior ao estabelecimento do Estado Novo português, escreveu *O livro da dor*. Considerado por muitos como o livro fundador da literatura moçambicana como sistema, é composto de seis cartas de amor. Por meio da interpretação destas cartas, descrevemos o conjunto de propriedades literárias que serviram de referência na sua construção. Para tal, recorremos ao conceito de gênero autoral de Jean-Marie Schaeffer.

Abstract: João Albasini, imminent journalist in Mozambique during the colonial period prior to the establishment of the Portuguese Estado Novo, wrote *O livro da dor*. Considered by many as the founder of the Mozambican literature book as a system, is composed of six love letters. Through the interpretation of these letters, we describe the set of properties that served as a literary reference in its construction. To this end, we use the concept of genre authorial Jean-Marie Schaeffer.

Palavras-chave: João Albasini; *O livro da dor*; literatura moçambicana; gêneros autorais; Jean-Marie Schaeffer; assimilação.

Key-words: João Albasini; *O livro da dor*; mozambican literature; authorial genres; Jean-Marie Schaeffer; assimilation.

Em 1925, Marciano Nicanor da Silva publicou pela Tipografia Popular, *O livro da dor* de João Albasini. No prefácio, nos informa que o sobrinho de Albasini o havia facultado o manuscrito para leitura. Porém, o trabalho não o tinha permitido fazê-lo, tendo somente o lido anos depois. Escrito entre 14 de Maio de 1917 e 20 de Abril de 1918, *O livro da dor* é constituído por 6 cartas de amor. Somente depois de quase 8 anos de sua escrita e 3 da morte do autor, elas foram publicadas. Sua importância é atestada por diversos investigadores, pois trata-se do primeiro livro da literatura moçambicana como sistema.¹ Apesar disso, não existe uma caracterização suficientemente argumentada de sua ordenação genológica.

Deste modo, nos propomos a descrever os gêneros que regularam a escrita de Albasini. Para tal, usamos a noção de genericidade autoral de Jean-Marie Schaeffer, na qual busca nos textos pesquisados um conjunto de regras preexistentes, respeitadas ou violadas que possibilitam a construção do texto presente.² Por isso, temos um conjunto de traços genéricos partilhados com a carta, o conto, a crônica, a poesia e a máxima. Tais traços semelhantes que estruturam essas cartas resultam de um contexto de enunciação. Os gêneros autorais diferem dos leitorais, pois os segundos são ligados à recepção variável das obras por leitores em épocas díspares, enquanto que os primeiros são a matriz da escrita, a tradição de referência. Esta matriz de referência está vinculada a uma rede de relações linguísticas, literárias e culturais permitindo descortinar os dilemas do assimilado e seu discurso ideológico oscilante, fragmentário e descontínuo.

O assimilado resulta da instalação do estado colonial português. Antes da primeira guerra mundial,

¹ - FERREIRA, 1985; SANTILLI, 1985; MENDONÇA, 1988; CHABAL, 1994; LARANJEIRA, 1995.

² - SCHAEFFER, 1995, p. 258; SCHAEFFER, 1989, p. 147-155.

Portugal impenhou-se na destruição das chefaturas, impérios, prazos, sultanatos, reinos e xeicados africanos por meio das campanhas de ocupação efetiva. O princípio de ocupação efetiva foi consagrado na Conferência de Berlim em 1884-85, quando as potências imperialistas europeias acordaram que cessaria desde então o direito histórico. Portugal estabeleceu a colônia de Moçambique pela superperiodade bélica, com o apoio da Inglaterra. Visto que o estado necessitava de funcionários no baixo escalão, instruiu um conjunto de nativos, criando assim um pequeno grupo de assimilados.

Os assimilados constituíram um grupo intermediário na estruturada sociedade colonial e muitos deles passaram a fazer parte deste minoria pela educação, autodidatismo e alianças matrimoniais entre famílias que dominavam a economia local. Eles não eram nem portugueses, nem africanos. Constituíam um grupo não coeso e que se organizava em diversas associações para a defender seus interesses e direitos, frequentemente usando os jornais para veicular seus ideais. É neste âmbito que podemos compreender João Albasini, considerado pelo prefaciador do seu livro como “uma figura de alto relêvo na imprensa portuguesa, o primeiro jornalista talvez da Província de Moçambique.”³

Albasini era neto de um casamento entre uma princesa ronga e de um caçador e comerciante português de origem italiana do século XIX. Foi eminente jornalista, tendo fundado os jornais *O africano* e *O Brado africano* e liderado o Grémio Africano de Lourenço Marques. Na sua atuação, denunciou as crescentes agressões do estado colonial contra os nativos e os assimilados, empenhando na “defesa da causa africana”. Todavia, apesar disso, considerava-se português e acreditava que o sistema colonial seria reformável.⁴

O livro da dor constitui-se de máximas, crônicas, contos, poesia que compõem as 6 cartas deste livro póstumo de João Albasini. Por máximas entende-se aquelas frases ou sentenças breves, concisas e claras que expressam um conceito ou uma verdade moral e universal resultante da experiência de uma comunidade ou sociedade.⁵ Temos nestas cartas dois tipos de máximas: as afirmativas e as negativas, conforme os exemplos seguintes:

- a) “O homem põe e deus dispõe (p. 50)”;
- b) “As mulheres não valem o tormento que espalham (p. 20).”

As máximas acima transcritas são melhores compreendidas se as olharmos como constituintes de um arranjo mais amplo, o parágrafo ou a carta. A primeira abre a última carta do livro do jornalista moçambicano. Este tem consciência de se tratar de uma “profunda máxima”. Ela possibilita explicar o estado do sujeito dilacerado por causa da rejeição pela amada: confuso, a desdenha e apela à compaixão divina. A máxima foi retirada do capítulo intitulado “Os exercícios espirituais do bom religioso” da *Imitação de Cristo* de Thomas von Kempis.

A segunda máxima encontra-se na primeira carta de *O Livro da dor*. O enunciador escreve-a na madrugada de 14 de Maio de 1917. Considera-se, por ter perdido a amada, morto. Suplica-a que como boa cristã, antes de o condenar, o ouça. Considera-se predestinado ao sofrimento e compara-se aos gladiadores que saudam o imperador antes da morte. Conclui o seu argumento com uma súplica da “teoria definitiva da vida”, a máxima citada.

A ideia da máxima de Albasini está relacionada com a epígrafe do livro, retirada de *Palavras Cínicas* de Albino Forjaz de Sampaio. Publicado em 1905, as 8 cartas de Sampaio provocaram escândalo e aplausos em Portugal, porque que por meio de frases de grande impacto, expressaram o seu desalento perante uma moral cristã falha cujas conseqüências foram a forte inversão de valores e a hipocrisia que impregnava a sociedade portuguesa de então. Na epígrafe do livro deste eminente defensor da causa dos nativos tiradas do livro de

3 - ALBASINI, 1925, p. v.

4 - ROCHA, 2006, p. 271.

5 - “Une maxime est une axiome du droit envers lequel aucune objection n'est possible” (MONTANDON, 1992, p. 31-51).

Sampaio, ressalta-se o carinho e a bondade do autor no tratamento das suas amadas, embora todas o replicaram com o rudeza e respidez.

As crônicas tem sido descritas como sendo um gênero híbrido, literário e não literário. A crônica que vamos analisar foi escrita na noite de 31 de Julho de 1917. O autor recorda a amada do presente que comprara. Todavia, no dia 29, ao tentar entregá-la, ela recusa e o insulta. Em 2 de Junho, sofre um ataque cardíaco. Albasini capta as datas, os lugares (montra do A.B.C, na porta da estação do caminho de ferro), as personagens (a tia, a moça almejada, as primas e o pretendente) e as ações (a compra do presente, a rejeição e o problema no coração). Através da seleção dos eventos, ordena a história contada na primeira pessoa e na qual é protagonista. Usando um conjunto de adjetivos e frases exclamativas, faz um apelo para que sua amada mude de atitude. Não é demais dizer que Albasini foi jornalista e escreveu crônicas e editoriais argumentando contra os excessos do sistema colonial. Fazendo uma análise aproximativa entre o escrito nos jornais e no livro, revela-se a competência de Albasini na elaboração destes tipos de textos.

Outro tipo de ordenação genológica importante nestas cartas é o conto. Em termos temático, temos uma narrativa apropriada de Gênesis. O narrador inicia com a punição de Adão e Eva no paraíso. A condenação é reforçada porque Deus observa que o casal zomba da punição. Deste modo, o divino chama Adão e afirma que ambos terão sofrimentos extenuantes para sobreviver. O autor conclui que o modelo edênico ainda hoje se manifesta: o homem sofre para alimentar a família, enquanto a mulher ri dos seus esforços. Do ponto de vista estrutural, estamos perante um conto descendente, no qual a punição é aplicada ao casal infractor. Essa punição primacial é uma espécie de experiência válida para explicar todas as relações de gênero. Por isso, ela justifica a situação dolorida do escritor no presente. Portanto, podemos dizer que estamos perante uma narrativa arquetípica das relações entre o homem e a mulher.

João Albasini estabelece igualmente um diálogo intertextual com *A morte de D. João*⁶ de Guerra Junqueiro. O jornalista cita o primeiro verso deste livro, “eu era mudo e só na rocha de granito”. No livro de Junqueiro, um conjunto de símbolos associados à morte, a traição e a tristeza estão citados (Caim, Judas, noite, trevas). Albasini usa o primeiro verso de *A morte de D. João* como mote para dissertar sobre sua condição infeliz, comparando-se a “uma planta estiolada, um ser calcinado, um Lázaro cheio de todas pústulas”. No seu discurso intimista, o autor se descreve como predeterminado ao sofrimento. De Junqueiro, Albasini apropria-se das imagens e símbolos que remetem para a morte, física e moral e verte no texto epistolar sua melancolia que o leva a doença e morte.

Por último, falaremos das cartas, o arquiteceto estruturante deste livro póstumo. Como dissemos anteriormente, o livro é constituído por seis cartas “de amor”. Trata-se, na verdade de uma longa carta, constituída de cartas escritas em seis noites diferentes sobre o mesmo tema: o desencanto do escritor por causa da recusa de sua proposta de casamento por uma senhora da elite da então Lourenço Marques, capital da colônia de Moçambique. No princípio de cada carta, somos situados no tempo, ao anunciar-se a hora e a data de escrita, o tempo cronológico. Na primeira carta, antes do seu início, se descreve o estado emocional do enunciador. A carta que fecha o livro foi manuscrita a 20 de Abril de 1918, às 21 horas e 30 minutos no hospital Miguel Bomdarda, onde Albasini se encontrava internado por problemas cardíacos.

Antes descrever o conteúdo da última carta, gostaríamos de falar da estruturação ideal desta forma histórica. Segundo Charaudeau e Mangueneau (2006: 255), a carta actual surgiu em Bolonha no século XI, resultante da aplicação da ordenação retórica feita por Cícero à correspondência estatal. Ela compreendia cinco etapas: 1. “a saudação (ou endereçamento)”; 2. “o exórdio (*captatio benevolente*)”; 3. “argumentação ou narração”; 4. “Pedido” ; e 5. “Conclusão”.

⁶ -JUNQUEREIRO, 1949, p. 23-66.

Em *A arte de escrever cartas*, Tin (2005: 37-42) detalha o surgimento da escrita epistolar e suas regras feitas em 1135 pelo mesmo anônimo de Bolonha. Para o anônimo Bolonhês, a carta constitui-se de partes distintas e combinadas de palavras para um destinatário. Compõem-se do *salutatio*, *captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio* e *conclusio*. Na saudação deve-se indicar o destinatário claramente, nomeando sua classe, ofício, familiaridade, etc. de modo a interpelá-lo de forma adequada. Depois temos o exórdio, no qual usa-se de modo eficaz as palavras de modo a influir no destinatário através de formas de tratamento do remetente ao destinatário. Na terceira parte, a narração breve e clara, apresenta os argumentos de modo adequado, podendo ser simples (quando aborda um único assunto) ou composto (vários assuntos) sobre temas temporalizados. Na petição, usa-se nove formas: suplica-se, recomenda-se, ameaça-se, incita-se, adverte-se, reprova-se e por outros meios não mencionados anteriormente. Por fim, temos a conclusão que consiste no fecho da carta, ressaltando o assunto abordado, por meio da reafirmação ou negação.

A última carta de *O livro da dor* foi escrita noite de 20 de Abril de 1918, num momento de insónia e mal-estar. Não inicia com uma saudação, muito menos com alguma forma de tratamento. Tal falta se deve ao facto das cartas serem gêneros proteiformes, alterando sua forma frequentemente.⁷ Em *O livro da dor*, temos o nome da receptora fora especificado no início, Micaela Loforte. Todavia, o emissor grafa somente M..., visto que queria ocultar a destinatária. Trata-se da saudação prescrita, pois “o nome do destinatário é escrito primeiro”⁸. Neste conjunto de cartas, a fórmula de abertura serve para todas as cartas, pois o receptor é o mesmo. No exórdio, o emissor mostra-se exasperado por ainda escrever essa carta, porque havia jurado que não o faria. Por isso, acha-se “miserável, sem vergonha”. De seguida, temos a máxima de Thomas Kempis, retirada da *Imitação de Cristo*, o “homem põe e deus dispõe”. Comenta que tal infalível verdade não é, felizmente, de sua autoria. Supomos estar perante a narração, porque o autor se expressa de modo claro e direto sobre a máxima. De seguida, temos um conjunto de perguntas retóricas sobre sua sanidade mental. Antes da súplica ao Senhor, um companheiro de quarto do hospital ressalta que o emissor estaria um pouco louco. A súplica ao senhor é feita por meio da seguinte pergunta retórica: “Porque, meu senhor?” Por conseguinte, nos dá uma explicação para o seu caso, pois nem os psicólogos, nem os céticos souberam teorizar. Estamos perante o pedido de conselho autorizado. Deste modo, o pedido é composto de duas espécies, sendo deste modo complexo. A conclusão é uma proposição maior atenuada pela condicional: “alma da mulher, se é que tem alma, é um mistério”. A conclusão deste silogismo irregular é negativa, desqualificadora: “mas a tua é perfeitamente um monturo”. Ao finalizar a carta, pede perdão à Deus por apelar à linguagem tão baixa.

A tradição de escrita de cartas em Moçambique já era corriqueira quando da escrita e publicação deste livro de Albasini. Albasini usou a escrita epistolar regularmente para expressar seus pontos de vista perante as autoridades coloniais, como para mostrar seus argumentos aos leitores dos jornais da época. As cartas eram o meio usual de comunicação na administração colonial e entre familiares. Deste modo, Albasini recorreu a uma forma trivial do seu tempo para transmitir o seu desalento amoroso.

Portanto, “o nada nada origina e tudo que existe parte de alguma coisa.” Melhor, os gêneros autorais destas cartas estão ligadas as intenções do autor que por meio de escolhas, combinações, apropriações compõe seu texto tendo em mente um leitor com um horizonte de expectativa que torna possível a comunicação. Podemos dizer que as cartas de Albasini permitiram mostrar as múltiplas referências que o autor usou na escrita. Temos nelas manifestas uma tradição escrita ligada a diversos campos da atividade humana que se cruzaram e possibilitam a combinação e mistura de gêneros literários e jornalísticos que permitiram a construção de cartas de amor e nas quais são reveladas as tensões da compósita sociedade colonial moçambicana.

7 - MORAES, 2005, p. 1.

8 - TIN, 2005, p. 38.

9 - HAUSER, 1984, p. 23.

Bibliografia

- ALBASINI, João. *O livro da dor*. Lourenço Marques: Tipografia Popular, 1925.
- CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas*. Sintra: Veiga, 1994.
- CHAURAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.
- FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban III*. Lisboa: Platano Editora, 1985.
- JUNQUEIRO, Guerra. *A morte de D. João*. 14.^a. Porto: Lello & Irmão, 1949.
- HAUSER, Arnold. *Arte e sociedade*. Lisboa: Presença, 1984.
- LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana: a história e a escrita*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988.
- MONTADON, Alain. *Les formes brèves*. Paris: Hachette, 1992.
- MORAES, Marcos. A arte de escrever cartas. *Memoria postal*, São Paulo, Agosto de 2005.
- ROCHA, Aurélio. *Associativismo e nativismo em Moçambique: contribuição para o estudo das origens do nacionalismo moçambicano*. Maputo: Texto Editores, 2006.
- SANTILLI, Maria. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. “Genre littéraires”. *Nouveau dictionnaire encyclopedique des sciences du langage*. Oswald Ducrot; Jean-Marie Schaefer (Org.). Paris: Seuil, 1995, p. 520-529.
- SCHAEFFER, Jean- Marie. *Qu'est-ce genre littéraire?* Paris: Seuil, 1989.
- TIN, Emerson. *A arte de escrever cartas*. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

Donald e Dolan: literatura e outras produções na era da internet

Emiliano Augusto Moreira de Lima

USP/Capes

Resumo: Procuraremos partir de uma perspectiva materialista, pensando as relações que os meios de produção mantêm com as práticas culturais. Tentaremos fugir à noção vulgar da pura subordinação da superestrutura pela base econômica levando em conta as considerações de Raymond Williams sobre o caráter material da linguagem, e campo em que os humanos também produzem e reproduzem sua vida. No caminho aberto por esse estudioso, proporemos que as novas tecnologias possibilitam novas relações de produção que afetam o campo da linguagem, mas a integração dessas novas tecnologias da linguagem com a literatura impressa ainda não foi explorada de maneira radical. As colocações de Walter Benjamin sobre o cinema e a fotografia são chão fértil de onde se pode tirar inspiração para a análise de como o advento da internet afeta a produção escrita. Que possibilidades abrem-se com técnicas ainda mais instantâneas de reprodução que a fotografia? Como estudo de caso, uma visada comparativa sobre a figura do pato Donald, subvertida pelo autor angolano João Melo em seu livro de contos “O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida”, e por autores anônimos de todas as partes do globo na rede na figura que varia do mau jeito à escatologia, Dolan.

Palavras-chave: Literatura e internet; crítica materialista; literatura angolana

Abstract: Departing from a materialist perspective, we will try to think about the various relationships that the means of production have with cultural practices. We will avoid the ordinary notion of pure subordination of the superstructure by the economic base taking into consideration Raymond Williams’ thoughts on the material character of language, field in which humans also produce and reproduce their lives. Accordingly to this author, we propose that new technologies enable new relations of production that affect the field of language, but the integration of these new language technologies with printed literature in radical manner is yet to come. The words of Walter Benjamin on cinema and photography are fertile ground from where is possible to draw inspiration for the analysis of how the advent of the internet affects the written production. What possibilities open up when techniques more instantaneous than photographic reproduction come into play? As a case study, we offer a view on Donald Duck’s figure, subverted by the Angolan author João Melo in his book “O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida” compared to Uncle Dolan, an awkward and sometimes scatological character produced by anonymous authors on the internet.

Keywords: Literature and internet; materialist critique; Angolan literature.

Disse uma vez Marx que os homens fazem a história, mas não a fazem como querem; pesa sobre eles o legado deixado pelas gerações anteriores. Apropriada e levemente torcida, essa afirmação serve como ponto de partida desta comunicação: nós comparamos as práticas artísticas e culturais, mas não como queremos; pesa sobre nós o legado deixado pelas gerações anteriores e modificado pelas atuais (e, quiçá, pelas posteriores). O nome do legado da frase torcida é internet.

O interesse quanto a esse assunto surgiu por causa de nossa pesquisa de mestrado. O objeto de nossa

pesquisa é o livro *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*, do escritor angolano João Melo. Qual não foi nossa surpresa quando descobrimos um fenômeno na rede que mantinha certa analogia com a apropriação do personagem das empresas Disney pelo autor. Com efeito segundo o site *Know Your Meme*, desde 2010 corre pela rede uma série de tiras cujo personagem central é uma apropriação e subversão de Tio Donald, conhecida como *Uncle Dolan*. Aparentemente, esse modo de apropriação de Donald foi iniciado por um internauta finlandês. É interessante notar que ambas as formas surgem fora do centro do capitalismo global, e é por este aspecto que gostaríamos de iniciar a análise.

Toda obra é produzida dentro de certas condições materiais que são historicamente determinadas, que em última instância acabam por condicionar sua forma. Assim, a busca por essas condições não deve ser considerada como um método concorrente entre os muitos métodos disponíveis no mercado intelectual, mas o ponto de partida que nos permitirá uma análise que mantenha nossos dois pés no chão, por assim dizer.

Assim, muito rapidamente, e fazendo um recorte em volta de pontos que nos interessam, podemos dizer que vivemos numa época em que, como definiu Wilman do Valle Barbosa, os esforços (científicos, tecnológicos e políticos) para informatizar a sociedade atingem seu máximo. E o novo modo de acumulação que pauta o funcionamento do sistema econômico, que David Harvey chamou de modo de acumulação flexível, tem a constante revolução das tecnologias de comunicação como uma de suas peças-chave. Esse autor aponta que isso fez com que o horizonte de tempo de decisões tanto públicas quanto privadas diminuísse enormemente, e, essa revolução constante aliada à eliminação dos custos de transporte, possibilitou que determinadas decisões fossem aplicadas imediatamente sobre um espaço maior e mais variado do que era possível até então.

Essa é a tônica desse Pato Donald que consegue caminhar livremente por Angola, Finlândia, Brasil... Ele é justamente o tipo de mercadoria que se beneficia da constante revolução nas tecnologias de comunicação, porque é facilmente reproduzível e facilmente transportável, já que pode prescindir de muito de sua materialidade: não está mais necessariamente atrelada à impressão ou ao celuloide. O Pato Donald como mercadoria é um dos polos da situação.

O outro polo é a já citada constante revolução nas tecnologias de comunicação. Raymond Williams abriu um veio interessante para considerações sobre o assunto, pois lembrou-nos que a linguagem também é um campo material no qual produzimos e reproduzimos determinadas necessidades. Esse autor percebeu que vêm ocorrendo “transformações profundas diretamente ligadas a modificações nos meios básicos de produção. Tais modificações são mais evidentes nas novas tecnologias da linguagem”, diz ele,

que levaram a prática além da tecnologia relativamente uniforme e especializada da imprensa. Os novos meios não eliminam a impressão nem diminuem sua importância, mas não são meros acréscimos nem alternativas a ela. Em suas complexas interligações e inter-relações, compõem uma nova prática substancial na própria linguagem social, porque são sempre mais do que tecnologias, no sentido limitado. São meios de produção, desenvolvidos em relações diretas, embora complexas, com relações culturais e sociais que se modificam e se ampliam profundamente.¹

Então, o Pato Donald é inicialmente uma relação mercadológica, mas sua apreensão não se reduz a isso. A capacidade quase ilimitada de colonização pelo mercado é uma constante do nosso tempo histórico, mas tanto o Pato Donald do livro de contos quanto o Dolan da internet são um indicativo de que essa relação pode ser subvertida. Como diz Benjamin Abdala Jr.: “A apreensão de padrões culturais é necessária, como base contextual para rupturas” (ABDALA JR., 2007, p.156).

E, como essa subversão aparece em dois contextos distintos, nos é possível tirar apontamentos inte-

¹ Williams, R. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

ressantes daí. Para esta comunicação, importa a mundialização de uma suposta cultura de massas por meio dos tentáculos da indústria cultural. Partindo-se de uma perspectiva comparativista, a ocorrência em dois contextos aponta para uma relação sistêmica que, não só inclui as nações de língua portuguesa, como as extrapola. Recorramos às palavras de Abdala Jr.:

A análise comparativa dos textos produzidos em português permite a apreciação da dialética do macrosistema literário em suas apreciações nacionais. E [...] hoje não existe mais um centro irradiador como na época colonialista e que uma perspectiva histórica poderia defender, ao colocar uma literatura como principal e as outras como dependentes.²

Tomemos essa noção. Obviamente não se pode falar em literaturas dependentes, mas ao fazermos a perspectiva recair sobre a indústria cultural, há alguns centros irradiadores, cuja força, que vem da sua capacidade de produção massiva, de fazer girar produtos e chegar aos lugares mais distantes, não pode ser ignorada. Claro, não se fala em dívida ou dependência, não pretendemos operar um retrocesso tão monstruoso no trabalho comparativo, mas queremos apontar que, dada a capacidade de multiplicação que a indústria cultural tem sobre seus produtos, eles foram introduzidos na vida social de maneira tal que o Pato Donald é tão conhecido dos falantes do português quanto os ditos e os provérbios mais espalhados. Essa é uma condição que não pode ser negada, e constitui a matéria crua a partir da qual João Melo construirá o conto O Dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida, e através do conto, todo o livro.

Argumentamos em nossa pesquisa que a leitura mais produtiva desse livro será aquela que o tomar como um todo com alguma organicidade, e não como mera coletânea de estórias. Esse organicidade não se dá através de uma escolha temática, mas há uma certa continuidade constituída sobre a organização formal, como a alternância dos mesmos narradores dentro dos diferentes contos, e os constantes comentários desses narradores. Muito do sentido de continuidade do livro vem desses comentários que parecem extra-literários, enquanto os finais das estórias parecem propositalmente fazer com que se sinta desinteresse por elas. Um dos narradores finge desinteresse por algumas, como nas seguintes passagens:

já estou com pressa de redigir o próximo conto. (MELO, p. 62)

Sou um ser anódino.

Vocês precisam realmente conhecer a minha história até o fim.

Acham que algum escritor será capaz de escrevê-la? (p. 67)

Não percamos, pois, tempo com ele. (p. 74)

Todos os exemplos são últimas frases de estórias. O narrador se recusa a continuá-las até o fim propriamente dito, perde o interesse, força o leitor a passar para a próxima página quando tropeça em um assunto que o incomode. Lembra bastante o mundo da indústria cultural: a criação de novas necessidades é tão rápida que o conto torna-se obsoleto antes de seu final, antes de uma primeira leitura se dar por completo; já é obsoleto no momento em que é criado. Corremos o risco de perder inclusive o controle da leitura, jogados, sem um guia seguro, no universo angolano, e esperamos ser resgatados por algo familiar: que sejam o Pato Donald e a Margarida.

Aliás, tem muito apelo o título: por si só, é quase uma peça publicitária; faz o clichê “sexo vende” parecer uma verdade fundamental, o que vale ser ilustrado com uma anedota: no primeiro evento de que participamos depois do ingresso na pós-graduação, colocamos o nome do livro no título de nossa comunicação. Por um dia, passamos de anônimo a celebridade de corredor – repentinamente, todos se interessavam por

2 Abdala Jr., B. Literatura, História e Política: Literaturas de Língua Portuguesa no Século XX. 2. ed.. Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2007, p. 47.

literatura angolana. Enfim, sua escolha, claro, está longe de ser inocente, e se o consumidor comprou a mercadoria baseado no que a embalagem e a propaganda diziam, a impressão que a primeira parte do livro causa é de levar gato por lebre.

O livro é dividido em 18 histórias, e, como é de se esperar, o conto homônimo ao livro é a nona história: divide-se dezoito por dois, temos duas metades de nove partes cada. Porém João Melo recusa-se a entregar qualquer conforto ao leitor além dessa esperada característica. A apropriação do Pato Donald se dá pela sua completa ausência. Mesmo a Margarida só está presente como estampa na calcinha de uma personagem anônima.

Observemos as primeiras indicações de espaço da narrativa:

A minha história é conhecida em todo o mundo. Mujimbo que atravessou épocas, em cada uma delas amplificado com novos detalhes. Está traduzida em todas as línguas existentes. Foi levada à cena em tabladros incontáveis. Já deu filme, seriado de TV, VHS, DVD, minidisco, cópia pirata, arquivo de computador, *attachment* enviado pela Internet, SMS, em suma, mensagem partilhada desde os primórdios pelo planeta inteiro.

Então há duas indicações de espaço, num sentido mais estrito do termo. A primeira é escancarada, dada duas vezes, e no entanto, bastante genérica: “todo o mundo” e “planeta inteiro”. Aparentemente, pode ser qualquer lugar, e quase diríamos que se pretende universal, não fosse o “mujimbo” misturado ali ao português – como se o português já não nos fosse uma indicação –, palavra do tchokwe que significa segredo, boato, rumor, e entrega de onde a história será contada. A nossa atenção deve recair sobre o fato de que justamente no parágrafo em que estão as primeiras indicações de espaço, estão também os meios em que a história já foi contada. E, há uma frase única reservada para as tecnologias mais recentes, que se contrasta com as duas frases anteriores, uma separada para a transmissão oral e escrita – “todas as línguas existentes” –, outra para o teatro. É justamente na frase reservada para as novas tecnologias que se repete a indicação genérica de espaço. Aliás, o “em suma” resume a enumeração de tecnologias modernas com uma indicação de espaço e tempo; ambas genéricas e muito abrangentes. Assim, o narrador nos quer fazer acreditar que a ação se passe num espaço virtual muito amplo, mas deixa escapar indícios de que não seja exatamente assim. As novas tecnologias elencadas a uma primeira vista parecem diluir o espaço, tornando-o virtualmente acessível a qualquer um, conectando o mundo inteiro. Mas essas pequenas indicações nos permitem perceber que só um dos lados está se movendo – a mercadoria Pato Donald, caminhando por todos os novos meios disponíveis, vai até Angola, mas Angola não vai até a Disney.

Quanto ao Uncle Dolan, a subversão se dá pela gama de possibilidades que qualquer criador anônimo possa explorar, desde que tenha um computador com acesso à internet e um programa básico de edição de imagens, como o MS-Paint. De fato, quando observamos os traços, as tiras em geral se dividem em inadvertidamente mal desenhada – isto é, o desenhista não possui familiaridade com o editor, ou mal sabe desenhar mesmo – propositalmente mal desenhadas – o desenhista conscientemente escolheu usar maus traços, mas pequenos detalhes entregam que ele tem mais familiaridade com o editor de imagem ou conhece técnicas de desenho – e bem desenhadas – quando o traço se aproxima do original, ou quando propositalmente se afasta.

Quanto aos conteúdos, as tiras variam enormemente. Podemos encontrar exemplo de humor non-sense, de várias formas de paródia, de violência verbal e física, de escatologia, dentre outros.

Walter Benjamin tem em alta conta as transformações introduzidas pela fotografia. Esse pensador nos diz que “a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida”. A existência de um fenômeno como Dolan está inserida num contexto em que novas possibilidades se abrem. Quem sabe um dia poderemos dizer que a obra de arte modificada é cada vez mais a modificação de uma obra de arte criada para ser modificada. Diz Benjamin: “no momento em que o critério da autenticidade

deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.”

Não nos parece que os autores anônimos que se apropriam e subvertem o Pato Donald diariamente já atingiram consciência dessa possibilidade, e no entanto, fazem-no sem saber. Voltemos mais uma vez a Benjamin: “Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução.” Essa afirmação só é possível dentro da lógica da mercadoria. Da mesma forma, é o espalhamento de Donald como mercadoria que possibilita a sua escolha como alvo de subversão. Um critério aurático tentaria remover artificialmente a arte dessa lógica, alegando sua intocabilidade. Pelo contrário, sem negar o pressuposto de mercadoria, os autores anônimos de Dolan a corroem por dentro, seja na prática anárquica de tomar sem pagar e dar sem receber, seja na transformação do agradável em grotesco. Abre-se a possibilidade para que o próximo invólucro santo a ser destruído seja a própria inviolabilidade da mercadoria.

Aqui, O dia em que o Pato Donald comeu a Margarida e Uncle Dolan se encontram: ambos são uma formalização que parte de dentro da forma mercadoria e que acaba por desafiar-la, ainda que um pareça ser mais cômico disso que outro. E ambos apresentam caminhos e possibilidades para experiências mais radicais, mas ainda não articulam o máximo de possibilidades que os novos meios de produção e reprodução da linguagem permitem.

Referências

BARBOSA, Wilman do Valle. “Tempos pós-modernos”. In LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense. 7. ed., 1994.

HARVEY, David. **The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change**. Malden: Blackwell Publishing, 1990.

<http://knowyourmeme.com/> Acesso em 08/05/2012.

MELO, João. **O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida: 18 estórias quase pós-modernas**. Luanda: Coleção Letras Angolanas, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

A epistolografia de Wenceslau de Moraes e a problematização da sociedade portuguesa no contraponto com o Japão

Erika Horigoshi
USP/Fapesp

Resumo: A comunicação pretende, a partir de excertos das *Cartas do Japão* produzidas pelo autor português Wenceslau de Moraes (1954-1929), analisar como a realidade sociocultural japonesa influenciou o amadurecimento do processo de problematização da sociedade portuguesa empreendido por ele ao longo da escrita desses textos publicados originalmente no jornal português *O Comércio do Porto* no início do século XX. Neste contexto, observamos a produção literária de Moraes a serviço de um importante debate histórico-social em seu país de origem, questionando, por meio de diferentes representações que envolvem fatores delicados como a formação de imaginário e a produção de estereótipos, o que é ser português longe de sua pátria, a posição de seu país na ordem mundial de então e como se concretiza literariamente o exercício da alteridade fundamentado na busca pela compreensão do povo japonês e de sua cultura.

Palavras-chave: Wenceslau de Moraes; cartas; Japão; orientalismo; literatura

Abstract: This communication intends to, from excerpts of *Cartas do Japão* by Portuguese author Wenceslau de Moraes (1954-1929) examines how the socio-cultural Japanese influenced the ripening process of questioning the Portuguese society undertaken by him throughout their writing originally published in Portuguese newspaper *O Comércio do Porto* in the early twentieth century. In this context, we observe the literary production of Moraes in the service of an important historical and social debate in your country of origin, questioning, using different representations involving factors such as the formation of delicate imaginary and the production of stereotypes, which is to be Portuguese far from their homeland, the position of his country in the world order then and how it operates in a literary exercise of otherness based on the search for understanding of the Japanese people and their culture.

Keywords: Wenceslau de Moraes; letters; Japan; orientalism; literature

Durante mais de dez anos, de 1902 a 1913, o autor português Wenceslau de Moraes (1854-1929) publicou cartas no jornal *O Comércio do Porto* nas quais, como um articulista-correspondente radicado no Japão, fazia comentários sobre os mais variados assuntos que lhe chamavam a atenção naquele país, de aspectos socioeconômicos a meras observações de cunho estético, além de curiosidades locais. Durante este período, a mudança decorrente dos anos em contato com os japoneses passou a influenciar sobremaneira a sua visão a respeito desses assuntos e mudou o tom de suas missivas, amadurecendo os aspectos nela tratados e fazendo importantes considerações sobre a sociedade portuguesa a partir de suas observações sobre o povo japonês. Estes textos, que mais tarde foram reunidos e publicados sob a forma de livros, deram origem a seis volumes intitulados *Cartas do Japão*, sendo apenas o terceiro da série lançado com título diferente – *A Vida Japonesa* – por questões editoriais.

Visualizamos a produção literária de Wenceslau de Moraes a serviço de um relevante debate histórico-social em seu país de origem, questionando, por meio de diferentes representações que envolvem fatores delicados, como a formação de imaginário e a produção de estereótipos, a atitude de ser português longe de sua pátria, a posição de seu país na ordem mundial de então e como se concretiza literariamente o exercício da alteridade fundamentado na busca pela compreensão do povo japonês e de sua cultura. Para tanto, é preciso desconstruir esse imaginário no âmbito da literatura (TEIXEIRA, 2003) e identificar os estereótipos ali agenciados, numa tentativa de analisar as imagens produzidas pelos textos de Moraes.

A epistolografia deixada por Wenceslau de Moraes é vasta; e seu caráter, precioso. Parte dela corresponde ao que tradicionalmente se espera desse tipo de texto, ou seja, constitui-se de missivas destinadas a sua irmã caçula, a seus filhos – que moravam em Hong Kong – e a seus amigos mais íntimos. Nessas cartas, Moraes tratava de aspectos de sua vida particular, sendo sua família, sua carreira diplomática (e também sua exoneração após a morte de O-Yoné, sua primeira companheira japonesa), e sua sobrevivência no Japão os temas mais recorrentes¹.

A outra parte desse conjunto de cartas escritas por esse autor português tem, contudo, uma característica especial. Mesclando curiosidade e linguagem jornalística opinativa a um formato epistolar, as *Cartas do Japão* publicadas no *Comércio do Porto* representam um material de grande valor literário e também histórico-cultural, por dedicarem-se a oferecer a seus leitores portugueses possíveis caminhos e soluções para seus impasses políticos, econômicos e mesmo sociais a partir do olhar de um conterrâneo habitante de um país longínquo, que utiliza a sociedade japonesa como contraponto para refletir sobre a portuguesa.

Para nós, constitui um desafio muito rico em possibilidades pensar nos fatores envolvidos na produção dessas cartas. De início, chama-nos a atenção o grau de consciência que Wenceslau de Moraes demonstra ao fazer uso do texto escrito como suporte para empreender a missão por ele atribuída a essas cartas:

No decorrer destas singelas correspondências tenho seguido uma determinada orientação, um plano de desenvolvimento, que não deve ter escapado àqueles que as hajam benevolmente lido desde o seu início. (...) Tratar por todos os modos de aguçar a curiosidade dos portugueses pelo que se passa pelo mundo afora, afigura-se-me obra meritória, tendente a inspirar-lhes mais arrojados intentos e a chamá-los à noção dos seus deveres de actividade mundial. Um dos meios mais eficazes para atingir tal fim é, sem dúvida, a obra literária, livro ou jornal, ainda mesmo quando o publicista, por escassez de assunto ou de espaço, ou por inabilidade própria, se limita a rastejar no campo das frivolidades ou das notícias pouco a propósito. (MORAES, 1977, p.100)

Incomoda muito Wenceslau de Moraes a apatia do povo português diante das transformações mundiais de natureza político-econômica, transformações estas que estabeleciam pouco a pouco uma ordem global na qual seu país ocupava um papel periférico. Ao presenciar *in loco* o rápido processo de ocidentalização do povo japonês e a sua notável capacidade de absorver e de utilizar de modo bem-sucedido as tecnologias do mundo ocidental, Moraes era tomado por um sentimento dual: por um lado, admiração diante da postura dos japoneses; por outro, irritação perante a falta de ânimo dos portugueses, que, a seu ver, perdiam tempo e oportunidades de retomar o crescimento da nação simplesmente por ignorar o que acontecia a sua volta.

Nesse processo, para o escritor português, era fundamental que Portugal estreitasse relações com o Japão, uma nação em pleno crescimento econômico e cada vez mais influente no cenário mundial das primeiras décadas do século XX.

¹ Dentre os vários volumes já organizados até hoje com esse material epistolográfico íntimo de Wenceslau de Moraes, destacamos a obra intitulada *Cartas do Extremo Oriente*. Lisboa: Fundação Oriente, 1993, ao qual tivemos acesso no decorrer do desenvolvimento de nossa pesquisa.

Já hoje não é permitido a ninguém ignorar que o império japonês é uma grande nação, pesando politicamente na balança do Mundo e impondo-se pelas suas energias, pelas suas actividades produtoras, de modo a merecer o maior interesse por parte das iniciativas estranhas. Se na nossa língua pouco ou nada se tem escrito sobre o assunto, não faltam magníficos trabalhos em francês, inglês, alemão, etc., que não é lícito ignorar. (MORAES, 1977, p.66)

Moraes via na promissora ascensão econômica japonesa uma possibilidade de retomada do crescimento português. A forma bem-sucedida pela qual o Japão administrava suas “faces” de Próspero e Caliban – ao menos pelo ângulo da política externa, uma vez que, internamente, a população japonesa sofria com medidas que arrochavam o seu poder aquisitivo – parecia mostrar ao escritor que Portugal também tinha chances de retomar o seu papel como potência europeia, muito embora Moraes também conseguisse enxergar criticamente a situação interna do Japão e registrasse isso em seus textos:

Desde a guerra com a China, o Japão tomou a peito constituir-se uma nação de primeira ordem e firmar a sua grande influência nas vastas regiões do Extremo-Oriente. Para isto eram-lhe necessários um importante exército e uma poderosa armada, e foi o que conseguiu, alargando imensamente todos os ramos de serviço público. Mas para isto que não chegava o dinheiro do país, que é no fim de contas um país pobre, de agricultura quase no seu auge, mas que ainda não chega para o sustento da população; de indústria antiga primorosíssima, mas de mui limitada aceitação nos mercados estranhos; de indústria moderna incipiente, posto que muito esperançosa; tendo minas quase exaustas; e, sobretudo, com um povo ainda muito sóbrio, sem necessidades de luxo, escassamente remunerado no seu trabalho, vivendo de um punhado de arroz; e não é um povo tal que pode dar muito, quando espremido na prensa dos impostos. (MORAES, 1977, p.62)

Wenceslau de Moraes deixa-se admirar franca e imediatamente dessa faceta imperialista japonesa, exaltando animadamente em seus textos publicados na imprensa portuguesa as vitórias militares do Japão, além de seu crescimento econômico, incentivando constantemente Portugal a reavivar seu amor-próprio e seu nacionalismo como elementos necessários para retomar seu crescimento e seu prestígio diante dos vizinhos de continente.

Venha, pois, alguém da nossa terra a este país, no intuito de estreitar relações de negócio; venha dentro de dois meses, dentro de quatro, dentro de seis, mas venha; o indiferentismo em tal assunto, tratando-se de um país florescente como é o Japão, que de dia para dia mais desperta o interesse dos comerciantes de toda a Europa e de toda a América, sem já falar na Ásia, e tratando-se por outro lado de um país como o nosso, precisando a todo o transe de participar na existência activa em que colaboram todas as nações ciosas da própria grandeza, é altamente ridículo, é altamente condenável, é altamente prejudicial. E até então, enquanto que o primeiro empreendedor se não resolve a pôr na mala seis camisas de reserva e a abalar para este império, persista-se em tentar introduzir nas nossas principais cidades algumas amostras dos produtos japoneses, embora em pequena escala, mas que servirão a despertar a atenção do público e animar as casas de negócio a mais vastos empreendimentos. (MORAES, 1977, p.178)

Com esse engajamento do escritor português, percebe-se claramente uma problematização da sociedade de seu país no contraponto com as atitudes nipônicas de ousadia e coragem para possibilitar ao Japão a aquisição rápida do respeito dos líderes mundiais. Se inicialmente o tom crítico de Moraes é direcionado à sugestão de medidas econômicas e políticas no intuito de melhorar o desempenho de Portugal, numa fase

subsequente, é o resgate do nacionalismo em busca do crescimento o tema por ele exaltado.

Essa atenção demonstrada pelo autor português em escrever observando atentamente o ambiente sociocultural de sua época é um traço interessante de sua prosa e, aliada à característica epistolográfica das *Cartas do Japão*, proporciona uma dimensão literária complementar ao conjunto de sua produção bibliográfica.

A correspondência de Moraes publicada n' *O Comércio do Porto* é uma demonstração clara de sua versatilidade como escritor. A forma e a proposta desses textos são um capítulo diferenciado em sua escrita e, ao lado de sua obra híbrida *O-Yoné e Ko-Haru* – que dialoga com o gênero literário ocidental do *novel* e com o oriental do *watakushi shōsetsu* – e de seus livros cujo objetivo é dar a conhecer o Japão aos portugueses, como é o caso de *Dai Nippon*, *Relance da História Japonesa* e *Relance da Alma Japonesa*, por exemplo, complementa sua produção literária, conferindo ao formato de missivas por ele adotado uma forma interessante de diálogo com seus leitores europeus tendo um jornal como intermediário. É o caráter das cartas, íntimo por excelência, sendo revigorado pelo espírito aventureiro da escrita de Moraes que transita entre Oriente e Ocidente.

Nas *Cartas do Japão*, o autor português estabelece a continuidade de assuntos, criando sequência nas missivas não apenas pela data do cabeçalho, mas pela sucessão de raciocínios desenvolvidos encadeando um texto ao outro. Sua linguagem é descontraída e dinâmica, acompanhando a variedade de assuntos por ele tratados, que vão de análises de conflitos bélicos à notícia de uma nova florada de cerejeiras. A rigor, nada escapa do olhar aguçado de Moraes.

Tamanha é a característica eclética do conteúdo das *Cartas do Japão*, que, no início de cada missiva, logo abaixo da indicação da data, o autor faz um pequeno índice de assuntos que serão tratados no texto a seguir, sinalizando os temas escolhidos para abordagem em cada ocasião pela seleção de palavras-chave, como serve de exemplo o excerto a seguir, no qual Moraes não apenas fala sobre a passagem da atriz japonesa Sada Yacco pelos teatros de Lisboa, mas também analisa a peça estrelada por ela, a qual teve a oportunidade de assistir no Japão, numa notícia que figura no pequeno sumário de palavras-chave da carta de 28 de junho de 1902 pelo nome e sobrenome da atriz:

- Leio nos últimos jornais de Portugal que Sada Yacco, a famosa actriz japonesa que tanto tem impressionado o público americano e europeu, ia dar duas récitas num dos teatros de Lisboa. Vem a propósito dizer que Kawakami, o director da *troupe* e marido da gentil actriz, adquiriu anteriormente no Japão notável celebridade. Ele e ela têm sobretudo o mérito actual de saberem cativar as platéias. [...]

Eu assisti a uma [representação] delas, destinada sobretudo a pôr em relevo os ridículos e os vícios da raça branca. Numa comédia, se comédia era, Sada Yacco figurava a dama europeia *new style*, biciletista, feminista, revolucionária; noutra, desenrolava-se uma cena de amores burlescos, sendo o herói um padre lazarisista. O povo rude, cheio de patriotismo e de má vontade contra os europeus (diga-se toda a verdade), ria a bom rir e glorificava o seu Nippon; o público japonês ilustrado achava tudo aquilo chocho e os actores uns saltimbancos.

É bom que os europeus fiquem sabendo: a arte dramática japonesa é notabilíssima; mas não é Sada Yacco, nem mesmo Kawakami, que a interpretam à altura dos seus grandes merecimentos. (MORAES, 1977, p. 38-39, grifos do autor)

Aqui já observamos nosso autor escrevendo sobre um assunto cultural, falando como um intérprete da arte teatral japonesa, ainda que adotando uma postura mais crítica e intolerante no que se refere a uma personagem japonesa feminina com características europeias – biciletista, feminista, revolucionária – e também ressaltando com franqueza a pouca receptividade dos japoneses rudes, mas patriotas acima de tudo, que encaram o estrangeiro branco como um objeto para sua diversão.

Wenceslau questiona a arte dramática de Sada Yacco a partir de um ponto de vista elitizado, que considera arte as finas interpretações teatrais tradicionais, que não se configuram como meras tentativas de imitar o teatro do Ocidente; por outro lado, ao ressaltar algumas qualidades da trupe nipônica, como sua capacidade de cativar plateias, não deixa de enfatizar que o teatro japonês – erudito – é capaz de mais do que o grupo de Sada Yacco pode mostrar aos europeus.

Quase três anos depois e já na terceira série das *Cartas do Japão – A Vida Japonesa* –, Wenceslau de Moraes volta a escrever sobre Sada Yacco e sua trupe, dirigida por Kawakami, seu marido, desta vez em cena nos palcos japoneses com a peça *Pour la Couronne* e o entreato *Yumé*; o primeiro, traduzido da montagem ocidental e adaptado por um japonês; o segundo, uma encenação original japonesa. Vejamos alguns comentários de nosso autor a esse respeito:

O drama “Pour la Couronne”, japonizado é, francamente, um fastidioso imbróglio, passado na Sibéria, onde entram japoneses, russos, chineses, negros, etc., travando-se lutas façanhudas. O público nipônico aplaude, ferido na sua corda mais sensível – o patriotismo – e também por amor pela novidade, sendo Kawakami o iniciador de um novo gênero teatral, baseado em processos europeus. (MORAES, 1985, p.24)

Pelo excerto, nota-se a clara desaprovação de Moraes em relação à adaptação da primeira peça, feita pelo Sr. Osada, um professor japonês da Universidade de Tóquio, descrito pelo autor português, contudo, de forma positiva em trecho da mesma carta: “[...] educado em Paris e possuindo vastos conhecimentos literários”, com habilidades que, a princípio, o credenciariam a fazer um bom trabalho.

Esta não é, contudo, a primeira passagem de um texto de Moraes na qual ele critica a apropriação japonesa de características europeias em expressões artísticas, conforme mostra a análise feita por ele da personagem interpretada por Yacco no primeiro volume das *Cartas do Japão*. Nota-se que é motivo de incômodo para Wenceslau de Moraes a fusão de culturas que o contato com o Ocidente provocava no Japão, algo talvez visto por ele como uma confusão de identidades étnicas que contribuía de maneira negativa para a o povo japonês naquele momento histórico de desenfreada influência europeia naquele país do Oriente.

Assim, um dos fatores que nos chama a atenção na análise das cartas publicadas por Moraes na imprensa portuguesa é que o cotidiano japonês o faz constantemente pensar e repensar o modo de vida português e mesmo as grandes diferenças culturais entre ambos os países não o impedem de tentar administrar a diferença de repertórios em prol de extrair algum tipo de aprendizado das várias situações por ele experimentadas, ou mesmo de utilizar as dúvidas surgidas durante esse processo como um impulso para continuar o seu trabalho de observação dos japoneses e seu exercício de registrá-la por meio da literatura.

Os textos das *Cartas do Japão*, por seu teor variado, abordando de assuntos políticos aos culturais e quase sempre propondo a comparação por meio da problematização de aspectos sociais portugueses e japoneses, relacionam diretamente a importância de ambos os países como o principal tema de Wenceslau de Moraes.

Para entendê-los de maneira mais aprofundada, é importante tentarmos buscar a investigação de um orientalismo mais especificamente japonês, porque, por meio dele, é possível situarmos a produção de estereótipos no imaginário do Ocidente e observarmos de que maneira eles influenciam os próprios orientais, bem como pensarmos como Wenceslau de Moraes lida com eles no trânsito de sua escrita para leitores de repertório nomeadamente ocidental.

Neste ponto, retomamos as observações do crítico literário japonês Daisuke Nishihara, que, além de se dedicar ao estudo do orientalismo nipônico, enfatiza a questão de como o reforço dos estereótipos criados em relação ao Japão e divulgados pelo Ocidente pode fazer com que esse país seja visto como um objeto do

orientalismo em si, recorrendo, para tanto, a textos de intelectuais ocidentais:

Sobre o Japão como um país oriental, exemplos são abundantes. O discurso ocidental sobre o Japão, bem como sobre o mundo islâmico, foi caracterizado por despotismo, fanatismo e crueldade. A representação dos guerreiros samurais foi criada ao longo desta imagem. A tradição do suicídio pelo *harakiri* e mesmo os ataques *kamikazes* durante a Segunda Guerra Mundial foi interpretado como evidência das características de barbárie dos japoneses. As espadas foram a chave da imagem desta violência. Mesmo as produções acadêmicas como *O Crisântemo e a Espada* (1944), escrita pela antropóloga Ruth Benedict (1887-1948), estão repletas de preconceitos. É possível que os próprios intelectuais japoneses tenham contribuído para essas representações. Eles pareciam felizes com a imagem ocidental dos samurais e cooperaram para a sua difusão mundial. [...] Outro exemplo é o da geisha girl em inglês, mousme em francês, como epítome do clichê de imposta sensualidade no Japão. O Oriente, incluindo o Japão, era associado à gratificação do prazer sexual para os homens do Ocidente. A gueixa aparece repetidamente na literatura e na arte do Ocidente. *Madame Chrysantheme* (1887), de Pierre Loti (1850-1923) e *Madame Butterfly* (1904), composta por Giacomo Puccini (1858-1924), são fortemente baseados nas figuras das gueixas. Porém, a conclusão rápida de que a imagem sexual da gueixa seja uma imposição unilateral do Ocidente é inapropriada. Os japoneses também utilizaram o discurso da gueixa. No contexto japonês, a imagem sexual foi atenuada e a gueixa tornou-se um símbolo da beleza feita para maior aceitação por parte dos japoneses.² (NISHIHARA, 2005, p.4, tradução nossa)

Para Nishihara (2005, p.3), Edward Said, principal nome no estudo do orientalismo, falha em relação ao Japão por enxergá-lo, no contexto de sua teoria, de forma fragmentada, apenas como um membro do Oriente, negligenciando o seu lado imperialista. Considerar essa alternância de posições nos conduz, sem dúvida, a um caminho conflituoso, porém, ignorá-la certamente tornará incompleto o nosso estudo, uma vez que esse jogo de oposições é o que possibilita o entendimento da posição singular do Japão nas relações de poder Ocidente-Oriente.

Os estereótipos transformaram-se, ao longo do tempo, na principal arma contra o Japão empregada pelos países ocidentais na construção da imagem deste país, consolidando-o no imaginário de suas sociedades de forma cristalizada e negativa, baseada, principalmente em obras como as citadas por Nishihara, como o musical *Madame Butterfly* e o livro *Madame Chrysantheme*. E é possível pensar que a crise de representação oriental por parte do Ocidente, conforme mostra Nishihara e conforme também percebeu Wenceslau de Moraes durante o percurso de sua produção literária, está associada a uma crise mais profunda, que reside nos recursos que compõem esses estereótipos, pensando, por exemplo, que, por trás da gueixa há, antes de tudo, uma mulher japonesa, portanto, oriental, e que a imagem desta mulher japonesa é que está no cerne do jogo desse trânsito de referenciais. O mesmo ocorre com o guerreiro samurai, que, antes de sua condição combativa, também precisa ser pensado como homem japonês oriental. Assim, percebemos que o reforço dos estere-

2 “As for Japan as an Oriental country, examples are quite abundant. The Western discourse on Japan, as well as on the Islamic world, was characterized by dictatorship, fanaticism, and cruelty. The representation of Samurai warriors was created along this image. The tradition of harakiri suicide and even the kamikaze attack during World War II were interpreted as evidence of the barbaric characteristics of the Japanese. Samurai swords were the key image of violence. Even an academic work like *The Chrysanthemum and the Sword* (1944), written by the American anthropologist Ruth Benedict (1887-1948), was filled with prejudices. It is even possible that Japanese intellectuals themselves contributed to these representations. They seemed to be happy with the Western image of a Samurai and cooperated to spread it worldwide. (...)”

Another example is the geisha girl in English and mousme in French as the epitome of the cliché of imposed sensuality on Japan. The Orient, including Japan, was associated with the gratification of sexual pleasures by Western men. The geisha repeatedly appeared in Western literature and art. *Madame Chrysantheme* (1887) by Pierre Loti (1850-1923) and *Madame Butterfly* (1904) composed by Giacomo Puccini (1858-1924), depended heavily on geisha images. However, a hasty conclusion that the sexual image of the geisha was unilaterally imposed by Western Orientalism is inappropriate. The Japanese also utilized the discourse on geisha. In the Japanese context, the sexual image was toned down and the geisha became a symbol of Japanese beauty made more acceptable for the Japanese.”

ótipos diretamente ligados aos gêneros primários – feminino e masculino – não apenas contribui para uma crise de representação social do povo japonês, mas tem reflexos culturais profundos, uma vez que a gueixa e o samurai, destituídos de seus papéis originais no cenário sociocultural do Japão, têm seus significados esvaziados não somente no que se refere a suas particularidades, mas sobretudo em suas condições primordiais de homens e mulheres nipônicos, transformando-se em marionetes do discurso orientalista.

Os prejuízos desse raciocínio pautado pelo orientalismo residem na *incompreensão* de aspectos da sociedade japonesa e na *construção* desses aspectos de acordo com uma perspectiva conivente com as ideias ocidentais, sustentado por sua posição privilegiada no jogo de forças Ocidente-Oriente.

Em suas *Cartas do Japão*, Wenceslau de Moraes demonstra claramente ter conhecimento e consciência do teor imperialista do discurso ocidental sobre o Japão e sobre os exotismos exaltados por ele. É especialmente interessante verificar, no entanto, como seu raciocínio caminha para conferir a esse tema um tom muito mais questionador, capaz de problematizá-lo inclusive sem perder de vista os acontecimentos do momento histórico por ele presenciado, elaborando um panorama mais completo para reflexão, como exemplifica o excerto a seguir, retirado da missiva do dia 14 de abril de 1905, texto que abre a terceira série das cartas:

Em meu conceito, apresenta-se altamente ridícula, tristemente abonadora da nossa perspicácia de europeus, a concepção que, em geral, se ia fazendo, até ainda há bem pouco, no Ocidente, da terra japonesa e do seu povo. O Japão era o país das paisagens quiméricas, o país de uma civilização caduca e piegas, plenamente confirmada na arte e nos costumes; era o país dos arremedos grotescos, predispondo à gargalhada; e era também o país da *musumé* [jovem mulher japonesa], caricatural, doce e pueril, enlevando pelo exuberante exotismo; e nada mais. Escusado seria acrescentar que o laureado Loti condensava nos seus deliciosos livros, pela forma mais graciosa e sugestiva, tudo o que se ia pensando do Japão. (...)

Mas agora arreceemo-nos da propaganda snobista em sentido inverso, isto é, que se olvidem os encantos naturais deste país para se encararem os japoneses apenas como uma massa de guerreiros; do que resultará porventura a noção falsa de que o Japão é uma terra de feras, onde a carnificina, o amor de sangue, o espetáculo da luta, constituem as características predominantes de tal gente. (MORAES, 1985, p.19-20)

Mesmo fascinado com o desempenho japonês nos campos de batalha, Moraes escreve já considerando possíveis efeitos que a Guerra Russo-Japonesa, então em curso na época da redação desta carta, pudesse exercer na sociedade e na imagem do Japão perante o Ocidente, refutando os estereótipos do discurso de Pierre Loti, reconhecendo-o como incoerente em relação àquilo que vê, por isso dele discordando no intuito de contribuir para a difusão de um discurso diferenciado sobre o Japão.

A partir de posicionamentos como este, tomado durante o conflito bélico com a Rússia, o autor português concretiza literariamente o exercício de alteridade fundamentado na busca pela compreensão do povo japonês e de sua cultura. Na leitura indireta dos clássicos japoneses, Wenceslau de Moraes buscou também analisar esse povo do Oriente por intermédio de seu registro artístico escrito no contraponto com o Ocidente, exercício empreendido por ele a todo o momento na reflexão sobre os textos japoneses:

Estamos percebendo que se a poesia e todas as manifestações poéticas do ocidental têm a sua principal fonte de origem nos encantos da mulher, a poesia do japonês dimana primordialmente do culto pelo universo, nos seus aspectos belos, sendo claramente a mulher japonesa um desses aspectos, mas *um* de muitos. (MORAES, 1985, p.61, grifo do autor)

As *Cartas do Japão* são também uma interessante maneira de observar a condição de Moraes como cida-

dão português durante esse processo de escrita sobre o Japão. Em sua prosa, podemos observar como o autor exerce sua cidadania portuguesa longe de sua pátria, sem deixar de se posicionar como um homem patriota, preocupado com o bem-estar de seu país mesmo a distância e saudoso de seus amigos, das pessoas queridas, e de todas as lembranças felizes que Portugal lhe proporciona. Isso se confirma à medida que observamos que, mesmo enxergando o Japão com respeito crescente à medida que os 30 anos de sua vivência naquele país iam decorrendo, Wenceslau de Moraes sentia-se orgulhoso de sua posição de estrangeiro português, não fazendo nenhum movimento para alterá-la, ao contrário do ocorrido com seu contemporâneo Lafcadio Hearn (1850-1904), que, ao se casar com uma japonesa, naturalizou-se e adotou nome e sobrenome japoneses.

Diante deste panorama, é possível perceber que as formas como Moraes traduz o Japão em seus textos são produto das condições sócio-históricas que influenciaram sua escrita. A complexidade implicada no trânsito de suas obras entre Oriente e Ocidente, contudo, também é constituída de fatores de ordem particular, convicções de Moraes que transparecem como marcas em alguns momentos de sua produção.

Bibliografia

- MORAES, Wenceslau de. *Cartas do Japão*. Primeira série. Lisboa: Parceria A.M. Pereira Ltda., 1977.
- _____. *A vida japonesa* (terceira série das *Cartas do Japão*). Porto: Livraria Chardron, 1985.
- NISHIHARA, Daisuke. Said, Orientalism, and Japan. *Alij: Journal of Comparative Poetics*. January, 2005.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.
- TEIXEIRA, Ivan. Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural. In: *Revista Brasileira*, número 34, Out./Nov./Dez. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, p. 43-67, 2003.

Guiné-Bissau: Uma história de cegueira e de mistidas a safar

Giselle Rodrigues Ribeiro
Doutoranda, Bolsista CAPES

Resumo: Com esta comunicação, pretendemos iniciar uma discussão sobre o livro *Mistida*, escrito pelo guineense Abdulai Sila e publicado em 1997. Para tanto, examinaremos o primeiro capítulo deste livro, intitulado “Madjudho”. Nossa intenção é analisá-lo tendo por base, principalmente, os conceitos de “utopia” e de “sonho diurno”, desenvolvidos por Ernest Bloch em sua trilogia *O Princípio Esperança*. Pensamos que estes conceitos amplificam a compreensão a que se pode chegar da postura de resistência adotada por uma das personagens centrais deste fragmento de narrativa, aproximando-nos, logo, do que acreditamos ser um projeto de emancipação que o escritor forja com seu texto, tendo em perspectiva o futuro de seu povo, isto é, seus compatriotas cidadãos da Guiné-Bissau.

Abstract: In this article, we aim to start a discussion about *Mistida*, a book published in 1997, written by Abdulai Sila, from Guinea-Bissau. In order to do so, we will examine the first chapter of the book, entitled “Madjudho”. Our intention is to analyze it based on the concepts of “utopia” and “daydream”, developed by Ernest Bloch in his trilogy *The Principle of Hope*. We believe that these concepts may contribute to improve our understanding of the resistant attitude adopted by one of the main characters of this narrative fragment, enlightening us on what we believe to be a project of emancipation that the writer forges with his text, having in perspective the future of his people, that is, his compatriots who are citizens of Guinea-Bissau.

Palavras-chave: Guiné-Bissau; Abdulai Sila; utopia; sonhos diurnos; literatura em língua portuguesa.

Key-words: Guinea-Bissau; Abdulai Sila; utopia; daydreams; literature in Portuguese.

1 INTRODUÇÃO

A Guiné-Bissau conquistou unilateralmente a independência política em 1973, ocorrência que só foi reconhecida, por Portugal, de modo oficial, aproximadamente um ano depois. Esta conquista colocou ao povo e aos governantes guineenses o “problema” da gestão da nação. E a questão que passou a intrigar muitos indivíduos desde então, sobretudo do primeiro grupo, diz respeito à quantidade de tempo necessária para que os governos instituídos abandonem características já apresentadas pelo poder metropolitano, como a violência e o abuso de poder, passando a lutar pela qualidade de vida de seus cidadãos. Dos governantes legítimos espera-se, no mínimo, que desengavetem e atualizem projetos delineados em um tempo em que a emancipação era apenas um projeto, alicerçado, é de se ressaltar, sobre uma força que motivou reuniões intensas com membros do povo, bem como o surgimento do primeiro partido político de expressão nacional, o PAIGC.

Já na altura do final da década de 1990, época em que foi publicado o livro *Mistida*, por Abdulai Sila, a atuação dos governantes guineenses poderia ter sido outra tivessem eles se deixado nutrir pela energia dos

corações revoltosos e pela intensidade dos sonhos diurnos que marcaram as lutas de libertação, então prenhes de soluções libertárias e práticas para as dificuldades da vida cotidiana da maior parte da população da Guiné-Bissau. Não tendo sido isto o que se passou, o livro de Sila acabou por resultar de um momento pós-independência que, antes de consubstanciar o sonho de uma nação fundada no progresso e em emancipações reais – de ordem econômica, social e política... –, converteu-se em um pesadelo caótico, na medida em que a legalidade vem se mostrando enfraquecida pelos abusos crescentes dos governos instituídos (cf. AUGEL, 2007, p.314-5). É este contexto, portanto, que motiva Sila a figurativizar, em seus textos literários, procedimentos de resistência capazes de sustentar uma utopia para o povo guineense, utopia que, a princípio, a nada mais diz respeito do que à “esperança de viver um amanhã que surpreenda com algo de novo” (MAZZARO, 2008).

Este é o fundamento de *Mistida*. E é por isto que o autor faz desse livro um texto que convoca à ação. Isto está claro, por exemplo, em “Madjudho”, capítulo do livro em questão que pretendemos analisar, para investigar como Sila problematiza uma ideia já muito bem trabalhada por José Saramago, em seu *Ensaio sobre a cegueira*. Falamos da incapacidade de ver. E uma vez que este motivo surge no texto atrelado à ideia de utopia, que avulta por todo o capítulo, lançaremos mão, neste estudo, de conceitos elaborados pelo filósofo alemão Ernst Bloch, a saber: o conceito de utopia, propriamente dito, e o de “sonhos diurnos”. Ao mesmo tempo, atentaremos a duas noções tecidas pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos: a de “localização” e a de “globalização contra-hegemônica”.

Por causa do destaque diferenciado que, neste momento, pretendemos oferecer a cada teorização, optaremos por seguir um percurso multifacetado para esta exposição. Julgamos, assim, poder contribuir para um maior entendimento por parte do leitor. Esclarecemos, então, que a exposição dos conceitos de utopia e de sonhos diurnos tomará a dianteira, compondo a primeira parte do desenvolvimento deste texto. Ela será retomada oportunamente, na discussão do texto literário, em que se imiscuirão os conceitos de Santos.

2 DESENVOLVIMENTO

É preciso ter consciência de que, durante seus 92 anos de vida, Bloch teve como foco principal de seu trabalho refletir sobre a esperança, sentimento-conceito que, para ele, foi socialmente negligenciado, a ponto de se permitir que o conceito de utopia passasse a ser usado para a desqualificação. Pois se esta ideia serve para definir, simplesmente, um “lugar ou estado ideal, de completa felicidade e harmonia entre os indivíduos” (HOUAISS, 2009), é usada também, por outro lado, para aludir à fantasia, a uma quimera e, em suma, a “um projeto de natureza irrealizável” (HOUAISS, 2009).

Bloch acredita que tanto a visão manifestada pelo senso comum, como aquela que revelaram sobre o conceito de utopia Platão, em *A República*, Thomas Morus, em *A Utopia*, e ainda outros narradores utópicos representam apenas limitadamente a amplitude desta ideia, até porque tendem a relacionar a utopia a uma sociedade inexistente somente, e, muitas, vezes, isto é feito sem que se estabeleça qualquer vínculo com a situação presente.

Para o filósofo alemão, não obstante,

... a categoria do utópico possui, além do sentido habitual, justificadamente depreciativo, também um outro que de modo algum é necessariamente abstrato ou alheio ao mundo, mas sim inteiramente voltado para o mundo: o sentido de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos (BLOCH, 2005, p.22).

Vieira explica:

Segundo a linha de reflexão de Bloch, a utopia não é algo fantasioso, simples produto da imaginação, mas possui uma base real, com funções abertas à reestruturação da sociedade, obrigando a militância do sujeito, engajado em mudanças concretas, visando à nova sociedade. Assim, a utopia se torna viável à medida que possui o explícito desejo de ser realizada coletivamente (2007, p.2).

Logo, podemos entender que a utopia na perspectiva blochiana dá forma a uma espécie de postura crítica que pensa no agora, visando transformá-lo. Ela dá alento para um projeto que é coletivo, podendo ser identificada “tanto nos grandes movimentos sociais que a história já conheceu como nas pequenas ações que podem revolucionar o dia de qualquer um de nós.” (MAZZARO, 2008).

O conceito de sonhos diurnos, também desenvolvido por Bloch em sua trilogia *O princípio esperança*, atrela-se fortemente à ideia de utopia, formando tal organicidade que a explicação de um conceito auxilia na compreensão do outro, na medida em que se alimentam reciprocamente.

Segundo Costa (2009, p.3),

[O] sonho diurno a que o autor se refere é o sonhar de dia, quando os desejos e as privações estão mais presentes e quando o ser humano se apercebe daquilo que se passa dentro dele ou em seu exterior. O sonhador sempre quer mais e isso o impede de se acostumar com a privação. Os que sofrem privações buscam a realização de desejos que melhorem a situação em que se encontram.

De fato, os sonhos diurnos trazem uma antecipação do futuro, são o que o Bloch chama de “prolepse da imaginação” (2005, p.89). O autor os define em contraposição aos sonhos noturnos de que fala Freud, salientando que, para os sonhos despertos, é importante “o comunicar-se com o que está além de si mesmo” (BLOCH, 2005, p.95). Para o filósofo, eles não só teriam esta habilidade como seriam, ainda, “compreensíveis já por sua evidência, comunicáveis já por seus ideais de interesse geral” (BLOCH, 2005, p.95). Bloch ressalta: “Nos sonhos diurnos, os ideais assumem forma exterior imediatamente, num planejado mundo melhor ou ainda num mundo esteticamente elevado, sem desilusão.” (2005, p.95)

De fato, os sonhos diurnos procuram articular um conteúdo utópico de esperança, tornando-se, portanto, reflexivos – passado, presente e, especialmente, o futuro são levados em consideração. Mais do que isto, os sonhos despertos são responsáveis por nos tirar de uma letargia acomodada, que nos priva do perspectivar, oferecendo-nos, logo, imagens que nos levam a acreditar em um Outro Mundo Possível. Além disso, eles não são apenas “uma digressão de melhoria do mundo” (BLOCH, 2005, p.97), porque, embora partam de desejos, eles têm um ponto de chegada bem definido.

Para finalizar a teorização sobre este conceito blochiano, atenhamo-nos ao que diz Pierre Furter (apud ALBORNOZ, 1985) sobre o devaneio, outro nome dado, pelo filósofo alemão, à categoria de pensamento em questão. O sonho diurno

manifesta uma verdadeira fome psíquica pelo qual o homem imagina planos futuros e outras situações em que supere os problemas, as dificuldades e as obrigações de um hoje onipresente. Assim, os sonhos acordados nos dão uma primeira forma tosca, vaga, talvez ilusória, do que será, numa fase mais elaborada, a utopia.

3 DISCUSSÃO

Antes de nos debruçarmos sobre “Madjudho”, o primeiro capítulo de *Mistida*, convém dar alguma atenção ao enigmático título da obra, que em parte alguma do texto é explicado, embora seja muitas vezes referido. Trata-se de uma expressão que pode ter vários significados.

Na língua crioula da Guiné-Bissau, o verbo *misti* significa querer, preferir, desejar... e deriva da expressão latina *ministerii (est)* que sobrevive no português como “é mister” (AUGEL, 2007, p.315). Conforme Ferreira (1999, apud idem), *mistida* se refere a uma incumbência, a um propósito, a uma meta, sendo que *safar uma mistida* corresponderia a tratar e resolver os próprios assuntos, satisfazer uma necessidade ou um desejo (SCANTAMBURLO, 2002 apud idem).

Abdulai Sila, o autor do livro, tem sua própria versão do sentido. Para ele (1999 apud HAMILTON, 1999, p.20, citado por AUGEL, 2007, p.315),

“Mistida” significa amor, desejo, ambição, afazer, etc. No entanto, deve-se salientar que, ultimamente, este termo tem adquirido outros significados, que não tem nada a ver com sua origem etimológica, nomeadamente negócio, compromisso, etc. De fato, o seu significado só pode ser determinado no contexto de uma frase específica, tanto são seus possíveis significados e/ou sentidos. Deste modo, safar uma mistida (esta é a expressão que se usa) pode significar tanto ir beber um copo de vinho de caju, como concretizar um negócio, participar numa reunião do partido ou ainda fazer amor com uma amante.

Superando a tentativa de deciframento do título em questão, a consideração da estrutura do livro, por sua vez, leva-nos ao encontro de 10 capítulos, com diferentes histórias, que se ligam de algum modo no final. Esta variedade faz com que não se verifique uma centralização em torno de certas personagens, nem de um herói. Ao contrário, para Augel (1998, p. 347), “[A] diversidade intencionada pelo autor corresponde à diversidade e à complexidade, mas também ao desmantelamento das estruturas sociais e políticas da Guiné-Bissau”. Neste caso, como em *Mayombe*, de Pepetela: “o multifoco narracional reflete as contradições internas do país [...] a pluridiscursividade ressalta as dissonâncias por sob a unidade pretendida pelos ideais pregados pela Revolução” (SECCO, 2003, p.38 apud AUGEL, 2007, p. 316).

Mistida apresenta-se, além disso, como um livro que traz um propósito. Ao surgir como um registro das diferentes perdas causadas por conta de um roubo extraordinário, “o roubo da memória, sem a qual a História não é possível” (AUGEL, 1998, p.348), evidenciando situações como a perda da vontade de ver, a perda do dom da palavra e a ausência de sentimentos, por exemplo, o autor elabora, como se fossem as sequelas desse crime, os sinais da decadência e da deterioração social que enxerga na sociedade guineense.

Por essa razão, Teresa Montenegro (1997, p.11), ao prefaciar a primeira edição do livro, afirma que

Mistida é uma ficção que reflecte, por um lado e sobretudo, a flagrante crise de sentido que percorre globalmente o mundo em que vivemos e, por outro, e de maneira acertadamente caleidoscópica, a multiplicidade de estratégias individuais postas em jogo na procura de saídas e de novos sentidos que permitam sobreviver à desestruturação.

De fato, ao longo do livro, vamos percebendo que cada capítulo gira em torno de uma personagem que tem, ou de personagens que compartilham, uma *mistida* a safar. *Mistidas* que, embora em suas particu-

laridades não se esclareçam, revelam um ideário coletivo e de transformação social. Não seria equivocado pensar, então, que são sonhos diurnos de inegável dimensão utópica, como os definidos por Bloch, aquilo o que dá forma à mistida de cada personagem. É através deles, afinal, “em meio a necessidade, dureza, crueza, banalidade, [que] são abertas luminosas janelas para o longe” (BLOCH 2005, p.96).

Ainda, cumpre dizer que a configuração do livro, em que variados anti-heróis vêm à tona, em situações muitas vezes irrealistas, representando, claramente, a desestruturação por que passa o país, mas procurando, ao mesmo tempo, meios e estratégias que lhes permitam escapar à aniquilação, causada pela desesperança, nos conduz, também, aos conceitos de localização e de globalização contra-hegemônica elaborados por Santos (2002).

O autor entende a localização como o

o conjunto de iniciativas que visam criar ou manter espaços de sociabilidade de pequena escala, comunitários, assentes em relações face-a-face orientados para a autossustentabilidade e regidos por lógicas cooperativas e participativas (SANTOS, 2002, p.72).

A globalização contra-hegemônica, por sua vez,

é internamente muito fragmentada na medida em que assume predominantemente a forma de iniciativas locais de resistência à globalização hegemônica. Tais iniciativas estão enraizadas no espírito do lugar, na especificidade dos contextos, dos atores e dos horizontes de vida localmente constituídos... (SANTOS, 2002, p.75).

Procedendo já ao exame específico do capítulo “Madjudho”, tomaremos conhecimento de duas personagens fundamentais: o Comandante e um garoto chamado, alternadamente, de Madjudho e de Matchudho. Ambos vivem em um posto militar abandonado, em um momento de recente independência política.

Como percebemos logo no começo do capítulo, em uma passagem em que o Comandante se assusta enquanto urina – *Por uns momentos imaginou o que seria se tivesse sido aquilo que tinha pensado. “Mas que merda de cobra iria querer guerrear tão cedo?”* (SILA, 1997, p.16) – ele é um homem que tem a guerra praticamente incutida em seu espírito. Controlador e um pouco autoritário, foi ele o responsável pela libertação, ao fim da luta pela independência de seu país, do posto de sentinela em que por ora vive, cuja porta vem a ser aquela de um Volvo abandonado.

Não obstante o sucesso alcançado, o Comandante parece não ter plena consciência do término do conflito colonial. Ou mais adequado talvez seja considerar que sua decisão de se manter *[A]té o dia em que definitivamente regressarem o orgulho e a dignidade a nossa terra* (SILA, 1997, p.20), no posto de controle conquistado, deve-se à percepção de que os valores negativos semeados pelo colonizador não se dispersaram com a emancipação política de seu país.

O então guerrilheiro divide sua moradia com Madjudho, jovem que salvou, enquanto criança, em um definitivo combate, durante um tumulto provocado, na comunidade do menino, por um avião que despejava *napalm*. O Comandante teve a oportunidade de abater a máquina de guerra, de salvar a vida da criança e, no mesmo lance, de recolher um prêmio a que deu o nome de Grande Medalha. Esta, na verdade, uma bússola encontrada junto ao banco do piloto derrotado, objeto de profunda estimação para seu conquistador.

De fato, o elemento que nos chama atenção, neste fragmento de história, é o modo como a cegueira surge, através da personagem guerrilheira, não só como uma representação da desmoralização e da falta de princípios humanos. Em “Madjudho”, ela é uma estratégia de negação de um mundo caótico, igualmente

desvalorizado e sem princípios. É, ainda, agora diferentemente do que se dá em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, uma arma assumida, um escudo temporário usado pelo Comandante contra a falta de vergonha e de escrúpulo das pessoas de sua sociedade.

Tudo isto é simbolizado pela atitude que toma o Comandante no transcorrer da narrativa. Ele resolve aderir à “Operação Imunidade Total”. E graças a esta decisão, decide *manter os olhos fechados durante todo o dia, da manhã à noite, enquanto houvesse um só raio de sol que tornasse algum objecto deste mundo visível* (SILA, 1997, p.21). Isto irrita o garoto Matchudho, mas faz parte da estratégia do adulto para não mais ver, *momentaneamente*, a hipocrisia e a maldade que parecem abarrotar a realidade. Podemos dizer que esta autoinfligida “cegueira” figurativiza um procedimento de resistência que corporifica os sonhos diurnos do Comandante. Até porque tudo aquilo que ele deseja, em termos de valores, para a sua comunidade, não é o que ele pode *materialmente ver* naquele momento.

Nesta lógica, os dois personagens vão discutir, muitas vezes, a existência, realizando uma espécie de revisão de valores decorrentes da vivência da guerra. O Comandante se nega a se atribuir uma idade em retorno à indagação que lhe faz o garoto. Conversam:

- *Quero saber a tua idade.*
 - ***Não tenho idade, acabou...***
 - *Não é possível. A idade só acaba quando acaba a vida, não é?*
 - ***Eu já não tenho vida.***
 - *Mas estás vivo.*
 - *Chamas a isto vida?*
 - *O que é então?*
 - ***Eu já gastei a minha vida inteirinha. Já não há mais nada.***
 - *Se abrires os olhos vais ver que há.*
 - *Eu? Abrir os olhos? Para quê?*
 - *Abra só...*
 - ***Há cinismo a mais, não quero ver.***
 - ...
- (SILA, 1997, p.25, grifos nossos)

Ainda, adiante na história, pode-se dizer que o Comandante faz uma afirmação que complementa uma reflexão da rapariga dos óculos escuros, personagem do *Ensaio sobre a cegueira – O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos...* (SARAMAGO, 1996, p.131). Sua constatação, a de alguém que adotou uma cegueira visionária, é a se

- *Se não és capaz de distinguir as coisas mais elementares não vale a pena fingir ter os olhos abertos. (...)* (SILA, 1997, p.25 e 32).

Dando continuidade à análise da forma como a incapacidade de ver constrói-se e se desconstrói na narrativa, perceberemos a relevância do *turning point* do capítulo para este estudo. Nesse momento, o Comandante pede a Madjudho que olhe bem para o sol para poder verificar a sua cor. A princípio, o garoto é incapaz de perceber qualquer coisa, alegando que o astro apresenta *[A]quela [cor] habitual*. O Comandante retruca então, indagando se o jovem não consegue ver que o *sol está quase a cair (...)? E para sempre!* Indagando, também, se não pode distinguir qual será *o outro sol, aquele que brilhará para nós. Para todos nós...* (SILA, 1997, p.32-3)

Aqui cabe a interrupção da exposição da diegese para se ressaltar o quanto o desejo do Comandante de ver aniquilados o cinismo e a maldade que percebe em sua sociedade é fruto de uma vontade consciente

que tem por fim dar forma a um mundo melhor. Seu “sonho diurno, e tudo o que ele abrange, contém assuntos humanos em vez das medusas no labirinto.” (BLOCH, 2005, p.104). Um núcleo utópico capaz de comprovar que ele não se esconde atrás do não ver. Antes espera o momento de agir. Vejamos um pouco mais:

O ex-guerrilheiro pede ao rapaz que saia para descobrir *o aroma do vento que está a soprar*. Madjudho se mostra inepto novamente. Não sente vento nenhum até que se aproxime do Comandante e siga sua instrução – *Vem mais para aqui... Estas a sentir agora o aroma? Respira fundo. Assim mesmo... agora vai para fora e deixa-te purificar. A ver se abres os olhos...* (SILA, 1997, p.34)

Madjudho sai novamente do posto, para respirar fundo. Assim que ele sente a mudança, isto é, começa, de fato, a “enxergá-la”, ele vai se deparar com o Comandante já fardado, prestes a entrar em ação – há uma mistida a safar! Para materializar a alusão feita ao novo sol, aquele que começará a brilhar para o povo – o que podemos entender como uma menção a um governo mais justo, que surge para substituir os anos marcados por uma “ditadura” corrupta (aquilo que estaria para “cair”) –, o então combatente pede ao garoto que coloque sua medalha no centro da estrada.

Da ação do menino, surge a Grande Medalha *a rolar, a rolar ao longo da estrada, aumentando progressivamente de brilho e de tamanbo*. Seu ponteiro gigante se liberta, *transformando-se num gigantesco fiel de balança*. O jovem corre para junto do Comandante, a fim de constatar se é chegado o tempo de retorno da justiça. De fato, *a medalha se transformava numa enorme bola luminosa, a subir vertiginosamente para o céu. Difundia uma claridade jamais vista sobre a terra*. O momento havia chegado: *[O] jovem olhou para o Comandante e viu que [ele] tinha os olhos abertos. Definitivamente abertos* (SILA, 1997, p.36-7). A hora de safar uma importante mistida se apresentava e, como a “operação” tinha que *acontecer antes do amanhecer*, lá estava o renovado guerrilheiro, finalmente pronto para “ver”.

Perante o desfecho, torna-se importante constatar seu aspecto revolucionário. A transformação da medalha é, de fato, apenas um símbolo indicador do momento em que as personagens deixam a contemplação e partem para a ação, “com seu conhecimento de como está ruim o mundo e seu reconhecimento do quanto ele poderia ser bom como um outro mundo” (BLOCH, 2005, p.97).

Já a percepção do Comandante e de Madjudho de que a situação, em seu meio, pode ser aprimorada é comprovada, efetivamente, pela passagem que precede a mutação do grande espólio, a medalha-bússola. A saber:

- *Vai pôr esta medalha no meio da estrada.*
 - *No meio da estrada?*
 - *Vai depressa.*
 - *Vão roubá-la, Comandante.*
 - *Daqui a nada vai nascer o nosso sol e a partir daí não haverá mais ladrões na nossa terra.*
 - *Vão todos para a prisão?*
 - *Eu disse que não haverá mais ladrões.*
 - *E hipócritas?*
 - *Nem hipocrisia, nem cinismo.*
 - *E o que vai haver?*
 - *O que nos faltou todo este tempo.*
 - *A esperança?*
 - *... E a fé.*
 - *A justiça?*
 - *... E a solidariedade.*
 - *Quem é que o garante?*
 - *Este ar que estás a respirar.*
- (SILA, 1997, p.35)

Diante deste fragmento e do que foi exposto até aqui, é preciso levar em consideração que o desapontamento que fez o Comandante, por um momento, não querer *enxergar* sua realidade, não foi suficiente para quebrantar seu “otimismo militante”. Ao contrário! O Comandante que, antes hesitou em sair de seu posto, aparece depois vestido para o combate moral e político por que tanto ansiou e que tanto anteviu. A questão é que ele sabe que o *status quo* só poderá ser alterado através de um posicionamento tático (eis a mistida a safar), mediante a atividade prática dos sujeitos.

Seria este um caso para se considerar as “**possibilidades dialécticas** de uma realidade objectiva” e, assim, procurar, através da motivação de mudanças concretas, “novas alternativas sociais na esfera do que é realmente possível” (SOUSA, 2008). Assim, neste contexto, ao notar que o Comandante tem esperança, e muita!, convém, igualmente, lembrar que, para Bloch, “o homem não é só o produto do seu ser, mas está ainda dotado de um «excedente», de um ‘princípio de esperança’, que se concretiza nas utopias sociais, económicas e religiosas, e se expressa nas artes e na música” (O ESPÍRITO, 2007).

No caso do guerrilheiro, seu desejo utópico exprimiou-se, embrionariamente, através da Operação Imunidade Total, um procedimento que serviu para atestar sua insatisfação em face da degradação moral de seus compatriotas. Em um segundo momento, sua utopia seria expressa já de forma mais material, ou seja, por uma atitude confessa de militância política, ou na atuação como um mentor comunitário. Isto nós só podemos pressupor, visto que a mistida a ser safada, pelo Comandante e por Madjudho, não é especificada, mas apenas colocada como pendente para acontecer.

Por fim, seria válido ter em mente que a legítima vontade utópica é “o ânimo que impulsiona o ser humano” a gerir um processo que viabilize o estabelecimento do que ele propõe, bem como “a estar presente no instante perfeito, na utopia experimentada.” (COSTA, 2009, p.5). Isto é o que se dará com o Comandante, na medida em que não lhe passa pela cabeça desistir de seus iguais. Para tanto, ele reserva a esperança, como um uma receita para a manutenção da resistência. De fato, é provável que ele saiba, assim como Bloch, que “[O] que é desejado utopicamente guia todos os movimentos libertários (...)” (BLOCH, 2005, p.18). E libertação, é tudo o de que mais precisa a sua gente e o seu país.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso do Comandante e de Madjudho foi delineado por acreditarmos que seja importante para o leitor verificar o modo como duas trajetórias desiguais podem ser complementares, influenciando-se uma à outra positivamente.

No que se refere ao Comandante, cabe perceber que sua cegueira premeditada, na verdade falsa, é algo que poderia sugerir aos menos sensíveis uma atitude omissa. Porém, acreditamos que a fábula criada para o capítulo é suficientemente clara para nos conduzir a um sentido oposto: o de que o não enxergar, em seu procedimento, é uma estratégia de ação, uma manobra que esconde, atrás de uma passividade aparente, um posicionamento consciente que reserva o ingrediente da mudança.

O entendimento desta postura, não obstante, não pode ser completo sem a devida interpretação da personagem Madjudho. O garoto é aquele que evidencia como a falta de visão e de clarividência pode ser denunciada justamente através do mau uso da capacidade de enxergar, ou, como é o caso, do ver sem nada perceber.

Mas é Madjudho quem faz companhia ao Comandante, cujo protesto só ganha sentido porque representa um modo de agir cauteloso, adequado às circunstâncias que se delineiam, o que é, portanto, um rico

ensinamento para um jovem aprendiz.

Soma-se aqui o que podemos depreender do interessante dado levantado por Augel (1998). Segundo a autora, os nomes atribuídos ao rapaz são termos da língua fula, uma das línguas locais da Guiné-Bissau. *Madjudho* é uma expressão que significa perdido, pessoa desorientada. *Matchudho*, por sua vez, emprega-se com a acepção de “escravo, empregado, criado” (AUGEL, 1998, p.350).

Com esta informação, torna-se compreensível porque o primeiro nome é aquele evocado “quando algo de bom iria acontecer” (SILA, 1997, p.31). De fato, melhor é ser o deslocado, sem pleno entendimento, cuja possibilidade de compreensão e/ou localização está já vista no horizonte a ser alguém privado da humanidade, às vezes, da própria expectativa de autogoverno.

Pois bem, a história nos confirma isso quando, no fim, é efetivamente Madjudho aquele que, uma vez bem instruído, tem o direito da ação. É o garoto quem coloca a Grande Medalha na estrada (da própria vida, do país...), permitindo, então, o imediato redesenho de um futuro melhor, construído sobre a coragem e a ponderação, oferecido a um povo que foi por muito tempo escravizado pela ganância do totalitarismo constituído pelo partido único, que arrasou a integridade da nação.

Desta forma, acreditamos que é lícito pensar que tanto o *status* de “Madjudho” como o de “Matchudho” possam fazer uma referência ao modo como viviam os cidadãos da Guiné-Bissau na época em que o livro foi publicado, conforme a visão de um escritor que parece, em suma, expressar o desejo de libertação do povo guineense.

Mas, transcendendo o limite posto a esta questão, talvez seja mais adequado pararmos para avaliar quantos de nós temos já conseguido nos portar como o Comandante, corajosa e visionariamente, tecendo planos para um futuro particular, ao mesmo tempo em que fazemos alianças com Comandantes outros, também com Madjudhos, tendo em vista um futuro bom e compartilhado.

Por outro lado, é permitido indagar até que ponto muitos de nós temos agido como os contemporâneos do Comandante ou como os cegos malvados do *Ensaio sobre a cegueira*. Perpetuando espaço a fora vasta porção de maldade e hipocrisia, e querendo, ao mesmo tempo, viver em um mundo melhor, para o qual pouco ou nada contribuímos. Deixando-nos absorver por uma crise de sentido a pretexto globalizada, sem contrapô-la com o poder da resistência, sem desembolsar uma bússola norteadora que possa tirar a todos da cegueira branca, uma alienação tão profunda, como bem figurativiza Saramago, que só poucos, muito poucos são capazes de enxergar, e menos ainda são os que se atrevem a deter.

Talvez tenha sido esta a intenção de Sila. Construir um mundo dialético capaz de representar os desajustes morais de muitos, o discernimento, a tenacidade e a atitude de poucos, e assim fazer constar que, a despeito de tensões internas e da dificuldade para gerir problemas crônicos, uma utopia bem cultivada, burilada e perseguida pode representar parte da solução de que a Guiné-Bissau precisa, mas nem sempre reivindica. Pode ser este o caminho, para que o país não mais “fale calado, nem se cante magoado” (SILA, 2010). E neste sentido, por que não absorver energia de uma literatura que, mesmo sendo insipiente e desconhecida, lida já com questões humanas e nacionais, também universais?

REFERÊNCIAS

ALBORNOZ, S. *Ética e Utopia*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1985.

AUGEL, M. P. *O desafio do escombros: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio

de Janeiro: Garamond, 2007. 422p.

_____. *A nova literatura da Guiné-Bissau*. República da Guiné-Bissau, INEP, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas, 1998. 466p.

BLOCH, E. *O Princípio Esperança*. Tradução: Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ/Contraponto, 2005.

COSTA, M. F. T. C. A utopia na perspectiva de Ernst Bloch. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABRAPSO, XV., 2009, Maceió. *Anais de trabalhos completos*. Disponível em: <http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais_XVENABRAPSO/526.%20%20a%20utopia%20na%20perspectiva%20de%20ernst%20bloch.pdf> Acesso em: 25 jun. 2011.

HOUAISS eletrônico. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Versão monousuário 1.0. Editora Objetiva, junho de 2009. CD-ROM.

MAZZARO, M. *O Princípio Esperança, de Ernst Bloch*, 2008. In: Fronteira da Esperança (blog). Disponível em: <<http://fronteirasdaesperanca.blogspot.com/2008/11/o-principio-esperana-de-ernst-bloch.html>> Acesso em: 1 jul. 2010.

MONTENEGRO, T. Prefácio. In: SILVA, A. *Mistida*. Guiné-Bissau (Bissau): Ku si mon Editora e Abdulai Sila, 1997, p.9-12.

O ESPÍRITO da utopia em Ernst Bloch, 4 ago. 2007. Blog Pimenta negra. Disponível em: <<http://pimentanegra.blogspot.com/2007/08/o-esprito-da-utopia-em-ernst-bloch.html>> Acesso em: 25 jun. 2010.

SANTOS, B. de S. Os processos da globalização. In: _____ (org). *A globalização e as Ciências Sociais*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002, p.25-104, 571p.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. 310p.

SILVA, A. *O país do “Mo ala lobbata” ou A virtuosidade de uma Pátria Amada onde se chora cantando e se canta chorando*, 2010. Disponível em: <<http://mistida.blogspot.com/search?updated-min=2010-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&updated-max=2011-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&max-results=1>> Acesso em: 17 jul. 2011.

SILVA, A. *Mistida*. Guiné-Bissau (Bissau): Ku si mon Editora e Abdulai Sila, 1997, 214p.

SOUSA, J. F. S. de. *Antropologia da Esperança de Ernst Bloch*, 2008. Disponível em: <<http://cyberdemocracia.blogspot.com/2008/07/antropologia-da-esperana-de-ernst-bloch.html>> Acesso em: 24 jun. 2011.

VIEIRA, A. R. Princípio Esperança e a “herança intacta do Marxismo” em Ernst Bloch. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX ENGELS, 5., 2007, Campinas. *Anais...* Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt1/sessao6/Antonio_Rufino.pdf> Acesso em: 26 jun. 2011.

Paulina Chiziane: na literatura e na guerra

Ianá de Souza Pereira
USP/CAPES

Resumo: O artigo discute as representações do intelectual e o papel social da mulher em *Ventos do apocalipse* (1999) e *Niketche: uma história de poligamia* (2004), da moçambicana Paulina Chiziane, tendo em conta que estes são romances que se pautam na intensa força das relações sociais que informam a maneira de agir de homens e de mulheres em Moçambique.. Também analisamos a voz feminina que conta a guerra a partir da perspectiva daqueles que foram excluídos e silenciados.

Palavras-chave: intelectual, guerra, mulher, Moçambique

Abstract: The article discusses the representations of the intellectual and the social role of women in the novel *Ventos do apocalipse* [*Winds of the Apocalypse*] (1999) and *Niketche: uma história de poligamia* [*Niketche: A Story of Polygamy*] (2004), by Mozambican writer Paulina Chiziane, bearing in mind that these are novels which are based in the intense strength of social relations that inform the way of acting of men and women in Mozambique. We also analyze the female voice which tells the war from the perspective of those who were excluded and silenced.

Keywords: intellectual, war, woman, Mozambique

[...] o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente.

Alfredo Bosi

Essas palavras de Alfredo Bosi, de seu livro *Literatura e resistência*, parecem definir bem o olhar que lançamos sobre a obra da romancista moçambicana Paulina Chiziane, vista sob um engajamento que se configura pela palavra escrita.

É sabida a importância da autonomia da obra literária, mas, sobretudo, é latente o conhecimento de sua configuração a partir de elementos que lhe são exteriores, por influências de ordem social, ideológica, temporal e, principalmente, de seu autor. Assim, procuramos entrar na atmosfera dos romances *Ventos do apocalipse* e *Niketche: uma história de poligamia* pela ótica que revela a escritora como uma intelectual ativamente envolvida na vida social a que pertence, sendo, pois, Moçambique o espaço situacional de seus romances, que ultrapassam questões estritamente locais e se apoderam de aspirações e sentimentos universais, traduzidos em sua escrita pela experiência feminina do mundo.

Segundo Edward W. Said (2005, p. 25), o intelectual é um indivíduo com um papel público na sociedade, dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude para e por um público. Cabe-lhe a tarefa de universalizar de forma explícita os conflitos e as crises, dar maior alcance humano à dor de um determinado povo ou nação e associar essa experiência ao sofrimento de outros. Nesse sentido e com o entendimento de que todo discurso é político, situamos Paulina Chiziane e seus romances *Ventos* e *Niketche* num contexto de engajamento com vinculação a uma ordem social que rei-

vindica valores feministas de emancipação e participação ativa da mulher na sociedade, além de projetar uma transformação da realidade de opressão pelas suas personagens, por meio da conscientização e da conduta revolucionária. Valendo-nos das palavras do autor, afirmamos que Paulina é uma intelectual que:

[...] não é nem um pacificador, nem um criador de consensos, mas alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem. Não apenas relutando de modo passivo, mas desejando ativamente dizer em público. E esse papel encerra uma certa agudeza, pois não pode ser desempenhado sem a consciência de se ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être* é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete [...] (SAID, 2005, p. 35).

Os romances de Paulina se alimentam da realidade moçambicana, levando em conta as transformações dessa sociedade com o colonialismo, a independência e a modernização, sempre ostentando um olhar crítico sobre a realidade da mulher e do país. O diálogo com o leitor se organiza pelo ato de fala da forma romance, que reconfigura a experiência do narrador de modo que essa experiência passe a ser também do leitor. A linguagem apresentada mergulha nas fontes locais pelo emprego inventivo da língua portuguesa mesclada com expressões bantu e provérbios zambezianos, resgatando falas e comportamentos do norte e do sul de Moçambique e incorporando os mitos dessa cultura que são articulados pela escritora em suas narrativas.

Traçar o perfil de Paulina como uma intelectual engajada e, principalmente, sua escrita como uma literatura de resistência em função da força determinante com que essas características aparecem no conjunto de sua obra. Assim, sua prática intervencionista, engajada e contestadora parece influenciar o espaço dialógico com o leitor de seus romances, pois, de certa forma, sua escrita revela sempre sua inflexão pessoal e sua sensibilidade de mulher.

Paulina Chiziane é uma intelectual que viveu a experiência da guerra, de desestabilização e de independência, assim como a frustração das intenções de estabelecer o poder popular em Moçambique, que não se concretizaram, e tem plena consciência das contingências de subjugação e alienação que o violento processo da colonização portuguesa em África impôs a seu povo.

Acostumada desde criança a ouvir as histórias de sua avó, Paulina tornou-se mestre na arte de contar histórias, armazenando os saberes dos mais velhos e somando-lhes sua experiência feminina do mundo. Seus romances ilustram significativamente essa experiência, e sua postura discursiva não esquece a fala do interior do país, sua atenção à desigualdade social e aos explorados, sua denúncia das muitas espoliações que sofrem as mulheres, transmitindo ao leitor seu alto grau de consciência por meio de sua expressão artística.

É preciso acentuar também o contexto de vida social de Paulina, para compreender sua militância e sua constituição como escritora. Seu lugar de fala é marcado inicialmente pelo gênero: no contexto de produção capitalista, o sujeito feminino está ainda mais profundamente silenciado, e as estruturas de poder e de opressão de uma sociedade patriarcal e pós-colonial pesam no seu lugar de enunciação, assim como sua condição de moçambicana, e, portanto, uma escritora africana de língua portuguesa, que apresenta uma escrita politicamente interessada nas questões africanas e africanistas.

Este trabalho faz uma leitura de *Ventos* e de *Niketche* a partir desse contexto, que alicerça o projeto artístico da escritora e influi na articulação de ideias e valores veiculados em seus romances; portanto, em sua escrita, seus valores morais e éticos e a ficção romanesca se buscam mutuamente. Paulina escreve sob o

“domínio de um patriarcado”, para usar uma expressão de Virgínia Woolf, e, assim, os valores masculinos já estão estabelecidos no momento em que escreve seus romances, de modo que sua escrita de resistência ganha consistência nas tensões que aparecem em suas narrativas para questionar as normas dominantes que regulam a vida social moçambicana.

Em *Ventos do apocalipse*, o enredo envolve a fuga dos sobreviventes do ataque da aldeia de Mananga, no interior de Moçambique, tendo como questão central a guerra de desestabilização. Portanto, a atmosfera narrativa põe o leitor dentro do terror dessa guerra, apresentando a violência desmedida imposta ao aldeão comum do interior nesse período sangrento da história do país.

Nesse contexto, a atenção do leitor é mobilizada pela ótica da narradora, que conta a história do ponto de vista daqueles que sofreram a guerra de desestabilização: o aldeão moçambicano se apresenta como protagonista e é representado nos inúmeros episódios que formam o tecido narrativo do romance. Na constatação da narrativa, é certo que o maior dizimado por essa guerra foi o aldeão, mas a dialética da guerra avança numa perspectiva histórica e política cíclica, sempre tensionada a partir do passado, do presente e do devir.

Deflagrada no final da década de 1970, a guerra de desestabilização de Moçambique foi uma luta sangrenta, principalmente nas zonas rurais, com o enfrentamento entre os grupos RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana), apoiados e financiados pela África do Sul, e FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), uma organização sociopolítica de inspiração marxista que assumiu o poder após a independência.

Segundo José Luís Cabaço, em seu livro *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*, apesar da convergência das motivações emancipacionistas de ambos os guerrilheiros, o fosso de divergências era exacerbado no que tange à concepção de poder e à organização econômica e social do país. O conflito entre os dois grupos foi profundo, de natureza ideológica e sobre a estrutura social e política pensadas para Moçambique. Os guerrilheiros da RENAMO controlavam as zonas rurais e contavam com apoio de muitos representantes dessas populações, de régulos e de chefes tradicionais, ao contrário da FRELIMO, que considerava essas autoridades influenciadas e controladas pelo antigo sistema colonial português e que, no poder (governando), romperam com as autoridades tradicionais reconhecidas e respeitadas pelas populações rurais.

Assim, os conflitos da guerra de desestabilização estabeleceram as diferenças ideológicas desses dois grupos envolvidos na luta armada, o que culminou num embate que evidenciava o abismo entre as elites urbanas e as populações rurais de Moçambique. Essa guerra logrou devastar o aldeão comum moçambicano, destruindo-lhe a aldeia, as plantações e a família.

A expressão “guerra de desestabilização” se explica pelo emprego de forças externas a Moçambique (Rodésia, África do Sul e EUA apoiando os guerrilheiros da RENAMO, e URSS e Cuba, o governo da FRELIMO) e pelo método político, que visava impor mudanças na estrutura social, política e econômica do país; a RENAMO fazia oposição política ao governo de estrutura socioeconômica marxista da FRELIMO. A guerra devastou não só as zonas rurais, mas também famílias que se dividiram entre os dois grupos, de modo que irmãos lutaram violentamente em lados opostos, como retrata Paulina em *Ventos*:

O bum, bum, bum e o tra-tra-tra-tra-tra dos instrumentos de fogo era um ngalanga mais vibrante do que o dia das celebrações do mbelele e o som era muito diferente do das armas locais. Em contracanto ouvia-se um pá, pá, pá, pá, pausado, isolado, da velha Mauser da segurança local, arma que o povo apelidou de “espera um pouco” pela lentidão no vômito do fogo. O povo desespera-se. As casas são incendiadas. Os homens são os primeiros a correr na saraivada de fogo na busca desesperada de um abrigo. Só depois de alcançar a proteção da savana é que as mães se lembram dos bebês nas palhotas em chamas, demasiado tarde para reparar o erro.

O estalo das pedras atingidas pelas balas fez saltar o coração produzindo no sangue fluxos de arrepio. Na confusão e pânico desvendam-se os rostos dos agressores. O choque é fantástico; o povo descobre que está a ser massacrado pelos filhos da terra. É o Manuna, o Castigo, Madala, Jonana e todos os que saíram de casa à procura de vida (CHIZIANE, 1999, p. 116-117).

Ventos do apocalipse interessa-se exatamente pelo aldeão comum moçambicano como portador da experiência da guerra de desestabilização. Num cenário verdadeiramente apocalíptico, o romance percorre essa carnificina mergulhando na vida da aldeia, e as condições desumanas a que os aldeões foram submetidos durante a fuga da guerra é uma problemática que atravessa toda a narrativa.

Assim, esse livro é também um testemunho das atrocidades cometidas durante essa guerra, denunciando mulheres e homens oprimidos e desumanizados por ela, representados na figura dos aldeões que fazem parte desse ambiente beligerante de que são, ao mesmo tempo, vítimas. O cenário é de violência, destruição, sofrimento e morte; a guerra se manifesta como fator predominante para a transformação de Moçambique como país pós-colonial. Isso se confirma no fim apocalíptico do romance, com a destruição da aldeia do Monte:

De todos os lados surgem homens trajados de verde camuflado, de armas em punho ostentando nos rostos o sorriso da morte. Ouve-se um violento estrondo acompanhado de uma sarivada de balas que se abatem sobre as cabeças que dispersam procurando abrigo. Armagedon, Armagedon, grita o padre em corrida, transportando um fardo pesado. Leva a Emelina nos braços e o bebé nas costas dela, numa tentativa desesperada de salvar a louca que ainda se ri. As fezes correm e borram a batina de cetim branco e o padre corre como um louco. Cai. Levanta-se. Cambaleia. Volta a correr. E borra-se de fezes, de urina e de sangue, a bala acertou em Emelina pelas costas, perfurando a mãe e o filho (CHIZIANE, 1999, p. 274).

O horror da guerra que parece inominável é representado em *Ventos* com a crueza que a denúncia exige, mas também com a delicadeza de Paulina, que mistura a oralidade à escrita, fazendo sempre uso de provérbios que antecedem o discurso romanesco e de palavras bantu, partilhando com o leitor sua experiência existencial e material do mundo. A guerra de desestabilização é narrada de tal forma que o leitor se apropria dessa experiência e partilha as aspirações que a permeiam: uma Moçambique liberta de toda e qualquer dominação.

A guerra é contada até nos silêncios da narrativa, e a dor dos refugiados é transmitida aos leitores, que partilham o sofrimento da busca de alimento e abrigo. Os níveis narrativos do romance exploram sempre a realidade histórica e social do país ao lado da ficção, seja nas falas das personagens ou no enredo, e isso acontece claramente na escolha da temática, nas imagens da guerra e nas próprias reflexões da narradora sobre o fenômeno que devasta as populações rurais:

O primeiro helicóptero fez um voo rasante, que balançou toda a vegetação deixando as cabeças a descoberto. Lançou rajadas e bombas que caíram certas sobre os homens que se abrigavam. Os soldados movimentaram-se, mudaram de posição, enquanto os camponeses não tinham outro recurso senão colar-se ao dorso da terra e aguardar que a morte os levasse. Os lábios ergueram-se em ais de agonia e, desesperados, uivaram como lobos porque a morte os abocanhava. As rezas eram inúteis porque nem chegaram a atingir a altura das nuvens. O fogo intensificava-se e o espetáculo foi terrível; os homens morriam, uns de pé, outros ajoelhados ou deitados, uns a rir, outros a sorrir, uns a gemer, outros a chorar. Nesta coisa de morrer, cada um despede-se da vida conforme as marcas do seu destino (CHIZIANE, 1999, p. 164).

O aldeão moçambicano é aquele que padece com as agruras da guerra, restando-lhe apenas o dorso da terra para se agarrar. As pessoas perdem a humanidade e se animalizam na violência sofrida, uivam como os lobos, pois são dizimados como animais caçados em plena floresta. O contexto hostil da guerra é atravessado pela tensão crítica da narradora, que leva à superfície do texto o núcleo moral da autora, seus sentimentos e valores, caracterizados por uma posição discursiva, no espaço dialógico de interação com o leitor que simpatiza com a causa dos oprimidos e dos explorados. É um discurso de resistência que questiona os mecanismos da guerra e a violência perpetrada contra o aldeão e um esforço interpretativo da barbárie da guerra de desestabilização de seu país:

Os que os visitam dão sempre uma vista de olhos em redor e ficam satisfeitos. Há progressos. O incêndio rubro desvanece nos olhos dos moribundos. O moral ainda está muito abaixo. Entendem. Dia a dia, minuto a minuto, o tempo irá apagar a dor como o sol rasga o manto da noite. Não ficarão eternamente naquele quadro de miséria. Quando a força voltar transformarão as suas vidas noutras vidas e serão outros homens, mais duros, mais frios, mais amargurados porque melhor do que ninguém conhecem a dimensão da palavra vida. Por agora são apenas seres indefesos que acabam de viver uma experiência de tragédia, mas para que serve este tipo de experiência? Apenas para obrigar o homem a fechar-se dentro de si mesmo. Ter medo da vida. Ter medo dos seus semelhantes. Olhar para o paraíso como um pedaço de merda. Os que viverem até à velhice poderão contar estas coisas à volta da lareira aos netos e bisnetos e nada mais (CHIZIANE, 1999, p. 204).

Esse excerto sinaliza o princípio básico do movimento pelo qual o tempo age sobre o homem e o espaço, a produção de uma ação sistemática do tempo, do espaço e do homem. O diagnóstico da realidade apresentado aqui é de tragédia e sofrimento, mas notadamente acentua a permanente transformação da história. Mais adiante, esse terror da guerra fará parte apenas das histórias dos mais velhos, pois tudo existe em constante mudança. Outrora, as aldeias eram aconchego e agora ardem no fogo da guerra; assim, os aldeões terão também mudado, pelas potencialidades dessa experiência.

Contudo, mesmo sendo grande o esforço do romance para levar o aldeão moçambicano ao foco da cena, a autora, com sua visão feminina sobre a guerra de desestabilização também não se esquece da condição da mulher na vida social do país, tema que atravessa o conjunto de sua obra e que é muito importante em *Ventos*. As mulheres são colocadas ao lado da mudança e da história; são elas que povoam grande parte das imagens e das histórias desse romance e é por meio de uma mulher (Emelina) que chega o final apocalíptico da aldeia do Monte. É uma postura teórica da autora, que não tira do quadro da guerra a questão do despotismo patriarcal na sociedade moçambicana e, assim, vai pontuando que, mesmo em situação de caos absoluto, mantêm-se as diferenças de gênero e as normas patriarcais e fundamentalmente masculinas que regulam a vida social das aldeias, sinalizando que, mesmo entre os oprimidos, há também explorados e subjugados e que, nesse cenário, a mulher se vê duplamente silenciada: pela guerra e pelo domínio do patriarcado.

O ato de resistência da escrita de Paulina Chiziane está ativamente relacionado com os seus temas, suas personagens e o contexto de suas narrativas, que carregam na crítica à violência desmedida da guerra e à subordinação e à opressão das mulheres em território africano e mostram as implicações de suas perspectivas de recusa das estruturas de privilégio e dominação masculinas da ordem patriarcal. Por conseguinte, essa escrita exige uma verdade sobre a realidade de seu país, e ela se debruça sobre as feridas do colonialismo e das guerras de independência e de desestabilização e sobre as mudanças nas estruturas política, social e econômica de Moçambique. E sua crítica não se dirige apenas à violência militar, responsável por inúmeras mortes, mas

estende-se à violência simbólica sofrida pelas mulheres e pelos colonizados de forma geral e também às forças externas que intervêm na estrutura do modo de vida de seu povo e nos valores culturais das populações locais. Por outro lado, questiona também a tradição local, que insiste em ocultar e silenciar as mulheres, para a manutenção do poder da ordem patriarcal.

Assim, a perspectiva de sua escrita é sempre a daqueles que foram excluídos e silenciados; seus textos recriam uma dicção característica desses segmentos sociais, em especial uma dicção feminina, que implica um conhecimento diferente sobre a realidade sociocultural de seu país, diferente dos modelos de pensamento masculinos e eurocêntricos. Nesse sentido, temos, além de *Ventos*, o romance *Niketche: uma história de poligamia*, que é a tradução do ser social feminino na contemporaneidade moçambicana, como um sujeito em condições de exigir o direito e o dever de refletir, de criticar e de procurar os meios necessários a sua emancipação.

O principal assunto do romance é a condição da mulher na vida social de Moçambique, acompanhado de expectativas de transformação social baseada na “retórica” de uma solidariedade entre as mulheres, de norte a sul do país, sustentada por seus interesses de emancipação. O discurso crítico de *Niketche* opera no sentido de desconstruir a perspectiva do individualismo neoliberal, que só culpabilizar as vítimas pela opressão que sofrem, imputando-lhes a responsabilidade de não fazer as escolhas certas. A vida social moçambicana é representada no romance de modo que o leitor compreenda as raízes estruturais e históricas da exploração e da opressão que as mulheres enfrentam no território moçambicano, como ilustra a seguinte passagem:

Dedicamos um tempo à comparação dos hábitos culturais de norte a sul. Falamos dos tabus da menstruação que impedem a mulher de aproximar-se da vida pública de norte a sul. Dos tabus do ovo, que não pode ser comido por mulheres, para não terem filhos carecas e não se comportarem como galinhas poedeiras na hora do parto. Dos mitos que aproximam as meninas do trabalho doméstico e afastam os homens do pilão, do fogo e da cozinha para não apanharem doenças sexuais, como esterilidade e impotência. Dos hábitos alimentares que obrigam as mulheres a servir aos maridos os melhores nacos de carne, ficando para elas os ossos, as patas, as asas e o pescoço. Que culpam as mulheres de todos os infortúnios da natureza. Quando não chove, a culpa é delas, a culpa é delas (CHIZIANE, 1999, p. 35-36).

Em *Niketche*, é latente a crítica ao essencialismo da tradição que condena a mulher a uma posição de humilhação social, mas Paulina não constrói um discurso vazio de antitradição, apenas tenciona retirar dela o que são as generalizações falsas sobre a mulher e seu estatuto de arma de manutenção do domínio do patriarcado, esclarecendo que a tradição se manifesta como um produto das relações sociais, uma consciência histórica e culturalmente específica, não uma verdade absoluta a ser seguida. Suas personagens femininas se apresentam como sujeitos multifacetados, diferentes em termos culturais, de etnia, de classe social e de estilos de vida, o que permite ao sujeito feminino celebrar a diferença e reconhecer sua diversidade e sua presença em múltiplas e variadas subjetividades.

A contribuição do romance para uma literatura de resistência aparece no sentimento expandido de injustiça sobre a condição da mulher na vida social de Moçambique e na crítica à estrutura da sociedade moçambicana; a narrativa avança no questionamento ao androcentrismo que permeia a vida social do país, rompendo o imaginário restritivo sobre a mulher africana, largamente difundido ao longo do tempo.

O instrumento cortante da mensagem de *Niketche* é a chave que desvenda o ambiente político da dominação que se articula e começa a agir por meio da tradição, o que explicaria a luta das mulheres pelo direito de existir, tanto no amor como na comida (p. 293), lugares em que têm o estatuto de objetos, quando não são totalmente invisíveis. A humilhação e a angústia das mulheres por sua situação social de inferioridade

são interpretadas e denunciadas ao longo da narrativa, como mostra o excerto abaixo:

Devem servir o vosso marido de joelhos, como a lei manda. Nunca servi-lo na panela, mas sempre em pratos. Ele não pode tocar na loiça nem entrar na cozinha. Quando servirem carne de vaca, são para ele os bifes, os ossos gordos com tutano. É preciso investir nele, tanto no amor como na comida. O seu prato deve ser cheio e o mais completo, para ganhar mais forças e produzir filhos de boa saúde, pois sem ele a família não existe (CHIZIANE, 2004, p. 126).

Aí, percebendo o espírito incomodado da narradora de *Niketche* com a espoliação e a servidão das mulheres e com a violência simbólica e material sofrida pelo sujeito social feminino ao longo da história, a atenção do leitor se desloca para ver para além do que é oficialmente preparado para ser visto, além do que é autorizado a ser visto na vida social de Moçambique contemporâneo. Assim, o romance é denso no sentido de pensar e traduzir a dominação da ordem patriarcal, mas, notadamente, o interesse maior da narrativa é a consciência libertária que busca desencadear no leitor em geral e nas mulheres em particular.

Essa consciência libertária é instaurada em *Niketche* por movimentos de sentido deliberadamente político, que incluem mas ultrapassam reivindicações econômicas, questionando o tema da submissão das mulheres e o desejo daqueles que pretendem justificá-la. A ação de resistência da autora quebra a engrenagem da ordem patriarcal, que instaura a invisibilidade e a subserviência da mulher. No romance, Paulina retira a mulher da penumbra para trazê-la ao palco das discussões, arquitetando para que o leitor possa sempre vê-la pela exposição de sua problemática e por sua energia internalizada e canalizada no esforço de sua emancipação como sujeito social de uma coletividade. O ato de resistência da escrita de *Niketche* se impõe pela disposição de sua autora resolver pela ficção o que ainda não resolvemos na realidade: a emancipação feminina.

Chama atenção o modo como, no romance, a mulher é automaticamente posta em subserviência pelo sistema e recolocada pela autora na ação de ruptura da máquina social dominante. A mulher é incluída e vista na ação e na palavra, nas suas diferentes formas de existir, despertando no leitor uma simpatia por sua causa. O que vemos no romance são um jogo de exposição da condição de subserviência da mulher na contemporaneidade e a organização de um poder para sua emancipação, o que confirma uma literatura de combate e resistência na escrita de Paulina Chiziane.

O caminho sinalizado por *Niketche* para ultrapassar a condição feminina historicamente marcada por autoritarismo, silenciamento e exclusão é a solidariedade entre as mulheres e a consciência libertária conquistada. O chamamento crucial do romance é para a união das mulheres numa força capaz de dar conta de romper as amarras da ordem patriarcal que aprisionam seu corpo e sua alma, um clamor por sua força política:

Somos éguas perdidas galopando a vida, recebendo migalhas, suportando intempéries, guerreando umas às outras. O tempo passa, e um dia todas seremos esquecidas. Cada uma de nós é um ramo solto, uma folha morta, ao sabor do vento – explico. – Somos cinco. Unamo-nos num feixe e formemos uma mão. Cada uma de nós será um dedo, e as grandes linhas da mão da vida, o coração, a sorte, o destino e o amor. Não estaremos tão desprotegidas e poderemos segurar o leme da vida e traçar o destino (CHIZIANE, 2004, p. 105).

A mensagem dessa passagem é a de que nada é imutável, daí a astúcia de a trama narrativa de *Niketche* prever a consciência libertária das personagens femininas (e também do leitor), que vão sendo imbuídas de sentimentos de emancipação revelados no desprendimento do despotismo do polígamo Tony. As mulheres de Tony conquistam não só uma liberdade econômica, mas sobretudo uma liberdade emocional e afetiva do amante; elas passam realmente a existir, tornam-se responsáveis por suas escolhas e, principalmente, por seu

destino.

Em suma, diríamos que tanto em *Ventos* como em *Niketche* predomina de maneira absoluta a visão feminina da autora, que denuncia o despotismo patriarcal, totalmente arbitrário. Também nas tramas é contundente a denúncia de que a dominação do patriarcado chega do passado e corre velozmente para o presente, mas perde força no futuro, que, no tempo da ficção, é continuamente antecipado.

Se considerarmos que a “guerra” e a “poligamia”, respectivamente, são meros pretextos nos romances, podemos dizer que uma leitura atenta não deixará passar despercebida a literatura de resistência que contém. É por sua expressão artística que Paulina Chiziane trava sua luta em prol das mulheres, enfrentando o peso e a engrenagem da ordem patriarcal que as condiciona a papéis subalternos como sujeitos sociais. A verdade exigente da escrita de Paulina reivindica igualdade e pluralidade mútuas para o sujeito social feminino e condições de pleno direito de existir no amor, na comida e na vida social de Moçambique. É a verdade exigente da escrita de Paulina que retira o manto da invisibilidade da mulher, tornando-a personagem, tema e situação esteticamente trabalhados no universo ficcional de seus romances.

A humilhação social da mulher pela ordem patriarcal – longamente tolerada e justificada pela história oficial e ainda praticada na contemporaneidade, sob novas formas e menos evidente talvez – é combatida pelas palavras cortantes de uma escritora negro-africana de língua portuguesa que entrevê que, mais do que categoria econômica ou cultural, a igualdade é categoria política.

Para o psicólogo José Moura Gonçalves Filho, a humilhação social impede a manifestação da humanidade do humilhado, negando-lhe a condição de sujeito social. Portanto, a humilhação social se vale de mecanismos para despersonalizar as pessoas, roubando-lhes sua condição de sujeito, estabelecendo a reificação de seres humanos que têm corpo e alma aprisionados pelo golpe moral da humilhação sofrida, o que notoriamente acontece com as personagens femininas dos romances em tela. Segundo o autor:

[...] Invisibilidade pública é expressão que resume diversas manifestações de um sofrimento político: a humilhação social, um sofrimento longamente aturado e ruminado por gente das classes pobres. [...] A humilhação social é sofrimento ancestral e repetido (GONÇALVES FILHO, 2004, p. 21).

A humilhação social marca as falas das mulheres-personagens de *Ventos* e *Niketche*, que relatam todo o sofrimento de ser mulher numa sociedade regida por ideias e valores da ordem patriarcal. As vozes femininas dos romances falam de si para questionar as normas patriarcais vigentes, sempre tomando como referência o conflito entre forças femininas antagônicas, obediência à autoridade patriarcal ou rebelião contra as normas dominantes. Na rebelião, as mulheres de *Niketche* encontram a possibilidade de independência financeira e de existência como indivíduos que recusam e resistem ao domínio do patriarcado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Niketche: uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Ventos do apocalipse. Lisboa: Caminho, 1999.

BOSI, Alfredo. **Caminhos entre a literatura e a história.** São Paulo: Estudos Avançados da USP, v. 19, n. 55, set./dez. 2005.

_____. **Dialética da colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- BRANCO, Lúcia Castello. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos.)
- CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: UNESP, 2009.
- CORRÊA, Sonia; HOMEM, Eduardo. **Moçambique: primeiras machambas**. Rio de Janeiro: Margem, 1977.
- GONÇALVES FILHO, J. M. Humilhação social: um problema político em psicologia. *Psicologia USP*, São Paulo: Instituto de Psicologia, v. 9, n. 2, 1998.
- SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. _____. **Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993**. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

O Diário Extravagante – da intimidade à literatura em Lima Barreto

Isabela da Hora Trindade

USP

Resumo: Esse artigo propõe-se a apresentar brevemente o *Diário Íntimo* do escritor Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), cujas anotações estendem-se de 1900 a 1921. Atentaremos para a constituição material dessa obra, organizada pelo crítico Francisco de Assis Barbosa, principal biógrafo do autor carioca. Abordaremos os temas recorrentes no *Diário*, atentando para o tratamento conferido aos assuntos ali presentes com o intuito de identificar as opiniões reveladoras do intelectual Lima Barreto. Visamos a refletir acerca das motivações, necessidades e préstimos das páginas íntimas para esse escritor mantido à margem do círculo intelectual canônico de seu tempo.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Gênero Diário; Relações França-Brasil; Teorias Raciais; Lima Barreto.

Abstract: This article is meant to show briefly the *Diary* by the writer Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), whose annotations are from 1900 to 1921. We will attempt to construct this piece of writing, organized by the critic Francisco de Assis Barbosa, the main biographer of the author from Rio de Janeiro. We will mention recurrent themes on the *Diary*, taking into consideration how the subjects there are tackled aiming to identify the revealing opinions of the intellectual Lima Barreto. We endeavor to reflect upon the reasons, needs and the assistance of the pages by this author who was kept aside from the canon of his time.

Key-words: Brazilian literature; Diary Genre; Brazil-France Relations; Racial Theories; Lima Barreto.

Passados três anos da morte do escritor carioca Lima Barreto (1881-1922), pensou-se em publicar suas páginas íntimas. O primeiro a cogitar essa ideia foi A. J. Pereira da Silva¹ que por escrúpulo, em virtude das notas limabarretianas soarem, a seu ver, em muitos momentos como inconvenientes, logo abandonou essa ideia. As notas íntimas, compostas materialmente por folhas soltas e cadernetas permaneceram, num primeiro momento, em poder da família do autor. Atualmente, encontram-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, onde estão reunidos todos os manuscritos de Lima Barreto – cadernos, cadernetas, tiras soltas, folhas pautadas ou sem linha – sob a guarda da Seção de Manuscritos dessa biblioteca, compondo a “Coleção Lima Barreto”.

Grande parte do material que forma o chamado *Diário Íntimo* está disponível apenas em microfímes precariamente catalogados, uma vez que as notas diarísticas foram organizadas juntamente com outros papéis de natureza diversa.

Foi desse modo que, em 1953, Francisco de Assis Barbosa, com a colaboração de Antônio Houaiss e Cavalcanti Proença, concretizou o projeto de publicação do diário, reeditado por duas vezes alguns anos mais tarde pelo mesmo pesquisador com acréscimos e modificações. Assim, o diário de Lima ganhou corpo por

¹ Antônio Joaquim Pereira da Silva (1876-1944), natural da Paraíba, foi poeta, atuou também como jornalista na imprensa carioca. Em 1933, foi eleito para ocupar a cadeira número 18 da Academia Brasileira de Letras.

meio do trabalho cuidadoso de Barbosa em compilar suas anotações registradas em cadernetas e em folhas avulsas, algumas a lápis, conforme indicam as notas explicativas ao fim de cada capítulo² do *Diário Íntimo*. Deveu-se a Barbosa, portanto, a constituição material dessa obra. Cabe aqui salientar que, embora Lima não tivesse mantido um caderno específico, cuja finalidade fosse ser um diário, percebe-se pelo teor intimista e formato datado das anotações desse material encontrado, tratar-se de páginas diarísticas. Daí decorreu, a nosso ver, a opção do organizador em acrescentar o adjetivo *íntimo* ao título desse diário. Reforçou essa opção, o *eu* enunciado colocar-se em primeiro plano de modo introspectivo, expondo suas insuficiências e fraquezas. É imprescindível notarmos haver da parte de Lima a intenção de escrever um diário, conforme evidencia de pronto o título à entrada de 1903 “Um Diário Extravagante” (*DI*, p. 33 – Sem data, 1903)³, enunciando dessa forma seu projeto.

Conforme aludimos, o *Diário Íntimo* possui três edições, a primeira data de 1953 (pela editora Mérito), a segunda de 1956 e a terceira de 1961 (ambas pela editora Brasiliense), todas organizadas por Francisco de Assis Barbosa. Após efetuar uma análise comparativa das edições, escolhemos trabalhar com a segunda, que é idêntica à terceira, pelo fato desta apresentar maior riqueza de notas explicativas, se comparada com a primeira edição. Esta segunda edição apresenta ainda um período mais longo de escritura do *Diário* – 1900 a 1921, ao passo que a primeira compreende o período de 1903 a 1921, além de não contemplar os anos de 1906, 1910 e 1914, anos estes presentes na edição de 1956. De acordo com a nota prévia da segunda edição, foram acrescentados esboços de possíveis romances, dos quais muitos não chegaram a ser desenvolvidos pelo autor. É válido ressaltar que, ao fim da segunda edição, consta a primeira versão incompleta de *Clara dos Anjos* (1904), já ao final da primeira, temos os apontamentos de *Diário do Hospício*, fragmentos de *Cemitério dos Vivos* (capítulos I - V) e o inventário da biblioteca de Lima Barreto organizada por ele mesmo e batizada de “Coleção Limana”.

Visto o período de tempo pelo qual se estenderam as páginas da segunda edição do diário de Lima, o leitor o imaginará relativamente longo, dado se nesse intervalo de vinte e dois anos o autor houvesse tomado nota diariamente. Contudo, logo que passamos a folheá-lo percebemos a falta de regularidade das anotações. Esse aspecto pode ser verificado pela ausência de notas ao longo dos anos de 1901, 1902 e 1909. Vale destacar que em nenhuma das edições foi verificado qualquer tipo de registro nesses anos, ou seja, reduz-se então para dezenove anos o período anotado nesse diário.

Em relação ainda à regularidade da escrita, há outro aspecto a sublinhar: ao longo desse tempo de escritura em nenhum dos anos constam anotações diárias. Ao contrário, as notas são bem esparsas, o que quer dizer que há registros de alguns dias de determinados meses. O talhe das anotações é igualmente bem variável, enquanto há notas desenvolvidas ao longo de duas páginas, outras não passam de uma ou duas linhas, traço comum nos diários, já que o ritmo da escrita depende da vontade e da disponibilidade do diarista. Do mesmo modo, há dias em que Lima tomou várias notas a respeito dos mais variados assuntos, em outros, escreveu apenas uma nota, provavelmente, sobre aquilo que lhe pareceu mais interessante registrar.

O ano de 1905 é o de registros mais abundantes. Somente no mês de janeiro constam vinte notas, além de outras não sequenciais ao longo dos meses de fevereiro, junho, julho e outubro. As entradas das anotações é outro traço relevante, são assinaladas ora por data mais o nome do mês, ora por somente data ou por somente mês e há ainda entradas não datadas, essas, a nosso ver, figuram no diário mais pela escolha de Barbosa do que pelo caráter que define entradas diarísticas – datação. Se por um lado o fato de muitas das entradas serem datadas, marca formalmente o intuito de escrever um diário, traço indispensável para esse gênero, por outro as notas sem data assinalam a intervenção do organizador.

2 Consideraremos aqui cada ano do diário de Lima Barreto como um capítulo.

3 Todos os excertos citados do *Diário Íntimo* de Lima Barreto serão identificados pela sigla *DI* e pertencem à segunda edição dessa obra (1956). Incluiremos também a data referente ao excerto para situar melhor o leitor.

É interessante observar que Lima percebeu a falta de sequência na escritura do diário, chegando a comentar:

Há mais de dez dias que não tomo notas. Nada de notável me há impressionado, de forma que me obrigue a registrar. Mesmo nos jornais nada tenho lido que me provoque assinalar, mas como entretanto eu queria ter um registro de pequenas, grandes, mínimas idéias, vou continuá-lo diariamente (*DI*, p. 99 - 20 de fevereiro de 1905).

Esse excerto demonstra que Lima atentava para esta característica do diário – a periodicidade, aspecto fundamental na confecção desse gênero que ele procurava respeitar.

O uso dos advérbios de tempo – *hoje* e *ontem*, pontua o registro de muitas das entradas respectivamente no dia relativo aos fatos narrados e no dia anterior. Outro marcador de regularidade da escrita é, como no trecho supracitado, a indicação da quantidade de dias nos quais Lima nada anotou: “Desde domingo que não tomo notas. Hoje, 17, vou recapitular estes três dias” (*DI*, p. 86 – 17 de janeiro de 1905). A linguagem usada no *Diário* é bem coloquial, permeada por adjetivos e advérbios que intensificam as descrições feitas, revelando os efeitos de cada situação em Lima Barreto. Chama a atenção, o uso contínuo de palavras em francês, tais como – *chance*, *toilette*, *flirt*, *gauche*, *touristes*, *rendez-vous*, dentre outras. Sinais de reticência, pontos de exclamação e travessões, abundam nas páginas desse diário, marcando o caráter subjetivo próprio do diário íntimo.

Conforme podemos observar, conquanto Lima se esforçasse para manter seu diário em dia, a periodicidade de sua escritura configura-se de forma bastante diversa. Talvez esse fato sinalize para o tipo de vida levado pelo autor que teve uma existência bastante conturbada, marcada especialmente pela doença do pai e pela falta de recursos financeiros da família. Acreditamos ser possível atribuir aos diversos problemas pessoais do autor essa falta de regularidade das anotações, além de não descartamos a possibilidade de sumiço de páginas íntimas. Vale ressaltar as duas internações no Hospício Nacional de Alienados por causa do alcoolismo – de agosto a outubro de 1914 e, mais tarde, do dia de natal de 1919 a fevereiro do ano seguinte.

O primeiro capítulo do *Diário Íntimo* (1900) trata-se de uma das primeiras tentativas de romance do autor, datada de 02 de julho. Ambientada nos ares da Escola Politécnica delineia um personagem negro chamado Tito Brandão, considerado por uns inteligente e honesto e por outros muito orgulhoso. Tal narrativa é retomada no diário quatro anos mais tarde em notas sem data (*DI*, p. 54-56/ 65), contudo esse projeto não foi à frente.

Consideramos, porém, que o diário de Lima iniciou-se de fato em 1903, com entrada intitulada “Um Diário Extravagante”, seguida de apresentação pessoal do autor e de seu audacioso projeto literário.

Eu sou Afonso Henriques de Lima Barreto. Tenho vinte e dois anos. Sou filho legítimo de João Henriques de Lima Barreto. Fui aluno da Escola Politécnica. No futuro, escreverei a *História da Escravidão Negra no Brasil* e sua influência na nossa nacionalidade (*DI*, p. 33 – 1903).

Cumprase aqui ressaltar novamente o tipo de diário proposto por Lima – *extravagante* – indicando aquilo que escapa às normas do bom senso, por isso as notas ali contidas podem atestar o caráter excêntrico dessa personalidade. Ao adjetivo extravagante liga-se, por contiguidade, o verbo extravasar, nesse sentido, esse diário pode ser encarado como o espaço onde o *eu* confessional poderia derramar-se pela página, livre das bordas. Tudo leva a crer que contribuíram para o início do diário, em 1903, as circunstâncias que o antecederam: no ano anterior o pai de Lima enlouquecera forçando-o a abandonar a Escola Politécnica, em virtude da necessidade de obter recursos para o sustento da família.

Sendo Lima literato, não é de se estranhar o destaque dado, logo no início do diário, ao projeto de

escrever o que seria sua obra-prima, fato que marca a importância de tal projeto para o autor, cujo diário foi um espaço fecundo de permanente gênese literária. Com efeito, seu diário é repleto de apontamentos para a confecção de obras ficcionais, arcabouço de ideias a serem aproveitadas. Figuras ainda no diário desse autor, que foi profícuo leitor, inúmeras citações de obras de autores brasileiros e estrangeiros, sobretudo, referências a autores e obras francesas. Dentre os projetos literários, destacam-se os esboços (*DI*, p. 57-60 – 1904) para a primeira versão inacabada de *Clara dos Anjos*; o planejamento (*DI*, p. 115-121 – 1906) dos capítulos da obra *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* que Lima começara a trabalhar em 1906, mas que viria a ser publicada somente em 1919; notas de 1910 para o livro *Triste fim de Policarpo Quaresma*, escrito subitamente de janeiro a março do ano seguinte, apareceu em volume em 1916.

Em seguida à apresentação do “Diário Extravagante”, Lima apontou o seu decálogo: “1 – Não ser mais aluno da Escola Politécnica. 2 – Não beber excesso de coisa alguma. 3 – E ...” (*DI*, p. 33 – 1903). O curioso decálogo de apenas dois mandamentos, já que o terceiro ficou em suspenso pelas reticências, pode assinalar o abatimento desse *eu* que, de antemão, sabia da dificuldade em cumprir esses e outros possíveis mandamentos.

Um olhar, ainda que rápido, nas primeiras notas de 1903, percebe um gosto fortemente acidulado, que exprime o dissabor do *eu* confessional:

Acordei-me da enxada em que durmo e difícil foi recordar-me que há três dias não comia carne. Li jornais e lá fui para a sala dar as aulas, cujo pagamento tem sido para mim sempre uma hipótese. Tomei café. Escrevi o memorial para o Serrado. Não o achou bom e eu sou da opinião dele.

Continuo a pensar onde devo comer. Há *chance* de ser com o Ferraz. Ah! Santo Deus, se depois disso não vier um futuro de glória, de que me serve viver? Se, depois de percorrido esse martirólogo, eu puder ser mais alguma coisa do que o [i]diota Rocha Faria – antes morrer. [...]

Noite. Ainda não jantei. Às seis horas, com um tostão, comi uma empada. Que delícia! Ah! Se o futuro... (*DI*, p. 33-34 – 12 de junho de 1903).

Encontram-se nesse excerto alguns dos assuntos recorrentes nas páginas do diário – a falta de dinheiro, o ofício de escritor, a casa, o anseio por glória – abordados sempre a partir de uma perspectiva negativista. Na ocasião dessa nota, Lima ganhava a vida como professor particular, além de escrever para jornais. Nesse mesmo ano, candidatou-se a uma vaga para amanuense da Secretaria de Guerra, classificado em segundo lugar, acabara sendo nomeado em função do falecimento de um dos funcionários desse órgão.

Lima expressou ser seu objetivo principal ao escrever um diário o de registrar suas ideias. De fato, ao longo dessa obra, ele expôs suas reflexões mais íntimas, seus desejos e anseios.

Destacam-se ainda no *Diário Íntimo* as anotações relativas aos fatos miúdos do cotidiano, ao comportamento de muitos de seus contemporâneos, às impressões de leituras, ao aperto do orçamento doméstico, à relação avessa com a família, às inquietudes em relação ao futuro. Tangenciando todas essas anotações, pulveriza as páginas íntimas o sofrimento em virtude de sua condição racial: “É triste não ser branco” (*DI*, p. 130 – 24 de janeiro de 1908), exclamava ele.

Acompanhamos vários desabafos de Lima lamentando a vida que levava, sentia-se essencialmente desajustado no seio familiar: “Dolorosa vida a minha! Empreguei-me e há três meses que vou exercendo as minhas funções. A minha casa ainda é aquela dolorosa geena pra minh’alma. É um mosaico tétrico de dor e de tolice” (*DI*, p. 41 – janeiro de 1904). Esse sentimento lastimoso em relação à família perdura por toda a existência desse autor, cristalizando-se de maneira aterradora ao longo dos anos de escritura do *Diário*: “A

minha vida de família tem sido uma atroz desgraça. Entre eu e ela há tanta dessemelhança, tanta cisão, que eu não sei como adaptar-me. Será o meu “bovarismo”?” (*DI*, p. 91 – 26 de janeiro de 1905).

Diante de confissões tão consternadas presentes nas páginas de Lima é possível pensarmos que, para ele, escrever um diário seria um meio de exteriorizar suas angústias. Desse modo, a necessidade de desabafo estaria estreitamente ligada ao sentimento de que os acontecimentos rotineiros eram difíceis de suportar, escrever seria antes de tudo uma forma de aliviar toda essa tensão que tanto lhe afligia. O diário serviu-lhe, assim, como espécie de refúgio ao sofrimento íntimo e às pressões cotidianas. Refugiado nele, portanto, pôde extrapolar padrões intelectuais, sociais, literários, nesse espaço cavado pela aporia de um *eu* marcado pelo excesso.

Bibliografia

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

BARRETO, Lima. *Diário Íntimo*. São Paulo: Editora Mérito, 1953.

_____. *Diário Íntimo*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. *Diário Íntimo*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

O encontro e o desencontro no conto “Os amigos”, de Luiz Ruffato

Isaure de Faultrier-Travers

USP

Resumo: O conto que estudamos neste trabalho, intitulado “Os Amigos”, foi publicado por Luiz Ruffato em seu livro *Histórias de remorsos e rancores* em 1998 nas Edições Boitempo. A narrativa trata do reencontro falhado entre dois amigos de infância, separados por suas vidas sócio-profissionais e *a fortiori* pelo espaço.

O movimento geográfico operado no conto é pendular. De fato, inscrevendo os protagonistas dentro de uma classe social operária pobre e lutando pela vida, ou antes, pela sobrevivência, o autor esboça um movimento que vai de Cataguases, pequena cidade do interior de Minas Gerais, até São Paulo, a maior cidade brasileira. Tal movimento instaura uma questão importante: como o espaço influencia as relações sócio-profissionais e, sobretudo, será isso que o conto ilustrará mais brutalmente, as relações pessoais.

Nesse sentido, o conto mostra a influência do espaço no comportamento social, como este primeiro acaba sendo socialmente hierarquizado e, por isso, aparece pelo viés da utopia.

Palavras-chaves: Luiz Ruffato, conto, cotidiano, espaço, cidade, utopia

Abstract: The short story we study in this work is named *Os Amigos*. It is part of the collection *Histórias de remorsos e rancores* written by Luiz Ruffato and published in 1998 at Boitempo Edições. In this story, two friends are literally separated by their own lives and *a fortiori* by space itself.

The geographical movement in this short story is pendular and by locating his characters in a poor working class, the author makes the reader enter into a moving space that extends from small town of Cataguases to big town of São Paulo.

And this is the motif for an important issue: how space has an influence on social-professional bonds and personal relationships?

A short story full of hope, however non-successful, it shows the importance of space in social behavior, and above all, a representation of this space that most of the time is an utopia, which, instead of gathering people, sets them apart. Finally it is possible scrutinize a social hierarchy into a space hierarchy.

Keywords: Luiz Ruffato, short story, everyday life, space, town, utopia

O conto *Os amigos*, sobre o qual iniciaremos aqui um esboço de estudo, nos parece ser uma representação adquirida da definição da utopia tal como se deve entender a palavra quando inventada por Thomas More em 1516, como nos lembra Laurent Loty¹ quando fala na “crença na superidade de um mundo imaginado, mas ao mesmo tempo, [n]a distância para com esse mundo, cujo nome próprio irônico, *Utopia* [...], significa precisamente que este mundo não existe, que se trata de uma ficção²”.

1 Loty, Laurent, « L'optimisme contre l'Utopie » in *Regards sur l'Utopie, Europe, n°985 de Maio de 2011*. Laurent Loty foi professor de letras e historiador, vice-presidente da Sociedade Francesa das Ciências do Homem e é hoje membro do prestigioso CNRS (Centro Nacional da pesquisa científica).

2 Loty, Laurent, « L'optimisme contre l'Utopie » in *Regards sur l'Utopie*, in revista *Europe*, n°985 de Maio de 2011, p.85

Essa definição nos interessa particularmente na medida em que o conto mostra um distanciamento entre as personagens protagonistas que faz com que não pudéssemos deixar de ver a presença de um mundo imaginado por um e sonhado por outro. Esse mundo é utopia pois não pertence a uma personagem, não existe para ela, pois não deixou a pequena cidade, mas também não pertence à outra, que partiu para a cidade grande. Por ser uma realidade que não se tornou fato para nenhum dos dois, a grande cidade, o espaço aqui desejado, imaginado e cobiçado não vai além da ficção. Por um lado, é a ficção de uma realidade desejada e, por outro, a ficção de uma realidade pretendidamente vivida.

O foco desse estudo terá por interesse a representação de dois espaços dentro de uma mesma linha temporal, sendo os protagonistas vindos do mesmo meio social e pertencendo à mesma geração.

Escolhemos este conto para representar os dois polos pois a construção vai ao encontro do sentido global da obra ruffatiana. Veremos como o tempo cria o espaço. De fato, se nos referimos a Jürgen Habermas³, podemos tentar entender os passos que este autor efetuou e como ele fez para conseguir um apanhado da esfera pública da sociedade burguesa europeia do século XIX. Para isso, ele realizou um estudo que requereu, segundo ele mesmo, o seguinte:

A elaboração de um conceito inscrito num período histórico específico exige sublinhar alguns traços característicos de uma realidade social muito mais complexa, estilizando-os.⁴

Luiz Ruffato explora a vida social brasileira e operária da segunda metade do século XX graças a um mergulho nessa realidade. Veremos, a seguir, como se manifestam as características complexas, porém, fundamentais, de um espaço que irá definir uma história específica. O conto *Os Amigos* servirá de ilustração para este projeto.

O conto “Os amigos”

Após anos, Luzimar, operário de Cataguases, encontra, na véspera de Natal, com um antigo amigo, Gildo, que fora fazer a vida em São Paulo e onde mora no presente do conto.

O tempo passou, os amigos, as pessoas mudaram, mas não parece que da mesma maneira para cada um.

-É, algodão hidrófilo... Sabe?, esse algodão que a gente usa para passar mertiolate no machucado...⁵

O produto manufaturado parece ser uma ilustração da vida dura, e que machuca, dos que ficaram em Cataguases, em oposição a uma vida brilhante e aparentemente boa dos habitantes da grande cidade, como mostra o seguinte trecho:

Mas é boa pra ganhar dinheiro. [...] Fui pra lá, arrumei emprego, ganho bem, comprei até carro, você viu?⁶

Se há uma questão ideológica, seria a da história e da representação dos esquecidos da história oficial, a fim de cumprir uma dessas histórias que, segundo Michel Foucault, pertence a uma das séries de histórias

3 Habermas Jürgen. “L’espace public”, 30 ans après. In: *Quaderni*. N. 18, Automne 1992. Les espaces publics. pp. 161-191. Consultado no dia 1/5/12 in http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/quad_0987-1381_1992_num_18_1_977

4 Idem, p.162

5 Ruffato, Luiz, *Os Amigos*, Ed.Boitempo, São Paulo, 1998, p.127.

6 Ruffato, Luiz, *Os Amigos*, Ed.Boitempo, São Paulo, 1998, p.127.

que formam a grande História.

No final da narrativa, os dois amigos não se separam: Luzimar foge do desespero de Gildo, seu antigo amigo. A fuga é o único meio que Luzimar possui para escapar à violência do amigo que está sendo quase torturado por não ser mais de lugar nenhum: já foi igual a Luzimar, mas nunca será da cidade grande por ser identificado como um “Luzimar”. Essa situação sem saída e o desespero de não pertencer a lugar nenhum cristalizam a utopia e a representação que temos através da fala de Gildo.

É assim que é insinuada, aos poucos, a utopia. Mas ela não poderia existir se não tivesse um fundamento: um cotidiano e uma realidade.

Quotidiano e realidade

Luiz Ruffato nos dá a ver, nesse conto, dois quotidianos e duas realidades artificial e acidentalmente colocadas em contato, mas que no entanto não possuem nenhuma semelhança. Essa ausência torna estranhos os dois protagonistas no que diz respeito a um hipotético laço pessoal. Contudo, as personagens são parecidas para o leitor. Isso acontece pelo modo de viver a vida quotidiana, apesar de econômica e geograficamente distantes. Michel Butor⁷, falando dos romancistas, escreveu o seguinte:

“O romancista [...] nos apresenta eventos parecidos com os eventos quotidianos, aos quais ele quer dar ao máximo a aparência da realidade, o que pode levá-lo à mistificação.”⁸

Conscientes de que Michel Butor escreveu esta frase a respeito do gênero romance, o processo de mistificação retém nossa atenção, já que engaja um processo ao lado, talvez paralelo à realidade, que gostaríamos de denominar “utopia”.

O mundo virou bipolar, ao que parece, mas veremos que as aparências são enganadoras.

O que chama a atenção do leitor, em primeiro lugar, é a questão do mimetismo social. Um espaço parece gerar um comportamento que seria função dele mesmo. A ele seria atribuído um papel social. Um espaço como Cataguases, à margem das outras cidades, pois pequena, aparentemente menor produtora de riqueza, ou seja, uma cidade na marginalidade, marginaliza seus moradores. Mas antes, convém esclarecer o que entendemos por mimetismo social.

O que seria o mimetismo social? Seria uma adequação ao meio social?

De fato, termo de uso literal ou metafórico, o “contágio” carrega consigo um certo número de pressupostos. Ele é utilizado para qualificar a difusão de um fenômeno médico e/ ou social caracterizado, por um lado, pelas suas modalidades de expansão, de transmissão e de distribuição... por outro lado, pela velocidade de propagação exponencial.⁹

Por isso chegaremos a dois pontos de abordagem: o mimetismo, que levará ao entendimento desse exílio urbano para a grande cidade e que aparece como a razão de ser dos personagens ruffatianos, e o conceito de perda e construção.

Em *Sémiologie de l'Utopie en France* (1800-1850) Françoise Sylvos¹⁰ propõe a seguinte definição :

A partir do momento em que há motivos contendo sentido para a utopia, pode-se notar a imbricação das linguagens. Antoine Picon falou de “uma meada de impressões, de imagens e de narrativas com as quais

7 Butor, Michel, *Essais sur le Roman*, Ed. Gallimard, col.Tel, Paris, 2008

8 Idem, p.8

9 Moreau, Marion, *Contagion-contamination* http://www.fabula.org/actualites/contagion-contamination_37955.php

10 <http://www.fabula.org/colloques/document907.php>, fonte disponível no dia 25/1/2012

se esboça uma sociabilidade ideal¹¹.

“Eram estranhos agora”¹², essa frase ressoa na página 125 do conto, ou seja, já na terceira página tipografada. Tudo se tornou hostil e estranho. As personagens são constrangidas¹³, o silêncio é diferente de antes¹⁴.

A dura realidade social já aparece em um poema intitulado *Paysage*, parte da coletânea *Du Monde entier au cœur du monde*, publicado pela primeira vez em 1947, o autor Blaise Cendrars caracteriza a paisagem brasileira por meio de três adjetivos que achamos relevante citar: “cruel, dura, e triste”. Convém notar que os três adjetivos são juxtapostos sem sinal de pontuação, como se os três formassem uma mesma idéia, uma mesma cor. Uma cor de vida cruel, onde a solidão (ou ausência de entendimento), afinal, parece ser inevitável, pois sem saída:

Paysage

La terre est rouge

Le ciel est bleu

La végétation est d'un vert foncé

Ce paysage est cruel dur triste malgré la variété infinie
des formes végétaives

Malgré la grâce penchée des palmiers et les bouquets
éclatants des grands arbres en fleurs fleurs de carême¹⁵

Será essa paisagem, a paisagem histórico-social brasileira, que divide o seu povo pelo espaço em “Vida boa de paulista”¹⁶ e de cidade do interior como Cataguases enquanto as personagens desses diversos espaços vivem o mesmo tempo ? Seria essa história cruel, dura e triste, mas ao mesmo tempo esplendorosa? Uma história carregada em oposições e, no entanto, única para todos.

Pensamos em realizar a nossa pesquisa seguindo os eixos de uma viagem nos espaços, gerando, dessa forma, uma viagem nos tempos históricos. A partir dela, pensaríamos em uma ucronia historiográfica, tal como Richard Saint Gelais a formula¹⁷, ou seja, um discurso que “pede emprestado os recursos discursivos de um gênero não ficcional para relatar uma diegese fictiva, cujos atores não são personagens totalmente inventadas, mas sim contrapartidas fictivas de figuras históricas reais”¹⁸. Relato que permite levantar um retrato de uma sociedade brasileira em mutações sócio-econômicas profundas.

Enfim encontraremos o desfazer dessa amizade ao confrontar os espaços. Gildo, esquentado pela bebida, mas também, e sem dúvida, pelas lembranças de sua vida de então na pequena cidade, começa a tratar os seus amigos e mais largamente os que ficaram em Cataguases de “fodidos”. Não é nem tanto pela dimensão grosseira do que pela entrada do fracasso na fala da personagem. Com efeito, é como se Gildo estivesse fazendo uma assimilação dos termos grande cidade e sucesso de modo oposto à pequena cidade e ao fracasso.

11 Dès l'exposé des motifs qui font signe en utopie, on a pu noter l'imbrication des langages. Antoine Picon parle d'un « écheveau d'impressions, d'images et de récits au travers desquels s'esquisse une sociabilité idéale »

12 Ruffato, Luiz, *Os Amigos*, Ed.Boitempo, São Paulo, 1998, p.125

13 idem

14 idem

15 Cendrars, Blaise, *Du Monde entier au Cœur du Monde*, Ed.NRF Gallimard, 1961, p.232

16 *Op. cit.* 8.

17 In *Le Savoir des Genres*, org.Baroni, Raphaël e Macé, Marielle, Ed.La Licorne, PUR, 2006, p.325

18 idem

O tempo acaba sendo criador de um espaço. Vemos assim a criação de uma arquitetura espaço-temporal.

O conto, que havia começado na hora em que os operários saíram da fábrica, acaba já na noite avançada e, de uma certa maneira, na maior escuridão moral da ambas as partes, em que nenhuma delas sabe se localizar em relação aos outros.

O dito vencedor ainda precisa rebaixar os outros para se sentir seguro de si mesmo e de sua escolha de vida e de um destino que a grande cidade mudou para sempre.

Pois, afinal, estamos diante de uma situação na qual se apegam dois espíritos representados por duas entidades cujas vidas tomaram rumos diferentes: a utopia e a resistência.

Ademais, é importante notar como um mimetismo movido pela utopia pode se transformar em um ato de resistência. Resistência à vida difícil, resistência ao fracasso, resistência aos outros e talvez até a si mesmo.

Por causa deste jogo pendular, encontraremos uma situação oscilando entre perda e construção, que isto seja literal ou metaforicamente ilustrado pelos contos.

Esse conto será articulado, enfim, em função dos motivos da perda e da construção.

Personagens lidando com uma perda ou um insucesso na obra de Luiz Ruffato, elas vão tentar, como Gildo, efetuar uma trajetória construtiva.

Será essa trajetória atingível por todos? Num primeiro tempo, poderemos dizer que ela não será re-construtiva na medida em que, sem base, toda a obra de suas vidas se tornará a projeção de um edifício em busca de um lugar perdido na sociedade que as cerca.

Espaço mudado, tempo mudado, como se dar conta disso?

A utopia e a resistência como características humanas e sociais moldam o espaço. E a um espaço corresponde um tempo. Esse tempo é por sua vez essencialmente econômico

O autor nos dá uma pista a partir do vestuário de cada um. Por exemplo, Gildo veste uma “bermuda jean”, “uma camiseta branca de malha e chinela havaiana”, ou seja, todos os sinais de um capitalismo cidadão.

Outro detalhe: um se desloca de bicicleta, o outro possui um fusca, como se os espaços da grande cidade e da pequena cidade tomassem conta do tempo tecnológico e financeiro.

Ficcionalizando a vida de um certo tipo de operários no Brasil, os migrantes internos, e dando voz aos seus sonhos/ utopias, Luiz Ruffato apresenta ao leitor a interferência do espaço nos comportamentos sociais. A separação, criada uma distância geográfica, se torna pessoal e social. Essa relação é crucial já que ela confere ao espaço o seu valor de alicerce social.

Da mesma maneira que se fala em prática cultural no que diz respeito ao consumo, por exemplo, poderíamos falar em um consumo do espaço. Desse consumo viriam falares, hábitos, relacionamentos sociais. Os setores de atividades (o trabalho e o lazer) provêm diretamente do espaço ao que pertencem. O autor escocês, Robert Louis Stevenson, usou a expressão “Sociedade Nômade”, expressão que gostaríamos de retomar para simbolizar o movimento pendular efetuado pelos protagonistas de Luiz Ruffato que, afinal, sempre estão em busca de um ideal, de uma vida melhor, e que assim caracterizam suas vidas pelo nomadismo. Nomadismo primeiramente geográfico e, em um segundo momento, social.

Utopia e sonho não poderiam, de certa maneira, serem visto como uma busca cuja manifestação é uma viagem no espaço, ou seja, um nomadismo?

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Geral

Ruffato, Luiz, *Os Amigos* in *Histórias de Remorsos e Rancores*, Ed.Boitempo, São Paulo, 1998.

Ruffato, Luiz, *Os Sobreviventes*, Ed.Boitempo, São Paulo, 2000

Bibliografia teórica

Martin, Vima Lia, *Literatura e Marginalidade: Um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*, Alameda, 2008

Le Savoir des Genres, organizador Baroni, Raphaël e Macé, Marielle, Ed.La Licorne, PUR, 2006

Butor, Michel, *Essais sur le Roman*, Ed. Gallimard, col.Tel, Paris, 2008

Cendrars, Blaise, *Du Monde entier au Cœur du Monde*, Ed.NRF Gallimard, 1961, p.232

Revistas

Cités *Utopies*, N°42 de 2010, Ed. Presse Universitaire de France

Artigos

Moreau, Marion, *Contagion-contamination* http://www.fabula.org/actualites/contagion-contamination_37955.php

Habermas Jurgen. “L’espace public”, 30 ans après. In: *Quaderni*. N. 18, Automne 1992. Les espaces publics. pp. 161-191. Consultado no dia 1/5/12 in http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/quad_0987-1381_1992_num_18_1_977

Eça de Queirós e a Emigração Chinesa

José Carvalho Vanzelli

USP/FAPESP

Resumo: Nesta comunicação pretendemos analisar comparativamente dois textos que compõem a obra não ficcional de Eça de Queirós (1845-1900): *A Emigração como Força Civilizadora* (1979), relatório enviado em 1874, pelo então cônsul português nas Antilhas Espanholas; e “Chineses e Japoneses” (1894), crônica publicada na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro. O nosso objetivo é identificar semelhanças e diferenças na construção da imagem do Império do Meio pelo autor, tendo como pano de fundo as discussões históricas acontecidas no Brasil acerca da emigração chinesa. Visamos discutir, ainda, se a diferença de vinte anos entre os textos pode ter influenciado na construção das referidas imagens.

Palavras-chave: Orientalismo, China, Extremo-Oriente, Imigração, Coolies.

Abstract: In this communication we intend to analyze comparatively two texts that make up the non-fiction works of Eça de Queirós (1845-1900): *A Emigração como Força Civilizadora* (1979), report submitted in 1874 when the author worked as the Portuguese consul in the Spanish West Indies, and “Chineses e Japoneses” (1894), newspaper article published in the *Gazeta de Notícias* of Rio de Janeiro. We intend to identify similarities and differences in image of the Middle Kingdom with the backdrop of the historical discussions that happened in Brazil about the Chinese immigration. We aim to discuss, even if the difference of twenty years between the texts may have influenced the construction of these images.

Keywords: Orientalism, China, Far East, Immigration, Coolies.

Introdução

Os chineses são os mais antigos imigrantes do Extremo Oriente no Brasil (SHOJI, 2004, p. 75). O movimento migratório chinês se iniciou em 1810, quando algumas centenas de chineses chegaram ao Rio de Janeiro para o cultivo de chá. No entanto, logo esse movimento foi interrompido pela coroa portuguesa, por não produzir o resultado esperado. Na metade do século novamente “algumas centenas de chineses foram trazidos em um experimento infrutífero” (SHOJI, p. 75-76). Anos mais tarde, com a abolição da escravatura, “a possibilidade da imigração chinesa foi colocada dentro do contexto da substituição em massa da mão-de-obra escrava” (SHOJI, p. 75). Com isso, na última década do século XIX, a entrada de trabalhadores chineses no país se torna o tema de inúmeras discussões entre governantes e intelectuais brasileiros.

O debate sobre imigração chinesa está presente em cartas, discursos de parlamentares e artigos publicados em jornais da época (OLIVA, 2008, p. 70). O tema dividia opiniões. O medo de uma “invasão amarela”, a miscigenação com o povo brasileiro, a transformação do Brasil em uma “China nas Américas” e as experiências mal sucedidas de outros países que usaram mão-de-obra chinesa como os Estados Unidos, a Austrália, Cuba e Peru aparecem entre os principais argumentos dos que se posicionavam contra a chegada dos trabalhadores asiáticos. Do outro lado, os simpáticos à vinda dos filhos do Império do Meio defendiam o aumento

da produtividade, os baixos salários e, por fim, alguns classificavam a presença oriental como temporária, para suprir a demanda do momento, enquanto imigrantes “ideais” (imigrantes europeus) não chegavam (OLIVA, 2008, p. 70).

Distante, mas não alheio a essa discussão que ganhou seu ápice nos anos de 1892 e 1893, Eça de Queirós, então cônsul português em Paris escreverá para o público brasileiro emitindo a sua posição. O autor português publicará no jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro entre os dias 1 e 6 de dezembro de 1894 uma crônica intitulada “Chineses e Japoneses”. Entretanto, vinte anos antes, o autor d’*O Mandarim* redigiu um estudo enviado ao Ministro dos Negócios Estrangeiros de Portugal sobre os movimentos migratórios ao redor do mundo. Neste texto, que veio a público somente em 1979 sob o título de *A Emigração como Força Civilizadora*, ele também defenderá seu ponto de vista acerca da emigração chinesa.

Neste trabalho pretendemos analisar brevemente os referidos textos escritos por Eça tendo como pano de fundo histórico a discussão presente no Brasil no final do século XIX, procurando observar como o autor enxerga o império asiático e também a entrada de seus filhos em território brasileiro.

Eça de Queirós e a emigração chinesa em *A Emigração como Força Civilizadora*

O primeiro contato de Eça de Queirós com a emigração chinesa se deu de maneira direta. Entre os anos de 1873 e 1874 ele exerceu o cargo de cônsul português em Havana, onde teve que interceder por chineses que trabalhavam em um regime de escravidão em fazendas de proprietários espanhóis. (BERRINI, 1993, p. 196). A situação dos trabalhadores chineses era responsabilidade da autoridade portuguesa devido às saídas se darem a partir do porto de Macau, onde os chineses “de acordo com o regulamento de emigração daquela possessão eram beneficiados da proteção consular portuguesa” (MAGALHÃES, 2000, p. 13). Após o regresso de Eça a Lisboa foi “solicitado um relatório sobre a emigração que enviou no dia 9 de novembro” (MAGALHÃES, p. 16). Este documento foi publicado postumamente sob o título de *A Emigração como Força Civilizadora*. Dias após a entrega desse relatório o autor de *Os Maias* foi transferido para Newcastle, Inglaterra, país onde trabalhou por mais quatorze anos. (MAGALHÃES, p. 17-18).

De acordo com o *Dicionário de Eça de Queiroz* (1988) organizado por A. Campos Matos, “o título foi extraído do último parágrafo” (p. 232), que diz:

Estudadas as feições da emigração livre, a história dos seus movimentos, as suas causas, as suas consequências econômicas, as suas relações com o Estado, e a possibilidade da sua organização universal, - discutida a emigração assalariada, nas suas correntes, e nos seus resultados sociais, - eu julgo terminado este trabalho, que é a afirmação, - e direi mesmo, - a apologia, da emigração como força civilizadora (QUEIRÓS, 2000, p. 2084)

Este último parágrafo também nos é conveniente para compreender o conteúdo do texto. Como o próprio Eça nos expõe é um estudo “da emigração livre”, da “história dos seus movimentos” desde a antiguidade até sua contemporaneidade, refletindo sobre os movimentos migratórios de diversas nações europeias como Inglaterra e outras nações do Reino Unido, Espanha, Alemanha, França, Suíça, Itália, Portugal, entre outras; além de abordar também a emigração de nações asiáticas como China e Índia.

Detendo-nos à parte VII do relatório, onde o autor se dedica à emigração chinesa, vemos que sua escrita será baseada principalmente em sua experiência enquanto cônsul nas Antilhas Espanholas, mas não somente nesta. O conhecimento da situação da mão-de-obra chinesa em outras regiões do mundo como a Califórnia nos Estados Unidos e a Austrália também será de grande utilidade à análise do autor d’*O Mandarim*.

Eça inicia sua argumentação acerca dos chineses fazendo uma breve introdução histórica. Analisa as situações das Antilhas Francesa, Inglesa e Espanhola que, sem escravos, precisavam encontrar uma maneira para suprir suas necessidades: “Naturalmente a primeira ideia das colônias [...] foi introduzir os negros africanos como trabalhadores livres, e transformar o antigo tráfico numa emigração legal” (QUEIRÓS, 2000, p. 2064). No entanto, “a prática trouxe grandes desilusões. Na Serra Leoa e na Bona Vista a população negra era formada pelos negros aprisionados por cruzeiros ingleses nos navios de tráfico”. Ou seja, os africanos “viam [na emigração livre] a escravidão voluntária” (QUEIRÓS, p. 2065). Situações semelhantes se repetiram nas colônias de outras nações europeias que viram na Ásia a fonte para a supressão de seus problemas. França e Inglaterra decidiram utilizar mão-de-obra da Índia, que já era usada, de acordo com os dados fornecidos por Eça, desde 1834 nas ilhas Maurícias. As Antilhas Espanholas optaram pelos chineses, que segundo o autor português era “a mais célebre e a mais discutida das emigrações asiáticas” (QUEIRÓS, 2000, p. 2069).

Eça classifica seu texto como uma “mera curiosidade histórica” (QUEIRÓS, p. 2069), uma vez que a emigração dos *coolies* (trabalhadores chineses) a Cuba já havia sido proibida quando redige seu texto. A saída de trabalhadores pelo porto de Macau havia sido suprimida em dezembro de 1873 por Andrade Corvo (MAGALHÃES, p. 15), ministro dos Negócios Exteriores de Portugal, mesma autoridade que encomendou o relatório. Eça, por sua vez, alerta que essa proibição tinha pouco de “filantropia e caridade” (QUEIRÓS, p. 2069), e o que a movia era “incontestavelmente, uma excitação de interesse” (QUEIRÓS, p. 2069). O recém-chegado cônsul português explica a situação destacando a rivalidade entre a Inglaterra, França e Espanha. Por fim, enumera os motivos que levaram a proibição: “Os vícios da emigração chinesa, tais como os apontava opinião hostil, eram dois: - o recrutamento na China e o transporte para a América. Eu acuso um terceiro, - o maior enquanto a mim: a situação dos *coolies* na ilha de Cuba” (QUEIRÓS, p. 2070). Descreve o transporte dos chineses à ilha da América Central, dizendo-se impressionado com o asseio do navio. Diz que os trabalhadores chegavam à ilha “gordos, fortes, são, alegres, cheios de alimento” (QUEIRÓS, p. 2073), mas que após o desembarque em solo cubano se iniciava a “verdadeira miséria dos *coolies*” (QUEIRÓS, p. 2074).

O autor de *Os Maias* defende o *coolie* livre, sem contrato de trabalho. Este diz: “uma experiência de 20 anos tem mostrado, que se há criatura trabalhadora, ocupada, produtiva, azafamada, é o *coolie* livre” (QUEIRÓS, p. 2076). Continua por analisar a situação dos emigrantes asiáticos, mostrando seus problemas:

A situação dos *coolies* é hoje mais que nunca desgraçada. Os escravos estão na véspera da libertação; a emigração ‘*coolie*’ está proibida: - o elemento negro falta, - o elemento chinês não pode ser renovado. Todas as necessidades de trabalho da Ilha têm de recair pesadamente sobre a colônia existente (QUEIRÓS, p. 2078)

Por diversos trechos, traça pontos positivos dos trabalhadores asiáticos. Por exemplo, diz que “o *coolie* bem-tratado é dócil, submisso, familiariza-se com o navio” (QUEIRÓS, p. 2074) ou também destaca a “facilidade [dos chineses de] aclimatação, sobriedade e industriabilidade para o trabalho” (QUEIRÓS, p. 2070).

Nas últimas páginas de seu relatório, Eça conjectura uma emigração livre em Cuba e, assim inicia um balanço final da emigração chinesa. Cito o trecho:

Esta emigração livre poderia ter bom resultado em Cuba, mesmo atraída e solicitada? Não creio. O exemplo das relações entre a raça chinesa e a raça europeia, em concorrência de trabalho livre, na Austrália e na Califórnia, autorizam a crer, que a presença de uma população china livre nas colônias de raça latina terminaria deploravelmente. (QUEIRÓS, p. 2079)

Aqui, começa a mudar sua posição em relação aos chineses. Até este ponto, conforme vimos, Eça contextualiza a situação desses trabalhadores na colônia espanhola destacando os problemas por eles enfrentados, como o contrato de trabalho, o recrutamento, as condições de vida na ilha, ressaltando, por outro lado, a sua força e habilidade. Mostra-se solidário ao sofrimento dos chineses na ilha de Cuba e defende melhores condições para os mesmos. No entanto, em sua avaliação geral da emigração, Eça começa a se mostrar contrário à ideia de trazer os trabalhadores asiáticos à América espanhola, deixando transparecer um forte eurocentrismo, baseado na caracterização do meio, momento e raça, influência de Taine, conforme Elza Miné destaca em *Eça de Queirós Jornalista* (1986, p. 104-105).

O então cônsul usa as experiências dos Estados Unidos e da Austrália como exemplos de fracasso da inserção chinesa. Argumenta que tanto na América do Norte quanto na colônia inglesa da Oceania o excesso de trabalhadores chineses e suas sociedades fechadas causaram atritos com as populações locais a ponto de proibirem a ida de emigrantes do império asiático. Eça destaca ainda que na Austrália a proibição foi cassada, mas que a colônia chinesa que se formou no país era mal vista (QUEIRÓS, p. 2079). O autor do *Primo Basílio* ainda expõe que não são apenas a quantidade e a reclusão dos chineses os problemas: “mais sóbrios mais econômicos que o europeu, faziam-lhe uma concorrência terrível, oferecendo seu trabalho por preços diminutos” (QUEIRÓS, p. 2079). Portanto, vemos que, para Eça, há não só o atrito cultural, mas também há um desequilíbrio econômico. Quando passada essa situação a Cuba, Eça prevê não a expulsão dos chineses, mas, devido ao sangue espanhol, atos mais violentos contra os imigrantes na ilha. (QUEIRÓS, p. 2080).

E, por fim, emite seu parecer:

De resto é incontestável que o chino inspira uma aversão instintiva à **nossa civilização superior**. É necessário vê-lo, em grupos, nos seus bairros para se compreender a hostilidade universal. **Uma colônia china suja, mancha, desmoraliza uma cidade**. Os casebres imundos em que vivem em aglomerações de 800 e 1000, na promiscuidade e no deboche, a sua sociedade sem mulheres, o seu traje sórdido, a sua fisionomia lívida viscosa e astuta, o seu ar desconfiado e avaro, a sua língua áspera e inacessível, **tudo provoca, nas nossas ideias cultas e refinadas, um retraimento geral** (QUEIRÓS, p. 2081, grifos nossos)

O trecho acima dialoga paradoxalmente com a primeira parte analisada do texto. Aqui se mostra a visão eurocêntrica em voga na época: há a dicotomia “Europa Superior x Ásia Inferior” ou “Europa culta x Ásia bárbara”. O texto prossegue:

a emigração asiática em si, creio, não pode dar senão maus resultados. Em primeiro lugar é a formação nas sociedades europeias, de uma sociedade asiática, com a sua religião própria, a sua língua especial, os seus costumes diferentes, vive fatalmente isolada. A heterogeneidade das raças não comporta fusão. Esta sociedade, suportada com resignação, vigiada com desconfiança, não tem interesse algum na civilização que a cerca: é uma força bruta que serve para produzir riqueza. Além disso as classes que a aproveitam, preocupam-se muito com o vigor dos seus braços, - e nada com o estado dos seus espíritos: **não se emprega um único esforço para dar ao chino ou ao índio uma civilização superior**: nada se lhe ensina, nem nossa língua nem a nossa moral, nem a nossa ciência, nem os nossos processos industriais: trata-se como um máquina. (...) A emigração asiática tem além disso o vício supremo de ser exclusivamente masculina – a mulher índia não emigra; a chinesa está fatalmente fixa à casa, à aldeia, pela desorganização sistemática dos pés. Esta sociedade celibatária de uma raça lasciva, sob um clima excitante, produz nas cidades onde existe um deboche habitual e degradante. Não só a raça trabalhadora se debilita pelos excessos antinaturais, mas ganha na privação das mulheres aquele caráter covarde traiçoeiro, descontente, irritado (QUEIRÓS, p. 2082, grifo nosso)

E conclui, resumindo seus argumentos:

Cuba resume com o seu exemplo toda a argumentação contra a emigração assalariada: (...) Elevou, é verdade, a sua produção; mas a custa de quantas desvantagens: criou uma sociedade asiática numerosa, hostil, despeitada, que só trabalha forçada e só se contém pela folia dos regimentos: teve de seguir para esta colônia um sistema de vexações e de tiranias, que lhe tem trazido as antipatias universais: tem afastado toda emigração livre, e seu concurso civilizador: tem visto o deboche e a desmoralização penetrar nas plantações com a introdução dos *coolies*, (...) viu proprietários habituarem-se ao trabalho braçal dos *coolies*, e desprezarem as máquinas e os novos sistemas científicos de cultura: viu sua produção inteiramente dependente da emigração: e de repente pela falta imprevista dessa emigração a sua produção comprometida (QUEIRÓS, p. 2083)

Portanto, em *A Emigração enquanto Força Civilizadora*, Eça caminha de denúncia ou de, pelo menos, percepção das más condições dos chineses na ilha cubana a uma militância contra a entrada desses trabalhadores nas colônias europeias. Eça destaca dois problemas: um econômico e um cultural. Mas também argumenta sobre a “desmoralização” de um local que recebe o trabalhador chinês, além da interrupção do progresso científico. Apesar do autor de *Os Maias* não falar diretamente, não poderíamos inferir a comparação entre emigrantes europeus e emigrantes chineses, sendo o primeiro visto de maneira positiva e o segundo negativa?

Ao pensarmos em datas e na biografia do autor, podemos começar a conjecturar justificativas para tais pontos de vistas. As ideias de Proudhon influenciaram fortemente Eça quando jovem, que o lia já desde os tempos de estudante em Coimbra. (CAMPOS MATOS, 1988, p. 517). Por outro lado, em 1874 as ideias de Taine e do positivismo ainda se mostravam muito presentes em seu modo de enxergar o mundo e a arte. Lembramos ainda que a essa época Eça ainda não tinha publicado a primeira versão de *O crime do Padre Amaro* (1875), ou seja, estamos lendo um Eça de Queirós que ainda está se formando intelectualmente. Não poderíamos, então, supor que Proudhon de certo modo influenciou o engajamento e o trabalho de Eça em prol dos *coolies* enquanto os pensamentos sobre meio, raça e momento de Taine guiaram seus argumentos contra a entrada de chineses como trabalhadores livres? João Gaspar Simões, ao analisar a participação de Eça nas Conferências do Casino Lisboense de 1871, destaca a coexistência dessas duas concepções na ideia de realismo do jovem escritor português (1973, p. 297). Parece-nos que, aqui também, as ideias dos dois pensadores franceses podem estar presentes nos argumentos apresentados nesse relatório.

Eça de Queiros em Chineses e Japoneses

Vinte anos após o envio do relatório a seus superiores, Eça de Queirós volta a tratar da emigração chinesa na crônica intitulada “Chineses e Japoneses”, publicada na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro nos primeiros dias de dezembro de 1894.

O Eça de Queirós que escreve “Chineses e Japoneses” já não é o jovem cônsul que redige *A Emigração como Força Civilizadora*. Agora temos um Eça formado intelectualmente, romancista consolidado e maduro.

Os textos são de tipos distintos: o primeiro é um relatório, portanto, um documento oficial enviado às autoridades portuguesas, o segundo é uma crônica jornalística, dirigindo-se diretamente “a um público duplo: europeu e americano” (GROSEGESSE, 1997, p. 8).

Eça usará a guerra entre China e Japão pela posse da Coreia como pretexto para escrever sobre o

debate da legalização da entrada dos chineses no Brasil, discussão que, como já dissemos, ganhou força na primeira metade da década de 90. Eça inicia, assim como no relatório, com uma contextualização histórica, na qual traça de maneira irônica e com “exageros grotescos de informações enciclopédicas” (GROSEGESSE, p. 9) a imagem dos europeus acerca dos povos orientais envolvidos no imbróglio. Descreve a Coreia da seguinte maneira:

O que dele, na Europa, nós melhor conhecemos, por estampas, é a figura dos seus habitantes, homens esguios e graves, de longos bigodes pendentes, que usam o mais extraordinário chapéu (...) muito alto, muito pontiagudo e de abas tão vastas, que sob ele um patriarca pode abrigar toda a sua descendência, os seus móveis e os seus gados (QUEIRÓS, 1997, p. 30);

Os chineses como:

Para o Europeu, o Chinês é ainda um ratão amarelo, de olhos oblíquos, de comprido rabicho, com unhas de três polegadas, muito antiquado, muito pueril, cheio de manias caturras, exalando um aroma de sândalo e de ópio, que come vertiginosamente montanhas de arroz com dois pauzinhos e passa a vida por entre lanternas de papel, fazendo vénias. (QUEIRÓS, p. 33)

E os japoneses:

E o Japonês é ainda para nós um magricela de crânio rapado, com dois enormes sabres enfiados na cintura, jovial e airado, correndo, abanando o leque, dissipando as horas fúteis pelos *jardins de chá*, recolhendo à casa feita de biombos e crisântemos para se cruzar numa esteira e rasgar o ventre! (QUEIRÓS, p. 33)

É interessante notar que Eça utiliza ora uma aproximação usando o pronome “nós”, que “dá ideia de pensamento coletivo (...) e, ao mesmo tempo ironiza o seu próprio discurso” (OLIVA, 2008, p. 75), ora um afastamento, como em “Para o Europeu...” para mostrar, conscientemente, a limitação da visão europeia acerca dos reinos do Extremo Oriente. Tal consciência se repete em outros momentos do texto, por exemplo, quando diz ser um erro julgar o chinês pelos trabalhadores dos portos ou quando relata que o europeu não adentra a China e a julga pelo pouco que a conhece (QUEIRÓS, p.39).

Mas adiante em seu texto, o autor português faz o caminho inverso: simula o pensamento chinês acerca do europeu. Cito:

O Chinês tem pelo Europeu um horror, de instinto e de razão, fisiológico e raciocinado, que está muito bem caracterizado numa página dos *Anais Populares do Império* em que se conta a primeira aparição dos holandeses em Macau, e nas vizinhanças de Cantão. «Estes homens (diz essa amarga narração) pertencem a uma raça selvática que habita regiões escuras e húmidas, e que nunca teve a vantagem de se relacionar e aprender com a China. São criaturas avermelhadas, de olhos azulados e estúpidos, e imensos pés de mais de um côvado. Parecem lamentavelmente ignorantes. E como aspecto exterior nada se pode imaginar de mais exótico e repelente!» Aí está a impressão que os bons flamengos (que nos parecem tão sólidos, são e limpos tipos de homens) fizeram aos Chineses. (QUEIRÓS, p. 44-45)

Após fazer essa “reflexão em mão dupla” (OLIVA, p. 76), Eça revela o verdadeiro objetivo de sua crônica:

O motivo por que se estão batendo chineses e japoneses não é o que particularmente nos interessa. (...) O que ardentemente nos deve ocupar, a nós europeus e a vós americanos, são as consequências da guerra. (...) A China vitoriosa seria a China readormecida. A China vencida – é a Europa ameaçada” (QUEIRÓS, p. 37-38).

A derrota da China levaria a uma inevitável diáspora de seus habitantes a nações da Europa e da América. Assim como no relatório de 1874, aqui os argumentos mudam. Se até este trecho, Eça mostrava erudição ao enxergar as limitações da visão europeia em relação à China e mostrava-se conhecedor da visão asiática sobre os europeus, talvez devido a sua bagagem de leitura e por sua própria experiência em Cuba, agora, mais uma vez, argumenta contrariamente aos imigrantes chineses.

Conjeturando a vitória do exército japonês, Eça prenuncia:

Mas virá, todavia, o homem amarelo! Virá muito humildemente, muito pacificamente, em grandes paquetes, com a sua trouxa às costas. Virá, não para assolar, mas para trabalhar. E é essa a invasão perigosa para o nosso velho mundo, a invasão surda e formigueira do trabalhador chinês (QUEIRÓS, p. 59-60).

Eça usa, como vinte anos antes, a experiência da Califórnia para exemplificar o impacto causado pela entrada de trabalhadores chineses nos países. E, também como em “A Emigração como Força Civilizadora”, traça as características desses trabalhadores:

O Chinês não tem necessidades: uma única cabaia de chita ou lã grossa lhe basta para uma existência: um pouco de arroz e dois goles de chá o alimentam. Onde o branco, comilão e vicioso, precisa de ganhar dois mil réis por dia, o Chinês está feliz com três tostões, e acumula. (QUEIRÓS, p. 61)

Aponta suas qualidades: “Em segundo lugar, tem admiráveis qualidades de trabalhador – pontualidade, atividade, docilidade, adaptação perfeita a todas as formas de serviços. São superiormente inteligentes e incredivelmente sofredores.” (QUEIRÓS, p. 61-62). Mas, o que parece elogio aos chineses se mostra um argumento contra sua vinda, uma vez que um trabalhador assim causa problemas econômicos: “Um imigrante com estas capacidades é terrível, sobretudo em países industriais, porque altera profundamente a balança dos salários” (QUEIRÓS, p. 63).

Ou seja, o que vemos nessa parte de “Chineses e Japoneses” é exatamente o mesmo raciocínio expresso no relatório da década de 70: trabalhadores chineses desestabilizam a economia local.

Eça insiste na instabilidade econômica causada pelos orientais por mais alguns parágrafos até que profetiza o caos que o continente europeu se tornaria. Para concluir seu raciocínio se dirige irônica e diretamente ao público brasileiro. Cito:

Vós, amigos, aí no Brasil, parece que os desejais, para vos plantar e vos colher o café. Sereis inundados, submergidos. Virão cem, virão logo cem mil. Daqui a dez anos em São Paulo e no Rio tereis vastos bairros chineses, com tabuletas sarapintadas de vermelho e negro, fios de lanternas de papel, covis empestados de ópio, toda a sorte de associações secretas, uma força imensa crescendo na sombra, e cabaiais e rabichos, sem cessar fervilhando. Mas tereis cozinheiros chineses, engomadores chineses – e sabeis enfim o que é uma sopa superlativamente sublime e um peitilho lustroso e digno dos deuses. Todas as outras colônias, portuguesa, italiana, alemã, serão insensível e subtilmente empurradas para as suas pátrias de origem – e o Brasil todo, em vinte anos, será uma China. (QUEIRÓS, p. 69-70)

Neste trecho final, o autor português não fala mais dos problemas econômicos, mas dos problemas culturais causados pela entrada de emigrantes do Império do Meio. Ao prever “vastos bairros chineses” em

São Paulo e no Rio de Janeiro e ao predizer “O Brasil todo, em vinte anos, será uma China”, mesmo que possamos considerar estes também “exageros grotescos”, parafraseando mais uma vez Orlando Grossegeese, Eça acaba por defender a ideia da incompatibilidade entre as culturas chinesa e europeia, a ponto de expulsar todas as colônias do velho continente presentes no Brasil. Em outras palavras, Eça parece reforçar, de certo modo, o seu argumento de que “a heterogenia de raças não comporta fusão” (QUEIRÓS, 2000, p. 2082), expresso em *A Emigração como Força Civilizadora*.

Em suma, em ambos os textos Eça justifica sua posição contrária à imigração chinesa com dois argumentos: a desestabilidade econômica e o receio de uma invasão cultural.

Em 1896, Eça escreverá um texto intitulado “A Propósito do Doutrina Monroe e do Nativismo” para o mesmo jornal carioca em que defenderá semelhante ideia. Ele diz: “para onde quer que emigre (agora que emigra) o Chinês instala uma pequena China, onde vive de uma existência só chinesa, tendo já ao lado um esquife chinês para que apenas morto, o reconduzam dentro dele à grande China.” (QUEIRÓS, 2000, p. 596). Portanto, nos parece claro que a impossibilidade de integração racial e, principalmente, de integração cultural está presente no pensamento do autor d’ *O Mandarim* ao longo de toda a sua vida.

Conclusão

Muitos intelectuais emitiram suas opiniões sobre a legalização da entrada de trabalhadores chineses emigrantes no Brasil. Entre alguns argumentos comuns estavam a expulsão do imigrante europeu “ideal” ou uma miscigenação racial indesejada¹. Eça de Queirós não ignora tais argumentos, mas aponta, principalmente, questões culturais e econômicas como argumentos de defesa de seu ponto de vista.

É necessário explicitar as diferenças entre os textos. Eça, no texto de 1894, deixa de lado o discurso eurocêntrico fortemente presente vinte anos antes. Abandona argumentos como “o chino inspira uma aversão instintiva à nossa civilização superior” (QUEIRÓS, 2000, p. 2081) e passa a enxergar uma China culturalmente respeitável: “os que se internam pela China vêm na realidade maravilhados – tendo ido para ensinar (...) confessam que aprenderam” (QUEIRÓS, 1997, p. 41). Ainda, se mostra consciente da limitação da visão difundida na Europa acerca do país asiático.

No entanto, apesar das diferenças cronológicas, de texto, de argumentos e de fase intelectual do autor, vemos que é mantida uma relação dupla entre Eça e a China: em *A Emigração como Força Civilizadora* o autor lusitano inicia relatando as condições chinesas de trabalho dando seu parecer do que é preciso para melhorá-la, mas em seguida muda o tom do discurso e usa uma visão eurocêntrica para mostrar a incompatibilidade das raças branca e amarela como um dos argumentos para a não utilização de trabalhadores asiáticos. Já em “Chineses e Japoneses” se, por um lado, Eça mostra erudição e, até certo ponto, imparcialidade ao enxergar elementos da cultura chinesa até então ignoradas ou, no mínimo, pouco valorizadas por muitos de seus contemporâneos, na segunda parte do texto mostra os mesmos receios presentes no relatório de 1874. Podemos concluir, portanto, que, mesmo com as mudanças de argumentos, leituras e estudos que Eça provavelmente fez acerca da China², algumas ideias adquiridas durante sua formação intelectual se mantiveram ao longo de sua vida. Por tudo que foi exposto, parece-nos existir duas Chinas no pensamento de Eça de Queirós: a China

¹ Machado de Assis expressará uma visão, em alguns aspectos, semelhante a de Eça, porém de maneira menos direta. Recomendamos a análise citada do professor Osmar Pereira Oliva.

² Não podemos esquecer que, em 1880, Eça lança a novela *O Mandarim*, cujo enredo se desenvolve parte na China, além de referências a este país e sua cultura estarem presentes em outras obras como *A Correspondência de Fradique Mendes* (1901). Como nunca esteve na China, Eça teve que buscar inúmeras outras fontes sobre o país para construir seus textos, como explica Beatriz Berrini na Introdução da Edição Crítica d’ *O Mandarim* (1992).

emigrante, indesejada pelos problemas econômicos e culturais que provocava e a China cultural, pouco considerada por seus contemporâneos mas que deveria ser respeitada desde que sua influência se restringisse ao seu território.

Referências Bibliográficas

BERRINI, Beatriz. A China na Vida e na Obra. In: CAMPOS MATOS, A. *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2ª ed. Lisboa: Caminho, 1993, p. 193-200.

_____. Introdução. In: *Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. O Mandarin*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, p. 15-74.

CAMPOS MATOS, A. *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 1988.

GROSSEGESSE, Orlando. O fantasma do chinês deschinesado. In: *Chineses e Japoneses*. Lisboa: Fundação Oriente, 1997, p. 7-26.

MAGALHÃES, José Calvet de. Eça de Queirós, cônsul e escritor. In: *Revista Camões*, Lisboa: no. 9-10, p. 8-22, 2000.

MINÉ, Elza. *Eça de Queirós Jornalista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

OLIVA, Osmar Pereira. Machado de Assis, Joaquim Nabuco e Eça de Queirós e a imigração chinesa – qual medo? In: *Anais do XXI Congresso da ABRAPLIP*, São Paulo: 2008 p. 66-84.

QUEIRÓS, Eça de. A Emigração como Força Civilizadora. In: BERRINI, B. (org.) *Eça de Queiroz Obra Completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 1999-2084.

_____. *Chineses e Japoneses*. Lisboa: Fundação Oriente, 1997.

_____. A Propósito da Doutrina Monroe e do Nativismo. In MINÉ, Elza e CAVALCANTE, Neuma (org.) *Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. Textos de Imprensa IV (da Gazeta de Notícias)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, p. 585-605.

SHOJI, Rafael. Reinterpretação do Budismo Chinês e Coreano no Brasil. In: *Revista de Estudos de Religião*. No. 3 São Paulo: PUC-SP, 2004, p. 74-87.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e Obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1973.

Pela via de acesso do comparativismo representações do leitor do terceiro milênio em obras contemporâneas de literatura para infância e juventude de língua portuguesa

Juliana Pádua Silva Medeiros

USP

Resumo: Pela via de acesso dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, esta comunicação discorre sobre o perfil do leitor do terceiro milênio, buscando vislumbrar, em *Abrindo caminho*, de Ana Maria Machado, e *A maior flor do mundo*, de José Saramago, ambos exemplares literários para infância e juventude, representações da postura híbrida desse sujeito que singra pela arquitetura de obras labirínticas. Nessa senda, onde textos e linguagens plurais confluem em uma intrincada tessitura, o presente trabalho embarca na (a)ventura de se embrenhar pelas múltiplas possibilidades de rotas de sentidos da atividade leitora. Para tanto, são explorados os *links* hipertextuais, por meio do diálogo entre o verbal e o visual, propondo uma miríade de caminhos de leituras, tendo em vista que, ao percorrer diferentes percursos pelos labirintos textuais em um processo de compreensão multifacetado, o leitor encontra desafios à percepção.

palavras-chave: Estudos Comparados – Literatura para Crianças e Jovens - Hipertextualidade – Leitor Híbrido

Abstract: Through the Studies of Comparative Portuguese Literature, this communication discusses the reader's profile in the third millennium in, *Abrindo caminho*, by Ana Maria Machado, and *A maior flor do mundo*, by José Saramago, both literary examples for children and youth, representations of the hybrid posture of that subject that sails the architecture of the labyrinthic works. In this vein, where texts and plural languages converge into an intricate tessitura, this study embarks on the adventure of a deep journey across the multiple possibilities of the sense routes in the reading activity. To this end, hypertext links are explored, through the dialogue between the verbal and visual, proposing a myriad of reading ways, in order that, while traversing different routes through the mazes of a multifaceted textual understanding process, the readers finds perception challenges.

Keywords: Comparative Studies - Literature for Children and Youth - hypertextuality - Hybrid Reader

Porto de partida

A sociedade vendo sofrendo inúmeras transformações e, conseqüentemente, essas mudanças interferem no conhecimento do homem sobre si e suas relações com o mundo. Segundo Morin (2002), tal compreensão é reflexo da realidade abstrata, uma vez que, permeada por mediações semióticas, traduz aquilo em que se acredita.

No início da Era Cristã, por exemplo, Aristarco de Santos já compreendera que a Terra é redonda e ensinava, em Alexandria, sobre o movimento do planeta ao redor do sol. Entretanto, somente após dezessete

séculos, Nicolau Copérnico, apoiado em cálculos matemáticos, difunde essa teoria heliocentrista, rompendo com os ensinamentos religiosos e a concepção geocentrista da época, cujos fundamentos asseguravam que a Terra era o centro do sistema solar e os demais astros orbitavam a sua volta.

Nesse compasso, nota-se que diferentes aplicações tecnológicas fazem surgir, atualmente, diante do indivíduo, um espaço interplanetário, multipolar, sem centros e sem periferias, impulsionado pelos meios de comunicação, cuja estrutura organizacional é semelhante a uma rede constituída por vínculos interconectivos, resultando em novas práxis. Em atividades costumeiras, a exemplo de alugar um filme e/ou fazer compras, não é mais necessário sair de casa, já que se pode realizá-las por meio da internet.

Benjamin Abdala Junior, ao abordar sobre esse processo de globalização, ressalta que, por meio de um gesto libertário, é possível combater o imperialismo capitalista, resistindo a toda e qualquer forma de homogeneização cultural. Para o teórico, o fenômeno que interliga o planeta em uma espécie de aldeia global deve pressupor reciprocidade. Ele alerta que “[...] o exercício da hegemonia não se faz apenas com coerção, mas sobretudo com circulação de ideias.” (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 86) e, nessa ordem de ideais, reforça a importância das afiliações comunitárias, dadas pelas ressonâncias estéticas e pelos diálogos de sistemas literários.

Sob esse viés, o presente estudo pauta-se na importância de realizar um exame de objetos artísticos oriundos de Brasil e Portugal, pertencentes a um macrossistema de literatura de língua portuguesa, vislumbrando as apropriações criativas que desvelam interfaces a partir do tempo histórico e do espaço social: pontos de aproximação, de convergência de ideais, de solidariedade recíproca ou, em situação oposta, verificar as discontinuidades, as diferenças que tornam evidentes as singularidades, as ideologias, e as implicações que as construções simbólicas fornecem para o esclarecimento de problemáticas sociais, políticas e até econômicas.

Tal proposta, sustentada nos princípios mais renovados de literatura comparada, almeja refletir sobre a representação do leitor contemporâneo a partir de *Abrindo caminho*, de Ana Maria Machado, e *A maior flor do mundo*, de José Saramago: exemplares literários para infância e juventude, cuja estrutura hipertextual, similar a um labirinto, oferta múltiplas possibilidades de rotas a serem percorridas, as quais aspiram por um leitor capaz de navegar por sua intrincada tessitura, imergindo na confluência de linguagens plurais.

Cabe salientar que o conceito adotado de HIPERTEXTO, não se refere, propriamente, ao domínio da informática, mas a composição literária constituída de uma arquitetura labiríntica, na qual o sujeito envereda pelas redes textuais, ativando *links*, isto é, acessando “janelas para outros textos”, como afirma Walty (2006).

Rumo à ilha¹

A literatura, como produto da linguagem, deve ser considerada sob a perspectiva de um complexo fenômeno de criação humana que se constrói indissociável da cultura, da história e da sociedade, possibilitando, como expõe Coelho (2000, p. 27), “[...] conhecer a singularidade de cada momento da longa marcha da humanidade em sua constante evolução.”

Na atualidade, o homem encontra-se imerso no bojo de uma era de transformações contínuas, o que, conseqüentemente, vem instituindo uma nova concepção de literatura para crianças e jovens.

Hoje, aliadas a uma base que ambiciona romper paradigmas e hegemonias, as produções literárias destinadas à infância e à juventude, cada vez mais, se distanciam de padrões didático-moralizantes, os quais visam à formação educacional, como ocorria em sua origem histórica.

¹ A literatura para crianças e jovens, semelhante a uma ilha, é um espaço aparentemente à margem do sistema literário, cujas bases, ainda consideradas menores e isoladas, faz despontar zonas profundas de imaginação utópico-libertária, onde a realidade humana se reveste em forma de amanhã.

Essa nova configuração de veio artístico alcança contornos bastante expressivos já a partir do final do século XX, quando há uma explosão de criatividade, privilegiando o experimentalismo com a linguagem, a estrutura narrativa e o aspecto visual do texto. A literatura para crianças e jovens torna-se, então, mais questionadora, estimulando a consciência crítica e a incorporação dos valores reformulados em meio aos fios plurais que tecem a caótica sociedade contemporânea.

As profundas e céleres modificações que vêm ocorrendo no universo das produções literárias para crianças e jovens agregam, então, palavra, ilustração e dispositivos sonoros no mesmo tecido, de modo a romper as fronteiras rígidas e estanques entre os códigos e seus respectivos suportes.

No cenário atual, a diversidade de livros elaborados nos mais diversos formatos convive com uma gama muito sofisticada de criações em telas, *e-books* e plataformas virtuais, estabelecendo-se entre eles interações e interfluxos contínuos. Em virtude da confluência das mídias e a hibridização das esferas tecnológicas, as formas tradicionais de som, imagem e escrita se metamorfoseiam, representando uma espécie de cartografia, aonde o leitor navega através de elementos-chave: os *links* (nexos associativos).

Nesse contexto multifacetado, dinâmico, fluido e não sequencial da hipermídia, desencadeiam novos paradigmas de pensar, agir e sentir, tendo em vista que a sua estrutura labiríntica requer um leitor/receptor capaz de interagir com uma fusão de ações por meio de escolhas na miríade de trilhas a serem percorridos.

Vale destacar que a criação desse espaço interativo não é exclusiva dos textos hipermidiáticos, oriundos da cibercultura, tendo em vista que, de acordo com Cunha (2009), é possível reconhecer os exemplares contemporâneos de literatura para infância e juventude como um universo capaz de explorar as possibilidades de uma navegação multidirecional a partir da profusão de códigos e linguagens.

Desse modo, em um caótico espaço multidimensional, desdobram-se textos dentro de textos, interconectados por *links*, que constituem a hipertextualidade, como é o caso das narrativas de encaixe em *As mil e uma noites*: Sherazade teceu um conjunto de contos para não se submeter ao destino fatídico e cruel imposto pelo rei a todas as suas noivas. Noite após noite, ela inventava histórias dentro de histórias, que constituem um tecido de fios entrelaçados, uma série de narrativas em cadeia.

Embora esteja presente também na literatura primordial, é na contemporaneidade que o termo HIPERTEXTO torna-se mais difundido, em virtude da popularização das redes de computador, em que o sujeito navega pelas conexões da arquitetura líquida nas páginas do *Word Wide Web* (WWW).

Atualmente, ocorre uma constante simbiose entre novos e arcaicos processos narrativos através das retomadas estruturais e estilísticas. Essas composições à moda de Dédalo aproximam a literatura e informática, distanciam a concepção de atividade leitora de hoje com a de outrora.

De acordo com Wandelli (2003, p. 27), refletir acerca de que como o “novo” emerge de um passado também “rejuvenescido” é o melhor procedimento para situar o hipertexto no universo teórico, visto que “[...] permite contextualizá-lo entre os processos culturais e desfazer a impressão a-histórica de que as novas tecnologias de escrita caíram sobre nossas cabeças como um meteoro vindo do espaço sideral.”

Em *Abrindo caminho*, a hipertextualidade da obra é evidenciada na ilustração em alguns elementos gráficos do livro, como capa, contracapa e breve biografia de Ana Maria Machado e Elisabeth Teixeira. Na capa, a ilustração remete a uma *homepage*, similar àquela que o internauta navega, acionando os *links*. Na contracapa, há três meios de transportes ladeados por setas que apontam para caminhos em várias direções. Na folha de rosto, existe uma mandala apontando para várias direções. O texto de apresentação sobre as autoras está disposto de forma espiral, aludindo a um labirinto.

No mesmo livro, na página dez², por meio do *mise en abyme*³, nota-se que uma história encapsula a outra, devido a uma trama de textos dentro de textos. O exemplar literário que a menina lê, no aconchego de uma poltrona, contém a mesma ilustração da página anterior da obra em que o leitor empírico navega, gera-se, em retomadas e sobreposição de tempos e espaços, avanços e recuos, fusão de personagens, nexos e ativação de *links* em uma rede vertiginosa.

Nos últimos tempos, consciente da sua efetiva participação no processo de leitura, o leitor destrói, portanto, a noção de livro como algo sólido que está ali, bem definido, que se pode desfrutar sem riscos, à experiência vivida, sempre fugaz, descontínua e controversa, explica Calvino (1999).

Diante dessa senda inovadora, imbuída na lógica da revisitação e conectividade, escritores como Ana Maria Machado, no Brasil, e José Saramago, em Portugal, podem ser apontados como exemplos contemporâneos de artistas que produzem suas obras sob um novo viés conteudístico, discursivo e técnico. Eles lançam mão de procedimentos temáticos e formais que valorizam a reflexão existencial, a multiplicidade de vozes, a aproximação entre narrador e leitor, o coloquialismo bem elaborado, o uso de recursos intertextuais e meta-linguísticos.

Leitores hábeis dos livros e das questões relativas à sociedade contemporânea, Machado e Saramago tecem, respectivamente, nos exemplares literários para crianças e jovens *Abrindo caminho* (2004) e *A maior flor do mundo* (2001), uma rede em que dialoga o verbal e visual, onde aquele que lê é convidado a navegar pelos nós de um tecido labiríntico e plurissignificativo.

Abrindo caminho, ilustrado por Elisabeth Teixeira, possui uma arquitetura textual que gira em torno de três grupos, os quais se referem cada um a três personagens. O primeiro conjunto trata dos sujeitos ligados à arte da palavra, aludindo a Dante Alighieri, a Carlos Drummond de Andrade e a Tom Jobim. O segundo retoma as grandes personalidades da História, mencionando Cristóvão Colombo, Marco Polo e Alberto Santos Dumont. Já o terceiro reporta-se a uma garota, a um menino e ao próprio leitor da obra.

A esfera visual potencializa a relação entre o último grupo e os outros dois, visto que a garota aparece com um livro nas mãos, enquanto o menino, com um mapa debaixo dos braços. E o leitor da obra, sujeito empírico? Esse é representado pelo “você”, como em “No meio do seu aposto, tem muita pedra também.” (MACHADO, 2004, p. 33, grifo nosso), tornando evidente, na estrutura hipertextual, o seu papel de coprodutor dos sentidos no jogo interativo da atividade leitora.

O leitor empírico figura o agente da transformação, o indivíduo capaz de abrir caminhos, mobilizando conhecimentos prévios para ativar as sinalizações presente na hipertextualidade.

Sob essa perspectiva, por meio de uma teia de micronarrativas, despontam não apenas percursos múltiplos de três, mas uma inesgotável fonte de rotas de leitura. O agenciamento infinito dessas histórias dentro de histórias completa, aproxima, bifurca e exclui trilhas para um olhar de descoberta sobre o ato de transformar obstáculos (empecilhos) em caminhos (alternativas): “Quem disse que o fim da picada não se abre para a imensidão?” (MACHADO, 2004, p. 35).

Em *Abrindo caminho*, surge uma selva escura no meio do percurso de Dante; uma pedra no de Carlos; um rio no de Tom; um oceano no de Cris; inimigo e deserto no de Marco; muita lonjura no de Alberto. Esses empecilhos acabam sendo traspostos, uma vez que no de Dante há uma estrada; no de Carlos, um túnel; no de Tom, uma ponte; no de Cris, um mundo bem maior por meio das navegações; no de Marco, um mapa bem melhor em razão das novas vias desbravadas em lugares desérticos e montanhosos na Ásia; no de Alberto, um

2 O livro não possui as páginas enumeradas. Dessa forma, como método didático, adotar-se-á uma numeração fictícia, iniciando concomitantemente a narrativa.

3 Esse movimento de busca por rotas que deem passagem de um ponto a outro assinala um jogo especular. Consoante Dällenbach (1977), retomando o conceito de André Guide, o efeito *mise en abyme*, (francês, «posto em abismo») refere-se a um espelhamento interno, cuja forma pode aludir à vertiginosa profundidade do infinito.

mundo bem menor devido à invenção do 14 Bis.

A menina-leitora e o garoto-desbravador aparecem no entrelaçamento desses blocos de histórias. Ela lê de forma aconchegante sobre uma poltrona, situada frente a uma biblioteca com exemplares de livros relacionados à literatura, à música e à história. Ele, sentado no chão, diante de um mapa, traça rotas para os seus barquinhos e aviões de brinquedo.

Ambos só compartilham o mesmo espaço físico na última cena da obra, na qual cada um traz em sua bolsa (bagagem) o respectivo objeto de interação: livro e mapa.

Quanto ao leitor empírico, o recurso de interatividade é a própria leitura desbravadora, uma vez que o mesmo elabora mapas cognitivos para enveredar na arquitetura labiríntica.

Sob o mesmo ângulo, *A maior flor do mundo*, ilustrado por João Caetano, discorre sobre um escritor que não se julga capaz de redigir para crianças. Entretanto, considera que produziria a mais bela história desde os contos de fadas se possuísse as qualidades necessárias para isso.⁴

Por meio de um jogo metalinguístico, o autor fictício comenta o seu desejo e inabilidade de escrever a respeito de um herói-menino capaz de fazer algo muito maior que o seu próprio tamanho: salvar uma flor murcha, carregando, no côncavo das mãos, gotas de água.

A quase-história narra a trajetória de um garoto que se aventura longe de casa, saindo pelos fundos do quintal. Ele, sozinho, ultrapassa os limites de terras conhecidas, corta campos entre extensos olivais, sobe a inóspita colina redonda e encontra uma flor caída e mirrada. O menino atravessa o mundo todo para buscar água, fazendo esse percurso muitas vezes. Nesse meio tempo, os pais da criança preocupam-se com o seu desaparecimento e, então, mobilizam um grupo que sai em busca dele. Encontram-no adormecido bem no alto da colina, envolvido por uma grande pétala perfumada. O menino é levado para casa e recebido como herói pelas pessoas.

Saramago, no referido livro, encaixa duas histórias – um escritor que tem dificuldade de escrever e um menino que salva uma flor mirrada – e, nesse procedimento metatextual, acaba deslocando as posições fixas na tríade autor-obra-leitor, de modo a elaborar uma reflexão acerca do texto literário no próprio corpo da narrativa por meio de espelhamento.

No princípio, o narrador comenta que “As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples, porque as crianças, sendo pequenas, sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas.” (SARAMAGO, 2001, p. 1), ao passo que, na última página, expressa o seu desejo de ver, quem sabe, a trama reproduzida de maneira mais bonita por aquele que a lê.

Nesse ciclo infundável de (re)criação, o artifício da narrativa em abismo explora a dinâmica entre a obra, o autor e o leitor, questionando, ludicamente, os processos de produção e recepção textual.

Com base em um viés metarreflexivo, a obra saramaguiana supracitada possibilita discussões sobre as pontes entre o eu (identidade) e o outro (alteridade), elevando o ser criança à condição de sujeito atuante nas esferas coletivas. Nesse contexto, verifica-se que o exercício da travessia em zonas fronteiriças, seja referente à arquitetura ou aos enlaces de solidariedade, é conduzido pelo diálogo.

Diante disso, pelo veio do comparativismo literário, ao se debruçar, assim, sobre as análises de *Abrindo caminho* e *A maior flor do mundo*, verifica-se as múltiplas possibilidades de rotas que desafiam o leitor a buscar novos itinerários para alargar horizontes e avistar o devir.

Nessa esteira, observa-se que, na contemporaneidade, obras literárias como as mencionadas são elementos de objetos estéticos, cuja tessitura apresenta uma espécie de fio de Ariadne⁵ capaz de indicar múltiplos

4 Convém salientar, como aponta Wandelli (2003, p. 248), que, “[...] em uma obra labirinto, qualquer resumo de enredo será apenas o resumo de uma das possibilidades narrativas e estará longe de expressar a complexidade da escrita.”

5 De acordo com a mitologia grega, trata-se de uma linha que a princesa Ariadne dá a Teseu para ele que possa demarcar o caminho

caminhos, não para que o indivíduo saia do labirinto, mas para que consiga transformá-lo em vias comunicantes, as quais a concepção de mundo atual exige, conforme postula Coelho (2000).

Mas que objeto é esse? Face ao exposto, não é possível limitar o gênero literatura para crianças e jovens a uma definição unívoca e cabal, surge daí, o propósito de problematizá-lo, procurando evidenciar seu processo dinâmico e fascinante, similar à própria condição humana, sugerindo vias permutacionais para acessar outros patamares de leitura e de conhecimento.

Contudo, esse novo objeto que experimenta vastas formas de expressão (o apelo à visualidade, além da artesanaria nos meandros da língua e da organização textual), será tratado, aqui, como *objeto novo*, termo cunhado por Góes (2003) para os livros que comportam trânsito de várias linguagens, diversos códigos e diferentes suportes, portanto, cuja significação não se confina ao aspecto verbal do livro, privilegiando também a dimensão visual e grafotipográfica, as quais, por meio da complexa articulação de elementos artísticos e tecnológicos, extrapolam o invólucro físico tradicional dos exemplares literários, em que a materialidade reclama por um olhar multissensível, capaz de descortinar novos horizontes.

Os novos paradigmas de leitura pleiteiam, então, um leitor, capaz de percorrer a multiplicidade de caminhos em uma arquitetura labiríntica, cujos fios heterogêneos conduzem o indivíduo na grande aventura de ler e outorgar sentidos, experiência única e humanizadora.

Leitor navegante

As revoluções tecnológicas desencadearam, ao longo dos tempos, relações cada vez mais complexas entre os processos comunicativos, rearticulando as formas de ler.

Santaella (2004. p. 17) expõe que:

[...] desde os livros ilustrados e, depois, com os jornais e revistas, o ato de ler passou a não se restringir apenas à decifração das letras, mas veio também incorporando, cada vez mais, as relações entre palavra e imagem, desenho e tamanho de tipos gráficos, texto e diagramação.

Segundo a pesquisadora, a explosão das publicidades nos grandes centros urbanos e as infovias do ciberespaço são responsáveis por expandir ainda mais a concepção de LEITURA, cuja dinâmica permite classificar três tipos de leitores com base em suas habilidades sensoriais, perceptivas e cognitivas, como se pode observar a seguir:

O leitor contemplativo/mediativo lida apenas com “[...] signos duráveis, imóveis, localizáveis, manuseáveis [...]”, próprios dos livros impressos e da imagem expositiva (SANTAELLA, 2004, p. 24). O movente/fragmentado, proveniente do mundo dinâmico e híbrido, das misturas sígnicas, nasce com a explosão do jornal, fotografia e cinema. Logo, é “[...] fugaz, novidadeiro, de memória curta, mas ágil.” (SANTAELLA, 2004, p. 29). O leitor imersivo/virtual, usuário do computador, comum na atualidade, é a aquele que se conecta “[...] entre nós e nexos, em um roteiro multilinear, multi-sequencial e labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com nós entre palavras, imagens, documentação, músicas, vídeos etc.” (SANTAELLA, 2004, p. 33).

Sabe-se que, em razão da complexidade dessas tipologias, não é possível reduzi-las a categorias estanques, pois os diferentes tipos de leitores coexistem, além do mais um mesmo sujeito pode ser contemplativo, movente, imersivo, dependendo do texto e os objetivos da leitura. Dessa forma, buscar um verbete no feito dentro do labirinto e, assim, consiga orientar a sua saída após exterminar o Minotauro.

dicionário por volta do século XVI, por exemplo, configurar-se-ia de maneira similar ao procedimento do internauta ao navegar pelas malhas de um *tablet* na atualidade.

Em linhas gerais, para Santaella (2004), os variados modos de ler vão configurando-se de acordo com habilidades e reações que o leitor desenvolve frente aos estímulos semióticos, tanto que as operações mentais determinam e redefinem a todo instante o seu itinerário de leitura: sobrevoar apressado (abdução), farejar desconfiado (indução) e desdobrar cuidadoso (dedução).

Cabe evidenciar que, esses momentos constituem, sob o viés da semiótica pierciana, formas de raciocínios ou modos de inferência lógica que correspondem às categorias cognoscitivas: primeiridade (originalidade, possibilidade), secundidade (ação/reação, relação) e terceridade (experiência da síntese, intelecção). Os tipos de inferência, por sua vez, se relacionam com os níveis do leitor imersivo: errante (lógica do plausível), detetive (lógica do provável) e previdente (lógica do previsível).

Em um movimento infinito de geração de outro signo para (re)significar, a terceridade encapsula a secundidade que por sua vez incorpora a primeiridade, complexificando-se mais e mais nessa constante semiose. Assim, de modo análogo, o leitor imersivo abarca o movente, o qual abrange o contemplativo em um gesto que se alteia acima do que o circunda.

O leitor imersivo - navega pela liquidez dos signos, construindo mapas de leitura a partir da escolha de rotas e direções – apresenta três níveis distintos de perfil cognitivo, fundamentados nos raciocínios abduativos, indutivos e dedutivos, como é possível depreender na síntese abaixo:

O leitor errante formula hipóteses em um jogo de adivinhação e, em face às inferências abduativas, explora, aleatoriamente, o campo das possibilidades, sem temer o risco do erro. Esse leitor, devido ao instinto racional, testa proposições incertas, percorrendo esferas ainda desconhecidas.

O leitor detetive, por meio do raciocínio indutivo, segue pistas e confirma hipóteses. “Suas estratégias de busca são acionadas mediante avanços, erros e autocorreções. Seu percurso caracteriza-se, portanto, como um processo auto organizativo próprio daquele que aprende com a experiência.” (SANTAELLA, 2004, p. 179). Ele, no campo da contingência, movimenta-se, fareja indícios e busca as alternativas mais prováveis para uma conclusão empírica.

O leitor previdente antecipa as consequências de cada uma de suas escolhas, pois, guiado por deduções, prova algo a partir de esquemas mentais internalizados e não apenas em pistas coletadas.

O leitor do terceiro milênio emerge frente aos diálogos intercódigos que se processam no trânsito de linguagens, desencadeados, especialmente, pelas Novas Tecnologias da Comunicação e Informação (NTCIs). Ele, em estado de alerta, deve estar apto a articular uma multiplicidade de fios heterogêneos que compõe a leitura híbrida, necessita, portanto:

[...] misturar de modo equilibrado os três níveis de leitura imersiva: o errante, o detetivesco e o previdente. O ideal é que esse leitor não se entregue às rotinas sem imaginação do previdente, mas se abra para as surpresas, entregue-se às errâncias para poder voltar a vestir a roupagem do detetive, farejando pistas. (SANTAELLA, 2004, p. 180).

Diante de um processo multifacetado, sob a proeminência de uma forma ou outra de inferência lógica, esse leitor híbrido configura-se como um navegante, visto que, em um trânsito de linguagens e códigos, assume uma postura ziguezagueante por múltiplas direções, interagindo com infinitos textos em um caleidoscópio tridimensional, onde cada nó pode se desdobrar em uma grande rede, onde um texto contém o outro ou em um espaço em que poderiam estar todos os livros criados ou imaginados, à semelhança da biblioteca de Babel sonhada por Borges.

A leitura dessa forma constitui uma atividade complexa e interativa que envolve transformações sensoriais, perceptivas e cognitivas, pois o leitor navegante, por meio de operações inferenciais, busca estratégias para construir o seu mapa de navegação nas formas contemporâneas de expressão.

A arquitetura hipertextual apresenta um espaço de comutação rico para essas navegações, tendo em vista que os nexos associativos potencializam a leitura como um ato dinâmico de interação entre o sujeito e as malhas labirínticas do texto, como é o caso das produções literárias para infância e juventude contemporâneas.

Essa concepção fluida, híbrida e simbiótica do funcionamento da hipertextualidade exige um conjunto de estratégias para a construção dos significados, demandando um processo inferencial de natureza inconsciente capaz de tecer ligações na rede de sentidos. Segundo Kleiman (2009, p. 50), “[...] As estratégias cognitivas regem os comportamentos automáticos, inconscientes do leitor, e o seu conjunto serve essencialmente para construir a coerência local do texto, isto é, aquelas relações coesivas [...]”.

Para a autora, a busca pela coerência textual é o princípio que rege toda atividade leitora. Dessa forma, verifica-se que, ao ativar diferentes níveis de conhecimento, o leitor interage com o texto em um complexo movimento de (re)significação.

A mobilização desses níveis de conhecimento permite a cada leitor articular, singularmente, os fios que compõem a tessitura do texto, de modo que nenhum ato de ler seja idêntico ao outro, pois os indivíduos não possuem os mesmos conhecimentos prévios e os modos de acioná-los podem ocorrer de maneiras diversas. Esse processo complexifica-se à medida que novos conhecimentos são adquiridos, garantindo uma leitura cada vez mais mediada novos conceitos que regeneram a compreensão.

Convém destacar que para a semiótica periciana, todo conhecimento entra pela percepção, “[...] assim como a ação deliberada está na porta de saída, quer dizer, todo pensamento lógico começa na percepção para desaguar na ação.” (SANTAELLA, 2004, p. 90).

Para Lévy (1993), cada nova percepção deixa vestígios na rede de pensamentos, disponibilizando modelos específicos de experiências. Segundo o teórico, a imensa teia associativa que se constitui o universo mental encontra em permanente metamorfose e os sentidos que vão se formando ao redor dessas conexões brilham por um instante como uma guirlanda resplandecente. Esses clarões (reminiscências da claridade) metaforizam o novelo que conduz o leitor pelos labirintos, uma vez que a imagem formada por essas interconexões cintila por um instante na noite dos sentidos, transformando-se em um mapa do céu - talvez imperceptível - que depois irá sumir para permitir o aparecimento de outras constelações.

As experiências linguísticas, textuais e de mundo - denominadas por Angela Kleiman como conhecimento prévio - são acionadas já no processo perceptivo e enoveladas ao pensamento pelas formas de inferências (abdução, indução, dedução) descritas por Lúcia Santaella, a partir do estudo da lógica de relações da teoria peirceana. Assim, as duas autoras tratam a leitura como um processo complexo e interativo. Nessa perspectiva, elas abarcam a noção de leitor como um agente participativo na coprodução dos sentidos.

É importante considerar que Kleiman (2009) discorre sobre os níveis de conhecimento, sobre as estratégias cognitivas e metacognitivas acionadas no ato de ler, referindo-se somente ao texto escrito, porém suas teorias podem ser alargadas para a compreensão de processos de leitura de outras linguagens. Desse modo, alinhavam-se as contribuições de Angela Kleiman e de Lúcia Santaella na busca de instrumentais para analisar um percurso de leitura que se expande para além do intrincado diálogo entre o verbal e visual nas obras *Abrindo caminho* e *A maior flor do mundo*.

De acordo com Kleiman (2009, p. 13), o conhecimento linguístico é implícito e “[...] abrange desde o conhecimento sobre como pronunciar português, passando pelo conhecimento de vocabulário e regras da língua, chegando até o conhecimento sobre o uso da língua.”. Ele desempenha um papel central no processa-

mento do texto, já que, à medida que as palavras vão sendo percebidas, relacionam-nas e agrupam em frases, permitindo a identificação de categorias e funções, até atingir, eventualmente, a compreensão.

O conhecimento linguístico, apesar de implicar em uma esfera mais complexa de relações entre as palavras na frase refere-se ao conhecimento do código para a compreensão da mensagem. Extrapolando o campo da palavra, há outros códigos que asseguram o entendimento sobre os mecanismos de expressão de outras linguagens, como, por exemplo, a linguagem visual, cujos traços, cores, jogos de luz e sombra, entre outros, implicam na organização do texto imagético, na constituição da mensagem e na construção de sentidos.

Já o conhecimento textual é composto por tipologias e gêneros textuais. Assim, passagens como “Era pau. Era pedra. Era o fim do caminho?” (MACHADO, 2000, p. 10 e 22) e “Deu-se o menino ao trabalho de subir a encosta, e quando chegou lá acima, que viu ele? [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 14) permitem ao leitor reconhecer elementos da narrativa e sua estrutura textual, visto que, nos exemplos dados, os narradores instigam a curiosidade quanto aos (micro)clímax. Em *Abrindo caminho*, o fragmento antecede os rumos tomados por cada personagem ao transformar obstáculos em alternativas. No livro *A maior flor do mundo*, o excerto precede o ápice da história, na qual o herói-menino encontra uma flor murcha e a salva, carregando água no côncavo das mãos.

Consoante Kleiman (2009, p. 20), “[...] Quanto mais conhecimento textual o leitor tiver, quanto maior a sua exposição a todo tipo de texto, mais fácil será sua compreensão [...]”. Isto é, um leitor que conhece nuances de sentido de uma obra literária prevê uma leitura diferente daquela de cunho informativo, levantando hipóteses sobre os significados intrincados na sua urdidura.

Vale lembrar que o funcionamento da linguagem implica em organização e estrutura, desse modo deve-se considerar as formas narrativas ou descritivas que ancoram arranjos e estruturas dos textos visuais, até mesmo os mais ambíguos e abstratos.

A narração na imagem ou a imagem da narração convoca noções de tempo, deslocamento, transformação, enquanto na descrição, figura-se o espaço, mas também fulgurações do objeto, à medida que evoca sensações análogas a do objeto representado; a imagem da dissertação se faz no encapsulamento das outras duas formas referidas, mas figura-se por meio do princípio da montagem (einsteiniana) em um conceito.

O conhecimento de mundo ou conhecimento enciclopédico pode ser obtido tanto formalmente como informalmente por meio das experiências sociais. Ele engloba todas as esferas do saber, como Arte, Geografia, História, Literatura etc. Essas experiências ocorrem na esfera ou interface de todas as linguagens.

A capacidade de instituir objetivos na leitura é considerada por Kleiman (2009) como uma estratégia metacognitiva, ou seja, possibilita o controle e o regulamento dos próprios níveis de conhecimento. Essa estratégia implica refletir sobre a atividade leitora e o seu processo de construção de significados. Portanto, na forma de uma postura consciente e autônoma, a metacognição promove o olhar crítico para as formas vertiginosas de expressão contemporânea, as quais evocam rotas de sensibilidade e inteligibilidade.

Na contemporaneidade, o sujeito que assume uma postura híbrida (sobrevendo apressado, farejando desconfiado, se desdobrando cuidadoso) representa o perfil do leitor do terceiro milênio, aqui, denominado leitor navegante, visto que imerge entre nós associativos de uma arquitetura labiríntica.

Essa nova configuração, demarcada pelo conjunto de estratégias (meta)cognitivas acionado durante a leitura, ecoa uma urdidura hipertextual, onde a miríade de caminhos a serem percorridos em uma construção alinear, rizomática e labiríntica traça o jogo interativo entre produção e recepção por meio de marcas textuais, como expõe Santaella (2007, p. 310):

[...] Ao final de cada página ou tela, é preciso escolher para onde seguir. É o usuário que determina que informação deve ser vista, em que sequência e por quanto tempo. [...] O design da interface é feito para incentivar a determinação e tomada de decisão por parte do usuário.

Porto de ancoragem

Nesse contexto, no decorrer das análises literárias, propõe-se vislumbrar representações desse leitor navegante na própria tessitura dos livros *Abrindo caminho* e *A maior flor do mundo*, ao mesmo tempo em que, nas considerações teórico-analíticas, delineiam as vias da metacognição usada nesse processo de compreensão multifacetado do objeto de estudo. Assim, guiado pelos desafios à percepção, por habilidades sensoriais e intelectivas, este trabalho acadêmico embarca na (a)ventura de percorrer um labirinto de significados, crendo que navegar é preciso, mesmo não sendo preciso.

Por essa esteira, o presente estudo investigativo destaca, nas análises do *objeto novo*, os processos dinâmicos de produção e recepção textual que vão se encapsulando, de modo a originar um novo objeto a cada instante na cadeia infinita de significados.

Esse movimento gerador de caos e ordem é resultante da multitemiose e dos diálogos intertextuais, ou melhor, hipertextuais, que compõem a arquitetura da obra. A ativação dos *links*, durante a atividade leitora, é outro aspecto significativo nessa rede de significados que se (re(des))constrói, atualizando-se a cada leitura e a cada leitor, em uma espécie de alusão a *Pierre Menard: Autor de Quixote*, de Jorge Luís Borges, no qual o mesmo texto nunca é o mesmo texto.

O jogo interativo que se dá nessas tramas narrativas repletas de bifurcações exige do leitor percepção astuta, inteligência sensível e captação de pistas para que se orientar na atividade nômade de perambulação em uma tessitura literária que propõe buscas desafiadoras.

Em linhas gerais, a arquitetura labiríntica do texto e o mapa de navegação construído pelo leitor ao enveredar pela multiplicidade de entradas e saídas desse diagrama hipertextual asseguram uma experiência lúdica de sensibilidade e aprendizagem, pois, quando o sujeito *linka* os nexos associativos, retoma pontos e avista novas direções, entregando-se ao fascínio do percurso da obra que se (des)dobra em exercício de linguagem.

Nessa senda, este trabalho buscou uma atitude que transpassasse os preceitos hegemônicos e reconhecesse as multiplicidades de cada instância social, de modo a não confiná-las em uma única religião, etnia e tradição, formas de conhecimento instituído, muito menos pregar a supremacia de uma sobre a outra.

A língua portuguesa, como instrumento capaz de irmanar experiências e abrir caminhos para a preciosa marcha da humanidade, alargou as margens e horizontes do tecido literário, cujos múltiplos diálogos abraçam outras linguagens e convocam novos e velhos leitores em seu macrocosmo. Portanto, a capacidade de adensar significados por meio de laços muito complexos que engendram relações de parentesco entre produções literárias.

O percurso de leitura de obras brasileira e lusitana possibilitou a consciência de que, na sociedade contemporânea, as fronteiras cada vez mais se cruzam e se interpenetram devido ao ciberespaço. Esse intercruzamento projeta um novo homem e um novo conhecimento sobre suas relações com o universo.

“Navegar é preciso, viver não é preciso!”, já dizia Fernando Pessoa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, História e Política: Literaturas de língua portuguesa no século XX*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

CUNHA, Maria Zilda. De estratégias de leitura aos desafios para medir a astúcia do viajante. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC*, v. 1. São Paulo: Editora da ABRALIC, 2008, p. 01-11.

_____. *Na tessitura dos signos contemporâneos: Novos olhares para a literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Editora Humanitas; Paulinas, 2009.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Olhar de descoberta: Proposta analítica de livros que concentram várias linguagens*. São Paulo: Paulinas, 2003.

KLEIMAN, Angela. *Texto e leitor: Aspectos cognitivos da leitura*. Campinas: Pontes, 2009.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. São Paulo: Ed. 34, 1993.

MACHADO, Ana Maria. *Abrindo Caminho*. São Paulo: Ática, 2004.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

SARAMAGO, José. *A maior flor do mundo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001.

WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. (Orgs). *Palavra e imagem: leituras cruzada*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

WANDELLI, Raquel. *Leituras do hipertexto: Viagem ao Dicionário Kazar*. Florianópolis: Editora da UFSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

A loucura feminina: uma leitura de *O Alegre Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane

Juliana Primi Braga

USP/CNPq

Resumo: O objetivo desta pesquisa é investigar no romance *O Alegre Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane, como se constrói a temática da loucura, representada pela mulher africana (e personagem) Maria das Dores (louca do rio), que pode ser compreendida como uma voz carregada de solidão, dor, negação, rebeldia e inconformismo e como marca de resistência à marginalização feminina nas e pelas práticas sociais hegemônicas.

Palavras-chave: Feminino; Sociedade; Literatura moçambicana; Romance; Paulina Chiziane

Abstract: The objective of this work is to investigate in Paulina Chiziane's novel *O Alegre Canto da Perdiz* how the theme of madness is built, represented by African women (and character) Maria das Dores (louca do rio), which can be understood as a voice full of loneliness, pain, denial, rebellion and nonconformity and as mark of resistance to women's marginalization in and by hegemonic social practices.

Keywords: Feminine; Society; Mozambican literature; Novel; Paulina Chiziane

O conhecimento que se tem hoje sobre as ações pela libertação da mulher é que o Feminismo aparece como movimento social no final do século XIX, tornando possível a valorização dos momentos iniciais dessa luta¹ - contra os preconceitos primários, como o direito de aprender a ler e escrever, por exemplo, reservado até então ao gênero masculino-, e tem como meta, até os anos 1960, o paradigma de **igualdade**. Nos anos 70, o *Neofeminismo* reformula essa definição de igualdade, que passa a ser relacionada ao sentido de **afirmação da diferença**. Mais tarde, a busca pela identidade e desejo femininos substitui essa igualdade, exaltando a urgência em se querer encontrar a própria marca, a feminilidade, a harmonia entre realidade e fantasia, sensibilidade e razão.

Em Moçambique, mantém-se o esforço pelo direito à igualdade de condições de vida na diferença de gêneros. “Responsáveis pela produção de alimento, transporte de água, educação, saúde e planejamento familiar, e trabalhando em circunstâncias extremas como situações de calamidade pública, doenças endêmicas e conflitos armados, as mulheres africanas, em geral, e as moçambicanas, em especial, têm pouco reconhecimento legal de sua cidadania”, conforme nos aponta Christina Ramalho².

Desde os finais dos anos 80, mas, sobretudo a partir dos anos 90, o país começou a conhecer uma série de associações voluntárias não-governamentais. De acordo com Isabel Casimiro³, as organizações de mulheres do tipo voluntário, fora das redes domésticas, despontam a partir do fim da década de 80, dentre elas: a Associação Moçambicana para a Defesa da Família (AMODEFA), em 1989; a Associação das Mulheres Empresárias e Executivas (ACTIVA), em 1990; a Associação da Mulher Rural (AMRU), em 1991; a Mulher, Lei e

1 DUARTE, Constância L. *Feminismo e luta no Brasil*. Estudos Avançados, 2003, vol. 17, n. 49.

2 “Balada de Amor ao Vento – representações do universo familiar moçambicano”. In: *Anais do X Congresso Internacional da ALADAA*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2001, v. 1. p. 1278.

3 “As mulheres são cidadãs?”. In: *Revista Agora*. Maputo, fevereiro 2002, p. 36.

Desenvolvimento (MULEIDE), em 1991; a Associação das Donas de Casa (ADOCA), em 1992; e o Fórum Mulher – Coordenação para Mulher no Desenvolvimento, em 1993. Atualmente, o Fundo das Nações Unidas para a População (UNFPA) tem apoiado a revisão, elaboração e divulgação de políticas e legislação a favor da emancipação e desenvolvimento da mulher e ações de formação na área de integração de gênero nas políticas.

A literatura de autoria feminina nas sociedades pós-coloniais é considerada por Gayatri C. Spivak⁴ um processo metonímico da saga das mulheres usado como ferramenta de denúncia, que possibilita a quebra de mitos e preconceitos há muito reforçados pelo discurso patriarcal. Dentre as mulheres que encontraram sua voz e se fizeram ouvir, deixando de ser consideradas apenas informantes nativas das histórias orais de sua cultura, pouquíssimos são os nomes representativos no cânone: Noémia de Sousa (1926-2003), cuja poesia foi publicada somente em 2001, pela Associação dos Escritores Moçambicanos, Lina Magaia (1940) e Lília Momplé (1935) que, ao lado de Paulina Chiziane, compõem o cenário da literatura moçambicana feita por mulheres.

“Entre as pernas da mulher, correm os caminhos do mundo”. É com esta frase, da escritora angolana Dya Kasembe, que Chiziane convida o leitor a viajar pelas linhas de *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), quem sabe na tentativa de reatualizar o velho mito da mulher redentora. Michelle Perrot⁵ atenta para o fato de que as representações de poder das mulheres na arte são numerosas e antigas, mas muitas vezes recorrentes. Elas modulam a aula inaugural do *Gênesis*, que apresenta a potência sedutora da eterna Eva. Em entrevista a Waltecy Alves dos Santos⁶, a autora afirma que “na história do Ocidente, a condição de filhas de Eva é o laço de sangue comum a todas as mulheres do universo. [...] Há diversos relatos bíblicos a este respeito, porém o mito de Adão e a concepção de Eva e sua postura desobediente é o que mais me deixou resquícios na visão ocidental”.

Em seus escritos, Chiziane tece sua voz misturada à voz de outras moçambicanas. Considerada a primeira romancista de seu país, ela prefere se definir como “uma contadora de estórias”⁷, já que sua inspiração vem “dos contos à volta da fogueira”, sua “primeira escola de arte”. No recém-publicado romance, o canto e o conto se misturam à voz *griotizadora* da escritora, como bem denominou Jorge Valentim⁸, representados, logo no início da narrativa, pela “velha esposa do régulo”. Como um dos narradores de Benjamin, esta personagem, prestigiada por sua sabedoria - o “lado épico da verdade”⁹-, conta que o mundo foi criado tendo como centro os montes Namuli. Em entrevista a Gil Filipe no Jornal *Notícias*¹⁰, a escritora pontua:

Dizem uma vozes muito idosas [...] que os montes Namuli foram criados no ovo de uma perdiz. Então, é daí que achei formidável criar o título a partir desta mitologia e destas estórias de uma terra também formidável.

A narrativa nos traz a história de vida da mulher zambeziana¹¹, “resultante da projecção metonímica e metafórica em que vão se desdobrando [as personagens] Maria das Dores, Maria Jacinta, Delfina e Serafi-

4 SPIVAK, Gayatri C. *Critique of Postcolonial Reason*. Massachusetts: Harvard University Press, 1999.

5 *Os excluídos da história: operários, mulheres, prisioneiros*. São Paulo, Paz e Terra, 2006, p. 168.

6 Entrevista concedida em 05 e 06 de novembro de 2008, no Centro Cultural São Paulo. A transcrição faz parte da dissertação de mestrado do entrevistador intitulada “A voz feminina na literatura de ascendência africana: hibridismo de mitos e ritos nos romances *Niketche* de Paulina Chiziane e *A Cor Púrpura* de Alice Walker”. São Paulo: PUC, 2008, p. 158.

7 Palavras de Paulina Chiziane em apresentação feita pela Editorial Caminho, em 09 Nov. 1999.

8 “No contra-canto das representações culturais: *O Alegre Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane”. Texto apresentado no XI Congresso Internacional da Abralic (FFLCH/USP), em julho de 2008.

9 *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 201.

10 Em 14 de maio de 2008.

11 Aqui valemo-nos do conhecimento histórico proposto por Maria Odila Leite da Silva Dias, em seu artigo “Novas Subjetividades na Pesquisa Histórica Feminista: uma hermenêutica das diferenças”, o qual propõe a delimitação do lugar, a situação, a posição relativa das mulheres a serem estudadas no conjunto de uma determinada sociedade, de forma a delimitar e problematizar as balizas do conhecimento relativas a estas mulheres (neste caso, as zambezianas), a fim de construir seu próprio conceito. In: *Revista de Estudos Feministas*. Rio de Janeiro, n. 2, v. 2, p.273-285, 1994.

na”¹². A Zambézia, província do centro-norte de Moçambique, onde Paulina viveu durante anos e trabalhou como assessora da DPMAS (Direcções Provinciais da Mulher e Coordenação da Acção Social), apesar de seus vastos recursos naturais e do seu potencial agrícola, registra um dos mais elevados índices de pobreza do país: a maioria de sua população (86,5%) vive nas zonas rurais. O nível de pobreza é de 69,4%, afetando principalmente mulheres e crianças que vivem no campo¹³. Meninas e meninos, a partir dos 10 anos, fazem os ritos de iniciação. Para as meninas, isso significa que já são aptas para casar, e o casamento precoce origina o abandono da escola, muitas vezes, antes de completarem o primeiro grau de ensino.

Este quinto romance, bem ao estilo de Chiziane, recheado de cenas do cotidiano, frases curtas, palavras e sintaxe comuns, assemelha-se, por vezes, a um ensaio, composto por quem provou a história de vida da mulher moçambicana e agora submete-a à reflexão, atacando-a de diversos lados e reunindo no olhar do espírito aquilo que viu, de modo a pôr em palavras o que se permitiu vislumbrar (BENSE apud ADORNO, 2008, p. 36).

A vida de Delfina, mulher bonita, “uma negra daquelas que os brancos gostam”, analfabeta, que busca superar a linha da raça pelo sexo, é também a história de vida da mulher africana, da “apocalíptica perda do sonho”, numa espécie de visita aos montes Namuli, à cidade do Gurué e a Zambézia.

No quadro histórico de colonialismo, o casamento dela com o negro José dos Montes, delator e assassino de seus conterrâneos, a quem a exprostituta trai com outros homens significa a impossibilidade de felicidade, quando se vive sob o anel de ferro da suprema alienação, aquela que não permite sequer a consciência de si próprio¹⁴.

Em reação ao debate que os estudantes moçambicanos tiveram a respeito de sua última obra, Paulina Chiziane diz ter sido “demasiado atrevida”¹⁵:

Revisitei o colonialismo, busquei mitos, e critiquei o presente, mandando à fava os pretos, os brancos e os seus mulatos. Não falo mal de ninguém. É uma bomba sim, só espero que não me silenciem. Já começaram os burburinhos em Maputo. Sobre o título ‘O alegre canto da perdiz’ não imaginas os olhos da renamada [Renamo] e dos camaradas [Frelimo]. O que eles devem aprender é que, na mitologia lomwe, os Montes Namuli (berço da humanidade inteira) nasceram no ovo de uma perdiz. Que o Éden Africano são os Montes Namuli, e gurué, a Cidade de Gurué, ganhou o nome a partir do canto da perdiz, quando canta, curué, curué, curué, oyu gurué, gurué, gurué! O livro é bonito e mais polémico que o NIKETCHE. Vem aí muito barulho à minha volta, que Deus me acuda.

Ao lado da mulher zambeziana, representada pelas personagens femininas Delfina, Maria das Dores, Maria Jacinta e Serafina, a província da Zambézia configura-se como uma das principais personagens do livro que, assim como muitas negras, rendeu-se ao poder do branco, como homem ou colonizador, e carrega no corpo as dores e marcas dessa entrega:

De todas as sereias, a Zambézia era a mais bela. Os marinheiros invadiram-na e amaram-na furiosamente, como só se invade a mulher amada. A Zambézia bela, encantada, gritava em orgasmo pleno: vem, marinheiro, ama-me, te darei um filho ¹⁶.

12 NGOMANE, Nataniel. Posfácio de *O Alegre Canto da Perdiz*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008, p. 340.

13 “Igualdade de Género e Empoderamento da Mulher em Moçambique”. Maputo: UNFPA, 2006, p. 10.

14 LARANJEIRA, Pires. “Paulina Chiziane”. Publicado no *Jornal de Letras*, 8, 21-10-2008, p. 25.

15 Em 05 de abril de 2008.

16 CHIZIANE, Paulina. *O Alegre Canto da Perdiz*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008, p. 62-63.

Dividido em trinta e quatro capítulos, a narrativa desenvolve-se com o narrador ora em primeira pessoa (Delfina) ora em terceira pessoa. A loucura de Maria das Dores, filha de Delfina com José (o marido negro), é o que põe em atividade a memória da protagonista, vindo à tona todos os conturbados acontecimentos que a encaminham à solidão, miséria e separação: os casamentos com José e Soares, o envolvimento sexual com o feiticeiro Simba e a separação dos filhos. A partir daí, inicia-se uma retomada crítica em relação à sua trajetória de vida:

[...] Reinei. Aterrorizei. O único tormento que sofri nesta vida maldita foi a dor de ter perdido. Vinguei-me de tudo. Roubei o amor dos homens, deixando frio nas camas das outras mulheres. Destruí famílias. Arrastei muitas virgens para o abismo e fiz fortuna no meu prostíbulo. Tomei todas as poções mágicas contra a pobreza e afastei todas as rugas do meu rosto. Bailei nua nas noites de lua e hipnotizei os homens da terra inteira, cumprindo o meu supremo destino. [...] ¹⁷.

Maria das Dores, a louca do rio, como é conhecida pelos habitantes da região, é a “filha do longe”, estrangeira em relação a si mesma, vitimada pelo conflito, pelo “antagonismo dentro de sua própria razão” ¹⁸. Após sua mãe Delfina ter usado sua virgindade como moeda de troca, entregando-a ao feiticeiro, Maria acaba tornando-se a primeira esposa de Simba. Não suportando a convivência com o marido, que a violenta sexualmente, ela faz do álcool e das drogas um anestésico para suas dores, e foge de casa, encontrando na loucura uma forma de resistência.

Na Zambézia, a violência doméstica ocorre no lar onde a polícia não pode violar a privacidade do cidadão. De acordo com Jacinta Gemusse¹⁹, agente da Polícia destacada no Gabinete de Atendimento em Quelimane,

[...] o Comando da Polícia da Zambézia, nesta questão da Violência Doméstica contra mulheres e crianças, é pro-activo. Na tradição, uma mulher que se queixa de violência no lar às autoridades atrai a ira dos familiares do marido. Por isso planeamos trabalhar com o sector de Educação e com o Hospital para ir ao encontro das situações.

Como uma das personagens do “Teatro do Mundo” ²⁰, a loucura de Maria das Dores é encenada no palco das ruas, no rio onde nada completamente nua:

A multidão vê a mulher nua sentada num trono de barro, beira do rio. Na posição de lótus, colocando sua intimidade na frescura do rio. Vê-lhe o interior desabrochado, como um antúrio vermelho com rebordos de barro. Vê-lhe as tatuagens no seu ventre de mulher madura. [...]. Os pés da mulher nua contaram já muitas pedras no caminho. Palmilharam vários destinos à busca de um tesouro. Como uma condenada a caminhar a vida inteira. Atiraram-lhe pedras por todos os lados onde passou. Expulsaram-na com paus e pedras, como um animal estranho que invadia propriedades alheias. [...]” ²¹.

Maria das Dores (ou a louca do rio) faz a experiência da loucura em *estado livre*²² (FOUCAULT apud

¹⁷ Ibidem, p. 44.

¹⁸ MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 36.

¹⁹ “Igualdade de Género e Empoderamento da Mulher em Moçambique”. Maputo: UNFPA, 2006, p. 20.

²⁰ O “Teatro do Mundo” era um teatro representado em Veneza, cujo palco era uma nave sem vela e sem leme, à deriva pelos mares. Foucault faz referência a esse teatro como metáfora da loucura do mundo.

²¹ CHIZIANE, Paulina. *O Alegre Canto da Perdiz*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008, p. 12-13.

²² De acordo com Foucault, a loucura é no essencial experimentada em *estado livre*, ou seja, ela circula, faz parte do cenário e da linguagem comuns, é para cada um uma experiência cotidiana que se procura mais exaltar do que dominar.

FERRAZ, 2000, p. 141), estando em contato permanente com as pessoas das comunidades onde atua e oferecendo-se como espelho, ao colocá-las em contato com a sua própria verdade.

O estudo desse romance nos permite uma reflexão sobre o tratamento dado à mulher tanto na literatura quanto na sociedade. Enquanto a estereotipada estrutura binária vela pelo distanciamento homem/mulher, o imaginário de Paulina Chiziane tende a intercambiar o “lugar do homem” e o “lugar da mulher”, numa tentativa de educar sem ofender, de mostrar à sociedade que essa distância entre gêneros, raças ou classes deveria deixar de existir.

Bibliografia:

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CHIZIANE, Paulina. *O Alegre Canto da Perdiz*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. “Novas Subjetividades na Pesquisa Histórica Feminista: uma hermenêutica das diferenças”. In: *Revista de Estudos Feministas*. Rio de Janeiro, n. 2, v. 2, p.273-285, 1994.

LARANJEIRA, Pires. “Paulina Chiziane”. Publicado no *Jornal de Letras*, 8, 21-10-2008.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres, prisioneiros*. São Paulo, Paz e Terra, 2006.

SPIVAK, Gayatri C. *Critique of Postcolonial Reason*. Massachusetts: Harvard University Press, 1999.

VALENTIM, Jorge. “No contra-canto das representações culturais: *O Alegre Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane”. Texto apresentado no XI Congresso Internacional da Abralic (FFLCH/USP), em julho de 2008.

A literatura angolana contemporânea: estratégias discursivas do escritor João Melo

Karla Ribeiro Silva

USP

Resumo: O presente artigo tem como objetivo estudar o conto “O feto”, do escritor angolano João Melo, presente no livro de 2001, *Os filhos da Pátria*. Tendo como ponto de partida a relação entre os aspectos formais e os aspectos conteudísticos do texto, analisarei a relação entre foco narrativo e crítica social, e a relação entre o espaço ficcional e a história contemporânea de Angola, esses que são os pontos principais do presente projeto de Iniciação Científica.

Palavras-chave: João Melo, O feto, *Os filhos da pátria*, literatura angolana, estudos comparados.

Abstract: This article aims to study the short story “O feto”, written by the angolan writer João Melo, from the 2001 book, *Os filhos da Pátria*. Taking as starting point the relation between the formal aspects and the content aspects of the text, i will analyse the relation between narrative focus and social criticism, and the relation between the fictional space and the contemporary history of Angola, these are the main points of this project.

Keywords: João Melo, O feto, *Os filhos da Pátria*, angolan literature, comparative studies.

A presente pesquisa teve início no segundo semestre de 2010, durante as aulas de Literatura Moçambicana, ministradas pela professora Rejane Vecchia. Três motivos motivaram esse trabalho: a descoberta de uma nova poética e de uma nova teoria acerca da literatura; a necessidade de desmistificar preconceitos sobre o continente africano; e a necessidade de preparação para a docência.

Ao se deparar pela primeira vez com a literatura de um país africano, como Angola, o aluno de Letras logo percebe que a teoria literária disponível não é suficiente para trabalhar com as particularidades desse novo objeto. Alguns pontos são fontes de especial dificuldade, posso citar dois: temos, no Brasil, uma tradição literária que utiliza fontes orais para a composição de suas narrativas; porém, percebemos que os elementos orais brasileiros não funcionam da mesma forma como num texto angolano, pois as questões da oralidade em Angola têm base em raízes históricas profundas que devem ser entendidas em seu contexto específico. Estudar a oralidade e suas especificidades no contexto cultural da tradição angolana é um passo fundamental para a melhor compreensão dessa nova poética; um segundo ponto é a completa ignorância na qual estamos imersos em relação à história do continente africano e, se vamos analisar as relações entre a produção literária e a sociedade na qual ela está inserida, um passo inicial primordial é conhecer o processo histórico que levou esse país a conjuntura atual.

A busca pelo conhecimento histórico não se isola no interesse em fazer análise literária. Essa procura está intrinsecamente ligada ao fato de estarmos nos preparando para a docência em língua portuguesa e entendermos que o alargamento do campo de estudo, não mais apenas com foco no Brasil e nos clássicos portugueses, mas agora na África falante de língua portuguesa, propicia uma revisão dos estereótipos criados acerca do continente e, como consequência, temos uma maior aceitação das literaturas desses países, não mais vistos como marginais por terem sido mantidos fora dos cânones literários. Creio que ao trabalhar dialética-

mente tanto as especificidades dessas literaturas quanto os pontos em comum entre elas e a brasileira, confere, ao mesmo tempo, autonomia a elas e as aproxima da nossa própria história.

Ao analisar um conto angolano, tento, de alguma forma, percorrer esse caminho. Esse projeto tem como objeto de estudo a prosa de João Melo, escritor angolano, autor de mais de 10 livros de poesia, 5 de prosa e de um estudo intitulado *Jornalismo e Política*. Aqui, me ocuparei do conto “O feto”, presente em seu 4º livro de contos, *Filhos da Pátria*, de 2001.

Nesse livro, João Melo nos traz 10 histórias narradas de pontos de vistas por vezes singulares e inusitados. Em “O cortejo”, por exemplo, temos acesso aos pensamentos de cavalos, que tomam decisões com base em seus julgamentos acerca da cena que presenciam e nas suas funções dentro desse contexto; em “O elevador”, temos um narrador onisciente que percorre os pensamentos de Pedro Sanga e seu passado a partir do andar que o elevador se encontra e, assim, conseguimos ter acesso a linearidade das ações e de seu estado emocional. “O feto”, objeto de estudo desse artigo, é contado a partir do ponto de vista de uma jovem prostituta que, sem nenhum filtro ou reservas em sua fala, escancara sua condição social a partir do relato de um fato marcante em sua vida.

“O feto” é o relato de uma garota de 15 anos que acaba de fazer um aborto e jogar o seu feto no lixo. A narrativa se dá no momento em que ela tem que explicar para todos ao seu redor (família, vizinhos, repórteres, autoridades) o porquê de seu ato.

Em sua fala, ela passa por questões fundamentais da sociedade angolana atual: o deslocamento de famílias do interior do país para a capital, em decorrência da guerra de desestabilização; a luta contra a burocracia para que os direitos básicos desses cidadãos sejam garantidos, como o acesso à educação; a presença do estrangeiro em Angola; a omissão dos representantes do Estado em relação a situação dessa população.

A análise do conto está, até o presente momento, dividida em dois capítulos. Cada um está sendo desenvolvido com base em dois aspectos importantes do conto: o primeiro capítulo diz respeito a relação que se dá no texto entre a escolha formal do narrador-personagem e a crítica social feita por João Melo. O segundo capítulo mostra a relação entre o espaço ficcional e a história angolana. Nessa breve exposição, levantarei alguns pontos discutidos com mais vagar na dissertação de Iniciação Científica em andamento. A proposta é tentar evidenciar como, através de suas escolhas formais, o autor explicita sua opinião sobre o mundo, ou como diria Antonio Candido, como *o externo vira interno* e vice-versa.

A escolha da narradora-protagonista é também um elemento formal crucial para compreender a construção estrutural do conto. Tania Macedo, em seu livro *Luanda, cidade e literatura*, chama atenção às narrativas em primeira pessoa, em forma de relato confessional, e o lugar que ocupam na tradição literária angolana. Ela diz: “Segundo entendemos, é na dialética entre o escrito e a recuperação do oral que a literatura angolana faz o seu caminho...” (MACEDO, 2008, pág. 67). João Melo dialoga com a tradição oral angolana, pois ao contar esse percurso pessoal para trazer à tona a história de uma nação, pretende fixá-la na memória desse povo, para que esse não esqueça de seu passado; ao mesmo tempo que provoca uma ruptura na tradição, ao colocar essa história na fala de uma jovem prostituta cercada por jornalistas e vizinhos em busca de um escândalo, que de forma alguma se aproxima da imagem dos mais velhos que contam histórias aos mais novos em volta da fogueira, como na tradição.

A trajetória da protagonista de “O feto” se constrói no deslocamento dessa personagem por três espaços de Angola: o interior do país, que ela chama de “o mató”; o musseque, onde ela passa a viver com sua família; e os bairros mais ricos e urbanizados de Luanda, que ela chama de “a cidade”, onde ela se prostitui. Essa trajetória da narradora-personagem é a trajetória de uma grande parte da população angolana, que por conta da guerra de desestabilização que se estendeu até o ano de 2002, foi obrigada a mudar sua vida para a

capital, Luanda. Essa parcela da população, ao chegar a Luanda, se instalou (e ainda se instala) na periferia da cidade (os musseques), mas buscava seu sustento nos bairros centrais, mais ricos.

Os deslocamentos realizados pela personagem nos são apresentados de forma não linear e abrupta, os fatos são narrados sem nenhuma lógica ou sequência; ela vai nos contando de acordo com as associações que se sucedem. O texto já começa como uma resposta a um interlocutor que não conhecemos e não temos acesso a suas perguntas: “É verdade mesmo, esse feto que está aí no chão esvaindo-se totalmente no meio do lixo era meu mesmo sim senhor, pra quê que vou mentir então, não preciso [...]” e é assim que temos acesso a sua origem, já na primeira página: “[...] desde que chegámos do mato vida dela é só levar porrada do meu pai [...]”. A questão da saída dela do mato para ir para a capital de Angola é repetida diversas vezes, quase todas da mesma maneira, com “chegámos do mato”. A protagonista nos lembra constantemente que Luanda não é o seu lugar de origem, e que ali é o lugar onde ela e sua família encontraram refúgio após fugir da guerra de desestabilização que assolava o país. A relação dela com o interior é sempre lembrada como o local onde ela estava protegida, onde seus sonhos ainda se mantinham vivos:

“[...]também o que querem que eu faça se a minha casa do mato lhe incendiaram na guerra, o fogo destruiu, a memória do meu pai, a coragem da minha mãe, os meus sonhos e o meu destino[...].” (MELO, 2001, pág. 151),

e dessa forma, o interior do país é relacionado a primeira infância, período no qual ela ainda tinha a proteção dos pais, os irmãos por perto e, principalmente, não tinha que vender seu corpo para sustentar a família. O relato de sua casa que queima é a representação do fim desse período inocente e infantil. No fim do seu relato, ela opera a ligação entre o interior do país e o interior do corpo da sua mãe,

“[...] mãe, eu só quero paz, quero sentar-me no teu colo e adormecer como antigamente quando estávamos no mato antes da guerra chegar, quero sossego e tranquilidade, quero regressar de novo para o interior da tua placenta, mãe.” (MELO, 2001, pág. 155),

como se sua mãe fosse a pessoa capaz de trazer de volta esse passado infantil onde a vida estava em harmonia.

Aqui, a relação entre espaço e personagem se dá em equivalentes diretos: a mãe representando a terra em seus dois momentos delineados no conto, primeiro como a que protege (portanto, o mato) e depois como a que manda seus filhos para a batalha do dia-a-dia, na luta pela sobrevivência (Luanda, portanto). A personagem protagonista é a representação do povo angolano antes e depois da guerra: antes protegido pela vida no interior e depois, com a guerra forçando a população a viver na capital, forçado a trabalhar como pode para tentar a sua sobrevivência.

Tânia Macedo nos mostra a distinção entre esses dois espaços, em seu *Luanda, cidade e literatura*:

“Se as diferenças entre as duas ‘cidades’ são dramáticas, não se pode esquecer que faz parte do jogo de dominação colonial perpetuar os contrastes entre as zonas destinadas aos colonizadores daquelas em que habitam os colonizados, já que destruir as fronteiras entre elas significaria o fim do próprio sistema, baseado nas desigualdades e na exploração brutal de uma parte da população do país. Dessa forma, a ‘cidade do colono’ aproxima-se de qualquer cidade que conhecemos: com o comércio, repartições públicas, áreas destinadas ao lazer e parques, é limpa, contando com todas as facilidades da urbe moderna. Ela possui, no entanto, uma tensão que a distingue das outras cidades, pois sua aparente tranquilidade repousa na espoliação e, portanto, ela está sob o signo da cobiça...” (MACEDO, 2008, pág. 88)

Aqui em “O feto” já não podemos falar da dominação colonial a que se refere a autora, mas sim dessa cidade já inserida num capitalismo selvagem que cria diferenças entre o lugar ocupado pelas elites e o lugar ocupado pela sociedade que vive a margem dessa ordem.

Inseridos nessa ordem capitalista, estão os personagens que fazem o caminho inverso ao da personagem-protagonista: os jornalistas, padres, membros de ONG’s, policiais etc, vão até o musseque para ter acesso a história dessa garota e de seu feto, atrás do seu ganha pão. Jornalistas atrás de um escândalo, padres querendo demonstrar apoio pela fé e assim, quem sabe, conseguir mais seguidores, ONG’s com suas ajudas sempre tão desinteressadas e policiais tentando estabelecer a ordem e garantir o cumprimento da lei. Todos ali estão exercendo a função que lhe é designada e, portanto, fazendo suas vidas às custas da jovem prostituta. Ela, sempre ignorada no centro, na “cidade”, passa a ser o foco da atenção deles, mas apenas depois que já deu errado. Vítima de um sistema que não lhe permite viver dignamente, ela se vê no centro de um grande acontecimento, onde todos querem tirar proveito dela e de sua situação. Em certo momento, chega a falar explicitamente sobre isso:

“[...] agora o feto está aí no lixo a ser filmado pela televisão, o meu feto vai ser famoso, será que vão me dar algum por isso, era bom, talvez eu pudesse finalmente deixar de ser uma comerciante do sexo[...].”

Ela mesma, que não consegue demonstrar nenhuma relação de afeto em relação ao feto, parece ver no fato uma oportunidade para voltar a ser o que era quando morava no mato com seu país e irmãos.

Terry Eagleton, ao falar sobre a composição de personagens, diz que “Um personagem ‘típico’ ou ‘representativo’ encarna forças históricas sem deixar, por causa disso, de ser individualizado de maneira rica.” (EAGLETON, 2011). Assim, João Melo opera a relação entre trajetória individual e história nacional, que se (con)fundem no relato dessa jovem prostituta.

Outra característica que expressa essa relação entre o indivíduo e a história nacional é a falta de nome atribuído a personagem. Sem nomeá-la, o autor relaciona essa experiência narrada de forma individual ao coletivo, como se essa moça fosse a representante de uma parcela da população que tem a mesma trajetória que ela.

Evidenciar a relação entre as escolhas formais e o extraverbal contida nesse conto de João Melo é o objetivo principal desse projeto. Para isso, tenho me apoiado em dois autores: Antonio Candido, principalmente em seus ensaios do livro *Literatura e Sociedade*; e Leon Trotski, com *Literatura e Revolução*. Ambos teorizam sobre um método dialético de análise literária, onde nenhum elemento deve ser excluído ou priorizado, pois cada escolha do autor reflete no conjunto da obra. Trotski chama muita atenção a análise da forma literária, que para ele “é indiscutivelmente necessário e útil, sob a condição de que se considere seu caráter parcial, subsidiário e preparatório.” Antonio Candido nos mostra em suas análises, “...como a obra depende dos recursos técnicos para incorporar os valores propostos.” (CANDIDO, 2009, pág. 20) Assim, espero confirmar minha hipótese que deu início a esse trabalho, em junho de 2010: de que João Melo tem um projeto literário completo, onde projeto estético e projeto ideológico andam sempre juntos.

Bibliografia:

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2009.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

MACEDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora UNESP; Luanda: Editorial Nzila, 2008.

MELO, João. *Os filhos da pátria*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

TROTSKI, Leon. *Literatura e Revolução*. São Paulo: Editora Jorge Zahar, 2009.

Radicalismo religioso como valor disfórico em Pepetela

Kelly Mendes Lima
USP

Resumo: Se Pepetela, conforme entrevistas, afirma não ser contrário a qualquer religião, sua posição modifica-se substancialmente quando se trata de sua exacerbação. O radicalismo religioso, fulcrado na égide de verdade absoluta de sua fé, instiga ao preconceito e à intolerância, daí a ressalva do autor angolano. Sua crítica pode ser observada em obras como *A geração da utopia*, *Predadores* e *O quase fim do mundo*, sobre a qual abordaremos em especial. Esse livro, que oferece sua versão de um mundo pós-hecatombe, conta, para além de uma personagem fanática (descrita e envolvida em ações com traços disfóricos), com a perda (ou a falta) de identidade e o etnocentrismo atrelados ao fanatismo, com direito à corrupção política, econômica e de valores e à destruição camufladas na inflexibilidade religiosa. Por todos esses elementos, pode-se relacionar o radicalismo religioso à distopia pepeteliana.

Palavras-chave: Discurso religioso; radicalismo; distopia; corrupção; ficção angolana

Abstract: If Pepetela, according to interviews, declares not to be against any religion, his position changes substantially when it comes to its exacerbation. The religious radicalism, stuck in the aegis of the absolute truth of its faith, encourages prejudice and intolerance, hence the exception of the Angolan author. His criticism can be seen in works like *A geração da utopia*, *Predadores* e *O quase fim do mundo*, about which we will discuss in particular. This book, which offers his version of a post-holocaust world, has, in addition to a fanatical character (described and engaged in actions with dysphoric traits), the loss (or lack) of identity linked to ethnocentrism and fanaticism with political, economic, and values corruption and the destruction hidden in religious inflexibility. For all these elements, we can relate the religious radicalism to Pepetela's dystopia.

Keywords: Religious discourse; radicalism; dystopia; corruption; angolan fiction

*Até hoje os homens, parados, atónitos, estão à espera de Suku-Nzambi.
Aprenderão um dia a viver? Ou aquilo que vão fazendo, gerar filhos e mais filhos,
produzir comida para outros, se matarem por desígnios insondáveis,
sempre à espera da palavra salvadora de Sulu-Nzambi,
aquilo mesmo é a vida?*

Pepetela, Parábola do cágado velho

O projeto de uma Angola livre e justa, dos tempos de luta pela independência quanto à colonização portuguesa, acabou por não se concretizando plenamente, como sabido. A distopia gerada pelos rumos tomados por aquele projeto abre então espaço para que angolanos procurem cada vez mais refúgio em religiões. Ainda que esse elemento cultural seja comum na população (“De um modo geral o povo angolano é religioso (...) É forçoso que a literatura angolana toque muito no aspecto da religiosidade”, PEPETELA *apud* CHA-

VES & MACEDO, 2009, p.39), parece haver uma acentuação no panorama das últimas décadas. A personagem Elias, de *A geração da utopia*, explica:

Com as crises económicas, com a perda da utopia da libertação política, com o fim do inimigo que estava do outro lado da guerra fria, com a dívida externa que tira qualquer hipótese de desenvolvimento aos nossos países, os jovens desempregados e sem instrução, a delinquência e insegurança galopantes, tudo isso leva as pessoas a verem a religião como a única salvação. Todos apelam a um deus que lhes indique um caminho na vida, que já não têm ou que nunca tiveram (PEPETELA, 1992, p.288).

Embora esse tipo de escape não seja novidade na história da humanidade, seu carácter questionável se dá quando se trata de radicalismo religioso.

Nesse caso, seus adeptos, na medida em que veem sua opção de fé como a verdade absoluta, passam a perseguir – mais ou menos diretamente – aqueles que dela não participem, gerando preconceito, intolerância, disputa, guerra. Além disso, há a possibilidade de uso de má-fé por parte de membros de cúpulas religiosas, afinal, a crença absoluta por parte de seguidores pode servir como estratégia de manobra para fins escusos, como enriquecimento ilícito, direcionamento em eleições para cargos públicos e afins. Acrescente-se ainda que, para tanto, indivíduos incautos, manipuláveis ou em situações extremas facilitam sua perpetuação.

Em *A geração da utopia* (1992), Pepetela já dera destaque ao tema – no capítulo “O templo (a partir de 1991)”, três antigos envolvidos com a famosa Casa dos Estudantes do Império e com as lutas de libertação passam a estabelecer novas relações quando se reencontram anos mais tarde: desta vez, é por meio de uma Igreja que lhes rende popularidade e enriquecimento.

A temática volta com força no romance de 2008, *O quase fim do mundo*, que passamos a abordar em especial.

O enredo de tal obra consiste, *grossso modo*, nas ações e reflexões, numa cidade africana, de cerca de dez indivíduos sobreviventes a uma hecatombe mundial. Uma das personagens é Geny, cujas atitudes, falas e opiniões em tudo remetem à opção extremista da fé. Muito do clima animoso do romance surge em decorrência dessa senhora, sem que seja percebido como tal por ela – ao contrário, afirma fazer daquele modo “Para a salvação do mundo”.

A certeza de que crê e afirma estar revestida faz com que dona Geny seja, quase sempre, uma personagem petulante e arrogante, em suma, disfórica. Em nome do que julga ser o correto e o verdadeiro, intervém na ação e opinião de outros membros do grupo, como no caso da jovem Jude, a quem recrimina pelas roupas e comportamentos, ou no de Simba Ukolo, por sua insistente procura por respostas para o extermínio quase total da humanidade, quando, a seu ver, “Tinha sido a vontade de Deus, isso é que contava (...) Vaidades inúteis, querer saber o que se passou (...) Ele sabe o que faz e temos apenas de aceitar” (PEPETELA, 2008, p.61 e 83).

A religiosa vê-se como a única herdeira de sua Igreja e, portanto, naturalmente investida de poder para ser sua representante legítima – “estava agora convencida de que nenhum apóstolo sobrara, sendo justo considerar-se não só apóstola como mesmo mestre ou bispa, pois tinha sobre os decididos ombros o destino da sua Igreja e a salvação daquelas almas peçonhentas, seus inúteis companheiros de sobrevivência” (PEPETELA, 2008, p.130) – e a quem pertence a labuta de salvar o mundo por meio de sua fé; crê incondicionalmente que “a verdadeira verdade era só a do templo da Coroa Sagrada” (PEPETELA, 2008, p.207).

Tal dogmatismo, a nosso ver, pode ser ainda relacionado a um dos entraves para a coesão da sociedade angolana. Parece fazer parte da discussão levantada pelo autor o fato de que atitudes segregacionistas por

parte de grupos religiosos extremistas possam reforçar preconceitos e disputas – a questão é significativa ao ponto de integrar os motivos pelos quais as autoridades governamentais, em 2011, realizaram um seminário nacional sobre “O Fenómeno Religioso em Angola: Um debate recorrente”.

Num jovem país onde a situação é frágil também em termos de unicidade (há nove grandes grupos étnico-linguísticos em Angola, conforme MACEDO, 2008, p.49, e as diferentes igrejas tendem a se concentrar em um ou outro, como a batista entre os bakongo e a congregacional entre os ovimbundo, cf. JENSEN & PESTANA, 2010), acirramento ou aumento de cisões certamente não é lá muito desejado¹.

No romance, a convicta senhora procura então, a todo instante, converter alguém, mas sua ênfase recairá sobre aquele que pertencia a seu grupo étnico-linguístico (aliás, será ela que com frequência levantará antigas disputas “tribais”, dificultando um reinício harmonioso para a humanidade). O único que a ouve, ainda que por vezes de forma relapsa, é o pescador. E entra aí, a nosso ver, uma outra discussão proposta no livro, desta vez quanto a “fraqueza” ou perda de identidade por parte de cooptados por religiões extremistas.

Explicamos: aquele pescador é a única personagem que não tem nome próprio, é designado apenas pela sua ex-profissão (não há mais peixes), e é também um dos poucos a não ter “voz”, no sentido de narrar, por si mesmo, algum acontecimento – Pepetela, ao usar do expediente de múltiplas vozes para a narração de sua versão do pós-quase-fim-do-mundo, exclui, ao todo, três indivíduos, que não tomam a palavra, que não participam como narradores em primeira pessoa, a saber, o louco Joe, o garoto Nkunda e o pescador, mas convém observar que dos dois primeiros temos pouco conhecimento, apenas uma característica que poderia “invalidá-los”, e parca presença nos acontecimentos; desse, ao contrário: como as demais personagens, está presente, ainda que em geral de forma discreta, no desenrolar da história, mas não chega a orientar a narração. Em suma: aquele que não tem voz representativa nem identidade, de natureza incauta e manipulável, que não é sujeito pleno, facilmente foi abarcado por discurso religioso extremista.

Parece-nos ser possível arriscar um pouco mais: tais pessoas poderiam, em algum tempo, se converter em reprodutoras incorruptíveis dos mesmos discursos. Sob esses aspectos, podemos apontar uma possível relação entre o pescador do romance pepeteliano e o mais famoso pescador bíblico, Pedro Simão.

De acordo com a Bíblia, Simão, de um simples pescador de peixes é convertido a pescador de homens para a religião de Cristo; acaba se tornando seu principal apóstolo – e isso a tal ponto que teria sido transnomeado para Pedro por Jesus, que via nele a pedra sobre a qual se fundaria a Igreja de Cristo após sua morte. “Braço direito” do Messias, sustentáculo da religião após sua morte, Pedro Simão também será posteriormente considerado o primeiro pontífice da religião (relembrado inclusive por meio do simbólico Anel do Pescador dado ao religioso escolhido quando de seu empossamento como Papa) e, por conseguinte, associa-se ao início da relação que será então conhecida entre Igreja, poder e riquezas (“... procurar tranquilamente o tesouro do Vaticano. Dizem, é muito mais importante que o da rainha de Inglaterra” (PEPETELA, 2008, p.326)).

Por sua vez, o romance apresenta-nos o pescador – que nem mais o é, haja vista que os peixes não mais existem –, incauto e manipulável, como o primeiro seguidor e propagador da Igreja dos Paladinos da Coroa Sagrada, cujos projeto e realização tendem a se assemelhar ao que já temos visto na era de Cristo. A propósito, a aceitação incondicional deve ter havido também no início do cristianismo. Os relatos bíblicos sugerem essa posição diante do autointitulado “filho de Deus”, investido de poder divino portanto, além de

¹ Pepetela, em OQFM, aborda o fanatismo religioso como algo que ao menos dificultava a unidade do grupo sobrevivente; em *O cão e os calús*, já havia se referido ironicamente à problemática: “Este Malaquias é assim mesmo. Um sonhador. Conheci-o na maka que nos opôs em 57. Não se lembra talvez, mas nesse ano houve a mais monumental pancadaria entre malanjinos e catetenses, aqui em Luanda. Tudo no seio da Igreja Protestante. Muito boa gente esteve nela, hoje até alguns somos importantes. Os malanjinos meteram-se conosco e apanharam de criar bicho. Queriam dominar a Igreja, quando nós tínhamos sido os primeiros a aderir, os que lhe demos força. As gentes de Catete não se deixam pisar, são uns homens bíblicos. É isso, não há outra definição. A maka foi fruto de ressentimentos antigos deles que ainda hoje estão vivos; os malanjinos escondem, mas esperam a desforra. Digo-lhe, deixem os malanjinos tentar levantar a cabeça que lha cortamos de vez” (PEPETELA, 1988, p.30).

propagador da religião verdadeira: se não se acreditava, logo surgiria uma situação para que o divino se revelasse em sua potência. Não existiria outra possibilidade senão desembocar na fé ou na heresia, neste caso com o conseqüente impedimento ao Paraíso no dia do Julgamento Final.

Parece-nos, pois, que, quanto ao assunto, o reinício da humanidade trilharia os mesmos ou muito semelhantes passos da atual. A diferença do início dessa nova História, dessa nova era pepeteliana, estaria essencialmente no fato de não ser um homem a fazer o papel de Cristo, o primeiro e principal líder, mas sim uma mulher, Geny –, aliás, nada mais indicado para o caso territorializado no continente africano, reconhecido por sua matrilinearidade e de primeiro profeta do sexo feminino, Kimpa Vita. No entanto, a despeito da mudança do gênero do messias e de sua localização, as etapas seguintes já poderiam ser correlacionadas, como procuramos expor, o que permite propor uma visão negativa de nosso autor quanto aos rumos do radicalismo religioso presente em *OQFM*.

Outra discussão levantada na obra é quanto ao uso da fé inquebrantável como escudo para que qualquer procedimento realizado pelo alto escalão religioso se tornasse praticamente inquestionável. Um dos membros da Igreja do Paladino da Coroa Sagrada revela, por exemplo, em documento posteriormente encontrado, que o líder da Igreja fazia com que esta crescesse e se espalhasse pelo mundo

para que se pudesse recrutar pessoas capazes de serem líderes locais, os profetas, também imbuídos do espírito sagrado de confiarem em absoluto nos ensinamentos de Pak-To, sem nunca revelarem o seu nome nem a sua existência (...) conseguiu Pak-To ter uma vintena de pessoas espalhadas pelo mundo que farão qualquer coisa que ele mande, sem sequer bater as pestanas (...) A crença na Coroa Sagrada dá essa força espiritual às pessoas de poderem seguir seus líderes sem porem objeções e patéticas dúvidas que só fazem atrasar (PEPETELA, 2008, p.341-2).

Dessa forma, a chefia religiosa dos Paladinos – interessada em eugenzar o mundo –, conscientemente arrebanhou vice-líderes pelo mundo e manipulou-os para que, num momento determinado, detonassem uma arma para enfim se limpar o mundo, livrá-lo de suas impurezas, sem efetivamente informar quais eram... Na verdade, o artefato, o Feixe Gama Alfa, incluía a “volatização” de seus próprios acionadores; enquanto isso, secretamente estavam escondidos milhares de indivíduos, devidamente escolhidos, para que, após a hecatombe, pudessem repovoar a Terra sem o vício, a ignomínia e afins que consideravam ser características de ciganos, negros, árabes, em suma, de todos os que não fossem “brancos puros”.

Se, no entanto, o resultado é adverso ao pretendido – os mortos incluem os previstos e os não-previstos (mentores, executores e protegidos), salvando-se apenas os esquecidos, a saber, sintomaticamente alguns seres humanos de partes de África e uma estudante estadunidense que estudava gorilas por ali –, não se poderia imputar a culpa a algum dos escolhidos para o acionamento da arma de destruição em massa. Erros no projeto foram os responsáveis.

O motivo real e as circunstâncias do quase fim do mundo são então descobertos já quase ao final do romance. Imagina-se, assim, que o radical discurso da Igreja, até então resistindo via Geny, seria sobrepujado. No entanto, seu enraizamento revela-se profundo:

Devia haver engano, a sua Igreja nunca poderia ter ideias tão loucas, gritava a senhora, enquanto todos os outros diziam é verdade, se quer ler está aqui (...) Gritou insultou, verberou todos os nomes de demónios conhecidos, finalmente chorou, vencida. Convencida? (...) Mas Dona Geny reagiu em breve como devia fazer uma verdadeira crente. Levantou a cabeça, olhou todos, um a um, mais demoradamente o pescador, e falou virada para este:

Seja, se todos o dizem... Quer dizer que os profetas traíram os ensinamentos dos Cinco, profanaram a

religião. Se foi assim, ainda bem que desapareceram. Mas a verdadeira Igreja dos Paladinos da Coroa Sograda está viva, está aqui em Calpe, e nós não traímos os Cinco (PEPETELA, 2008, p.377).

Sua obstinação não será em vão. No epílogo, entrevê-se a futura cooptação de indivíduos marginalizados: na trama africana, alguns outros sobreviventes são descobertos, mas estão ao largo do enredo; são pessoas do interior que falam línguas diferentes – somente Geny e o pescador conseguem se comunicar com eles – e tendem a ser os que formariam a “classe trabalhadora” ou os que criariam a lavoura: “... tinha de converter um a um à sua fé (...) os novos habitantes que iriam aparecendo do mato” (PEPETELA, 2008, p.381).

Assim, a partir de marcas e paralelos apresentados, acreditamos ser possível perceber o radicalismo religioso como um elemento da distopia que vem permeando os textos de Pepetela; a não-concretização dos ideais utópicos, a não-formação do “homem pleno”, a corrupção e a formação de uma classe exploradora do Estado permitem que discursos extremistas conquistem pessoas à margem e as utilize como ajuda para prolongar ou perpetuar a situação.

Referência Bibliográfica

JENSEN, Soren Kirk & PESTANA, Nelson. O papel das igrejas na redução da pobreza em Angola. Chr. Michelsen Institute, Report n.1, 2010. Disponível em <<http://www.cmi.no/publications/file/3631-o-papel-das-igrejas-na-reduo-da-pobreza-em-angola.pdf>> Acesso em 13 fev. 2012.

PEPETELA. “Pepetela pela sua voz”. In: CHAVES, Rita & MACÊDO, Tania (Orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PEPETELA. *O cão e os calús*. Luanda: UEA, 1988.

PEPETELA. *A geração da utopia*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

PEPETELA. *O quase fim do mundo*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

O Timor em Ruy Cinatti

Letícia Villela Lima da Costa

Resumo: Na construção do discurso ainda incipiente de Timor Leste, Ruy Cinatti figura como autor fundamental. Constrói discursos sobre Timor, calcados na necessidade de se pensar as questões identitárias. Com seu caráter multifacetado, Cinatti apresenta uma visão bastante ampla dos timorenses e de seu território através de sua obra poética e também dos seus inúmeros estudos científicos sobre o local e seus habitantes.

Cinatti é, sem dúvida, um dos poucos poetas que articula ciência e poesia, inaugurando uma nova visão de Timor. A obra cinattiana, tanto a científica quanto a poética, procura abordar a diversidade cultural/linguística/social de um território milhares de quilômetros da então metrópole. Procura também reforçar a identidade do indígena como meio de sobrevivência da cultura local.

Palavras chave: Timor Leste; Ruy Cinatti; Identidade; Poesia; Discurso.

O Timor em Ruy Cinatti

Letícia Villela Lima da Costa

USP/ CAPES

Na construção do discurso ainda incipiente de Timor Leste, Ruy Cinatti figura como autor fundamental. Constrói discursos sobre Timor, calcados na necessidade de se pensar as questões identitárias.

Com seu caráter multifacetado, Cinatti apresenta uma visão bastante ampla dos timorenses e de seu território através de sua obra poética e também dos seus inúmeros estudos científicos sobre o local e seus habitantes. É, sem dúvida, um dos poucos poetas que articula ciência e poesia, inaugurando uma nova visão de Timor. É fundamental perceber também como houve, para ele, uma evolução na imagem do timorense, ou seja, como este deixa de ser um simples elemento exótico numa paisagem por si só já exótica, e passa a tornar-se presente como figura de destaque.

Durante os diversos períodos em que esteve no território timorense, Ruy Cinatti escreveu inúmeros estudos científicos, além das poesias. A análise de alguns desses documentos complementa a leitura da obra poética do autor. As muitas fotos tiradas por ele, bem como os registros em filme também são elementos fundamentais para a compreensão global do discurso cinattiano acerca de Timor.

A obra cinattiana, tanto a científica quanto a poética, procura abordar a diversidade cultural/linguística/social de um território milhares de quilômetros da então metrópole. Procura também reforçar a identidade do indígena como meio de sobrevivência da cultura local.

Podemos pensar as estadias de Cinatti em Timor em três fases: a primeira de 1946 a 1949, como chefe de gabinete do governador; a segunda de 1951 a 1956, onde desempenhou a função de chefe da recém-criada Repartição de Agricultura e a terceira em anos em que ele esteve lá por períodos mais ou menos longos – 1958; 1961 a 1963 e 1966 - não só como agrônomo, mas também como antropólogo.

Numa entrevista ao jornal “A voz de Timor”, datada de 1972, Ruy Cinatti fala sobre suas estadias em Timor, onde podemos notar bem sua preocupação em coletar material para suas pesquisas científicas como engenheiro agrônomo, bem como a evolução na imagem do timorense, que advém da sua visão de antropó-

logo.

Fui para Timor em 1946 como chefe de gabinete do governador. Motivos remotos, sempre presentes, os que atrás indiquei e sintetizo: eu estava apaixonado pelas ilhas dos Mares do Sul. Motivos imediatos, as palavras de alguns amigos que traduziam publicamente o meu pensamento mais íntimo: sonha os sonhos, mas vive-os, também. Regressei de Timor em 1949. Nesta primeira estadia desempenhei durante algum tempo funções de “dona de casa” e de “aprisionado” em Lahane; decifrei e cifrei centenas de telegramas, alguns com cerca de 1500 palavras; e servi de bloco-notas ao governador que não se cansava de proclamar: “eu quero as galinhas a pôr ovos, as búfalas a parir e as mulheres na maternidade”. Não oficialmente, fui um dos mancebos mais felizes do mundo (à minha maneira...). Os timorenses olhavam-me e sorriam em pleno. O próprio governador respeitava as minhas “maluqueiras”. (...) A Repartição do Gabinete chegou a ser um esboço de museu de História Natural: pedras, plantas, conchas e até dois animais vivos – a *meda* e o *lavo* -, tudo em montel Mas foi assim que fui colhendo os elementos que vieram a servir a alguns dos meus trabalhos científicos, como *Esboço Histórico do Sândalo, Explorações Botânicas e Esboço Preliminar das Formações Florestais* (1950). (...). Comecei também a perceber que os timorenses eram algo mais do que simples figuras exóticas numa paisagem já de si exótica. Eram gente como eu e, em certos aspectos – até por dever de metropolitano – mereciam-me maior consideração que muitos metropolitanos. (CINATTI, 1972).

Pelo que podemos perceber, há nessa primeira fase um certo encantamento por parte de Cinatti. Como grande amante de viagens que era e com seu olhar humanista, a ideia de desbravar um novo lugar, distante de Portugal, muito o atraía. Já apresentava, desde a época de seus estudos de Agronomia, um grande interesse pela carreira na administração colonial, o que pode justificar, entre outros fatores, a sua vontade de ir para as terras longínquas do Timor.

Suas primeiras impressões sobre a ilha foram realmente impactantes, e o recém-chegado deslumbrou-se com as maravilhas do território. Em documento intitulado *De Timor* (1949) faz uma pequena descrição do território, onde já se pode notar seu conhecimento de botânica, num discurso um tanto quanto científico:

Quem desce pela primeira vez aos trópicos fica impressionado pela riqueza e complexidade da vida vegetal. Os panoramas de vegetação exuberante, os volumes de verdura de onde sobressaem palmeiras, bambus, árvores altíssimas e outros tipos de plantas, desencorajam, por vezes, o recém-chegado ansioso por conhecer o mundo que organizara, no seu espírito, de acordo com meia dúzia de regras aplicáveis à vegetação dos climas temperados. Tudo é novo e estranho. (CINATTI, Apud STILWELL, 1995 p. 173).

O estranhamento e a novidade, deram-lhe uma imensa sensação de felicidade e vontade de percorrer a ilha em viagens de reconhecimento, o que efetivamente fez juntamente com o Governador. Entregou-se com ardor ao reconhecimento do território.

Foi assim que reconheci a maior parte da ilha, através de viagens repetidas que só vincaram o que havia de normal a observar. De avião, de automóvel e a cavalo, estas excursões abrangeram toda a ilha, desde a ponta de Tutuala, no extremo leste, ao território de Ocussi, na parte oeste. (CINATTI, 1950, p. 47).

Foi através dessas inúmeras viagens de reconhecimento pelo território que Cinatti aproximou-se cada vez mais do timorense, penetrando em sua cultura. Com interesse antropológico, começa a perceber que aqueles nativos de uma terra tão distante e diferente da sua na realidade são homens como ele, com a mesma

essência. Reconhece-os como semelhantes. O que a princípio parecia tão distante, começa a se tornar próximo. Na introdução ao livro *Um cancionário para Timor*, ele aponta que:

Os ilhéus, esses, levaria mais tempo a descobrir: não os distinguia senão pela qualidade de humanos, movendo-se como figurantes de um cenário mágico. Poderiam, no entanto, ser outros – iguais ou diferentes dos de uma ilha próxima. Mas foi por simpatia, início de vivência redobrada, e menos por curiosidade renascida, que o Timorense se destacou da paisagem comum: símbolo de gentes exóticas; abstração humanística; corpo e alma que por mim passava e me dera o seu nome para que eu o chamasse... O Timorense meu amigo era, afinal, um homem como eu. (CINATTI, 1996, p. 20-21).

Ruy Cinatti começou por enxergar o timorense não como uma figura destacada, mas como um semelhante e passou a ter uma grande preocupação em conhecer e, principalmente, respeitar sua cultura. A partir de então, os laços de amizade intensificaram-se e chegou mesmo a fazer um pacto de sangue com dois liurais timorenses, D. Armando Barreto, liurai de Aissa e D. Adelino Ximénes, liurai de Loré, permitindo-lhe isto acesso a segredos, como a existência de pinturas rupestres ocultas. Podemos dizer que esse pensamento reflete-se em toda obra cinattiana, quer científica, quer poética.

Como engenheiro agrônomo que era, tinha uma enorme preocupação com as questões ecológicas e, já na década de 1950, quando ainda não se falava muito em Ecologia, meio ambiente e etc, ele já propunha um plano de desenvolvimento autossustentável para Timor. “Tive, no entanto, o ensejo de me afirmar num conhecimento que, provindo de Timor, poderia ser aplicado a Timor” (CINATTI, 1972).

As florestas e sua preservação são uma das suas maiores questões, pois como ele mesmo aponta em entrevista de 1972, “Em Timor, a árvore é garantia do pão (porque sem ela acorrerá o sério risco de se passar a deserto)” (Idem). A última estrofe do poema “Camenassas de Díli” reflete bem essa visão:

Eram tão delicadas... Mas a abruta,
imbecil, canhestra,
mentecapta alcateia
de homens ciosos sem qualquer ideia,
tomou posse de Díli-jardim,
arrancou árvores, desviou ribeiras,
transformou a cidade
num deserto de casas sem memória,
sem corolas caindo sobre a estrada. (CINATTI, 1992, p. 262).

O manejo da terra, como a agricultura e a pecuária, e a má administração dos recursos naturais são elementos centrais das suas críticas à administração vigente, baseada numa economia de exploração que acaba por beneficiar somente a metrópole.

O fomento da pecuária com vista à exportação é caminho andado para a ruína de Timor (como que a confirmar esta verdade, dizia o Residente holandês de Cupão, em 1947: todos os anos se exporta carne e todos os anos se morre de fome); A policultura deve substituir o actual predomínio da monocultura (não só quanto aos produtos de exportação como quanto aos de subsistência); O sistema económico vigente assenta em base social defeituosíssima (é o agricultor timorense que serve de pau para toda obra, acorrendo a todo o género de trabalho). Não me parece que estes axiomas e conclusões tenham tido eco junto da administração, passadas que foram à volta de duas décadas. (...) A bom entendedor... Os metropolitanos são quase todos de

torna-viagem. Os Timorenses ficam e hão-de sofrer, geração após geração, as consequências de uma administração esquecida de que uma economia digna desse nome não é apenas de exploração, mas, simultaneamente, de conservação e valorização. (CINATTI, 1972).

Ruy Cinatti, com sua ampla formação intelectual, apresentava uma visão interdisciplinar que se refletia constantemente na sua maneira de encarar o mundo. A interligação de idéias é a base, não só de dos seus textos científicos, mas também de sua poesia. O estudo mais aprofundado de sua obra torna-se fundamental, já que essa concepção integradora, resultado dessa visão, serve para que haja uma melhor compreensão de quem somos e do mundo em que vivemos. Seus estudos científicos e os poemas dedicados a Timor figuram como uma importante e fundamental fonte de conhecimento acerca do local. Através de seus escritos, o autor traz à tona questões essenciais do ser humano, revelando e, sobretudo, divulgando esta ilha, até hoje pouco conhecida.

Bibliografia

CINATTI, Ruy. *Obra Poética*. Lisboa. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.

_____. *Um Cancioneiro para Timor*. Lisboa. Editorial Presença, 1996.

_____. *Motivos Artísticos Timorenses e sua Integração*. Lisboa. Instituto de Investigação Científica e Tropical/ Museu de Etnologia, 1987.

_____. *Explorações Botânicas em Timor*. Estudos, ensaios e documentos IV. Lisboa. Ministério das Colónias – Junta de Investigações Coloniais, 1950.

STILWELL, Peter. *A Condição Humana e Ruy Cinatti*. Lisboa. Editorial Presença, 1995.

Lobivar Matos e José Craveirinha: diálogos poéticos para além do tempo e espaço

Luana Soares de Souza
Universidade Federal de Mato Grosso

Resumo: Como dois poetas em tempo e espaços diferentes se convergem na escrita poética e no pensamento crítico? A produção de Lobivar Matos (Brasil) e José Craveirinha (Moçambique) se confluem quando ambos abordam a vida daqueles que vivem à margem da sociedade como as lavadeiras, as negras, os pobres, as crianças, os imigrantes, os garimpeiros, ou seja, toda a gente que vende sua força de trabalho e produz riqueza da qual não usufrui. Os dois escritores nos revelam sua posição: são os poetas da reação. Quando usamos aqui a palavra “reação” estamos nos referindo à movimento, ação, vanguarda e não ao poeta como ser-reacionário. Craveirinha e Lobivar não se adaptam ao que está estabelecido na sociedade. Neste trabalho far-se-á uma abordagem sobre os aspectos históricos dos espaços de produção desses poetas, estabelecendo um paralelo entre os poemas *Fábula e Nós mastigamos fome* de José Craveirinha com os poemas *O Pequeno Engraxate e Sarobá* de Lobivar Matos, promovendo, assim, a interface com o suporte teórico da literatura comparada e engajada.

Palavras-chave: Poesia, Brasil, Moçambique, Literatura Comparada, Engajamento.

Abstract: How two poets in different time and space converge in poetic writing and critical thinking? The production of Lobivar Matos (Brazil) and José Craveirinha (Mozambique) may converge when both address the lives of those living on the margins of society, such as laundresses, black women, the poor, children, immigrants, miners, or everyone who sells their labor power and produces wealth which does not enjoy. The two writers reveal their position: they are the poets of the reaction. When we use here the word “reaction” we are referring to movement, action, and not lead to the poet as a being-reactionary. Craveirinha and Lobivar do not adapt to what is established in society. Far this work will be a discussion of the historical aspects of the production spaces of these poets, drawing a parallel between the poems *Fable* and *We chew famine* José Craveirinha with the poems of a poet *The Little Shoeshine boy* and *Sarobá* of Lobivar Matos, thereby promoting the interface with the theoretical support of comparative literature and engaged.

Keywords: Poetry, Brazil, Mozambique, Comparative Literature, Engagement.

Falar sobre dois poetas que estão inseridos em tempos históricos distintos e separados por grandes fronteiras de água é uma tarefa árdua, porém, não impossível. Lobivar Matos foi um poeta mato-grossense que publicou na década de 30. José Craveirinha produziu suas obras em Moçambique na década de 60/70. Entretanto, quais são as confluências poéticas entre esses escritores? Qual tem sido a posição do intelectual, e mais estritamente do poeta, no processo social e individual de transformação do homem? Primeiramente, é preciso compreender o papel do poeta em seu tempo.

A discussão sobre o intelectual e seu tempo vem sendo pautada há décadas por diversos teóricos. Alguns acreditam que o intelectual deve se posicionar diante das questões que permeiam seu tempo. Outros creem que o mesmo deve se omitir das questões históricas. Sartre comunga da opinião dos primeiros. No livro “Que é a literatura?” publicado em 1948, ele propõe que o escritor só pode seguir duas passagens: o caminho

da omissão ou o da reação:

O escritor que consente em fortalecer a ideologia vacilante está, pelo menos, consentindo: essa adesão voluntária a princípios que outrora governavam os espíritos sem serem percebidos, o liberta deles; ele já os supera e emerge, despeito de si mesmo, na solidão e na liberdade. (SARTRE, 1948, p. 78)

Observamos então que o poeta possui vários instrumentos para se posicionar direta ou indiretamente diante do que está estabelecido. Nossos poetas nos revelam sua posição: são os poetas da reação. Quando usamos aqui a palavra “reação” estamos nos referindo à movimentação e vanguarda e não ao poeta como “ser-reacionário”. Edward Said vai além. Ele aponta que o intelectual possui por si só um papel de combate frente às questões sociais, devendo intervir efetivamente no combate às desigualdades:

(...) o intelectual age com base em princípios universais: que todos os seres humanos têm direito de contar com padrões de comportamento decentes quanto à liberdade e a justiça da parte dos poderes ou nações do mundo e que as violações deliberadas ou inadvertidas desses padrões têm de ser corajosamente denunciadas e combatidas. (SAID, 2005, p. 26)

Craveirinha e Lobivar - como veremos nos poemas - não se adaptam ao que está estabelecido na sociedade. Iremos nos ater aos dois autores percebendo, através dos textos poéticos, suas relações. O primeiro vive em plena luta armada pela libertação de seu país, Moçambique. O segundo se funde ao movimento modernista brasileiro em defesa de uma “brasilidade” que fora reprimida pelos padrões europeus. A poesia desses escritores mostra um marco para a história de seus países. Em um momento de tanta angústia para as classes dominadas, os poetas captam as dores e angústias desse povo esquecido, captação essa que transcende a própria realidade. Ambos denunciam o modo de vida de seu povo. Bosi no texto, *Poesia-Resistência* em “O Ser e o Tempo da Poesia”, discute a forma poética dos escritores comprometidos socialmente:

A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data, pelo menos, da prosa de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do epos revolucionário, da utopia). (BOSI, 2000, p. 167)

Veremos que nossos poetas não são panfletários. Eles se utilizam de uma poética densa para explicitar as relações humanas. Lobivar e Craveirinha denunciam o sofrimento da classe trabalhadora valendo-se do lirismo.

Lobivar Matos nasceu em Corumbá em 1915 (na época o estado não era dividido em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul). Filho de trabalhadores – pai maquinista, mãe costureira – concluiu o primário na região e depois seguiu para o Rio de Janeiro onde cursou direito. Publicou apenas dois livros: *Areôtorare* (1935) e *Sarobá* (1936). Os dois livros foram um marco para o pré-modernismo em Mato Grosso. Lobivar surge em um período em que vários escritores ainda exaltavam o parnasianismo, o panteísmo e o ultra-romantismo. A produção de Lobivar foi diferenciada naquele momento, pois, modificou a forma do fazer poético. Os poemas de Lobivar trariam a luz os tipos sociais que não eram pautados pelos seus contemporâneos: lavadeiras, pobres, garimpeiros, mendigos, mulheres etc. Segundo o historiador Carlos Gomes de Carvalho:

Em Mato Grosso, o Movimento Modernista de 22 não causou qualquer reflexo digno de nota e por muito tempo ainda persistiria o fazer poético parnasiano e simbolista. Muito embora houvesse um significativo número de poetas publicando em livros e em jornais estavam, no entanto, presos aos cânones temáticos e estéticos de correntes já ultrapassadas. (CARVALHO, 2008, p. 18)

LM trouxe uma proposta diferenciada dos projetos de Dom Aquino e José de Mesquita, dois grandes poetas que monopolizavam a produção literária em Mato Grosso. Enquanto o resto do país adotava um novo sistema literário, o estado ainda se prendia aos moldes parnasianos, simbolistas e, ainda, românticos do fazer poético. Além dessa monopolização nas mãos dos poetas referidos, Lobivar estava deslocado geograficamente, morando e produzindo em Corumbá (interior do estado).

O modernismo como projeto artístico vingou nacionalmente, pois, foi um projeto coletivo. Diversos escritores formularam o que deveria ser essa estética, o que nos remete a noção de sistema literário (autor, obra, leitor) estabelecida por Antônio Candido muito tempo depois da Semana de Arte Moderna. LM não teve respaldo literário por diversos motivos entre eles porque a estética predominante em Mato Grosso era o parnasianismo e o simbolismo, como vimos nos parágrafos anteriores. O poeta foi duramente criticado ficando até o fim de seus dias sem publicar poemas de sua autoria, colaborando minimamente com a *Revista Pindorama*. Essa revista foi uma manifestação literária criada por alguns escritores em Mato Grosso. Entretanto, ela surge alguns anos depois das publicações de Lobivar. No entanto, esse fato não anula a qualidade poética desse escritor. O rebelde LM deixou um legado poético significativo mesmo vivendo poucos anos de vida. Nosso poeta trouxe um fazer literário completamente inovador e diferenciado. O poema *O Pequeno Engraxate*, publicado em 1935 no livro “Areôtorare”, traz um registro da sociedade de seu tempo:

O sol já começou

A engraxar os sapatos da manhã.

O pequeno engraxate
com sua caixa de operações debaixo do braço
vem rindo pela rua torta,
rindo porque vai trabalhar,
rindo porque vai ganhar dinheiro.

Chegou e sentou-se no batente da porta,
lugar bom, porque ninguém o incomoda,
nem mesmo o sol que é engraxate velho
e está acostumado a fazer concorrência
aos pequenos engraxates de rua.

Sentado no batente da porta,
com as mãozinhas pretas
e a calcinha em farrapos,
olhando a multidão,
o pequeno engraxate
sorri, sorri de alegria,
de alegria, porque vai trabalhar bastante,
de alegria, porque vai ganhar muito dinheiro.

Nesse poema vemos como Lobivar expõe a problemática sobre a infância. O poeta também utiliza

artefatos que vão estabelecer a poética no poema, principalmente no uso da repetição das palavras “rindo” e “alegria”. Lobivar joga com o sentimento do leitor. Discute a desgraça da exploração do homem sobre o homem, ao mesmo tempo em que, torna a situação incomoda para o leitor quando este lê a palavra “rindo” que contrapõe a sensação de tristeza que comparece.

Outro aspecto marcante em Lobivar é o registro quase fotográfico das ações das personagens. Vemos nesse poema ações contínuas do “pequeno engraxate”: “senta”, “olha”, “sorri” e “trabalha”. Lobivar capta as ações concretas misturando-as com as subjetividades cotidianas que não captadas a olho nu.

O poeta moçambicano José Craveirinha também se vale do registro social na sua poética. Craveirinha nasceu em Maputo em 1922. Mestiço - filho de pai português e mãe negra - fez seus próprios estudos e iniciou alguns trabalhos como jornalista. Principiou suas atividades no jornal “O Brado Africano”, sendo um dos primeiros jornais a serem produzidos por negros. O escritor também publicou no jornal “Notícias e Tribuna” e colaborou com diversos jornais como “Voz de Moçambique” e “Voz Africana”. Publicou os livros “Cantico a um Dio di catrane” (1966), “Karingana ua Karingana” (1974), “Cela 1” (1980), “Izbrannoe” (1984), “Maria” (1988), “Babalaze das Hienas” (1996), “Hamina e outros contos” (1997) e “Maria Vol. 2” (1998).

Craveirinha, assim como LM, traz à luz os marginalizados e a degradação social: a miséria, fome e pobreza. Perambulando pelas veredas moçambicanas, o poeta anuncia em sua poética a seiva da mudança. Em sua poética, o desejo pela liberdade vai se construindo em meio à realidade cruel vivida pelas personagens. Para Noa:

(...) o poeta faz-se voz profética anunciando, entre o fascínio e a êxtase, um mundo melhor por vir. Afinal, é através da porta estreita da utopia que, segundo André Gide, se entra numa realidade benfazeja, no caso de Craveirinha, simplesmente arrebatadora. (NOA, 2002, p. 71)

No poema *Fábula*, publicado no livro “Karingana ua Karingana” em 1974, o poeta faz um registro social das mazelas do seu tempo, mostrando com sensibilidade o que o cotidiano teima em naturalizar:

Menino		gordo		comprou		um		balão
e								assoprou
a	s	s	o	p	r	o		u
assoprou com força o balão amarelo.								
Menino				gordo				assoprou
a	s	s	o	p	r	o		u
a	s	s	o	p	r	o		u
o				balão				inchou
i	n		c		h	o		u
e rebentou!								
Meninos		magros		apanharam		os		restos
e fizeram balõesinhos								

Craveirinha utiliza o método da repetição para intensificar o sentimento de tristeza no poema, como vemos nas palavras “assoprou” e “inchou”. A oposição entre “menino gordo” / “meninos magros” e “balão” / “balõesinhos” também mostra a bifurcação entre riqueza e pobreza, divisão essa que será contestada na obra.

Outro aspecto latente nesse poema é a animalização das personagens. O título “fábula” nos remete às pequenas histórias em que animais ganham características humanas. Craveirinha inverte a lógica da fábula tradicional transformando o homem em bicho abordando aquele que come e o que não come. Ao final, ve-

mos que os pobres vivem com as sobras dos ricos no trecho “meninos magros apanharam os restos e fizeram balõezinhos”.

Portanto, vemos que o poeta brasileiro e o poeta moçambicano possuem confluências para além da temática. Vemos em seu fazer poético um jogo de sonoridade, de palavras e também de alegorias, como veremos em outros poemas em seguida. Lobivar e Craveirinha são poetas (regio)universais. Os poetas abordam alguns aspectos regionais (rituais, costumes, crenças, aspectos naturais), no entanto, sua poesia é universal, pois, a dor é sentimento humano. O poema *Sarobá*, publicado em 1936, mostra esse aspecto regional-universal latente na poética lobivariana. Vejamos um trecho:

Bairros de negros,
Negros descalços, camisa riscada,
Beißolas caídas,
Cabelo carapinhé,
Negras carnudas rebolando as curvas,
Bebendo cachaça,
Negrinhos sugando as mamas murchas das negras,
Negrinhos correndo doidos dentro do mato,
Chorando de fome

Nesse trecho fotográfico, o poeta expõe a pobreza dos bairros negros: as mulheres, as crianças e a fome que deforma os homens e o ambiente. O poema é regional já no título. A expressão “Sarobá” significa, segundo o próprio poeta, “lugar sujo, onde os brancos raramente penetram e assim mesmo, quando o fazem, se sentem repugnados com a miséria e pobreza daquela gente”. (LOBIVAR, 1935, p. 110). O poema reflete precisamente os lugares pobres, cortiços, bairros sujos onde a miséria transborda. O eu-poético nos traz uma descrição minuciosa. É como se ele fosse o pintor da angústia e o músico da fatalidade. Ao mesmo tempo em que o poema é regional, ele se torna universal, pois, a fome não é um problema territorial. Em outro trecho do mesmo poema vemos ainda uma esperança diante da incerteza do destino:

Bairro de negros,
Mulatas sapateando, parindo sombras magras,
Negros gozando,
Negros beijando,
Negros apalpando carnes rijas,
Negros pulando e estalando os dedos
Em requebros descontrolados,
Vozes roucas gritando sambas malucos
E sons esquisitos agarrando
E se enroscando nos nervos dos negros

O elemento do sexo nas palavras “gozando” e “beijando” mostram ainda uma esperança, o desejo, a vontade de modificar o que está solidificado. Os tipos sociais de Lobivar ainda se amam e se beijam como se esperassem a mudança. O sexo no poema é a germinação do futuro, do novo. Outro aspecto concentrado na escrita poética são as manifestações e os rituais dessas personagens como vemos nas palavras “pulando”, “estalando” e “gritando”. Essas expressões nos remetem aos rituais e celebrações de escravos.

Craveirinha também se utiliza do regional que se transforma dialeticamente em universal. Lemos o trecho do poema *Nós mastigamos fome* publicado em 1974 em “Karingana ua Karingana”:

deste prato sem comida
raiva deste prato faz fugir
faz fugir na rua como um cão
faz fugir como um cão para dentro
lá para dentro de grande campo de casas
grande campo luso-ultramarino de concentração
com nome de senhor chamado Lourenço Marques
moderna capital dolorosa da nossa barriga
capital dolorosa da nossa barriga cheia
barriga cheia
cheia
mas cheia de Moçambique de raiva!

Nesse poema Craveirinha fala sobre a colonização. Enquanto na metrópole há excessiva riqueza e luxo, a colônia se nutre da miséria. No entanto, temos aí o elemento da fome que é universal, assim como em Lobivar. Essa fome que dói, atinge também o poeta que se utiliza da primeira pessoa do plural (nós mastigamos). É esse o poeta que se solidariza por sua gente.

Os poemas lobivarianos e craverianos possuem relações convergentes tanto na escrita, quanto na temática. Os poetas estudados não estão fossilizados no tempo. Eles são precursores do novo, do amanhã e da liberdade, no anseio de um mundo melhor. Mesmo vivendo em tempo e espaços diferentes, eles captam as dores e angústias do povo esquecido. Vemos em Lobivar uma denúncia social latente. Em Craveirinha, notamos o anseio pela libertação do povo oprimido. Ou seja, encontramos nos poemas, aqui lidos, de ambos os poetas, as dores desse mundo e delícias da promessa utópica de um outro mundo novo. Essas dores são expostas em um ambiente degradado pela miséria, pela fome, pela injustiça. As casas, lugares, bairros são deformados juntamente com os homens, as mulheres, as crianças que ocupam esse espaço de degradação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Marinei. Manoel de Barros e José Craveirinha: Um Diálogo Intertextual In *Diálogos Literários: Literatura, Comparativismo e Ensino*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CANDIDO, Antônio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHO, Carlos Gomes de. *A poesia em Mato Grosso*. Cuiabá: Verdepantanal, 2003.
- CARVALHO, Carlos Gomes de. Um precursor precoce e rebelde In *Areôtorare*. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras, Unemat, 2008.
- CRAVEIRINHA, José. *Obra Poética*. Maputo: Direção Cultural da Universidade Eduardo Mondlane, 2002.
- LEITE, Mario Cezar Silva. *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso*. Cuiabá, Cathedral Publicações, 2005.
- MATOS, Lobivar. *Areôtorare*. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras, Unemat, 2008.
- MATOS, Lobivar. *Sarobá*. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras, Unemat, 2008.
- PERRONE-MOISÈS, Leyla. *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as Conferências Reibt de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

SARTRE, Jean Paul. *Que é a Literatura?* São Paulo. Ática, 1993

VIA ATLANTICA. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – n. 5. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2002.

A arte do diálogo em narrativas de viagens sem viagens: aproximações entre Camilo e Macedo

Luciene Marie Pavanelo

USP/FAPESP

Resumo: Camilo Castelo Branco e Joaquim Manuel de Macedo são conhecidos pelos seus *best-sellers* *Amor de Perdição* (1862) e *A Moreninha* (1844). No entanto, escreveram uma obra extensa e diversificada, da qual destacamos *Vinte Horas de Liteira* (1864) e *A Carteira de Meu Tio* (1855), que, apesar de muito distintos entre si, no que tange às suas temáticas, convergem no seguinte aspecto: são obras que, apesar de, à primeira vista, aparentarem ser típicas narrativas de viagens, distanciam-se do comumente encontrado nesse gênero, a começar pelo fato de as narrativas não abordarem viagens, nem interiores, nem através de espaços nacionais ou estrangeiros. De fato, ambos os romances são construídos a partir do diálogo entre o narrador e um personagem. Assim, pretendemos estabelecer uma relação comparativa entre os dois autores a partir de suas semelhanças – a forma como se utilizaram da fórmula da narrativa de viagens, desviando-se dela.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; Joaquim Manuel de Macedo; narrativa de viagens; romantismo; narrador.

Abstract: Camilo Castelo Branco and Joaquim Manuel de Macedo are known by their best-sellers *Amor de Perdição* (1862) and *A Moreninha* (1844). However, they wrote an extensive and diversified work, among which we highlight *Vinte Horas de Liteira* (1864) and *A Carteira de Meu Tio* (1855), which despite being very different from each other, in terms of their themes, they converge in one aspect: they are works that, although at first glance appear to be typical travel narratives, are different from the commonly found in this genre, starting with the fact that these narratives do not mention travels, neither interior nor through national or foreign spaces. In fact, both the novels are constructed by the dialogue between the narrator and a character. Therefore, we intend to establish a comparative relation between these two authors through their similarities – the way they used the travel narrative formula, deviating from it.

Keywords: Camilo Castelo Branco; Joaquim Manuel de Macedo; travel narrative; romanticism; narrator.

A narrativa de viagens foi um dos gêneros mais consumidos durante o século XIX, pois, baseando-se no culto da evasão, ao valorizar o exotismo da natureza e da vida campesina, agradava muito o gosto do público leitor, afeito aos valores românticos. Como explica Carlos Reis, o homem romântico, em conflito com os valores burgueses pautados pelo materialismo e pelo modo de vida urbano, procurou deslocar-se - ao menos no âmbito literário - “para regiões caracterizadas pelo seu exotismo”, interessando-se “por figuras míticas como o bom selvagem, cuja pureza e vigor se devem justamente à não contaminação pelos vícios da sociedade europeia, urbana e burguesa” (REIS, 1997, p. 354).

Se a atitude corrente de autores dos centros europeus era o deslocamento de seus olhares para regiões mais afastadas, como as Américas ou os países mais periféricos da Europa, considerados mais exóticos e distantes do modo de vida burguês, qual teria sido a atitude dos escritores desses mesmos países periféricos? Tomando como modelo essas narrativas importadas, alguns desses autores acabaram voltando-se para a descoberta da própria nação, retratando aquilo que ela teria de mais exótico, o campo – ou, no caso do Brasil, a floresta e seus índios. Como explica Flora Süssekind, “percorrer o país, registrar a paisagem, colher tradições: esta a tarefa não só dos viajantes estrangeiros que visitam e definem um Brasil nas primeiras décadas do século passado [XIX], este o papel que se atribuem também escritores e pesquisadores locais à época” (SÜSSEKIND, 1990, p. 55).

De acordo com Carlos Reis, a descrição é uma das principais características desse tipo de narrativa, uma vez que, “ao atribuir ao *espaço* a importância de fato reconhecida ao mundo novo que se encontra no caminho do viajante-narrador, a narrativa de viagens privilegia uma atitude intensamente descritiva” (REIS, 1997, p. 355, grifo do autor). Segundo o crítico, com frequência a descrição “alterna ou completa-se com outro registro discursivo, matizando-se em função da sua utilização: a *digressão*” (REIS, 1997, p. 355, grifo do autor), que

[...] provém de um sujeito propenso a inscrever-se no discurso que enuncia, ao mesmo tempo que formula reflexões pedagógico-doutrinárias adequadas às preocupações ideológicas e às motivações éticas do homem romântico. Em certa medida, a digressão pode ser entendida como variação metonímica da narrativa de viagens: o sujeito em digressão física e geográfica transfere para o interior da sua capacidade de reflexão a dinâmica da viagem e empreende outra “viagem”: uma “viagem” de natureza ideológica e de intenção didática, autorizada pela experiência adquirida e constituída por digressões intelectuais, através de temas descobertos a partir da primeira (e propriamente dita) viagem. (REIS, 1997, p. 355).

Ao analisarmos, porém, *A Carteira de Meu Tio* (1855), de Joaquim Manuel de Macedo, e *Vinte Horas de Liteira* (1864), de Camilo Castelo Branco, encontramos um quadro bastante diverso. Logo de início, o que nos chama a atenção nesses romances não é a presença de determinado elemento, mas a *ausência*, que ambos compartilham, da descrição da cor local. Neste caso, a ausência da descrição é um fator importante a ser analisado nas duas obras, uma vez que a atitude descritiva é justamente a característica fundamental do gênero narrativa de viagem.

Não por acaso, a ausência da descrição nesses romances é compensada pela supremacia da digressão – e podemos dizer que ambos constituem, na verdade, duas longas digressões: neles, o enredo é secundário, e a paisagem nacional sequer aparece. A digressão nas obras de Macedo e de Camilo, no entanto, é distinta da comumente encontrada nas narrativas de viagem da época, e possui objetivos também diversos, como procuraremos investigar a seguir.

A Carteira de Meu Tio é um diário de viagem narrado pelo personagem autointitulado “sobrinho de meu tio”, que querendo seguir a carreira política com o patronato e a fortuna do tio, é instado por este a viajar pelo Brasil para estudar “o que convém ao teu país, no que se passa nele, e nos costumes do nosso povo” (MACEDO, 2008, p. 23), escrevendo suas “impressões de viagem” (MACEDO, 2008, p. 25) na tal carteira. Se o sobrinho tivesse realizado a vontade do tio, provavelmente teríamos uma narrativa de viagem convencional, com a descrição das paisagens e a reflexão sobre os costumes locais.

A narrativa do sobrinho, no entanto, não cumpre essa expectativa. De acordo com Süssekind, seu itinerário “parecia marcado pela desterritorialização semelhante ao seu propositado anonimato autoral. Daí

não ser possível indicar sequer o ponto de partida do sobrinho-do-tio com exatidão, contrariando a exigência característica às narrativas de viagem de dados geográficos precisos” (SÜSSEKIND, 1996, p. 105). Além disso, o narrador pouco se afasta geograficamente da fazenda do tio, pois o seu cavalo “anda mais devagar que as obras da nação” (MACEDO, 2008, p. 23), e, portanto, pouco vê da paisagem nacional e menos ainda anota sobre ela. Suas observações sobre os costumes locais também não são permeadas da apologia à vida campesina, mas mostram as mazelas deixadas por um governo corrupto e incompetente: estradas mal cuidadas, impostos descabidos, abusos de autoridade. Nas palavras de Sússekind, “neste caso a peregrinação pela própria terra é muito mais uma peregrinação crítica pela política imperial do que qualquer outra coisa [...]. O sobrinho-cronista praticamente não viaja, *interpreta* apenas a situação do país” (SÜSSEKIND, 1990, p. 227-228, grifo da autora).

Por outro lado, suas reflexões tampouco possuem um caráter pedagógico: isso porque o sobrinho é – à maneira de Brás Cubas, porém anterior ao personagem machadiano – um narrador não confiável. Descrito como “impostor e atrevido” (MACEDO, 2008, p. 22), a inclinação do sobrinho para a carreira política veio da preguiça: “do mesmo modo que sucede a todos os vadios de certa classe, a primeira ideia que me sorria, tinha sido a política!” (MACEDO, 2008, p. 22). A partir de suas observações, entretanto, o leitor tem acesso ao ponto de vista dos “grandes”, ou seja, dos que estão no poder: “Eu digo as coisas como elas são: há só uma verdade neste mundo, é o *Eu*; isto de pátria, filantropia, honra, dedicação, lealdade, tudo é peta, tudo é história, ficção, parvoíce; ou (para me exprimir no dialeto dos grandes homens) tudo é poesia” (MACEDO, 2008, p. 19, grifo do autor). Como defende Bianca Karam,

[...] podemos inclusive identificar intersecções entre os narradores-personagens de Macedo e Machado, uma vez que os dois escritores irão explorar as rupturas internas de seus narradores para transpô-las à estrutura narrativa. Basta nos lembrarmos do mentiroso sobrinho e do prepotente Brás Cubas – ambos assumem representar uma classe, a dos parasitas sociais – e recordamos também o efeito que o descaso desses narradores com o leitor oferece no corpo da narrativa. E esses jogos literários são importantes motivadores para a revisão da obra de um Macedo diferente do das mocinhas, um escritor que de fato se tornou mais ousado por meio das linhas de um narrador-protagonista. (KARAM, 2006, p. 27).

As semelhanças não param aí. A questão do favor como mediação de todas as relações de poder em nosso país, tema até hoje atual e analisado por Roberto Schwarz na obra de Machado, já encontra a sua crítica na obra publicada por Macedo em 1855:

Pois deveras será necessário estudar nos livros dos homens, ou ainda mesmo no da experiência, para um *moço de esperanças*, como eu, ou qualquer outro tornar-se apto para ser deputado, presidente de província, ou ministro de estado?... Eu entendo que não. Nos bailes, nos teatros, nas visitas e nos cumprimentos é que se demonstram os futuros estadistas: vale mais uma carta de um compadre ou sócio de ministro, mais ainda a recomendação da Exma. quarentona com quem dançamos, e passeamos no baile, do que um diploma da mais célebre academia, e as provas as mais evidentes de uma inteligência superior. O patronato é a placenta da sabedoria, e a medida do mérito: tomara eu ser afilhado de algum bom padrinho, que verão como fico imediatamente sábio, e até mesmo benemérito da pátria! (MACEDO, 2008, p. 23, grifo do autor).

Dessa forma, as reflexões do narrador viajante procuram conscientizar o leitor para os problemas políticos do país, porém, não de forma pedagógico-doutrinária, mas como um contraexemplo, uma vez que o sobrinho é um mau caráter. Por outro lado, temos a presença de um personagem que se contrapõe ao discurso

do sobrinho-narrador: o compadre Paciência, que dialoga com ele durante grande parte da viagem. Enquanto o sobrinho representa o ponto de vista dos políticos corruptos – como ele mesmo afirma, “sou neste ponto o eco de muitos estadistas” (MACEDO, 2008, p. 36) –, o compadre Paciência é a voz da sabedoria – pelo menos para Macedo, um defensor da monarquia liberal.

Em certa passagem, ao queixar-se da má condição das estradas, o sobrinho coloca a culpa nas assembleias provinciais, eleitas pelo povo: “Assembleias provinciais, que não abrem nem consertam estradas [...], não valem decerto as despesas e os incômodos que se tem com elas [...]; portanto, fora com tais assembleias provinciais!” (MACEDO, 2008, p. 36). Logo em seguida, porém, o compadre Paciência mostra que na verdade “as assembleias provinciais mandam fazer obras, abrir e consertar estradas, levantar pontes, etc.”, mas “o presidente da província ou não executa as disposições da assembleia, ou quando as executa o faz pelo modo por que o senhor está vendo neste lamarão!” (MACEDO, 2008, p. 37). Para o compadre Paciência, “os deputados são filhos de uma instituição popular” (MACEDO, 2008, p. 37) e, portanto, o seu trabalho nas assembleias provinciais deve ser valorizado.

A crítica do compadre Paciência é dirigida, assim, aos presidentes das províncias, uma vez que “tais presidentes são politicões, ou criaturas dos politicões” (MACEDO, 2008, p. 37), que utilizam a força policial e o voto de cabresto para se perpetuarem no poder e indicarem os deputados que lhe são favoráveis: “o povo vota sempre em quem governa, porque sabe que quando assim o não quer fazer fica reduzido a cão leproso, que apanha e não tem quem lhe acuda” (MACEDO, 2008, p. 37). Dessa forma, através do discurso do compadre Paciência, encontramos a defesa de um sistema político representativo, no qual não haveria lugar para o patronato e o abuso de poder:

Com eleições livres os ministros tratam de andar direito, porque sabem que têm de dar contas às câmaras; os deputados procuram zelar os interesses públicos, porque sabem que têm de dar contas ao povo; e o povo quase sempre vota bem, porque sabe que votando escolhe o juiz para sua demanda. (MACEDO, 2008, p. 37-38).

No fim de seu relato, o sobrinho-narrador conta que o compadre Paciência fora preso por perturbar a ordem: “Os tais senhores liberais e preconizadores do progresso são verdadeiros condutores de peste, e devem por isso mesmo ser recolhidos à cadeia [...]. Ainda bem que a polícia entende a coisa assim e prende e solta a quem quer, sem dar satisfação a ninguém” (MACEDO, 2008, p. 126). Dessa forma, o autor apresenta uma melancólica derrota dos ideais liberais, comemorada por aqueles que estão no poder. Sob esse ponto de vista, quem vence neste mundo são os sobrinhos, isto é, os corruptos, o que nos faz questionar o suposto intuito didático da narrativa.

O caso de *Vinte Horas de Liteira*, de Camilo Castelo Branco, é também interessante. Neste romance, o narrador – que sugere ser o próprio Camilo – faz uma viagem cruzando o interior de Portugal sem nenhum motivo extraordinário: ele não quer desbravar o país, estudá-lo ou homenageá-lo, mas simplesmente se dirigir ao Porto, um centro urbano. A paisagem que lhe cerca durante o percurso é raramente descrita, seguindo por vezes as convenções do gênero, com a valorização ufanista do campo: “Da crista do monte descobrem-se verdadeiros tesouros, fertilíssimas campinas [...], bosques coroados pelas agulhas das torres [...], enfim, o Minho, o espetáculo prodigioso, que faz amar Portugal” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 103). Tal descrição, no entanto, se contrapõe à imagem depreciativa que o narrador faz do mesmo espaço, alguns capítulos depois: “nós embarcamos na liteira, cuja comodidade já me ia parecendo uma coisa problemática, depois de quinze horas de trajeto na *superfície escabrosa do globo*” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 149, grifo nosso). Essa contradição nos faz, assim, questionar a sinceridade do narrador com relação à primeira descrição.

Dessa forma, tal como em Macedo, a descrição é praticamente ausente no romance camiliano. Neste, a digressão também assume o lugar privilegiado da narrativa, uma vez que a viagem serve de pretexto para o diálogo entre o narrador e o personagem António Joaquim, que o acompanha dando-lhe carona em sua liteira – um diálogo entremeado com relatos de várias histórias distintas, contadas pelo personagem acompanhante, com exceção de uma contada pelo próprio Camilo-narrador. As histórias narradas por António Joaquim sempre terminam com um ensinamento – o jogo leva as famílias à ruína, a ganância é fonte de infelicidade, a generosidade é recompensada, etc. –, característica que faria as digressões deste romance terem um caráter doutrinário-pedagógico tal como o esperado de uma narrativa de viagem.

No entanto, o irônico narrador camiliano a todo o momento interrompe os relatos de seu acompanhante, rebaixando o tom edificante de suas lições. No capítulo em que Camilo-narrador assume a posição de contador de histórias, a fim de entreter não só o seu ouvinte, como o seu leitor, durante a viagem, deparamo-nos com a paródia das lições de António Joaquim, pois o narrador confere grandeza a fatos prosaicos. Após contar uma história de traições amorosas entre vários personagens sem caráter, que enganam uns aos outros, e que são descobertas graças a um anel que acaba passando de mão em mão, o narrador conclui, ironicamente, que fora o anel o grande responsável por corrigir a vida de “quatro existências, desviadas do seu próspero destino” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 201).

Já no capítulo que se segue a este, o narrador-acompanhante conta a “comovente” história de amor de uma moça para com os seus bois. No final desse relato, o narrador camiliano afirma: “A tua vizinha [...], se não é fabulosa como a Pasifaé, tem instintos e coração de vaca! Perdoa-me, se não choro enternecido com a tua história” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 221). Para António Joaquim, Camilo-narrador é insensível, “um espírito fútil” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 233), que “só entende [...] o amor ao boi, desfeito em bifés ou almôndegas” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 221).

Assim, encontramos nessa obra a contraposição entre dois pontos de vista, o de António Joaquim, um narrador que tira lições edificantes a partir da observação de casos e costumes, e o de Camilo-narrador, que ridiculariza tais procedimentos. Para o narrador camiliano, as histórias de seu acompanhante não passam de clichês romanescos: “Estás dedilhando as cordas todas da lira dos modernos romancistas e dramaturgos” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 112). Além disso, ele critica, ironicamente, as reflexões pedagógico-doutrinárias presentes nos relatos de António Joaquim e também nos romances da época, representados por José Rodrigues Bastos, que, segundo Paulo Motta Oliveira, foi o escritor do maior sucesso editorial dos anos 1840-60 em Portugal, *A Virgem da Polónia* (OLIVEIRA, 2008, p. 3):

Pois sabe tu que a eternidade de muitos livros é o estilo sentencioso que lha dá. Os romances vão a pique, às vinte e quatro horas de navegação, porque não levam lastro de sentenças. Entre nós, há um exemplo da duração de um renome, devido à gravidade das máximas: são os romances do conselheiro Rodrigues Bastos. É, todavia, necessário que o escritor seja maior de oitenta anos para que os leitores lhe relevem o tom pedagógico dos axiomas... (CASTELO BRANCO, 1966, p. 141-142).

Como Camilo-narrador zomba, em certo momento, ao ser instado a contar uma história, a literatura não passa de mercadoria: “Eu costume vendê-las [as histórias] – respondi com o grave e sisudo desinteresse da arte. – Contava-te um conto bonito, se me desses este brilhante” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 158). No entanto, a profissão de escritor é vista como a pior das profissões, cuja pobreza é representada pela constante magreza do narrador camiliano, que se mostra aliviado ao saber de um conhecido que enlouqueceu: “A providência divina houve por bem endoidecê-lo pelos processos ordinários da loucura vulgar, antes de lhe incutir a loucura extraordinária de fazer-se escritor em Portugal” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 239).

Dessa forma, Camilo mostra que o assunto principal de *Vinte Horas de Liteira* não é a viagem, mas a própria literatura, sob vários aspectos: a profissão de escritor; o papel edificante (ou não) da literatura; as expectativas do leitor – e como utilizá-las para vender a sua obra como uma narrativa de viagem, mesmo que ela não seja, ou que seja mais do que isso. De acordo com Carlos Reis, esse romance configuraria “um exemplo notável da capacidade de Camilo para refletir em plena maturidade dos seus dotes criativos, sobre a criação romanesca, sobre os seus processos dominantes, sobre a problemática da autoria, sobre as responsabilidades éticas, sociais e estéticas do escritor, tudo elaborado num registo simultaneamente dialógico e autocrítico” (REIS, 1994, p. 113). Com isso, “em *Vinte horas de liteira* encontramos um conjunto de reflexões em que ecoa e se concentra a preocupação camiliana com a poética da narrativa [...]. Quer dizer: as histórias que sobretudo António Joaquim vai contando não valem tanto por si mesmas, como pelas questões metanarrativas que levantam” (REIS, 1994, p. 115). Nas palavras de Annabela Rita, “Camilo inscreve, assim, *Vinte Horas de Liteira* nessa linhagem estética desconstrucionista e autorreflexiva...” (RITA, 2002, p. XIV).

Se Camilo se utiliza dos moldes da narrativa de viagem para escrever um romance metaliterário, que dialoga com as convenções do gênero, Macedo também se utiliza desses moldes para empreender a sua crítica à política da época, jogando com as expectativas do leitor. Ao comparar *A Carteira de Meu Tio* com *Uma Viagem Sentimental*, de Laurence Sterne, e *Viagem ao Redor do Meu Quarto*, de Xavier de Maistre, autores que também criticaram as narrativas de viagens e com os quais Macedo – e também Camilo – parecem ter dialogado, Bianca Karam mostra que “a ironia presente nos três relatos de viagem é marcada especialmente por uma crítica aos registros daqueles que se autointitulam grandes viajantes, mas, na verdade, nada observam sobre o lugar visitado, descrevendo fatos e dados superficiais e irrelevantes, ou sequer visitaram o lugar sobre o qual descrevem” (KARAM, 2006, p. 109). Entretanto, ela afirma que

Se tanto em Sterne como em Maistre a reflexão sobre viagens é caracterizada pela busca da superação da superficialidade turística; em Macedo o foco principal deixa de ser a viagem para ser a manutenção do bem-estar individual, uma vez que o sobrinho viaja porque lhe convém, sem que necessariamente compartilhasse do empenho reflexivo de seu tio. Dessa maneira, suas análises profundas surgem mais como consequência das situações adversas que se opõem à manutenção da religião do Eu do que pelo desejo do sobrinho de modificar a realidade do país do século XIX. (KARAM, 2006, p. 109).

Como Karam explica, “enquanto os narradores de Sterne e Maistre buscam a sabedoria – um observando terras distantes, outro em seu mundo interior – o sobrinho apenas cumpre uma tarefa em busca de benefícios” (KARAM, 2006, p. 114). A nosso ver, por outro lado, tanto Macedo quanto Camilo distanciam-se de autores como Sterne e Maistre porque não estão a serviço da divulgação e defesa dos valores românticos, parecendo antes questioná-los ou simplesmente ignorá-los. Enquanto o autor brasileiro preocupa-se com a crítica política, o escritor português se dedica ao questionamento das formas de produção romanesca oitocentista.

Tendo sido obviamente influenciados pelas narrativas de viagem em voga, e procurando atrair o leitor que apreciava e, sobretudo, consumia essas narrativas, esses autores revestiram os seus romances de aspectos que, em sua aparência, lembravam as narrativas de viagem comuns. No entanto, é a partir de uma leitura mais detida que percebemos que esses romances têm muito mais a nos revelar.

Bibliografia

- CASTELO BRANCO, Camilo. *Vinte Horas de Liteira*. 5ª ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1966.
- KARAM, Bianca. *A Escrita de uma Tradição: Macedinho ou Macedo?* Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Carteira de Meu Tio*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. “E a imprensa chegou ao Brasil: reflexões sobre livros, invasões e mercados”. 4º Colóquio do Polo de Pesquisa sobre Relações Luso-Brasileiras: D. João VI e o Oitocentismo, 2008. *Atas do 4º Colóquio do PPRLB: D. João VI e o Oitocentismo*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2008, p. 1-10. Disponível em <http://www.realgabinete.com.br/geadmedia/mediapackages/giadrGPL_rgpl/documentsmain/20110922124894736e_paulomottaoliveioriginal.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2012.
- REIS, Carlos. “Narrativa e metanarrativa: Camilo e a poética do romance”. Congresso Internacional de Estudos Camilianos, 1991, Coimbra. *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994, p. 105-118.
- _____. “Narrativa de viagens”. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997, p. 353-356.
- RITA, Annabela. “Prefácio”. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Vinte Horas de Liteira*. Porto: Edições Caixotim, 2002, p. XI-XXXI.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil Não É Longe Daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. “Palavras loucas, orelhas moucas: os relatos de viagem dos românticos brasileiros”. *Revista USP*, São Paulo, n. 30, p. 94-107, jun./ago. 1996. Disponível em <<http://www.usp.br/revistausp/30/08-flora.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

Nerudinhas, nerudões: polêmicas em torno da recepção crítica de Pablo Neruda no Brasil

Marcelo Ferraz de Paula

USP/CNPq

“Devolva o Neruda que você me tomou, e nunca leu”

Chico Buarque

Resumo: Durante as décadas de 60 e 70 o poeta chileno Pablo Neruda foi presença marcante entre os escritores brasileiros. Assim como em seu país natal, despertou idolatria e repúdio, amigos leais e detratores ferrenhos, tornando-se personagem de grandes e apaixonadas polêmicas em nosso meio intelectual. Neste artigo, reconstituímos alguns desses embates, tentando separar os argumentos estéticos e políticos – aquela altura embaralhados – e refletindo acerca do legado de Neruda para a poesia brasileira.

Palavras-chave: Pablo Neruda; polêmicas literárias; lírica brasileira; América Latina.

Abstract: In the 60s and 70s, the Chilean poetry Pablo Neruda was a strong presence between Brazilian writers. As in his country, he caused idolatry and aversion, loyal friends and staunch detractors, became protagonist of passionate polemics in our intellectual base. In this paper, we rebuilt and discussed some of these polemics, trying to separated the aesthetic and political arguments, evaluating about the legacy of Neruda to Brazilian poetry.

Keywords: Pablo Neruda; literary polemics; Brazilian lyric; Latin American.

Em artigo recentemente publicado¹ analisamos o trânsito de Pablo Neruda pelo campo intelectual brasileiro com base, principalmente, em suas viagens pelo nosso país, na circulação de sua obra entre nossos escritores e das amizades duradouras que aqui construiu. O conjunto de textos escolhidos para aquele debate oferecia à análise diversos procedimentos literários que marcavam, de algum modo, um diálogo com a figura de Neruda: intertextos, poemas de homenagem, escrita memorialista, dedicatórias, prefácios, traduções, todas envolvendo a figura do vate chileno. Nelas predominava o tom de afável admiração, com Pablo Neruda elevado a condição de “cantor maior” da causa latino-americana, como aparece literalmente no “Soneto a Pablo Neruda” de Vinícius de Moraes. Para uma geração que confiou até o limite no poder transformador da palavra poética e em sua função ética, Pablo Neruda era uma espécie de modelo de poeta ideal a ser seguido: autor celebrado pela qualidade de sua obra, agraciada com o prêmio Nobel de literatura, artista comprometido com a causa de seu povo, combatente, senador da república, conseguindo, inclusive, o feito invejável de ver seus livros circulando inclusive entre a classe trabalhadora, algo que nos anos 60 era obsessão maior do intelectual politicamente engajado.

Há de se ponderar, porém, que este cenário de camaradagem e esforço cooperativo constitui apenas uma das faces da recepção da obra de Neruda no Brasil. Daí o interesse em nos concentrarmos, aqui, no exa-

1

“Neruda no Brasil; o Brasil em Neruda”. In: *Cadernos de Letras da UFF*. N° 38. 2009.

me de uma outra tendência crítica, que nega o modelo poético formulado por Neruda, reputando-o como um câncer a ameaçar constantemente o rigor criativo de nossos autores. Assim como em seu Chile natal, a poesia nerudiana e, mais que isso, a imagem pública do poeta - às vezes até maior que sua poesia - despertou, quase na mesma proporção, o fascínio de admiradores e a fúria de adversários.

A força do nome de Neruda e as contravérsias que sua poesia gerava, chegaram a formar na crítica chilena uma visível divisão entre prós e contras a poesia do autor. Alguns intelectuais de grande relevo, como Pablo de Rokha, se engajaram numa verdadeira cruzada contra o vate, munindo-se de duras críticas que circulavam de revistas especializadas a órgãos de comunicação de massa. Para maiores detalhes sobre a dimensão deste embate, aconselhamos a leitura do ensaio “Neruda: sus críticos y biógrafos” (SALERNO, 2004) que além de esboçar um perfil dos maiores antagonistas de Neruda no Chile, apresenta algumas motivações políticas por trás desta caçada sem trégua e ainda traz aos leitores algumas das divertidas respostas que Neruda deixava em seus livros contra as suas “raposas literárias”.

Na campo literário brasileiro esta guerra entre “nerudistas” e “anti-nerudistas” é de alcance público menor, mas mantém os elementos de dramaticidade e paixão que motivam as grandes polêmicas intelectuais. Desde a sua primeira passagem pelo Brasil, em 1945, quando discursou na libertação de Prestes, em um Pacaembu com mais de 100 mil pessoas, Pablo Neruda converteu-se numa espécie de interlocutor dos escritores brasileiros na América Latina, divulgando alguns de nossos poetas pelos países que visitava, inclusive chegando a traduzi-los, como no caso de Thiago de Mello. Antes deste evento, em que foi convidado de honra do partido comunista, a recepção de sua obra por nossos críticos mais importantes era de relativo entusiasmo.

Tratava-se ainda do Neruda febril dos *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), ou do surrealista vigoroso de *Residencia en la tierra* (1930), o Neruda com sua “gravata flamejante” que será mencionado, talvez pela primeira vez em nossa poesia, no decisivo *A Rosa do Povo* de Drummond. O imbróglio em torno de uma possível influência de Neruda entre nossos poetas, e a batalha para decidir se ela é boa ou má, começará apenas depois de 1945, quando o poeta, já convertido ao socialismo - mudança que se realiza após testemunhar os absurdos da Guerra Civil Espanhola, onde presenciou a execução brutal de seu amigo e também poeta Federico García Lorca - é convidado pelo partido comunista brasileiro para a grande festa no Pacaembu.

A transformação política do poeta chileno é acompanhada, como não podia deixar de ser, de uma revisão dos seus procedimentos literários e das intenções de sua obra poética. Parte dos dilemas resultantes da tomada de consciência, da convicção em torno da revolução, aparecem com brilhantismo em *España en el Corazón* (1942) e a resposta aos anseios participantes, irregular do ponto de vista estético, mas indiscutível em sua monumental ousadia, será o *Canto General* (1950), livro que o insere de vez na controversa posição de “autor engajado” e que divide drasticamente a opinião da crítica, inclusive a brasileira.

É somente a partir deste momento que Neruda assume de vez sua projeção como “poeta do povo”, assumindo um posto singular de voz lírica do sofrimento humano, de denúncia das injustiças e da conclamação por soluções coletivas. É também o momento em que concilia sua atividade poética com uma firme militância intelectual, organizando congressos de escritores, fazendo discursos contundentes em suas diversas viagens, até alcançar de vez a atividade política, como senador pelo partido comunista chileno.

O mito e o poeta passam a se confundir gradativamente, na medida em que sua poesia assume uma gravidade política cada vez mais intrincada, às vezes até flertando com o panfleto, algo que só irá se dissipar de vez quando alcança o cansaço altamente irônico, leve e anedótico de seus últimos livros. Podemos afirmar, portanto, que é após essa guinada militante que a poesia nerudiana e sua crítica mais mordaz começam a alimentar-se mutuamente, numa dialética em que quanto maior a força e o empenho negativo da crítica mais ela reafirma a importância do vate enquanto modelo de referência.

Quando profere seu inflamado discurso, depois resgatado no poema “Dito no Pacaembu”, do *Canto General*, para uma multidão extasiada, num dos momentos de maior coesão e esperança revolucionária do operariado brasileiro, Pablo Neruda já havia, sem saber, gerado contratempos com sua presença e temperamento envolvente. Primeiro dentro do próprio partido comunista, que ao escolher Jorge Amado como o anfitrião do poeta na grande festa dos comunistas irritou profundamente Oswald Andrade, que dava como certa a escolha de um poeta, no caso ele mesmo, para recepcionar e apresentar Pablo Neruda e o outro participante, o não menos importante Nicolás Guillén para o público presente no Pacaembu. Depois dessa passagem, Neruda e Jorge Amado tonaram-se grandes amigos, viajaram juntos pelo Chile e depois pelo Oriente, onde Neruda já havia vivido em sua mocidade, enquanto Oswald, decepcionado, nunca mais teve a mesma relação com o partido.

Outro episódio ocorrido nesta primeira passagem de Neruda pelo Brasil ocorreu na Academia Brasileira de Letras. Recebido, aquela altura, cordialmente por Manuel Bandeira – como bem se sabe, um poeta pouco simpático ao socialismo –, o encontro seria lembrado depois com arrependimento por parte do poeta do cacto. Quando, alguns anos depois, a intromissão do partido comunista no meio artístico, motivado pela diretriz jdanovista adotada pelos PCs, exasperou o descontentamento de Bandeira com os comunistas, ele resgatou, numa crônica, a passagem com Neruda como um grande teatro armado pelo partido, do qual ele foi um patético ator.

Entretanto, estas leves picuinhas intelectuais iriam desembocar num debate supostamente mais refinado, muitas vezes promovendo-se ancorado no éter das questões exclusivamente estéticas, mas ocultando motivações políticas indissociáveis do ofício de crítico literário, ainda mais ao se tratar de uma obra como a de Neruda, erguida contra a autonomia da literatura e disposta a todo custo a aproximar a experiência artística da construção de uma causa política. Se temos Jorge Amado, Vinícius de Moraes, Thiago de Mello como alguns dos maiores defensores e divulgadores da obra de Neruda no Brasil, um de seus críticos mais severos será também um nome de peso: o do carioca José Guilherme Merquior.

Merquior era um dos que encaravam a crescente influência do chileno como um risco para o desenvolvimento saudável da poesia brasileira. Os ensinamentos da poesia de Neruda levariam, a seu ver, uma geração de poetas a repetir os “equivocos” da poética nerudiana, que segundo ele seriam: o uso abusivo de uma retórica pouca rigorosa e invectiva, a subordinação da matéria criadora aos desígnios proselitistas do autor, o tom laudatório, derramado, sem a devida consistência formal, a redução simplista e maniqueista do debate político, a idealização ingênua e vazia da palavra “povo”, dentre outros dos elementos mais atacados na obra de Neruda, seja no Brasil, no Chile ou em outras partes do mundo.

Em um estudo de Merquior dedicado à poesia de Ferreira Gullar, seu desagrado para com a presença crescente da pompa nerudiana em nosso meio literário emerge de maneira ríspida e pejorativa. Ao ressaltar a validade do engajamento da poesia de Gullar, ele utiliza como contraponto a pobreza expressiva e inutilidade transformadora dos poemas de Moacyr Félix e Thiago de Mello, taxados tacitamente de “nerudinhas” (MERQUIOR, 1990). Mas por que nerudinhas? Sem entrar na embaraçosa discussão das influências literárias que, para este caso, demandaria, no mínimo, um apanhado mais preciso da obra de Thiago de Mello, Moacyr Félix, além do próprio Neruda o que não vem ao acaso para esta discussão,, tentaremos recompor os motivos desta nomeação por parte do crítico carioca e a escolha, em um texto de base acadêmica, pelo termo extremamente provocador.

Falando da obra de Ferreira Gullar, Merquior a valoriza por não seguir o que, a seu ver, seria um modismo consagrado por Neruda e que vinha tomando toda uma geração de escritores que pareciam confundir a criação literária com a propaganda partidária, o ofício de poeta com a demagogia populista. Trilhando um

caminho próprio, às margens do deslumbramento verbal presente na poesia nerudiana, Gullar teria alcançado um rumo próprio, resultante de suas próprias experiências intelectuais, a saber, a passagem pelas vanguardas concretista e neoconcretista, depois pelo engajamento reducionista dos seus poemas de cordel, até alcançar um ritmo bastante particular em seus livros de maturidade, especialmente no aclamado *Poema Sujo* (1975).

Enquanto isso, Thiago e Félix repetiam sistematicamente a retórica pomposa marcada, sem dúvidas, por ecos nerudianos. Escrevendo sempre um mesmo grande poema, estes autores acreditavam que a justeza da causa que defendiam abrihantaria por si só o núcleo de seus poemas, ao preço de sufocar as tensões e dúvidas próprias do sujeito, até onde se sabe, fontes maiores da grande poesia, inclusive da poesia politicamente participativa.

No entanto, o fato de Merquior expurgar Gullar do fantasma de Neruda, não o livrou completamente de também se ver enredado na polêmica em torno da tal influência nerudiana. Ao romper com o concretismo paulista e assumir um papel de liderança dentro do neoconcretismo carioca, Ferreira Gullar iniciou uma das batalhas mais intrincadas da poesia brasileira. A rivalidade entre os grupos, logo inserida na rivalidade entre campos intelectuais mais amplos e, por fim, desaguardo na rivalidade entre os dois estados, resultou em inimizades de todos os tipos, em críticas de todas as naturezas, de um lado contra o outro, munição pesada para um embate entre duas visões ainda latentes.

Para mostrar que a ferida continua aberta, em 2007 o jornal Folha de São Paulo foi palco de um revival entre Gullar e Décio Pignatari, dois dos protagonistas. Ao resgatarem a polêmica em torno do concretismo e do neoconcretismo, sobrou novamente para Pablo Neruda uma posição de alvo indireto de nossos debates internos. Mas antes de apresertamos a celeuma de 2007, retomemos uma breve historicização dos eventos. No início dos anos 60 Gullar dá como encerrada sua participação nas vanguardas e assume um caráter revolucionário para sua produção poética. É o período de participação intensa nos CPCs (Centro Popular de Cultura) da UNE, de teorização a cerca da arte popular-revolucionária, presente nos livros *Cultura Posta em Questão* e *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. A guinada de sua produção do formalismo racionalista do concretismo ao esquematismo didático-popular é encarada com desgosto e decepção pelos antigos companheiros. Relembrando esta brusca metamorfose de Gullar, Décio Pignatari relata seu desgosto, reacendendo a polêmica e marcando outra vez a posição central de Neruda no debate sobre o engajamento político e a poesia latino-americana. Diz ele para o jornal: “Inicialmente até chegamos a trabalhar juntos. Mas, posteriormente, acho que o Gullar repensou: ‘eu tenho condições de ser o Don Pablito Neruda do Brasil’. Então ele entrou para o Partidão” (GULLAR, 2007).

A afirmação chega a ser surpreendente se colocada diante da do crítico carioca. Juntas elas mostram a indecisão dos críticos e a pressa em associar um poeta ao legado de Neruda e da comparação retirar a prova dos nove: se se parece com Neruda, é dispensável para nossa literatura, se é diferente pode ser absolvido, ainda que adote uma postura de combate político, como é o caso de Gullar ao menos até o *Poema Sujo*. Em nossas leituras do poeta maranhense nos inclinamos a seguir a leitura de Merquior: de fato, Ferreira Gullar assume um temperamento poético e uma linguagem bastante distinta do núcleo duro que forma, ao menos para o senso-comum, a poesia de Neruda. Alheio à retórica pomposa, aos excessos metafóricos e mais próximo da concisão que do derramamento, Gullar realmente não parece ser digno, se é que isso diz alguma coisa, da alcunha de “nerudinha”, implicitamente sugerida na afirmação de Pignatari. Já nos anos 60 esse distanciamento é claro, ou mesmo antes, visto que alguém que escreveu o explosivo livro *A Luta Corporal* dificilmente poderia “copiar” um dia a estética laudatória do poeta chileno. Só para constar, Ferreira Gullar, apesar de ter se exilado no Chile, não entra no rol dos amigos brasileiros de Neruda. Tardamente o poeta traduzirá o *Livro das Perguntas*, um dos belos exemplos da plasticidade telúrica da poesia final de Neruda, algo que tanto Merquior

como Pignatari, apesar de terem escrito as afirmações em questão já após a morte do poeta chileno, parecem negligenciar, enveredando Neruda a uma de suas facetas, no caso a de poeta sectário.

Tal como o termo irônico “nerudinha”, adotado por Merquior, a expressão “Don Pablito Neruda do Brasil” é também carregada de significados que revestem uma crítica não só ao alvo imediato, no caso Ferreira Gullar, como indiretamente ataca as características já mencionadas da poética nerudiana, ridicularizadas por certo “oficialismo”. Além dos elementos próprios do estilo de Neruda, a virulência de Pignatari se refere também a sua imagem pública, a um suposto oportunismo do poeta ao desprezar a invenção criativa e o rigor no uso da linguagem poética, em prol de uma aproximação com as classes trabalhadoras com intuito didático, esclarecedor, revolucionário, ou, na visão de seus críticos, demagógico, doutrinário, populista.

Para retirarmos algumas conclusões desta celeuma toda em torno do legado de Pablo Neruda que cheguem além do calor do momento histórico no qual estão inseridas e ultrapassem as paixões políticas em jogo, é preciso relembarmos as forças atuantes na poesia brasileira aquela altura. Nos anos 60 e até inícios do 70, três grandes linhas definiam os rumos de nossa poesia: as tendências construtivistas e vanguardistas, a linha nacional-popular-revolucionária e, numa terceira margem, mais segura e menos expostas à galhofa, para contrariarmos um célebre poema drummondiano, a produção dos poetas modernistas consagrados, que continuavam a produzir. As duas primeiras se engalinhavam constantemente, atribuindo cada uma para si o entendimento da situação brasileira e almejando atuar com vistas a um futuro utópico; uma simpática à modernização, ao desenvolvimentismo, ao racionalismo das máquinas, visando uma poesia de exportação que colocasse o Brasil de vez no cenário mundial industrializado, enquanto a outra fincava-se na denúncia do atraso rural, no sofrimento humano, na injusta distribuição de renda e terra e se empenhava em acelerar a tomada de consciência dos povos mais pobres contribuindo diretamente para a revolução socialista.

Sem nos contermos nos excessos, devaneios e especificidades de cada um desses modelos, nos interessa apontar que a poesia de Pablo Neruda – ao menos o Neruda dos anos 50, do *Canto General* e de *Las Uvas y el Viento*, mais visivelmente obcecado com a causa comunista – passou a ser leitura obrigatória e uma espécie de modelo maior para os autores adeptos da poesia popular-revolucionária, tal como definida no anteprojeto do manifesto dos centros populares de cultura (HOLLANDA, 2008). Através da série *Violão de Rua*, revista impressa dos CPCs, vários poetas pouco versados em lirismo e muito interessados em marxismo expuseram obras de gosto duvidoso. Rapidamente a proposta se esgotou num esquematismo tacanho, previsível e sole-ne. Pouca coisa ali lembrava o ímpeto majestoso do lirismo nerudiano, presente mesmo nos momentos menos interessantes de sua obra. Mesmo assim, seu nome permanecia como referencial para medir e explicar os equívocos de qualquer poeta brasileiro ligado, de alguma maneira, ao partido comunista. Combater o câncer nerudiano de nossa poesia tornou-se missão silenciosa de vários críticos, como os já mencionados e uma das polêmicas mais frutíferas da poesia brasileira, visto que os aliados de peso de Neruda também se multiplicavam no mesmo ritmo de seus antagonistas.

Com um olhar mais distanciado, permitido pelo correr incessante do tempo e pela marcha imprevisível dos acontecimentos, podemos concluir que a balança acabou pendendo para o outro lado. O fantasma, ou o demônio, chamado Pablo Neruda acabou, após a sua morte, em 1973, pouco a pouco, perdendo força em nossos círculos intelectuais. As tendências construtivistas e vanguardistas se diluíram em esquemas poéticos tão eruditos como insossos, substituindo o caloroso debate dos anos 60 por um modelo homogêneo em que o apreço linguístico e a perícia vocabular resultaram na monotonia predominante na maioria dos autores posteriores. Opinião compartilhada por Iumna Simon:

agora (...) a arte não precisa sequer se alçar a expressão nova das inquietações subjetivas ou ser experimental no sentido vanguardista; basta que se alegue competente, que seja bem feita, que demonstre um conhecimento acadêmico da linguagem, “perícia” no uso de recursos, que apresente variedade de técnicas e procedimentos de composição; enfim, basta que saiba revisitar, como se usa dizer nos dias de hoje, obras e artistas modernos e de todos os tempos, e já terá cumprido seu papel e terá assegurado o apreço público. (SIMON, 1990, p. 122)

Nerudinhas e Nerudões foram lançados ao esquecimento, os livros da última fase de Neruda, alguns dos mais interessantes de toda a sua produção, tiveram uma recepção menos rimbombante entre nossos críticos – o momento em que o silêncio torna-se mais efetivo que o ataque virulento. O Neruda brasileiro perdeu sua batalha e descansa numa elegia que vem de longe, nas saudades de Vinícius de Moraes. E reunindo as peças deste ruidoso debate, vemos que talvez a poesia brasileira também tenha perdido um pouco da ousadia e voluntarismo que animou aquela década de polêmicas.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- DE PAULA, Marcelo Ferraz. “Neruda no Brasil; o Brasil em Neruda”. *Cadernos de Letras da UFF*. Nº 38, p. 185-203, 2009
- GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- _____. *Cultura Posta em Questão e Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Revan, 2002.
- _____. “Inimigos Íntimos”. *Folha de São Paulo*, 12/06/2007.
- HOLLADA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- MORAIS, Vinícius. *Livro de Sonetos*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.
- _____. *História Natural de Pablo Neruda: uma elegia que vem de longe*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.
- NERUDA, Pablo. *Canto General*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- SALERNO, Nicolás. “Neruda: sus críticos y sus biógrafos”. In: *Estudios Públicos Chilenos*. 2004.
- SIMON, Iumna. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro”. *Novos Estudos CEBRAP*. Nº 26, março de 1990.

As sutilezas do narrador autodiegético n' *A Morte de Jesus*, de Eça de Queirós

Marcio Jean Fialho de Sousa

USP/CAPES

Resumo: O objetivo desta comunicação foi estabelecer a perspectiva da narrativa autodiegética como guia de leitura para o conto “A morte de Jesus”, de Eça de Queirós, no qual Eliziel, narrador-personagem, se propõe a contar o que se sucedera no seu encontro com Jesus, o galileu. As narrativas de primeira pessoa sempre colocam o leitor em estado de alerta, isso porque, sendo o narrador aquele que vivenciou ou presenciou o fato narrado, como uma das personagens centrais, tem a tendência e/ou necessidade de buscar estabelecer e transmitir credibilidade ao seu leitor. Por outro lado, se essa narrativa provém do rol artístico de Eça de Queirós, faz-se necessário ter uma atenção redobrada do leitor diante da obra, já que esse autor é um dos grandes mestres da ironia.

Palavras-chave: Eça de Queirós, contrato de leitura, narrativa autodiegética, conto, ironia.

Abstract: The aim of this work was to establish the perspective of *autodiegética* narrative as a guide to reading the short story “The Death of Jesus” by Eça de Queirós, in which Eliziel, narrator-character, purports to say what happened in his meeting with Jesus the Galilean. The first-person narratives always put the reader on alert, because, being the narrator who experienced or witnessed the event narrated, as one of the central characters, has the tendency and / or need to seek to establish and convey credibility to your reader. On the other hand, if this story comes from the role of artistic Eça de Queirós, it is necessary to have an increased focus on the work of the reader, as this author is one of the great lovers of irony.

Keywords: Eça de Queirós, reading contract, *autodiegética* narrative, short story, irony.

A leitura dos textos de Eça de Queirós sempre oferece um desafio ao leitor, pois pode levar aos menos avisados a conclusões equivocadas. Isso porque, como esclarece Albert W. Halsall, “A enunciação contribui para criar, no enunciatário, uma relação de confiança fundada na autoridade que o enunciador deve se conferir caso deseje convencer” (HALSALL, 1988, p. 244). No entanto, para os leitores queirosianos, essa confiança pode apresentar um risco se não se levar em conta a ironia, característica do escritor português.

Esse risco se acentua, a meu ver, no caso das narrativas de primeira pessoa, já que “Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Para tanto, não é necessário que o locutor faça seu auto-retrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si. Seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédias, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa.” (AMOSSY, 2005, p. 9).

Ou seja, no caso das narrativas de primeira pessoa, além de se levar em conta a ironia, o leitor deve estar atento à intenção do autor em seu discurso e às brechas que o colocam em risco de interpretação equivocada, pois como afirma Amossy (2005), as marcas do sujeito no discurso ultrapassam suas reais intenções, já que não é necessário que o autor autodiegético faça sua autobiografia para que reconheçamos suas nuances linguísticas, suas crenças e preconceitos.

Outro ponto que vale aqui explicar é a definição de narrador autodiegético. Entende-se por narrador autodiegético aquele que narra sua própria história colocando-se como herói da própria narrativa (Cf. REIS, Carlos, 1980)

É a partir dessas perspectivas que analisaremos o conto queirosiano intitulado *A Morte de Jesus*, publicado primeiramente na *Revolução de Setembro*, entre 13 de abril a 08 de julho de 1870, e considerado como inacabado por muitos dos pesquisadores das obras de Eça de Queirós.

A Morte de Jesus é um conto narrado em primeira pessoa por Eliziel – estamos, portanto, diante de um narrador autodiegético, que decide contar *o que soube e o que viu*, quando era jovem e trabalhava como guarda do templo na época de Cristo. O contrato fiduciário apresentado pelo escritor nessa narrativa se dá de duas formas, a fim de que se estabeleça a confiança do leitor na “veracidade” da história que se iniciará. Primeiramente, o próprio Eça de Queirós afirma que essa história está num “documento” encontrado e que, por isso, seria digna de crédito. Essa estratégia já havia aparecido, anteriormente, no livro *As Memórias de Judas*, escrito por Ferdinando Petruccelli De La Gattina, com o qual Eça teria tido contato ao retornar de sua viagem à Palestina.

Em *As Memórias de Judas*, o autor inicia a narrativa com uma nota de *Explicação*, dizendo:

Fabrizio, que coligiu os códices apócrifos do Novo Testamento, não conhecia este, que foi encontrado entre os papiros de Herculano, no fim do século passado.

Se a forma deste códice tem algumas vezes vislumbres de modernismo, a culpa é minha, que quis por ao alcance de meus contemporâneos coisas tão antigas.

P.D.G.

Paris, janeiro de 1866.

Já o escritor português diz no início do seu conto:

Por estranhos acasos encontrei este velho manuscrito copiado, num latim, do antigo papiro primitivo. Não o traduzo textualmente: seria incompreensível, irritaria os nossos hábitos críticos, psicológicos! Transporto para a linguagem moderna complexa, dúctil, sábia, o estreito dizer antigo.

Assim ordenado, este documento, que não encerra coisas novas, põe todavia em relevo muitos estados de espírito, muitas situações civis de uma pessoa excepcional, que tem notavelmente merecido nestes últimos tempos a atenção da história e da crítica.

Jerusalém, Mediterranean Hotel, no Acra, 1 de dezembro de 1869) (p. 1436)

Essa estratégia, utilizada tanto por Petrucelli como por Eça, a do “manuscrito encontrado”, possui longa tradição na literatura europeia, sendo uma ferramenta muito usada no Romantismo português (Abreu, 1997) e é, ainda hoje, muito eficaz para o estabelecimento do contrato fiduciário. Afinal, o narrador não se assume enquanto autor/criador do texto literário, já que afirma estar apenas relatando (traduzindo ou atualizando) um “documento” escrito por outrem. Segundo Bueno (2000), Eça de Queirós cria um jogo com o leitor ao afirmar que teve “acesso” ao manuscrito que originou a história por ele narrada. Para a pesquisadora, O escritor se assume (...) enquanto autor indireto da obra, já que opta por não *traduzir textualmente o manuscrito encontrado*, mas por adaptar o texto original à *linguagem moderna*. Obviamente, este tipo de jogo que se estabelece com o leitor (...) tem a função de garantir ‘um certo estatuto de verdade histórica à matéria narrada proporcionando, ao mesmo tempo, um estatuto de historiador ou de cronista.’” (BUENO, 2000, p. 144)

Depois dessa introdução ao conto, assinada por Eça de Queirós, o contrato de leitura vem das palavras

do próprio narrador que se apresenta dizendo: “O meu nome é Eliziel, e fui capitão da polícia do templo: estou velho e inclinado para a sepultura: e antes de me deitarem para a eternidade sob uma pedra lisa (...) quero contar o que sei e o que vi dum homem excelente, que na minha mocidade esteve, pelos acasos providenciais da simpatia, intimamente ligado à minha vida (...)” (p. 1436)

Nesses dois primeiros momentos fica clara a intenção do narrador-autor e do narrador autodiegético em estabelecer um contrato de leitura no qual se propõe a dizer a verdade dos fatos. Afinal, o narrador-autor que traz essa história ao público é um escritor que, como vimos, sugere que teve acesso ao texto durante sua viagem, sendo apenas responsável por atualizá-lo para a linguagem moderna e torná-lo acessível, segundo ele, ao leitor contemporâneo. Outro fator é que o narrador Eliziel apresenta-se como alguém que tem conhecimento de causa, vivenciou as experiências narradas, conheceu o Nazareno, “está velho”, além do mais diz ter a preocupação de “que se não perca a lembrança daquele homem justo e bom”: Jesus de Nazaré, de quem se propõe a falar.

Eliziel apresenta ainda outros fatores que fortalecem sua credibilidade na narrativa, diz ser “o mais velho da geração desse homem (...)” (p. 1437) e ainda afirma ser

“escrupuloso e atento e desgostava-me, e muitas vezes o disse, que o serviço do culto, [sic] autorizasse fatos indignos da santidade da lei, e da consagração do lugar, porque, no recinto do templo, vinham estabelecer-se toda a sorte de vendedores e de bazares (...) mais parecia o mercado pagão de Cesaréia, do que o interior da casa de Deus.” (p. 1437-1438)

Como alguém com tais qualidades poderia contar algo que não merecesse fé? Além disso, ele não se simpatizava com os fariseus, aqueles que prenderam Jesus: “Outra coisa me irritava ali, singularmente: eram os fariseus, os escribas, e os doutores da lei; não os estimo: entre eles só vi acrimônias, ódios, disputas estéreis.” (p. 1438)

Vale lembrar que os fariseus eram aqueles devotos à Torá que, na época de Jesus, eram considerados fanáticos e, ao mesmo tempo, hipócritas e, por isso, modelo de comportamento que não deveria ser seguido como exemplo.

Nesse ponto da narrativa os leitores já estão simpatizados pelo narrador, afinal ele apresenta todas as características necessárias a uma pessoa “íntegra” e ainda com atributos cristãos. Isso sem dizer que afirma estar fazendo o que os discípulos de Jesus deveriam ter feito.

A essas justificativas, Michel Foucault (1992) diria que o narrador autodiegético procura sempre dar à narrativa um olhar possível ao que se viu ou pensou (p. 130-131), isso porque, como já apresentado anteriormente, o narrador está embrenhado de suas crenças e representações.

Essa postura do narrador autodiegético, porém, não se sustenta por muito tempo, e os traços inerentes a sua personalidade começam, aos poucos, a aparecerem na narrativa. Depois de fazer uma longa reflexão acerca da hipocrisia vivida em Jerusalém, afirma que “*Ambicionava* ter a palavra de Isaías, a ciência de Gamaliel, a popularidade de Judas Galaunite, e à frente das multidões do norte, Galileus e Samaritanos, gente espontânea e forte, derrubar tudo na escura cidade (...)” (p. 1460). Aqui o narrador simples, escrupuloso, que tinha desgosto pelas atitudes gananciosas dos fariseus, se mostra tentado pelos sentimentos de ambição, e ainda acrescenta que esses pensamentos enchem sua consciência (Cf.: p. 1460)

Esse comportamento se tornará mais evidente, no entanto, ao encontrar-se definitivamente na presença de Jesus. Vale dizer que Eliziel passa o conto buscando encontrar-se com o nazareno, porém todas as vezes em que ele chega em alguma cidade, Jesus há pouco havia se retirado e ido a outros lugares.

Quando o conto já está caminhando para o seu desfecho, o narrador-personagem consegue, enfim,

encontrar-se com Jesus. É nesse momento que Eliziel tem a oportunidade de conversar com o rabi:

Rabi (...) o teu Deus consola muito em cima, e nós sofremos e choramos, muito baixo na terra (...) deixas esses galileus simples, liga-te aos homens que têm a força e a ciência, e o segredo das coisas humanas: nós seremos a ação, sê tu o nosso Messias na Judéia, nada se faz sem um profeta. (p. 1468)

Eliziel compactua da ideia comum dos contemporâneos de Jesus de que o Messias viria ao mundo para ser um partidário, que pudesse conduzir a revolução que expulsaria os dominadores romanos. Para Eliziel, a estratégia seria Jesus assumir a liderança do partido e unir-se aos poderosos, a fim de derrotar primeiro os fariseus e a seguir os romanos:

“Rabi, Rabi, depois do fariseu, será a vez do romano. Tu serás o maior da Judéia: terás glorificado o pobre, terás humilhado o rico, terás aniquilado o hipócrita, terás expulso o romano: serás pela justiça igual a Ezequiel, pela força igual aos Macabeus: serás como David, terás a Palestina desde o Jordão até ao mar, e serás o rei de Israel.” (p. 1469)

Vale notar que a estratégia utilizada por Eliziel para convencer Jesus é semelhante à utilizada por Satanás depois que Jesus foi batizado por João Batista, ambos oferecem a Jesus bens temporais. No episódio bíblico, Jesus foi levado para o deserto depois de ser batizado, lá ficou quarenta dias jejuando e rezando, depois disso foi tentado pelo demônio, conforme se pode verificar nas narrativas bíblicas apresentadas nos evangelho de São Mateus e São Lucas (Cf.: Mt, 4. Lc 4). Nesses relatos, o tentador oferece a Jesus pão, reinos e riquezas, enquanto Eliziel, por sua vez, ao encontra-se com o Messias e no momento oportuno propõe:

- Escuta, Rabi: consinto que só pela tua palavra, tu possas realizar o teu reino de Deus. Mas então deixa esses galileus simples, liga-te aos homens que têm a força e a ciência, e o segredo das coisas humanas: nós seremos a ação, sê tu o nosso Messias na Judeia, nada se faz sem um profeta! (...) (Grifo nosso)

Na verdade, Rabi, dize-me: entendes tu, que o mundo nada vale, e que só o teu ideal pode dar felicidade e sossego? – Professas tu o desdém?

- Só o desdém dá a paz. (Grifo nosso. QUEIRÓS, 1997, p. 1468-1469)

Assim como Satanás, Eliziel oferece a Jesus uma condição de poder que o afastaria da perspectiva canônica cristalizada pelos discursos bíblicos. Na sequência desses episódios, no evangelho de São Mateus (Mt 4, 10), Jesus responde ao tentador dizendo: “Vai-te, Satanás, porque está escrito: Ao Senhor teu Deus adorarás, e só a ele servirás.” No conto, mediante à tentação apresentada por Eliziel Jesus repete quase que literalmente as mesmas palavras dizendo: “- Vai-te: o meu reino não é deste mundo.” (p. 1470) Palavras essas que decepcionaram o narrador que havia criado uma outra imagem de Cristo, a imagem de um grande revolucionário tal como foi o Macabeu, de modo que ele afirma: “Olhei longamente o Rabi, lamentei o seu desdém, sorri da sua palavra: e calado, concentrado, saí pelo caminho de Betfagé.” (p.1470)

É aqui que Eliziel se trai e se deixa ser visto como de fato o é, ambicioso em busca de poder, orgulhoso, fazendo, inclusive, distinção de pessoas; Jesus não era o nazareno que idealizou, não era aquele que viria tirar literalmente o homem da pobreza e escravidão, assim como fez no episódio da expulsão dos vendilhões do templo, atitude que já havia chamado a atenção do narrador (QUEIRÓS, 2000, p. 1445), pelo contrário, Jesus era aquele que pregava a justiça e que todos ficavam maravilhados, mas apresentava uma proposta que não era imediata, mas futura, pertencente a um plano superior, espiritual.

Enfim, o que se percebe no decorrer do conto é que há uma grande tentativa de se estabelecer o con-

trato fiduciário com o leitor. O narrador descreve sua expectativa para encontrar-se com Cristo, ao relatar suas experiências profissionais, apresenta ao leitor suas qualidades e virtudes que induz seu público alvo a crer que ele é uma pessoa que tem o único objetivo de divulgar os feitos do Messias; por outro lado, fazendo uso do discurso de primeira pessoa, o narrador deixa-se trair, pois todo discurso construído para garantir sua imagem de homem virtuoso cai por terra quando propõe que Jesus deva assumir o reino que, até então, estava nas mãos dos romanos. Ou seja, o narrador que dizia sempre pensar nos mais pobres e desamparados demonstra ser mais um que se assumisse o poder, deixaria de lado aqueles que mais necessitam de ajuda, pois conforme apresenta nas linhas finais do conto, Eliziel coloca em dúvida se seria possível formar um reino ajudando aos galileus, publicanos infelizes, doentes, miseráveis, mulheres que o amam e crianças (QUEIRÓS, 1997, p. 1469).

Referências Bibliográficas:

- ABREU, Maria Fernanda. *Manuscrito Encontrado (o motivo do)*. In: BUESCU, Helena Carvalho (Org.). **Dicionário do Romantismo Literário Português**. Lisboa: Caminho, 1997., p. 301-303.
- AMOSSY, Ruth. **Imagem de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Ed. Contexto, 2005.
- Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 1985.
- BUENO, Aparecida de Fátima. **As Imagens de Cristo na Obra de Eça de Queirós**. Tese de Doutorado. Campinas: Universidade de Campinas, 2000.
- FOUCAULT, Michel. "A escrita de si". In: **O que é um autor?** Lisboa: Veja, 1992.
- GATTINA, Ferdinando Petruccelli De La. **As Memórias de Judas**. RJ: Irmãos Pongetti Editores, 1946.
- HALSALL, Albert W. **L'Arte de convaincre: Le Récit Pragmatique. Rhétorique, Idéologie, Propagande**. Toronto: Paratexte, 1988.
- McKENZIE, John L. **Dicionário Bíblico**. 8ª ed. São Paulo: Paulus, 2003.
- QUEIRÓS, Eça de. **Obras Completas - Contos**. Org. Beatriz Berrini. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1997.
- REIS, Carlos. **Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção e Eça de Queirós**. 2ª Ed. Coimbra: Livraria Alamedina, 1980.

São Bernardo e Casa na Duna: vitória do realismo

Miguel Yoshida

USP/CNPQ

Resumo: O presente artigo se propõe a retomar algumas reflexões sobre a categoria de análise “realismo” a partir de uma perspectiva fundada nos apontamentos estéticos deixados por K. Marx e F. Engels. Além disso, este artigo também se propõe a manter um diálogo crítico acerca das possibilidades interpretativas dos romances *São Bernardo*, de Graciliano Ramos e *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira, sobretudo sobre a possível filiação de ambos romances a uma estética realista ou pós-modernista.

Palavras-chave: Realismo – Pós-modernismo – Graciliano Ramos – Carlos de Oliveira

Abstract: This paper's aim is to work on the category of realism based on K. Marx and F. Engels pieces of writing on aesthetic thought. This paper also aims to maintain critic dialog about the possible analysis of both novels *São Bernardo*, by Graciliano Ramos and *Casa na Duna* by Carlos de Oliveira focusing mainly on the possibility of linking these novels to either post-modernism or a realism.

Keywords: Realism – post-modernism - Graciliano Ramos – Carlos de Oliveira

A relação entre pensamento estético e o materialismo histórico-dialético – este último fundado por Karl Marx e Friedrich Engels – é algo que remonta às próprias origens deste e é até hoje tema de fecundo debate. Nosso escopo de trabalho se limita ao âmbito da crítica literária. É válido recuperar a formulação de um marxista húngaro G. Lukács acerca da produção de Marx e Engels no campo estético: “Deve-se, antes de mais nada, saber que Marx e Engels nunca escreveram um livro ou um estudo orgânico sobre problemas literários no sentido estrito da palavra.” (2012, p. 11). Entretanto, são inumeráveis os momentos em que ao longo de sua vasta obra ambos se referiram e refletiram sobre arte e literatura,¹ trazendo com isso, se não um pensamento estético sistemático, elementos teórico-metodológicos que possibilitam uma fecunda teoria da arte.

É conhecida a ampla gama de interpretações acerca da teoria social de Marx e Engels, que devido ao seu caráter seminal e a sua estreita relação com a realidade em constante movimento, assumiu diferentes contornos em diferentes épocas. Tal não se passou de modo diferente no que toca à crítica literária fundada na teoria marxiana;² foge aos objetivos de nosso trabalho, o longo e rico debate neste campo. Para emprendermos nosso trabalho de crítica dos romances *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira tomaremos como base de apoio a perspectiva desenvolvida por G. Lukács, tendo a categoria do realismo como central em nossa análise. Cabe ressaltar que nosso trabalho não se filia a uma corrente dogmática de pensamento, neste sentido, nos valeremos também do aparato crítico-teórico de outras perspectivas interpretativas.

Faz-se necessária, aqui, uma breve reflexão em torno de nossa perspectiva analítica. Um dos funda-

1 O monumental trabalho de identificação destes momentos na volumosa obra e correspondência de ambos os autores foi levada a cabo por Mikhail Lifschitz, durante exaustiva pesquisa que realizou durante os anos de 1931-1933 no Instituto Marx-Engels-Lenin de Moscou, resultando em um alentado volume com mais de 2.000 páginas. Parte desta seleção teve uma edição recente no Brasil, cf. MARX, K.-ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*, São Paulo: Expressão Popular, 2012.

2 Uma breve e interessante trabalho sobre as diferentes abordagens na relação entre crítica literária e marxismo pode ser encontrada em EAGLETON, T. *Marxismo e crítica literária*, São Paulo: Unesp, 2011.

mentos do pensamento de K. Marx diz respeito ao estabelecimento de um método de análise do real e como ocorre o processo de apropriação deste real pela consciência humana. Não é possível, aqui, nos determos sobre este ponto, porém é de fundamental importância ressaltar que no campo em que nos movemos, a crítica literária, as categorias que utilizamos em nossa análise, tal como o realismo, são abstrações do pensamento – isto é, elas não correspondem ao processo de gênese do objeto em questão – para se analisar as determinações que compõe o objeto; identificadas, analisadas e relacionadas estas determinações deve-se empreender a viagem de volta à totalidade do objeto tendo deste um conhecimento em nova qualidade³ (MARX, 2009). Neste sentido, os aparatos críticos teóricos só podem nos levar a uma correta análise da obra de arte se tomados em suas devidas mediações. No presente capítulo trataremos das reflexões teóricas acerca das especificidades da arte enquanto forma de conhecimento, dos elementos constitutivos do realismo, enquanto categoria de análise, buscando observar a maneira como se materializam nos romances em questão.

A arte como reflexo da realidade

A principal característica que define o ser humano é o fato dele se constituir como um ser eminentemente social. Isso se dá através do trabalho, enquanto atividade fundante da sociabilidade humana, em um criativo intercâmbio entre homem e natureza em que o primeiro vai transformando a segunda de acordo com as necessidades de reprodução de sua vida. É por meio do trabalho que o homem se distingue do animal:

“Podemos distinguir os homens dos animais pela consciência, pela religião – por tudo o que se quiser. Mas eles começam a distinguir-se dos animais assim que começam a *produzir* os seus meios de subsistência (Lebensmittel), passo esse que é requerido pela sua organização corpórea. Ao produzirem os seus meios de subsistência, os homens produzem indiretamente sua própria vida material. (MARX, K.-ENGELS, F. 2009a)

Ao se constituírem como seres sociais, os homens passam também a adquirir consciência desta realidade. São diversas as formas possíveis de conhecimento da realidade, nos limitaremos a duas delas, a ciência e a arte. Segundo Konder (2009): “(...) Arte e ciência se desenvolveram como aperfeiçoamento da sensibilidade e da busca do rigor a partir da percepção cotidiana que os seres humanos têm do mundo.” Há, entretanto, diferenças substantivas no que toca à legalidade de cada um destes reflexos da realidade, ou formas de conhecimento. A ciência busca “transcrever conceitualmente o *em si* da realidade objetiva tal como ele existe independentemente da consciência”, enquanto a arte tem como objetivo refletir o em-si da realidade dentro do mundo dos homens, em sua relação com os destinos humanos (COUTINHO, 1968).

O conhecimento ou reflexo científico da realidade⁴ tem como objetivo captar a estrutura e a dinâmica do real para além de sua forma aparente. Ela realiza um movimento que parte do fenômeno imediato (aparência), perscruta as suas várias determinações para apreender daí sua estrutura e dinâmica (essência). Com isso, ela se move no campo da universalidade uma vez que a essência de uma determinada época, por mais que adquira diferentes contornos devido aos aspectos históricos, sociais e culturais de um determinado local, podem ter validade para além do fenômeno analisado. Por exemplo, a categoria histórica mercadoria, tal como estabelecida por K. Marx n’*O capital*, se elaborou a partir da análise do desenvolvimento da indústria na sociedade inglesa nos séculos XVIII e XIX; contudo, ela ainda hoje é válida para se compreender a sociedade capitalista brasileira ou portuguesa do século XXI.

3 Cf. MARX, K. “Introdução” in: *Contribuição à crítica da Economia Política*, São Paulo: Expressão Popular, 2009. Marcadamente o ponto 3 desta introdução: “Método da Economia Política”.

4 Estamos tratando aqui não das ciências naturais, mas sim das chamadas Ciências sociais, como História, Economia, Política etc.

A legalidade que rege o conhecimento ou reflexo estético não segue a mesma lógica, para Lukács:

“(…) para o nascimento de qualquer obra de arte, é decisiva precisamente a concreticidade da realidade refletida. Uma arte que pretendesse ultrapassar objetivamente as suas bases nacionais, a estrutura classista de sua sociedade, a fase da luta de classe que é nela presente, bem como, subjetivamente, a tomada de posição do autor em face de todas estas questões, destruir-se-ia como arte. (LUKÁCS, 1981, p. 192)”

É próprio do reflexo artístico se referenciar em uma determinada concreticidade histórica, saturada de determinações. Neste sentido, a arte deve ser compreendida tomando-se como categoria central de análise a particularidade, uma mediação entre a essência (universalidade) e a aparência (singularidade), ainda segundo Coutinho:

“(…) a arte nos fornece, de uma maneira imediata e sensível, a unidade entre fenômeno e essência, ou seja, um fenômeno (singularidade) inteiramente penetrado pela essência (universalidade) e apto a expressá-la evocadoramente, sem necessidade de mediações conceituais.” (COUTINHO, 1968, p. 108)

Justamente por não necessitar de mediações conceituais – diferentemente da ciência –, essa particularidade se expressa nas obras literárias através de, segundo as palavras de F. Engels, “personagens típicos em situações típicas”, isto é, personagens que em sua individualidade e imersos nas relações sociais em um determinado tempo e espaço históricos condensam vários traços expressivos de uma época. Não se trata aqui de representantes ideais, que encarnam o que há de melhor ou de pior do “espírito de uma época”, tal como Marx define os personagens de Schiller; mas sim de indivíduos que dentro das limitações e potencialidades do contexto em que estão inseridos expressam, em suas relações sociais cotidianas, o máximo de consciência possível de uma época. Para Lukács:

“O personagem artístico só pode ser típico e significativo quando o autor consegue revelar as múltiplas conexões que relacionam os traços individuais de seus heróis aos problemas gerais da época, quando o personagem vive diante de nós os problemas de seu tempo, mesmo os mais abstratos, como individualmente seus, como algo que têm para ele uma importância vital (…)” (2010: 192)

A partir disso é possível depreender o caráter histórico da obra de arte, pelo *hic et nunc* que ela reflete. Este caráter será seminal para a reflexão em torno dos gêneros literários e sua evolução histórica, tema sob o qual nos deteremos mais adiante.

Entretanto, há outro aspecto caro ao reflexo artístico da realidade, que constitui o verdadeiro nó desta forma de conhecimento, expresso da seguinte maneira por Marx:

“a dificuldade não consiste em compreender que a arte grega e a epopeia estão vinculadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade consiste em compreender porque ambas ainda nos proporcionam um prazer estético e porque ainda têm para nós, sob certos aspectos, o valor de normas e modelos inalcançáveis.” (MARX-ENGELS, 2012, p.128).

Uma chave para se avançar nesta questão reside justamente no aspecto social da arte, no sentido que ela não se restringe apenas a uma determinada época, mas sim à história da sociedade humana. O momento de concepção – e também de recepção – da obra de arte tem como característica a suspensão da imediatividade cotidiana, ele exige, nos termos de Lukács: “que se eleve da sua singularidade meramente particular à particu-

laridade estética” (1981: 196) que está imbricada na vida social dos homens e que possibilita uma “autoconsciência do desenvolvimento da humanidade”. Uma das características desta suspensão do cotidiano se dá no refletir sobre sua própria realidade – no momento da escrita ou do desfrute literário – na qual aprofunda-se no conhecimento das relações sociais que ligam os homens entre si que podem desvelar a desumanidade das relações como podem remeter a aspectos da mais profunda humanidade. Cabe aqui um breve parêntese, é justamente esse desvelamento das relações sociais desumanizantes que estão para nós expressos tanto na escrita de Graciliano Ramos quanto na de Carlos de Oliveira, neste sentido eles possibilitam um conhecimento efetivo da realidade. É nisto também que reside o caráter empenhado de sua escrita.

Antes de avançarmos ao próximo ponto, vale uma síntese das especificidades do reflexo científico e estético da realidade:

“(…) o reflexo científico transforma em algo para nós, com a máxima aproximação possível, o que é em si na realidade, na sua objetividade, na sua essência, nas suas leis; a sua eficácia sobre a subjetividade humana, portanto, consiste sobretudo na ampliação intensiva e extensiva, no alargamento e no aprofundamento da consciência, do saber consciente sobre a natureza, a sociedade e os homens. O reflexo estético cria, por um lado, reproduções da realidade nas quais o ser em-si da objetividade é transformado em um ser para-nós do mundo representado na individualidade da obra de arte; por outro lado, na eficácia exercida por tais obras, desperta e se eleva a autoconsciência humana (...)” (LUKÁCS, 1981, p. 201)

Realismo como categoria central da crítica marxista⁵

Até o presente momento, traçamos breves reflexões acerca da arte como forma de conhecimento da realidade. Abordaremos, neste ponto, a categoria do realismo, parte do aparato crítico-teórico utilizado para a análise dos romances. Neste sentido, passaremos ao campo da crítica literária, reflexo científico-estético cujas especificidades diferem da arte tal como abordada anteriormente. É a partir desta perspectiva de análise que empreenderemos um diálogo crítico com a interpretação literária de Gonçalo Duarte realizada em seu livro *O trágico em Graciliano Ramos e em Carlos de Oliveira*.

O realismo configura-se para nós, na esteira das reflexões de K. Marx, F. Engels e G. Lukács, não como um movimento literário circunscrito a uma determinada época histórica, mas sim como um modo de composição:

“Aparece-nos, assim, a categoria do realismo como categoria central da crítica (não da estética) marxista, isto é, como critério central para aferir até que ponto uma obra realizou ou não um autêntico reflexo estético do real, até que ponto ela respeitou ou não as leis objetivas que determinam o conhecimento artístico do mundo (...)”. (COUTINHO, 1968, p. 106)

Devemos buscar as determinações do realismo tanto na coerência da obra de arte com a concreticidade histórica das relações sociais refletidas – no conteúdo e na forma –, quanto nas mediações próprias da composição do conhecimento estético da realidade. No que toca ao primeiro ponto, é importante ressaltar que por ser categoria histórico-sistemática para a análise literária, o realismo não se constitui como um conjunto de regras estáticas que devem ser observadas para uma autêntica realização da arte, mas sim como parâmetros dentro dos quais várias possibilidades tanto técnico-formais quanto conteudísticas são possíveis. As transformações da realidade colocam sempre novas possibilidades estéticas como novas possibilidades de análise, é também neste sentido que a categoria realismo não fica restrita à análise dos romances do século

⁵ Este subtítulo foi retirado do seminal ensaio de Carlos Nelson Coutinho, publicado em 1968 em seu primeiro livro *Literatura e humanismo*.

XIX, tema central da teorização de G. Lukács, mas pode se estender a outras épocas tanto passadas quanto contemporâneas. No que toca à forma literária, cabe lembrar que:

“O respeito às leis formais de cada gênero artístico ou literário não é senão sinônimo de respeito à realidade que se quer conhecer esteticamente. Mas a realidade (subjéctiva e objectiva) *não é, ela torna-se*. Respeitar a realidade, assim, é respeitá-la em suas modificações (...) toda grande arte – ao refletir esta novidade emergente – ampliará necessariamente as leis do gênero em que se expressa, determinando-lhe novas características”. (COUTINHO, 1968, p. 113)

É a partir disso, que podemos compreender as inovações formais propostas por Graciliano Ramos em seus romances – por exemplo, a questão do narrador em *São Bernardo*, sob a qual trabalharemos detidamente mais adiante, e o monólogo interior de *Angústia* – e na abordagem subjéctiva que Carlos de Oliveira dedica a Hilário, um dos personagens de *Casa na Duna*, bem como a tematização do sonho e do fantástico em *Pequenos burgueses*. O essencial do realismo se detém, sobretudo, em dois aspectos: a questão do típico e a contradição entre narrar e descrever.

Antes de avançarmos na caracterização destes dois aspectos, é importante ressaltar que o reflexo artístico só se concretiza sob uma forma determinada; a todo momento consideramos a obra de arte como unidade de forma e conteúdo. Tanto um quanto outro estão restritos, em sua gênese, a um limite histórico-social; o conteúdo, como já mencionado, reflete a realidade – naquilo que é próprio do ser humano e de suas relações sociais – a partir de parâmetros concretos, nacionais, classistas etc. No que toca à forma, ela é determinada pelo conteúdo tanto por ser “ (...) o resultado objectivo do conteúdo histórico de uma época, seu reflexo, seu molde (...)” quanto por ser “ (...) sempre a forma concreta de um conteúdo concreto (...)” (COUTINHO, 1968, p. 111). É neste sentido, que a epopeia é identificada com a sociedade grega e o romance como sendo um típico produto da sociedade burguesa. Pode-se depreender desta reflexão sobre a unidade entre conteúdo e forma uma das principais características realistas da obra de arte no sentido que ela, ao materializar um conteúdo concreto sob uma forma concreta, não resvala nem para o formalismo por meio da universalização abstrata de conteúdos enfatizando assim as inovações formais, nem fica restrita ao fenômeno imediato, tal como se nos aparece no cotidiano, próprio da descrição naturalista.

São Bernardo e Casa na duna: realismo ou pós-modernismo

Para G. Lukács – na esteira de F. Engels –, a tipicidade de personagens e situações é central para uma autêntica obra de arte. Esta tem como matéria primeira a realidade, a partir da qual o artista trabalhará para enfatizar as relações sociais estabelecidas entre os personagens em sua riqueza e profundidade. Por estarem inseridos em um contexto histórico-social, eles devem ter uma clara “fisionomia intelectual” própria da individualidade de cada um dos personagens. Neste sentido, recupera-se, mais uma vez, a distinção estabelecida por Marx, ao comentar a tragédia *Franz Von Sickingen* de Ferdinand Lassalle, entre Schiller e Shakespeare⁶, isto é, o personagem deve refletir as questões que lhe tocam não abstratamente, mas dentro das circunstâncias e limites históricos em que está inserido, sem, contudo, se limitar a esta realidade imediata. Referimo-nos, novamente, à questão da particularidade como mediação entre a singularidade e a universalidade. Segundo G. Lukács:

⁶ “ (...) Então, terias podido fazer com que teus personagens expressassem as ideias mais modernas sob sua forma mais ingênua, ao passo que, como o fizeste, a ideia fundamental da tua obra, além da liberdade religiosa, tornou-se a *unidade* nacional. Tu te verias obrigado, querendo ou não, a *shakespeareanizar* muito mais o teu drama – e considero atualmente o teu defeito mais grave o ter escrito à moda de Schiller, transformando os indivíduos em simples portadores do espírito da época (...)”, MARX, K. ENGELS, F. *op. cit.*, p. 74-75.

“(…) O personagem artístico só pode ser típico e significativo quando o autor consegue revelar múltiplas conexões que relacionam os traços individuais de seus heróis aos problemas gerais da época, quando o personagem vive diante de nós os problemas de seu tempo, mesmo os mais abstratos, como individualmente seus, como algo que têm para ele uma importância vital (...) É evidente que, para este fim, é extremamente importante que o personagem esteja em condições de se elevar ao nível da generalização conceitual. (...)” (LUKÁCS, 2010, p.192)

Buscando concretizar nossa análise dos romances em questão, estas reflexões nos possibilitam pensar alguns personagens de *São Bernardo e Casa na Duna*. Tanto Paulo Honório quanto Mariano Paulo incorporam em si os problemas de sua época – a partir de uma perspectiva de classe, mas que se estende para além de sua classe, uma vez que retratam as modificações pelas quais estão passando os seus mundos, a saber: a extensão das relações capitalistas para o campo. O empenho de Paulo Honório para ascender socialmente, e a luta incessante de Mariano Paulo para manter sua posição social constituem a práxis específica destes dois personagens; entretanto, as modificações sociais também afetam todos que vivem em seu entorno, é neste sentido que eles podem, a partir de sua individualidade enquanto proprietários, alcançarem uma universalização conceitual.

Os protagonistas dos romances analisados são plenamente conscientes de seus destinos e condensam em si os destinos daqueles que estão também a sua volta. Com relação a Paulo Honório, esta consciência se manifesta não no próprio momento em que vive – tempo do enunciado – mas sim a partir da reflexão autocrítica de sua vida – tempo da enunciação – que tem como resultado um romance. Paulo Honório, na brilhante metáfora de João Luiz Lafeté, age em sua ânsia por conquistar São Bernardo como um “rolo compressor”, com grande velocidade e violência para alcançar esse objetivo.

Para Gonçalo Duarte, esses dois momentos distintos dentro da narrativa constituem elementos de uma “sensibilidade pós-moderna” em São Bernardo. Segundo o autor:

(…) O facto de se poderem discernir dois domínios separados no texto: um estritamente di-egético (que constitui uma narrativa fechada) (...) e um outro, auto-reflexivo, situado no presente da escrita, em que Paulo Honório, enquanto narrador, escreve sobre o texto que escreve. É sabido o crescente interesse pós-modernista pela auto-representação do texto ou mesmo pela exibição do seu *façer* (...)” (DUARTE, 2009, p. 73-74)

Na sequência deste trecho o autor recorre à Linda Huchteon em sua afirmação de que apesar da autorreflexão na literatura ser algo desde muito utilizado, as produções recentes se diferenciam “sobretudo na sua clareza, intensidade e auto-consciência crítica (...)”. Para nós, entretanto, são justamente destes dois domínios da narrativa que se desdobram um dos aspectos centrais da tipicidade, que é a hierarquização entre os personagens em protagonistas e secundários. Lukács define os primeiros da seguinte maneira:

“Este ‘posto’ do protagonista depende, essencialmente, do seu grau de consciência em face de seu próprio destino, da capacidade de elevar – inclusive no plano da consciência – os elementos pessoais e acidentais do próprio destino a um certo nível de universalidade. (...) O núcleo de sua personalidade, ao contrário, consiste na aspiração – vivida com toda a alma – a sair do imediatismo, do dado acidental, a fim de viver o próprio destino individual em sua generalidade, em sua relação com o universal.” (LUKÁCS, 2010, p.193)

A consciência de seu destino – por parte de Paulo Honório – apaga qualquer traço de indeterminação tanto no tempo da enunciação quanto no tempo do enunciado. Aquilo que Gonçalves Duarte tematiza como um possível elemento de uma estética pós-moderna, para nós, apenas reafirma o caráter realista da obra. Consentimos da afirmação de Lukács:

“... a capacidade de os personagens literários de atingir a autoconsciência desempenha um papel importantíssimo na literatura. Por certo, a possibilidade que tem o destino individual de manter-se acima da pura individualidade, do mero particular, pode assumir as mais diversas formas na literatura. *Depende não só da capacidade do escritor, como também, no mesmo escritor, da natureza do problema tratado e da fisionomia intelectual do personagem mais apto a interpretar este problema (...)*”(LUKÁCS, 2010, p.194) (Grifo nosso).

É também de se ressaltar a contradição vivida por Paulo Honório no conflito entre o que fez e o que pensa. Paulo Honório – no tempo da enunciação – com a constante lembrança de Madalena tanto através de sua escrita quanto através do pio da coruja, passa a refletir sobre sua própria vida. Essa reflexão autocrítica, aparentemente descabida, demonstra as possibilidades humanas contidas mesmo nos seres mais embrutecidos. O caráter contraditório desta atitude pode ser apreendido da própria contradição colocada pela realidade. A morte de Madalena, como consequência última da sua cega convicção para acumular cada vez mais, não é um fato acidental, mas é fruto de um processo gestado a partir da relação entre os dois. A contradição entre a desumanização – em sua prática cotidiana – e a possibilidade de humanização – por meio de sua autocrítica – demonstra para nós, tal como tratado por Coutinho (2011) a possibilidade de abertura para o futuro e de defesa da integridade humana na escrita de Graciliano Ramos.

Em sequência ao diálogo crítico que nos propusemos realizar com DUARTE, cabe mencionarmos a síntese dos aspectos que para ele enquadram *São Bernardo*

nos “instáveis parâmetros do pós-modernismo: o aparecimento de um dimensão metatextual verdadeiramente significativa e operativa sobre o texto; o desenvolvimento da questão da fiabilidade daquilo que nos é transmitido pelo narrador; o jogo de relações entre instância autoral e instância narrativa; a presença da intertextualidade (e até alguns lampejos de um registo paródico)” (DUARTE, 2008, p. 94)

Acreditamos que a principal diferença entre a abordagem analítica deste autor e a nossa é o fato de que para ele, apenas os elementos formais de técnica narrativa são suficientes para filiar a obra ao pós-modernismo que como ele mesmo diz guarda “instáveis parâmetros”. Enquanto que para nós, por considerarmos que a obra literária é uma unidade de forma e conteúdo – é sempre uma forma concreta de um conteúdo concreto –, analisamos a obra literária em sua articulação com seu tempo histórico, bem como em sua relação com as outras esferas da realidade, isto é, em sua inter-relação com a história, a sociedade, a política, a economia etc.

O mesmo procedimento – de considerar uma técnica narrativa como definidora da filiação ao pós-modernismo – é adotado também para Carlos de Oliveira:

“(...) Uma boa parte da sua produção não pode ser interpretada sem atendermos a um sentimento de indeterminação pós-modernista, a que nos convida sobretudo a sua versão final, como veremos. Esse sentimento apresenta-se logo por uma certa indiferenciação de gêneros (...) Essa indeterminação é perseguida pelo recurso a novas técnicas de composição do romance (...) certa indefinição temporal que pode remeter para o anacronismo (...) apresentação das personagens pelo recurso ao ponto de vista múltiplo (...) problematização do discurso pelo recurso

à polifonia (...) dialogismo entre personagens e as suas consciências (...).” (DUARTE, 2008, p. 96-97)

Em consonância com sua leitura fragmentária da obra literária, Gonçalo Duarte isola diversos elementos técnicos sem considerá-los como partes de uma totalidade. Como já mencionado anteriormente, a categoria de análise realismo, considerada como método de composição possui uma abertura a diferentes técnicas narrativas que podem ser incorporadas na narração de personagens típicos em situações típicas.

Ainda com relação a Carlos de oliveira, afirma DUARTE:

“(...) Carlos de Oliveira inicia o seu trabalho de revisão na década de 60 (...) profundamente experimental na poesia portuguesa (...) É claro que este começa por ser um trabalho de depuração formal, um trabalho de *contenção* (...) mas implica também (...) uma alteração significativa do corpo textual, pelo apagamento das suas explicações horizontais, substituídas por uma apreensão vertical dos seus sentidos (...) certo *silenciamento* (...) este trabalho revisionista é em si um trabalho pós-modernista por excelência, na medida em que (é impossível ignorá-lo) persegue em última análise o silêncio...” (2008, p. 99)

Para nós, esse labor estético de Carlos de Oliveira também guarda semelhança com o de Graciliano, que buscava, sempre a todo custo, cortar qualquer excesso: “Para o escritor, a linguagem literária deve se voltar para um sentido prático de exatidão e concisão; não aceita regras ultrapassadas ou em desuso que aparecem na retórica dos bacharéis nem permite que sua enunciação perca o rigor da lógica discursiva, na configuração do próprio pensamento (...)” (ABDALA, 2001, p. 167)

Em busca de afirmar a indeterminação como marca da escrita de Carlos de Oliveira, segue DUARTE: “... Podemos, talvez, falar de dois tempos paralelos... um grande tempo indeterminado, que pretenderá aproximar-se em significado de uma aventura humana colectiva intemporal, e um tempo em andamento, real, que se presta a contar uma história concreta. (2008, p. 106-107)”

Esta questão do tempo pode, entretanto, ser compreendida sob a perspectiva de que a movimentação do autor em diferentes ‘tempos’ é o que possibilita a historicização do romance. O desenvolvimento do enredo da obra só pode ser compreendido dentro de um movimento histórico em que a propriedade de Mariano Paulo foi herdada da feudalidade – aí as recorrentes referências aos seus antepassados – e o processo de mudança da realidade, logo das relações sociais, que colocam a quinta em decadência, que é o tempo presente. Para nós, o que importa aqui é justamente o caráter do protagonista, que em clara contradição com a realidade que vive, luta contra ela para conseguir manter sua propriedade e com isso dar continuidade à linhagem familiar da qual é fruto. Isso desvenda para além da superficialidade a ação de Mariano Paulo e as forças que atuam contra isso. Deriva disso, a abordagem subjetiva que se faz tanto deste personagem em sua angústia na luta contra a decadência da quinta, como também a que se faz de seu filho Hilário. Este já é fruto de uma outra época histórica (em transição) o que ao mesmo tempo que o aproxima de seu pai, o afasta dele, pois ambos vivem esta transição. Hilário está claramente fora do lugar, no sentido de que não tem nenhuma disposição nem convicção de dar continuidade ao legado familiar, através da quinta.

Outro aspecto a ser ressaltado da análise de DUARTE sobre o romance *Casa na duna* é a sua consideração sobre o caráter dos personagens:

“... as personagens que povoam estes romances surgem como irmanadas pelo conjunto de traços apresentados (que se depreendem ser, mais do que sociais, traços humanos). Com efeito, elas partilham os mesmo impulsos primários... Nelas é identificável, enfim, uma mesma tendência para o mal, e para infligir o mal a outros homens (e poderíamos convocar para este ponto

o pensamento de Plauto, *homo homini lupus*), o que levanta sérias questões ideológicas... se o homem é tendencialmente mau, como crer no progresso da humanidade a partir de uma transformação social?” (DUARTE, 2008, p. 150)

Há, aqui, uma clara leitura maniqueísta da realidade que se baseia em aspectos morais e valorativos insuficientes para se compreender o todo social além de desconsiderar o caráter contraditório tanto das personagens quanto da própria realidade. Cabe retormarmos uma célebre e esclarecedora passagem de K. Marx e F. Engels sobre as ideias: “as ideias da classe dominante são, em todas as épocas, as ideias dominantes, ou seja, a classe que é o poder *material* dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, o seu poder espiritual dominante. (MARX, ENGELS, 2009, p. 67)”. Neste sentido, a tentativa de desvincular (ou afastar) Carlos de Oliveira do neo-realismo pelo fato de o povo não encarnar apenas aspectos ‘bons’ é claramente falha. Há aqui um claro equívoco por parte deste autor do neo-realismo português com o realismo socialista de Zhdanov. Carlos de Oliveira trabalha os personagens em seus vários aspectos contraditórios levando em conta a sua concreticidade histórica, isto é, as relações sociais que os formam.

A contradição em Mariano Paulo se manifesta também devido à sua condição social de proprietário, principalmente quando a miséria da região se agravava devido às intempéries:

“(...) Julgava-se também com alguma responsabilidade na miséria de Corrocovo. Pagava jornas baixas, insuficientes, mas o certo é que não podia pagar mais. Os armazenistas entendiam-se uns com os outros, compravam o milho e o vinho pelo preço da chuva. E ele tinha obrigações a cumprir, despesas certas a que não podia faltar: pessoal, contribuições, adubos, gado (...)” (OLIVEIRA, 1992: 645)

Não se trata, portanto, de uma visão maniqueísta do personagem. A narrativa busca ressaltar a contradição presente na posição social que ele ocupa, independentemente de suas aspirações ou desejos, ainda que em última instância a verdadeira preocupação de Mariano Paulo seja com a continuidade da quinta.

Acreditamos, com isso, que ambos os romances em questão se considerados em sua totalidade – formas concretas de conteúdos concretos – e analisados dentro de seus lócus de produção são na verdade a expressão da vitória do realismo.

Referências bibliográficas

- ABDALA Junior, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2 ed., São Paulo: Ateliê editorial, 2007.
- _____. *A escrita neo-realista*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. “O pio da coruja e as cercas de Paulo Honório”. In: Benjamin Abdala Junior; Lourenço Dantas Mota. (Org.). *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Editora SENAC, 2001, p. 163-194.
- COUTINHO, Carlos Nelson. “Realismo como categoria central da crítica marxista”. In: *Literatura e humanismo*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.
- DUARTE, Gonçalo. *O trágico em Graciliano Ramos e em Carlos de Oliveira*, Coimbra: Angelus novus, 2008.
- KONDER, Leandro. *As artes das palavras*, São Paulo: Boitempo, 2009
- LAFETÁ, João Luís “Mundo à revelia” pós-fácio de *São Bernardo*.

- LUKÁCS, G. “Arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade” *in*: NETTO, J. P. (org.) *Lukács*, São Paulo: Ática, 1981
- _____. *Marxismo e teoria da literatura*, São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MARX, K. “Introdução” *in*: *Contribuição à crítica da Economia Política*, São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- MARX, K.-ENGELS, F. *A ideologia alemã*, São Paulo: expressão Popular, 2009a.
- _____. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*, São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- OLIVEIRA, Carlos. “Casa na Duna” *in*: *Obras*, Lisboa: Caminho, 1992.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

O fetiche ao pé da letra

Ronnie Cardoso

USP/Capes

Resumo: Nos textos de Glauco Mattoso, a própria linguagem torna-se objeto da fantasia erótica dos personagens e apresenta um novo traçado da sexualidade para o leitor: a perversão não aparece só na perspectiva temática, mas principalmente na forma de enunciação. Em função dessa perspectiva, vamos analisar se a perversão não seria uma forma de invenção que se sobrepõe à estrutura clínica definida pela psiquiatria e pela psicanálise, observando-a assim em seu aspecto estético. A nossa intenção é desvincular a perversão do discurso normatizador para pensá-la como dispositivo literário, sublinhando como na obra de Mattoso há uma confluência discursiva entre literatura, podolatria e outros desvios de ordem sexual.

Palavras-chave: Glauco Mattoso; Perversão; Projeto Literário; Excesso.

Abstract: In the texts of Glauco Mattoso, language itself becomes the object of the erotic fantasy of the characters and introduces a new line of sexuality to the reader: the perversion appears not only in thematic perspective, but mostly in the form of enunciation. Given this perspective, we analyze whether the perversion would not be form of the invention which overlaps the structure defined by clinical psychiatry and psychoanalysis, watching her well in her aesthetic. Our intention is to separate the perversion of the normative discourse in order to think of it as a literary device, to highlighter the work of Mattoso there is a confluence among discursive literature, foot fetishism and other diversions of sexual nature.

Keywords: Glauco Mattoso; Perversion; Literary Project; Overflow.

“Tudo, em cópulas, é cópia/ Ninguém bola a foda própria,/ diferente e inusitada”. Nas letras brasileiras, a extensa obra de Glauco Mattoso ganha relevância justamente por mostrar o contrário dessa observação feita no soneto denominado “Pecado original”, catalogado com o número 3.961 de uma extensa série de sonetos que acumulam saberes sobre a sexualidade desviante e prazeres, que o eu-textual assume como perversos, ancorados na palavra. Na vasta obra do autor, o fetiche por pés e a prática sadomasoquista são temas recorrentes que singularizam a sua produção textual. Em diversos gêneros, na poesia, no ensaio, na prosa, ficcional ou autobiográfica, a podolatria, associada muitas vezes ao sadomasoquismo, aparece como o enunciado a ser repetido, duplicado e ampliado por meio da escrita. Por outro lado, não se trata aqui apenas do conteúdo, a perversão constitui o princípio organizador do texto, ela conduz o sopro enunciativo, postulando assim a redefinição do decoro de um texto obsceno.

Além de mais de 5.000 sonetos, escritos até o ano de 2011, Mattoso publicou mais de 50 livros. A maior parte dos escritos do autor compõe-se de poesias, contudo ele também escreveu ensaios sobre a lírica marginal, a tortura, a história do trote estudantil, o *rock*, tratado de versificação, dicionário, romance, memórias, “autoficção” e contos. O fetiche por pés e as experimentações sadomasoquistas estão presentes, direta ou indiretamente, em grande parte da produção poética do autor, como também nos ensaios *O que é tortura* (1984) e *O calvário dos carecas: história do trote estudantil* (1985), o romance autobiográfico *Manual do podólatra amador*

aventuras e leituras de um tarado por pés (2006), o romance *A planta da donzela* (2005) e os livros de contos *Contos hediondos* (2009) e *Tripé do tripúdio e outros contos hediondos* (2011).

A despeito da extensa, prolífica e complexa produção do escritor paulistano, são poucos os estudos de fôlego em torno de seus textos. O trabalho mais extenso e relevante realizado até o momento, reconhecido e elogiado pelo próprio Mattoso, foi desenvolvido por um pesquisador americano, Steve Fred Buttermann, que resultou na tese defendida na *University of Wisconsin* em 2000, publicada posteriormente sob o título *Perversions on parade: brazilian literature of transgression and postmodern anti-aesthetics in Glauco Mattoso* (trechos dessa tese foram incorporados ao capítulo “Do pré-pé ao pós-pó” incluído na segunda edição do *Manual do podólatra amador*). Segundo Buttermann, seu principal objetivo era o de ajudar a preencher uma lacuna na crítica literária brasileira, que pouco tinha observado um autor importante inserido exemplarmente em um contexto que considera pós-moderno. O ensaísta americano analisou os livros lançados por Mattoso entre 1977 a 1999, concentrando-se no que ele considerava a evolução da transgressão homossexual. Em seu estudo, mostrou que o trabalho do autor de *Jornal Dobrabil* reflete uma reconfiguração pós-moderna da literatura brasileira de transgressão, ao parodiar e criticar a “antropofagia” e outros aspectos das estéticas mais radicais do modernismo brasileiro.

A partir das proposições da “Teoria *Queer*”, Buttermann analisa os temas e subtemas de transgressão homossexual de Mattoso, percebidos em função do que considera um movimento de resistência cultural na literatura brasileira. Anteriormente, outro pesquisador americano, David William Foster, professor da Universidade do Arizona, abriu caminho para essa linha de interpretação, ressaltando a questão da teatralização no texto do escritor paulistano. Foster observa que as cenas de tortura real e os ingredientes sadomasoquistas, os quais compõem um psicodrama erótico, funcionam não só como negação do politicamente correto, mas também como releitura das práticas sexuais consideradas normais e saudáveis. Na perspectiva do professor, sob a ótica *queer* da diversidade conceitual, a estratégia mattosiana que mistura desvios sexuais e cegueira torna flutuantes os significados que se enunciam nos manuais técnicos, sejam homo ou heterossexuais.

Ao analisar a obra que julga ser a mais ambiciosa de Glauco Mattoso, *Manual do podólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés*, Foster considera “que a melhor maneira de encarar o texto mattosiano — como uma contribuição latino-americana ao discurso da sexualidade — seria em termos de questionamento da compulsoriedade hetero ou homossexual”, pois “a contestação da heterossexualidade não estaria na afirmação da homossexualidade, masculina ou feminina, e sim numa sensibilidade *queer*, socialmente desconstrutiva e politicamente incorreta”. (MATTOSO, 2006, p. 11-12). Apesar da valorização da produção de Mattoso, empreendida pelos estudos dos dois professores americanos, parece-nos que a teoria *queer* utilizada por eles acaba reduzindo a questão estética do texto obsceno a questões culturais. Além disso, ambos pouco se dedicam ao roteiro bibliográfico apresentado pelo próprio autor brasileiro em seus textos, nem exploram com propriedade o diálogo que Mattoso mantém com a literatura nacional.

A literatura e a clínica

Antes de começar a discutir a especificidade da invenção literária de Glauco Mattoso, vamos considerar a relação entre a literatura e a clínica, entre o texto e a patologia, entre o sintoma e a estética, assim como fizeram André Breton e Louis Aragon, ao tratar a histeria não como estrutura clínica, mas sim como estilo, um meio supremo de expressão. Na revista *La Révolution Surréaliste*, em março de 1928, eles dedicaram algumas páginas ao cinquentenário da histeria, que na concepção deles era a maior descoberta poética do fim do século XIX. Portanto, em sintonia com os surrealistas, vamos analisar se o sintoma não é uma invenção que pode e deve também ser considerada esteticamente. Especificamente no caso da perversão, como propõe Deleuze:

É preciso recomeçar tudo, e recomeçar pelas leituras de Sade e de Masoch. Sendo o julgamento clínico cheio de preconceito, devemos recomeçar tudo, e de um ponto situado fora da clínica, o ponto literário, a partir do qual, aliás, foram denominadas as perversões em questão. Não por acaso o nome de dois escritores serviu à designação; pode ser que a crítica (no sentido literário) e a clínica (no sentido médico) estejam fadadas a entrar em novas relações, num ensino recíproco. A sintomatologia diz respeito à arte. As especificidades clínicas do sadismo e do masoquismo não são separáveis dos valores literários próprios de Sade e Masoch. (DELEUZE, 2009, p. 14).

A perversão foi primeiro uma discussão moral que só teve interesse científico tardiamente e de forma indireta, já que não era matéria específica da clínica, mas uma classificação associada à consequente sanção a ser imposta por instâncias legais. A medicina só passou a tratar do assunto a pedido dos magistrados. Segundo Lanteri-Laura, em *Leitura das Perversões* (1994), quando havia perícia, o discurso médico era menos para sustentar uma psicopatologia sobre o réu que para incriminá-lo, já que visava tão-somente descrever ao tribunal os danos sofridos pela vítima. Na língua portuguesa, a palavra perversão surge entre os anos de 1562 e 1575. Trata-se de um empréstimo do latim clássico *perversione*. Além do significado corrente de depravação, traz o sentido adicional de alteração de um texto, a inversão da construção no estilo.

Então, começemos pela pergunta: como a perversão passou a ser considerada uma patologia. A maior contribuição para a patologização dos desvios sexuais foi dada pelo *Psychopathia sexualis*, obra clássica da ciência médica do século XIX. No referido manual, está catalogada uma grande variedade de casos dos transtornos psíquicos relacionados com a sexualidade. Richard von Krafft-Ebing organizou os elementos e as variações do fenômeno percebido como perversão do instinto sexual, contribuindo assim para a constituição de um campo patológico que até então não existia. Para tanto, procurou reunir e classificar todas as possíveis variações, efetuando uma síntese rigorosa de todas as correntes da sexologia. Visava consolidar, assim, a partir do seu esforço classificatório, e não menos normatizador e moralizador, uma *scientia sexualis*. Após um longo período em que coube à religião o controle sobre a confissão dos prazeres sexuais, a medicina, especificamente a psiquiatria, junto com a pedagogia, passaram a ter o domínio e a registrarem as variações em torno do ato sexual. Segundo Foucault, em *História da sexualidade I: a vontade de saber* (1988), não se tratava somente de descrever tal prática, mas reconstituir os pensamentos e as obsessões, as imagens, os desejos, as modulações e a qualidade do prazer que o sexo contém.

Nos escritos de Krafft-Ebing (2000), encontramos, em suas próprias palavras, “as anomalias das práticas de reprodução da espécie”, relatadas por meio de pequenas histórias envolvendo incesto, necrofilia, pederastia, bestialidade, travestismo, transexualismo, automutilação, sadomasoquismo, exibicionismo, dentre outras perversões, chamadas pelo médico de parestesias — isto é, excitabilidade das funções sexuais por estímulos desviantes da norma e, por isso mesmo, considerados inadequados e patológicos. Assim como varia o método de captação de dados, também são diversas as formas de enunciação: o autor de *Psychopathia sexualis* usa não só de estratégias descritivas, criteriosamente científicas, perfazendo uma completa anamnese do paciente, como também faz uso de narrativas curtas, estabelece comparação com personagens literários e incorpora cartas. Evocativo, pretensioso, invasivo e impreciso por tantas vezes, até mesmo por isso, sua escrita ganha uma dimensão que se aproxima muito da ficção ou do poético. Como exemplificação dessa observação, no “Caso 58”, o referido médico apresenta um funcionário público que se sentia impelido a oferecer-se como cadeira, a fim de sustentar toda a beleza da mulher desejada. Sentia vergonha de seu desejo e havia o medo de como tal proposta seria recebida por sua mulher, por isso, refugiou-se em seu imaginário:

Assim, por exemplo, sonhava que ele era um nobre corcel fogoso, montado por uma bela dama. Sentia seu peso, o freio a que tinha de obedecer, a pressão de suas coxas contra seu flanco; escutava sua voz harmoniosa e divertida. O esforço o levava a transpirar, o toque das esporas fazia o resto, e sempre induzia espasmos com um grande prazer voluptuoso. (KRAFFT-EBING, 2000, p. 62).

Nesse contexto, a síntese vocabular quase sempre predomina sobre a inflação de dados, um simples detalhe ganha mais relevância do que o histórico completo dos fatos, envolvendo o desviante e a sua patologia. Interessante que, em alguns casos, o próprio testemunho dado ao médico reveste-se de uma definição sobre o sintoma. Em um testemunho, o sujeito sob observação diz que as ideias, ou seja, o elemento mental, são essenciais no masoquismo, como percebemos na seguinte reflexão: “Se a realização das ideias masoquistas (isto é, flagelação passiva etc.) fosse o fim desejado, isso se oporia ao fato de que a maioria dos masoquistas nunca procura a realização; quando o fazem, sempre ocorre uma grande decepção, ou, seja como for, a satisfação desejada não é alcançada.” (KRAFFT-EBING, 2000, p. 60).

Na visão do autor de *Psychopathia sexualis*, a sexualidade deveria se restringir ao intercuro heterossexual e centrado exclusivamente nos genitais. As mulheres são frequentemente o campo de provas sexuais do paciente masculino, que utiliza os bordéis para praticar todas as possibilidades do sexo não convencional. Por outro lado, usadas para corrigir os atos invertidos, são indicadas pelo doutor como cura para homossexuais, sádicos, masoquistas, fetichistas, zoófitos, necrófilos e outros tipos de parafilia. A prostituta e o bordel constituem, nesse sentido, uma importante força social, tanto por terem a função do empuxo à normalidade das práticas sexuais, quanto por serem para o perverso a figura e o lugar apropriados para exercitar toda ordem do imaginário sexual. Alguns relatos derivam da consulta, do tratamento e do acompanhamento clínico de algum paciente. Outros são incorporados por Krafft-Ebing de forma indireta, advêm de comentários de outros médicos ou até mesmo de casos que acompanhava por meio de jornais, como o de “Jack, o Estripador”. O único grande relato apresentado pelo médico em seu livro é denominado de “autobiografia de um transexual”. Não sabemos, no entanto, se se trata de uma peça ficcional, de uma recriação ou reelaboração em torno de um caso real, ou se é realmente um relato autobiográfico enviado ao médico. Há informações que lhe chegam por terceiros, cujas fontes não são citadas, outras lhe chegam por cartas, de pessoas preocupadas com seus sintomas lhe escrevem, algumas vezes pedindo uma solução para o seu conflito sexual, outras apenas para testemunhar o prazer, ou sua possível patologia, a um especialista sobre o assunto. Um caso significativo da inflação do imaginário, que se observa na perversão, aparece em um relato classificado pelo referido doutor como Sadismo Ideal:

Praticava sadismo-fetichismo. Deliciava-se com fantasias de situações nas quais flagelava seu irmão menor, uma babá ou freira; inventava histórias que sempre terminavam numa cena de flagelação; respondia a anúncios como: “Professora severa procura pupilo” e extraía o maior prazer da correspondência que se seguia; desenhava cenas de flagelação, de nádegas nuas de mulheres, vasculhava bibliotecas em busca de livros contendo escritos sádicos, fazia resumos de toda a literatura, colecionava imagens relacionadas com seu tema favorito e ele mesmo desenhava algumas para registrar os progressos que fazia no desenvolvimento da sua perversão. (KRAFFT-EBING, 2000, p. 43).

Curioso notar que não só alguns sujeitos vão se identificar com os casos narrados, após a leitura, fazendo chegar ao médico novos relatos que serão incluídos nas edições posteriores, como vão fazer do *Psy-*

chopathia sexualis um objeto de fetiche, fazendo chegar ao médico novos relatos. Em várias passagens, ficamos sabendo que a própria leitura do manual psiquiátrico motiva a cura do desviante, tal como apresentado no caso 72:

Deparou, então, com uma das primeiras edições de *Psychopathia sexualis*, e descobriu a real condição de sua anormalidade. Escreveu para sua antiga conhecida e restabeleceu relações íntimas com elas, mas disse-lhe terminantemente que as antigas cenas absurdas de “escravidão” não deveriam mais ser representadas e que, sob circunstância alguma, mesmo se ele o pedisse, ela deveria se envolver com suas idéias masoquistas.

[...]

Estava tão satisfeito com sua cura que veio agradecer-me pela valiosa ajuda que encontrara na leitura cuidadosa do meu livro, que lhe mostrara o caminho correto para remediar sua deficiência. (KRAFFT-EBING, 2000, p. 76).

Em outro momento, um candidato a paciente tenta se incluir nas inversões sexuais catalogadas por de Kraft-Ebing, cioso talvez de se encontrar em alguma comunidade que possa ser nomeada, procurando por si mesmo uma classificação adequada:

Se minha condição anormal não se modificar, estou decidido a colocar-me sob seu tratamento; e isso principalmente porque, depois de uma cuidadosa leitura de sua obra, não consigo incluir-me na categoria dos homossexuais; e também porque tenho a firme convicção, ou pelo menos a esperança, de que uma vontade forte, assistida e combinada com um tratamento especializado, poderiam me transformar num homem com sentimentos normais. (KRAFFT-EBING, 2000, p. 136).

A partir de *Psychopathia sexualis*, catálogos elaborados em torno da perversão serão escritos pelos próprios desviantes, como se buscassem a afirmação de uma comunidade que se percebe sob diferente organização do desejo. Glauco Mattoso rastreia essa tradição e se incluirá nela. Em *Manual do podólatra amador*, relata que um dos seus primeiros contatos teóricos com assunto sexo foi por meio de um livro de Frank S. Caprio, cujo título é *Aberrações do comportamento sexual: estudo psicodinâmico dos desvios de várias expressões do comportamento sexual* (1955). Contudo, em diferente época, seu intuito é alterar o discurso normativo para o ganho da sua “ficção masturbatória”, para subverter a ordem do discurso científico.

Tanto na obra de Glauco Mattoso, como nos casos apresentados por Krafft-Ebing, notamos o caráter inventivo da perversão que se organiza em torno da linguagem. Fazendo um percurso inverso ao do médico, que pretende deserotizar a linguagem, alguns desviantes fazem a paródia do discurso da ciência. Mais próximo, portanto, dos textos de Marquês de Sade e Leopold von Sacher-Masoch, sexualizam as palavras, percebendo nelas o objeto em torno do qual se fixam seus prazeres. Dessa forma, põem em curso a cópula do seu corpo com elas, de maneira que trazem à tona a parte obscura do desejo humano, ao mesmo tempo em que fazem da linguagem o suporte do seu próprio fetiche. Para um leitor perverso, ou que se coloca nessa posição no ato de leitura, os termos técnicos tornam-se excessos da linguagem, que não só evocam seus referentes, mas também atuam como seus substitutos. O próprio vocabulário da linguagem técnica pode, assim, alcançar o *status* de fetiche.

O texto como fetiche

O *Manual do podólatra amador*, cujo subtítulo é “aventuras e leituras de um tarado por pés”, fornece o aporte mais profícuo para definirmos o projeto estético-literário do autor. Esse livro representa não só a consolidação literária de uma concepção estética, como também traz uma contribuição crítica aos estudos literários brasileiros e aos estudos sobre perversão. Em vários momentos percebemos nele determinados posicionamentos, programas ou concepções típicos de um manifesto. O livro apresenta os princípios, as proposições, o embasamento conceitual, a genealogia e as filiações da concepção estético-literária que estamos denominando “estética da perversão”.

Além do caráter biográfico (ou de autoficção), o *Manual do podólatra amador* não deixa de ser, portanto, um romance de tese. Mattoso observa que o texto surgiu ao pensar alternativas para o impasse, qual seja, o que é possível fazer diante da repetição que não permite a instauração da diferença: como reverter o processo de esgotamento e de homogeneização do relato pornográfico que gira em torno de clichês sobre a sexualidade? O primeiro passo, alegado pelo autor (que transita pelos espaços da ficção e das vivências reais, misturando os dois, por isso, muitas vezes, será mais apropriado referir-se a ele como eu-textual) foi colocar a sua vida, as suas experiências sexuais, seus conhecimentos e suas leituras sobre a tradição obscena como foco e fonte da escrita. A ideia de se autobiografar pareceu-lhe uma tarefa grandiosa. Logo percebeu que, para resgatar a memória do que foi vivido ou para romancear os fatos, reflexões e emoções da sua existência, seria preciso determinar o ponto de corte, apresentado pelo autor na seguinte passagem do *Manual do podólatra amador*:

Só me dispus a isso quando percebi que a fórmula tava bem mais aquém: bastava ficar em torno daquilo que eu havia lido & feito com relação aos pés. Já que nesse terreno a literatura é curta e minha experiência larga, tudo o que eu passasse pro papel seria lucro. Sem o peso de compromissos mais genéricos com a Ficção ou a Memorialística, foi fácil & rápido produzir este livro. Que nem fazer um gol de pênalti, bater num cara amarrado, empurrar cego em ladeira, tirar doce da boca de criança ou gozar tocando punheta (MATTOSO, 2006, p. 162).

Ao longo do volume, o autor procura questionar, deslocar, erotizar ou perverter as definições a respeito de sexualidade desviantes encontradas nos manuais de sexologia aos quais teve acesso (atitude que evoca outros sujeitos perversos, cujos relatos encontramos no *Psychopathia sexualis*, do Doutor Krafft-Ebing). O narrador do *Manual do podólatra amador* revela ser um leitor contumaz de manuais de sexologia desde a adolescência, principalmente do *Aberrações do comportamento sexual*: estudo psicodinâmico dos desvios de várias expressões do comportamento sexual, de Frank Caprio. Esse livro, segundo o eu-textual, rendeu-lhe “material pra muita punheta” (MATTOSO, 2006, p. 29). Em alguns momentos, chega a citar passagens do texto de Caprio, recortando e desviando o caso relatado pelo médico do aparato clínico que o circunscreve, pervertendo dessa forma a finalidade didática e científica de tais relatos.

Ao alterar o texto original, Mattoso (por meio de sua persona textual) diz satisfazer seu desejo através da palavra escrita, contanto que desloque os princípios normatizadores do texto científico, reescrevendo-o à sua maneira. Em função disso, quando lê o caso de uma relação incestuosa entre pai e filho, relatado pelo Doutor Caprio, faz o seguinte comentário: “Tava eu lá interessado em saber se o filho era paranóico e o pai esquizofrênico? E eu com a opinião do psiquiatra? O que eu queria era me imaginar naquela cena onde o carinho contava...” (MATTOSO, 2006, p. 29). Assim, o imaginário perverso de Mattoso (vinculado à ficção) serve-se do conhecimento clínico para, em seguida, pevertê-lo. Nos escritos de Caprio, procura recortar as aberrações em função do seu desejo, desviando-se do tratamento e da cura associados a cada caso. Encontra-se em con-

sonância, assim, com o que pensa Roland Barthes no seu livro autobiográfico: “A Lei, a Doxa, a Ciência não querem compreender que a perversão, simplesmente, *faz feliz* ou, para ser mais preciso, ela produz um *mais*: sou mais sensível, mais perceptivo, mais loquaz, mais divertido, etc. — e, nesse *mais*, vem alojar-se a diferença (e, portanto, o Texto da vida, a vida como texto)” (BARTHES, 2003, p. 77).

Na produção literária de Mattoso, notamos que a fixação aos pés masculinos — que, segundo a sua preferência, deveriam ser grandes, desleixados e malcheirosos — desvia-se em direção ao espaço textual, duplicando e ampliando, assim, a dimensão do prazer. Tal perspectiva fica ainda mais clara no livro *A planta da donzela*. Nesse volume, observamos que não só o texto clínico é rasurado, alterado ou reescrito por Mattoso, mas também o texto literário. Em *Manual do podólatra amador* e em alguns contos, ele já tinha mostrado o rastro que a podolatria tem deixado nas letras brasileiras, no entanto, como constata, eram apenas passagens, flagrantes, lampejos selecionados e destacados em função do seu recorte fetichista.

Em *A planta da donzela*, o trabalho amplia-se. Mattoso se propõe a reescrever totalmente aquele que considera “o grande monumento ao pé, o clássico da podolatria em sua concepção feminil, elevada ao status de tese estética”. (MATTOSO, 2006, p. 81). Esse livro é *A pata da gazela*, de José de Alencar, um romance inteiro desenvolvido em torno da singularidade do pé como atrativo sexual e como princípio moral. Conforme observa o autor paulista:

Trata-se mais duma fábula desenvolvida, com alguma pitada de conto de fada, que duma crônica de costumes. A ambientação do enredo no cenário urbano da corte imperial é meramente circunstancial. O autor pretende expor uma tese, e pra isso traça o caráter dos personagens da forma mais estereotipada e simbólica: cada um com sua carga moral, avaliada pela cômoda balança do maniqueísmo. O mocinho & o bandido, o feio & o bonito, o certo & o errado, o bom & o mau, o vício & a virtude, o castigo & o prêmio. Nada do “rigor científico”, dos “fisiologismos” & “psicologismos” que caracterizariam mais tarde “teses” da ficção naturalista. A de Alencar era só uma “tese” romântica, para efeitos “edificantes”. Uma fábula, embora para adultos. (MATTOSO, 2011, p. 81-2).

Glauco Mattoso conhece bem a literatura brasileira. Em vários dos seus textos encontramos uma interlocução profícua com escritores de diferentes períodos históricos, tais como Alencar, Gregório de Matos Álvares de Azevedo, Joaquim Manoel de Macedo, Laurindo Rabelo, Luís Delfino, Machado de Assis, Manuel Bandeira, Fernando Gabeira, João Silvério Trevisan, Roberto Piva, entre tantos outros, que lhe são contemporâneos ou não, cujos trechos das obras são citados “ao pé da letra”, como também podem ser reescritos em função do seu deleite fetichista. Alguns textos da nossa tradição literária foram recriados por Mattoso, mas não nos parece que, principalmente no caso de *A planta da donzela*, o autor tenha feito mero pastiche: esse conceito talvez seja insuficiente para entender a singularidade da sua obra. No mínimo, seria uma questão que ficaria em segundo plano, diante do movimento de seleção, recorte e arquivamento realizado em função de um traçado fetichista que envolve acúmulo e repetição em torno do objeto do seu desejo (o pé). A reescrita pode ser entendida aqui como movimento de rastreamento e formação de uma estética sobre perversão ou, de outro modo, de construção de uma plasticidade que foi moldada por meio do desvio sexual; não como cópia, mas sim como invenção e fundação de uma prática textual.

O tripé do tripúdio é outra obra importante para a percepção do projeto estético de Glauco Mattoso. Em alguns contos desse livro, encontramos uma perspectiva crítica, que coloca em questão os clichês da literatura erótica, como nesta passagem:

Um soneto como aquele “Higiênico” (143) me veio na mesma noite em que, conversando com Carlos Carneiro Lobo, a monotonia dos contos eróticos foi a pauta central. Comentávamos que, no caso da literatura gay, sempre houve pouca vanguarda e muita retaguarda, e o magistral ficcionista de *Histórias naturais e d Geografias humanas*, que costumeiramente me visitava, expunha então sua própria teoria a respeito: a arquetípica estrutura narrativa na base do começo-meio-e-fim, contestável ou não, fica reduzida, no homoerotismo, à mera sequência ereção-penetração-ejaculação, que, já pouco criativa por si mesma, resulta ainda mais burocrática por estar presa a falsos clichês como o mito do pau grande e o vício do coito anal. (MATTOSO, 2011, p.70).

O livro foi publicado em 2011, mas os contos foram concebidos ao longo de uma produtiva interlocução com os sonetos que escreveu a partir do momento que ficou totalmente cego. Aliás, como podemos observar na singularidade da denominação heteronímia do autor (Glauco Mattoso = glaucoma), a cegueira, cantada em verso e prosa, torna-se um dado relevante para analisar a sua produção literária. Trata-se da única patologia assumida como tal no projeto estético do escritor, sendo um desafio constante para o seu percurso perverso. Ou seja, pode-se dizer que a estrutura perversa do desejo de Mattoso, cujo nome no registro civil é Pedro José Ferreira da Silva, transformou a própria deficiência em mecanismo de prazer, quando percebeu que a cegueira poderia legitimar e intensificar a sua atuação masoquista. Nessa perspectiva, a deficiência visual e a palavra se suplementam no mesmo movimento de duplicação e ampliação do gozo perverso.

A despeito da limitação causada pela ausência de visão, o escritor decide registrar por meio de uma forma fixa, o soneto, todo o roteiro sexual delineado por sua imaginação nas noites de insônia. A memória erótica, que intumescia o corpo e a palavra de Glauco Mattoso, era então convertida em sonetos. Tal estratégia permitia que o autor se lembrasse, ao acordar, do itinerário textual do seu gozo, mostrando assim que, apesar da cegueira, seu “tesão continuava vivo e esperneando” (MATTOSO, 2011, p. 75), talvez até para compensar a angústia. No conto “O sexagenário sedentário”, registra assim o seu estado atual:

Não me adaptei, mas hoje convivo com a cegueira mais pacificamente que nos anos 90, quando o impacto da desgraça me levou a sonetar desesperadamente, como no soneto “Perpétuo”, em que me considero prisioneiro e condenado a chupar o pau do primeiro carcereiro (leia-se qualquer visita) que aparecesse. Com o passar do tempo, consegui me virar na vida prática, e o fantasma da solidão deixou de ser um pânico meramente material para se concentrar na carência afetiva. Já não era a incapacidade que me assustava, e sim a ociosidade, que a punheta talvez não fosse bastante para preencher. (MATTOSO, 2011, p. 58).

Os contos de *Tripé do tripúdio* vão ampliando as formas da interlocução intratextual com diferentes personagens (reais e fictícios). Em todo o livro, o autor explora o palimpsesto como forma de enunciação: cada conto remete a um ou mais sonetos que, por sua vez, retratam uma circunstância erótica que atualiza alguma cena já experimentada no passado pelo eu-textual. A narrativa é sempre em primeira pessoa, intercalada, muitas vezes, com discursos diretos, confissões ou relatos do que foi observado por diferentes interlocutores, além de citações de diferentes gêneros textuais. Nesse percurso, o autor executa, como já vinha fazendo, um trabalho arqueológico que visa resgatar textos esquecidos, renegados ou disfarçados por discursos civilizadores.

O excesso na perversão

Glauco Mattoso mapeou as variadas manifestações podólatras na literatura brasileira, tomando como princípio de qualificação de valor literário o acréscimo ou acúmulo, no texto observado, de outros elementos perversos, tais como o sadomasoquismo, a disodia, deformações e toda sorte de inversão sexuais — isto é, quanto mais o desejo por pés estiver associado a outros desvios ou fetiches, maior a qualidade estética do relato, especialmente se este dirige-se a um leitor perverso. O traço fetichista, nas obras de autores nacionais, geralmente pode permanecer despercebido ao leitor comum. Precisamos, então, atentar para o regime da leitura proposta por Mattoso, que tem a ver com a atenção ao detalhe, ao ruído, ao desvio, que um fetichista ou “psiquiatra castrador” sabem identificar tão bem. Como pensa o autor de *A planta da donzela*:

Tratando-se duma novela fetichista — mais especificamente retifista — e maniqueísta, só mesmo um podólatra assumido ou um psiquiatra castrador estaria apto a parafraseá-la, seja para desvirtuá-la duma vez, seja para enquadrá-la nos padrões da “normalidade”. Eu me habilito no primeiro caso, ou seja, no papel do maníaco radical, para quem o revisionismo literário está a serviço do vício. (MATTOSSO, 2005, p. 9).

Dessa forma, Mattoso propõe uma profícua interlocução com a literatura brasileira atual e com autores da nossa tradição literária que lhe antecederam. Ao observar a biblioteca de obras nacionais constituída pelo escritor de Tripé do Tripúdio, percebemos uma dupla operação, ambas derivadas do trabalho arqueológico realizado por ele. A primeira operação requer acumular, ação fetichista que, ao mesmo tempo, também nos aponta para a figura do leitor voraz. Tal figura apresenta-se ainda como autor (ou como heteronímia de Pedro José Ferreira da Silva), nos mostra tanto sua metodologia de leitura, quanto seu processo de escrita. Esse eu-textual enuncia e conduz sua criação, selecionando, reunindo, catalogando e arquivando a nossa literatura segundo um processo que denomina “cropofagia”. No *Manual do podólatra amador* e, antes, no controvertido, *Jornal Dobrabil*, Mattoso ressalta a direta relação desse termo com a noção de antropofagia de Oswald de Andrade. Ao fazer “apologia da merda em prosa & verso”, o autor procura, em suas palavras, fazer “uma reciclagem ou recuperação daquilo que já foi consumido e assimilado, ou seja, uma sátira, uma paródia, um plágio descarado ou uma citação apócrifa.” (MATTOSSO, 2006, p. 144).

A segunda operação envolve ampliação, gesto de revisitar e alargar pela reescrita os textos que tocam seu desejo. Nesse movimento, um detalhe do texto do outro é recortado, remontado e aumentado segundo um traçado que refaz a historiografia pelo avesso (seu olhar quase sempre direciona-se para as partes baixas do corpo), cobrindo as brechas deixadas pelos historiadores da literatura nacional. Rastreia, atualiza e revitaliza textos de autores do nosso passado literário tendo em vista a constituição de uma erótica podólatra nas letras brasileira. Tanto nos textos de sua autoria, como nas antologias que ajudou a organizar — *Antologia sadomasoquista da literatura brasileira* (lançada em 2008) e *Aos pés das letras: Antologia podólatra da literatura brasileira* (lançada em 2011) — podemos perceber o diálogo com a nossa tradição literária por meio do acúmulo e da ampliação.

Ao retomar Gregório de Matos, Álvares de Azevedo, José de Alencar, Laurindo Rabelo, Aluísio de Azevedo, Adolfo Caminha, Raul Pompéia, Machado de Assis, Oswald de Andrade, João Silvério Trevisan, Roberto Piva, entre tantos mais, Mattoso nos mostra o excesso do texto do outro: detalhes, resíduos, sobras que vão se amontoando em sua biblioteca, construída segundo um corte perverso. O escritor de *A planta da donzela* nos direciona para detalhes que normalmente não seriam notados, traz à tona autores ou obras esquecidos, além de nos remeter a outros desconhecidos, constituindo assim uma comunidade marcada pela per-

versão. No traçado executado por Mattoso, rompe-se a separação estanque dos estilos de época para ganho da linhagem de escritores extemporâneos, na qual vai se inserir, os quais aproximam o lado obscuro dos nossos desejos à cifra da letra.

Em consonância com Barthes (*O obvio e o obtuso*), Derrida (*Gramatologia*) e pela psicanálise laciana, a letra é vista aqui tanto como materialidade ligada às mais profundas experiências humanas, quanto como encruzilhada de símbolos. Segundo a proposição de Barthes, ela seria o estado adâmico da linguagem, antes do erro, antes do discurso, anterior ao sintagma. Nesse sentido, pode ainda ser vinculada à noção de contemporaneidade proposta por Agamben, para quem “a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e restando não vivido, é incessantemente relançada para a origem, sem jamais poder alcançá-la”. (AGAMBEN, 2009, p. 70).

Enfim, quando Mattoso (efetivamente, a *persona* textual criada por Pedro Silva) solicita a escritura, de lavra própria e de outrem, como motivação masturbatória, um certo fetiche pela letra vai suplementando ou sobredeterminando o fetiche por pé. Enfim, tanto nos ensaios quanto na poesia e ficção do autor, parece que toda perversão só existe em nome da letra ou, mais especificamente, só seria possível uma estética da perversão sob a condição de um fetiche da letra, caso contrário não haveria invenção, mas apenas o esteticismo e a idealização traçados em função de uma fixação do desejo perverso. Encontraríamos, assim, apenas uma repetição que não geraria diferença, o que seria pouco profícuo em termos artístico-literários. Na concepção deleuziana, podemos falar de repetição quando nos encontramos diante de elementos idênticos, que têm absolutamente o mesmo conceito, contudo, observa, “só as formas extremas retornam — aquelas que, pequenas ou grandes, se desenrolam no limite e vão até o extremo da potência, transformando-se e passando umas nas outras”. A repetição só torna-se relevante, portanto, como pensa Deleuze, quando remete à “potência da linguagem, e, em vez de explicar-se de maneira negativa, por uma deficiência dos conceitos nominais, ela implica uma Ideia da poesia sempre excessiva.” (DELEUZE, 2009, p. 273).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BARTHES, R. *O obvio e o obtuso*. R.J : Nova Fronteira, 1990.

_____. *O prazer do texto*. S.P.: Perspectiva, 1999.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. S.P.: Estação Liberdade, 2003.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. S.P.: Martins Fontes, 2005.

BUTTERMAN, S. *Perversions on parade: brazilian literature of transgression and postmodern anti-aesthetics*. San Diego: Hyperbole Books, 2005.

CAPRIO, Frank. *Aberrações do Comportamento Sexual*. São Paulo: Ibrasa, 1965.

DELEUZE, G. *Apresentação de Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009^a.

_____. *Diferença e repetição*. R.J.: Graal, 2009b.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. 2 ed. S.P.: Editora Perspectiva, 1999.

KRAFFT-EBING, Richard von. *Psychopathia sexualis: as histórias de caso*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LANTERI – LAURA, Georges. *Leitura das perversões*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

MATTOSO, Glauco. *O tripé do tripúdio*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

_____. *Contos hediondos*. São Paulo: Editora Demônio Negro, 2009.

_____. *Manual do podólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés*. São Paulo: All Books, 2006.

_____. *A planta da donzela*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2005.

_____. *Jornal Dobrabil*. 2 ed. S.P.: Iluminuras, 2001.

_____. *O que é tortura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *O calvário dos carecas: história do trote estudantil*. São Paulo: EMW Editores, 1985.

_____. *Sonetodos: poesia completa de Glauco Mattoso*. Disponível em: <<http://sonetodos.sites.uol.com.br/>>. Acesso em: 18/03/2012.

A divulgação do moderno romance brasileiro em português: análise do trabalho empreendido por José Osório de Oliveira entre os anos 1930 e 1950

Thiago Mio Salla
USP/CAPES

Resumo: O presente artigo procura investigar parte da produção do ensaísta e crítico literário português José Osório de Oliveira, dedicada ao estudo e à difusão do romance brasileiro em terras lusitanas, sobretudo entre as décadas de 1930 e 1950, num contexto de intensificação do intercâmbio entre os dois países atlânticos. Em inúmeros livros, artigos, conferências e antologias, tal autor buscou palmilhar a farta produção brasileira no gênero, destacando títulos de diferentes romancistas paulistas, cariocas, mineiros, gaúchos e, sobretudo, nordestinos. De modo geral, entre as inúmeras manifestações regionais, buscava a singularidade do romance brasileiro que o diferenciava de seu congênera europeu. De acordo com a percepção vigente no período, toma o romance do Nordeste, de caráter predominantemente documental, enquanto precursor da iniciativa então difundida nos meios intelectuais de revelar o Brasil aos brasileiros.

Palavras-chave: José Osório de Oliveira; intercâmbio Portugal-Brasil; romance brasileiro; romance nordestino; crítica literária.

Abstract: This paper aims to investigate the production of the Portuguese essayist and literary critic Jose Osorio de Oliveira, dedicated to the dissemination of the Brazilian novel in Portugal, especially between the 1930s and 1950s in a context of greater exchange between the two Atlantic countries. In numerous books, articles, conferences and anthologies, this author treated the Brazilian production in the novel genre, highlighting titles by different novelists from Sao Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, and especially from the Northeast. Overall, among the many regional productions, he sought the uniqueness of the Brazilian novel that differed from its European counterpart. According to the prevailing perception in the period, he took the Brazilian Northeast novel as a precursor of the initiative so widespread in intellectual circles to reveal Brazil to the Brazilians.

Keywords: José Osório de Oliveira; Portugal-Brazil exchange; Brazilian novel; Brazilian Northeast novel; literary criticism.

José Osório de Oliveira foi poeta, crítico literário, ficcionista e ensaísta. Destacou-se, sobretudo, como ativo defensor da produção literária realizada pelas então colônias portuguesas na África, bem como trabalhou ativamente para a aproximação entre Portugal e Brasil, escrevendo artigos, proferindo conferências, publicando livros, organizando antologias de autores brasileiros e participando de publicações dedicadas ao intercâmbio cultural entre Brasil e Portugal. Segundo Mário de Andrade, em crônica publicada no *Diário de Notícias*, em agosto de 1940, José Osório de Oliveira foi “o primeiro intelectual português a conceber nossa literatura como uma entidade unida e independente, um corpo lógico tradicional em movimento evolutivo,

e não apenas como um florilégio de escritores que se sucediam esporadicamente, apenas vivos pelo acaso da maior ou menor inteligência que possuíam”¹. E ainda diz Mário que teria sido José Osório de Oliveira o lançador de um mito em Portugal, “a literatura brasileira”, e por meio de seu intenso trabalho enquanto crítico teria conseguido transformar tal mito em realidade.

Tal crítico literário luso, que enfatizava a autonomia e o “talento romanesco peculiar” manifestado pelos artistas brasileiros da primeira metade do século XX, era filho da escritora portuguesa Ana de Castro Osório e do poeta Paulino de Oliveira, que também foi cônsul português em São Paulo entre 1911 e 1914. Em decorrências das funções diplomáticas exercidas por seu pai, Osório de Oliveira veio pela primeira vez ao Brasil com dez anos de idade, permanecendo aqui por dois anos, que segundo ele teria sido o “tempo necessário para vibrar como uma criança brasileira”². Em função desse período em “íntimo contato com a alma do Brasil”, mostrou-se desde então um ser dividido entre sua terra natal Portugal e o país que o acolhera na infância. Em *Psicologia de Portugal*, Osório de Oliveira dizia: “Não posso deixar de ser português, mas quero ser, também, um pouco brasileiro”³.

Depois de tal período no Brasil, volta a Portugal e ingressa no jornalismo. Em 1919, com vinte anos, é nomeado 2º Contador da Auditoria Fiscal de Moçambique, fixando-se em Lourenço Marques. Osório de Oliveira descreve tal atitude como seu “exílio voluntário em África”, para se libertar “duma existência estéril de literato de café”⁴. Em 1922, envolve-se numa frustrada tentativa de golpe militar levada a cabo por setores afetos do sidonismo. Depois de ficar meio ano preso, parte novamente para o Brasil, mais precisamente para o Rio de Janeiro, com o objetivo de gerenciar a livraria de sua mãe, Ana de Castro Osório⁵. Nesse momento, visita a casa de Mário de Andrade na rua Lopes Chaves em São Paulo, participando de reuniões dos modernistas paulistas⁶. A partir daí, passou a ser considerado um pioneiro na compreensão e divulgação em Portugal da literatura brasileira moderna⁷.

O autor continua seus deslocamentos entre Portugal, Brasil e o continente africano. Em 1926, a serviço do Ministério das Colônias, parte para Cabo Verde. Em 1933, realiza nova visita ao Brasil, agora acompanhado da esposa, a cantora e escritora Raquel Bastos. Estreita ainda mais os laços com os novos escritores brasileiros, sobretudo com Mário de Andrade, com quem troca livros, cartas e cartões-postais de maneira constante até o início dos anos 1940⁸. No Arquivo Mário de Andrade no IEB, na correspondência passiva do autor de *Macunaíma*, há mais de 30 missivas de José Osório de Oliveira.

A literatura brasileira e o regionalismo

1 ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 242.

2 Em *Geografia literária* (1931), o crítico português resalta sua convivência, desde a infância, com livros brasileiros. Sublinha inúmeras obras que teriam feito parte de sua educação sentimental: *A escrava Isaura*, de *Bernardo Guimarães*; *A moreninha*, de Macedo; *Inocência*, de Taunay; *Ubirajara*, *Iracema* e *O guarani*, de Alencar. Confere destaque ainda a produções de Aluísio Azevedo, Machado de Assis e Euclides da Cunha.

3 OLIVEIRA, José Osório de. *Psicologia de Portugal*. Lisboa: Edições “Descobrimento”, 1934, p. 83.

4 OLIVEIRA, José Osório de. *Geografia literária*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931, p. 162.

5 SARAIVA, Arnaldo. *O modernismo brasileiro e o modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004, p. 86.

6 SARAIVA, Arnaldo. “Carta-dedicatória inédita de Mário de Andrade a José Osório de Oliveira”. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 33, set. 1976, p. 62.

7 GOUVÊA, Leila Vilas Boas. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 38.

8 MORAES, Marcos António. “Imagens de Portugal e do Brasil”. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 149/150, jul. 1998, pp. 377-383.

José Osório de Oliveira tratou pela primeira vez da literatura brasileira em livro, em 1931, numa obra intitulada *Geografia literária*. Neste volume, fugindo do historicismo do século XIX, crítico procura se fiar na geografia, mais especificamente na diversidade geográfica das literaturas de língua portuguesa, uma vez que o livro reúne ensaios que versam sobre Portugal, Brasil e os países que compunham o império português na África. Sem desconsiderar as particularidades nacionais, reivindica a precedência da cultura e da língua portuguesa na estruturação dos modos de pensar e sentir da ex-colônia americana e das atuais colônias africanas. Em livres aproximações, todos os espaços são vistos como integrantes da mesma família, cujo pai seria Portugal.

No texto “A literatura brasileira contemporânea”, contido na referida obra, Osório de Oliveira procura enfocar, sobretudo, autores brasileiros que se destacaram nas duas primeiras décadas do século XX, antes da ebulição do modernismo de 1922. Nesse momento, o contato com Mário de Andrade ainda não se faz sentir em sua produção crítica. Osório de Oliveira coloca-se na esteira de Tristão de Athayde, ao dividir a literatura brasileira em dois vetores fundamentais: Machado de Assis e Euclides da Cunha. O primeiro seria marcado pela ironia, moderação e aticismo, e o segundo, pelo vigor, pelo desconcerto, o colorido e a imaginação. Entre os contemporâneos descendentes de Machado estariam Lima Barreto e Afrânio Peixoto. Entre os herdeiros de Euclides da Cunha, coloca Alberto Rangel, Gilberto Amado e Monteiro Lobato e todo um conjunto de autores tipicamente regionalistas das primeiras décadas do século XX, hoje praticamente desconhecidos. Destaque para Alcides Maya, no Rio Grande do Sul; Godofredo Rangel, em Minas Gerais; Carvalho Ramos, em Goiás; Xavier Marques, na Bahia; Mario Sette, em Pernambuco; Carlos D. Fernandes, na Paraíba; e Gustavo Barroso, no Ceará.

Para Osório de Oliveira, tais escritores enquadrados na vertente euclidiana da literatura brasileira privilegiavam coisas, pessoas e fatos pertencentes a seus estados, e por meio da obra deles seria possível esboçar uma espécie de geografia literária do Brasil⁹. Por outro lado, segundo o crítico português, tal busca pela especificidade regional acabava redundando no privilégio para particularidades linguísticas locais, o que acabava por dificultar o diálogo entre as várias partes da nação.

Em *Espelho do Brasil*, obra de 1933, Osório de Oliveira torna a abordar a diversidade prismática do regionalismo que se expandia pela literatura brasileira. O crítico português enfatiza que não haveria uma obra romanesca contemporânea que pudesse representar o Brasil em sua totalidade. “Como definir ou englobar num livro um país que inspira obras como *Pussanga*, de Peregrino Júnior, *Oscarina*, de Marques Rebelo, e *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Antonio de Alcântara Machado”¹⁰? Segundo o autor tais livros retratam paisagens, costumes, figuras e vocabulários tão diferentes que chegam a dar a impressão de pertencerem a diferentes literaturas. Conclui, portanto, que não haveria o romance do Brasil, mas romances do Brasil.

Segundo Osório de Oliveira, a heterogeneidade do ambiente brasileiro, seja em termos étnicos, geográficos e culturais, seria a razão para a floração da literatura regionalista, cujo maior expoente naquele momento seria *A bagaceira*, de José Américo de Almeida. Diz o crítico português: “Os vários Brasis são tão diferentes uns dos outros, que a obra literária que descreva os aspectos de uma região encontrará sempre interesse desperto e curiosidade acessa nas outras, pelo mesmo fenômeno de exotismo que se faz manifesto em todas as literaturas”¹¹. Em certo sentido, considera que a literatura brasileira será sempre mais ou menos regional, o que não redundaria, necessariamente, em consequências negativas para a unidade nacional, tendo em vista a vigência de fatores espirituais de maior abrangência como a religião, a noção de pátria, de tradição e a língua,

9 OLIVEIRA, José Osório de. *op.cit.* p. 60.

10 OLIVEIRA, José Osório de. *Espelho do Brasil*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933, pp. 17-18.

11 OLIVEIRA, José Osório de. *Psicologia de Portugal*. Lisboa: Edições “Descobrimento”, 1934, p. 156.

que garantiriam a coesão do país. Percebe-se aqui o diálogo de José Osório de Oliveira com o pensamento de Gilberto Freyre ao aproximar as noções de diversidade e unidade. Não por acaso, Osório de Oliveira foi um dos primeiros, senão o primeiro, divulgador da obra do autor de *Casa-grande & senzala* em Portugal, ao publicar um artigo em que, tomando como base a perspectiva freyreana, reavaliava o contributo dos negros na formação da nacionalidade brasileira, na revista *O Mundo Português*, dirigida por seu irmão João de Castro Osório, em abril de 1934¹².

Na obra *Psicologia de Portugal*, de 1934, ao procurar “definir o que o Brasil deve ser para os portugueses”¹³, Osório de Oliveira enfoca a especificidade do modernismo paulista, cujas notas dominantes seriam o espírito crítico e o humorismo, vistos enquanto produtos da cultura e da civilização¹⁴. Afirma que a cultura paulista seria europeia, uma vez que ela estaria intelectualmente mais perto de Paris do que de Portugal. Argumenta que o europeísmo intelectual e o progresso material de São Paulo fariam com que o paulista estivesse em desacordo não só com Portugal, mas também com o resto do Brasil, sobretudo com o Norte, o que justificaria as rupturas linguísticas propostas pelos asseclas modernistas como meio de afirmação da nacionalidade impulsionada por São Paulo.

Com relação a esse último tópico, afirma que não haveria motivo para os modernos escritores brasileiros desarticularem a prosa, “de a libertar da sintaxe lusíada, de criar novos termos e novas locuções”¹⁵? Para o crítico, durante três séculos, desde o período colonial, o Brasil já era uma nação, sobretudo, em função do desenvolvimento de sua literatura. Nesse sentido, considera que a independência política do país em 1822 teria sido apenas a confirmação de um processo que já estava se realizando em termos literários. Defende, portanto, que não seria necessário aos autores brasileiros libertar-se dos clássicos portugueses, pois, caso o fizessem, estariam desprezando os próprios clássicos nacionais, mestres como Gonçalves Dias e Alencar, que teriam escrito num português de alto nível. Apesar da diversidade, considera que Brasil e Portugal estariam irmanados pela língua portuguesa: não seria lícito “fantasiar” diferenças entre os dois países irmãos. Em linhas gerais, percebe-se que, diante da constatação de que os lusitanos, cada vez mais, estariam “intelectual e moralmente, isolados do mundo”¹⁶, o autor se arroga a missão de, por meio da literatura, aproximar seu país da nação brasileira.

Em suas análises, Osório de Oliveira lança mão de concepções sociológicas para situar os leitores portugueses no que diz respeito à conformação de certas especificidades que detectava na estruturação do meio literário brasileiro. Isso ocorre, por exemplo, ao tratar das diferenças entre a referida literatura cosmopolita de São Paulo e a literatura regionalista nortista. O crítico português considera que enquanto o paulista (referência mais ampla ao brasileiro meridional) seria um tipo indefinido, renovado a todo instante por novas ondas de imigração, o nortista é tomado enquanto um tipo característico – “o sertanejo forte do aforismo euclidiano, o brasileiro puro do Brasil, encharcado de brasilidade”¹⁷. Considera que o afastamento das correntes europeias e a falta de desenvolvimento econômico teriam tornado a vida do Norte do país provinciana e, por isso, afeita à literatura regional, ao passo que em São Paulo predominaria a literatura irônica dos ultracivilizados modernistas.

12 Para Osório de Oliveira, a frase mais bela que já ouvira sobre os portugueses teria sido pronunciada por Gilberto Freyre: “(ele) dizia-me um dia que, depois de Cristo, ninguém tinha contribuído mais do que nós (os portugueses) para a fraternidade dos homens” (OLIVEIRA, José Osório de. *Espelho do Brasil*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. 48).

13 Em sentido amplo, tal obra engloba ensaios que procuram dar conta da especificidade da conformação cultural e da psique social de Portugal, Brasil e das antigas colônias africanas, como se o mesmo “espírito português” perpassasse os três territórios distintos.

14 OLIVEIRA, José Osório de. *op. cit.* p. 65.

15 *Idem*, p. 92.

16 *Idem*, p. 58.

17 *dem*, pp. 68-69.

A maior iniciativa de Osório de Oliveira de divulgação da literatura brasileira em Portugal dá-se em 1939 com a publicação de sua *História breve da literatura brasileira*, que, segundo Mário de Andrade, embora escrita para portugueses, lhe parecia indispensável a qualquer brasileiro¹⁸. Gilberto Freyre trata o livro como a “primeira tentativa inteligente e desassomburada de interpretação do nosso desenvolvimento literário sob o moderno critério sociológico”¹⁹. No processo de historiar a literatura brasileira desde os primórdios da colonização portuguesa até o final da década de 1930, Osório de Oliveira torna a conferir destaque ao modernismo, em tom agora mais nitidamente favorável. Segundo o crítico português, o movimento modernista teria levado o Brasil à definitiva nacionalização de sua cultura, à aceitação de “tudo que é produto da terra e da formação nacional, de tudo quanto constitui a alma brasileira”. Ao mesmo tempo, ele teria proporcionado a libertação do preconceito intelectualista europeu. Para Osório de Oliveira, “a ação do modernismo já deu o resultado necessário, libertando os brasileiros, ao mesmo tempo, do seu complexo de inferioridade e do seu bovarismo nacional. Fenômeno raro, esse da moderna literatura brasileira, em que a poesia abriu caminho ao romance”²⁰.

O romance de 1930

Como se percebe, Osório de Oliveira estabelece um elo entre o modernismo de 1922 e o romance de 1930, como se o primeiro, focado em elementos estéticos, tivesse aberto as portas para o segundo, cujo enfoque teria uma roupagem mais ideológica, focada na representação das particularidades regionais²¹. O crítico português fala da coragem moral da nova geração de romancistas brasileiros em conhecer a verdade, com destaque para os autores nordestinos: “É no Nordeste que surge essa geração, talvez por ser ali mais dolorosa a realidade, menos conhecida a terra, mais ingrato o clima, mais desiguais as condições de vida, mais intenso o drama humano”²².

Aqui o realce recai sobre os principais escritores do romance de 1930, que se por um lado recuperam certos elementos do protocolo naturalista novecentista (na tentativa de espelhar a realidade brasileira), por outro, partem em busca de um sentido poético e humano do real (o que acaba distanciando-os da frieza da prosa cientificista dos prosadores do século XIX). Segundo Osório de Oliveira, tais artistas manifestavam a coragem moral de conhecer a verdade, incumbindo-se da missão de revelar o Brasil aos brasileiros. As referências não poderiam deixar de ser a José Lins do Rego, Amando Fontes, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Érico Veríssimo e Graciliano Ramos. Sobre este último destaca: “Vieram os duros e ásperos romances de Graciliano Ramos, um dos quais, *Angústia*, particularmente se distingue pelo vigor e pela implacabilidade, embora *S. Bernardo* e *Vidas Secas* sejam, também, poderosas águas-fortes”²³.

Outra estratégia utilizada por Osório de Oliveira para aproximar a literatura brasileira da vida literária

18 ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins, 1972, p. 165.

19 FREYRE, Gilberto. “Apêndice”. In: OLIVEIRA, José Osório de. *Aspectos do romance brasileiro*: conferência para um público português. Lisboa: [s.n.], 1943, p. 29.

20 OLIVEIRA, José Osório de. *História breve da literatura brasileira*. Lisboa: Editorial “Inquérito”, 1939, p. 113.

21 Ao que parece, o crítico português esboça tese semelhante a que seria desenvolvida e sistematizada nos anos 1970 por João Luiz Lafeté em *1930: a crítica e modernismo* (1974). Segundo este último, haveria continuidade entre o modernismo de 1922 e o romance de 1930: como se o primeiro, focado em elementos estéticos, tivesse aberto as portas para o segundo, cujo enfoque teria uma roupagem mais ideológica. Em comum entre os dois momentos, a busca pelo “estilo da vida nacional”.

22 *Idem*, p. 115. Não por acaso, Gilberto Freyre destaca que Osório de Oliveira fora um dos intérpretes mais compreensivos e simpáticos que o movimento do Nordeste teria encontrado, pois tal crítico português reconhecera a especificidade da casa-grande de engenho, da casa de fazenda e do sobrado patriarcal como “o ponto de referência mais importante para a explicação e interpretação do desenvolvimento da cultura brasileira” (FREYRE, Gilberto. *op.cit.*, p. 29).

23 *Idem*, p. 117.

portuguesa dá-se por meio do estabelecimento de paralelos entre um e outro contexto cultural. Segundo ele, o processo de descida aos porões da realidade nacional empreendido pelos romancistas brasileiros de 1930 dificilmente poderia ser realizado, em Portugal, pelos escritores lusos. Em sua terra natal, não haveria identificação entre os romancistas e os homens do povo. Estes tratam aqueles com desconfiança, pois haveria irreconciliáveis diferenças linguísticas e sentimentais entre um e outro. Diz: “as classes e a cultura intelectual separam, na Europa, o romancista das criaturas humanas que constituem a massa da população”²⁴. Segundo o autor, no Brasil, as classes ainda se encontrariam em processo de formação, o que permitiria a comunicação efetiva entre o homem de letras e o restante da população. Ao passo que em Portugal a cultura intelectual se sobreporia à cultura social, no Brasil ocorreria o inverso.

Em 1943, em conferência dirigida ao público português, Osório de Oliveira se dedica exclusivamente ao romance brasileiro. Como forma de examinar a repercussão da literatura do Brasil em Portugal, ele retoma sua participação em um inquérito realizado pela *Revista Acadêmica*, publicação brasileira que, em 1940, desejava saber “quais os dez melhores romances brasileiros”, solicitando para isso também a colaboração de intelectuais portugueses. Apenas ele responde à solicitação do periódico. Seus votos foram: *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; *O mulato*, de Aluísio Azevedo; *Canaã*, de Graça Aranha; *Macunaíma*, de Mario de Andrade; *Pedra bonita*, de José Lins do Rego; *Jubiabá*, de Jorge Amado; *Caminho de pedras*, de Rachel de Queiroz; *Um lugar ao sol*, de Érico Veríssimo; e *Fronteira*, de Cornélio Pena²⁵.

Segundo Osório, apesar dos recentes esforços de divulgação da literatura brasileira em Portugal, nenhum escritor português a conheceria de fato em sua totalidade, para se julgar à vontade para emitir o parecer solicitado pela revista brasileira. Contudo, argumenta que se o foco fossem os romances brasileiros contemporâneos, haveria meia dúzia de literatos lusitanos capazes de responder ao inquérito. E entre os novos romancistas brasileiros, destaque, quase exclusivo, para José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo, autores mais comumente citados em Portugal, o que mostrava, por outro lado, que eram desconhecidos, pela intelectualidade portuguesa, outros nomes votados por Osório: Mário de Andrade, Rachel de Queiroz e Cornélio Penna. Nesse sentido, questiona: “como falar sem injustiça, mesmo só da literatura contemporânea, quando se conhecem apenas os quatro romancistas que, em grande parte pelo seu valor, mas também em virtude das circunstâncias, conquistaram notoriedade em Portugal”²⁶?

Observa-se, assim, que o autor reconhece que um pequeno conjunto de escritores brasileiros, formado por Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano e Veríssimo, já tinha reconhecimento em Portugal. Mas, insatisfeito, passa a argumentar em favor da expansão da literatura brasileira contemporânea em terras portuguesas, promovendo outros nomes, além do quarteto anteriormente mencionado. Cita: *A bagaceira*, de José Américo de Almeida; *Calunga*, de Jorge de Lima; *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos; *Rua do Siriri*, de Amando Fontes; *Maleita*, de Lúcio Cardoso, entre outros. Reivindica, inclusive, que se conheçam melhor os quatro escritores brasileiros de maior relevo em Portugal, apontando outros romances destes dignos de nota: *Banguê e Pureza*, de José Lins; *Mar morto*, de Jorge Amado; *S. Bernardo* e *Vidas Secas*, de Graciliano; e *Música ao*

24 *Idem*, p. 119.

25 OLIVEIRA, José Osório de. “Adeus à literatura brasileira”. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 50, jul. 1940.

26 OLIVEIRA, José Osório de. *Aspectos do romance brasileiro*: conferência para um público português. Lisboa: [s.n.], 1943, p. 13. No referido artigo “Adeus à literatura”, com o intuito de destacar a riqueza da produção literária nacional para além dos quatro romancistas conhecidos em Portugal, Osório de Oliveira esboça duas listas alternativas dos dez maiores romances brasileiros, nos quais não figuram nenhuma obra de José Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo e Graciliano Ramos. Primeira lista alternativa: “*Memórias de um sargento de milícias*; de Manuel Antônio de Almeida; *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; *O ateneu*, de Raul Pompeia; *Luzia-Homem*, de Domingos Olympio; *O esperado*, de Plínio Salgado; *A bagaceira*, de José Américo de Almeida; *Os corumbas*, de Amando Fontes; *Calunga*, de Jorge de Lima; *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos; e *Vovô Morungaba*, de Galeão Coutinho”. Segunda lista alternativa: “*O guarani*, de José de Alencar; *Inocência*, de Visconde Taunay; *Quincas Borba*, de Machado de Assis; *A conquista*, de Coelho Neto; *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, de Lima Barreto; *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade; *O quinze*, de Rachel de Queiroz; *Rua do Siriri*, de Amando Fontes; *Maleita*, de Lúcio Cardoso; e *Cabocla*, de Ribeiro Couto”.

longe, *Caminhos cruzados* e *Olhai os lírios do campo*, de Érico Veríssimo.

Em linhas gerais, não deixa de exaltar o talento romanesco dos autores brasileiros daquele momento histórico específico, que procuravam realizar a sondagem de todas as zonas do país e de todas as camadas que compunham a vida nacional. Diz o crítico português: “O que não oferece dúvidas é que o brasileiro se mostrou particularmente dotado para esse gênero de criação intelectual, não digo já porque sejam excepcionais as obras que tem produzido, mas porque são numerosos os autores de romances com qualidades acima do comum”²⁷.

Por outro lado, o intelectual português ecoa alguns questionamentos ao romance de 1930 que, naquele momento histórico específico, ganhavam amplitude em diferentes setores da crítica brasileira, sobretudo entre os adeptos da literatura intimista²⁸. Osório de Oliveira aponta o ideologismo (finalidade política, preocupação doutrinária ou vaga aspiração de justiça social) como elemento que estaria prejudicando a produção de certos artistas, sobretudo os nordestinos, na medida em que acabava por condicionar a psicologia das personagens, afetando a verossimilhança das obras. Paralelamente, reprova a febre de produzir, dirigindo-se contra José Lins do Rego e Jorge Amado. Este último teria repetido em *Capitães da areia*, cenas e figuras de *Jubiabá* e, em prol de certo romantismo revolucionário, perderia o controle da realidade retratada.

Diante de tais apontamentos críticos à produção, sobretudo, de romancistas nordestinos, Graciliano Ramos seria uma exceção. Depois de *Angústia*, ele teria publicado um único livro, *Vidas Secas*. “Se este livro não tem, porque não podia ter, a densidade psicológica dos anteriores, a arte da prosa é nele, talvez, mais perfeita, pois atinge a difícil sobriedade sem perder o vigor dramático”²⁹. Em conformidade com a opinião da maioria dos críticos brasileiros, sublinha que a aspereza do escritor alagoano teria encontrado em tal obra o tema mais adequado, pois a forma do texto se aliará perfeitamente ao desenho dos homens e animais do sertão acossados pela seca.

O trabalho de divulgação da literatura brasileira em Portugal realizado por José Osório de Oliveira consolida-se quando este se torna secretário de redação da *Revista Atlântico*, periódico coeditado pelo Secretariado da Propaganda Nacional, de Salazar, e pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), de Getúlio Vargas, no âmbito do acordo cultural firmado entre os Estados Novos brasileiro e português em 1941³⁰. Tal publicação, que circulou por cerca de seis anos de 1942 a 1948, passa a dar generoso espaço aos novos autores brasileiros, tanto aos pouco conhecidos em Portugal como Mário de Andrade, quanto aos mais referidos pela intelectualidade lusitana: Graciliano Ramos chega a publicar três capítulos de *Infância* na revista. Paralelamente, Osório de Oliveira edita uma antologia de *Prosas brasileiras* em que procura dar a conhecer ao público português a diversidade da produção contemporânea do Brasil, bem como a unidade desta mesma literatura no que diz respeito ao ímpeto de perscrutar a alma nacional.

27 *Idem*, p.15

28 Destaque para autores que procuraram consciente ou inconscientemente, “colocar tudo em função do drama humano, e que não se esqueceram nunca de que o romance é história de destinos, de casos individuais, não de regiões geográficas ou lutas sociais” (FARIA, Octávio de. “Mensagem post-modernista”. *Lanterna Verde*, Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira, Rio de Janeiro, n. 4, nov. 1936, p. 65), entre eles destaque para Octávio de Faria, Lúcio Cardoso, Mário Peixoto, Barreto Filho, José Geraldo Vieira e Cornélio Pena. Ao privilegiar dramas interiores desse tipo, Faria e seus congêneres deixavam de lado a menção à cor local, às massas, às questões sociais e políticas (violência, alienação, miséria da vida sertaneja, luta ideológica), enfim, tudo aquilo que preconizavam os autores nordestinos. Para mais informações ver: SALLA, Thiago Mio. “Graciliano Ramos versus Octávio de Faria: o confronto entre autores ‘sociais’ e ‘intimistas’ nos anos 1930”. *Opiniões* (FFLCH/USP), São Paulo, ano 2, n. 3, 2011, pp. 15-29.

29 *idem*, p. 22.

30 Trata-se do Acordo Cultural Luso-Brasileiro, assinado em 4 de setembro de 1941, no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, por Antônio Ferro, diretor do Secretariado da Propaganda Nacional, de Portugal, e Lourival Fontes, diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda, do Brasil. O texto do documento previa, em seu segundo artigo, a “criação de uma revista denominada *Atlântico*, mantida pelos dois organismos, com a colaboração de escritores e jornalistas portugueses e brasileiros” (ACORDO Cultural Luso-Brasileiro. *Atlântico*, Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional; Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda. ano 1, n.1, 23 maio 1942, p. 180).

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. “Portugal”. In: *Vida literária*. São Paulo: Edusp, 1993, pp. 242-246.
- _____. “Literatura nacional”. In: *O empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins, 1972, pp. 165-168.
- ATLÂNTICO. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional; Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda. 1942-1947.
- FARIA, Octávio de. “Mensagem post-modernista”. *Lanterna Verde*, Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira, Rio de Janeiro, n. 4, nov. 1936.
- FREYRE, Gilberto. “Apêndice”. In: OLIVEIRA, José Osório de. *Aspectos do romance brasileiro*: conferência para um público português. Lisboa: [s.n.], 1943.
- GOUVÊA, Leila Vilas Boas. *Cecília em Portugal: ensaio biográfico sobre a presença de Cecília Meireles na terra de Camões, Antero e Pessoa*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.
- MORAES, Marcos António. “Imagens de Portugal e do Brasil”. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 149/150, jul. 1998, pp. 377-383.
- OLIVEIRA, José Osório de. *Geografia literária*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931.
- _____. *Espelho do Brasil*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933.
- _____. *Psicologia de Portugal*. Lisboa: Edições “Descobrimento”, 1934.
- _____. *História breve da literatura brasileira*. Lisboa: Editorial “Inquérito”, 1939.
- _____. “Adeus à literatura brasileira”. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 50, jul. 1940.
- _____. *Enquanto é possível*. Lisboa: Edições “Universo”, 1942.
- _____. *Aspectos do romance brasileiro*: conferência para um público português. Lisboa: [s.n.], 1943.
- SARAIVA, Arnaldo. “Carta-dedicatória inédita de Mário de Andrade a José Osório de Oliveira”. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 33, set. 1976, p. 62-65.
- _____. *O modernismo brasileiro e o modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

A forma do malandro em “A volta do marido pródigo”

Thiago Moraes Fernandes Cruz
USP

Resumo: O presente artigo compara as nove narrativas de *Sagarana* (1946) pela perspectiva morfológica, enfocando a distinção entre os gêneros Conto e Novela. Por meio do diálogo com alguns teóricos, o trabalho estuda as relações entre a singularidade formal da narrativa “A volta do marido pródigo” e a incomum presença da malandragem na obra rosiana. Guimarães Rosa, ao construir a figura do malandro, empresta-lhe o figurino mítico do trickster, situando-o ao mesmo tempo em um enredo historicamente bem definido: a República Velha. A inserção desproblematizada do malandro mítico em um enredo onde a problemática sócio-histórica é evidente demonstra uma visão positivada da malandragem, tida como redução estrutural de uma visão idealizada específica da sociedade brasileira.

Palavras-chave: conto; João Guimarães Rosa; Sagarana; A volta do marido pródigo.

Abstract: This paper compares the nine narratives in *Sagarana* (1946) from the morphological perspective, focusing on the distinction between the genders, Short Story and Novel. Through dialogue with some theorists, this work studies the relationship between the formal uniqueness of the story “The Return of the Prodigal Husband” and the unusual presence of trickery in Rosa’s work. Rosa, in constructing the figure of the trickster, lends him the costume of mythical trickster, placing it at the same time in a historically well-defined plot: the Old Republic. The *unproblematized* insertion of the mythical trickster in a scenario where the problematic is obvious socio-historical shows a view positively valued of the trickery, regarded as a structural reduction of a specific Brazilian society’s idealized vision.

Keywords: short story; João Guimarães Rosa; Sagarana; A volta do marido pródigo

A fronteira entre os gêneros Conto e Novela é um problema crítico ainda longe de ser resolvido. Algumas distinções, legitimadas pela dificuldade da questão, fundamentam-se no hermetismo de conceitos mais ou menos complexos, que, não clareando de todo essas diferenças, fornecem subsídios teóricos para que a crítica avance na discussão. Outras definições mais pontuais, ao prezarem a clareza, contornam os problemas centrais, relativizando o conceito.

Em texto publicado nas novas edições de *Sagarana*¹, Paulo Rónai segue essa segunda tendência ao definir esse livro como predominantemente novelístico.

“As nove peças que formam o volume *Sagarana* continuam a grande tradição da arte de narrar. O gênero peculiar do autor é, aliás, a novela e não o conto. A maioria das narrativas reunidas no livro são novelas, menos por sua extensão relativamente grande do que pela existência, em cada uma delas, de vários episódios – ou ‘subistórias’, na expressão do escritor –, aliás sempre bem concatenados e que se sucedem em ascensão gradativa.”²

1 *A arte de contar em Sagarana, in Sagarana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

2 *ibidem*, p. 16.

Apesar da simplicidade tentadora dessa definição, devemos observar que as novelas toscanas não possuem essas ‘subistórias’, ao contrário, seriam elas mesmas essas narrativas episódicas emolduradas por uma narrativa central. A moldura do Decameron, espinha dorsal das cem narrativas, une as novelas boccaccianas sem, contudo, lhes retirar a linearidade da ação central de cada uma delas. Não podemos afirmar que haja uma moldura para as nove narrativas de Sagarana, o que poderíamos dizer é que a maioria delas é estruturada por uma ação central que serviria de moldura para outras narrativas episódicas, as chamadas ‘subistórias’.

Apesar da fragilidade, essa definição *en passant* de Paulo Rónai identifica traços distintivos fundamentais entre as histórias de Sagarana. Conhecedor da citada dificuldade para definir o que é Conto e o que é Novela, o crítico cuidadosamente aponta que a *maioria* delas são novelas, ou seja, o livro é *predominantemente* e não *exclusivamente* novelístico. Deduzimos disso que algumas narrativas de Sagarana não têm a ação central recortada por episódios, ou as têm em menor grau, podendo, portanto, serem chamadas de contos.

Lendo a obra sob essa perspectiva, a novela mais exemplar é “O burrinho pedrês”, onde os episódios entrecortam a todo momento o enredo principal, mimetizando o percurso de uma boiada, cheia de paradas e desvios, típicos dessa atividade:

“‘O burrinho pedrês’, por exemplo, é de todas as narrativas aquela cujas partes, de início, parecem mais desconjuntadas. Contém uma série de historietas e anedotas que não fazem avançar a ação central. Mas é esta a espécie de narração exigida pelo assunto, a viagem de uma boiada que prosseguem por etapas, para, recomeça, se desvia.”³

Em maior ou menor grau, outras narrativas de Sagarana podem ser classificadas como novelas segundo esse critério: no primeiro caso, além de “O burrinho pedrês”, podemos citar “Conversa de bois”, “Corpo fechado” e “São Marcos” como exemplos de enredos desconjuntados por frequentes intervenções episódicas, enquanto que em “Sarapalha”, “Duelo” e “Minha gente” essa interferência é menos frequente.

Em “Conversa de bois”, além dos flashbacks que suscitam o *pathos* familiar do pobre Tiãozinho, há a história tragi-cômica do boi Rodapião, que, criador de silogismos e toda sorte de teorias, imagina ser homem e um dia, por abusar da lógica, morre ao rolar de um barranco. Na narrativa “Corpo Fechado”, há um formidável inventário dos valentões – que antecipa o das páginas iniciais de “Grande Sertão: veredas”⁴ – e o episódio picaresco da engambelação dos ciganos, causa da glória e derrocada de Manuel Fulô. Em “São Marcos” as narrativas episódicas ficam por conta de Aurísio Manquitola a respeito de Gestal da Gaita, provável sabedor da temerária oração de São Marcos.

Nas outras três narrativas citadas, as ‘subistórias’, irrompem tímidas a narração central, talvez nem chegando a se constituir como narrativas independentes, figurando talvez como breves desvios que retornam à narrativa central sem terem se afastado do seu sentido original. Nesse sentido, um breve comentário deve ser feito à “Minha gente”, onde parece não haver mesmo essa narrativa central, já que a novela é uma espécie de fisiognomia sertaneja, um quadro onde a paisagem social revela com intensidade a vida política e social do sertão mineiro.

As duas narrativas que destoam das demais em relação à (des) conjuntura proposta por Rónai são “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “A volta do marido pródigo”. Daí classificá-las como Contos - em oposição à caracterização de Novela - já que a ação central dessas narrativas desenvolve-se de forma objetiva sem os desvios episódicos citados anteriormente.

Em termos de comparação, se o conceito de Rónai enquadra indiretamente essas duas narrativas

3 *Sagarana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

4 *Grande Sertão: veredas*, Rio de Janeiro, Nova fronteira, 2001, p. 16.

como Contos, o mesmo não ocorre segundo a classificação de Julio Cortázar. Partindo do conselho dado por Horácio Quiroga aos contistas, para que escrevam como se a narrativa interessasse apenas ao pequeno ambiente das suas personagens, Cortázar escreve:

“A noção de pequeno ambiente dá um sentido mais profundo ao conselho, ao definir a forma fechada do conto, o que já na outra ocasião chamei de sua esfericidade; (...) o sentimento da esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a forma esférica.”⁵

O conceito de esfericidade, característica fundamental dos contos de Edgar Allan Poe, pressupõe uma economia da linguagem não partilhada pelas novelas do Sagarana. Essa economia aparece pela primeira vez nas narrativas rosianas em “Primeiras Estórias” (1962) e será retomada mais uma vez em “Tutameia”, cinco anos depois. A pressão interna dos contos de Poe também não é verificada em Sagarana, mesmo nas das narrativas que definimos como Conto, a partir da definição indireta de Paulo Rónai. Na *Bela Morte* do protagonista de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, por exemplo – um dos momentos mais expressivos da contística nacional – não se pode dizer que há uma tensão, uma pressão, extrema. Há uma esperada confirmação já previamente anunciada - “P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!...” - desde que Augusto Matraga decide por sua redenção.

Quanto à noção de esfericidade, podemos dizer que ela igualmente não dá conta desse texto. Construído dialeticamente em três momentos, em relação ao *ethos* do protagonista, o enredo parte da situação em que Matraga é o coronel facínora, que encontra a salvação no arrependimento e chega à síntese que o liberta tanto da maldade inicial quanto da penitência ascética da segunda. Antes da redenção final de Matraga, a narrativa se inscreve em duas esferas que não se interseccionam dominadas pela maldade e bondade de Matraga.

“A volta do marido pródigo” parece ser a narrativa de Sagarana mais próxima do conto, já que mesmo as estórias que permeiam a narrativa - como a da rã catacega, ou da do sapo e do urubu que vão à festa no céu - não chegam a desviar da ação central, ao contrário, ilustram-na.

Em um primeiro momento, a noção de esfericidade criada por Cortázar distancia as narrativas de Sagarana do gênero conto, mas examinando atentamente “A volta do marido pródigo” e o conceito de esfericidade percebemos que há uma ligação entre ele e essa narrativa.

Lalino Salãthiel, o marido pródigo, vende a mulher ao espanhol Ramiro que já a cortejava há algum tempo. Com dinheiro e livre do matrimônio, viaja para a capital do país onde se esbalda na esbórnica até gastar seus recursos financeiros, quando, então, decide voltar. Esse movimento de ida e volta do protagonista orienta o enredo em uma trama circular, mas ao contrário da parábola bíblica⁶ em que a intenção edificante modifica o *ethos* do filho substituindo a arrogância pela humildade, mediada pelo arrependimento, ou então da redenção citada do protagonista de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, Lalino permanece o mesmo, não se arrepende, não busca e nem alcança qualquer tipo de redenção. Esse movimento circular de ida e regresso à capital e a imutabilidade do *ethos* de Lalino parecem ser a descrição do movimento pendular descrito por José Antonio Pasta.

Para o crítico, há nas obras capitais da literatura brasileira um traço estrutural que indica um movimento contínuo, porém sem transformação, uma espécie de dialética negativa que supõe uma “movência” sem síntese. Podemos entender esse movimento pendular como a redução estrutural correspondente da formação social brasileira, onde a modernização conservadora é talvez o exemplo máximo, uma vez que possui

5 *Do conto breve e dos seus arredores, in Valise de Cronópio*, São Paulo, Perspectiva, 2011, p.228

6 Lucas, atos dos apóstolos, I c 15 17.

um movimento modernizador que, não se completando, se conserva, não se transformando:

“Como que obrigado à mutação ou à metamorfose contínua, esse motor paradoxal é, no entanto, incapaz de produzir a diferença ou de encaminhar a transformação. (...) junção inextricável, em um mesmo princípio, de movência obrigatória e fixidez inamovível, de metamorfose contínua e pura repetição, indica, para a fórmula de base que aqui se trata de identificar, o estatuto da contradição indissolúvel. Agitada internamente por uma movência interminável ou movimento pendular contínuo, ela se mexe incessantemente sem, no entanto, sair jamais do lugar. Assume, assim, a configuração de uma espécie de dialética negativa, que a contradição faz bascular sem parada, mas que não conhece superação ou síntese propriamente ditas.”⁷

Analisando o título do conto percebemos que tanto a palavra “volta” – pressupondo o ir e regressar – quanto a palavra “pródigo” – o que foi gasto, exaurido, suprimido – são chaves importantes para a análise. Se percebermos que Lalino realizou o movimento de ida e volta sem que nenhuma mutação tenha se operado no seu caráter, podemos concluir que “A volta do marido pródigo” é a descrição de um pêndulo que se move, retornando ao ponto de saída sem uma transformação em sua rota, sem a síntese tentada, por exemplo, em “A hora e a vez de Augusto Matraga”.

Se esse movimento pendular não dá à narrativa “A volta do marido pródigo” a tensão gerada pela esfericidade da contística de Poe, por outro lado esse movimento ao circunscrever Lalino em um campo limitado pela imutabilidade, de certa forma restringe com certa clareza o desenvolvimento da ação. Essa delimitação do enredo e a planificação da consciência do protagonista permitem que o conto seja sintetizado a partir de um mesmo *ethos* do protagonista. Nesse caso, o movimento conservador de Lalino é responsável por uma espécie de simplificação psicológica da personagem. Estranha à obra rosiana, essa tipificação, essa falta de densidade do protagonista, praticamente exclui o *pathos* da narrativa, o que não ocorre em nenhuma outra narrativa de Sagarana.

Um terceiro parentesco entre “Traços biográficos de Latino Salãthiel ou A volta do marido pródigo” e o gênero Conto são as várias referências feitas na obra a outros gêneros, dando a ela – com um sabor *fake* de adorno estilístico, é verdade – ares de uma complexidade que se assemelha ao mesmo problema já citado em relação à definição conceitual desse gênero.

Essa narrativa faz referência a vários gêneros: temos no título, um rascunho de biografia; no subtítulo, uma parábola parodiada; enquanto que a divisão do conto em capítulos, aproxima-o do romance; a presença do coro de sapos e de trechos como “a cena se completa, ao modo de um final de primeiro ato” remete-nos ao teatro; e, finalmente, nos lembramos do título do livro, algum parentesco com a saga.⁸ A dificuldade conceitual em apreender, portanto, a forma do conto vê-se representada no hibridismo das referências construído por Guimarães Rosa em “A volta do marido Pródigo”.

André Jolles em “Formas Simples” (1930) faz uma distinção entre as obras acabadas e fechadas, que foram fixadas por um escritor individual e as obras não cristalizadas, passíveis de atualizações, e cujo trabalho é realizado não por um artista, mas pela própria linguagem gerada em um ambiente coletivo. Aquelas pertencem ao domínio das Formas Artísticas e estas ao das Formas Simples.

A literatura de Rosa não é acessível às camadas populares, seu público não é os seus personagens. Seu público real se reconhece neles na medida em que aspiram à universalidade, ou seja, a universalização do dado local, regional, é a tarifa para que os leitores se reconheçam nos personagens rosianos, que, portanto, sem se

7 O Romance de Rosa, in Novos Estudos CEBRAP, nº 55, p. 63.

8 O sufixo tupi “rana” que significa “à semelhança de”, alude a um tipo de gênero que parece uma saga, uma falsa saga.

identificarem imediatamente com o local de sua literatura, aproximam-se dela mediados pelo universal.

Esse movimento de aproximação entre obra e leitor é tal que podemos falar de fusão. Sem exageros é possível dizer há um efusãoamento entre obra e sujeito, donde surge o sentimento mágico, místico, como aponta Pasta:

“Tudo se passa como se, por sua constituição mesma e pelo pacto que firma com seu leitor, esse livro transcendesse a categoria estético-literária do *enigma*, que no entanto também é a sua, para tender àquela, mágico-religiosa, do *mistério*. Como se sabe, enigmas pedem decifração; mistérios admitem unicamente culto e celebração. (...) (a) obra parece esperar que a crítica, renunciando ao seu enleio nessa duplicidade hipnótica, venha a fazer face à aporia em que a coloca o romance de Rosa, assim como tantas outras obras capitais da literatura brasileira — o dilema insolúvel de sucumbir a um encantamento e ao mesmo tempo denunciá-lo”⁹.

Como exemplo podemos citar o próprio Augusto Matraga e Riobaldo, duas personagens densas, prenes dessa capacidade de fundir o leitor a si, impedindo muitas vezes que o ato crítico se consume com o devido distanciamento.

Apesar da literatura de Rosa ser uma Forma Artística, em dois pontos essa afirmação se tingem com a dúvida, apontando o contrário: a aparente não fixidez da linguagem, e o elemento maravilhoso típico do *märchen*.

Ao desconstruir a linguagem culta, reconstruindo-a no seu sentido primevo, etimológico, Guimarães Rosa gera a impressão de que a movência da linguagem, sua metamorfose, deu-se a partir do coletivo e não por obra de um “poeta” individual. Assim, aquilo que Jolles pontua como essencial diferença entre as Formas Simples e Artísticas, surge de forma sofismada na linguagem rosiana, que, sendo fixa, aparenta ser móvel tanto pelo real movimento de desconstrução realizado pelo autor, quanto pela sugestão popular, ambiente onde movência da linguagem permanece ativa.

O maravilhoso em Guimarães não se dá somente pela aparente movência da linguagem, que o aproximaria do *märchen*. A semelhança com o maravilhoso em Guimarães se dá também pelo movimento de fusão do sujeito com a obra, notado por Pasta. Esse movimento de fusão do sujeito com o objeto coloca a obra na esfera mágico-religiosa, onde é legítima a categoria de mistério, por oposição à de enigma, que pertence à esfera crítica.

Para Jolles, a disposição mental que rege o *märchen* é o “de que tudo deva passar-se no universo de acordo com nossa expectativa” (JOLLES, p.199). Daí, ele conclui que:

“Se partirmos desse julgamento para determinar a Forma do Conto, poderemos dizer que existe no Conto uma forma em que o acontecimento e o curso real das coisas obedecem a uma ordem tal que satisfazem completamente as exigências da moral ingênua e que, portanto, serão ‘bons’ e ‘justos’ segundo nosso juízo sentimental absoluto”¹⁰

É reveladora a disposição mental do Conto e a “A volta do marido pródigo” se focalizarmos a figura central da narrativa: o malandro. A capacidade infalível de driblar as adversidades somada à superficialidade psicológica de Lalino conduzem a narrativa para uma positivação da figura do malandro. Lalino aproxima-se de herói astucioso, uma espécie de Ulisses tupiniquim. Dentro das possibilidades oferecidas pela dimensão nacional, toda grandeza épica se reduz à utilização cômica voltada para o interesse pessoal, como quando grita “Viva o Brasil” para achincalhar o espanhol casado com sua ex-mulher

Relacionando esse Conto, enquanto Forma Artística, com a disposição mental do *märchen* vemos que

⁹ O Romance de Rosa, in *Novos Estudos CEBRAP*, nº 55, p. 61.

¹⁰ *Formas Simples*, Cultrix, São Paulo, p. 200.

a positivação das condutas de Lalino torna-se a expectativa da narrativa, como se fosse aquilo que esperamos que aconteça no universo: a ginga simpática do astucioso mulatinho vencendo os obstáculos que se interpõem no seu caminho. Nesse caso temos uma transposição da disposição mental de uma Forma Simples para uma Forma Artística, o Conto moderno – que embora não tratado nesses termos, pode ser entendido como o gênero Novela por Jolles.

Lalino é um malandro mítico, sem fraturas psicológicas por onde o fluxo de consciência costuma dar densidade às narrativas rosianas. Mas ao contrário do trickster, Lalino age em um enredo historicizado – o fim da República Velha – sem, no entanto, se historicizar. Essa dupla caracterização dá à personagem um caráter ambíguo: em essência, morfologicamente, Lalino é um trickster, mas sintaticamente se relaciona com as outras personagens de forma historicizada.

Considerando que Jolles não discute as diferenças entre o Conto moderno e a Novela, e sim entre ela e o *märchen*, fica claro no trecho abaixo que a historicidade do enredo é uma característica da Forma Artística:

“Quando o Conto adquire os traços da História – o que acontece às vezes, quando se encontra com a Novela –, perde uma parte de sua força. A localização histórica e o tempo histórico avizinham-no da realidade imoral e quebram o fascínio do maravilhoso natural e imprescindível”¹¹

A historicidade do enredo mina a disposição mental do Conto o que Jolles chama de realidade moral, típica do *märchen*. Em “A volta do marido pródigo”, no entanto, o que vemos é a realidade moral dessa Forma Simples se construir a partir da positivação da malandragem, ou seja, o malandro Lalino soa durante a narrativa como se estivesse no pólo da ordem, para falar com Antonio Candido.¹²

Assim a vizinhança imoral cultivada pela historicidade não se realiza em “A volta do marido pródigo”, uma vez que a realidade moral do *märchen* a subjulga por meio do magnetismo mítico de Lalino, ocultando por meio da sedução malandra aquilo que se apresentaria como uma realidade imoral: um mundo clientelista, regido pelos (des)mandos patriarcais de uma oligarquia muito bem situada no tempo e espaço.

Dessa forma, vemos a sedução magnética do protagonista driblar a historicidade e, conseqüentemente, seus problemas específicos, para se inserir na esfera moral e universalizante dos contos de fadas. Ao se situar acima da especificidade sócio-histórica, a figura do malandro se positiva, justamente, por se desproblematizar. Esse conto de Rosa nos coloca, portanto, uma questão estética, formulada como a redução estrutural de um dilema ético de longo alcance, presente no contexto social brasileiro e enraizado no processo de formação nacional.

Referências Bibliográficas

BORGES, Jorge Luis. O Aleph. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. São Paulo, Duas cidades, 2010.

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

JOLLES, André. Formas Simples. São Paulo, Cultrix, 1976.

ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: veredas. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

_____. Sagarana. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

11 *Ibidem*, p.202.

12 *Dialética da malandragem, in O Discurso e a cidade*. Duas cidades, São Paulo, 2004, p. 17.

Schwarz, Roberto. Que horas são. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

_____, Roberto. Sequências brasileiras. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

***Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa e a história descontrolada**

Ubiratã Souza
USP

Resumo: O presente artigo busca analisar o romance *Ualalapi* (1987), de Ungulani Ba Ka Khosa, de modo a investigar sua estruturação estética e de que modo esta estrutura está imbricada dialeticamente com seu contexto de produção. Assim, a reconstrução do mito de Ngungunhana, no romance não como um herói, mas um ser histórico ambíguo e contraditório, responde a certas demandas e problemas na construção da identidade moçambicana.

Palavras chave: Literatura e política – Identidade Moçambicana – Ngungunhane – Dialética – Materialismo Histórico

Abstract: This article analyzes the novel *Ualalapi* (1987), Ungulani Ba Ka Khosa, to investigate its structure aesthetics and how this structure is dialectically intertwined with its context of production. Thus, by reconstruction of the myth of Ngungunhana, the novel does not a hero, but a historical being ambiguous and contradictory, demands and responds to certain problems in the construction of Mozambican identity.

Keywords: Literature and Politics – Mozambican identity – Ngungunhane – Dialectics – Historical Materialism

O romance *Ualalapi* (1987), de Ungulani Ba Ka Khosa, é constituído sobre uma armação estrutural bastante peculiar, o que nos leva a possíveis desafios quando procuramos identificar-lhe o gênero literário. A obra é construída em seis trechos chamados *Fragmentos do fim*, e um mesmo número de capítulos ordenados com trechos narrativos substanciais, e sempre uma coletânea de citações que acompanha estes trechos narrativos. Estes trechos narrativos são atomizados, por assim dizer: tem sempre sua autonomia garantida em relação ao restante da obra, sobretudo no que tange ao enredo. Isso não quer dizer, no entanto, que *Ualalapi* seja uma obra fragmentária, ou que aqueles chamados *Fragmentos do fim* mais os capítulos venham a constituir contos, pois é possível perceber que sua ordenação gera certa organicidade.

Como prova disso, poderíamos citar o primeiro *Fragmento do fim* e seu respectivo capítulo, que leva por nome “Ualalapi”. Ualalapi era um guerreiro a serviço do reino que, ao retornar à aldeia depois de uma caçada, recebe a notícia de que Muzila, o soberano do Império de Gaza, teria morrido. Mundungazi teria sido escolhido pelo falecido imperador como seu sucessor, e, segundo a tradição nguni, foi aquele que abriu a cova do rei, e que, portanto, teria o direito de assumir o poder do Império de Gaza. Mudungazi se articula com bastante perspicácia, no entanto, para que seu irmão, Mafemane, não tenha tempo de reivindicar o trono, ordenando que alguns guerreiros matem-no em sua casa. Ualalapi, o soldado, que desde o início encontrara em seu caminho sinais dispersos de mau agouro, como a presença do pangolim na estrada, por isso esquiva-se de matar Mafemane, mas não consegue evitá-lo, pois é ordenado pessoalmente pelo novo rei. Logo enlouquece após matar Mafemane, e se perde em meio da mata gritando um “lancinante ‘não’”. O soldado Ualalapi desaparece na história para não mais retornar, mas o segundo *Fragmento do fim*, de nome “A morte de Mputa”, prossegue na narração de Mundungazi, agora com o nome de Ngungunhane, já empossado e pleno de direitos de go-

vernante sobre o Império de Gaza.

De modo que as histórias vão se sucedendo, sempre entre a sugestão de um tema que é trabalhado no próximo *Fragmento do fim*, num tipo de *leixa-prem* temático, sempre com um fundo possível, como um enredo no horizonte da obra que vai percorrendo todas as histórias, que é a ascensão, apogeu e queda de Ngungunhane como soberano do Império de Gaza.

O foco narrativo destes capítulos não é composto sobre algum tipo de voz narrativa central. Tanto porque os trechos narrativos são sempre acompanhados de uma coletânea de textos de citações que, por sua vez, também acabam tendo o poder de narrar. Um exemplo bastante específico são as primeiras citações que abrem o livro, de um missionário religioso, Dr. Liengme, contraposta às citações de um soldado português, Ayres D'Ornellas. As citações de Dr. Liengme defendem que Ngungunhane fosse um “ébrio inveterado”, promotor de “inúmeras orgias”, e que o soberano teria “olhos vermelhos” e “expressão bestial”, além de detentor de uma política “absurda e cheia de duplicidade”. Já as citações de D'Ornellas reconhecem o soberano entre os demais homens por sua postura de grandeza, e mostram que o português teria ficado admirado pelo fato de Ngungunhane ter discutido por tanto tempo numa “argumentação lúcida e lógica”. O que temos aqui então é que não há nem sombra de consenso sobre a imagem de Ngungunhane, e não existe nenhum ponto da narrativa que solucione a contradição ocasionada pelas citações.

O mesmo parece ocorrer nos trechos narrativos. Afinal, também não temos aqui uma voz narrativa central, ou melhor, está voz existe, mas não se impõe. O que quer dizer que qualquer uma das falas de qualquer personagem rapidamente pode tomar o turno narrativo, ascendendo ao modo do discurso direto livre, como no seguinte trecho, em que Ngungunhane, ainda Mudungazi, toma a voz do narrador, afinal, não existe nenhuma pontuação que sinalize que o turno não é mais do narrador (nem aspas, nem travessões: a mudança do turno é abrupta):

Numa voz entrecortada, chorosa, mas que ia ganhando força ao longo do discurso, como é próprio de pessoas que têm a mestria de falar para o povo, Mudungazi começou o seu discurso perante os chefes guerreiros afirmando que as coisas da planície não tem fim. Há muitas e muitas colheitas que aqui chegamos com as nossas lanças embebidas em sangue e os nossos escudos fartos de nos resguardarem.¹

Um dado episódio, após o terceiro *Fragmento do fim*, no capítulo chamado “Damboia”, é muito exemplar deste fenômeno narrativo que ocorre em *Ualalapi*. Damboia é tia de Ngungunhane e desde o início da obra aparece com força o suficiente para influenciar nas decisões do Império. Neste capítulo, porém, Damboia é acometida por um terrível mal, uma hemorragia fortíssima que, impedindo-a de sair de casa, consumiu-a até a morte, envolta na loucura. Ngungunhane, aturdido pela doença da tia, decreta uma espécie de observação estatal à doença dela, cancelando o *nkuaia*, um ritual de louvores ao soberano e que, culminando com um sacrifício, traria novamente forças para revigorar o império, na tomada de decisões. Espantava a todos o fato de doenças terríveis como essa não acometerem às pessoas da nobreza, mas só a vassalos.

O início do capítulo já traz consigo a citação do capítulo 18 da Bíblia, em que a grande Babilônia, assentada em seu trono como rainha, seria punida pelo Senhor por seus pecados. Logo em seguida, o capítulo já abre a narração com uma sugestão bem dada:

Tirando o dia, a hora, e pequenos pormenores, todos foram unânimes ao afirmar que Damboia, a irmã mais nova de Muzila, morreu de uma menstruação e nunca acabar ao ficar três meses com as coxas toldadas de sangue viscoso e cheiroso que saía em jorros contínuos, impe-

1 KHOSA, 1987: 28.

dindo-a de se movimentar para além do átrio da sua casa (...)²

Quem são estes que afirmam a história de Damboia, não fica claro. Mas toda a prosa do livro está assentada sobre o relato que vem de outras fontes, que não a própria voz do narrador, que, portanto, não é autônoma. Em seguida, ao longo do capítulo, ao questionar a respeito do dia em Damboia sentiu a hemorragia pela primeira vez, o narrador central nos afirma que as opiniões divergem, e portanto, nomeia estas vozes divergentes. Fala então de Malule, que teria guardado a casa de Damboia dos “olhares intrusos”. Segundo o relato deste Malule, o dia em que a hemorragia de Damboia chegara teria sido repleto de sinais naturais que ali funcionam como um presságio da desgraça, um “vento maldito” que arrasava tudo: como se toda a natureza estivesse partilhando o mesmo infortúnio, que, além de estendido à natureza, é também estendido ao reino, uma vez que “os homens, tremendo, recolheram tudo o que de essencial tinham fora das cubatas e entraram nas casas que gemiam com o vento e esperaram pela noite, rogando aos espíritos a cessação imediata daquele vento maldito” (p. 64).

É preciso atentar, no entanto, para o fato de que a prosa, que se inicia através do discurso indireto, discorre livremente até passar para o discurso direto, de Malule, novamente, uma transferência abrupta do turno narrativo. É Malule quem nos fala, narrando, e só percebemos isso quando o primeiro narrador, aquele que havia apresentado Malule, interrompe o relato deste:

Pécoras, bestas sem nome, eram elas que levavam no saco histórias inventadas, dizendo que Damboia sofria da doença do peito que faz vomitar sangue pela boca, mas que ela vomitava entre as coxas em paga da vida crapulosa que levava.

- Crapulosa?
- A Não liguês. São palavras do vulgo. Não têm fundamento. Damboia teve a vida mais sã que eu conheci.
- Para onde vai o fumo, vai o fogo, Malule.
- Nunca hás de encontrar água raspando uma pedra. Deixa-me falar. Eu conheço a verdade. Vivi na corte...
- Mas qual é o homem que não tem ranho no nariz, Malule?
- Se Damboia teve erros não foram de grande monta. Ela meteu-se com homens como qualquer mulher. E nisso não nos devemos meter. O tecto da casa conhece o dono.
- Mas o caracol deixa baba por onde passa.
- É tudo mentira o que por aí ouviste. Da boca dessa gente só saim chifres de caracol. Inventam histórias, fazem correr palavras, dormem com elas, defecam-nas em todo lado. É tudo mentira, eu vivi na corte.³

O que vemos então é aquele narrador central que até então tinha nos falado a discutir com o Malule, que havia vivido na corte, sobre a integridade de Damboia. Este narrador central que interpela Malule parece querer encontrar, na fala de Malule, razões para que a terrível doença de Damboia fosse considerada como uma punição ao seu mau proceder. Malule recusa isso, negando que Damboia fosse algum tipo de devassa. Não deixa de ser notório o fato de que a discussão se encerra sem uma conclusão, não conseguimos saber se Damboia foi uma devassa ou se foi uma mulher proba, assim como lá no início não sabíamos se Ngungunhane era um rico orador ou um homem de fala confusa.

A situação narrativa a respeito da reputação de Damboia se anuvia cada vez mais quando o narrador central desta vez trata com Ciliane, serva de Damboia. Além do mesmo fenômeno que ocorreu com Malule

2 *Idem*, p. 61.

3 *Idem*, p.66.

ocorrer com Ciliane, ou seja, sua fala principiar como discurso indireto e rapidamente ascender ao discurso direto, tomando o direito da narração, Ciliane defende veementemente que Damboia houvera sido uma “me-gera e crapulosa mulher da corte de Ngungunhane”, que matara os homens que recusaram a sua ordem de se deitar com ela. Os últimos assassinados nesta mesma situação, Sidulo e Mosheshe, lançaram pragas a Damboia, o que talvez explicasse sua terrível doença, que a matou. Ainda assim, o discurso de Ciliane consiste em somente um discurso ladeado pelas vozes narrativas de um narrador central que não se nomeia, e de Malule. Ainda assim, podemos acrescentar a esta lista a citação da Bíblia, que, de alguma forma também tem o poder de narrar, analogicamente, através de uma comparação possível entre Damboia corroída pela doença e a Babilônia bíblica punida por Deus do Apocalipse.

A lista de vozes narradoras que tem a oportunidade de narrar cresceria sobremaneira se expandíssemos os horizontes dessa análise para todo o romance *Ualalapi*. São inúmeras citações, trechos de cartas dos oficiais portugueses envolvidos na batalha contra o Império de Gaza, enfim, um sem número de vozes que vão se sucedendo e narrando sempre estas histórias pelos seus próprios pontos de vista. E se levarmos em consideração que aquela imprecisão a respeito de definições terminantes que assistimos no caso de “Damboia” perpassa toda a estrutura da obra, justamente por conta dessa sucessão de vozes que vão falando ao longo do romance, talvez tenhamos o indicativo de que esta estrutura específica seja uma estratégia discursiva, a ser investigada.

Um livro lançado em Moçambique no ano de 1987 tratando de um dado histórico específico, o Ngungunhane, cujo ponto alto da história foi sua derrota e seu exílio no longínquo ano de 1897, não parece fortuito se levarmos em consideração a história recente daquele país. Ngungunhane era um soberano de uma instância de poder que se assentava primeiramente num dado étnico, o povo nguni, e que se expandiu sobre outros espaços étnicos até assumir as proporções do “império” que foi dissolvido por operações bélicas de Portugal. Afinal, o desejo imperialista português sobre aquele território baseado nos tratados da Conferência de Berlim (1885) encontrava um empecilho na autonomia e soberania daquele Império de Gaza. O resultado dessa situação histórica truncada, além da operação bélica portuguesa que dissolveu o Império, foi um tipo de leitura discursiva por parte dos portugueses que colocava a figura de Ngungunhane debaixo de uma “demonização” constante, conforme explana Gabriela Aparecida dos Santos:

Nos estudos sobre o Reino de Gaza, os Atos de Vassalagem de 1862 e 1885 ocupam posições periféricas na análise da relação entre os soberanos ngunis e as autoridades portuguesas na província de Moçambique, face à incapacidade que demonstraram em produzir os resultados pretendidos. As interpretações mais recorrentes atribuem essa falência à falta de palavra e compromisso de Muzila e Gungunhana que, apesar da convenção firmada, se mantinham avessos e às condições formalmente aceitas. Esse tipo de leitura, no entanto, franqueia o caminho para expressões como “traidor”, “ardil”, “ambicioso insaciável” e “intrigante matreiro” e conduzem à sobrevivência, no discurso, da crença na alegada inferioridade do africano.⁴

Gabriela dos Santos chama atenção, no entanto, para o fato de que Atos de Vassalagem tinham “significados distintos para os soberanos ngunis e para as autoridades portuguesas”, o que fazia com que esses atos fossem impraticáveis, na verdade. O fato é que esta história colonial a respeito do Ngungunhane contada pela perspectiva portuguesa, que o colocava sob um signo negativo, foi revisitada pelo governo da FRELIMO após a independência, buscando contrariar este signo negativo, invertendo o sinal.

Fato emblemático disso é a transladação dos restos mortais de Ngungunhane para Moçambique em 1985, no décimo aniversário da independência daquele país, que era acompanhada de uma concepção de Ngungunhane que o considerava “Herói da Resistência à Ocupação Colonial”, conforme diz um folheto di-

4 SANTOS, 2010: 169.

vulgado pela FRELIMO à altura. Leia-se neste folheto uma intensa aproximação entre a imagem do soberano nguni a um ideal de pátria moçambicana, ou mesmo da FRELIMO:

(O Ngungunhane) Deportado há 90 anos, o regresso dos seus restos mortais, representa para cada moçambicano um motivo de orgulho e patriotismo. (...)

Mas sua luta (de Ngungunhane) não foi travada em vão. Algumas décadas mais tarde, a Frelimo, sabendo o quanto é importante unir todo o Povo num mesmo ideal, consegue vencer, fazendo frente à superioridade da máquina de guerra que é igualmente montada contra nós.⁵

Evidentemente essa leitura que a FRELIMO procede do dado histórico estava assentada sobre motivos muito específicos, que encontram suas razões na construção do Estado, que demandava também a construção de um imaginário patriótico e coletivo, lançando mão de heróis e modelos do homem novo moçambicano. Por isso mesmo que esta retomada de Ngungunhane pelo partido passava de longe das fraturas e diferenças étnicas que atravessam a questão do Reino de Gaza, e o fato de Ngungunhana não ser uma “autoridade moçambicana”: antes, era nguni; e sua instituição estatal precisou subjugar inúmeras outros grupos para se constituir. Ao transcrever naquele panfleto certos documentos portugueses que davam margem ao questionamento destas fraturas, diz o texto:

Algumas das contradições do Estado de Gaza, especialmente a falta de união entre os diversos grupos, vassallos do Rei, são exploradas em alguns documentos dessa época.

É no entanto necessário que ao lê-los, ou ao vermos as imagens que se apresentam a seguir, se tenha bem presente que foram escritos pelo opressor colonial com um objectivo bem definido (*sic*): enaltecer a sua acção, ultrajar os sentimentos e disvirtuar (*sic*) os valores da Resistência à ocupação.

Foi assim durante séculos de colonização: - oprimir, humilhar, despersonalizar.⁶

Não há espaço no discurso da FRELIMO para nenhum tipo de fratura ou “contradição” dentro do Estado de Gaza. Como, no entanto, aqueles membros das etnias que foram subjugadas pelo Estado de Gaza poderiam naquele momento apagar a memória histórica em relação a isso para agora aceitarem este novo “herói moçambicano”? Severino Ngoenha, refletindo a respeito da construção da identidade moçambicana, nos alega:

A moçambicanidade, isto é, a transcendência das etnias, dos proto-nacionalismos, das religiões pela política, parecia suscetível de ultrapassar a oposição entre uma posição objetiva e outra subjetiva e de manifestar a tensão entre o projeto global da moçambicanidade e a realidade concreta das particularidades nacionais. Contudo, o medo de sucumbir no altar das pertenças étnicas vai levar o projeto moçambicano a criar mecanismos de integração nacional exógenas e, conseqüentemente, a alienar a força motriz dos grupos e das suas instituições.⁷

Não queremos aqui entrar, como Ngoenha, na discussão de se os mecanismos de integração nacional eram endógenos ou exógenos, mas sim o de afirmar que a eleição de Ngungunhane como herói pátrio trata-se exatamente de um desses mecanismos ideológicos, que funcionava em um tipo de releitura da história que buscava colocar o dado histórico como um mito, precursor de um tipo de ideologia nacionalista encabeçada naquele momento pelo partido, o que evidentemente entrava em contradição com os inúmeros sentimentos de pertença locais que existem no amplo território moçambicano, sobretudo naqueles grupos que tinham a

5 FRELIMO, 1985: 2 – 3.

6 *Idem*, p. 23.

7 NGOENHA, 1998: 24.

memória histórica marcada pela figura de Ngungunhane como um dominador cruel do passado. Ainda assim, podemos perceber que, se era necessário que houvesse o sacrifício das pertencas étnicas em detrimento de uma identidade única, o fato da escolha de um herói pátrio nguni naquele momento, aponta exatamente para o fato de que esta escolha de forma alguma era abstrata, antes, mostrava o tipo de discurso “sulista e predominantemente changana”⁸ assumido pelo governo da FRELIMO.

Se colocarmos, portanto, o texto literário ao lado do contexto histórico, podemos perceber que aquela forma estrutural que percorre todo o texto de *Ualalapi*, conforme identificamos, parece ganhar contornos muito precisos. Afinal, através daquelas inúmeras vozes que vão se ladeando, se alternando, e discutindo, conforme vimos no capítulo de “Damboia”, as imagens daquelas personagens históricas que agora faziam parte do mito da FRELIMO vão se abrindo para a possibilidade da contradição e da incerteza, por princípio, de quem eram aquelas pessoas, exatamente na contra mão da história oficial contada pela FRELIMO que se furtava a debater as contradições a respeito do Estado de Gaza.

Afinal, lemos muito dentro de *Ualalapi* a respeito de Ngungunhane, mas a tônica do romance aponta exatamente para a incerteza: pois não sabemos se ele teria o direito ao trono ou se o rouba à custa da vida do irmão, não sabemos se ele é o herói da resistência ou se é o cruel dominador, se ele é um legítimo cultor das tradições culturais ou se é um opressor, se Damboia foi uma mulher virtuosa ou se foi uma devassa. Todas as possibilidades estão implícitas e justapostas, num gigantesco jogo estético que privilegia a contradição.

E é justamente por isso que a narrativa de Khosa se aproxima de uma concepção materialista e dialética da história. Ao tomar o dado do Império de Gaza e promover uma ampla reflexão a respeito do domínio da etnia nguni sobre outros povos, colocando muitas vezes na boca das personagens nguni discursos civilizatórios⁹ e opressores, *Ualalapi* parece apontar contra imobilidade do discurso oficial a respeito do dado histórico, e levar em consideração todo o processo constitutivo que culminou naquela instituição estatal. A análise dos fenômenos históricos através da ênfase sob suas características processuais, o que evidentemente culminará num realce maior à composição contraditória dos processos históricos, é especialmente dialético, como diz Jameson:

Desse modo, o pensamento dialético é duplamente histórico: não somente os fenômenos com os quais opera são de natureza histórica, mas também deve ele descongelar os próprios conceitos pelos quais os fenômenos foram compreendidos, interpretando a imobilidade destes como fenômenos históricos em si mesmos¹⁰.

Mais do que isso, ao criar uma estrutura estética que venha a chamar à baila diversas vozes que tinham para contar histórias bastante diversas daquelas contadas pelo discurso oficial a respeito de Ngungunhane, *Ualalapi* faz pensar a respeito de uma “interpretação da imobilidade” com a qual apeteceu à FRELIMO contar a história de Ngungunhane. A primeira epígrafe da obra, de Agustina Bessa Luís, que diz: “a história é uma ficção controlada” parece, então fazer bastante sentido, e *Ualalapi*, além de questionar quem está no controle e porque está, joga a história para a boca que quem quiser contá-la, o que revela seu caráter inoportunamente contraditório, ou descontrolado. Diria Walter Benjamin:

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse um monumento à barbárie. E assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua

8 OWEN, 2010: 44.

9 Ver, por exemplo, no primeiro discurso de Ngungunhane no primeiro capítulo: “Trouxemos a chuva para estas terras adustas e educamos gente brutalizada pelos costumes mais primários”. *Op. cit.* p. 02, à p. 28.

10 JAMESON, 1985: 257.

E o nosso *Ualalapi* parece afinar com isso: não ignora que Ngungunhana, embora resistisse e fosse vítima do colonialismo português, também dominou e subjugou com crueldade a outros povos, tomando parte em seu “cadinho” da barbárie, da mesma forma como não ignora que esquecer este aspecto contraditório e dialético também consiste numa agressão e a um apagamento de muitas memórias. Mas *Ualalapi* não se fecha: só nos deixa a contradição, depois de ter, por sua vez, “escovado a história a contrapelo”.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. IN: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- FRELIMO. *Ngungunhane: Herói da Resistência à Ocupação Colonial*. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1985.
- GEFFRAY, Chirstian. *A causa das armas: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique*. Porto: Afrontamento, 1991.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas do séc. XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Ualalapi*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1987.
- NGOENHA, Severino Elias. *Identidade Moçambicana: já e ainda não*. IN: SERRA, Carlos (org.). *Identidade, moçambicanidade e moçambicanização*. Maputo: Livraria Universitária UEM, 1998.
- NOA, Francisco. *A letra, a Sombra e a Água: ensaios & dispersões*. Maputo: Texto Editores, 2009.
- OWEN, Hillary. *As mulheres à beira de um império nervoso na obra de Paulina Chiziane e Ungulani Ba Ka Khosa*. IN: Revista Via Atlântica, nº 17/ 2010.
- RIBEIRO, Maria Calafate (Org.). *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008.
- SANTOS, Gabriela Aparecida dos. *Reino de Gaza: o desafio português na ocupação do sul de Moçambique*. São Paulo: Alameda, 2010.