

opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira
ano 10, número 19



O fictício literário amazônico

enfim,
cada um
o que quer aprova,
o senhor sabe,
pão ou pães
é questão de opiniões.

João Guimarães Rosa. *Grandes sertões: veredas*.

opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira
ano 10, número 19

Opiniões: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo

Av. Professor Luciano Gualberto, 403 – Cidade Universitária/Butantã

São Paulo – SP – Brasil. CEP: 05508-900

<http://www.revistas.usp.br/opiniae> | opiniae@usp.br

Catalogação na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Opiniões: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – ano 10, n. 19 (2021) – São Paulo; FFLCH-USP, 2021.

Semestral

ISSN Eletrônico: 2525-8133

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica Literária. I. Título.

CDD 869-09981

Opiniões é uma publicação dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Universidade de São Paulo – USP

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan | Vice-Reitor Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH

Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins | Vice-Diretor: Prof. Dr. Ana Paula Torres Megiani

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV

Chefe: Prof. Dr. Adma Fadul Muhana | Vice-Chefe: Prof. Dr. Cilaine Alves Cunha

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Coordenadora: Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez | Vice-coord.: Prof. Dr. Fabio Cesar Alves

Editores responsáveis n. 19

Juliano Fabrício de Oliveira Maltez (USP), Tamiris Tinti Volcean (USP) e Rafael Rodrigo Ferreira (USP)

Comissão editorial

Admárcio Rodrigues Machado, Amanda Angelozzi Silva, Andréa Jamilly Rodrigues Leitão, Bruna Martins Coradini, Cecília Silva Furquim Marinho, Eduardo Marinho da Silva, Érica Ignácio da Costa, Gabriela Lopes de Azevedo, Guilherme Henrique Pavarin de Carvalho, Juliano Fabrício de Oliveira Maltez, João Paulo Bense, Maira Luana Morais, Mariana Diniz Mendes, Rafael Bonavina Ribeiro, Rafael Rodrigo Ferreira, Sergio Schargel Maia de Menezes, Tamiris Tinti Volcean, Tiago Seminatti, Tatiane Felipe Santana Bovolato

Conselho editorial

Professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (DLCV-FFLCH-USP): Alcides Celso Oliveira Villaça, Alfredo Bosi, André Luís Rodrigues, Antônio Dimas de Moraes, Augusto Massi, Cilaine Alves Cunha, Eliane Robert de Moraes, Erwin Torralbo Gimenez, Fabio Cesar Alves, Hélio de Seixas Guimarães, Ivan Francisco Marques, Jaime Ginzburg, Jefferson Agostini Mello, João Adolfo Hansen, João Roberto Gomes de Faria, José Antônio Pasta Junior, José Miguel Wisnik, Luiz

Dagobert de Aguirre Roncari, Marcos Antônio de Soares, Marcos Roberto Flamínio Peres, Murilo Marcondes de Moura, Priscila Loyde Gomes Figueiredo, Ricardo Souza de Carvalho, Simone Rossinetti Rufinoni, Telê Ancona Lopez, Wagner Camilo e Judith Rosenbaum

Projeto gráfico para impresso

Cláudio Lima

Diagramação

Amanda Angelozzi Silva, Analice de Jesus Lopes Gonzalez, Bruna Martins Coradini, Cecília Silva Furquim Marinho, Eduardo Marinho da Silva, Juliano Fabrício de Oliveira Maltez, Mariana Diniz Mendes, Rafael Rodrigo Ferreira, Rafael Bonavina Ribeiro, Tamiris Tinti Volcean e Tatiane Felipe Santana Bovolato

Revisão

Amanda Angelozzi Silva, Analice de Jesus Lopes Gonzalez, Bruna Martins Coradini, Cecília Silva Furquim Marinho, Eduardo Marinho da Silva, Juliano Fabrício de Oliveira Maltez, Mariana Diniz Mendes, Rafael Rodrigo Ferreira, Rafael Bonavina Ribeiro, Tamiris Tinti Volcean e Tatiane Felipe Santana Bovolato

Capa

Tamiris Tinti Volcean a partir de pintura de Vicente do Rego Monteiro

Agradecimentos

Otoni Moreira de Mesquita, Willi Bolle e Museu de Arte Contemporânea (MAC)

Contatos

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes> | opiniaes@usp.br

Redes sociais

facebook.com/opiniaes | @revista.opiniaes

sumário

editorial

O Fictício Literário Amazônico: imaginário, realidades e literatura

The Amazon Literary Fictitious: imaginary, realities and literature

JULIANO FABRÍCIO DE OLIVEIRA MALTEZ, TAMIRIS TINTI
VOLCEAN & RAFAEL RODRIGO FERREIRA

13

entrevista

O resgate da memória do espaço amazônico por Isabella Thiago de Mello

The rescue of the memory of the Amazonian space by Isabella Thiago de Mello

JULIANO FABRÍCIO DE OLIVEIRA MALTEZ, TAMIRIS TINTI
VOLCEAN & RAFAEL RODRIGO FERREIRA

18

seção dossiê

O fictício literário amazônico

Transcrição das narrativas indígenas e fidelidade aos relatos orais originários: o caso da lenda do Jurupari

Transcribing Indigenous Narratives and Making Them Faithful to the Original Oral Accounts: The Case of The Jurupari Legend

EDGAR TESSUTO JÚNIOR

31

Alteridade e diferença na Amazônia Brasileira: uma análise de *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum e *Chove nos Campos de Cachoeira* de Dalcídio

Otherness and Difference in The Brazilian Amazon: an Analysis of *Dois Irmãos* by Milton Hatoum and *Chove nos Campos de Cachoeira* by Dalcídio

LIOZINA KAUANA DE CARVALHO PENALVA, LORENA DE CARVALHO PENALVA & GILSON PENALVA 51

A Manaus poética de Luiz Bacellar, Astrid Cabral e Aldísio Filgueiras: leituras críticas

The Poetic Manaus of Luiz Bacellar, Astrid Cabral and Aldísio Filgueiras: Critical Readings

FABRÍCIO MAGALHÃES DE SOUZA 67

A coleção de livros: uma biblioteca na poesia de Luiz Bacellar

The Book Collection: a Library in Luiz Bacellar's Poetry

FADUL MOURA 90

Ficção e história em *A paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza

Fiction and History in *A Paixão de Ajuricaba*, by Márcio Souza

CASSIA STHEPHANIE CARDOSO DA SILVA, JEAN PIERRE CHAUVIN & MARCELO LACHAT 108

Da nascente à foz: itinerário crítico para *Um rio sem fim* (1998), de Verenilde Santos Pereira

From Source to Mouth: a Critical Itinerary for *Um Rio Sem Fim* (1998), by Verenilde Santos Pereira

ALLISON LEÃO, LUANA AGUIAR MOREIRA & MÁRCIO LEONEL FARIAS REIS PÁSCOA 128

A catástrofe amazônica em dois contos de João Meirelles Filho

The Amazon Catastrophe in Two Short Stories by João Meirelles Filho

IRISVALDO LAURINDO DE SOUZA 148

criação literária
adaptação teatral, poema e prosa

Uma adaptação teatral do romance *Chão dos Lobos*, de Dalcídio Jurandir

A Theatrical Adaptation of The Novel *Chão dos Lobos*, by Dalcídio Jurandir

WILLI BOLLE

174

Oribici

HIGOR LIMA DA SILVA

196

O Boto, duas palavras sobre a lenda

197

A Lenda do Boto

200

Cobra Grande

203

ISABELLA THIAGO DE MELLO

Encantes Amazônicos

Revelação – Filho de Boto

209

Resignação – Canto das meninas desaparecidas

210

Talião – A troca

211

Conversão – A menina que virava Cobra

213

Libertaçāo – Mundica e o Boto

215

Punição – Peia do Sebastião

217

Traição – Dagmar e o boto

218

OTONI MESQUISTA

**seção de tema livre
estudos gerais de literatura brasileira**

O jogo lúcido do poema: o princípio racional da poesia de Orides

The Lucid Play of The Poem: The Rational Principle of Orides' Poetry

CLÁUDIA AYUMI ENABE

222

**Entre mim e os mortos há o mar: os motivos marítimos e a guerra em
Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes**

Between me and The Dead There is The Sea: Maritime Motifs and War in Carlos
Drummond de Andrade, Cecília Meireles and Murilo Mendes

PAOLA RESENDE

243

A estética brechtiana na dramaturgia de Ponto de Partida

Brechtian Aesthetics in The Dramaturgy of Ponto de Partida

MARCOS ANTONIO PEDRA DA SILVA

269

**Da margem à escrivivência: a memória ancestral na poesia de Conceição
Evaristo**

From The Margin to Escrivivência: The Ancestral Memory in Conceição Evaristo's poetry

ANA BEATRIZ DOS SANTOS & AMANDA FERNANDES TEIXEIRA
CORDEIRO

291

**resenha
mirando no cânone**

Resenha de *O crush* de Álvares de Azevedo

Review of *O crush* by Álvares de Azevedo

AMANDA FERNANDES TEIXEIRA CORDEIRO & RHUAN
FERNANDES DE OLIVEIRA

321

autoria das imagens

Vicente do Rego Monteiro

Artista, professor e intelectual pernambucano nascido em 1899, Vicente é em geral conhecido como um dos expositores/articuladores da Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo. Contudo, a sua contribuição não se restringe ao evento paulista. Com apenas 13 anos participou da vigésima nona edição do Salão dos Independentes em Paris, que contou com a presença de nomes importantes do circuito artístico mundial, tais como Fernand Léger, Robert Delaunay, Piet Mondrian, entre outros, que viam no acontecimento a possibilidade de relativizar as visões tradicionalistas pautadas pela hegemonia das academias de arte. Figura polêmica e multiforme, expressou-se entre tradições artísticas francesas e brasileiras, construindo de modo original um significativo arcabouço estético capaz de mobilizar elementos art déco e marajoara, bem como temas cristãos, sintetizados, por exemplo, na composição da obra *A Crucifixão*, 1922 (MAM-RJ). Além de dançarino profícuo, foi também poeta, recebendo em 1960 o cobiçado prêmio Guillaume Apollinaire pelo seu livro *Broussais - La Charité*. Atuou como professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco e do Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília. Morreu em 1970, deixando um material notável ainda por explorar.

Obras:

Tupã, 1920

Capa

Aquarela e nanquim sobre papel – 35,5cm x 24,5cm

Créditos da fotografia da imagem: Daniel Cabrel (Museu de Arte Contemporânea – MAC)

O boto, 1921

p. 331

Aquarela e nanquim sobre papel – 35,4cm x 26cm

Créditos da fotografia da imagem: Daniel Cabrel (Museu de Arte Contemporânea – MAC)

Otoni Moreira de Mesquita

Nascido em Autáz-Mirim no ano de 1953, Otoni é artista plástico e professor amazonense com extensa atuação acadêmica. Possui graduação em Jornalismo - Comunicação Social pela Fundação Universidade do Amazonas (1976-1979), graduação em Gravura Universidade Federal do Rio de Janeiro (1980- 1983), mestrado em História e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1989-1992) e doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense (2001-2005). Entre 1997 e 1998 foi coordenador do Patrimônio Histórico

da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas. Publicou dois livros resultantes do trabalho de mestrado e de doutorado: *Manaus: história e arquitetura - 1850/1915* e *Manaus: uma cidade entre dois tempos- 1890/1910*. Foi professor do curso de Artes Visuais do Departamento de Artes da Universidade Federal do Amazonas de 1984 a 2016. Atuou também no Programa de Pós-graduação em História entre 2006 e 2013, orientando trabalhos de pesquisa nas áreas de História e Arte. Além das atividades acadêmicas, como artista plástico desde 1975, desenvolve obras em variados suportes, gêneros e materiais. Em 1979 foi premiado no II Salão de Artes Plásticas e em 1980 fez sua primeira exposição individual no Teatro Amazonas.

Obras:

| | |
|---|--------|
| <i>Rito da construção e da paz, 2018</i> | p. 12 |
| Original acrílico sobre tela, 2018, dimensões 1,3 x 1,5 | |
| <i>Rito do amor e solidariedade, 2018</i> | p. 29 |
| Original acrílico sobre tela, 2018, dimensões 1,3 x 1,5 | |
| <i>Rito da fraternidade e esperança, 2018</i> | p. 172 |
| Original acrílico sobre tela, 2018, dimensões 1,3 x 1,5 | |
| <i>Rito da igualdade e perseverança, 2018</i> | p. 220 |
| Original acrílico sobre tela, 2018, dimensões 1,3 x 1,5 | |
| <i>Rito com a mãe natureza, 2018</i> | p. 319 |
| Original acrílico sobre tela, 2018, dimensões 1,3 x 1,5 | |

O fictício literário amazônico: imaginário, realidades e literatura

A Amazônia real é imensa e imensurável o seu imaginário. Este dossiê procurou privilegiar trabalhos de expressão amazônica, de língua portuguesa, restritos ao campo da literatura, em busca de sua própria estética, podendo-se notar o jogo entre o imaginário amazônico, a ficcionalidade e o real.¹

Já faz muito tempo, os viajantes levantaram fronteiras sobre a região amazônica e reportaram olhares difusos, reverberando o mais distante dos lugares o “deserto ignoto” e o “paraíso perdido”. Desde então uma profusão de textos tem tocado o imaginário deste lugar com os mais diversos interesses políticos e estéticos. *Muhuraida* (manuscrito de 1785), de Henrique João Wilkens (nascimento e morte desconhecida), representa o primeiro exercício poético lusitano da região², ao lado do primeiro poeta do antigo Estado do Grã-Pará, Bento Tenreiro Aranha (1769-1811) – com suas obras copiladas pelo seu filho João Batista, *Obras do literato amazonense Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha* (1850) – o primeiro legado de prosa e poética, respectivamente de um representante estrangeiro e outro local.

No transcorrer do século XIX o interesse pelo imaginário amazônico expande-se com Lourenço da Silva Araújo e Amazonas (1803-1864), autor de um único romance, *Simá: romance histórico do alto Amazonas* (1857), destaca-se por sua peculiaridade nos primeiros caminhos de tomada do imaginário da região na construção da “identidade nacional brasileira”. Neste percurso podemos citar o viajante Gonçalves Dias, em *Viagens pelo rio Amazonas: cartas do mundus alter (...)*, em sua faceta etnográfica e ensaística, combatendo os cronistas portugueses. Ou ainda, num sentido mais radical da forma, *O guesa* (1858), do maranhense Joaquim de Sousândrade (1833-1902), em que o imaginário amazônico recebe um tratamento épico distinto dos clássicos, dentro de um entendimento de integração cultural da Amazônia para além de suas fronteiras brasílicas, o autor vislumbra uma conexão entre as Américas.

¹ A compreensão que fazemos sobre imaginário, real e ficcionalidade, comprehende-se em *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (1996), de Wolfgang Iser e no estudo mais específico do imaginário amazônico, *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário* (2015) e *A poesia como encantaria da linguagem* (1997), de João de Jesus Paes Loureiro.

² Alguns dos Escritores portugueses que utilizaram do imaginário amazônico para compor suas obras: os dramas *Ódio de Raça* (1854) e *O cedro vermelho* (1856), os romances *Os Selvagens* (1875) e *O remorso vivo* (1876) e os livros de poesia *Cantos matutinos* (1858) e *Efêmeros* (1866), por Francisco Gomes Amorim (1827-1891); e, o romance *A selva* (1930), por Ferreira de Castro (1898-1974). Segundo José Eustachio de Azevedo, outros dois autores portugueses são lembrados por José Veríssimo na sua História da literatura brasileira, Mendes Leal e Pinheiros Chagas (1990, p. 25).

Revendo criticamente nossa mirada paulista, com *Macunaíma* (1939), de Mário de Andrade (1893-1945) e outros coetâneos brasileiros³, em que se tomou a Amazônia como uma fronteira estratégica do Modernismo a partir da segunda década do século XX, lembrando que o fictício amazônico esteve presente na Semana de 22, com as imagens artísticas do pernambucano Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), uma das quais nos serve como capa, exemplifica bem o movimento nacional de trabalhar artisticamente lendas e mitos das nações indígenas à serviço da reconstrução dos “temas nacionais”.

Contudo, a literatura de expressão amazônica tem se reformulado muito em oposição de uma tradição crítica que lhe inculcou visões limitantes de assunto, personagem e espaços, bem como o enquadramento regionalista. Hoje podemos conceber a criação literária amazônica como um tipo de expressão que se reconhece dentro de uma tradição, mas que tem incorporado seja na prosa, seja na poesia ou na dramaturgia o lugar dos povos originais na criação da literatura amazônica, a posição de resistência de diversas etnias que ocupam este espaço e da potência feminina na escrita de texto literários.

Interessados em obter diretamente dos autores que trabalham com a expressão amazônica o entendimento deste processo de criação, procurando pela passagem entre o mundo das águas e seus encantos por meio das letras, conseguimos angariar um olhar. Na entrevista de abertura, nós, pesquisadores e editores, conversamos com Isabella Thiago de Mello, documentarista de *Thiago de Mello 70 anos de Amazônia* e *As Antigas Civilizações Amazônicas*, filha do poeta Thiago de Mello, Isabella apresenta-se também como escritora de “O boto, duas palavras sobre a lenda”, “A lenda do boto” e “Cobra grande”, narrativas publicadas pela primeira vez nesta edição da *Revista Opiniões*. Sua fala trouxe-nos, entre outras coisas, uma pléiade de pesquisadores, escritores que têm produzido trabalhos significativos sobre as nuances da linguagem e da estética amazônica, professores como Otoni Mesquita, José Ribamar Bessa, além de pessoas como a “Tia Francisca, descendente dos pajés sateré-maués”, que por meio da oralidade cultivou na autora o imaginário ribeirinho do Paraná do Ramos, localidade que Isabella pode experimentar nos períodos de férias com o poeta Thiago de Mello, causos diversos.

Entre os artigos do dossier colaboraram sete trabalhos organizados em ordem cronológica, seguindo progressivamente as datas em que os textos estudados apareceram ao público. Após Edgard Tessuto Júnior reler as narrativas de viajantes que se apropriaram de histórias da oralidade mitológica indígena, do século XIX, como a lenda do Jurupari, é que delineamos o espectro de obras visitadas.

O segundo trabalho selecionado converge dois textos que se distanciam mais de seis décadas na linha do tempo, *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) e *Dois Irmãos* (2000), respectivamente dos escritores Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum, são lidos por Liozina Kauana de Carvalho Penalva, Lorena de Carvalho Penalva e Gilson Penalva, compreendendo as formas de alteridade racial, cultural e histórica nos romances citados.

Depois duas investigações que aforam poetas da capital do Amazonas, “A Manaus poética de Luiz Bacellar, Astrid Cabral e Aldísio Figueiras: leituras críticas”, por Fabrício Magalhães de Souza, um artigo que entende Manaus representada liricamente nas obras: *Frauta de Barro* (1963), *Visgo da Terra* (1986) e *Malária & outras canções malignas* (1976), como forma

³ Entre os autores modernistas, não podemos deixar de mencionar o poema *Cobra Norato* (1931), do gaúcho Raul Bopp (1898-1984), importante obra do movimento antropofágico.

mais acabada pelas mãos desta tríade de poetas. E precedendo o artigo anterior, a crítica “Coleção de livros: uma biblioteca na poesia de Luiz Bacellar”, com dois poemas do poeta a fim de inquirir referências dialógicas na composição de *Frauta de barro* (1963), por Fadul Moura.

Na sequência final desta seção, três estudos que não nos deixam repetir os gêneros literários, a dramaturgia na confabulação menos idealizada do indígena em “Ficção e história em *A paixão de Ajuricaba* [encenada em 1974], de Márcio Souza”, por Cassia Sthphanie Cardoso da Silva, Jean Pierre Chauvin e Marcelo Lachat; o romance de autoria feminina em que se privilegia o processo de criação nos aspectos das personagens indígenas (sobretudo as femininas), da gênese do romance e dos desdobramentos de alteridade na obra como um todo em “Da nascente à foz: itinerário crítico para *Um rio sem fim* (1998), de Verenilde Santos Pereira”, por Allison Leão, Luana Aguiar Moreira e Márcio Páscoa; por fim narrativas lidas pelo regime de escrita da catástrofe, quando a trama das narrativas sofrem com os problemas da modernidade capitalista, em “A catástrofe amazônica em dois contos de João Meirelles Filho”, por Irisvaldo Laurindo de Souza.

Na seção de “criação literária”, quatro autores colaboram com textos que ressoam o imaginário amazônico. O roteiro cênico criado por Willi Bolle, que prontamente nos cedeu “Uma adaptação teatral do romance *Chão dos Lobos* (1976), de Dalcídio Jurandir”, resultado de oficina teatral desenvolvida com alunos e professores de escola pública, na periferia de Belém, que tem como objetivo compartilhar caminhos para o trabalho pedagógico imersos de literatura e teatro. No intuito de facilitar a comunicação com o público o texto original recebeu adaptação em vários trechos, diga-se de passagem, bem realizada nas dez cenas que compõem a peça. O poema “Oribici”, de Higor Lima da Silva, trata-se, esclarece o autor em nota, de uma composição em referência à história indígena, a lenda do uirapuru, da etnia tupi-guarani. Os textos de prosa “O Boto, duas palavras sobre a lenda”, “A Lenda do Boto” e “Cobra Grande”, da autora Isabella Thiago de Mello, deixa-nos uma impressão de reformulação das lendas amazônicas no exercício de uma crônica e dois contos. Igualmente, no sentido de elucubração deste imaginário, *Encantes Amazônicos*, de Otoni Moreira de Mesquita, aparecem sete narrativas curtas: “Revelação – Filho de Boto”, “Resignação – Canto das meninas desaparecidas”, “Talião – A troca”, “Conversão – A menina que virava cobra”, “Libertação – Mundica e o Boto”, “Punição – Peia no Sebastião” e “Traição – Dagmar e o Boto”.

Retornando aos artigos, agora de “tema livre”, abrimos esta seção com os estudos sobre a poetisa Orides Fontela, com “O jogo lúcido do poema: o princípio racional da poesia de Orides Fontela”, por Cláudia Ayumi Enabe, em que se investiga o significado poético: o processo da criação discursiva associado ao pensamento filosófico, e, o quarteto canônico de poetas da geração modernista de 45, com “Entre mim e os mortos há o mar: os motivos marítimos e a guerra em Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes”, por Paola Resende, em que alguns poemas das obras: *A rosa do povo* (1945), *Mar absoluto* (1945) e outros poemas, *As metaformoses* (1944) e *Poesia liberdade* (1947) relacionam-se por uma visão em que o mar representa instabilidade e fúria como pode indicar o intervalo espacial entre os sujeitos poéticos e o front.

Deixando os poetas, enfeixa nossa edição outro trabalho em que se debruça sobre a dramaturgia brasileira, em “A estética brechtiana na dramaturgia de Ponto de Partida”, por Marco Antônio Pedra da Silva, a peça Ponto de partida (encenada 1976), de Gianfrancesco Guarneri, é lida procurando reconhecer recursos do teatro brechtiano, como os gestus, a

narratividade, a música-gesto e a parábola. A fabula da peça remete ao assassinato do jornalista Vladimir Herzog pelos militares, em cárcere.

Na seção de “resenhas” contamos com a contribuição de Amanda Fernandes Teixeira Cordeiro e Rhuan Fernandes de Oliveira, com a “Resenha de *O crush de Álvares de Azevedo*”, explanação do livro de Jandiro Adriano Koch (2020). Na interpretação dos resenhistas, o debate da obra evidencia as relações do poeta Álvares de Azevedo com o seu amigo de colégio e faculdade Luiz Antônio da Silva Nunes, sugere-se que a leitura do cânone pela perspectiva normativa, homem branco e heterossexual, poderia ter silenciado possíveis leituras da obra poética.

No empenho de ofertarmos discussão crítica, apresentação de livros e criações literárias, intercalamos com imagens plásticas o cerco ao imaginário amazônico, primeiramente, damos os créditos ao pintor, escultor pernambucano, Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), autor de três obras cedidas pelo Museu de Arte Contemporânea (MAC): *Tupã* (1920) e *O Boto* (1921), que aparecem antes do sumário. E também o artista plástico Otoni Mesquita, que nos cedeu para este número cinco imagens, vistas na separação das seções nesta ordem: “Rito da construção e da paz”, “Rito do amor e solidariedade”, “Rito da fraternidade e esperança”, “Rito da igualdade e perseverança” e “Rito com a mãe natureza”, conjunto de obras *Ritos* (2018).

Em agradecimentos aos subeditores, expressamos imensa gratidão pelos trabalhos realizados para a composição deste número, desde encaminhamento dos artigos para os avaliadores especializados até as etapas de diagramação e revisões finais, especialmente, ao Eduardo Marinho que somou sua experiência de editor já veterano a este número da revista *Opiniões*.

Boa leitura!

Editores da Opiniões n. 19
Juliano Fabrício de Oliveira Maltez,
Tamiris Tinti Volcean e
Rafael Rodrigo Ferreira



entrevista

O resgate da memória do espaço amazônico por Isabella Thiago de Mello
The rescue of the memory of the Amazonian space by Isabella Thiago de Mello

Juliano Fabrício de Oliveira Maltez

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3220-7458>

Rafael Rodrigo Ferreira

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1889-4466>

Tamiris Tinti Volcean

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0663-8702>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.193716>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/193716>

Recebido em: 27/11/2021. Aprovado em: 27/11/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 19, ago.-dez., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

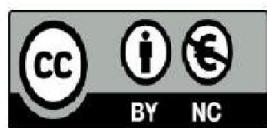
Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniae>.  fb.com/opiniae

Como citar (ABNT)

MALTEZ, Juliano Fabrício de Oliveira; FERREIRA, Rafael Rodrigo; VOLCEAN, Tamiris Tinti. O resgate da memória do espaço amazônico por Isabella Thiago de Mello. *Opiniões*, São Paulo, n. 19, p. 18-28, 2021.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.193716>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/193716>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquantos que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

o resgate da memória do espaço amazônico por isabella thiago de mello

The rescue of the memory of the Amazonian space by Isabella Thiago de Mello

Juliano Fabrício de Oliveira Maltez¹

Universidade de São Paulo - USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.193716>

Rafael Rodrigo Ferreira²

Universidade de São Paulo - USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.193716>

Tamiris Tinti Volcean³

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.193716>

¹ Mestre em Letras e doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. E-mail: juliano.maltez@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3220-7458>.

² Mestre em Letras e doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. E-mail: rafael.rodrigo.ferreira@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1889-4466>.

³ Mestra em Comunicação Midiática pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” e doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. E-mail: tamiris.volcean@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0663-8702>.

comentário introdutório

A entrevista que compõe a décima nona edição da Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira foi realizada com a escritora Isabella Thiago de Mello, que, além de apresentar criações próprias, também resgata a memória do espaço amazônico por meio dos trabalhos biográficos que desenvolve atualmente, todos voltados à trajetória de vida de seu pai, o poeta e tradutor brasileiro Thiago de Mello.

A conversa foi conduzida pelos editores responsáveis pela Opiniões 19: Juliano Fabrício de Oliveira Maltez, Rafael Rodrigo Ferreira e Tamiris Tinti Volcean.

Isabella Thiago de Mello nasceu no Chile, mas foi naturalizada brasileira em Manaus, capital do estado do Amazonas. Desde sua naturalização, Isabella carrega fortes vínculos com as narrativas amazônicas, uma vez que cresceu junto a uma figura paterna que, durante grande parte de sua vida, dedicou-se a escrever sobre a Amazônia a partir de uma perspectiva distante do exotismo e das idealizações que revestem este espaço.

Durante a entrevista, Isabella falou sobre os textos de criação literária que submeteu à edição presente da *Opiniões*, “O boto, duas palavras sobre a lenda”, “A lenda do Boto” e “Cobra Grande”, os quais podem ser lidos na íntegra na seção **Criação Literária**, além de compartilhar suas visões e posicionamentos sobre a ficcionalização e o real no imaginário amazônico, e apresentar o desenvolvimento de projetos, como o documentário *Thiago de Mello 70 anos de Amazônia* e a pesquisa *As antigas civilizações amazônicas*, com seus desdobramentos.

Primeiramente, vamos falar sobre a criação literária de Isabella Thiago de Mello, que faz jus à tradição das narrativas curtas e dialoga com as lendas popularmente concebidas entre as populações ribeirinhas da floresta Amazônica, como também é o caso de José Veríssimo com “O boto” e “O crime do tapuio” e Inglês de Souza com “Acauã” e “O baile do judeu”, textos publicados nas últimas décadas do século XIX⁴.

Antes de iniciar propriamente a narrativa do boto, você insere um texto preliminar que procura esclarecer algumas questões que envolvem a conservação de hábitos culturais, além de mobilizar dados científicos que resultam de pesquisas do INPA. Posteriormente, chegamos ao mergulho ficcional e, neste ponto, nota-se que você não abre mão de certa materialização

⁴ Referência para esta pergunta: MALTEZ, Juliano F. de O. A Amazônia na ficção de José Veríssimo e Inglês de Sousa. *Entrelaces*, v. 1, n. 18, 2019.
<http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/40782>

do imaginário amazônico e de seu poder de ficcionalização no mundo “real” das coisas.

A nossa pergunta inicial é a seguinte: como você entende essa relação entre o imaginário amazônico, a ficcionalização e o real, na composição de sua narrativa?

Isabella – Obrigada pela pergunta, porque ela é muito pertinente. A primeira coisa a ser dita é que “a lenda porque lenda é verdadeira” [citação do livro *A lenda da rosa*]. Não existe nenhum fenômeno que se transforme em lenda que antes não tenha passado pelo mundo real.

Trazendo essa reflexão para minha trajetória pessoal, é preciso dizer que nasci no Chile e, quando cheguei do exílio, meu pai me levou ao Amazonas para que eu fosse naturalizada brasileira, com quase seis anos de idade. Hoje, eu sou chilena e manauara, o que é motivo de muito orgulho para mim.

Quando cheguei pela primeira vez em Manaus, saí do avião, pisei naquele solo sagrado e já pude sentir o ar quente e o calor úmido, além de encontrar no povo, aquela mistura do africano com índio, que é a coisa mais bonita que existe no nosso país.

As lendas e os causos, tão presentes nos interiores da floresta, também estavam em Manaus, como a mais famosa delas, que é a do fantasma do maestro que muitas pessoas dizem ter avistado na cúpula do Teatro Amazonas.

Neste caso, todos os fenômenos que imaginamos e, em seguida, transformamos em lendas ou causos, existem, são reais, porque, antes, fizeram parte das narrativas de inúmeras pessoas.

Para o meu texto de criação literária, especificamente, escolhi as figuras mais próximas e mais conhecidas, que são a do boto e a da cobra grande. Eu sou apaixonada por animais e gosto muito de observar seus comportamentos, por isso, incluo fatores do mundo real, como o sexo entre os botos, atrelados a acontecimentos imaginários, que complementam o enredo do conto.

É importante lembrar que, nas regiões mais remotas do país e também da floresta, a lenda do boto consegue sublimar o machismo. Ou seja, muitas mulheres são salvas de destinos crueis devido o respeito atribuído às narrativas lendárias destes espaços.

No meu texto, todas as facetas da lenda são reais, ou seja, passaram pela realidade do mundo concreto, antes de fazerem parte da narrativa fantástica e imaginária, portanto, há, no desenvolvimento da narrativa, certo grau de verossimilhança e ataque ao real.

Observando a construção da sua narradora, percebe-se uma peculiaridade quanto ao tipo de enunciadora, que não podemos reconhecer simplesmente como uma narradora em primeira pessoa, protagonista, mas como narradora personagem. Talvez, até preferimos pensar num tipo de narradora autora, uma vez que há aspectos da escrita que permitem ao leitor reconhecer na enunciadora da narrativa a filha do poeta Thiago de Mello. O texto trata-se, portanto, de suas memórias da região amazônica o seu maior campo referencial de criação.

Na escolha por este tipo de narradora-autora, destaca-se a construção de uma personagem que ganha força em *A Lenda do Boto* e em *A Cobra Grande*, que é a tia Francisca, “descendente dos pajés sateré-maués”, a qual chega também a narrar indiretamente os causos, pela voz da narradora.

Você conjecturou, em algum momento, permitir que a tia Francisca contasse suas próprias estórias?

Isabella – Sim, a tia Francisca existe e eu tive a honra de, na produção de um documentário, colher ótimas histórias dela, as quais estão gravadas e documentadas.

Ela é uma entidade que protege todos a sua volta e é a única, além de minha avó Maria, que dá ordens a meu pai. Se tem qualquer problema na cidade, pode ir à casa da tia Francisca, porque ela é apaziguadora e preza pela justiça, carregando consigo as leis sagradas, traduzidas em lendas e em sua espiritualidade, e as leis dos homens. Infelizmente, ela faleceu há algum tempo, mas não há uma lenda, um causo, uma história, uma só linha que não seja a tia Francisca narrando. Mesmo que eu não queira incluí-la na narrativa, ela é maior que eu.

Um dos meus maiores aprendizados com a tia Francisca foi a importância da tradição oral, essa tradição da avó contar as histórias para seus filhos e netos, de geração em geração. Eu tive a honra de ouvir essas histórias e ensinamentos da tia Francisca pessoalmente.

Vale lembrar que muita coisa que papai, Thiago de Mello, escreve em suas poesias também é tia Francisca, completamente. Ela tomou conta do meu pai, a partir do momento em que ele a chama para ser sua cozinheira e ela se torna muito mais que isso.

Nas minhas histórias, eu a coloco como personagem, mas ela vem também para a posição de narradora. Eu tento fazer essa trama como homenagem à tia Francisca.

Já que você começou a falar sobre o seu pai, Thiago de Mello, vamos para a questão sobre *A lenda da rosa* (1956), um dos livros de Thiago poeta, do qual você retira a passagem “a lenda, porque lenda, é verdadeira”, que tanto serve como entrada geral do bloco das narrativas trazidas para nossa apreciação, quanto para o seu encerramento.

Gostaríamos que você comentasse um pouco a respeito dessa obra, ao que parece bem significativa para o seu processo narrativo, e também nos trouxesse o que você acredita ser o entendimento do poeta nesta frase sobre a importância da lenda para confirmar uma cosmogonia das populações ribeirinhas da floresta amazônica, em contraponto dos influxos do mundo urbano, das capitais.

Isabella – “A lenda, porque lenda, é verdadeira” é um verso que abre *A lenda da Rosa*, um livro singular e muito bonito. O poeta Thiago de Mello já escreveu mais de 70 livros, mas *A lenda da Rosa* é, sem dúvida, um dos meus preferidos.

Neste livro, ele traz a lenda que se popularizou cantigas populares de roda, que é a história do amado, da amada, do Anjo Solidão e do bosque, esse oásis, esse espaço sagrado que os aparta do mundo dos homens.

A lenda da rosa é a lenda do casal apaixonado, a lenda que descreve o nascimento da paixão humana.

No livro é possível confirmar o que afirmei na primeira resposta dada à entrevista, quando digo que a lenda só se torna lenda quando trata de um fato verdadeiro, que realmente existiu ou existe no discurso das pessoas que o constroem. Ou seja, a lenda só se sustenta porque, além de ser real, ela é transmitida oralmente de geração para geração, de vila em vila, de casa em casa, instalando-se no inconsciente de uma região.

Finalizando as perguntas sobre a criação literária e a concepção de real e imaginário nas narrativas da autora e escritora, deste ponto em diante, trataremos da Isabella Thiago de Mello pesquisadora, que desenvolve trabalhos de extrema importância para o resgate memorialístico do espaço amazônico a partir da documentação escrita e audiovisual da trajetória de seu pai, que é uma das figuras mais importantes da literatura do país, e, também, dos povos que ali viveram antes e depois de sua chegada do exílio.

Cercando-nos de seus trabalhos como pesquisadora, sabemos que escrever biografias é sempre um trabalho árduo e de grande envolvimento, uma vez que se faz necessário mergulhar na vida e na obra do biografado. No seu caso, a proximidade é ainda maior, pois estamos falando de um trabalho documental e de pesquisa da carreira do seu próprio pai.

Como surgiu a ideia de realizar esse projeto e resgatar a memória de Thiago de Mello, sobretudo do documentário *Thiago de Mello 70 anos de Amazônia e na pesquisa As Antigas Civilizações Amazônicas?*

Quais são as maiores dificuldades de contar a história do próprio pai, dissociando a imagem de progenitor e poeta, de afeto paterno e admiração profissional?

Isabella – Primeiramente, quero agradecer aos meus professores, à tia Francisca e ao meu pai por terem me permitido realizar esses trabalhos.

Em relação à primeira pergunta, é preciso dizer que estes são dois projetos distintos e, para responder ao questionamento, é preciso relembrar o nosso retorno do exílio, quando meu pai decide não morar no Rio de Janeiro, mas decide morar e construir sua casa no interior da floresta amazônica, que é o seu local de nascimento.

Durante minha infância, passei grande parte das férias escolares com o meu pai, no Amazonas. No entanto, quando ingressei na universidade, não foi mais possível visitá-lo com tanta frequência.

Por instinto e amor a meu pai e à região, começo a criar e a me envolver com projetos que me permitam voltar à Amazônia, dessa vez trabalhando e não mais apenas como filha de Thiago de Mello. *As antigas civilizações Amazônicas* é um bom exemplo destes projetos que me aproximaram da região e de meu pai, durante a minha formação na universidade.

No documentário *Thiago de Mello 70 anos de Amazônia*, minha intenção era iniciar um percurso biográfico da trajetória do poeta que sempre utilizou metáforas e elementos da Amazônia em suas produções, material que está sendo utilizado também para compor a biografia na qual estou trabalhando junto ao Instituto Thiago de Mello.

É importante dizer que a Amazônia faz parte do processo de integração cultural da América Latina, do processo de integração cultural dos países amazônicos. Narrativas amazônicas são, portanto, narrativas interculturais, e o Thiago de Mello sempre procurou ressaltar isso em seus escritos, principalmente no livro *A poesia se encontra na floresta* [2001], em que ele reúne poetas de diferentes países amazônicos, quando fica evidente a sua luta ativa por essa integração.

Outro exemplo é o livro *Poetas da América de Canto Castellano* [2011], no qual reúne mais de duzentos poetas da América Latina e da América Central, demonstrando, mais uma vez, a sua importância e a importância de que se desenvolva trabalhos sobre a sua vida e trajetória literária, como este no qual estou me debruçando.

Além disso, Thiago também atuou como tradutor de obras de autores latinos importantes, como Pablo Neruda, Ernesto Cardenal, César Vallejo e Nicolás Guillén, que contribuíram para a sua bandeira de integralização da América Latina.

Neste projeto de conhecer a funda a biografia de meu pai, devo ressaltar uma outra bandeira defendida por ele após a chegada das ditaduras financiadas pelos Estados Unidos aos países latinos. Neste período, ele sofreu, foi perseguido, preso, teve seus livros queimados. Isso foi um divisor de águas em suas obras e o tornou ainda mais relevante para a história do país.

Quanto às dificuldades de contar a história do meu próprio pai no documentário *Thiago de Mello 70 anos de Amazônia*, há o fato de lidar com histórias que foram divulgadas e não são verdadeiras, além de contribuições que não fazem jus à imagem do poeta e genitor.

Muitas vezes, é impossível fazer o distanciamento entre a minha posição de filha e pesquisadora. No entanto, desde que comecei a trabalhar com a biografia⁵ de meu pai, tento enxergar ganchos literários que se relacionem com a sua trajetória, como o Modernismo da Geração de 45. E claro, ver na fortuna crítica literária a recepção da obra de Thiago de Mello aos 25 anos, por Sérgio Buarque de Holanda e Sergio Milliet. Contudo, nesta busca por material da época em questão, tive que ler alguns jornais para me contextualizar e, neste processo, me deparei com muitos equívocos jornalísticos.

Os projetos da biografia e da filmagem de um novo documentário podem ser uma oportunidade para esclarecer equívocos jornalísticos, sendo o maior deles o fato de que Thiago de Mello conheceu Pablo Neruda no exílio, o que não é verdade, uma vez que eles estreitaram laços muito antes do período ditatorial se instalar no Brasil. Quem apresentou papai ao Neruda foi Jorge Amado, em 1960 e, depois disso, ambos desenvolveram uma ótima relação pessoal e literária.

⁵ Esta entrevista contou com o apoio de texto biográfico preparado pela escritora Isabella Thiago de Mello sobre o poeta: *Dossiê: Thiago de Mello – Breve Biografia e Pesquisa histórica*. Manaus: UFAM, 2017. (Trabalho que deverá ter nova edição com apoio da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas em parceria com o Instituto Thiago de Mello)

Vale sublinhar, também, o seu interesse na defesa do tombamento, recuperação e restauro das casas projetadas por Lúcio Costa, presentes do arquiteto ao seu pai, na cidade de Barreirinha, no estado do Amazonas.

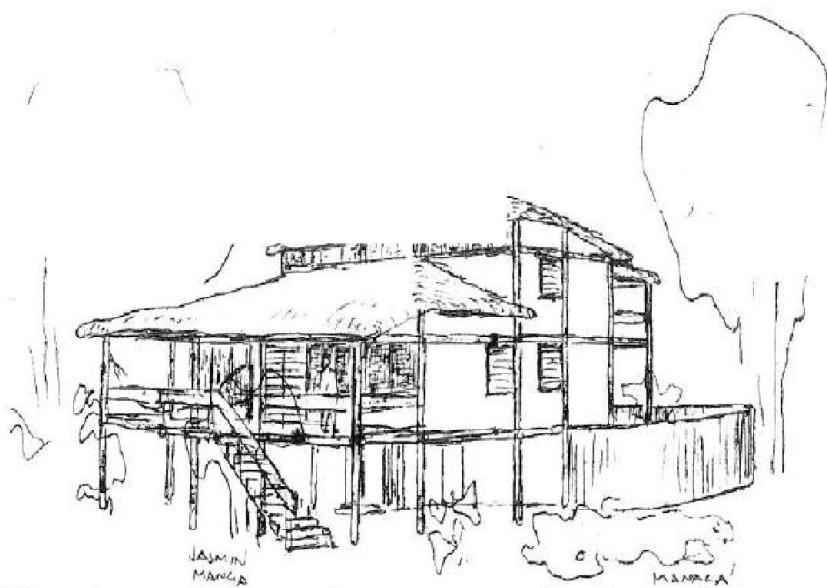
Neste sentido, gostaríamos de saber como está esse processo de tombamento e pedimos que você estabeleça relações entre estes espaços arquitetônicos, a literatura produzida pelo seu pai e, agora, por você.

Isabella – Eu vou começar com uma informação de que, até então, não sabíamos que qualquer pessoa física pode solicitar o tombamento de um imóvel. A gente só soube disso agora, depois de quase acontecer uma tragédia.

Para começar a história, meu pai nasceu na fazenda de cacau de seu avô Gaudêncio, no município de Barreirinha, interior da floresta amazônica. Aos seis anos, mudou-se para Manaus e, depois, partiu para o Rio de Janeiro para estudar Medicina. Durante o exílio, ele começa a sentir saudade do Brasil e, sobretudo, da floresta amazônica. Nas universidades alemãs e inglesas, percebeu que os professores e estudantes de lá tinham mais conhecimento da Amazônia que ele e, então, decidiu ir a Portugal estudar História do Brasil na Universidade de Coimbra.

Pela saudade e pela decisão de querer estudar e preservar a Amazônia, ele toma a decisão de morar na floresta, em Barreirinha, quando retorna ao Brasil.

Neste período, em 1978, o arquiteto conhecido internacionalmente, Lúcio Costa, faz o projeto de moradia de meu pai, além de muitos outros colocados em prática nesta região.



O Porantim, uma das casas que integra o processo de tombamento⁶

⁶ Desenho original publicado no livro *Lúcio Costa: registro de uma vivência* (1995).

Em determinado momento, papai vende as casas construídas, com a intenção de promover um espaço cultural para o município de Barreirinha. No entanto, com o tempo o espaço ficou abandonado e sofreu alterações absurdas, como a vedação das janelas.

O jornal Folha de S. Paulo fez uma matéria, denunciando o abandono do espaço e anunciando a demolição da Casa da Frente. Dias depois, o IPHAN embargou a obra da Prefeitura Municipal devido a fatores ambientais e, também, porque o imóvel se encontra na beirada do rio, onde se encontram muitos sambaquis. Não é possível fazer uma demolição à beira do rio sem um estudo arqueológico anterior. A obra está embargada até hoje e nenhuma análise arqueológica foi feita no território.

Eu e meu pai fizemos uma dissertação e entramos com o pedido de pessoa física para o tombamento do imóvel, a partir da reunião de documentos e informações sobre o projeto de Lúcio Costa. Havia muitos subsídios acadêmicos para o pedido.

Tanto Lúcio, quanto Thiago têm vínculos profundos com a Amazônia, familiares, de útero, porque seus antepassados estão ali.

Por isso, a memória de Lúcio Costa deve ser preservada em suas obras, assim como a memória e a produção de meu pai.

O projeto está na última instância, em Brasília, faltando apenas uma assinatura.

Curiosamente, menciono ainda que papai recebeu Gabriel García Márquez lá no Porantim, como também Ernesto Cardenal, o poeta padre nicaraguense, os dois escritores estiveram na casa da floresta.

Resgatar a memória do espaço amazônico, sobretudo partindo de uma perspectiva de quem se relacionou intimamente com ele, seja por meio das relações familiares com Thiago de Mello ou pela afetuosidade desenvolvida ao longo da vida, quando você esteve próxima à cultura e aos povos da floresta, é uma missão bastante complexa.

Em seus trabalhos autorais e como pesquisadora, percebo uma grande preocupação em se distanciar do exotismo e buscar apresentar esses espaços reais e ficcionais de uma forma que retrate a Amazônia da maneira como seus verdadeiros habitantes a enxerga.

A seu ver, qual o elemento narrativo essencial para registrar e restar essa memória do espaço amazônico? Como a literatura pode ajudar a reconstruir esse espaço no imaginário popular, dentro e fora do Brasil?

Em linhas gerais, como fazer para narrar histórias no espaço amazônico sem cair no senso comum?

Isabella – Antes de tudo, é preciso definir o que é o senso comum. O que eu acho importante, de uma forma geral, é a preservação da nossa cultura popular, que se dá na oralidade, no contexto da tradição oral passada de geração para geração e vivida naquela região, na qual a grande parte das crianças não têm acesso à escola.

Para isso, é preciso investir em Educação, na escola como mediadora da preservação da tradição oral e da Literatura escrita, que é fundamental e, para acessá-la, é preciso aprender a ler.

É preciso preservar o que é nosso, a cultura como uma forma de se viver, promovendo a Educação para se preservar e, além disso, é preciso ter noção e consciência de que a floresta amazônica é o maior patrimônio do Brasil e, por isso, é importantíssimo manter essa floresta em pé, com parceiros no mundo científico.

Escrever, hoje, sobre a Amazônia, sobre as nossas lendas e o nosso modo de viver é uma forma de evitar que a nós, brasileiros, percamos nossas tradições e nossos valores, sobretudo com a vinda do estrangeiro e a imposição de outras culturas.

Além disso, vale lembrar que a Amazônia é o fator de união da América Latina, é a materialidade dessa união.



dossiê
temático

o fictício
literário
amazonônico

Transcrição das narrativas indígenas e fidedignidade aos relatos orais originários: o caso da lenda do Jurupari

Transcription of Indigenous Narratives and Reliability to the Original Oral Reports: the Case of the Jurupari Legend

Autoria: Edgard Tessuto Junior

 <https://orcid.org/0000-0003-1361-678X>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.186293>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/186293>

Recebido em: 28/05/2021. Aprovado em: 09/12/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 19, ago.-dez., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

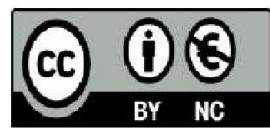
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

TESSUTO JUNIOR, Edgard. Transcrição das narrativas indígenas e fidedignidade aos relatos orais originários: o caso da lenda do Jurupari. *Opiniões*, São Paulo, n. 19, p. 31-50, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.186293>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/186293>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

transcrição das narrativas indígenas e fidedignidade aos relatos orais originários: o caso da lenda do jurupari

Transcription of Indigenous Narratives and Reliability to the Original Oral Reports: the Case of the Jurupari Legend

Edgard Tessuto Junior¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.186293>

¹ Doutorando pela Universidade de São Paulo (USP). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Portuguesa e Espanhola, e pesquisador de Nheengatu e de Literatura Amazônica. E-mail: edgardtessutojunior@usp.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1361-678X>.

Resumo

Este artigo visa a ilustrar o quanto a mitologia indígena foi adaptada aos interesses do colonizador europeu, correspondendo a interesses políticos ou religiosos. É função deste trabalho também reservar um espaço de representação para os linguistas e etnólogos que alcançaram a fidedignidade na transcrição das histórias narradas oralmente. Para isto, ilustrou-se o caso da lenda do Jurupari e o quanto ela foi interpretada de acordo com o momento histórico e com o propósito a que correspondeu até chegar aos nossos dias, revalorizando a cosmogonia original com que os mitos indígenas foram criados.

Palavras-chave

Jurupari. Mitologia indígena. Ermano Stradelli. Brandão de Amorim. Barbosa Rodrigues.

Abstract

This paper intends to illustrate how much indigenous mythology has been adapted to the interests of the European colonizer, corresponding to political or religious interests. It is also a function of this work to reserve a space of representation for linguists and ethnologists who have achieved reliability in the transcription of stories that were narrated first orally. For this, the case of the Jurupari legend was illustrated as well as the extent to which it was interpreted according to the historical moment and the purpose it corresponded to until today, revaluing the original cosmogony with which the indigenous myths were created.

Keywords

Jurupari. Indigenous Mythology. Ermano Stradelli. Brandão de Amorim. Barbosa Rodrigues.

introdução

Quando se fala em mitos, o interlocutor – quase que imediatamente – é conduzido a lembrar-se dos da antiguidade greco-romana e, mais adiante, daqueles das sociedades europeias, ambos responsáveis por explicar a formação do mundo e dos homens e mulheres, ou por moralizar as relações humanas, como se só houvesse a referência europeizante para esse tipo de narrativas. Contudo, elas sempre estiveram muito presentes também entre os povos originários de nossas paragens, com os mesmos propósitos daquelas que sempre se reproduziram na Europa. Para Eliade (1972), por exemplo, os mitos, independente da região geográfica e do momento em que se criam, sempre são responsáveis por explicar fenômenos de criação e moralizar acontecimentos cotidianos dos seres humanos e dos animais. Segundo o autor:

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje - um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. (ELIADE, 1972, p. 13)

Outrossim, como assegura Ernest Cassirer, a linguagem empregada tende a ser padronizada pela conotação, e somente a metáfora, dessa forma, consegue representar as experiências narradas no mito às coletivas, identificadas pelo povo por meio de uma representação simbólica e sensível que apreende e explica a realidade de maneira sensorial e subjetivamente captada. Para o pensador da linguagem, “o homem foi forçado a falar metaoricamente, e isto não porque não lhe fosse possível frear sua fantasia poética, mas antes porque devia esforçar-se ao máximo para dar expressão adequada às necessidades sempre crescentes do seu espírito” (CASSIRER, 1992, p. 103-104). O mito, assim, por mais que se ancore na representação do mundo e, não, na mimese dele, pode ser considerado uma primeira tentativa de racionalização e explicação dos fatos e das coisas.

A literatura mitológica que se encontra na região amazônica não foge a essas características. Também se origina através de relatos da oralidade e dá-se sob forma de pequenos contos, recheados de metáforas e verbalizados pelo contador indígena, que podem ser categorizados sob três diretrizes, a saber: 1) lendas oriundas dos mais antigos da comunidade e que costumam representar os mitos da criação – como é o caso do mito da “cobra grande” (*mbuyasú*), que dá origem aos leitos dos rios e à astronomia indígena, ou da lenda do Jurupari, que precede a

história humana e que também serve para consolidar a emancipação do homem em relação à figura matriarcal e que também se considera anterior à humanidade; 2) relatos de histórias consideradas reais pelos índios, como se se figurassem verdadeiros testemunhos indígenas – por exemplo, as narrativas que envolvem animais como a da anta e do jabuti e as de tantos outros animais da selva, geralmente com propósito moralizante em sua maioria; e 3) histórias decorrentes do contato do índio com o homem branco e suas consequências – como a do acauã que prenuncia a desgraça da filha branca ao não se casar com o ente sobrenatural da imaginação tapuia –, ora amistosas, ora nem tanto assim.

De forma mais geral, é o que Campbell (1991) afirma sobre os mitos. Consoante o autor, eles servem para muitas funções e, dentre elas, algumas das mais representativas é a função básica de abrir o mundo para a dimensão do mistério e ensinar o homem a viver sob qualquer circunstância – é o que o autor chama de “função pedagógica do mito” (CAMPBELL, 1991, p. 41).

Já em relação ao modo de se transmitirem, os mitos ganham existência em rituais, relatos sobre guerras passadas, fábulas e parábolas de criação da natureza e do mundo dos homens e mulheres indígenas e em “todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje” (ELIADE, 1972, p. 12). Os mitos, por vez, são histórias moralizantes dos costumes e saberes indígenas e aparecem, num primeiro momento, sempre verbalizados, sob a voz dos profetas-xamãs, pajés e anciães da comunidade, que ganham vida nos mais diversos ritos de passagem e de crenças, além de se apresentarem nas reuniões das mulheres durante os afazeres da roça ou de preparativos domésticos, lidando com representações simbólicas e imagens mentais. Essa reciprocidade entre mito e rito para sua múltipla existência é o que Melatti (2007) dirá ser o repositório do repertório cultural de uma tradição, responsável por consolidar os mais diversos ritos. Segundo o autor, “os mitos (...) assentam os ritos” (MELATTI, 2007, p. 35)

Porém, cabe salientar que eles só chegaram a nós, em sua maioria, presentificada e concretamente, através do olhar do outro, o colonizador branco europeu, que o recriou num outro código, o da escrita, diferente do código original, o do relato verbalizado.

Dessa forma, viajantes, tupinólogos, geógrafos e historiadores da época, além de antropólogos e demais pesquisadores não indígenas – muito embora possam ser considerados os responsáveis por coletar essas narrativas orais ao longo do séc. XIX e, também, por elas chegarem até nós atualmente –, captaram a transmissão narrativa oral, autóctone e inédita, e, eventualmente, podem ter apontado soluções que nem sempre correspondem aos desfechos que os contadores indígenas haviam protagonizado no momento em que aqueles recolhem o relato destes.

Antônio Brandão de Amorim, Barbosa Rodrigues, Couto de Magalhães, Ermano Stradelli – os quais figuram como principais responsáveis por registrar, por primeira vez, parte dessas narrativas mitológicas amazônicas e por elas terem chegado até nós –, entre outros conhecidos nomes de transcritores brancos do

pensamento mítico indígena como os próprios literatos nacionais do séc. XIX, tal qual Gonçalves Dias, José de Alencar e Inglês de Sousa –, algumas vezes, acabam recortando apenas uma parte do que foi narrado, ouvido e captado pelos primeiros contadores de história indígena amazônica – ou até mesmo pelos primeiros pesquisadores da mitologia indígena nacional – e internalizam esses relatos mitológicos amazônicos sem, muitas vezes, a devida carga de representação dos valores abstratos contidos nas narrativas. Corre-se, assim, o risco de esses transcritores terem substituído experiências sensíveis e repertórios imagéticos formadores do mito – como os que ocorriam durante o convívio doméstico da família indígena ainda na língua nativa –, que aquela específica comunidade usava para recortar a sua realidade. Esse processo que incorpora filtros e desdobramentos, como já se disse², pode acabar introduzindo o viés psíquico e antropológico do agente colonizador da região amazônica: o branco europeu.

Como desdobramento disso, acaba acontecendo o que se deu com o mito formador do Jurupari – de que falaremos neste artigo – que, entre a família linguística indígena do Tupi-Guarani e de outras proveniências linguísticas, como relata o Stradelli (2014), por exemplo, seria o ser mitológico responsável por retirar o poder mandatário matriarcal e devolvê-lo aos homens, emancipando-os das mulheres. Esse mito, entre outras funções, serviria para explicar moralmente a passagem da puberdade para a vida adulta do homem, quando este se desarraiga da figura materna:

Quando ele apareceu, eram as mulheres que mandavam e os homens obedeciam, o que era contrário às leis do Sol. Ele tirou o poder das mãos das mulheres e o restituui aos homens e, para que estes aprendessem a ser independentes daquelas, instituiu umas festas em que somente os homens podem tomar parte e uns segredos que somente podem ser conhecidos por estes.
(STRADELLI, 2014, p. 395)

Contudo, quando teve contato com o mito, o branco “civilizador” – principalmente os missionários católicos – incorporaram-no e o adaptaram segundo sua visão de mundo e valores culturais vigentes à época. Orientou-se, acima de tudo, pelos pressupostos religiosos do homem branco, ganhando outra faceta e sendo utilizado para moralizar os índios tapuias, principalmente aldeados em missões e apresamentos. O Jurupari acaba associado a imagens de perigos horrendos, que causa aflições ao indígena, retirando-lhe a faculdade de falar, e foi usado pelos missionários para domesticar, entre os índios, a noção do *Diabo*.

² Basta lembrar-se, por exemplo, das soluções literárias europeizantes adotadas por Gonçalves Dias, supramencionado, para ilustrar os heróis e heroínas indígenas em suas narrativas; icônico é o caso de Peri, indígena com espírito de honradez e falante hábil de diversos idiomas europeus; ou, ainda, o preconceito de Inglês de Sousa acerca da cultura indígena ao mencionar “quão perniciosa é a crença do nosso povo em feitiços e feiticeiras”. (SOUZA, 1988, p. 49)

católico. O próprio Stradelli salienta que essa “concepção (...) amalgama as superstições indígenas com as de além-mar, tanto vindas da África como da Europa, não sendo a do nosso indígena” (*ibidem*).

Como se vê, as narrativas míticas podem sofrer interferência do transcritor do relato, independentemente do propósito para o qual se elaboram: seja o mito de formação, seja o de função moralizante. E, não obstante presentifiquem a memória de um povo, podem ter chegado a nós sob influência das mais variadas orientações. Por conseguinte, acabam remetendo, concomitantemente, a um tempo passado mnemônico – seletivo e situacional – e a um passado contínuo, revivido no presente, podendo ficar sob a influência do interesse daquele que registrou essas narrativas. Elas devem ser consideradas um “estilo literário particular, mas também uma forma de existência da própria memória” (SEVERI, 2000, p. 121) daquela sociedade que a produz, podendo ficar sob efeito de manipulação pelo *outro* através da história coletiva desse povo, que teve seu relato captado por meio da transcrição da narrativa oral.

Pensar em tudo isso é necessário e precedente a qualquer tipo de interpretação de quem se depara com o registro das narrativas mitológicas, mormente a indígena dos povos amazônicos. Neste artigo, procuraremos esclarecer, por meio de uma breve coletânea de contos, que a memória indígena torna-se uma literatura muito particular a partir do momento em que a transcreveram, mas que requer consideração diacrônica em decorrência do período histórico em que se registrou essa narrativa, por conta das mais diversas orientações sob as quais o outro acaba permeado ao apontar variados desfechos para uma cosmogonia que, até o momento do contato da civilização branca com a indígena, jamais havia sido identificada.

valores europeizantes na reprodução dos mitos indígenas

Para ilustrar o que procuramos introduzir como discussão na parte concernente à introdução deste artigo, selecionamos a narrativa mitológica do Jurupari que, não obstante tenha chegado até nós, nestes dias hodiernos, fez-se sob a interferência da visão europeia acerca da cosmogonia indígena autóctone em algumas das transcrições de seu registro escrito.

Na obra de Magalhães (1876), na parte que concerne às lendas, o Jurupari aparece como sinônimo do Diabo, tanto na história da raposa e da onça, quanto na história da anta e do jabuti. Nesta, em verdade, o militar ainda salienta como parte do glossário que a palavra Jurupari “é o espírito que entre os selvagens corresponde mais ou menos ao nosso demônio judaico sem ser tão perverso como este” (MAGALHÃES, 1876, p. 177, grifos nossos) e que acaba em ambas as lendas como xingamento do adversário ora na peleja pela sobrevivência, na primeira história, ora pelo alimento de que se necessita na selva, na segunda, como se pode ver nas partes transcritas a seguir, que foram traduzidas pelo próprio Couto de Magalhães:

Tapiíra, iurúparí, n opirú iáutí teté.

A Anta, *jurupari*, pizou jabuti coitado. (idem, p. 177, grifos nossos)

c

– Repitá ápe, *iurupári* xa çó âna

– Fica-te ahi, *diabo*, que eu. me vou. (idem, p. 248, grifos nossos)

O pesquisador João Barbosa Rodrigues, por sua vez, elaborando um trabalho muito mais científico e historiográfico, alguns anos após a publicação de *O selvagem*, já elabora um verdadeiro tratado relativo à lenda do Jurupari. Precedendo a tradução ao português da lenda coletada por ele em *nheengatu*, o autor apresenta a personagem Jurupari e a compara a outras mitológicas personagens das narrativas indígenas do sul do Brasil e das próprias narrativas bíblicas e até mesmo da grega, apontando semelhanças e agudas diferenças entre as respectivas representações. Na sua discussão acerca do mito, ainda aponta os verdadeiros responsáveis pela diabolização da figura do Jurupari, mormente entre os índios tapuias missionados – os índios que já viviam entre os brancos e entre os missionários jesuítas da região.

Para João Barbosa Rodrigues, são os missionários católicos e “o fanatismo dos pregadores da fé” (RODRIGUES, 1890, p. 97) que devem ser os verdadeiros responsáveis por disseminar entre os índios a imagem de Satã, que – vale enfatizar! –, sem representação na mitologia indígena, teve sua imagem, fealdade e sua maldade associadas à figura do Jurupari, aleatoriamente escolhida como representante do diabo, do pecado e da punição. Segundo ele, os próprios “missionários, com vistas interesseiras, espalham essa notícia somente para rebaixar o caráter indígena, dizendo que eram os índios tão maus que só ao diabo tributavam culto” (idem, p. 93).

Completa o raciocínio ilustrando a maneira como os padres encontravam brechas para adentrar a cultura indígena com imagens e representações simbólicas do demônio e da culpa do pensamento bíblico judaico-cristão. Como os nativos invocavam o Jurupari nas festas que eles promoviam – nas quais ainda havia antropofagia, muita bebida, entorpecentes, gritos e danças –, os padres identificaram-no com o demônio. O autor ainda exemplifica outra situação vivenciada por ele em que os missionários, à espreita de um contexto específico, se aproveitaram do convívio com os indígenas para introduzir o conceito de punição a algumas índias:

[...] numa vez em que se deu uma partida de alguns que vinham convidar as moças para um divertimento, [elas] dormiram para acordar cedo e impressionadas por talvez irem a sós com os

rapazes, tiveram um sono mau (...); noutro apresenta-se um sonho vulgar e que como a esse a nossa sociedade moderna tem presenciado muitos. (...) Esses fatos que se davam com os índios, os padres aproveitavam para os convencer que na realidade era o demônio que os perseguia. O respeito ao branco, o *kariua*, e à autoridade do sacerdote levou o índio a se capacitar que havia demônios que lhe apareciam. (idem, p. 98)

Como consequência dessa catequese, os índios missionados avistavam demônios por toda a parte: no que faziam ou deixavam de fazer, nas festas e relações interpessoais, até mesmo na faina, comportamento lasso que foi identificado pelos missionários como um impedimento para a realização de tarefas forçadas impostas por estes àqueles. Foi a maneira que os missionários encontraram para dominá-lhes a consciência e incutir neles uma obediência passiva pelo medo e pelo terror.

Diz, outrossim, que – felizmente! – essa representação arbitrária do mal reside, à época, apenas entre os índios tapuias justamente pela grande capacidade de sua imaginação, que, “sempre propensa ao maravilhoso e à superstição, criou propriedades para esse animal [o diabo], todas sobrenaturais” (idem, p. 95), visto que o indígena “selvagem” celebra o Jurupari, festejando-o, dançando e bebendo em seu nome. E esclarece, em *Poranduba amazonense*, que o ser mitológico amazônico só aparece à noite, durante o sono dos índios e nada tem a ver com o inferno ou com a penitência. Trata-se de uma entidade inteiramente espiritual, que vive unicamente no pensamento dos indígenas e que os atordoa apenas durante o sono, “com sonhos e terrores amedrontadores” (idem, p. 97). Para comprovar isso, relata um episódio que presenciou durante a estada numa comunidade indígena ainda não missionada pelos jesuítas:

Descansava eu das fadigas do dia, nas costas do Amatary, na barraca de uma família tapuia, quando alta noite ouvi de uma das redes das mulheres que dormiam no jirau, a partir de gemidos, e imediatamente da rede que me ficava ao lado, em que dormia o chefe da casa, vi este bater três palmas fortes.

– Que é isso? – perguntei eu. *Yuruparí u ká merika* (o demônio está amassando). Como cessassem os gemidos, acrescentou logo: – *Yuruparí u chare uana!* (o demônio já largou.). Com efeito, com o ruído das palmas a mulher acordou e disse que tinha tido um mau sonho. O tapuio para acordar o parente ou companheiro que sonha, nunca se chega a ele, porque teme que os gemidos, ou o seu falar seja um ardil de Jurupari para o atrair aproveitando-se da inconsciência do que possa fazer mal, e por isso, de longe bate palmas ou simula três beijos fortes. Assim o medo que se tem do Jurupari evita alguma desgraça e torna o índio mais sagaz do

que o “demônio”, porque engana-o, não caindo nos laços que pelo sono alheio ele arma. (idem, p. 99)

Segundo o autor, o Jurupari, ao contrário do que relata Couto de Magalhães, em *O Selvagem*, não existe em lugar algum outro que não apenas no pesadelo. Barbosa Rodrigues ainda o compara à lenda do Curupira ou à do Saci, figuras mitológicas da crença popular que apenas têm o intuito de fazer que as pessoas andem nas matas com mais atenção, temendo que algo pior possa acontecer.

Muito embora hoje saibamos que não se trata de uma entidade presente apenas no sono dos indígenas, Barbosa Rodrigues, pelo menos, não compactuou com a ideia do frei bretão Constantino Tastevin, por exemplo, que demonizou o Jurupari em sua obra *Grammatica da lingua tupy*; ou com a imagem demoníaca que fez dele o militar Couto de Magalhães; ou, ainda, com o espectro amaldiçoado que foi criado pelos jesuítas e franciscanos nos aldeamentos, demonizando o Jurupari, ao relacioná-lo a aspectos cotidianos dos aldeamentos, como se vê abaixo, em documento traduzido pelo Prof. Dr. Eduardo de Almeida Navarro (NAVARRO, 2013a).

O documento é um raro registro de diário dos padres, feito em nheengatu. Trata-se da transcrição de uma conversa entre um padre franciscano e traficantes de escravos que se interessaram por aprisionar alguns índios. Nela, traduzida pelo próprio padre que observa a conversa, ao falar do diabo, o padre Francisco diz que o “detesta”, como se a entidade representasse algo terrível, que causasse ojeriza ou repúdio, algo que, como vimos, não condiz com o Jurupari de Barbosa Rodrigues:

*Pai Pacicù cecè omäé,
O Padre Francisco olhou para ele
Ötir eí amó abá tingá;
e disse - Veio outro homem branco;
Iuruparí çupí aoirô,
o diabo detesto, na verdade.
Caräiba çuf aiemirô.
Por causa do branco estou indignado.*

(NAVARRO, 2013^a, p. 137)

Barbosa Rodrigues foi ardiloso pesquisador da cultura indígena, mas, talvez, não tenha investigado tão a fundo esse episódio do sonho relacionado ao Jurupari. É possível dizer também que ele pode ter sido influenciado um pouco pelas lendas coletadas pelo seu predecessor Couto de Magalhães, cuja publicação é anterior em quase quinze anos.

Certo é que sua coletânea de lendas e mitos é muito interessante e apresenta versões da lenda amazônica do Jurupari, que foram registradas em

Poranduba amazonense (1890), a fim de comprovar que o Jurupari em nada se assemelha ao diabo da cultura judaico-cristã. Na sua obra, há sete lendas coletadas por ele junto a índios tapuias não missionados, de muitas nações distintas, com os quais conviveu durante anos, que mesclam essa visão de espírito troçador – sem forma física, encontrado no imaginário dos índios – com a visão do diabo, geralmente avistado sob forma de veado.

As narrativas coletadas que parecem considerar o Jurupari um espírito da selva são a maioria e correspondem a quatro temas distintos, a saber: 1) dizem respeito aos mitos de formação (e estão relacionadas à “cobra grande”, que desenhou as constelações e o caminho dos rios); 2) são usadas para valorizar a castidade feminina como algo de muito importância entre os indígenas (apenas as mulheres castas podem guardar os talismãs e os instrumentos de tocar do Jurupari); 3) simbolizam a emancipação dos meninos em relação às suas mães (aquilo que o Jurupari conhece e conta aos homens só pode ser ouvido pelos homens e pelos meninos adolescentes que se tornarão homens da tribo: mulheres e crianças, se o ouvirem, morrem, viram pedras); e 4) evidenciam o Jurupari como um ser espiritual troçador, que aparece de repente e esconde-se da mesma forma, a fim de enganar as pessoas com a aparência de filhos – para as mães –, ou de maridos – para as suas mulheres prometidas.

O Jurupari, dessa maneira, está muito mais associado à festa, à castidade feminina, à virilidade, à troça etc. do que ao demônio católico, e isso é algo que buscamos ilustrar, a seguir, com trechos de três dessas lendas.

Lenda II: Izy ou Jurupari

Depois disso [copular com as mulheres], fez a sua grande festa, reuniu quatro velhos e proibiu as mulheres de vê-lo e ouvi-lo.

Deu ordens e disse-lhes:

– Todas as mulheres que quiserem saber os meus segredos morrerão; todos os homens que contarem morrerão; vocês podem contar aos rapazes, porém não às crianças.

Depois de falar, chorou.

As mulheres curiosas, querendo saber, foram escutar.

Quando acabou de falar, todas elas morreram e transformaram-se em pedras.

Izi [Jurupari na língua da nação tukano] chorou por ir sua mãe também escutar e morrer.

Depois disso, dançou para festear a sua chefatura e a sua nobreza, indo depois para o céu, passeando no mato algumas vezes. (RODRIGUES, 1890, p. 117)

Lenda III: A maloca das mulheres

Quando chegou, o filho macho não achando a mãe, foi também à sua procura.

Foi por todas as terras e por onde foi passando deixou filhos até encontrar sua mãe. (idem, p. 127)

Lenda IV (sic: V): O Jurupari e o menino

Contam que dormia na sua rede uma mulher com seu filho.

O Jurupari tirou dos braços dela o filho e pô-lo debaixo da rede.

Dizem que o filho depois disse à mãe:

– Mãe! Mãe! Espia o Jurupari que está deitado debaixo de nós!

Dizem que depois a mulher pegou em um cacete e bateu o filho.

O Jurupari então saltou dizendo:

– Enganei! Enganei!

Correu e foi-se embora. (idem, p. 136)

Já sob forma de veado, muito provavelmente já contaminado pela cosmogonia católica – por conta dos chifres e, principalmente, da própria associação do diabo a esse animal no catolicismo –, o Jurupari aparece apenas em outras duas histórias. Esta, a seguir, traz o demônio caracterizado sob a forma física do animal – o que não era comum nas lendas contadas por índios não missionados – e foi intitulada específica e diretamente de *Diabo*, que, em nheengatu, traduz-se por *anhanga* (“o que tem dentes” – lit.), na lenda VI (sic: VII):

Dizem que duas índias foram ver suas roças e, quando chegaram, viram a roça estragada pelo veado [Jurupari].

Dizem que uma delas disse:

– Este veado comeu a minha mandioca.

– Não foi só a tua, a minha que o diga.

Então a outra foi ver sua roça e ficou descompondo o veado.

Dizem que o veado então saltou zangado e respondeu:

– Quero, quero te comer.

A mulher subiu por uma árvore e gritou para a outra. A outra veio ver, fugindo então o zangado veado. (RODRIGUES, 1890, p. 138)

Vale ressaltar, uma vez mais, que essa caracterização do Jurupari sob forma de veado – zoomorfizado na forma desse animal talvez pela presença dos chifres, algo que o aproximaria da clássica figura do demônio católico com seus grandes chifres retorcidos – não é, nem de longe, a mais fidedigna entre os indígenas não missionados – razão pela qual só se registra em duas das oito histórias relacionadas direta ou indiretamente à entidade. O próprio Barbosa Rodrigues escreveu:

O jurupari dos tapuios, o espírito, por todos conhecido como espírito mau, e que os civilizados identificaram como espírito maligno, ou das trevas, da crença bíblica, não havendo nisso razão de ser, porque o papel de um é muito diferente do outro” (idem, p. 96)

Outro tupinólogo bastante conhecido e historiador da cultura e da língua nheengatu é Antonio Brandão de Amorim. O pesquisador, em suas Lendas em Nheengatu e em Português, apresenta lendas coletadas por ele das mais diversas nações indígenas do início do séc. XX, com as quais conviveu para desenvolver suas pesquisas.

Numa de suas narrativas registradas, ele conta a *Guerra de Buopé*. E, assim como Barbosa Rodrigues, o autor das Lendas registra o Jurupari tal qual os índios não missionados costumavam representar: um espírito da selva a cujas festas se atribui muita alegria, bebida, comida e dança.

Nessa lenda – que dá nome ao Rio Uapés, corrupção de *Buopé*, e que é afluente do Rio Negro –, identifica-se, logo de início, a associação do Jurupari às festas, ao relatar um costume de *Buopé*, *tuixawa* (“chefe”) dos *tárias* (nação indígena das proximidades de Iauareté Cachoeira, no Alto Rio Negro). Segundo a mesma lenda, o guerreiro e os homens da tribo deixavam suas mulheres na maloca e iam fazer tributos à entidade indígena: “como era de costume, *Buopé* dançar o *Iurupary* [Jurupari], todas as noites na Serra do *Iurupary*, todos os homens fugiam de suas mulheres ao vir da noite” (AMORIM, 1928, p. 12).

Ainda mais à frente, já noutra lenda colhida pelo pesquisador, *A guerra dos uananás*, o relato sobre a festa em louvor ao Jurupari volta a se reiterar: “Os homens [tárias] dessa terra todas as noites iam para a Serra do *Iurupary*, dançar o *Iurupary*” (AMORIM, 1928, p. 64).

Em mais uma lenda adiante, coletada da gente *baré* – outra nação indígena muito presente no Alto Rio Negro –, Amorim registra o Jurupari, associado ao mito de formação do princípio das gentes *barés*. A lenda denominada *Poronominare* – um moço muito bonito que se apaixona por *Amau*, a primeira mulher *baré*, que ainda não “tinha caminho de criança” (idem, p. 131), isto é: era virgem – é mais uma narrativa que ilustra como o Jurupari está embrenhado na cultura amazônica tal qual os primeiros povos o cultuavam.

Os filhos nascidos de *Poronominare* e *Amau* não escutavam os conselhos do pai: “pareciam mesmo não ter ouvidos” (idem, p. 132). Um dia, curiosos, foram comer os frutos do uacuzeiro – uma árvore cujos frutos não se comem pelo homem e que, pela lenda, servem de alimento ao Jurupari. Este, “ensaruado”, enraivecido, transformou-se em gruta e mandou vir trovoada para que essas crianças, sentindo medo, pudessem se abrigar dentro dela. A gruta, tão logo os pequenos entraram, fechou-se.

Poronominare, tentando descobrir como salvar as crianças, adormeceu seu amigo *Yúre Napirikúre* para que, em seu sonho, o Jurupari aparecesse e lhe

contasse o que fazer. No sonho do amigo, descobriu que as folhas da “pacova” (bananeira) deviam ser rasgadas e colocadas em frente à gruta. Assim o fez e a gruta se tornou um homem de grande estatura; abriu a boca e vomitou os curumins, dizendo que, se voltassem a deixá-lo nervoso, ele os comeria. Fê-lo e partiu em direção à mata cantando.

No registro dessa história, também se percebe que o Jurupari está associado ao sonho do indígena – como nos enredos coletados tanto por Couto de Magalhães (em *O selvagem*) como por Barbosa Rodrigues (em *Poranduba amazonense*) –, que recebe a visita desse ente sobrenatural e revela-lhe informações que só dormindo o indígena poderia ter a seu respeito.

Mas o mais relevante é que, uma vez mais, como se pôde notar, o Jurupari não se pode comparar, propriamente, ao demônio, mas representa uma entidade da mata que não gosta de ser incomodado e mais: legisla o que é ou não permitido fazer aos indígenas. Nessa mesma história, o narrador ainda comenta que o Jurupari é “terrível, maã aíwa (“coisa ruim”), feitiço, frecha, raio” (idem, p. 133) e que ninguém brinca com ele. Mas em nenhum momento diz exigir a penitência, ou, ainda, vincular-se única e exclusivamente ao mal. Não obstante dizer que ele é uma “coisa ruim”, em realidade, é muito mais um espírito da selva que exige que o respeito às leis da natureza e dos homens seja seguido do que, propriamente, o demônio da cosmogonia judaico-cristã. Conclui-se que apenas se trata de um ser espiritual que aponta as diretrizes do comportamento indígena e que pune o índio se este não seguir os seus ensinamentos, ou não o louvar em suas festas, em agradecimento.

O próprio Stradelli (2014) já havia comentado isso em seu *Vocabulário*, em 1902, e, também, em sua *Lenda do Jurupari* (1890), traduzido apenas recentemente (2002) ao português. Segundo o autor, Jurupari é o “antenado lendário, o legislador divino que se encontra como base em todas as religiões e mitos primitivos”. (STRADELLI, 2014, p. 395, grifos nossos). Além disso, relatamos que ele é o responsável por restituir o poder dos homens, retirado pelas mulheres.

Ainda, segundo o dicionarista, após a retirada do poder das mulheres, estas não podiam saber dos segredos do Jurupari, semelhantemente ao registro feito por Amorim (1928) e Rodrigues (1890):

Ele tirou o poder das mãos das mulheres e o restituui aos homens e, para que estes aprendessem a ser independentes daquelas, instituiu umas festas em que somente os homens podem tomar parte e uns segredos que somente podem ser conhecidos por estes. As mulheres que os surpreendem devem morrer e em obediência desta lei morreu Ceucy, a própria mãe de Jurupari. (STRADELLI, 2014, p. 395)

Registra, por fim, que nem todos os homens podem saber os segredos do Jurupari; “só o conhecem os iniciados, os que chegados à puberdade derem prova

de saber suportar a dor, guardarem segredos e serem destemidos” (*ibidem*). Diante disto, talvez se possa mesmo dizer que esteja mais relacionado à emancipação do homem diante da figura materna do que a já tão conhecida figura do diabo católico.

O pesquisador italiano ainda revela como se originou a entidade. De acordo com o autor:

Jurupari é filho da virgem, concebido sem cópula pela virtude do sumo da cucura do mato e que veio mandado pelo Sol para reformar os costumes da Terra, a fim de poder encontrar nela uma mulher perfeita, com quem o Sol possa casar. (*ibidem*)

Foi Stradelli quem encetou Jurupari como mito, propriamente dito, revelando aspectos da imaginação dos tapuios não missionados e indígenas não contactados pelo homem branco – ambos ainda isentos do sincretismo religioso pelo qual passariam as lendas e personagens após a coerção sofrida pela cultura do colonizador –, ao apresentar-nos episódios selvagens, amorosos e políticos em sua Lenda (2002). Essa revelação nos é feita ainda em 1880 quando escreve sobre a lenda das tárias – já mencionada aqui nos escritos de Amorim (1928).

O seu reconhecimento, entretanto, assim como a sua importância em desvelar essa história mais fidedignamente aos relatos autóctones, se deu muito tarde porque sua morte precedeu a publicação de seus livros e diários em português, e a doença da hanseníase, à época – e infelizmente até hoje! –, pela qual veio a falecer, estava cercada de preconceitos e, inclusive, repúdio.

Mais recentemente, em memória do próprio conde Stradelli, Luís da Câmara Cascudo ressalta a importância do italiano no resgate da cultura indígena e na sua própria conservação. No livro *Em Memória de Stradelli* (2001), publicado pela primeira vez em 1935, o pesquisador ainda acrescenta sobre a origem do Jurupari que:

Jurupari é filho de Ceuci, virgem [da nação indígena] Tenuiana que comera a fruta do *pihycan* [cucura do mato] sem notar que o sumo escorria por suas partes íntimas. Nascido, desapareceu e sua mãe sentia-o à noite sugar-lhe o seio e andar derredor, sem ver sua figura. Quinze anos depois, retomou a forma humana. Era forte, alto e lindo e a tribo aclamou-o *tuxaua* [chefe]. As circunstâncias sociais haviam determinado que as mulheres tivessem o predomínio da tribo, visto a minoria masculina, dizimada por uma epidemia. Jurupari reuniu os homens, levou-os a um lugar deserto e aí começou a instruí-los nos segredos de sua lei. (CASCUDO, 2001, p. 67)

Para Câmara Cascudo, grande parte das lendas do fabulário amazônico toca o mito do Jurupari, o que amplia a relação dessa personagem mitológica com os acontecimentos da sociedade indígena. Descreve que a origem do fogo decorre da crença nessa entidade, assim como a fidelidade monogâmica, o rito de passagem da puberdade para a vida adulta e o rito da sucessão do filho varão à posição de chefe da aldeia. O respeito às crianças e mulheres, que, mesmo em guerra, nunca deveriam ter morte sangrenta, o jejum para os mais diversos sacrifícios e outros tantos ritos também devem ser considerados imperativos de sua lei.

O pesquisador salienta que a história de *Anhangá*, vista há pouco dentro das lendas coletadas por Rodrigues (1890) e que foram aqui mencionadas já sob influência da cosmogonia judaico-cristã, apresentam “detalhe inaplicável ao mito do Jurupari”. (CASCUDO, 2001, p. 70)

conclusão

Como se intencionou ilustrar, a simbologia original a que se relaciona o Jurupari parece-nos muito mais vinculada ao divino do que ao demoníaco – ao qual a própria religião católica procurou identificá-lo. Qualquer outra leitura que se faça dele, contrária a esta, deve ser entendida como uma reinterpretação e uma reprodução do mito formador dos povos originários.

Con quanto se possa, por um lado, assegurar o que dizemos com base no que foi lido até estas linhas, é possível entender, por outro, o mecanismo pelo qual a historiografia e, mormente, a religião usaram desse artifício, à época, para o propósito ao qual estava orientada a colonização do espaço amazônico. Os aldeamentos missionários precisavam entender a cosmogonia indígena, conhecendo seus mitos e ressignificá-los para que os tapuios missionados – de que a estrutura de colonização do espaço geográfico precisava – pudessem temer a não introjeção dos valores religiosos católicos e seus deveres sociais. Afinal de contas, naquela época, a mão de obra indígena era importante tanto nas missões jesuíticas como no trabalho escravo nas fazendas de cana de açúcar.

Por isso, criaram uma cosmogonia de contraposição entre o deus do branco e a entidade divina do índio, valorizando aquele e depreciando esta ao equipará-la ao demônio da mitologia judaico-cristã. Até mesmo entre linguistas e etnólogos, houve resquícios da interferência da cosmogonia católica na representação simbólica e imagética dos mitos indígenas, como no caso do próprio Jurupari.

Hoje em dia, outros interesses apontam as diretrizes pelas quais se interpretam os valores da sociedade indígena remanescente. Há um movimento ideológico, social e, inclusive, político de valorização e resgate da cultura dos povos originários em todo o território nacional e, por conta disso, também na região amazônica.

Assim, o que mais se percebe andando pelas bacias do Amazonas e do Rio Negro e lendo a produção acadêmica contemporânea – inclusive a de autoria indígena – é que aquela antiga associação do Jurupari ao diabo católico cada vez mais acaba preterida e uma nova convive com a tentativa de resgate cultural dos valores primitivos, os mesmos que sempre colocaram o Jurupari como espírito da selva, o herói civilizador e legislador das relações humanas, confirmando sua autoridade ao enumerar as regras para a comunidade.

O que se associa hoje ao Jurupari está mais relacionado com o que os antigos contadores de história indígena estavam acostumados a contar. Lendo algumas dissertações e teses de recentes publicações, é possível comprovar isso: o secular e o sagrado da cultura indígena acabam sendo unidos sob a figura desse ente sobrenatural. Segundo Gordon Brotherson e Lúcia Sá (2014), é ele que conecta “os dois fios da história. O primeiro é o da própria descendência: neste preciso momento de ratificação, Jurupari explica que seus ancestrais [...] identificavam-se tanto com outras espécies de seres como com certas constelações; e que ele próprio herdara diretamente toda a vasta experiência acumulada por ele”³. Ele seria o reformador dos costumes. O segundo fio, o religioso, teria sido dado pelo companheiro tamanduá “que revelou os segredos do culto”⁴.

Restabelecido dessa forma, o mito do Jurupari está muito mais coerente com os mitos considerados universais, tanto no seu valor moral quanto ideológico.

Juliana Campoi, pesquisadora da mitologia indígena das comunidades do Alto Rio Negro ainda dirá que, sob essa forma, “ainda influencia a cultura regional do Amazonas, não só nos povos indígenas que a vivenciam hoje, mas também na cultura ocidental, na criação imaginária de autores literários da Amazônia, especialmente” (CAMPOI, 2015, p. 133).

Já de acordo com Simonetti (2003), comunidades indígenas ou familiares diretos deles das nações dos desanas, barés, tarianos e tukanos, por exemplo, veem na figura do Jurupari um espírito sobrenatural, oriundo da natureza, que legisla o que é certo e o que não é, além de ser o responsável pela organização social dos indígenas dos primórdios dos tempos em sociedades sedentárias através da transmissão do conhecimento da agricultura. Para a autora:

Entre tribos indígenas tariana, desana, tucano, cubéwa, ele [o Jurupari] é considerado um ente gerado pelas plantas e venerado pela lei do casamento, pelo ensino do cultivo das plantas e por seu espírito de justiça na concepção de povos sem propriedade privada. Um herói civilizador que chegou e conduziu os povos do Rio Negro da selvageria à revolução agrícola. (SIMONETTI, 2003, p. 11)

³ Gordon BROTHERSTON; Lúcia SÁ. *Peixes, constelações e jurupari: a pequena encyclopédia amazônica de Stradelli*, p. 20.

⁴ Ibid., p. 21.

As pesquisas que hoje fazemos no campo da identidade, da alteridade, a fim de apreender o pensamento social indígena em específico momento histórico que vivemos, devem permitir produzir, senão respostas, possibilidades outras para além daquelas que já existem e que já se encontram tão incorporadas aos discursos que ouvimos e que lemos de outrora. Não se trata de uma simples mudança, mas, de fato, de analisar e de olhar problemas que estão postos, que nos exigem posicionamentos políticos, epistemológicos e ideológicos completamente distintos daqueles que até os dias de hoje tivemos.

Somente diante dessa nova postura em relação aos fatos e feitos históricos e contemporâneos é que a representação indígena pode encontrar espaço na cultura moderna, visto que “o saber indígena, reconhecido e valorizado, comparece lado a lado e ao mesmo nível do conhecimento de naturalistas, estrangeiros e nacionais.” (COSTA, 2007, p. 278).

Com o exposto por este artigo, portanto, espera-se que esse tipo de revalorização da cultura indígena, através de seus mitos e crenças, possa se dar a fim de considerar o que muito tem sido abandonado: o respeito às leis da natureza e a necessária sinergia que só os espíritos da selva podem nos mostrar por meio de seus mitos e ritos sempre cultivados pelas sociedades indígenas por meio de suas narrativas lendárias, ilustradas aqui por meio da personagem do Jurupari.

referências bibliográficas

AMORIM, Antonio Brandão de. Lendas em Nheengatu e em Português. *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, tomo 100, vol. 154 (2. de 1926), pp. 9-475. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1928. Disponível em: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local-files/biblio%3Aamorim-1928-lendas/amorim_1928_lendas.pdf. Acesso em: 17 mai. 2021.

BROTHERSTON, Gordon; SÁ, Lúcia. Peixes, constelações e jurupari: a pequena enciclopédia amazônica de Stradelli. In: STRADELLI, Ermanno. *Vocabulário português-nheengatu, nheengatu-português*. Cotia: Ateliê Editorial, 2014, pp. 11-33.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *O poder do mito*. Trad.: MOISÉS, Carlos Felipe. São Paulo: Palas Athena, 1991.

CAMPOI, Juliana F. de A. R. *A literatura brasileira em nheengatu : uma construção de narrativas no século XIX*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-06112015-154228/publico/2015_JulianaFlaviadeAssisLorencoCampoi_VCorr.pdf. Acesso em: 10 mai. 2021.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 3. edição. São Paulo: Perspectiva, 1992.

COSTA, Selda V. da. Por rios Amazônicos: conversas Epistolares com Nunes Pereira. In: *Vozes da Amazônia: investigação sobre o pensamento social brasileiro*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas – EDUA, 2007.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MELATTI, Julio Cesar. Mitos e Crenças. In: *Índios do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Lida dos missionários com os sertanejos, tradução de texto do século XVIII, em língua geral amazônica*, IHGBSP, 2013a. Disponível em: <http://tupi.fflch.usp.br/sites/tupi.fflch.usp.br/files/LIDA%20DOS%20MISSION%C3%81RIOS%20COM%20OS%20SERTANEJOS,%20tradu%C3%A7%C3%A3o%20de%20texto%20do%20s%C3%A9culo%20XVIII,%20em%20I%C3%ADngua%20geral%20amaz%C3%A9nica.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2021.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Editora Global, 2013b.

RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense, ou kochiyma-uara porandub*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890. Disponível em:

http://etnolinguistica.wdfiles.com/local-files/biblio%3Arodrigues-1890-poranduba/rodrigues_1890_poranduba.pdf. Acesso em 11 mai. 2021.

SEVERI, Carlo. Cosmologia, crise e paradoxo: da imagem de homens e mulheres brancos na tradição xamânica Kuna. *Mana*, vol. 6, n. 1, pp. 121-151. Rio de Janeiro, 2000.

SIMONETTI, Zeina Paula Reis do Couto. *Do mito à literatura*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Amazonas, 2003. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/5844>. Acesso em: 18 mai. 2021.

SOUZA, Herculano Marcos Inglês de. *Contos Amazônicos*. Rio de Janeiro: Editora Presença, 1988.

STRADELLI, Ermano. *Vocabulário português-nheengatu nheengatu-português*. Cotia: Ateliê Cultural, 2014.

Alteridade e diferença na Amazônia Brasileira: uma análise de *Dois irmãos*, de Milton Hatoum e *Chove nos campos de cachoeira*, de Dalcídio Jurandir

Alterity and Difference in the Brazilian Amazon: an Analysis of *Dois Irmãos*, by Milton Hatoum and *Chove nos Campos de Cachoeira*, by Dalcídio Jurandir

Autoria: Liozina Kauana de Carvalho Penalva

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4836-3295>

Coautoria: Lorena de Carvalho Penalva

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4912-8497>

Coautoria: Gilson Penalva

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1378-5989>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.187520>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/187520>

Recebido em: 20/06/2021. Aprovado em: 09/12/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 19, ago.-dez., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

PENALVA, Liozina Kauana de Carvalho; PENALVA, Lorena de Carvalho;

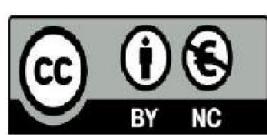
PENALVA, Gilson. Alteridade e diferença na Amazônia Brasileira: uma análise de *Dois irmãos*, de Milton Hatoum e *Chove nos campos da cachoeira*, de Dalcídio Jurandir.

Opiniões, São Paulo, n. 19, p. 51-66, 2021. DOI:

<https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.187520>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/187520>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

alteridade e diferença na amazônia brasileira: uma análise de *dois irmãos*, de milton hatoum e *chove nos campos de cachoeira*, de dalcídio jurandir

Alterity and Difference in the Brazilian Amazon: an Analysis of *Dois Irmãos*, by Milton Hatoum and *Chove nos Campos de Cachoeira*, by Dalcídio Jurandir

Liozina Kauana de Carvalho Penalva¹

Instituto Federal do Pará – IFPA

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.187520>

Lorena de Carvalho Penalva²

Instituto Federal do Pará – IFPA

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.187520>

Gilson Penalva³

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará – UNIFESSPA

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.187520>

¹ Doutora em Literatura e Cultura, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Docente de Literatura e Língua Portuguesa, do Instituto Federal do Pará (IFPA), Campus Marabá Industrial. E-mail de contato: kauana.penalva@ifpa.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4836-3295>

² Doutora em Literatura e Cultura, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Docente de Literatura e Língua Portuguesa, do Instituto Federal do Pará (IFPA), Campus Marabá Industrial. E-mail de contato: lorena.penalva@ifpa.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4912-8497>

³ Doutor em Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professor de Literatura, da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). E-mail de contato: gilpena@unifesspa.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1378-5989>.

Resumo

Os relatos dos primeiros viajantes, missionários, cronistas e cientistas apresentam a Amazônia brasileira com características que geralmente convergem para o mesmo ponto: a perspectiva de cultura única, corroborada pela insistente negação da alteridade. Consciente dessa problemática, a proposta deste artigo é entender a maneira pela qual as formas de alteridade racial/cultural/histórica são demarcadas nos romances *Dois irmãos*, de Milton Hatoum e *Chove nos campos de cachoeira*, de Dalcídio Jurandir. A intenção é analisar vozes que permeiam a escrita desses autores e que problematizam imagens estereotipadas, alargando também a concepção de estrangeiro, uma vez que o outro é também o “lado obscuro” de si próprio. Para isso, tomamos como ponto de partida as discussões de Homi K. Bhabha, Julia Kristeva, Jacques Derrida e Ana Pizarro, contribuindo para que se analise a cultura como um entre-lugar.

Palavras-chave

Amazônia. Estrangeiro. Alteridade. Diferença.

Abstract

The accounts of the first travelers, missionaries chroniclers and scientists present the Brazilian Amazon with characteristics that generally converge to the same point: the perspective of a unique culture, corroborated by the insistent denial of otherness. Aware of this problem, the proposal this article is to understand the way in which the forms of social/cultural/ historical otherness and demarcated in the novels *Dois Irmãos* by Milton Hatoum and *Chove nos Campos de Cachoeira* by Dalcídio Jurandir. The intention is to analyze voices that permeate the writing of these authors and that problematize stereotyped images, also broadening the concept of foreigner, since the other is also the “dark side” of oneself. For this, we take as a starting point the discussions of Homi K. Bhabha, Julia Kristeva, Jacques Derrida and Ana Pizarro, contributing of the analyses of culture as an inter-place.

Keywords

Amazon. Foreign. Alterity. Difference.

Discutir e problematizar questões que envolvem a diferença e a alteridade é algo indiscutivelmente necessário, pois como bem lembra a professora Janet M. Paterson, “a alteridade afeta a todos nós, sejamos imigrantes ou não, diferentes ou Outros com relação ao que se denomina o grupo de referência” (PATERSON, 2007, p. 13). Sobre o “grupo de referência”, ela diz se apropriar de um termo utilizado por Eric Landowski para designar o grupo que, de forma muitas vezes arbitrária, investe na semantização das diferenças de uma pessoa ou de um grupo minoritário. Isso quer dizer que a distinção entre o “Nós e os Outros”, entre quem fica dentro e quem fica fora, se estabelece não a partir de diferenças naturais, mas por distinções “construídas” pelo grupo dominante.

A professora Eurídice Figueiredo, em *Representações de Etnicidade* (2010), comenta que embora os tempos atuais reivindiquem de todos nós “cuidados especiais de linguagem e comportamento” no que se refere à totalidade de diferenças, “as questões de alteridade realmente pertinentes para os estudos da literatura e da cultura são as que se referem às categorias de etnicidade (que engloba cor, raça e religião) e de gênero” (FIGUEIREDO, 2010, p. 151). Isso, porque essas diferenças são socialmente construídas e resultam em implicações sociais que correspondem a uma coletividade (grupos humanos) e não apenas a indivíduos tomados isoladamente.

No contexto amazônico brasileiro, torna-se ainda mais urgente falar sobre a alteridade, pois nas palavras de Pizarro (2012), a “Amazônia é uma região cujo traço mais geral é o de ter sido construída por um pensamento externo a ela” (PIZARRO, 2012, p. 31). Em outras palavras, Pizarro diz que a Amazônia é uma “construção discursiva” e que é apenas a partir dessa construção que é possível chegar à sua imagem. Essa região foi, então, pensada a partir de discursos e imagens que transitavam no imaginário ocidental europeu e que forneciam apenas uma visão parcial, a do dominador:

Como espaço físico e cultural, a Amazônia possuía elementos que atuavam como dispositivos simbólicos no invasor, instigando nele conexões semióticas do imaginário, permitindo que comparassesem com o que via um universo mítico, que respondia a suas carências, expectativas, necessidades físicas e espirituais (PIZARRO, 2012, p. 33).

Assim, os relatos dos primeiros viajantes, missionários, cronistas e cientistas apresentavam características que geralmente convergiam para o mesmo ponto: a perspectiva de cultura única, corroborada pela insistente negação da diferença e da alteridade. Vale lembrar que esse discurso não se manifestou de maneira ingênua, pois, ainda conforme Pizarro, a construção dessa alteridade foi muito útil aos interesses coloniais europeus, à sua necessidade de poder político, econômico, civil ou eclesiástico ou até mesmo de autoafirmação.

Essa história única sobre o espaço e povos amazônicos conseguiu sobreviver ao longo do tempo graças ao que Bhabha (2013) denomina de “metáfora progressista da coesão moderna”, uma abordagem historicista da nação articulada em uma temporalidade linear, homogênea e sequencial que faz um compilado de “muitos como um”. Nesse ínterim, os discursos, gestos e vozes do nativo foram desconsiderados, silenciados e, como se não bastasse, ainda aprenderam a imaginar e a observar a si próprios a partir da perspectiva e de parâmetros criados pelo Outro. Esses olhares unidirecionais, então, ajudaram a produzir uma identidade discursiva fixa e homogeneizada, impedindo de se pensar a Amazônia como uma complexa unidade, não apenas do tipo geofísica ou geológica, como é comumente observada, mas também cultural.

Nesse contexto, elevam-se alguns questionamentos importantes: como compreender o Outro sem cair em armadilhas monolíticas, essencializadoras e estereotipadas? Por que algumas diferenças são aceitas por uma comunidade e outras não? De que maneira é possível analisar as noções de alteridade e diferença sem simplificar questões, como por exemplo, a perda de identidade, tema tão recorrente nestas reflexões? Como refletir sobre o hibridismo cultural sem associá-lo apenas a uma mistura de culturas, mas como uma metodologia que rompe com a ideia ilusória de pureza? É óbvio que não existem respostas para todas essas indagações, mas são elas que norteiam as discussões neste artigo e que despertam também para a consciência de que é um debate que requer bastante cautela, especialmente quando se sabe que milhares de pessoas têm alguns de seus direitos negados apenas por razões que envolvem critérios culturais, étnicos, físicos ou religiosos.

nós, eu e o outro: incompletude e estrangeiridade

A literatura sempre registrou, em uma possibilidade teoricamente infinita de interpretações, as grandes questões, lutas e tensões travadas pelo encontro do Eu com o Outro, em diferentes momentos históricos. Ao colocar em xeque a complexidade da dimensão humana, a literatura aponta para a necessidade de se refletir sobre aquilo que, por se constituir enquanto tradição ou hábito ou por fazer parte do nosso cotidiano, envolvendo os “modos de ver e fazer”, é essencialmente naturalizado e apresenta-se como um apanhado de certezas inabaláveis.

Consciente de que os discursos da tradição encenam sobre realidades e formas parciais de identificação, Bhabha (2013) aponta para a necessidade de ir além dessas narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de concentrar em momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais, uma vez que esse movimento de “reencenação do passado” introduz outras temporalidades culturais na “invenção da tradição” e afasta “qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição ‘recebida’” (BHABHA, 2013, p. 21).

Colocar em cena a diferença significa problematizar as divisões binárias no nível da representação cultural, promover zonas de instabilidade e sugerir, ainda, críticas aos valores estéticos e políticos que atribuem unidade e harmonia às culturas, principalmente, às que sofreram com processos de dominação e reconhecimento falseado, como é o caso dos processos culturais que se estabeleceram na Amazônia brasileira. Para Bhabha, a diferença cultural ocupa-se em:

[...] rearticular a soma do conhecimento a partir da perspectiva da posição de significação da minoria, que resiste à totalização – a repetição que não retornará como o mesmo, o menos-na-origem que resulta em estratégias políticas e discursivas nas quais acrescentar não soma, mas serve para perturbar o cálculo de poder e saber, produzindo outros espaços de significação subalterna (BHABHA, 2013, p. 261).

Desse modo, a diferença cultural não pretende explorar a simples oposição entre tradições antagônicas de valor cultural para então adicionar harmoniosamente conteúdos e contextos à lógica ocidental. Em vez disso, ela reivindica a possibilidade de contestação cultural e a introdução de novas formas de sentido e de estratégias de identificação. O sujeito do discurso da diferença é sempre incompleto, constituído não a partir de concepções de pureza e estabilidade, mas especialmente a partir de processos de alteridade, de diálogo com o Outro.

Milton Hatoum, autor de um dos romances que fazem parte dessa pesquisa – *Dois irmãos* –, é um escritor amazonense, filho de pai e mãe libaneses, e que desde pequeno, como comenta em suas várias entrevistas, teve de aprender a lidar com as diferenças. As suas experiências, marcadas por fortes dualidades (dois países, duas culturas, duas religiões), têm reflexos profundos em sua escrita, tendo em vista que suas representações literárias salientam um exímio conhecedor de histórias e culturas.

Esse intelectual, nutrido por um olhar ambíguo (na posição de nativo e ao mesmo tempo estrangeiro), abandona estereótipos comuns ao espaço amazônico e reelabora identidades forjadas a partir da diferença. Sobre essa característica hatouniana, Alfredo Bosi comenta:

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* (1989), em que a vida de uma família burguesa de origem árabe, enraizada em Manaus, se dá ao leitor como um tecido de memórias, uma sequência às vezes fantasmagórica de estados de alma, que lembra a tradição do nosso melhor romance introspectivo (BOSI, 2006, p. 437).

Em vez de um lugar pautado em estereótipos e idealizações, Hatoum coloca em discussão uma Amazônia dilacerada pela cobiça humana, que serve de abrigo a tantos órfãos, indígenas e ribeirinhos que são explorados e marginalizados. A sensação é de que esse autor nos concede uma lente de aumento para ver de perto a intimidade do lar, os dramas familiares, as paixões excessivas e até mesmo incestuosas e, como acúmulo dessa carga de sentimentos, a casa que se desfaz e vira ruína juntamente com o tempo e as memórias.

Ao entrelaçar múltiplas vozes, esse escritor amazonense representa os descentramentos dos sujeitos – o Eu que já é Outro – quando coloca em cena “personagens que vivenciam a experiência da errância, da desterritorialização, do entre dois, que necessitam aprender a traduzir e a negociar entre as linguagens culturais que os cercam e habitam” (SOARES, 2008, p. 79).

Desenvolvendo um papel semelhante ao da perspectiva hatouniana, outro intelectual que ajuda a pensar a Amazônia longe dos parâmetros colonialistas é o escritor Dalcídio Jurandir. Romancista, jornalista e militante político de orientação socialista, Jurandir nasceu na ilha do Marajó, em uma vila chamada Ponta de Pedras, em 1909, e faleceu no ano de 1979. A obra desse escritor marajoara, influenciada por características da segunda geração modernista no Brasil, é composta por 11 romances publicados entre 1941 (*Chove nos campos de cachoeira*) e 1978 (*Ribanceira*), somada a um grande número de artigos e entrevistas gerados de sua atividade jornalística.

Com uma narrativa pujante e intensa, Jurandir contempla o horizonte amazônico a partir de imagens plurais da matéria humana e geográfica, vivências regionais, elaborações linguísticas próprias, concepções religiosas e sociopolíticas e elementos culturais, que perpassam toda a sua obra. Em entrevista, o autor expõe como principal característica de seus romances o compromisso com os modos de vida e a condição de existência dos povos da região norte do país, em particular os paraenses. Para ele, a vocação literária da qual dispõe é uma oportunidade de servir aos seus “irmãos de igapó e barranca”, uma responsabilidade que ele utiliza, assumidamente, a favor da “aristocracia de pé no chão”, daqueles que lhe são iguais:

Todo o meu romance, distribuído, provavelmente, em dez volumes, é feito, na maior da parte, da gente mais comum, tão ninguém, que é a minha criatura da grande de Marajó, Ilhas e Baixo Amazonas. Fui menino de beira de rio, do meio do campo, banhista de igarapé. Passei a juventude no subúrbio de Belém, entre amigos nunca intelectuais, nos salões da melhor linhagem que são os clubinhos de gente da estiva e das oficinas, das doces e brabinhas namoradas que trabalhavam na fábrica. Um bom intelectual de cátedra alta diria: são as minhas essências, as minhas virtualidades. Eu digo tão simplesmente, é a farinha d’água dos meus beijus (MORAES, 1996, p. 32).

É com o interesse de falar dessa “gente comum” que em *Chove nos campos de cachoeira*, o primeiro romance amazônico considerado moderno, Jurandir dialoga com personagens próprios do ambiente rural, como pequenos proprietários de terra, vaqueiros, peões, lavradores, empregados das fazendas, pescadores, barqueiros, bem como temas que percorrem estas relações, por exemplo, o roubo de gado, a disputa pela terra, a condição subjugada da mulher, a sujeição do trabalhador por mecanismos diversos.

Nas narrativas aqui analisadas, notabiliza-se um jogo de alteridades, os parâmetros tradicionais da cultura e da nação são sempre perturbados e redesenhadados a partir da interação com o Outro. Em *Dois irmãos*, por exemplo, o restaurante Biblos demarca esse encontro com o híbrido⁴:

Desde a inauguração, o Biblos foi um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na praça Nossa Senhora dos Remédios e nos quarteirões que a rodeavam. Falavam português misturado com árabe, francês e espanhol, e dessa algaravia surgiam histórias que se cruzavam, vidas em trânsito, um vaivém de vozes que contavam um pouco de tudo (HATOUM, 2000, p. 48).

Todas essas personagens são reelaboradas pela escrita ficcional para que se evite o clichê e a imagem fácil e estereotipada. No centro dessa narrativa, Hatoum demonstra que é também possível contemplar o jeito de ser e de viver de outra parte do nosso povo – o de brasileiros que construíram um pedaço do Oriente em território nacional. Este “certo Oriente” se faz presente tanto em hábitos alimentares: “A nora mandava de São Paulo caixas de presente para Halim. Garrafas de arak, latas de tabaco para narguilé, sacos de pistache, figos secos, amêndoas e tâmaras” (HATOUM, 2000, p.127); no uso da língua árabe: “Às vezes ele se distraía e falava em árabe. Eu sorria, fazendo-lhe um gesto de incompreensão: É bonito, mas não sei o que o senhor está dizendo” (HATOUM, 2000, p.51); e no exercício da religião muçulmana, praticada pelo patriarca da narrativa – Halim.

E o que há de pertinente nesse intrincado jogo é que não há a preocupação em distinguir uma cultura da outra, muito menos em estabelecer princípios de hierarquização. Como resultado dessa interação, os processos de identificação são elaborados a partir da ideia de constante movimento, haja vista que Oriente e Ocidente constroem um terceiro lugar de hibridação em que as práticas linguísticas, hábitos, sabores, ataques e crenças estão intimamente associados.

Interessa salientar que o Outro, o estranho, conforme assinala Kristeva, também pode se delinejar como uma parte obscura do Eu. O estrangeiro não é

⁴ Pensar no híbrido é evidenciar a alteridade. Em nossa análise, o conceito de hibridismo, baseado nos princípios de Bhabha (2013), não pressupõe uma harmonia ou homogeneidade entre as culturas, mas funciona, na verdade, como uma estratégia teórico-metodológica para lidar com os discursos sem negá-los.

apenas aquele que vem de um país distante e precisa aprender a nossa língua e contar com a nossa hospitalidade, mas, é também a “face oculta” de nós mesmos, de nossa identidade, “o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades” (KRISTEVA, 1994, p. 9).

A personagem Yaqub, um dos gêmeos do romance *Dois irmãos*, contribui para o alargamento do conceito de estrangeiro, no momento em que ele se sente exilado e estranho em sua própria terra natal, Manaus, após passar cinco anos no sul do Líbano. Com apenas treze anos de idade, após se envolver em uma briga terrível com o Caçula (Omar), da qual lhe resulta uma cicatriz no rosto, Yaqub é afastado do seio familiar por uma decisão de seu pai, o libanês Halim, que acreditava que a distância apagaria o ódio e o ciúme entre os filhos.

A distância não eliminou certos trejeitos, gestos e atitudes que o assemelhavam ao irmão, porém Yaqub não era mais o mesmo, tornou-se Outro. A primeira coisa que incomodou a matriarca da família, Zana, foi o insistente silêncio de Yaqub, pois ela logo notou que ele falava pouco, se utilizava apenas de monossílabos ou frases curtas e cada vez mais denunciava o esquecimento de algumas palavras da língua portuguesa: “O que aconteceu?”, perguntou Zana. ‘Arrancaram a tua língua?’. ‘La não, mama, disse ele, sem tirar os olhos da paisagem da infância, de alguma coisa interrompida antes do tempo, bruscamente’ (HATOUM, 2000, p. 17).

Dessa sensação abrupta de não reconhecimento entre mãe e filho surge uma terceira língua: nem o árabe, língua dos pais imigrantes; nem a língua materna. Essa outra língua, que se define ora pela familiaridade, ora pelo estranhamento, instala-se em um espaço intersticial, no entre-lugar, e simboliza a dificuldade do sujeito recém-chegado em recolocar-se no lar e no mundo. É neste sentido que Bhabha afirma que estar estranho ao lar não significa estar sem-casa, pois “o momento estranho move-se sobre nós furtivamente, como a nossa própria sombra” (BHABHA, 2013, p. 31).

E é nesse ponto que, para Yaqub, o mundo primeiro se contrai para depois se expandir enormemente. A sensação de estranhamento demarca fortemente o seu retorno: “Tinha vergonha de falar: trocava o pé pelo bê (Não bosso, babai! Buxa vida!), e era alvo de chacota dos colegas e de certos mestres que o tinham como um rapaz rude, esquisito: vaso mal moldado” (HATOUM, 2000, p. 30). Contudo, ele desenvolveu um olhar mais apurado, se deleitava em revisitar lugares, pessoas, tornou-se mais atento, curioso e não disfarçava a felicidade em compreender as palavras, as frases e as estórias contadas pela mãe, pelo pai ou pela irmã Rânia: “Yaqub entendia. As palavras, a sintaxe, a melodia da língua, tudo parecia ressurgir. Ele bebia, comia e escutava, atento; entregava-se à reconciliação com a família, mas certas palavras em português lhe faltavam” (HATOUM, 2000, p. 23).

Esse imbricamento linguístico perpassa toda a obra e pode ser apreciado também na fala do patriarca Halim, em momentos em que ele se distraía e soltava frases inteiras em árabe e quando percebia que não estava sendo compreendido,

cochichava: “É a velhice, a gente não escolhe a língua na velhice” (HATOUM, 2000, p. 51); bem como na fala de Zana, quando, em seu leito de morte, despede-se em árabe, em um tom quase confidencial:

Ela me reconheceu, ficou me olhando. Então soprou nomes e palavras em árabe que eu conhecia: a vida, Halim, meus filhos, Omar. Notei no seu rosto o esforço, a força para murmurar uma frase em português, como se a partir daquele momento apenas a língua materna fosse sobreviver. Mas quando Zana procurou minhas mãos, conseguiu balbuciar: Nael... querido...” (HATOUM, 2000, p. 254).

Essa língua, mesclada por vozes simultâneas daqui e de lá, serve como abrigo para as especificidades do sujeito e ressoa com ainda mais força em momentos de fortes emoções e afetividades, como a chegada da velhice e a hora da morte. Sobre essas relações que se estabelecem a partir das experiências de deslocamentos, a professora Maria Zilda ressalta:

Neste começo de século, encontramo-nos num momento de trânsito em que figuras complexas de diferença e alteridade se formam a partir do entrecruzamento tempo/espaço. O imigrante e sua língua madrasta, de empréstimo, uma dicção que necessariamente expressa o outro e o mesmo – seus/ nossos sonhos, sua/ nossa cultura, seu/ nosso Imaginário – erige-se como figura singular para conceitualmente captar estes espaços/ tempos contemporâneos e o compósito mestiço da nação (CURY, 2003, p. 12).

Neste excerto, a professora Cury dialoga diretamente com o pensamento de Kristeva, no que se refere à percepção de o estrangeiro ser, inesperadamente, uma parte de nós mesmos, “o espaço que arruina a nossa morada” (KRISTEVA, 1994, p. 9). Essa concepção insere o “nós” em um campo bastante problemático, pois instaura uma subjetivação das fronteiras rígidas estabelecidas entre o Eu e o Outro. A língua, então, tem função importante na constituição desses sujeitos, uma vez que se estabelece como um forte traço cultural e acolhe esses processos híbridos de identificação.

Em *Chove nos campos de cachoeira*, Alfredo é uma personagem que também se sente um estranho em seu próprio lar, uma espécie de hóspede de passagem. Esse sentimento é expresso logo na primeira página do livro, quando o narrador comenta que “Cachoeira lhe dá um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte” (JURANDIR, 2019, p. 23) ou que ao retornar para o chalé “os desejos de Alfredo caíram pelo campo como

borboletas mortas” (JURANDIR, 2019, p. 23). Em vez de representar acolhimento e bem-estar, a casa é um espaço opressor, que desperta em Alfredo experiências de angústia, aprisionamento e repetitividade:

Voltar para o chalé era, muitas vezes, ter de olhar na saleta o vulto de Eutanázio sozinho com aquela cara amarrada. Era tentar compreender por que motivo D. Amélia não lhe explicava a doença de Eutanázio, misteriosa moléstia, essa que parecia invadir todo o chalé. Era encontrar Major Alberto folheando os catálogos como se folheasse os próprios sonhos e recuperasse todos os projetos perdidos depois que imprimia os rótulos de cachaça do Salu e descobria para D. Amélia uma receita para fazer manteiga. Voltar para casa era voltar às feridas, que apesar de saradas deixaram marcas nas pernas e na nuca [...]. Sentia que aquelas feridas nunca lhe deixariam de doer o desejo muito seu de partir daqueles campos, de parecer um menino diferente do que era (JURANDIR, 2019, p. 24).

As marcas das lesões no corpo de Alfredo parecem expor a existência de feridas ainda mais profundas em seu íntimo, denunciadas pela frequente busca de autoconhecimento e o ímpeto de gritar e chorar alto sempre que, ainda sem forma e tradução, vem à tona o desejo de partir. Esse desejo talvez tenha se originado diante da sensação de ser diferente dos demais garotos da vila e da dificuldade em se aceitar como mestiço, filho de um pai branco e de uma mãe negra, o que pode ser constatado em um diálogo entre Alfredo e outro garoto, de “cara amarela e empapada”, chamado Henrique, após este ter acertado um passarinho de baladeira:

— Vou te comê de espeto
— Se come então um passarinho desse?
— Se come. E no espeto. Não sabe o que é bom. Pra que tenho meabaladêra? Tu não gosta?
— Eu não.
— O que tu perde. És um branco...
— Tua boca é doce pra dizer isso... que sou um branco. Tu não vês a minha cor? – Alfredo não queria ser moreno mas se ofendia quando o chamavam de branco. Achava uma caçoadada de moleque.
— Mas tu não é?
— Tu és moleque... (JURANDIR, 2019, p. 27).

Este diálogo deixa evidente a posição ambígua que Alfredo ocupa: de um lado sente-se superior aos demais, pois, diante de toda a miséria que cerca a vila de

Cachoeira, tem o privilégio de ir todos os dias comprar o seu “quilinho” de carne e não precisar comer passarinho no espeto, pode ainda caçar dos garotos sujos e famintos que iam sempre pedir um pouco de farinha, leite ou restos de comida para sua bondosa mãe; de outro, Alfredo se vê numa situação de inferioridade, pois não comprehende a sua situação enquanto mestiço. A figura do mestiço, segundo Figueiredo (2010), sempre foi percebida de maneira bastante problemática e pejorativa, pois ele frequentemente foi encarado como fruto de uma relação ilícita ou ilegítima.

Importa sublinhar que o sentimento de estranhamento de Alfredo e a negação de sua própria diferença efetivam-se sempre em confronto com o Outro, seja no diálogo com os garotos da vila, nos comentários que ouve ou na constatação do olhar de chacota que os moradores da vila lançam sempre que sua mãe e seu pai decidiam sair juntos. Sobre essa questão, Landowski acrescenta:

O que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a alteridade do outro atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele (LANDOWSKI, 2002, p. 4).

Assim, fica evidente que, seja na literatura ou nas sociedades, os conceitos de alteridade e identidade estão intrinsecamente interligados e decorrem sempre de uma construção. Desse modo, no atual contexto pós-moderno, torna-se imperativo refletir sobre o Outro, visto que a linha divisória que separa “nós” e “eles” está cada vez mais difusa. Esse modo de pensar tem nos tornado mais sensíveis às diferenças, às representações das vozes subalternas e apresenta como maior benefício a redefinição e inclusão da alteridade, ou seja, o Eu precisa necessariamente do Outro para se constituir.

Essas relações forjadas pelo estranhamento a todo o momento colocam em evidência o conceito de diferença cultural, pois se cria, literariamente, um espaço da movência, da *différance*. Este é um conceito desenvolvido pelo filósofo Jacques Derrida utilizado para desconstruir ou colocar em crise a noção de origem, totalidade e presença, elementos básicos do pensamento hegemônico ocidental. Segundo esse filósofo, definir a *différance* é uma tentativa aporética. Não se pode nunca expor aquilo que não se pode tornar-se presente – a *différance* jamais se oferece ao presente. Ela está sempre em reserva, não se expõe, é um ente misterioso:

Foi já necessário acentuar que a diferença não é, não existe, não é um ente-presente (on), qualquer que ele seja; e seremos levados a acentuar o que ela não é, isto é, tudo; e que, portanto, ela não tem nem existência nem essência. Não depende de nenhuma

categoria do ente, seja ela presente ou ausente. (DERRIDA, 1991, p. 37).

Nesse sentido, tentar defini-la é, como denomina Derrida (1991, p. 38), uma tática cega, um errânciam empírica. O traçado da *différance* não segue a linha do discurso filosófico-lógico, pois anuncia a necessidade de um cálculo “sem fim”, de um jogo que desafia ou foge a qualquer lógica de verdade e dicotomia.

Para dar consistência a essa discussão sobre a *différance*, Derrida questiona o próprio conceito de signo de Saussure. Este concebe o signo como diferencial e arbitrário, colocando em evidência o jogo de presenças e ausências contidas no processo de significação. E é essa reflexão que Derrida coloca à tona, pois o signo ocupa o lugar da coisa mesma, porque quando não podemos atingir a “coisa” presente (ente-presente) servimo-nos dos signos. Assim sendo, o signo representa “o presente na sua ausência”, o presente diferido.

Nessa acepção, o sistema da língua é organizado a partir das diferenças. O conceito de significado, para Derrida, nunca é presente em si mesmo, não é presente, nem autossuficiente, ele sempre remete para algo exterior. Por conseguinte, pode-se inferir que a condição da significação não é algo pleno, independente, mas algo que só funciona a partir da relação com outros elementos. Nas palavras de Derrida (1991, p. 42) “a diferença não é mais, portanto, um conceito, mas a possibilidade da conceitualidade, do processo e dos sistemas conceituais em geral”. Desse modo, a *différance* faz com que o movimento da significação não esteja baseado apenas em presenças, mas sempre em relação com a coisa ausente, com outra coisa “que não ele mesmo”.

É esse entendimento que leva Derrida a afirmar que se os discursos são produzidos dentro de um contexto de luta e o saber é o produto de um discurso específico que o formulou, sem nenhuma validade fora disso, os saberes científicos, relatos e projeções produzidos pela Europa civilizada, que se encarregaram de inferiorizar as outridades, precisam, então, passar por um processo de desconstrução, para que se percebam os construtos de seus projetos fundadores, criando, assim, formas de pensamento alternativas, capazes de rasurar o modelo eurocêntrico. Procura-se, desse modo, desmascarar aqueles sentidos que foram forjados pela tradição e pela metafísica e servem para “encobrir o ser”.

Em suma, tanto Derrida quanto Bhabha elaboraram severas críticas ao logocentrismo da cultura ocidental, que coloca o essencialismo como base de elaboração do projeto ideológico colonizador. Pensar os processos de cultura e de identificação a partir de princípios essencializadores é uma ação bastante perversa, uma vez que sustenta a identidade enquanto raiz única, fixa e estável, impedindo o aparecimento e a fluidez de uma identidade “rizomática”, ou seja, de uma raiz que vai ao encontro de outras raízes, aberta em várias direções. Na contramão da identidade cultural exótica que nos foi conferida pela cultura europeia, os escritores que compõem o *corpus* de nossa pesquisa também contestam essas concepções centralizadoras sobre o espaço amazônico e criam, literariamente, o espaço da

movência, da *différance*, que gira em torno de histórias de imigrantes e nativos que estão sempre em conflito com o espaço e, também, com seus próprios medos, angústias e ambições.

referências bibliográficas

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 46. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Fronteiras da memória na ficção de Milton Hatoum. *Língua e Literatura: limites e fronteiras*. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras, Santa Maria, v. 26, p. 11-19, 2003.

DERRIDA, Jacques. “A diferença”. In: DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Tradução de Joaquim Costa, Antônio M. Magalhães. São Paulo: Papirus, 1991, p. 33- 62.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de cachoeira*. 4. ed. Belém: Cejup, 2019.

JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de cachoeira*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Vecchi, 1941.

JURANDIR, Dalcídio. *Ribeirão*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro: ensaios de sociossemiótica*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MORAES, Eneida. Eneida entrevista Dalcídio. Asas da Palavra, n. 4. Belém: UNAMA, junho de 1996, pp. 32-33. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1480/830>. Acesso em: 11 jul. 2021.

PATERSON, JANET M. Pensando o conceito de alteridade hoje. Entrevista concedida por Janet M. Paterson a Sandra Regina Goulart Almeida. Tradução de Alcione da Cunha Siveira. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, jul. a dez. – v. 16, 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1402/1500>. Acesso em: 11 jul. 2021

PIZARRO, Ana. *Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SOARES, Vera Lúcia. Travessias Culturais e identitárias na narrativa de Milton Hatoum. In: RODRIGUES, Helenice; KOHLER, Heliane (orgs.). *Travessias e cruzamentos culturais: a mobilidade em questão*. Rio de Janeiro: Editora FVG, 2008.

A Manaus poética de Luiz Bacellar, Astrid Cabral e Aldílio Filgueiras: leituras críticas

The Poetic Manaus of Luiz Bacellar, Astrid Cabral and Aldílio Filgueiras: Critical Readings

Autoria: Fabrício Magalhães de Souza

✉ <https://orcid.org/0000-0002-8322-8929>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.187576>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/187576>

Recebido em: 21/06/2021. Aceito em: 20/12/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

Ano 10, n. 19, ago.-dez., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

SOUZA, Fabrício Magalhães de. A Manaus poética de Luiz Bacellar, Astrid Cabral e Aldílio Filgueiras: leituras críticas. *Opiniões*, n. 19, p. 67-89, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.187576>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/187576>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, enquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

a manaus poética de luiz bacellar, astrid cabral e aldílio filgueiras: *leituras críticas*

The Poetic Manaus of Luiz Bacellar, Astrid Cabral and Aldílio Filgueiras: Critical Readings

Fabrício Magalhães de Souza¹

Secretaria de Estado de Educação do Amazonas – Seduc-AM

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2020.187576>

¹ Graduado em Letras Língua Portuguesa (2011) e Mestre em Letras e Artes (2013) pela Universidade Estadual do Amazonas. Doutor em Sociedade e Cultura na Amazônia (2020) pela Universidade Federal do Amazonas. Integrante do grupo de pesquisa *Investigações sobre a Memória Cultural em Artes e Literatura/UEA*. Professor de educação básica pela Seduc-AM desde 2012. E-mail: fabricio.betel@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8322-8929>.

Resumo

Este artigo parte da hipótese de que a representação lírica da cidade de Manaus aparece primeira vez nas obras de Luiz Bacellar (*Frauta de barro*), Astrid Cabral (*Visgo da terra*) e Aldísio Filgueiras (*Malária & outras canções malignas*). Para isso, foram selecionadas as dissertações de críticos literários que atuam em universidades locais e que fazem a leitura crítico-teórica de como esses poetas criaram a Manaus que aparece nos respectivos livros, selecionando recortes de poemas para ilustrar suas análises, quais sejam: *Tradição e memória: a poesia de Luiz Bacellar em três movimentos* (1997), de Gabriel Albuquerque; *Manaus de águas passadas: a reconstrução poética de Manaus em Visgo de terra*, de Astrid Cabral (2001), de Antônio Carlos Guedelha; e *A cidade que existe em nós: a marca do urbano na poesia de Aldísio Filgueiras* (2002), de Allison Leão. O objetivo desse itinerário é entender como as obras iniciais, quer na poesia, quer na crítica acadêmica universitária, lidam com a representação da cidade, no contexto amazônico, em diálogo com perspectivas socio-históricas e geográficas. Lida-se, assim, com uma segunda hipótese: como esses autores lidaram e superaram os discursos correntes sobre a representação da cidade?

Palavras-chave

Manaus. Lírica. Luiz Bacellar. Astrid Cabral. Aldísio Filgueiras.

Abstract

This article is based on the hypothesis that the lyrical representation of the city of Manaus first appears in the works of Luiz Bacellar (*Frauta de Barro*), Astrid Cabral (*Visgo da Terra*) and Aldísio Filgueiras (*Malária & outras canções malignas*). For this, we selected the dissertations of literary critics who work in local universities and who make a critical-theoretical reading of how these poets created the Manaus that appears in their respective books, selecting clippings of poems to illustrate their analyses, namely: *Tradição e memória: a poesia de Luiz Bacellar em três movimentos* (1997), by Gabriel Albuquerque; *Manaus de águas passadas: a reconstrução poética de Manaus em Visgo de terra* (2001), by Antônio Carlos Guedelha; and *A cidade que existe em nós: a marcado urbano na poesia de Aldísio Filgueiras* (2002), by Allison Leão. The objective of this itinerary is to understand how the early works, both in poetry and in academic criticism, deal with the representation of the city, in the Amazonian context, in dialogue with socio-historical and geographical perspectives. We thus deal with a second hypothesis: how did these authors deal with and overcome the current discourses on the representation of the city?

Keywords

Manaus. Lyric. Luiz Bacellar. Astrid Cabral. Aldísio Filgueiras.

1. primeiras tentativas

Os três poetas aqui elencados são filiados, respectivamente, às gerações de 45 e 60. A geração de 45, que representou uma oposição às inovações estéticas do Modernismo, portanto um retorno às formas clássicas no poema, significou no Amazonas renovação da nossa lírica, cujo nome mais representativo é Luiz Bacellar. O poeta é o primeiro a “olhar a cidade nos olhos”, “numa atitude moderna e até pós-moderna”, comentou Allison Leão (2002, p. 59). É, também um poeta multifacetado: “cultiva o gosto por várias formas de conhecimento: entre os quais a antropologia, a musicologia e também a história” observou Gabriel Albuquerque (1997, p. 10).

Astrid Cabral, por sua vez, ligada à Geração de 60,² publica seu primeiro livro de poemas, *Visgo da terra*, em 1979, sendo então uma das seções de *Ponto de cruz* – depois republicado como livro separado, em 1986. Nessa obra ela recria a Manaus dos anos 40 e 50, pela voz de uma adolescente/jovem que ressurge a partir da poeta adulta, que revisita a cidade de sua infância, destaca Carlos Guedelha (2001, p. IX). Toda obra da autora que se seguirá continuará na no mesmo gênero literário, a poesia (exceção à obra Zé Pirulito, de 1982, uma narrativa infanto-juvenil). A distância de dezesseis anos entre *Alameda* (1963) e *Ponto de cruz* não apagou a presença da poetisa na lírica amazonense, como assinala Tenório Telles (2005): quando a primeira geração do Clube da Madrugada dá rasgos de esgotamento, sua obra acena para novas perspectivas no plano da elaboração poética, inserindo um discurso de percepção feminina com uma dicção “mais intimista, reveladora de uma sensibilidade pungente e inquieta” (2005, p. 15).

Também ligado ao pós-modernismo e com uma poética bastante original do ponto de vista da forma (Leão, 2002, p. 7), a obra poética de Aldísio Filgueiras, iniciada com *Estado de Sítio* (1968) – não publicado à época por decisão dos editores, inspirados no momento político do país, temperado pelo AI-5 –, e *Malária e outras canções malignas* (1976), atualiza o discurso poético amazonense, trazendo um homem repleto de conflitos e repartições, numa relação de convivência com a urbe e as benesses e malefícios que ela traz, completa Allison Leão. Ele é o poeta de muitas cidades, escreveu Maria Luiza Germano de Souza (2017, p. 54).

Para tratarmos sobre a representação lírica da cidade de Manaus feita por esses três poetas, dividimos este texto em duas seções: a primeira dá ênfase à perspectiva histórica da cidade a partir da leitura de Ednea Mascarenhas Dias em *A ilusão do fausto: Manaus 1890-1920* (1999); e a segunda, à perspectiva geográfica, a partir da leitura de José Aldemir de Oliveira em *Manaus de 1920-1967: a cidade*

² Conforme estudo e coletânea organizada por Pedro Lyra, *Sincretismo – a poesia da geração de 60* (1995). Nessa coletânea aparecem vinculados à essa geração os nomes de Márcio Souza e Astrid Cabral

dura doce em excesso (2003).³ As leituras serão entrelaçadas tendo como ponto de partida, respectivamente, os livros de poesia *Frauta de barro* (1963), de Luiz Bacellar, *Visgo da terra* (1985), de Astrid Cabral, e *Malária & outras canções malignas* (1976), de Aldísio Filgueiras. Para as leituras críticas literárias, selecionamos as dissertações *Tradição e memória: a poesia de Luiz Bacellar em três movimentos* (1997), de Gabriel Albuquerque; *Manaus de águas passadas: a reconstrução poética de Manaus em Visgo de Terra*, de Astrid Cabral (2001), de Antônio Carlos Guedelha; e *A cidade que existe em nós: a marca do urbano na poesia de Aldísio Filgueiras* (2002), de Allison Leão. A dissertação dele, aliás, é o primeiro trabalho a apontar para as primeiras representações líricas da cidade de Manaus.

Nosso objetivo não é, propriamente, realizar um estudo da arte sobre a representação lírica da cidade de Manaus a partir de literatura e da crítica, mas quando for o caso, faremos referência ao trabalho de outros críticos literários que, em alguma medida, trataram do tema da representação poética da cidade de Manaus, como é o caso de Marcos Frederico Krüger.

Fizemos a escolha das três dissertações por três motivos: primeiro, elas são os primeiros pesquisas acadêmicas que se detêm sobre a obra de um poeta/poetisa pertencente à poesia amazonense⁴; segundo, são os primeiros trabalhos, de que temos notícia, apresentados como resultado de defesa de dissertação; e, terceiro, porque foram elaborados por críticos literários que atuam em universidades locais, portanto, lidam com discursos sobre Manaus e a Amazônia a partir da intersecção entre literatura, história, geografia e antropossociologia. Isso significa que eles abordam a literatura crítica e teoricamente de forma interdisciplinar e suas pesquisas realizadas, em alguma medida, foram estruturadas e são estruturantes do campo literário, quando tratamos da crítica literária não só como gênero textual, mas também como acervo de estudos. Passemos à intersecção entre literatura e história.

2. manaus: história e literatura

Marcos Frederico Krüger dedica atenção aos poetas do Ciclo da Borracha e aos poetas do período que ele denominou, até então, de Pré-Modernismo no Amazonas – anos mais tarde ele revisaria essa noção. Nesse sentido, podemos relacionar seu estudo aos de Ednea Mascarenhas Dias (1999), porque ambos tratam da cidade de Manaus sob o mesmo prisma histórico, mas com perspectivas distintas. No primeiro caso, como espaço dos poetas, no segundo como espaço de transformações urbanas e sociais. Segundo Marcos Frederico Krüger (1982), seguiu-se na primeira metade do século XIX uma vida cultural ainda embrionária, com poemas dos cientistas estrangeiros Alfred Russel Wallace e Ermanno Stradelli.

³ Uma outra perspectiva de leitura, que define a cidade como artefato cultural, pode ser lida na obra *La Belle Vitrine: Manaus entre dois tempos (1890-1990)*, de Otoni Mesquita.

Quando o conde italiano Ermano Stradelli (1852-1926) passou pela Amazônia (entre 1879 e 1883) estudando a cultura indígena (ele faleceu no leprosário de Paricatuba, próximo a Manaus), escreveu “um poema de caráter romântico e indianista”,⁴ *Pitiabo* (1900):

A linda filha de Yairo conheces,
Pitiabo gentil?
Ei-lal é a primeira
daquelas moças que, no vão da porta,
bando de corças assomam, trazendo
na cabeça, com a esquerda mão seguros,
os camutis a transbordar. Do rio
voltam. Os lindos corpos água pingam
ainda e luzem ao sol que os envolve
nos matutinos raios docemente.
Que pureza de formas, que lindeza
na sua casta nudeza primitiva
aos olhos patenteiam!

.....

(STRADELLI apud KRÜGER & TELLES, 2006, p. 37)

Ainda com o nome de Cidade de Nossa Senhora da Conceição da Barra do Rio Negro, Manaus passou a ser capital da Província do Amazonas em 1848. Essa era sua feição, conforme Ednea Mascarenhas Dias (1999, p. 29): “Antes do apogeu da borracha na área urbana de Manaus conviviam ricos e pobres, brancos e índios, mamelucos e mestiços”. A historiadora registra que nas décadas de 50 e 60 do século XIX tudo girava em torno do centro e a vida da cidade era vivida por todos sem distinção, pois “havia uma reconciliação dos diversos elementos, homem, natureza

⁴ Notar que, conforme nos aproximamos do fim do século XIX, a personagem indígena vai aparentemente desaparecendo dos poemas. Em *Cantos matutinos* (Lisboa, 1858), de Francisco Gomes de Amorim, no poema “O caçador e o tapuia”, lemos: “Tapuia, linda Tapuia, / “Que fazes no cacaual? ” / - Por aqui é meu caminho / Para ir ao cafezal (Krüger & Telles, 2006, p. 31) – enquanto estamos, à nível de Brasil, vivenciando ainda o nativismo romântico. Os poetas amazonenses não têm a personagem indígena quando, influenciados pelo ultrarromantismo e, pouco depois, pelo Simbolismo, escrevem naquela virada de século. Krüger (2008), por exemplo, chama atenção para o fato de que, diferente do que aconteceu na literatura brasileira, “o índio amazônico não serviu como derivativo racial.” Mesmo no lamento do narrador de *Inferno Verde* acerca do destino dos muras, não teríamos aí o indígena preenchendo “o imaginário como raça capaz de almejada conquista”, afinal o narrador descreve uma anciã mura, remanescente do povo, de forma grotesca, intertextualizando com Iracema, para pôr em relevo certa ironia – “Decerto [para aquele autor] o nativo da Amazônia [diferente do nordestino e do ribeirinho] não preenchia os requisitos necessários para ocupar a “terra prometida””, reflete o crítico, fazendo menção ao trabalho de Paulo Graça sobre o estudo esclarecedor do *extermínio do selvagem* no romance indígena, e não sua *glorificação*, como presume o senso comum.

e trabalho” (DIAS, 1999, p. 29). Cita as impressões de Avé-Lallemant, que estivera na cidade em 1859: “Sólidos edifícios em estilo europeu, primitivas casas tapuias de barro, ora rua, ora igarapé; numa porta uma cara branca; bem perto daí, banha-se um menino fusco” (*ibidem*).

Segundo Dias, os viajantes que estiveram no Amazonas no século XIX contribuíram como agentes de divulgação para o potencial de “transformação do espaço urbano à medida que a ideia da modernidade vai se traduzir na cidade” (*idem*, p. 31):

A modernidade em Manaus não só substitui a madeira pelo ferro, o barro pela alvenaria, a palha pela telha, o igarapé pela avenida, a carroça pelos bondes elétricos, a iluminação a gás pela luz elétrica, mas também transforma a paisagem natural, destrói antigos costumes e tradições, civiliza índios transformando-os em trabalhadores urbanos, dinamiza o comércio, expande a navegação, desenvolve a imigração. É a modernidade que chega ao porto de lenha, com sua visão transformadora, arrasando com o atrasado e feio e construindo o moderno e belo. (*idem*, pp. 31-32)

Escreve ainda a pesquisadora que, apesar de a cidade ter sofrido algumas alterações nos anos 70 do século XIX, ela conserva ainda muito da cidade observada pelos viajantes (o casal Louis e Elizabete Agassiz, Bates, Avé-Lallemant). Manaus não estava preparada para assumir suas novas funções de capital mundial da borracha, mas a “borracha propicia a Manaus o alargamento do seu espaço e a redefinição de sua organização” (Dias, 1999, p. 37), de tal modo que, não tendo se completado duas décadas daquela missão, “Nada que contribuisse para lembrar a Manaus que o casal Agassiz descrevia como “uma pequena reunião de casas prestes a cair em ruínas e castelos oscilantes, decorados com o nome de Edifícios Públicos”, deveria permanecer” (Dias, 1999, p. 53).

O processo de transformação da cidade de Manaus, para adequar-se ao modelo de cidade moderna europeia, pelo que ficou conhecida como “Paris dos Trópicos”, significou também a negação da natureza.⁵ A metáfora de pedras de concreto que se fizeram avenida Eduardo Ribeiro, aterrando o igarapé do Espírito Santo e o costume de banhos mantidos pelos moradores, parece ser a mais

⁵ José Aldemir de Oliveira (2003, p. 31-33) escreverá que a natureza assume importância na determinação do sítio urbano, mas como um dos elementos da paisagem, efeito da ação antrópica, de tal modo que se torna difícil separar natural de artificial; a natureza é, em outras palavras, produzida e reproduzida estando repleta de ideologia, cultura, política e possibilidades de transformação. Completa o professor: as margens dos igarapés e os fundos dos vales são ocupados pelos seguimentos mais pobres da sociedade; tivesse sido posto em prática o projeto dos igarapés elaborado pelos ingleses, a parte central de Manaus teria tido um modo de ocupação diferenciado, que aproveitaria os igarapés em vez de aterrá-los.

assustadora ilustração dessa percepção, bem como as cheias que inundam parte do centro histórico lembram os igarapés esquecidos.

Mas essa negação é, curiosamente, “sublimada” pela imagem romântica e nativista da natureza presente na produção lírica no período áureo da borracha, que aqui encontrou tardivamente sua expressão literária. Torquato Tapajós publicava no Rio de Janeiro Nuvens medrosas, em 1874, e isso atesta um contato dos poetas amazonenses com a capital do país, mas “sem que isso implicasse uma imediata adoção das novidades literárias vigentes”, escreveu Krüger (1982, p. 64). A influência tutelar dos primeiros poetas românticos (Gonçalves Dias e Casemiro de Abreu) é evidente nestes versos:

Saudades tenho da terra
Dessa terra em que nasci:
Saudades - tenho da vida
Da vida que lá vivi.
Saudades – tenho dos bosques
Desses bosques e florestas.
Onde o gentio dorme as tardes
As horas mornas das sestas.

Saudades de meus amigos
Meus amigos verdadeiros:
Saudades dos meus prazeres,
Meus prazeres derradeiros.

Saudades tenho de tudo
De tudo – como ninguém –
Mas me ferem mais doridas
- De meu pai e de minha mãe...

(TAPAJÓS apud KRÜGER & TELLES, 2006, pp. 43-44)

A natureza está traduzida idilicamente naquela imagem recorrente na poesia romântica: cor local, nativismo etc., enquanto que certa psicologia infantil e visão ingênua de mundo perpassa o restante do poema, e se é sem a estética do pessimismo de um Álvarez de Azevedo, tem de sobra a presença da família e dos amigos como elementos que compõem essa psicologia do “exilado” em outra província – claro que em termos ampliados, uma vez que teríamos aqui muito mais uma imitação de motivo, pouca originalidade (a natureza é retratada de forma

“neutra”, como cenário de enfeite: bosque, floresta, luar, arvoredo, praia, mas não as palavras rio ou igarapé, traduções correntes de um telurismo).

O índio é o gentio, e os familiares e amigos estão compondo um “cenário” de relações públicas e privadas amenas. Sem que negue a natureza (o poema começa pelos elementos naturais, atravessa as pessoas e termina atomizada na saudade dos pais), idealiza-a de tal modo que sua imagem da paisagem natural é bastante oposta à imagem corrente a outros dois poetas do fim do século: Paulino de Brito e Thaumaturgo Vaz.

Segundo Krüger, em Paulino de Brito “a paisagem geográfica nunca é meramente ilustrativa, mas sempre relacionada ao “eu” do poeta” (1982, p. 65). Sendo parnasiano, não conseguiu “evitar um certo tom declamatório característico de muitos poetas amazonenses”, observou o crítico, mas sua poesia, cheia de “altos e baixos”, é “telúrica e universal” (Krüger, 1982, p. 65).

Ó meu rio natal!
Quanto, oh! Quanto eu pareço-me contigo!
eu, que no fundo do meu ser abrigo
uma noite escuríssima e fatal!
Como tu, sob um céu puro e risonho,
entre o riso, o prazer, o gozo e a calma,
passo entregue aos fantasmas do meu sonho,
e às trevas da minha alma!

(BRITO apud KRÜGER, 1982, p. 65)

Nesse poeta a natureza não é nem edênica ou infernista, na acepção apontada por Mário Ypiranga Monteiro (1976), embora haja referências à morte (nesse caso, a concepção de morte aventada pelo ultrarromantismo). A perturbação é interna, humana, psicologizada. A natureza em momento algum aparece como obstáculo ou como um “ser” monumental que contra ele arremete suas forças. Embora personificada, trata-se essa personificação apenas espelho da alma do eu lírico: assim como por fora ele sorri, tem prazer gozo e calma, como o céu, interiormente ele é “uma noite escuríssima e fatal” (aqui há uma simbiose de movimento: o eu lírico é como a natureza é, e não o contrário: ele não projeta na natureza seus sentimentos, mas compara a noite escura do ambiente como *noite escura e fatal* presente nos recônditos do seu ser).

No caso de Thaumaturgo Vaz, – “também simbolista, mas não autêntico”, “porque o um Romantismo teimava em permanecer”, escreve Krüger (1982, p. 66), o que o impediu de “realizar-se no estilo que começava.” – a natureza, quando aparece, já está recheada pelo ideário simbolista, como enfeite, detalhe, pingente para eu lírico enamorado, conforme esse trecho do soneto “Sonho”, de *Cantigas* (Manaus, 1900):

Rosas florescem no seu rosto, o beijo
Na rubra polpa de seu lábio canta,
Há na voz tanta doçura, tanta,
Que eu cuido ouvir um doce e vago arpejo.

(VAZ apud KRÜGER & TELLES, 2006, p. 54)

Aparece ainda nesse ambiente Quintino Cunha, cujo poema “Encontro das águas (pelo Solimões)” (Paris, 1907) é emblemático:

Vê bem, Maria, aqui se cruzam: este
É o rio Negro, aquele é o Solimões.
Vê bem como este contra aquele investe,
Como as saudades com as recordações.

(CUNHA apud KRÜGER & TELLES, 2006, p. 65)

O período que se afirmará, enfim, é a da poesia do Ciclo da Borracha, com destaque para as obras *Nevoeiros* [1872] e *Cromos* [1897], de Torquato Tapajós. O primeiro livro foi publicado em Manaus e dá início à expressão romântica na poesia amazonense. Já o segundo, publicado no Ceará, inicia a expressão parnasiana (1982, p. 64). Em 1900 mais três livros de poemas são publicados: *Cânticos amazônicos*, de Paulino de Brito, editado em Belém; *Cantigas*, do piauiense Thaumaturgo Vaz, editado em Manaus; e *Anfora*, do também piauiense Jonas da Silva, editado no Rio de Janeiro. O primeiro é parnasiano e os dois últimos simbolistas. Outro poeta destacado que publicou no período é o simbolista maranhense Maranhão Sobrinho, com *Papéis velhos... roídos pela traça do Símbolo* (1908).

Seguiram-se mais publicações da poesia finissecular ao longo da primeira metade do século XX, mas Krüger destacou os poetas que tiveram nobre tentativa de superar aquelas influências, tidas como passadistas, e renovar a escrita lírica, como o parnasiano Cid Lins (1889-1925), que não teria incorrido no erro do geografismo edênico e infernista, buscando uma temática mais pessoal, “até então feito inédito no Amazonas”:

Sem pretensão nenhuma, em tamanho minúsculo,
Em letrinhas de forma, exponho o pensamento...
Vem ser de minha vida um pedaço, um ramisculo
De um corpo franzino entregue ao sol, ao vento:

(LINS apud KRÜGER, 1982, p. 83)

Segundo o pesquisador, o poeta é de um talento perdido em meio desfavorável. O outro escritor à parte é Altair Pereira (1898-1962): também parnasiano, mas utilizando tendências outras como do Simbolismo, destacou-se pela tentativa de criar uma poesia original, mas assim como Cid Lins, “É um poeta cujo talento foi amputado pelo derrotismo generalizado nas consciências e pelo isolamento cultural do Amazonas” (Krüger, 1982, p. 84):

Depois de tanto tempo, à casa dos meus pais
Voltei: tudo deserto...O caminho sem luz...
De cada canto vinha ao meu ouvido uns ais
E foi nessa ocasião que estes versos compus.

Era morta a comprida árvore. Tinha agora
O seu tronco no chão rolado a tempestade:
A noite no seu giro em torno dela chora,
Como choro também as dores da saudade.

(PEREIRA apud KRÜGER, 1982, p. 85)

Outros mais destacados artistas da palavra desse período teriam sido Américo Antony (1895-1970), que influenciou alguns poetas da primeira geração do Clube da Madrugada, e outros que seguiram as mesmas tendências das gerações da poesia romântica brasileira (alguns tardivamente): o mal do século aparece nos poemas de Raymundo Monteiro (1882-1932) e Hemetério Cabrinha (1892-1959) e a poesia social em Paulo Monteiro de Lima (1925-1951), que curiosamente morreu jovem e tuberculoso, semelhantemente a Castro Alves. Mas nesse longo período aqueles que se destacam, justamente por terem utilizado a técnica poética do Modernismo e, de certa forma, atualizando a poesia amazonense, foram os poetas Pereira da Silva, com a publicação de *Poemas amazônicos*, em 1927, Violeta Branca, com a publicação de *Ritmos de inquieta alegria*, em 1935, e Ramayana de Chevalier que, embora poeta, destacou-se na narrativa. Agora, passemos aos poetas que representaram poeticamente a cidade de Manaus, de modo que nos é possível perceber uma geografia lírica, sentimental ou memorialística a partir dos olhares dos seus líricos de Luiz Bacellar, Astrid Cabral e Aldísio Filgueiras.

3. manaus: geografia e literatura

Manaus, até a década de 1970, tendo já passado por três profundas transformações no seu perímetro urbano, só se tornou espaço ficcional ou tema para a poesia, proprimanente, com larga recorrência, na década anterior. Antes

disso, ela é apenas uma cidade de passagem para os personagens de *A jangada* (1852), de Júlio Verne; *Inferno verde* (1908), de Alberto Rangel; e *A selva* (1930), de Ferreira de Castro. E os indígenas que dão nome à cidade já haviam sido representados no romance *Simá* (1857), de Araújo Amazonas. Em Pereira da Silva, o universo poético gira em torno das adjacências da cidade ou um pouco mais afastado dela, no tempo e no espaço.⁶ E em *A Uiara* (1922), de Octávio Sarmento, o porto de Manaus é também lugar de passagem e pano de fundo para o diálogo entre o retirante Militão e Alfredo.⁷

Allison Leão (2002), contudo, demonstra como a cidade aparece como espaço urbano (em oposição a espaço natural, isto é, aquele arquetípicamente representado pela flora e pela fauna, por exemplo) nas nossas primeiras manifestações literárias e segue, obliquamente, até aparecer como tema, efetivamente, em Luiz Bacellar e Aldísio Filgueiras. Para isso, ele analisa o pensamento citadino em João Wilkens (*Muhuraida...*) e Tenreiro Aranha (*Obras...*). Tendo em vista que essas obras ocorrem no nosso Arcadismo, e sabendo que a postura árcade é voltar-se da cidade para o campo, então existiria nessas obras, que se passam no interior, a sombra da cidade – especialmente em Wilkens, que vê a entrada do europeu colonizador (do espaço urbano) como transformador da cultura autóctone (espaço rural); igualmente, em seus poemas áulicos e na influência de autores da cidade na sua formação, o urbano está ali presente, virtualmente, observa o crítico.

Por outro lado, deslumbrados com a floresta, poetas e escritores nos ofereceram poucas imagens sobre a cidade, mas seus testemunhos são sintomáticos de algo maior: paradoxalmente, de uma negação das conexões entre homem e floresta, transformando cada um desses espaços em “redutos”, em lugares distintos. Essa ideia talvez não viesse a ser compartilhada por Peregrino Júnior, para quem, no regionalismo amazônico, ocorre a fusão do urbano com o rural: “a floresta ali começa muitas vezes à porta das casas” (Junior apud Paiva, 2010, pp. 28-29).

Mas, em termos literários, esse desenlace traduziu-se em duas tendências: ou uma representação edênica ou infernista da região amazônica (o que colocava o homem como um elemento estranho à paisagem, quando não se integrava a ela como parte da natureza, não raras vezes numa posição um pouco abaixo da humanidade) de um lado, e uma representação oblíqua sobre as transformações da/na cidade, do outro, em boa parte da primeira metade do século XX (como assinalam, a seu tempo, os ensaios de Mário Ypiranga Monteiro, *Fatos da literatura amazonense* [1976]; e especialmente Neide Gondim, em *O nacional e tegional na*

⁶ Nesse sentido, indicamos a leitura da dissertação *A máscara de Deus*, 2001, da professora Maria Sebastiana de Moraes Guedes, que estuda o espaço e o tempo ali representados.

⁷ Fazemos uma observação: conforme estudo de Iná Isabel Rafael, entre as narrativas de ficção que têm Manaus como representação encontram-se as obras *As folhas do látex* (1976), vaudeville de Márcio Souza; *O tocador de charangela* (1979), de Erasmo Linhares; e *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum). Sugerimos a leitura da edição estabelecida por Zemaria Pinto da obra *A Uiara & outros poemas* (2007), bem como da dissertação *Uma poética amazônica: estudo do poema "A Uiara"*, de Octávio Sarmento, de Alexandre Oliveira dos Santos (2018).

prosa de ficção do Amazonas [2002]). Se precisarmos captar como era a cidade nesse período, precisamos investigar sua irrupção nos textos literários. Se precisarmos falar como é representada essa relação homem e natureza, podemos encontrar um pujante registro literário e etnográfico.

Porque nossos poetas e narradores na primeira década do século XX estavam quase totalmente voltados para a natureza⁸ não é em si necessariamente algum tipo de problema que precisemos resolver (ja que seu trabalho, quando se deu no campo da cultura, arrendou um conjunto de pesquisas que preservou nossa memória cultural), mas certamente não podemos ignorar essa tendência, que vai traduzir-se nas décadas seguintes numa forma de regionalismo, a *Amazonotropicologia*, que será reivindicado como um campo específico de estudos no Brasil, alguns anos mais tarde, por Arthur Reis e Leandro Tocantins, lembra Selda Vale (2007, p. 275).

Se na lírica as estéticas do Romantismo, do Parnasianismo e do Simbolismo exercem influência e a natureza é seu principal “personagem”, na narrativa, voltada basicamente para o interior como cenário, onde se desenrola o drama do homem, um neorrealismo e uma visão naturalista e positivista do mundo (sempre desafiada pela realidade deste) desponta nas obras de ficção escritas nas primeiras décadas do século XX – *Inferno verde* e *A selva* (Silva, 2016, p. 78; Krüger, 1982, p. 97).

Manaus passará por outro processo de conformação espacial, e isso terá ressonâncias na representação lírica da cidade, porque essa Manaus será a cidade da infância/adolescência dos poetas que vão inaugurar-a como tema principal na poesia amazonense, na década de 1960. Segundo José Aldemir de Oliveira (2003, p. 12), a Manaus construída no curto período áureo da borracha (entre 1890 e 1910) tem uma expansão urbana rápida – na sua área central; mas o longo período que se segue (entre 1920 e 1967) é um tempo lento, decorrente da desaceleração de investimentos nesse mesmo espaço, em razão da crise da borracha.

O autor escreve que a Manaus de 1920 é resultado do apogeu e declínio da borracha (2003, p. 37), em outras palavras, a crise no campo contribuiu para a produção do espaço urbano (2003, pp. 60; 82). Naquele período surge a cidade flutuante, localizada na frente da cidade. Sua origem “está na crise de emprego e na falta de habitação em Manaus que, por seu turno, resultam do êxodo rural

⁸ Não podemos, porém, aderir à visão de que essa supervalorização signifique necessariamente isso mesmo, valorização, quando falarmos especificamente da produção poética na primeira década do século XX, aproximadamente. A imagem idealizada da natureza pode ser o simulacro de uma negação da natureza por parte do homem citadino, fruto de uma negação que já ocorrera: 1) no espaço urbano, quando se empurrou para as margens (bairros distantes), os pobres, os mendigos, os loucos, os indígenas e os negros, para que Manaus se apresentasse ao mundo como uma cidade cosmopolita, como convinha a uma das capitais da borracha, nos fins do século XIX e primeira década do século XX (Dias, 1999, p. 134); e 2) na negação da ancestralidade indígena durante o processo de colonização (Souza, [1977] 2010, pp. 50-52). A literatura reprocessou essa negação em valorização, sob a roupagem do nativismo romântico.

decorrente da estagnação do interior do Amazonas". Essa cidade não espelhava uma questão cultural, isto é, "a relação do homem da Amazônia com a água", escreve o autor, mas "representou uma alternativa mais barata de moradia para aqueles que não tinham condições de habitar na terra" (Oliveira, 2003, p. 79).

Ainda no primeiro semestre de 1920, escreve o geógrafo, os hansenianos são retirados da região central da cidade, fato este que demonstra que a cidade se produz de maneira desigual (Oliveira, 2003, p. 127). As mudanças no espaço urbano nas décadas seguintes são mínimas, havendo na década de 1930 a ampliação da ocupação da margem esquerda do igarapé da Cachoeirinha e uma expansão insignificante entre as décadas de 1940 e 1950 (Oliveira, 2003, p. 93). Em 1951, os limites da cidade serão modificados, com a criação de três zonas territoriais: Zona Central (abrange basicamente o centro da cidade), Zona Urbana (as adjacências) e a Zona Suburbana (estende-se aos bairros da Cachoeirinha, São Raimundo, Constantípolis, Matinha e Colônia Oliveira Machado, bairros subúrbios do Educandos).

Nesse mesmo período, que corresponde ao tempo longo e lento de urbanização e expansão da cidade, algumas praças desaparecem, outras mudam quase completamente (é o caso da Praça da Saudade), e outras tornar-se-ão espaço cultural por excelência, quando haverá uma conjugação entre praça, café, colégio e cinema entre os anos 1950 e 1960, como é o caso da Praça Heliodoro Balbi, popularmente conhecida como Praça da Polícia, lugar onde surge na década de 1950 o movimento Clube da Madrugada (Aguiar, 2002).

Embora passe por poucas transformações, devido à crise que se instala, a imagem que procurará ser preservada é a de uma cidade bucólica, "A cidade é representada como uma sucessão de harmonia sem conflitos e gozando da mais perfeita ordem" (Oliveira, 2003, p. 126):

Quero ver neles pessoas cumprimentando-se civilizadamente e perguntando-se uma à outras [sic] pelo bem-estar de suas famílias; quero que nas noites enluaradas as pessoas coloquem cadeiras nas calçadas, onde conversarão sobre coisas importantes, [...] de quando em quando, corre entre elas um cafezinho passado na hora, acompanhado de biscoitinhos de manteiga feitos em casa; quero que a calma das ruas, nas madrugadas, seja regida pelo apito merencório do guarda-noturno, entrando pelas janelas que dormirão abertas, pois a cidade não conhecerá aparelhos de ar condicionado, nem terá medo de ladrões. (PORTO apud OLIVEIRA, 2003, p. 126)

Segundo Oliveira (2003, p. 126), tal noção de harmonia "resulta de determinada visão em que há a atenuação de contradições, afastando-as da parte central em direção à periferia.". Os pobres, os trabalhadores e os mendigos (Idem,

pp. 127-128) são os contingentes humanos arrastados para a margem da cidade, para que sua parte central, ainda herança do período áureo da borracha, continuasse preservada. Eles não têm o direito à cidade, escreve o ensaísta em outro trecho, parafraseando Henri Lefebvre (*idem*, p. 88).

Na década de 1940, a “batalha da borracha” não significou mudança significativa no espaço urbano e na condição de vida dos seus habitantes. Já na década seguinte, uma nova imagem da Amazônia é produzida pelo governo federal: com a criação da Amazônia Legal e os projetos de integração da região ao restante do País, cujos grandes efeitos históricos decorrem da instalação da capital federal no “centro” do território nacional e do processo de interiorização preconizado pelo governo militar, a Amazônia deixa de ser uma *região-problema* e passa a *vazio demográfico* (*idem*, p. 65). Allison Leão dá a entender que essa perspectiva já estava presente na literatura. O viajante Alberto, de *Inferno verde*, enquanto navega pelo rio selva adentro em direção ao seringal Paraíso, “depara com pequenos povoados que rareiam à beira do rio”, e isso acentua uma ideia do “vazio demográfico”. O crítico acrescenta: “essa ideia de vazio não diz respeito apenas a uma característica de distribuição geográfica, mas sobretudo de um vazio histórico, como se tais lugares ainda não tivessem entrado na história” (LEÃO, 2011, p. 69).

Gabriel Albuquerque resume a Manaus pós-apogeu da borracha: “Nos anos trinta a cidade não terá metade da população que tivera no início do século; nos anos cinquenta, Manaus será uma cidade fantasma” (1997, p. 13). José Aldemir de Oliveira também escreve que a espacialidade da Manaus do início do século não difere da Manaus da década de cinquenta:

A área urbana era formada pelo núcleo central, contendo o *core* histórico inicial da cidade que se ampliara formando um quadrilátero com o Rio Negro ao sul, a avenida Joaquim Nabuco a leste, a rua Monsenhor Coutinho ao norte e igarapé de São Vicente a leste. (OLIVEIRA, 2003, p. 89)

Nas palavras de Albuquerque, “Manaus foi guardando um manancial de acontecimentos, de histórias que passavam de boca em boca, das mais diversas figuras humanas que iam, pouco a pouco, se perdendo diante do abandono a que era relegada” (1997, p. 14). É preocupado em “fazer um registro poético e da cultura oral da cidade [...] que o poeta Luiz Bacellar escreve, em 1958, *Frauta de barro*” (1997, p. 14). O poeta retrata uma cidade em transformação, mas que é, ao mesmo tempo, uma cidade perdida, que ele cuida de trazer ao presente da enunciação. Uma dessas memórias retrata a derrubada/transformação de treze casas na rua da Conceição, bairro dos Tocos / Aparecida. Uma dessas casas era a de Luiz Bacellar:

Das 13 só restam 11:
2 foram demolidas

pra dar lugar a um convento
dos padres redentoristas
que, não contentes com isso,
de Tocos para Aparecida
mudaram o nome do bairro
das 13 casas da rua.

Numa delas eu vivi,
numa outra me criei,
e talvez venha a morrer;
quanto às outras, pelos donos
ficam sendo reformadas,
gente próspera e “elegante”
como atestam as fachadas
das 13 casas da rua.

Apenas esta onde moro
de velha casa coroca
conservou a identidade:
ainda usa arandelas,
calhas, tabiques, escápulas,
com manias e pirraças
de quem “viveu” outra cidade
das 13 ruas da casa.

(BACELLAR apud ALBUQUERQUE, 1997, p. 16)

“A modificação sofrida pela maioria das casas”, escreve Gabriel Albuquerque, “é indicadora não só da passagem do tempo, mas também de uma adaptação desse espaço a outras necessidades e interesses.” (1997, p. 19). O poeta retrata o mundo suburbano, que “é o mundo dos arrabaldes que serve de assunto a um poeta aristocrático” (idem, p. 20). Não é a cidade de prédios imponentes construídos durante o governo Eduardo Ribeiro, não é a Paris dos Trópicos da belle époque que interessa ao poeta, “mas sim as casas construídas lado a lado, os núcleos da habitação familiar” (ibidem).

Astrid Cabral também é a poetisa adulta que retorna à Manaus de sua infância e adolescência, em *Visgo da terra*. É a mesma cidade rememorada por Bacellar (dos anos 40 e 50). Carlos Guedelha escreve que a obra é um livro de cumplicidade, “uma incursão por um território lírico, uma geografia sentimental” (2001, p. 13). Dentre os lugares revisitados pelo eu lírico, encontram-se os igarapés que escaparam dos aterramentos da política urbana do final do século XIX:

Manaus de banhos e agrestes piqueniques em igarapés,
Passeios em férreas pontes e improvisadas e hesitantes pinguelas,
flutuantes que são favelas em baixo relevo no painel dos rios,
pardas praias em que aportam catraiás de relutantes peixes,

(CABRAL apud GUEDELAH, 2001, p. 66)

E do cosmopolitismo ainda reinante na cidade, conjugando duas Manaus:
a da opulência e a da miséria:

cais de diligentes e incansáveis guindastes abastecendo a cidade
de esnobes fomes de batata inglesa, manteiga da Holanda,
rubros redondos queijos do Reino, vinhos de França, linhos de
[Irlanda]

e mais mil cargas de sonhos e fugas estocadas nos anchos bojos
de vapores tisnados de Europa, vigias fedendo a gringa maresia,
âncoras nas mesmas águas de mendigas canoas e nativos gaiolas,
abarrotados de gente carimbada de impaludismo e miséria.

(CABRAL apud GUEDELAH, 2001, p. 67)

Ao falar dos igarapés, das pontes, das catraiás, o eu-lírico está retratando o que Oliveira chama de “grandeza do cotidiano” (2003, p. 140). E não só as catraiás e pontes, mas o bonde e as habitações que serão construídas nas “margens” da cidade vão perfilhando esse cotidiano (a última linha de bondes foi desativada na década de 1950). Até a década de 1960, Manaus era uma cidade balneária, e desde o final da década de 1950 havia um festival folclórico realizado na praça General Osório, sempre no mês de junho, onde competiam duas categorias: bois-bumbás e quadrilhas, complementando esse mundo suburbano (*idem*, p. 153).

Essa Manaus como tema literário que vai se estabelecendo principalmente nas obras poéticas de Luiz Bacellar, Aldísio Filgueiras e Astrid Cabral está situada temporalmente no espaço da crise, do abandono, da tradição oral e da mudança. Em termos de escrita da história do Amazonas, só mais recentemente esse período ganha estudos mais aprofundados.

Mas, se a cidade das décadas de 1920 a 1950 será espaço para meditação poética, porque o espaço de ruína, memória, segregação e reconfiguração espacial é o espaço lírico da lembrança, da angústia e até mesmo de uma revisão romantizada e, por vezes, irônica do passado, como as atitudes poéticas lidarão com a fábrica, a propaganda e a velocidade que se instalarão na mesma cidade nos fins dos anos 1960 para os anos 1970, quando se estabelece a Zona Franca? A poesia de linguagem fraturada e quebra de sintaxe convencional de Aldísio Filgueiras procurará captar o mosaico em que se transforma a Manaus desse período (LEÃO, 2002, p. 63).

Na década de 1960, escreve Oliveira, “a configuração urbana [...] se produz num processo que retoma a morfologia da cidade do final do século” (2003, p. 96). A criação e implementação da Zona Franca de Manaus modifica “significativamente a paisagem urbana” (*idem*, p. 67). Criam-se uma área de livre comércio e um polo industrial como parte de um projeto de desenvolvimento regional, sem que sejam criadas, no entanto, “alternativas que dessem conta de garantir mínimas condições de vida do grande contingente de população que migrou para Manaus” (*ibidem*). Essa cidade reconfigurada (ou desfigurada) é uma das muitas cidades de Aldísio Filgueiras.⁹

Segundo Allison Leão, o pós-modernismo de Filgueiras “é o primeiro momento de sincronização de nossas letras com o resto do país, sem que sejam necessários tantos anos de hiato, como ocorreu com o modernismo e com a geração de 45” (2002, p. 61). No poema “Malária – uma ária do mal”, contida no livro *Malária e outras canções malignas [1976]* o poeta nos apresenta *antes de mais nada uma sensação de tempo*.

49 – o fantasma artigo do índio
dado & executado
no penúltimo ofício onde
ordem barra tempo
desta corte
puta velha no assunto
o índio
exceto aos domingos e feriados

50- malásia

51- isto atrasa todo o expediente

52 maleita sansomnite

53- continua no próximo capítulo

54- macumba

55- esta realidade me cansa

56- maconha

57- tão vontade de chorar & frágil

⁹ Notar que o poeta tematiza a cidade como efeito da modernização, e não propriamente a Zona Franca de Manaus. Paulo Graça (1985) registra que, passados quase 20 anos da sua regulamentação, ela não serviu “ainda como tema para sequer uma grande obra” (1985, p. 37), em razão da incompreensão que paira sobre o significado de sua instalação na cidade.

58- m*****

59- serviços de proteção a secos

60- & molhados.

(FILGUEIRAS apud LEÃO, 2002, p. 67-68)

Em que consiste essa sensação de tempo? O crítico escreve que, por meio de “um panorama que passa em flashes”, temos a “vitrine de uma época porque passava o Amazonas e o Brasil.” (LEÃO, 2002, p. 68). Com a fase de consolidação da Zona Franca, haverá a entrada de maior capital estrangeiro (situação ilustrada ironicamente em maleita *sansomnite*), ao mesmo tempo que assistimos a um processo de perda de identidade (fantasma de índio) e, também, a lembrança das perdas amazônicas com o fim do fausto da borracha (*malásia*), além de uma crítica à burocracia e à censura do Regime Militar (*isto atrasa todo o regime*). A velocidade emprestada ao texto, escreve Leão (2002, p. 68-69), é resultado do trabalho poético de quem estava “antenado” com a comunicação de outdoor: “a cidade já não é tida como lugar de passeio, de contemplação, já não é o lugar do *flâneur*. É, outrossim, o lugar da circulação, da maré de multidão” (ibidem, grifo do autor). Desse modo, o autor propõe a leitura de como o poeta ficcionalizou em poemas a Manaus da década de 1970. Aldísio prosseguirá esse trabalho em outra obra: *Manaus, as muitas cidades* (1994).

Os três autores destacados, que investigam o “nascimento” da cidade como tema lírico – as dissertações de Gabriel Albuquerque, Carlos Guedelha e Allison Leão – são lidos como complementares, muito embora com abordagens diferentes. Complementares, porque os tempos retratados pelo eu lírico são próximos: o arco temporal é da Manaus da década de 1940-1950 a 1960-1970. É curioso que é possível correlacionar seus trabalhos com estudos sobre as transformações geográficas da cidade, o que indica que os poemas retratam um espaço em mutação e em tempos sobrepostos. Por outro lado, quando recuamos algumas décadas, quando não é possível notar Manaus como tema lírico, até onde pudemos investigar, socorre-nos a abordagem das transformações sociais e históricas, para ficarmos em duas de outras abordagens, que constituem um diálogo entre as ausências e presenças da cidade lírica na produção poética amazonense desde seu nascedouro, passando pelos fins do século XIX à primeira metade do século XX.

4. Palavras finais

Na sua tese *Manaus como obra de arte: uma genealogia da literatura produzida no Amazonas* (2020), Iná Isabel de Almeida Rafael traça um quadro teórico-analítico sobre as representações da cidade de Manaus na literatura a partir de obras poéticas e narrativas (conto, crônica, romance e teatro) e a recepção – ou

a ausência - de estudos sobre autores amazonenses por parte de críticos literários do centro cultural brasileiro, Rio de Janeiro/São Paulo, quais sejam: as histórias da literatura brasileira escritas por Sílvio Romero e José Veríssimo. Uma das linhas hermenêuticas da autora parte da ideia de arquivo (*archivo*), proposta por Alfredo Wagner B. de Almeida. Segundo essa leitura, haveria um arquivo de argumentos, metáforas, percepções etc., que formariam uma espécie de *senso comum eruditio* de apresentação (e podemos acrescentar: representação) da Amazônia em um pelo menos um dualismo espacial: cultura urbana e rural (2020, p. 84).

Alguns dos muitos autores que escreveram sobre a Amazônia recorreriam, mesmo inconscientemente, a um repertório de temas e representações que estariam, de algum modo, “engessados”, não permitindo um olhar renovado para o que vai além dessas percepções. Alguns autores, dentre eles dois dos três poetas que compõem nosso estudo, escapam a essas determinações discursivas. Mas entendemos que Luiz Bacellar também escapa dessa direção, pela maneira inovadora que representou a cidade. Também incluímos os críticos literários aqui elencados ou citados, que em alguma ou larga medida procuraram superar “ideia de “biologismos”, “geografismos” e “dualismos” que se cristalizaram no imaginário social” (RAFAEL, 2020, p. 91).

A representação da cidade de Manaus na poética de Luiz Bacellar, Astrid Cabral e Aldísio Filgueiras ultrapassa as ideias cristalizadas no imaginário social – ou literário – de representação da cidade como um recorte histórico, geográfico e poético da Amazônia. Também podemos afirmar isso com relação aos seus leitores críticos aqui destacados, cujas análises, no tempo e no espaço, superam e põe sob crítica o senso comum eruditio sobre a representação da Amazônia ao problematizar essa representação em termos históricos, geográficos e literários, com auxílio das teorias da literatura.

Dessa forma, a Manaus lírica de Luiz Bacellar, Astrid Cabral e Aldísio Filgueiras atualiza não só o discurso poético na produção literária amazonense, como também dialoga com áreas das ciências humanas que, a partir de seus autores especializados, também atualiza o discurso oficial para o discurso problematizado da representação da Amazônia na capital do Amazonas. Este artigo é uma amostragem de trabalhos que têm sido realizados nessa mesma direção nos últimos anos, sendo qualquer falta ou omissão de inteira responsabilidade de seu autor.

referências bibliográficas

AGUIAR, José Vicente de Souza. Manaus: praça, café, colégio e cinema nos anos 50 e 60. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas, 2002.

ALBUQUERQUE, Gabriel. Tradição e memória: a poesia de Luiz Bacellar em três movimentos. 1997. 123 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

CABRAL, Astrid. Visgo da terra. 3. ed. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas; Edua; UniNorte, 2005.

DIAS, Ednea Mascarenhas. A ilusão do fausto: Manaus 1890-1920. Manaus: Valer, 1999.

FILGUEIRAS, Aldísio. Estado de sítio. Manaus: Uirapuru, 2004.

FILGUEIRAS, Aldísio. Malária & outras canções malignas. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.

GRAÇA, Antonio Paulo. Patologia da dependência: introdução ao estudo da literatura no Amazonas. In: Arte e delírio: reflexões sobre a cultura amazonense. Manaus: Diretório Universitário – U. A., 1985; pp. 31-46.

GRAÇA, Antonio Paulo. Uma poética do genocídio. Rio de Janeiro: ToopBooks, 1998.

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. Manaus de águas passadas: a reconstrução poética de Manaus em Visgo de Terra, de Astrid Cabral. 2001. 135 f. Dissertação (Mestrado em Natureza e Cultura na Amazônia) - Fundação Universidade do Amazonas, Manaus, 2001.

GUEDES, Maria Sebastiana de Moraes. A máscara de Deus. 2001. 94 f. Dissertação (Mestrado em Natureza e Cultura na Amazônia). Universidade do Amazonas, Manaus, 2001.

GONDIM, Neide. O nacional e o regional na prosa de ficção no Amazonas. In: Leituras da Amazônia: revista internacional de arte e cultura. Ano I, n. 2. Manaus: EDUA; CRELI(T); Valer, 2002, pp. 83-125.

KRÜGER, Marcos Frederico. Introdução à poesia amazonense: com apresentação de autores e textos. 1982. 299 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1982.

KRÜGER, Marcos Frederico. Grande Amazônia: Veredas. In: RANGEL, Alberto. Inferno verde: cenas e cenários do Amazonas. 6. ed. Manaus: Valer, 2008, pp. 9-20.

LEÃO, Allison. A cidade que existe em nós: a marca do urbano na poesia de Aldísio Filgueiras. 2002. 104 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Fundação Universidade do Amazonas, Manaus, 2002.

LEÃO, Allison. Amazonas: natureza e ficção. São Paulo: Annablume; Manaus: FAPEAM, 2011.

LYRA, Pedro. Sincretismo: a poesia da geração de 60: introdução e antologia. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. Fatos da literatura amazonense. Manaus: Universidade do Amazonas/Instituto de Ciências Humanas, 1976.

PAIVA, Marco Aurélio Coelho de. O papagaio e o fonógrafo: os prosadores de ficção na Amazônia. Manaus: Fundação Universidade do Amazonas, 2010.

OLIVEIRA, José Aldemir. Manaus de 1920-1967: a cidade dura doce em excesso. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas; Editora Universidade Federal do Amazonas, 2003.

RAFAEL, Iná Isabel de Almeida. Manaus como obra de arte: Uma genealogia da literatura produzida no amazonas. 2020. 264 f. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2020.

SANTOS, Alexandre da Silva. Uma poética amazônica: estudo do poema "A Uiara", de Octávio Sarmento. 2018. 122 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018.

SOUZA, Maria Luiza Germano de. Espaço, vivências e dissimetrias na poética da cidade de Aldísio Filgueiras. In: OLIVEIRA, Maria do Perpétuo Socorro Barbosa

de; SANTOS, José Benedito dos; AZEVEDO, Kenedi Santos. A literatura no Amazonas: 1954-2010. Rio de Janeiro: Letras Capital, 2017, p. 54-73.

TELLES, Tenório. Apresentação. In: CABRAL, Astrid; TELLES, Tenório (orgs.). Visgo da terra. Manaus: Valer, Governo do Estado do Amazonas / Edua / UniNorte, 2005, pp. 15-22.

TELLES, Tenório; KRÜGER, Marcos Frederico (orgs.). Poesia e poetas do Amazonas. Manaus: Valer, 2006.

A coleção de livros: uma biblioteca na poesia de Luiz Bacellar

The Book Collection: a Library in Luiz Bacellar's Poetry

Autoria: Fadul Moura

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5167-8434>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.186091>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/186091>

Recebido em: 23/05/2021. Aprovado em: 12/09/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 19, ago.-dez., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniae>. [fb.com/opiniae](https://www.facebook.com/opiniae)

Como citar (ABNT)

MOURA, Fadul. *A coleção de livros: uma biblioteca na poesia de Luiz Bacellar*. Opiniões, São Paulo, n. 19, p. 90-107, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.186091>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/186091>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquantos que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

a coleção de livros: uma biblioteca na poesia de luiz bacellar

The Book Collection: a Library in Luiz Bacellar's Poetry

Fadul Moura¹

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.186091>

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas com bolsa de estudos financiados pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP - Processo 2018/07075-0). E-mail: faduldm@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5167-8434>.

Resumo

Este trabalho se dedica à seção de textos intitulada “Poemas dedicados”, inserida em *Frauta de barro* (1963), livro de Luiz Bacellar. Procura-se pensá-la por meio da metáfora da biblioteca e compreendê-la como exemplo da reunião de alguns autores que compõem o repertório literário do escritor. Partindo das discussões iniciadas por Christian Jacob (2008) sobre a biblioteca e por Ricardo Piglia (1991) sobre a *mirada estrábica*, objetiva-se esclarecer a perspectiva adotada pelo poeta amazonense. Por fim, analisam-se dois poemas da referida seção, a fim de rastrear em seus textos o modo como dialoga com outros autores.

Palavras-chave

Poesia brasileira do século XX. Poesia amazonense. Luiz Bacellar. Biblioteca. Memória literária.

Abstract

This article revolves around a set of texts called “Poemas dedicados”, included in *Frauta de barro* (1963), a Luiz Bacellar’s book. Organized in two parts, this paper tries to interpret this group of texts as a library metaphor and understands it as an example of gathering of some authors who make up the writer’s literary repertoire. Based on the discussions initiated by Christian Jacob (2008) about the library and by Ricardo Piglia (1991) about the *mirada estrábica*, the objective of this analysis is to clarify the perspective adopted by this poet from Amazonas. Finally, two poems from that set are analyzed in order to track in their texts the way Bacellar dialogues with other authors.

Keywords

20th century Brazilian poetry. Poetry from Amazonas. Luiz Bacellar. Library. Literary Memory.

A formação literária de um escritor é decorrente do laço dele com seus antecessores, como dissertou T. S. Eliot (1989), mas também com figuras que lhes foram contemporâneas. Pensados como dois campos, os contextos histórico-literários do passado e do presente imprimem uma força sobre o escritor, de sorte que ele precisa encontrar sua própria voz, bem como o espaço no qual possa falar. Segundo esse curso, a leitura torna-se uma atitude fundamental, pois é indissociável da prática da escrita – e ambas são práticas adjacentes à ação de colecionar. Aquele que lê também o faz para compor seu repertório. Esse poderia ser representado pela metáfora do baú da memória, isto é, uma imagem de sua coleção. Quanto mais depósitos forem feitos nesse compartimento virtual, maiores as chances de um escritor poder escolher sobre o que não escrever e sobre o estilo que não deseja adotar. Seja pela continuidade, ruptura, afirmação ou pelo afastamento, a leitura será uma ação em favor da escrita, posto que recolherá mais materiais – os livros como imagens, correntes, efeitos, travessias – a partir das quais e com as quais o escritor possa trabalhar.

Quando indagado sobre suas leituras e formação literária, Luiz Bacellar² responde de modo curioso, lançando mão da prática da citação e recuperando a primeira estrofe do poema “O Conde D. Henrique”, III de “Os castelos”, do livro *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa.³ Algo desperta a atenção nessa atitude: a escolha pelo recurso de memória, pelo dizer “de cor”. Luiz Bacellar não introduz o depoimento listando nomes e títulos, mas sugerindo uma origem pautada em ato *involuntário* e *inconsciente*. Sem contar com a metafísica que o texto possa sugerir, de um lado, o agente dessa formação literária foi aquele que possibilitou o acesso aos recursos educacionais durante a infância do futuro autor; de outro, foi o próprio autor, atuando *voluntariamente*, logo, *consciente*, como “leitor incansável”, que compôs o próprio repertório de leitura.

O depoimento segue com uma lista de nomes e títulos, os quais são agrupados da seguinte maneira: do “começo”, contendo um conjunto de obras (com *Enciclopédia Britânica*, “aquela coleção Jackson” (BACELLAR, 1998, p. 277) e *Tesouro da juventude*, uma mostra da literatura portuguesa); e da “formação”, abrangendo nomes do primeiro modernismo, os quais já haviam sido consagrados quando ele chegou a São Paulo (com Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida); escritores estrangeiros, subdivididos em três grupos (poesia portuguesa, com Fernando Pessoa; poesia alemã, com Rainer Maria Rilke (sabe-se que ele também escreveu em francês), ou de língua alemã, com Friedrich Hölderlin; e “literatura francesa, principalmente essa mais avançada” (BACELLAR, 1998, p. 278), com Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire e André Breton); autores brasileiros, separados em poetas (com Jorge de Lima, considerado o maior, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e, em seus primeiros livros, João Cabral de Melo Neto) e prosadores (com João Guimarães Rosa e João Ubaldo Ribeiro, declarado o mais recente até então).

² Luiz Franco de Sá Bacellar (Manaus, 1928-2012) foi professor de Literatura e Língua Portuguesa (no Colégio Estadual D. Pedro II em Manaus) e de História da Música (no Conservatório Joaquim Franco, na Universidade do Amazonas – hoje, Universidade Federal do Amazonas). Foi um dos fundadores do Clube da Madrugada em 1954, nomeando o movimento responsável pela renovação cultural no Amazonas nos anos de 1950. Como poeta, escreveu *Frauta de barro* (1963), *Sol de feira* (1973), *Crisântemo de cem pétalas* (1985, em parceria com Roberto Evangelista), *Satori* (1999) e *Borboletas de fogo* (2004, sob o pseudônimo de Katsuo Satsumà).

³ “Eu faria uma citação do Fernando Pessoa, em *Mensagem*, que ele diz: ‘Todo começo é involuntário. / Deus é o agente. / O heroe a si assiste, vario / E inconsciente.’. Para dizer do meu começo literário, eu desde menino fui um leitor incansável. [...]” (BACELLAR, 1998, 1998, p. 277).

Dessa extensa lista de nomes (muitos deles considerados inovadores ou modernos para suas épocas), infere-se uma organização quase arquivística. Inconscientemente ou não, Luiz Bacellar dispõe esses autores como se fossem títulos retirados à mão de uma estante; suas palavras induzem a uma forma de organização própria de uma biblioteca. Assim como no depoimento, vê-se nos livros do poeta amazonense a reincidência da inscrição de vários autores por meio de imagens alusivas, no plano intratextual; além de epígrafes ou dedicatórias, no paratextual. De *Frauta de barro* a *Sol de feira*, sua obra é decalcada pelas marcas impressas com jogos intertextuais de diferentes naturezas. Independentemente da taxonomia que essas relações possam adquirir, elas guardam em comum a remissão ao sistema literário e cultural.⁴

Luiz Bacellar mostra amplo repertório literário quando constrói pontes entre a poesia produzida no Amazonas e a produção literária de fora do estado, demonstrando a atenção do autor ao que estava acontecendo durante a virada dos anos 50 para 60 do século XX – época da primeira edição⁵ de *Frauta de barro*. Àquela altura, os trânsitos de formas, de temas, de traços culturais eram feitos por materiais físicos ou performáticos (entre eles, os livros). Nesse sentido, pelo que pode ser visto no depoimento e pela quantidade de autores em seus livros, toma-se a ideia de biblioteca como uma imagem capaz de reunir essas diferenças e conjugar temporalidades. Ela aparece como forma de coleção que conserva saberes escritos, ao passo que também os põe em circulação.

É possível afirmar sem ressalvas que uma biblioteca guarda o que é digno de valor para uma comunidade. Escrevendo sobre a história das bibliotecas, Christian Jacob denomina-as “lugar da memória nacional” e, mais que isso, “espaço de conservação do patrimônio intelectual, literário e artístico” (2008, p. 9). As bibliotecas são, portanto, produtos advindos de um processo de apuração e catalogação ou, ainda, de uma eleição. Seus livros foram elevados à condição de necessários, instituídos para uma finalidade por vezes teleológica, correspondente ao conteúdo neles escrito. Por outro lado, ela também pode ser fundada sob o signo de Alexandria, na expectativa de totalidade, de reunir todo o conhecimento sobre aquele assunto no mesmo espaço. Subentende-se, assim, que a biblioteca é mais que um lugar físico, mais que a exterioridade pura de um arquivo, pois ela encerra a possibilidade de o conhecimento ultrapassar o tempo. Christian Jacob ainda diz:

Ler numa biblioteca é instaurar uma dialética criadora entre a totalidade e suas partes, entre a promessa de uma memória universal, mas que ultrapassa o olhar de todo indivíduo, e os itinerários pacientes, parciais e atípicos, desenvolvidos por cada leitor. É tentar conciliar um desejo de universalidade e a necessidade de escolha, de seleção, até mesmo de esquecimento, como as próprias condições da leitura e do pensamento. O trabalho na biblioteca é percurso no interior de um livro, em seguida de livros para livros e dos livros para o mundo, com suas travessias áridas, suas erranças labirínticas e seus momentos de jubilação intelectual, suas caminhadas míopes e seus grandes panoramas. É também uma viagem no tempo, uma “anábasis” nas

⁴ Isso se acentua quando pensado que a última seção da edição de 1963 de *Frauta de barro* foi retirada e transformada em livro independente, intitulado *Satori*. Como o próprio nome sugere, trata-se de uma coleção de haicais.

⁵ Sabe-se que Luiz Bacellar fazia alterações constantes em sua obra. Por esse motivo, nenhuma das edições de *Frauta de barro* é igual a outra. Provavelmente, a edição de 1959, anterior às publicações e com a qual ganhou o concurso de poesia e o Prêmio Olavo Bilac, nunca teria sido lida senão pela banca avaliadora. Cf. LEÃO, 2017, pp. 14-31.

ramificações da memória do saber e a criação de um espaço de encontros utópicos e ucrônicos – convergência das ideias, perenidades e metamorfoses dos modelos e das lições, afinidades eletivas ou escolhas longamente refletidas, em que se reativa o pensamento e o saber de outrem e de outrora através do comentário, da leitura e do jogo livre das digressões (JACOB, 2008, p. 10).

O jogo entre universalidade e particularidade põe em cena a presença do sujeito no interior de uma biblioteca. Ela oferece as condições para que uma travessia possa ocorrer de livro a livro; para que inúmeras conexões possam ser feitas entre títulos de diversos campos do conhecimento. Do ponto de vista da parcialidade, o sujeito do momento presente pode entrar em contato com outra esfera temporal, historicizar suas marcas, responder a questões de épocas anteriores ou contemporâneas. Com isso, a biblioteca não é só lugar de contemplação do passado, mas de construção de novos caminhos a partir do passado que ela apresenta. Eis o significado da *dialética criadora* de que fala Christian Jacob.

Contudo, as travessias só são possíveis depois de tomadas de decisão. Aquele que pesquisa no interior de uma biblioteca tem posta à prova sua habilidade combinatória, pois a elaboração do conhecimento não renega a anterioridade da escolha. A imagem ou a forma fixada por um autor em um poema, por exemplo, é produto de uma ação antevista, uma *afinidade eletiva*. Para que esteja ali, outra foi deixada à margem; da mesma forma, outro caminho não foi percorrido. A conciliação feita pelo sujeito é oriunda da produção de encontros entre um livro e outro, traduzida não pelo acúmulo exaustivo de referências, mas pela percepção do ponto em que o efeito escolhido deve preencher o poema. Tais etapas de composição estão vinculadas a livros lidos.

Aquele que está na biblioteca não está livre de se perder. Manipulando a imagem borgeana da biblioteca como labirinto, Christian Jacob inflexiona: os trajetos pelos livros constroem caminhos que extrapolam o espaço para alcançar o cruzamento entre tempos. “*Anábasis*” é um termo médico que significa o período em que uma doença se acentua e que, em seu texto, fixa a cadeia rizomática da memória; para os estudos de literatura, advém de origem grega e tem o sentido de “ação de subir” e de “ascensão”, o que corresponde ao momento em que a lembrança se destaca das outras. Com estilo alusivo, o historiador sugere que o conhecimento no interior da biblioteca resulta de um impasse, produto da alternativa que levou a *encontros utópicos e ucrônicos*, os quais figuram realidades cuja origem provém de sínteses do pensamento. Assim, o conhecimento move-se para outros textos, projetando-se para além.

Paire sobre as palavras de Christian Jacob a tensão sobre dois modelos fundadores do pensamento sobre a história das bibliotecas: a Biblioteca de Alexandria⁶ e a Biblioteca de Babel.⁷ A primeira traz a lógica da acumulação como motivo, formada pelo desejo de abranger todo o conhecimento do mundo mediterrâneo em único lugar. O segundo modelo demonstra a biblioteca como lógica intertextual que corre o risco de recair no enclausuramento dos signos. Indo além de cada modelo, o crítico demonstra que a biblioteca não deve ser apenas depósito de títulos reconhecidos como grandiosos, nem considerada fechada em si mesma, mas um lugar de produção de ideias que ultrapassem a materialidade física de seus prédios.

⁶ Sobre esse assunto em particular, sugere-se outro trabalho do mesmo autor. Cf. JACOB, 2008, pp. 45-73.

⁷ Trata-se de uma referência ao conto de Jorge Luis Borges, em que a biblioteca como labirinto é criticada, em razão de as relações e as exegeses propostas voltarem sempre a si mesmas, fazendo do espaço da biblioteca uma fortaleza vazia e incomunicável com o mundo exterior. Cf. BORGES, 1996, pp. 565-471.

Diferentemente de Jorge Luis Borges, Luiz Bacellar não escreve sobre uma biblioteca. Ele apresenta suas fontes. Ler sua obra tendo como lente o conceito dessa instituição de arquivamento diz respeito, principalmente, às marcas autorais e de estilo evidenciadas por ele em seus poemas. A biblioteca do autor aparece metaforicamente organizada na seção “Poemas dedicados” no interior de *Frauta de barro* (BACELLAR, 2011), em que se encontram sete poemas: “Duas canções”, para Fernando Pessoa; “Poética”, para João Cabral de Melo Neto; “A Dante”, para Dante Alighieri; “Treno para Rainer Maria Rilke”, para o poeta austríaco; “Ode a Ricardo Reis”, para o heterônimo clássico; “Soneto para Charles Chaplin”, único que não se destina a um poeta; e “Puro lamento gallego”, para Federico García Lorca. Em cada um deles, nota-se a emulação de um efeito. Utilizando-se de imagens comuns às poéticas convocadas, os poemas abrem diálogos com outras obras. A biblioteca de Luiz Bacellar estabelece relações com o tempo, na convivência de temporalidades de pontos distintos de uma cronologia, e com o espaço, na leitura de autores de nacionalidades distintas. A construção de um atlas baseado nas referências apenas dessa seção teria como resultado o desenho de linhas que uniriam pontos entre Portugal, Brasil, Itália, Inglaterra, Áustria, Alemanha e Espanha. A concatenação entre elas teria o próprio livro de Luiz Bacellar como eixo capaz de reunir as várias manifestações no século XX, sem desconsiderar as contradições entre antigo e novo, entre clássico e moderno. O lugar de onde ele olha todos é uma cidade no interior da Amazônia.

Crê-se que o modo criativo de apresentar seu repertório formaria um paralelo com o pensamento de Ricardo Piglia; em particular, quando o crítico escreve sobre a *mirada estrábica*. Pensada a partir de Jorge Luis Borges, Piglia faz uma ponderação sobre o olhar do escritor argentino, o qual pode se estender à perspectiva de escritores latino-americanos que interpretam literatura europeia como modelo: “[...] Hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y otro puesto en las entrañas de la patria. [...]” (PIGLIA, 1991, pp. 61-62). Com a metáfora do olhar que aponta para dois alvos ao mesmo tempo, Piglia expõe a circunstância que prevaleceu durante todo o século XX sobre as literaturas produzidas fora de centros europeus. Elas encerram em suas elucubrações passeios obrigatórios pelas literaturas julgadas centrais. Ricardo Piglia ainda prossegue:

[...] las literaturas secundarias y marginales, desplazadas de las grandes corrientes europeas tienen la posibilidad de un manejo propio, ‘irreverente’, de las tradiciones centrales. [...] Esas culturas laterales se mueven entre dos historias, en dos tiempos, a veces en dos lenguas: una tradición nacional, perdida y fracturada, en tensión con una línea dominante de alta cultura extranjera. [...] (PIGLIA, 1991, p. 63)

O diálogo com a tradição sempre foi um requisito para qualquer um que almejasse se tornar escritor. As considerações de Ricardo Piglia apenas matizam a questão. O caso de Luiz Bacellar também revela essa tomada de consciência de que fala o crítico argentino. O manejo *irreverente* acontece quando, por exemplo, o autor brasileiro compõe um poema em galego, mostrando seu movimento de uma língua para outra; o perambular *entre* histórias literárias, quando apresenta o motivo da queda a partir de Dante ou da navegação com base em Fernando Pessoa. Tanto no primeiro exemplo como no segundo, a manipulação da *memoria ajena* aparece como forma de refinamento de obras: “La figura de la memoria ajena es para Borges el núcleo que permite entrar en el enigma de la identidad y de la cultura propia, de la repetición y

de la herencia. La memoria tiene la estructura de una cita, es una cita que no tiene fin, una frase que se escribe en el nombre de otro y que no se puede olvidar" (PIGLIA, 1991, p. 64). Infere-se dessas reflexões o traço da repetição com diferença. Em se tratando de obras literárias, não é possível igualar as composições escritas de um autor e outro. A tentativa de compor uma cópia exata seria fadada ao fracasso, como assinala a ironia em Pierre Menard.⁸ Instalar a diferença na repetição diz respeito ao trabalho com a tradição. O escritor não a ignora quando não a reproduz. Ele trabalha laboriosamente sobre a herança, de modo que ela não seja deturpada, mas incorporada – traduzida, na perspectiva de Ricardo Piglia – à sua obra. Uma vez retirada do contexto original, ela migra como uma citação, tal como faz Luiz Bacellar ao citar os versos de Fernando Pessoa para dizer do seu "começo" literário. A memória é esse mecanismo capaz de conexões livres, as quais costuram os vários tecidos alheios que compõem seu conteúdo.

A dialética criadora da biblioteca e a mirada estrábica do escritor são dois pressupostos que possuem algo que lhes é afim: a memória, considerada ponto de partida, sendo base da criação, e de chegada, sendo produto do trabalho. Ela se encontra na urdidura da obra, o que explica a ideia radial com que os temas nela se desenvolvem. Se a memória sugere caminhos que se espalham, ela o faz para puxar esses fios e indicar que o laço aponta para sua origem, contemplada fora do sentido teleológico, quando, na realidade, ela se evidencia em formato de rede. A imagem da flor é uma maneira de traduzir poeticamente a trama radial dessa memória, evidenciando pela duplicidade do olhar o modo como ela se comporta. Abaixo destaca-se:

O poema é funcional
como nuvens pejadas;

como o ovo branco
dentro do breve
pássaro branco
engastado no azul
como um lírio
desabrochando – lúcido
mistério – sobre fezes

(o leve peso
do casto voo
da asa furtiva,

sutil mecânica
do esforço frágil
de flor se abrindo);

lua diurna
fria corola

⁸ Ver o conto de Jorge Luis Borges intitulado "Pierre Menard, autor del Quijote", retirado do mesmo livro que "La Biblioteca de Babel", *Ficciones*. Cf. BORGES, 1996, pp. 444-450.

da manhã futura
dentro do tempo.

(BACELLAR, 2011, p. 107)

O poema intitula-se “Poética” e é dedicado a João Cabral de Melo Neto. O título sugere um texto em que são apresentados os fundamentos da arte de escrever, prática metalinguística recorrente na poesia do poeta pernambucano. Sob o argumento conciso da funcionalidade, ele se desenvolve de acordo com um princípio de economia em três comparações consecutivas.

Logo de início chama a atenção a qualificação “funcional” com que o poeta *escolhe* caracterizar o poema. A primeira das comparações traz um símbolo tradicionalmente utilizado para falar de abstrações (as noções de ideia, fugacidade, de um mundo etéreo, por exemplo, convocam o campo semântico da altura, o que deságua na intangibilidade). A diferença é que essa nuvem possui densidade e está carregada, o que impede que se veja através dela. Luiz Bacellar confere traços de materialidade ao que seria convencionalmente imaterial, fazendo uma transformação do símbolo quando o desloca para o seu poema. Ao realizar essa conversão, põe em xeque a própria ideia de funcionalidade do poema contida em seu argumento inicial. Essa proposta contraditória sugere um impasse: se o poema apresentar uma “serventia”, um “uso”, será o de uma abstração, de um hermetismo cuja matéria é impossível decifrar. Essa contradição que o símbolo encerra problematiza a condição do tipo de poesia que a nuvem representa e, ao mesmo tempo, não cede ao polo oposto, a uma poesia ornamental.

A segunda comparação corrobora o problema e insere novo impasse lógico. Instala-se uma dúvida a respeito da função de um “ovo” porvir. Ela se acentua quando o sujeito poético informa que tal “pássaro”, que contém o “ovo”, ainda aparece à distância, preso à extremidade (novamente o campo semântico do distanciamento). Ao que parece, o poema replica a questão do primeiro ao segundo símbolo, dispondo-os como antagônicos. Tomando por base a duplicação da impossibilidade de acesso, pois o “ovo” é a representação da poesia sólida oposta à nuvem, percorre-se o raciocínio de que a poesia da “impossibilidade” seria aquela cujo valor sequer teria sentido, pois ele seria esvaziado em si mesmo, tal como pensar se a origem seria o ovo ou o pássaro – impasse circular e sem solução.

Convém, para o momento, fazer uma advertência e sondar o modo como o poeta em questão se posiciona diante da poesia cabralina. Realizar uma operação consciente do verso⁹ não abole da poesia de Luiz Bacellar o poder imagético da palavra. Nesse ponto, o amazonense demonstra ter feito uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto, o qual se dedicou anteriormente ao exame do mesmo elemento no poema “O ovo de galinha”. Para o autor pernambucano, o “ovo” é o ponto de partida para uma investigação atenta. Como seu objeto de análise, mostra a “integridade / de uma coisa num bloco” (MELO NETO, 1999, p. 302); além disso, “Sem possuir um dentro e um fora, / tal como as pedras, sem miolo: é só miolo” (*ibidem*). No primeiro caso, há características que impossibilitam a decomposição; no segundo, a negação e a comparação mantêm-lhe a unidade. O poeta esquadriinha o “ovo” progressivamente, e a “a mão que o sopesa descobre / que nele há algo suspeitoso:” (*ibidem*). O que inicia em uma avaliação sobre a matéria física ultrapassa-a, na medida em que se infere dela uma suspeita.

⁹Tal gesto foi assinalado primeiramente no parecer do Prêmio de Poesia Olavo Bilac, de 1959: “[...] Não estamos diante de uma poesia “confissão”, de uma poesia “desabafo”, porém face a uma contida estruturação do poema, face a uma escolha ‘consciente’ dos vocábulos. [...]” (BACELLAR, 2011, p. 143).

Desse modo, o texto perfaz um caminho da concretude à abstração, para, em seguida, retornar à materialidade do “ovo”, investigá-lo uma vez mais e seguir novamente ao abstrato em movimento circular.¹⁰

Duas abstrações são destacadas. Na primeira delas, o poeta procura confirmar uma hipótese sobre “ovo”, ou seja, que ele não é “inanimado, frio, goro” (*idem*, p. 303), mas que, ao ser “um peso morno, tímido”, também é “um peso que é vivo e não morto.” (*ibidem*). No poema, a matéria é transformada simbolicamente no início da vida, e, nessa circunstância, o símbolo central do texto orienta-se ao futuro, direcionando-se para um tempo que não se pode precisar. A segunda abstração reside no momento em que o “ovo” se desprende da individualidade inicial para sinalizar um pensamento mais amplo, atento ao efeito de sua presença, conforme aponta João Cabral:

A presença de qualquer ovo,
até se a mão não lhe faz nada,
possui o dom provocar
certa reserva em qualquer sala.

(MELO NETO, 1999, p. 303)

O “ovo” afeta aqueles que o observam tal como o faz com o poeta. Ele suscita o contexto de circunspeção. O campo semântico das partes finais do texto cabralino é composto pela ideia de uma espera de algo latente – “a que se sente ante um resolver / e não se sente ante uma bala” (MELO NETO, 1999, p. 303). Ela corresponde à expectativa de um despertar que ainda não aconteceu ou, ainda, do disparo que não foi dado. Esse quadro conserva uma tensão que se circunscreve no presente e transforma-o em um tempo alargado. Para Benedito Nunes, “a forma abstrata corresponde a um novo grau de objetualidade, que se religa ao concreto e ao sensível, permitindo apreendê-los de maneira renovada” (NUNES, 1974, p. 130). Essa renovação é o que qualifica o poético e, por sua vez, é a lição que Luiz Bacellar retira da poesia de João Cabral.

Retornando à “Poética”, encontra-se na interpretação do autor amazonense o resultado de uma leitura atenta aos detalhes, à composição, aos efeitos e aos usos das imagens. Ele desdobra o núcleo da composição cabralina para seu texto, renovando o símbolo e posicionando-se diante da tradição literária. A mesma imagem do “ovo” arquiteta um *mise en abyme* que atinge noções de espaço e tempo em seu poema: o “ovo” no interior do “pássaro” no interior do “azul”. A plasticidade da imagem sugere um efeito de uma pintura sob a forma desse enquadramento especular, cuja extensão vai do externo ao interno. Trata-se também de um modo de tecer uma crítica à poesia racional, que toma o objeto e o faz alheio a qualquer substrato emocional. Isso quer dizer que a imagem, quando envolvida pela moldura, compõe

¹⁰Esse trajeto do pensamento no poema de João Cabral de Melo Neto foi percebido primeiramente por Benedito Nunes e descrito nos seguintes termos: “A descrição do objeto é circular. Ela vai do nível de concretude ao de abstração, da percepção sensível à forma essencial, para, num movimento de retorno, apegar-se ao mais palpável e visível, de onde novamente subirá ao abstrato” (NUNES, 1974, pp. 129-130). Com isso, o crítico paraense acredita que a poesia de Cabral confere um novo grau aos objetos, pois apreende-os de forma renovada. Nota-se no poema de Luiz Bacellar uma dinâmica semelhante, posto que o poeta também examina o “ovo” e dele retira um modo de pensar o fenômeno poético.

um espaço recortado e tão distante da realidade quanto aquele elaborado pela poesia hermética. Outro produto dessa quadratura diz respeito ao tempo: se o período de vida do “pássaro” é “breve”, o do “ovo” também o é. A brevidade corrobora sua rápida supressão e contrasta com o céu (a vida do pássaro é diminuta; o céu “azul”, imenso). Com esse jogo sobre a extensão da vida desse tipo de poesia, nota-se que ela também estaria fadada ao término.

As “nuvens”, o “ovo” e o “lírio” possuem certo conteúdo e guardam uma expectativa (da chuva como dissolução do hermetismo; da abertura como direcionamento ao mundo para além dos objetos físicos; e da contemplação da poesia que nasce de solo inesperado). Significa dizer que o sujeito poético de Luiz Bacellar também se instala no tempo da espera. Oriundo da palavra latina *sperare*, “esperar” é pôr-se em disposição para algo; estar de prontidão para atender; ou, ainda, pode indicar um tempo de meditação. Trata-se de um interstício temporal, cujo alongamento pode ou não intensificar as emoções. Derivando a palavra “esperança”, joga com a ideia por vezes messiânica de crença, de ter fé, o que se desdobra no cultivo da paciência e na lida com a demora. O poeta é consciente dos projetos que os dois primeiros ideais portam. Cabe a ele encontrar a própria dicção.

A “poética” de Luiz Bacellar denota o trabalho primoroso com o verso, o que não tolhe a emoção como efeito. O desabrochar do “lírio” extrai do tema da metamorfose o momento preciso da descoberta, o *kairós* afeito à poesia drummondiana. Sabe-se que a metamorfose indica um processo, ou seja, o *continuum* da transformação. Como se fosse possível tornar estático o instante, o sujeito poético congela a imagem dessa flor. Encara-se tal momento a partir da duplicidade clareza-obnubilação do pensamento. O contraste em “lúcido / mistério” preenche o “lírio”, ao passo que do estrume pode nascer a beleza. O poeta medita sobre a poesia-nuvem e a poesia-ovo, avaliando estilos, efeitos e limites. Então lança uma proposta que as ultrapassa. O tema das “fezes” não só alimenta a poesia que nasce, mas também é o espaço inusitado para o cultivo; a flor é o elemento “novo”, diferenciado. No presente caso, o problema da funcionalidade também não se resolve. Nascida de temas baixos – “no mato”, como simbolizado na seção “Variações sobre um prólogo” do mesmo livro –, a beleza da poesia não cede ao utilitarismo. Ela surge como jogos de tentativa e erro, acomodando diferenças de estilo, conforme sugerem as imagens da terceira estrofe.

O uso do parêntesis na terceira e na quarta estrofes também sugere a concentração das imagens do poema, no entanto, o sujeito poético, que antes apresentava os elementos separadamente, funde-os sintaticamente. Não há mais separação entre leveza e “peso”, entre força e fragilidade. As ideias antitéticas compõem dois paradigmas que se cruzam: a verticalidade do voo e a horizontalidade das pétalas que se abrem. Do plano sintático ao imagético, o poema funde “pássaro” e “flor”, logo, também o que excede o tempo pelo recorte exato.

Da “lua diurna”, que surge antes da noite total; da “fria corola”, que se abre antes do calor do dia, o poema enuncia a ideia de anterioridade, a qual dá sinais do que aparece como presságio. E o mais curioso: usa de elementos da natureza sem lhes atribuir adjetivações que inclinariam o poema a certa tradição confessional ou sentimentalista. Trata-se da reposição da ideia de forma junto à de interioridade, diluindo polos e iluminando nuances apagadas com a cristalização da tradição que as comprehendeu separadamente. Com isso, acredita-se que Luiz Bacellar apresente um modo de fazer poesia que dialogue com o autor de *Psicologia da composição*, sem anular o traço da espontaneidade (esse se mostra mais latente em poemas que tematizam a memória). Em “Poética” é encontrada a presença do autor de *Serial*. A dedicatória

determina mais uma estrela a ser seguida e menos uma pequena anotação. Ela sinaliza o gesto de leitura com o qual foi iniciada esta discussão, além de revelar um dos nomes de sua biblioteca.

Luiz Bacellar é um poeta que trabalha com tradições. Para tanto, o pressuposto da *dialética criadora* é colocado em evidência, de sorte a engendrar o poema de forma crítica. Isto posto, pode, como João Cabral, elaborar sua própria arte poética. Sabendo dos empecilhos que as tradições neoparnasiana e neossimbolista da época não resolveram, propõe o seu poema como ponto de equilíbrio, mas também de superação. A julgar pelo passadismo que perdurou durante os anos de 1950 na poesia produzida no Amazonas, Luiz Bacellar mostra-se escritor inovador para sua época.¹¹ Justapor “valores arquitetônicos” e “valores dramáticos” (BACELLAR, 2011, p. 143) é um modo de reverter o privilégio da forma e do conteúdo simultaneamente, alcançando um equilíbrio.

Os livros, como os objetos de uma coleção, estão livres das premissas da objetividade e da funcionalidade. Para Walter Benjamin, “[...] o maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação [...]” (BENJAMIN, 1987, p. 228). Nesse sentido, tanto o colecionador quanto o poeta demarcam um território no interior do espaço a eles reservado. Sabe-se que esse não é um lugar rígido. É possível que o colecionador de livros absorva títulos dispareces para sua coleção. Ele elenca um critério com o qual possa envolver os livros em seu *círculo mágico*. O colecionador observa o seu mundo e sonda o que pode incluir nele, visando tanto à coesão interna quanto ao desejo de expansão. A unidade da coleção é construída pelo mesmo raciocínio em rede com que se vem observando a poesia de Luiz Bacellar. É uma forma de adesão ao eixo do tempo próprio à coleção.

No presente caso, um dos textos de “Poemas dedicados”, intitulado “Soneto para Charles Chaplin”, não fala de um poeta, mas da presença da ideia de uma modernidade por meio de uma figura humana. Considerando o segundo pressuposto desta análise – a *mirada estrábica* –, a presença de Charles Chaplin configurará o procedimento de tradução. Luiz Bacellar apropria-se dessa figura e converte-a em assunto de poesia, isto é, em peça de sua coleção escrita. Para tanto, aciona um dispositivo poético utilizado também em “A Dante” e “Treno para Rainer Maria Rilke” como *leitmotiv* de seus “Poemas dedicados”. A flor, então, reaparece:

Entre lágrimas e riso a rosa nasce,
funda-se o mito. Se desfolha agora
entre enleio e ternura. E se incorpora
ao povo, a todos nós. A obscura face

se faz clara nos giros da fugace
dança: entre gesto e gesto comemora
nova inscrição no anúncio dessa aurora

¹¹ A respeito do movimento do Clube da Madrugada, do qual Luiz Bacellar é um dos fundadores, Luciane Viana Barros Páscoa registra: “Ligado à literatura da Geração de 45 e impregnado de todas as aspirações políticas do pós-guerra, o Clube da Madrugada tinha como propósito transformar o estilo da produção literária local. Com isso, buscava coesão com outras tendências literárias que predominavam em outros lugares. [...]” (PÁSCOA, 2011, p. 95). Nesse sentido, *Frauta de barro* pode ser lido como um sinal da nova poesia que nascia no Amazonas no contexto daquela geração.

de que és prenúncio, embora a condenasse

o desamor do mundo. (Tão remoto
é o plano ao qual nos leva nessa fuga
que o próprio sonho nos parece ignoto!)

Se o teu poder de riso nos subjuga,
o teu poder de lágrima, por fundo,
se faz em claridade. E lava o mundo.

(BACELLAR, 2011, p. 112)

O poema tem como argumento a formação de uma síntese com base na relação entre o espectador e a atuação de Charles Chaplin. Quando “riso” e “lágrimas” se tornam indivisíveis na plateia ou, ainda, quando a encenação sugestiona sentimentos ambíguos no espectador, “nasce” a rosa, símbolo que prepara a fundação do mito. O símbolo não é mais um reflexo convencional de um ideal de beleza. Ele comporta ideias que se afastam, à medida que concentra delicadeza e dor simultaneamente. A retórica do oxímoro aparece enquanto o poeta unifica as diferenças no mesmo elemento. De acordo com Ricardo Reali Taurisano, ao “[...] unir ou vincular os termos A e B pela inserção dum novo termo, um oxímoro de tipo AB, não implica a igualdade entre A e B, que permanecem radicalmente distintos, enquanto A e B, do contrário AB não seria um oxímoro” (TAURISANO, 2014, p. 52). Ora, o que acontece por vezes na obra de Luiz Bacellar é a conjugação de diferenças. Seus poemas, a exemplo de “Soneto para Charles Chaplin”, trazem tensões produtoras de novas formas e sentidos. Com efeito, aquele elemento novo transborda a prossecução temporal com a força daquilo que transcende às épocas (o mito); do vigor à morte, a “rosa” adensa novo antagonismo, fazendo convergir o que antes seriam linhas paralelas: a confusão, que deixaria o espectador atordoado (o “enleio”), e a sensação de afago momentâneo, oriunda do desenvolvimento da cena (a “ternura”). É nessa ambivalência que o poeta encontra um recurso criativo para compor a identificação entre Carlitos, a personagem de Charles Chaplin, e o público.

O texto apresenta o efeito da encenação sobre os espectadores. Conduzi-los a sentir ou não sentir emoções é o trabalho efetivo do poeta. Aristóteles previu essa modificação das paixões humanas: “as paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e prazer, como a cólera, a piedade, o temor e todas as outras paixões análogas, assim como seus contrários. [...]” (ARISTÓTELES, 2000, p. 5). Depreende-se de Aristóteles que as paixões são sentimentos que afetam e, por isso, modificam as pessoas. Elas alteram sua faculdade de discernimento, isto é, interferem na racionalidade. Porém não basta despertar os afetos. É necessário guiá-los a certo estado afetivo. O poema é produto da relação entre razão e afeto. E age sobre os dois elementos, de sorte que nenhum impere sobre o outro.

Há um eco pessoano na escrita de Luiz Bacellar. Ele emula a estratégia encontrada no poema “Ulisses”, de Mensagem: o oxímoro.¹² Trata-se do texto em que o poeta português

¹²“O mito é o nada que é tudo. / O mesmo sol que abre os céus / É um mito brilhante e mudo – / O corpo morto de Deus, / Vivo e desnudo. // Este, que aqui aportou, / Foi por não ser existindo. / Sem existir nos bastou. / Por

explicita a importância do mito para a civilização. A partir do jogo de contradições, demonstra que a existência do mito transcende a razão humana, sem que com isso recaia em campo obsoleto. O mito funda a comunidade, independentemente de sua imaterialização; ele fecunda seu imaginário, tornando-a coesa. Como em Pessoa, um novo mito é fundado. “Soneto para Charles Chaplin” transcontextualiza as propriedades dessa “rosa” no mito, representado pela figura humana. O texto, assim, apresenta suas características: a “face” é “obscura” e “clara”; a “dança”, porém, ajusta essas qualificações, encadeando-as. Traçando uma trajetória em que se consubstanciam “rosa”, “mito” e Chaplin, essa dança poética se lança ao público com um objetivo consciente e determinado: incorporar-se à memória coletiva do mundo. Assim, por meio da representação, o ator funciona como avatar do mundo moderno, ressaltando suas ambivalências.

A concatenação das contradições encena passos de uma coreografia expressa também por meio de um “desarranjo” entre forma e sentido. A forma do poema produz um ritmo harmonizado, em que pese o rigor sobre o verso (inclusive: o poeta escolhe um arcaísmo, a fim de manter as sílabas e a rima exatas no quinto verso). Soma-se a isso o *enjambement*, cuja atuação sintático-semântica solicita a continuidade da leitura da primeira a terceira estrofes, apesar da descontinuidade visual produzida na página. Embora esses elementos formais construam a coesão do texto, isso não significa que não contrastem com suas imagens. Eles não coincidem com a dramatização desconcertada da personagem. Esse é um modo de revelar a fundação do próprio fazer poético. A *flor* metamorfoseia-se em Chaplin, ilustrando também a nova condição do poeta, como apontam os versos “nova inscrição no anúncio dessa aurora / de que és prenúncio”.

É assim que o poema problematiza uma contradição ética e histórica. O tempo de “fezes” – retomando “Poética” – fomenta o nascimento da poesia que *flor* e Chaplin representam. Sem ele, o sujeito poético não teria os fundamentos dos quais poderia partir, isto é, construir seu próprio *ethos*. No entanto, o poeta não é a “aurora”. É apenas seu prelúdio. A imagem da aurora convencionalmente traduz um intervalo entre um tempo sombrio e o raiar de um novo dia; conclama o campo simbólico da esperança e da mudança com ares amistosos. O que se vê no poema de Luiz Bacellar, na verdade, é o poeta como anterioridade de um porvir. Significa dizer que ele opera uma ruptura e, dentro dessa disjunção, aparece como falha. Com efeito, ele mostra eticamente um desajuste em relação ao presente. Trata-se do produto de sua sondagem sobre o tempo. Ele pondera, avalia e responde ao tempo em que habita. Sua resposta, porém, não necessariamente ratifica as marcas do contemporâneo, mas o excede.

Giorgio Agamben investiga a relação entre o poeta e o tempo. Ele considera o contemporâneo uma dissociação, uma intempestividade. O poeta que escreve sobre seu tempo, se o faz com os olhos colados nele, assume a simbiose com um tempo que o engole. Será necessário que o poeta se afaste do próprio tempo, para que o veja com certa distância. Não há identidade entre poeta e tempo, mas diferença, inatualidade, anacronismo, como escreve o filósofo italiano.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente,

não ter vindo foi vindo / E nos criou. // Assim a lenda se escorre / A entrar na realidade, / E a fecundá-la decorre. / Em baixo, a vida, metade / De nada, morre.” (PESSOA, 1972, p. 25)

essa é a relação com tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

A dinâmica de calibragem das lentes com que se observa o tempo coloca o poeta em estado de atenção. Ceder à força das marcas do tempo levaria a modismos e datações. Para não recair nisso, Luiz Bacellar não apenas olha para seus contemporâneos regionais. Poderia se dizer que escreve “levantando a cabeça”, o que quer traduzir o olhar atento para o que está fora do Amazonas e do Brasil, de modo que não subsume sua escrita nem no círculo do Clube da Madrugada nem nas manifestações que ocorrem simultaneamente no Rio de Janeiro dos anos 50. A efetivação do anacronismo acontece em decorrência do desajuste de estilos em seus livros. Há certa flexibilidade da forma em “Poética”. A forma fixa, porém, aparece ladeada a ele no soneto em análise. E isso demanda uma advertência: o que suscitaria o pensamento binário, por terem sido analisados apenas dois poemas, não se esgota na dualidade. Se, para Walter Benjamin, a existência do colecionador “[...] é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem” (BENJAMIN, 1987, p. 228), em “Soneto para Charles Chaplin” isso não só se manifesta pela imagem da *flor* e da dança, mas se desdobra para a obra. Amplifica-se quando se considera que cada texto de “Poemas dedicados” segue uma tradição diferente e, dentro deles, como se vê, outras presenças emergem, multiplicando-se com outros registros encontrados na obra. A figura de Chaplin em dança canhestra traduz, então, a relação tempo-poeta, pois ele faz coabitar anacronicamente vários tempos nesse presente, que é a obra. No entanto, esse tempo não está no agora de uma sequencialidade. Para fugir dele, cinde-o, alcançando o tempo do mito, da eternidade.

No poema, o espectador está em estado de suspensão. Tem-se uma forma de exhibir a quebra da sequência sintática do tempo, apelando para a fuga operada pela arte. Alfredo Bosi comprehende que “as formações simbólicas (cantos, poemas, danças) e todas as manifestações litúrgicas desenrolam-se em um tempo existencialmente pleno” (BOSI, 1992, p. 26). Também considera que elas aplicam sobre o tempo uma reversibilidade capaz de lançar o sujeito para fora dessa modalidade cronológica (*ibidem*). A plenitude de que fala o crítico brasileiro encontra paralelo com o *remoto plano* do poema, o qual seria mais distante que a própria esfera onírica. A suspensão, entretanto, não tem extensa durabilidade. A última estrofe recupera o oxímoro inicial e confirma na hipótese o domínio das paixões. O “poder de riso” está para a subjugação assim como o “poder de lágrimas” para fazer nascer a claridade da consciência, instigar à reflexão. O poeta faz um cruzamento espelhado dessas contradições. O “riso”, então, terá uma força mutiladora, ao passo que as lágrimas trarão o ponto final da tensão sentida.

Em “Poemas dedicados”, Luiz Bacellar não estabelece diálogos apenas entre textos. Os próprios materiais escritos são ultrapassados, a exemplo de Chaplin, transformado em imagem do interior da coleção de poemas. Isso significa que a obra não se fecha em si mesma, mas constantemente se lança para fora, como se buscasse mais coisas para salvaguardar. Luiz Bacellar está afinado a T. S. Eliot, sendo consciente de que um poeta não adquire valor sozinho e que só o alcançará mediante a iluminação dos autores mortos. Todavia não deve se ajustar ao passado imediatamente anterior, muito menos considerá-lo uma massa informe, a qual determinaria toda sua escrita. As obras dos poetas mortos interessarão à medida que puderem

ser utilizadas como instâncias legitimadoras do presente e que puderem rasgá-lo em direção à prática de uma nova escrita. Não gratuitamente o autor brasileiro dedica poemas para poetas vivos e para poetas mortos. Desse modo, insere sua escrita como prática transformadora tanto do passado como do presente.

Acredita-se, por fim, que a concepção de *biblioteca* de Luiz Bacellar sinaliza uma parte da dinâmica de seu processo criativo. Apesar de este trabalho se tratar de uma amostra de sua poesia, notam-se várias referências em toda obra. Mesmo que sejam apuradas pelo escritor, causam impacto no leitor desavisado. Luiz Bacellar dispõe os diversos títulos como se estivessem todos diante de seus olhos, em sua estante. Aqueles que esperam encontrar em seus livros um ponto de identificação pela experiência humana, o qual estabeleceria um elo entre leitor e poeta, não o fará em todos os seus poemas. Há textos mais líricos, o que torna essa identificação possível. Outros extrapolam as barreiras do gênero, tornando-se narrativos. Em todos eles, porém, há um traço comum: a memória literária. O leitor é convocado a partilhar do mesmo repertório de leitura. O exemplo mais proeminente disso está em “Poemas dedicados”. No entanto, se isso mostra o refinado trabalho de sintonia com o que acontece na produção literária na década de 1950, não esconde a construção de uma comunidade seleta de leitores.

A partir disso, é possível encerrar com uma reflexão. O manuseio da memória literária destacou Luiz Bacellar à época do Clube da Madrugada e ainda o destaca. É certo que uma leitura da obra pode ser feita sem o conhecimento de suas bases. Todavia a experiência de leitura não é a mesma sem a consciência de sua bagagem literária. Um dado importante é que a última edição – diplomática – de *Frauta de barro* contém, além das rubricas do escritor, uma série de notas que visam ao esclarecimento do texto, indicando exatamente quem são e de onde são seus autores de base. Logo, do ponto de vista da crítica literária, o eruditismo de Luiz Bacellar desperta o interesse pela leitura de certo público letrado – o que fala dos objetivos do autor para a obra.

referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 57-73.
- ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Tradução de Michel Meyer. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BACELLAR, Luiz. *Frauta de barro*. 9. ed. Editora Valer: Manaus, 2011.
- BACELLAR, Luiz. Leituras e formação literária. In: *Quarteto: obra reunida*. Manaus: Valer, 1998, pp. 277-278.
- BACELLAR, Luiz. *Sol de feira*. 6. ed. Manaus: Valer, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas Vol. II)
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas – Tomo I*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 19-32.
- ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: *Ensaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, pp. 37-62.
- JACOB, Christian. Prefácio. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Orgs.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Tradução de Marcela Mortara. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008, p. 9-17.
- JACOB, Christian. Ler para escrever: navegações alexandrinas. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Orgs.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Tradução de Marcela Mortara. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008, pp. 45-73.
- LEÃO, Allison. Reedição, repetição e diferença em *Frauta de barro*. In: MOURA, Fadul; SERAFIM, Yasmin; OLIVEIRA, Rita Barbosa de. (Orgs.). *Amazônia em perspectivas: cultura, poesia, arte*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017, pp. 14-31.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999.
- NUNES, Benedito. *Poetas do Brasil I: João Cabral de Melo Neto*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.
- PÁSCOA, Luciane. *As artes plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada*. Manaus: Valer, 2011.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. 10. ed. Lisboa: Ática, 1972.
- PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. *Anais do 2º Congresso ABRALIC: literatura e memória cultural*. Vol. 1 Belo Horizonte: ABRALIC, 1991, pp. 60-66.

TAURISANO, Ricardo Reali. *O enigma do espelho: a retórica do silêncio nas Confissões de Agostinho de Hipona*. São Paulo, 2014. 387 ff. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Ficção e história em *A paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza

Fiction and History in A Paixão de Ajuricaba, by Márcio Souza

Autoria: Cassia Sthephanie Cardoso da Silva

 <https://orcid.org/0000-0003-2868-8516>

Coautoria: Jean Pierre Chauvin

 <https://orcid.org/0000-0001-9514-109X>

Coautoria: Marcelo Lachat

 <https://orcid.org/0000-0003-0353-8618>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.185954>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/185954>

Recebido em: 19/05/2021. Aprovado em: 09/12/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 19, ago.-dez., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniae>.  fb.com/opiniae

Como citar (ABNT)

SILVA, Cassia Sthephanie Cardoso da; CHAUVIN, Jean Pierre; LACHAT

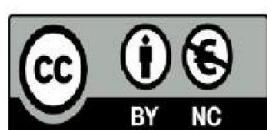
Marcelo. Ficção e história em *A paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza. *Opiniões*,

São Paulo, n. 19, p. 108-127, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.185954>.

Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/185954>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

ficção e história em *a paixão de ajuricaba*, de márcio souza

Fiction and History in *A Paixão de Ajuricaba*, by Márcio Souza

Cassia Sthephanie Cardoso da Silva¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.185954>

Jean Pierre Chauvin²

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.185954>

Marcelo Lachat³

Universidade Federal de São Paulo – Unifesp

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.185954>

¹ Cassia Sthephanie Cardoso da Silva é mestrandona em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP. E-mail: cassiacardoso@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2868-8516>.

² Jean Pierre Chauvin é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. É Professor Associado da ECA, onde leciona Cultura e Literatura Brasileira. E-mail: tupiano@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9514-109X>.

³ Marcelo Lachat é doutor em Literatura Portuguesa pela USP. É professor adjunto do Departamento de Letras da UNIFESP. E-mail: marcelo.lachat@unifesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0353-8618>.

Resumo

Neste ensaio, discute-se a peça *A paixão de Ajuricaba* – escrita por Márcio Souza e encenada, pela primeira vez, em 1974 – à luz dos eventos relacionados aos duros combates entre os invasores portugueses e os Manaús, no vale do Rio Negro, entre 1723 e 1728. As ações das personagens sugerem que essa obra é um marco na representação menos idealizada dos indígenas, que ganham voz própria, favorecidos pela ausência de um narrador.

Palavras-chave

Literatura Amazônica. Márcio Souza. Ajuricaba.

Abstract

In this essay, the play *A Paixão de Ajuricaba* – written by Márcio Souza and staged for the first time in 1974 – is discussed in light of events related to the fierce battles between the Portuguese invaders and the Manaús, in the Rio Negro valley, between 1723 and 1728. The characters' actions suggest that this work is a landmark in the less idealized representation of the indigenous people, who gain their own voice, favored by the absence of a narrator.

Keywords

Amazonid Literature. Márcio Souza. Ajuricaba.

retrato de ajuricaba

Enquanto vigoraram os movimentos de colonização dos territórios tomados pelos europeus, a história da América se construiu sob o olhar de alteridade. Particularmente no Brasil, no que diz respeito ao convívio entre portugueses e indígenas, criou-se “um imaginário conciliador do processo de fundação da nação”, resultando numa “ótica que ‘naturaliza’ o processo de mestiçagem” (OLIVIERI-GODET, 2012, p. 64), quando, na realidade, a concepção de “mestiço” carrega consigo o estro invasor. Frente à potência da Igreja e a pujança marítima dos portugueses, determinados episódios transcorridos nos séculos XVII e XVIII foram decisivos para compreender o papel da conversão dos povos indígenas que habitavam a região do Rio Negro, como os Manaús.

Em decorrência do processo de mestiçagem, o nacionalismo foi imposto e a ideia de colonização se transformou em sinônimo de etapa para constituição da nação (supostamente) “brasileira”. Vale lembrar que, até recentemente, alguns historiadores pretendiam estimular o sentimento de “pertencimento” nacional, muito antes de o Brasil vir a sê-lo⁴. As missões jesuíticas marcam a imponente trajetória dos padres que afirmavam salvar os gentios dos males de não pertencerem ao Deus cristão, fazendo com que os convertidos pudessem servir ao rei e à Igreja, e criando conflitos com aqueles que se opunham aos seus propósitos político-religiosos.

Um desses conflitos ocorreu na Amazônia entre 1723 e 1728 - na região do alto Rio Negro (hoje pertencente ao estado do Amazonas) - e ficou conhecida como Guerra dos Manaús. O embate foi marcado pelas contraposições ideológicas entre os portugueses e os indígenas que habitavam o entorno do rio. Na liderança dos diversos povos nativos, estava Ajuricaba, o Tuxaua dos Manaús. Personagem histórica e emblemática, o líder indígena se tornou um herói na literatura brasileira e passou a lastrear a construção identitária do estado amazonense.

[CORO]

Durante os primeiros anos do século XVIII, os portugueses preocuparam-se em firmar a conquista, penetrando nos grandes territórios amazônicos. Depois da viagem de Pedro Teixeira, sucessivas expedições alargaram a fronteira da colônia. Mas os gentios não aceitavam pacificamente a invasão de suas terras. Aliavam-se contra os portugueses e enfrentavam as bem armadas Tropas de Guerra. Os Manau, povo de Ajuricaba, habitavam neste País romântico que era o vale do Rio Negro. Invadido por portugueses, ingleses, espanhóis, franceses e holandeses, este País romântico passou a ver seus habitantes espoliados e escravizados

⁴ Como mostram Evaldo Cabral de Mello, em *Um Imenso Portugal*, São Paulo: Editora34, 2002 e Pedro Puntoni, em *O Estado do Brasil*, São Paulo: Alameda, 2013.

pelos europeus, preados desumanamente pelos exploradores de droga de sertão. Se bem que o índio já fora considerado pela Igreja Católica como um ser humano digno de receber a graça de Deus e um tratamento mais elevado por parte dos cristãos, ele era invariavelmente trucidado, caçado, combatido ou contaminado por doenças até então desconhecidas pelos curandeiros. (SOUZA, 2005, p. 26)

Graças aos documentos oficiais da época, é possível comprovar a existência do líder indígena na história da colonização brasileira. A partir desses registros, as representações literárias moldam uma personagem que sustenta as características heroicas de um combatente e defensor de sua cultura. Na produção teatral *A paixão de Ajuricaba*, escrita por Márcio Souza⁵, o Tuxaua simboliza a memória popular indígena. Nessa peça, o autor evidencia a integridade e princípios dos povos nativos ao mesmo tempo em que apresenta o caráter invasor dos povos europeus, retratando a escravidão, a aculturação, as doenças trazidas por eles, os abusos sexuais e as mortes (VALLADARES, 2020, p. 252).

Encenada pela primeira vez em 1974, *A paixão de Ajuricaba* trouxe não apenas acontecimentos históricos do século XVIII, mas também representou a resistência ao cenário político brasileiro da época em que chegou aos palcos: completavam-se dez anos de implantação da ditadura militar. Com todas as limitações políticas e sociais que o regime exigia, as artes não contavam com apoio do governo. Portanto, a peça de Márcio Souza permitiu que o público estabelecesse analogias entre os séculos XVIII e XX, já que ambos foram marcados pelas violentas formas de repressão. Escrita e dirigida por um amazonense, *A paixão de Ajuricaba* está ambientada na Amazônia, precisamente no Rio Negro, no ano de 1727. Dividida em dois atos, a obra reproduz a desenvoltura do protagonista, chefe dos Manaús, na guerra contra os portugueses. Usando a “diplomacia”, Aiuricaua (ou Ajuricaba) promoveu a união entre povos indígenas – que se distinguiam em nomes, línguas e hábitos – para defender o território em que viviam.

A bravura do protagonista favoreceu a construção da identidade regional amazônica, traçada e caracterizada por essa resistência e capacidade de superação (COSTA, 2012, p. 51). Acerca dessa construção identitária, cabe ressaltar também a contribuição de uma nova historiografia sobre os povos indígenas, que começa a ser escrita mais incisivamente a partir da década de 80 e que os considera não como meras vítimas do processo civilizatório, mas sim agentes do processo histórico; ou seja, destacam-se a disposição à resistência e a não passividade ou ingenuidade diante do contato com os brancos. Por um lado, concebe-se o “índio” como um ser predominantemente dócil; por outro, ganha mais consistência a imagem de nativos fortes e resistentes. Politicamente falando, “[...] alimenta os estereótipos do índio

⁵ Neste artigo, utiliza-se a segunda edição do texto, editada em 2005.

dócil e receptivo à ‘civilização’ que se contrapõe ao do selvagem rebelde e canibal.” (OLIVIERI-GODET, 2012, p. 65).

inhambu e outras personagens

Configurações contrastantes são reservadas para outras personagens da peça, como Inhambu, esposa do Tuxaua; Teodósio, um índio convertido ao catolicismo; o Irmão Carmelita e o Comandante Português – líder da missão portuguesa. Para começar, o nome da indígena contradiz o seu destino, como sugere Mariana Baldoino da Costa (2012, p. 88), já que a princesa dos Xirianá está “[...] ora nas ‘garras’ do seu pai, ora nas de Ajuricaba e principalmente nas do Comandante Português [...]”.

“Inhambu” remete ao Tupi: ave que levanta voo rumorejando, cantando de maneira branda. Quer dizer, a princesa Inhambu apresenta os atributos de um pássaro que possui capacidade limitada de voar, como se vê no trecho do diálogo entre ela e o Irmão Carmelita: “meu marido será condenado em Belém ou eu me tornarei indigna de viver. Não posso deixá-lo parecer e não posso salvar-me” (SOUZA, 2005, p. 65). Evidentemente, ela não está indiferente à situação.

Quando aprisionada pelo Tuxaua, por exemplo, Inhambu diz ao soldado Manaú: “chega pra lá, guerreiro, e leva teus abius, eles estão verdes ainda” (SOUZA, 2005, p. 31). Face à prisão do esposo, a personagem assume outra performance, temendo pela sorte dele:

Agora já perdi minha ousadia, que somente em amor tinha razão,
infeliz dizer quão permaneço, difícil me seria. Assim, por ser me
esforço como o são os que escondem a sua vilania; sou por fora
alegria e por dentro amargor no coração. (idem, p. 59)

Pressionada pelo Comandante Português para ceder sexualmente a ele, em troca da libertação do marido, ela repele o homem branco: “Por que não me matas? Por que não me esmaga como a um inseto? Por que não me queimas o corpo? Por que não me furas os olhos? Por que não me parte as pernas?” (idem, p. 67). Resistindo ao Comandante, Inhambu se porta de maneira arisca e digna, reproduzindo a postura do povo indígena liderado por Ajuricaba.

Já a presença de Teodósio traz à tona questões de identidade e pertencimento, pois ele simboliza o índio convertido ao catolicismo que passa a servir ao rei e não mais ao próprio povo: “Nasci tukano em Wapui-Cachoeira e me chamaram Dieroá. Fui catequizado pelos irmãos carmelitas e me batizaram Teodósio, hoje não sou mais índio” (idem, p. 52). A personagem também poderia ser entendida como uma alegoria da ingenuidade, como seu nome (de origem grega) sugere: “Teodósio” significa pessoa generosa, presente para os deuses, como destaca Baldoino da Costa (2012, p. 89). Durante seu convívio com Ajuricaba,

enquanto ele estava preso, esse aliado dos portugueses demonstrava inquietação com as indagações e respostas do líder indígena. Teodósio sintetiza a aculturação: herança legada pelos portugueses aos índios, que, cooptados ou escravizados, prestaram valiosos serviços à Coroa.

Nucleares para a invasão portuguesa, o Comandante é o braço armado que representa o Estado, ao passo que o Irmão Carmelita figura o papel controverso da Igreja (idem, p. 91). Eles materializam a prepotência expansionista e salvífica do reino:

Sérgio Buarque de Holanda [1959] define os portugueses tal como se mostra o personagem do Comandante, afirmando que seriam características dos brasileiros, herdadas pelos iberos, a sobranceria hispânica, o desleixo e a plasticidade lusitanas, também o espírito aventureiro e o apreço à lealdade de uns e outros e, ainda, seu gosto maior pelo ócio do que pelo negócio. ‘Da mistura de todos esses ingredientes, resultaria uma certa frouxidão e o anarquismo, a falta de coesão, a desordem, a indisciplina e a indolência. Mas derivam delas, também, o autoritarismo e a tirania.’ (COSTA, 2012, p. 92)

Ora, é justamente a presença do colonizador que ressalta o *ethos*⁶ do protagonista. Ou seja, a coexistência de Ajuricaba e do Comandante se revela um ingrediente fundamental, pois o combate verbal salienta as qualidades de um e as pechas do outro. Portanto, a rixa entre os dois, de acordo com o que se verifica no excerto a seguir, é imprescindível para o andamento da narrativa, visando ao heroico fim de Ajuricaba: “Tu és um selvagem sem nome e estirpe, um homem que nem a graça de Deus recebeu, nem a água do perdão de Cristo molhou a fonte. Teu nome se perderá no emaranhado dos rios, assim como tua história de pobre” (SOUZA, 2005, p. 48), diz o Comandante ao nativo que está preso. Prevendo o futuro escravista que o reino lhe oferecia e preferindo a morte, Ajuricaba declara ao Irmão Carmelita:

Sei que me consideras um derrotado, mas se houvessemos entregado nossa terra sem luta, uma terra acovardada ante os invasores, nós que sempre preferimos os perigos da liberdade à acomodação vergonhosa... como poderíamos enfrentar a voz de nossas consciências? Como poderíamos suportar o olhar de nossos filhos? No futuro os filhos desta terra poderão dizer com

⁶ Neste trabalho, emprega-se o termo *ethos* na acepção aproximada de “caráter”, ou seja, como conjunto de características (físicas e morais) que projetam um “eu” coeso e coerente no âmbito do discurso.

orgulho: nossos avós não nos deixaram a vergonha como herança. (SOUZA, 2005, p. 70)

Personagens de uma história inspirada em mitos, essas figuras acenam para os limites da verossimilhança. Ajuricaba, Inhambu, Teodósio e o Comandante sentem, pensam e agem como representações arquetípicas. Talvez por isso mesmo, eles ainda perdurem na memória popular, mais de trezentos anos depois dos eventos históricos narrados, ficcionalmente, na peça de Márcio Souza. *A paixão de Ajuricaba* revela ao público um olhar atento sobre a alteridade. O reconhecimento do outro é fundamental para o argumento da obra. Atenta às lacunas de incerta historiografia, o enredo concebe o índio como agente ativo da história.

o mito de ajuricaba entre história e ficção

Para além da recriação dos duros embates entre invasores e nativos, é imprescindível contextualizar criticamente a peça de Márcio Souza. Uma importante fonte histórica para a constituição do mito de Ajuricaba é a carta escrita, em Belém do Grão-Pará, pelo português João da Maia da Gama (governador e capitão-general do Estado do Maranhão e Grão-Pará entre 1722 e 1728), destinada ao rei D. João V e datada de 26 de setembro de 1727. Nesse documento, Gama defende a “guerra justa”, contra dois povos indígenas, os Manaús e os Mayapenas, a qual já ocorria desde 1723 com o propósito principal de prender e castigar o líder do primeiro desses povos: o “infiel Ajuricaba, soberbo e insolente” (também referido na carta como “bárbaro” e “régulo”). Isso porque tal guerra na região do Rio Negro proporcionaria um “grande aumento de vassalos de Vossa Majestade e grande número de Almas para Deus”, ou seja, mais escravos para o Império Português e mais fiéis para a Igreja Católica. Assim, o governador e capitão-general do Maranhão e Grão-Pará informa a D. João V que as tropas a serviço do reino derrotaram e aprisionaram o chefe dos Manaús e seus aliados, bem como relata, no fim da missiva, o episódio que embasa o mito desse herói indígena:

Vindo o dito Ajuricaba preso para esta praça, e ainda dentro do seu rio se levantaram na Canoa em que vinham em grilhões, e quiseram matar os soldados, e postos estes em Armas, acutilados uns, e mortos outros, se deitou o dito Ajuricaba ao mar, e outro Principal, e não apareceram mortos nem vivos, e pondo de parte o sentimento da perdição da sua Alma, nos fez muita mercê por nos livrar do cuidado de o guardar. (GAMA, 1727, n. p.)⁷

⁷ A edição consultada dessa carta setecentista sobre a guerra dos Manaús é a que se encontra disponível no site do projeto “Impressões rebeldes: documentos e palavras que forjaram a história

Da perspectiva lusitana e católica, Ajuricaba é visto, portanto, como um proeminente inimigo da Coroa e da Igreja no norte da América Portuguesa. É justamente esse régulo do Rio Negro – índio infiel, soberbo, insolente e bárbaro – que ressurge como herói, como “mártir acorrentado no suor da luta” em *A paixão de Ajuricaba*. Dessa maneira, a obra de Márcio Souza subverte a história tradicional, eurocêntrica e:

apresenta um herói que perdura na memória popular e que se destaca por seus atributos morais e pela altivez do seu caráter, enquanto critica a atuação do colonialismo europeu contra as populações indígenas: escravidão, aculturação, doenças, morte. (VALLADARES, 2020, p. 252)

O próprio autor da peça, em outro texto (de caráter mais historiográfico e didático) acerca desse “caudilho das selvas”, ressalta que “é sempre assim que acaba a história dos heróis brasileiros: presos, torturados e mortos” (SOUZA, 2006, p. 12). Nesse sentido, logo no início de *A paixão de Ajuricaba*, o coro anuncia o trágico heroísmo do rei dos Manaús:

Ó morte viva! Ó infâmia! Ele que perdido está pelo esquecimento e quase encoberto pela lenda na memória, ó herói, nenhum favor necessitas pelo teu sangue real derramado, somente nós, os pobres desgraçados, hoje de um herói precisamos. Do seu gesto passado e lembrado, que um poder mais forte e injusto destruiu, nós pedimos, ó senhor Deus dos oprimidos, voltai a face deste homem para a terra, para que seja a graça de seus filhos. A dupla desdita de Ajuricaba aqui contamos, até quando a nossa voz for permitida, infeliz filho do rio Negro, rei dos Manau, e de como ele sofreu, quando, amando ternamente, quis defender dos abusos seus súditos. (SOUZA, 2005, p. 18)

A presença marcante do coro, o destino infiasto do nobre herói e o estilo grandiloquente do texto remetem às tragédias gregas, modelos reinventados nessa obra de Márcio Souza, que pode ser caracterizada, conforme a proposta de Baldoíno da Costa (2012, pp. 27-33), como uma “tragédia greco-indígena”. Ou ainda, é possível pensar que se trata de uma tragédia amazônica, que busca reescrever a

dos protestos no Brasil”, coordenado pelo Prof. Dr. Luciano Figueiredo, da Universidade Federal Fluminense (UFF). Disponível em:
<https://www.historia.uff.br/impressoesrebeldes/?documento=carta-de-joao-da-maia-da-gama-ao-rei-d-joao-v-referindo-o-castigo-dos-manaos-a-prisao-e-morte-de-ajuricaba>. Acesso em: 10 dez. 2021.

história da região do Rio Negro adotando o ponto de vista dos “filhos” de Ajuricaba, dos “pobres desgraçados”, dos “oprimidos”, cujo verdadeiro rei nas primeiras décadas do século XVIII não foi D. João V. Como vaticina o autêntico rei e herói dos Manaús – e de seus desgraçados e oprimidos descendentes –, “no futuro os filhos desta terra poderão dizer com orgulho: nossos avós não nos deixaram a vergonha como herança” (SOUZA, 2005, p. 70), pois eles saberão que seu povo lutou até morrer. O sacrifício de Ajuricaba ao se jogar da canoa não mais significa a perdição de sua alma e a vitória dos portugueses, como queria João da Maia da Gama, mas o prenúncio da liberdade dos amazônidas: “Eu quero meu povo súdito de suas próprias leis” (SOUZA, 2005, p. 49). Desse modo, a peça consiste numa “metaficação historiográfica”:

No século XIX, pelo menos antes do advento da “história científica” de Ranke, a literatura e a história eram consideradas ramos da mesma árvore do saber [...]. Então veio a separação que resultou nas atuais disciplinas distintas, a literatura e os estudos históricos [...]. Entretanto, é essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças. Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. (HUTCHEON, 1991, p. 141)

Em decorrência disso, “a metaficação historiográfica sugere que verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para discutir a ficção” (idem, p. 146), porquanto “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (idem, p. 147). O passado da Amazônia é reescrito ou reapresentado em *A paixão de Ajuricaba*, sendo revelado ao presente para que os povos amazônicos cantem e escrevam o futuro com suas próprias bocas e mãos. Enfim, como suplica e apregoa o coro na última cena da peça (a nona do segundo ato):

Agora que somente a memória confia no futuro, esse fraco estojo
que o humano encerra as coisas permitidas do presente, nós
suplicamos a todos que esta tragédia ouvem, se algo sucedeu que

vossas almas engradeceram, agradeçam não a nós que somos ímpios, mas ao herói e à semente por ele plantada. E se algo sucedeu que vossas almas se degradaram, suplicamos também que relevem isso como falta de nossa ignorância e livre de nossa vigilância, comum a um raciocínio pobre e desacostumado. A Ajuricaba que mergulhou na lenda escura, que o futuro o charne com palavras de carinho, e o povo o sinta com carinho redobrado, cantando canções, baladas e poemas. (SOUZA, 2005, p. 73)

A paixão de Ajuricaba ficcionaliza historicamente ou historiciza ficcionalmente diferentes “estratos do tempo”⁸: o mundo antigo das tragédias gregas, a América Portuguesa do século XVIII (particularmente, a região do Rio Negro), o presente dos espectadores ou leitores da obra e o futuro decisivo dos amazônidas na constituição sem fim da(s) identidade(s) brasileira(s). Visando a esse futuro, Ajuricaba, em diálogo com sua amada Inhambu, mostra à princesa dos Xirianás as privações e os sofrimentos que os europeus impuseram aos indígenas:

O branco foi expulso no início dos tempos, no primeiro século. Era violento e sempre se acompanhava de seu escravo negro. O branco aprisionou trovão do Urubu-Rei em seus arcabuzes e trouxe novos deuses da violência. (*O Coro avança para o praticável menor e reproduz em gestos o que Ajuricaba está descrevendo para Inhambu*). Vê, Inhambu, são os nossos irmãos trabalhando na selva para o branco. Vê como eles são fustigados e como eles já não podem mais caçar nem pescar curimatás, nem pintar o rosto para um dabacuri. Vê como eles já não temem Cainhamé e se apavoram com Jurupari. Vê como eles tapam os ouvidos para o iurupari e não procuram mais se purificar as varetas da festa do caapi. Como eles vivem agora, assim tão destruídos! Vê, Inhambu, todos acorrentados em correntes pesadas e suas costas mostram-se lanhadas de castigos ferozes. (SOUZA, 2005, pp. 37-38)

Descrita nesses termos, a escravidão indígena é dolorida memória marcada nos corpos e, ao mesmo tempo, força motriz da revolta e da liberdade que irrompem na paixão do herói, no presente do texto, para a construção do futuro. Entre as

⁸ “Os ‘estratos do tempo’ [...] remetem a diversos planos, com durações diferentes e origens distintas, mas que, apesar disso, estão presentes e atuam simultaneamente. Graças aos ‘estratos do tempo’ podemos reunir em um mesmo conceito a contemporaneidade do não contemporâneo, um dos fenômenos históricos mais reveladores. Muitas coisas acontecem ao mesmo tempo, emergindo, em diacronia ou em sincronia, de contextos completamente heterogêneos”, Reinhart Koselleck (2014).

diversas concepções de “mito”, Peter Burke (2002, p. 141) ressalta que “Malinowisk, por exemplo, afirmou que os mitos eram – sobretudo, se não exclusivamente – histórias com funções sociais”. Além disso:

uma definição alternativa de mito poderia ser uma história com uma moral – por exemplo, o triunfo do bem sobre o mal – e personagens estereotipadas que – sejam heróis, sejam vilões – são maiores (ou mais simples) que a vida. (BURKE, 2002, p. 142)

Finalmente, lembra o historiador inglês que alguns críticos – em particular, Hayden White – propuseram que “a história escrita é uma forma das ‘ficções’ e dos ‘mitos’” (BURKE, 2002, p. 143). Portanto, *A paixão de Ajuricaba* é história ou ficção do passado e do presente amazônicos, na qual se constrói um mito que não se quer limitar ao seu caráter apena porvindouro.

VOZES

Teoricamente, podemos falar em duas espécies de nomadismo⁹. Aquele em que os homens acompanham o ritmo da natureza; o outro, em que os homens são submetidos a fugir para resistir à violência do reino, à conversão pela fé e à lei que não era a sua¹⁰. Em *A paixão de Ajuricaba*, Márcio Souza conta os lances finais do protagonista que dá nome à peça. Filho de Huiuebene – um tuxaua que se aliou aos portugueses e serviu a eles como predador de índios –, Ajuricaba renega a postura do pai desde os dezoito anos (SOUZA, 2006) e se torna um marco da resistência local contra os portugueses, em defesa da Vila do Rio Negro. Márcio Souza (2006, p. 48) observa que: “Em 1722, dá-se o primeiro embate entre portugueses e manaús, saindo vitorioso Ajuricaba”.

⁹ João Adolfo Hansen, em *Manuel da Nóbrega*, (Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010) observa que “os grupos tupis habitantes do litoral eram nômades e uma das primeiras medidas adotadas por Nóbrega foi fixá-los nas aldeias”.

¹⁰ No “Diálogo da Conversão do Gentio”, um dos padres preconiza que, para converter índios “Há de ter muita fé, confiando muito em Deus e desconfiando muito de si; há de ter graça de falar muito bem a língua; há de ter virtude para fazer milagres quando cumprir, e outras graças muitas que tinham os que converteram gente”, em *Manuel da Nóbrega* ((Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010)). De acordo com João Adolfo Hansen, em *Diálogos da Conversão* (Campinas: Editora Unicamp, 2005), “A cegueira da luz e a mudez do verbo aparecem evidenciadas na nudez do corpo indígena, que é lido pelos padres como um vazio do sentido divino onde o Anhangá-Diabo tatua seus simulacros abomináveis. Assim, quando a exegese jesuítica decifra o tupi, lê seus sons como uma escrita selvagem a que faltam letras, como F, L, R, para concluir que, sem fé, sem lei e sei rei, o gentio não conhece a revelação da verdadeira Igreja visível, nem a ordem da racionalidade hierárquica das ordens no corpo místico do Império português, nem instituição política legítima, como a monarquia ibérica”.

Cúmulo do paroxismo, é justamente no dia em que ele se casa com Inhambu que os portugueses prendem os noivos – o que acontece ao final do primeiro Ato:

Um processo é organizado em Belém para promover a guerra a Ajuricaba. Ajuricaba é acusado de manter aliança com os holandeses hereges. Ajuricaba deve ser preso e imediatamente julgado. O Rio Negro deve pertencer ao rei de Portugal. (SOUZA, 2005, p. 42)¹¹

Apesar do acento trágico da peça de Márcio Souza, é inegável que *A paixão de Ajuricaba* fez, pela literatura de temática indígena, o que poucos haviam conseguido até então: dar efetiva voz aos índios¹².

Os sinais são evidentes. Na peça, tanto Inhambu quanto Ajuricaba são retratados com máxima dignidade. Inhambu resiste ao assédio sexual do Comandante português. Por sua vez, Ajuricaba enfrenta os maus-tratos dos soldados que o conduziria para Belém, onde seria julgado – e, provavelmente, condenado pelo crime de heresia, devido à suposta aliança com os holandeses¹³. O drama maior é que Inhambu morre com a própria arma que levava para apunhalar o Comandante. Quanto a Ajuricaba, atira-se no rio (ou é atirado nele). A cena é altamente simbólica, já que a guerra fora motivada pela disputa em torno da região banhada pelo Rio Negro¹⁴.

Aqui reside um aspecto muito importante que marca o episódio mais marcante da peça: o julgamento sumário de Ajuricaba pelo Comandante, alinhado com seu cúmplice, o Irmão Carmelita. O soldado e o padre atribuem os crimes ao líder: a aliança herética com os comerciantes holandeses e a desobediência ao desejo

¹¹ Em *Ajuricaba, o Caudilho das Selvas* (São Paulo: Callis, 2006), Márcio Souza relata que “Em 1728, quando estava com 27 anos, Ajuricaba caiu prisioneiro do comandante Belchior Mendes de Moraes. Durante oito anos esse jovem aguerrido dera combate e conquistara extraordinárias vitórias contra os invasores portugueses”.

¹² “[...] o índio que, mais tarde, os românticos porão em cena, belo e pujante, tanto os destemidos guerreiros quanto as delicadas virgens, situado lá nos primórdios da colonização, seria, assim, não uma fantasia aérea, mas o índio tal qual o flagraram no seu ambiente edênico os primeiros europeus que com ele tiveram contato”, Alemeno Bastos, *O índio antes do Indianismo*, (Rio De Janeiro:7Letras/Faperj, 2011).

¹³ “A acusação portuguesa de aliança com os holandeses era a maneira enfática de exigir do reino medidas energéticas. O rei de Portugal, temeroso, ordena uma expedição punitiva. A ordem chega a Belém, mas não é imediatamente seguida. A junta do governo do Pará, convocada pelo governador Maia da Gama, discute a declaração de guerra, mas é convencida a procurar meios pacíficos, seguindo laboriosos argumentos de um abnegado missionário jesuíta, padre José de Souza”, Márcio Souza, *Ajuricaba, o Caudilho das Selvas* (São Paulo: Callis, 2006).

¹⁴ Márcio Souza, em *Ajuricaba, o Caudilho das Selvas* (São Paulo: Callis, 2006), transcreve o relato oficial do governador Maia da Gama: “O bárbaro e infiel líder Ajuricaba e mais seis ou sete chefes menores seus aliados foram trazidos junto com ele. Quarenta desses serão tomados em pagamento pelas despesas feitas por Vossa Majestade nesta guerra, e trinta para o fundo da taxa real”.

e à ordem do Rei de Portugal: “O rei de Portugal jamais toleraria a presença de inimigos no vale do rio Negro. E tu representavas o principal perigo. Tu discutes e criticas os designios do reino. Nunca seria um bom súdito” (SOUZA, 2005, p. 47).

O diálogo ágil entre Ajuricaba e o Comandante ressalta a valentia do líder tuxaua, patenteada em gestos e palavras: “Eu quero meu povo súdito de suas próprias leis. Não conheço este rei de Portugal tão poderoso e nem dele pedimos proteção contra o herege. Meu povo quer a terra que sempre lhe pertenceu” (SOUZA, 2005, pp. 49-50). Revelando-se um oponente à altura de seu acusador, Ajuricaba evidencia a constituição do seu caráter. Ao mesmo tempo, o confronto verbal com o Comandante aplica uma antiga tópica que ainda circulava em poemas luso-brasileiros do século XVIII – tempo em que a peça é ambientada. A eloquência e a bravura do índio reforçam as virtudes dos portugueses¹⁵, ainda que a peça evidencie o caráter tirânico e arbitrário do invasor.

Por outro lado, a postura de Ajuricaba traz ao primeiro plano os conhecidos argumentos replicados pelos brancos. É sugestivo que a audiência seja conduzida por representantes de espada e batina: “Nós não somos tiranos, selvagem. Nós precisamos defender o vale do rio Negro das mãos dos tiranos holandeses, franceses e ingleses. Tiranos hereges e inimigos do papa” (SOUZA, 2005, p. 49). A justificativa para a condenação prévia do prisioneiro se reveste do caráter teológico-político, o que acontecia desde o século XVI. Como observou Alcir Pécora:

O indígena participa da lei natural implantada no homem por Deus, que o cria capaz de pertencer ao grêmio da Igreja e à relação hierárquica que ordena o Estado católico. Isso significa que o índio adquire um conjunto de direitos comuns a súditos e fiéis e deve reconhecer um direito missionário natural, deduzido do mandado divino de pregação a toda criatura, que determina que nenhum povo age legitimamente ao impedir a pregação cristã entre sua gente. (PÉCORA, 2005, p. 84)

Na peça, há outro aspecto muito interessante. Embora os argumentos do líder Ajuricaba sejam mais consistentes e coerentes que os do Comandante

¹⁵ Em produtiva análise dos confrontos verbais no *Caramuru*, Luciana Gama, *A Retórica Sublime no “Caramuru”: Poema Épico do Descobrimento da Bahia* (São Paulo: Revista USP, 2003) mostrou que “A construção da representação do indígena [...] passa pela aspereza cuja finalidade, sem dúvida, é tornar as ações do herói Diogo Álvares mais grandiosas, que, por sua vez, representa, como sabemos, a tópica do esforço jesuítico/católico”. Alcmeno Bastos, *O índio antes do Indianismo*, (Rio de Janeiro, 7Letras, 2011) sugere que, em *O Uruguai*, “por exigência do enredo, e de acordo com as convenções do gênero épico, os índios cumprem a função de antagonistas do herói, obstáculo vivo à consecução dos seus objetivos. E como, ainda, por determinação do gênero épico, tal antagonista deve ter méritos suficientes para engrandecer a vitória do herói, o índio de *O Uruguai*, por suas inegáveis qualidades, não é mais apenas a besta-fera mencionada por Bento Teixeira na sua *Prosopopeia*”.

português, não se pode negar que a vitória está ao lado dos brancos, que contam com todo o arsenal opressivo: a violência das armas, o discurso dogmático e o desejo do rei. Segundo Márcio Souza:

Completando o massacre das populações que davam apoio estratégico ao líder Ajuricaba, os portugueses concentrariam seus esforços no médio e alto rio Negro, afigindo com poderosos bombardeios e fuzilarias as populações pacíficas. (SOUZA, 2006, p. 50)

Em diálogo com os trabalhos de João Adolfo Hansen (2005) e Alcir Pécora (2005), Andrea Daher salienta que:

Nos séculos XVI e XVII, a noção de *corpus mysticum* como todo unificado da vontade coletiva, associa-se à de *res publica*, significando a vontade popular unificada como um corpo político que se aliena do poder no *pacto de sujeição*, em que estão prescritas as maneiras como as potências da alma humana devem agir enquanto faculdades subordinadas. Segunda a doutrina de Francisco Suárez, o corpo individual do súdito só é visível (e dizível) se tiver representação, ou seja, quando as faculdades de sua alma se integram na hierarquia corporativa do “bem comum” do Estado. (DAHER, 2012, pp. 162-163)

Voluntariamente ou não, a força do português se vê ampliada justamente devido à força dos argumentos apresentados pelo índio, durante o tribunal. Nesse sentido, pode-se afirmar que a peça reencena os confrontos entre brancos e índios, objetivando contradizer o discurso historiográfico produzido durante o século XIX (e boa parte da centúria seguinte), no Brasil. Como observou Manuela Carneiro da Cunha (1998, p. 9): “a História do Brasil, a canônica, começa invariavelmente pelo ‘descobrimento’. São os ‘descobridores’ que a inauguram e conferem aos gentios uma entrada — de serviço — no grande curso da História”.

Ainda haveria um terceiro aspecto a observar. A despeito de o protagonista defender o seu credo, no confronto com o comandante português, o título atribuído à peça também pode sugerir aproximações entre a figura de Jesus Cristo e Ajuricaba. Ambos foram presos sem opor resistência — um, pelos romanos; outro, pelos portugueses — e, mais significativo, ambos se sacrificaram pela liberdade de seu povo. Dessa maneira, teríamos uma questão complexa a deslindar, pois a religião professada pelos portugueses parece ter servido como referência para a trajetória do líder tuxaua.

Como se disse, a peça conta os últimos dias de Ajuricaba. Portanto, a “paixão” tanto pode se referir a seu amor por Inhambu, quanto ao sofrimento que ele padecerá, analogamente a Cristo, até desaparecer nas águas. Não se está a sugerir

que Ajuricaba fosse um messias que portasse a palavra única – o que implicaria decalcar a expressão da boa-vontade católica –, mas que ele foi morto em nome do rei português e da palavra evangelizadora. Ajuricaba morre porque o seu Deus não era o mesmo do branco¹⁶. É a palavra do emissário cristão que embasa a sanha expansionista e empresa catequética do Império.

considerações finais

Como se sabe, durante o século XVI, predominou o “testemunho” da imoralidade, da ingenuidade e da inconstância do “selvagem”, como se vê na *Carta de Pero Vaz de Caminha*, no *Diálogo sobre a Conversão do Gentio* (CORTESÃO, 1984) e nas correspondências de Manuel da Nóbrega e José de Anchieta, cinquenta anos depois. Acima de tudo, prevalecia o argumento de que o gentio portava uma alma perdida e deveria ser “curado” pela catequese, sob as cláusulas da guerra justa. Quer dizer, dali em diante prevaleceu uma concepção ambígua do índio: a bondade e a pureza da alma contrariavam a “selvageria” a “malícia” nos hábitos. Do século XVII em diante, outro fator entrou em questão: as violentas disputas entre jesuítas e colonos, supondo-se a relativa defesa dos índios pelos religiosos.

No século XVIII, *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, e *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, revelaram-se poemas épicos “de caracteres”, como preconizava a *Poética* de Aristóteles (2015); ou seja, os letreados luso-brasileiros figuraram os heróis nos moldes clássicos, servindo-se da tradição greco-latina¹⁷. O governador Andrade foi pintado como pacificador, durante os conflitos nas Missões; Diogo Álvares Correia foi retratado como a liderança racional do branco, em contraste com o elemento bárbaro, hostil e guerreiro:

[Canto II, Estrofe XIV]
Mas, Diogo, naqueles intervalos,
Suspendendo o furor do duro Marte,
Esperança concebe de amansá-los,
Uma vez com temor, outra com arte.

(DURÃO, 2005, p. 51)

¹⁶ “Quando a ousadia de Ajuricaba foi inteiramente reprimida, os cálculos oficiais registraram o desaparecimento de quarenta mil índios das mais diversas etnias”, Márcio Souza, *Ajuricaba, o Cadiho das Selvas* (São Paulo: Callis, 2006).

¹⁷ Ivan Teixeira, *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica* (São Paulo: EDUSP, 1999) observa que “esses textos - e *O Uruguai* em especial - compõem-se conforme a poética do encômio alegórico, que preside também à elaboração da rica iconografia de celebração pombalina”. João Adolfo Hansen, “Notas sobre o Gênero Épico” (São Paulo, EDUSP, 2008) assinala que “o verossímil épico é efeito de adequação produzido pelo destinatário quando relaciona o discurso do poema com discursos de gênero histórico”.

De certo modo, a peça de Márcio Souza recuperou e agudizou o traço agonístico na construção da imagem do indígena. *A paixão de Ajuricaba* também pode ser lida como uma narrativa de inflexão, pois resgata a voz do indígena evitando a mediação de narradores. É justamente o fato de ser uma peça que favorece a dramatização do conflito verbal e físico entre o colonizar e o habitante original das terras. Por sinal, o fato de a peça ter sido escrita no século XX, mas ambientada no XVIII, convida-nos a relembrar incerta imagem sedimentada pela historiografia nacionalista, durante o século XIX¹⁸.

Vale lembrar que, em 1826, Ferdinand Denis elogiou o herói americano, elegendo-o como modelo e motivo da literatura brasileira. Doze anos depois, o IHGB institucionalizaria a figura do índio como símbolo nacional, embora submetido às violentas leis do Império. Para Manuela Carneiro da Cunha (1998, p. 20):

Há portanto dois índios totalmente diferentes no século XIX: o bom índio Tupi-Guarani (convenientemente, um índio morto) que é símbolo da nacionalidade, e um índio vivo que é objeto de uma ciência incipiente, a antropologia.

De fato, entre as décadas de 1850 e 1860, José de Alencar destacaria virtudes prudenciais do indígena, num misto de bravura e lirismo submetidos à obediente conversão do amistoso homem branco – como se vê em *O Guarani* (1857):

— Como te chamas?
— Peri, filho de Araré, primeiro de sua tribo.
— Eu, sou um fidalgo português, um branco inimigo de tua raça, conquistador de tua terra; mas tu salvaste minha filha; ofereço-te a minha amizade.
— Peri aceita; tu já eras amigo. (ALENCAR, 2014, p. 185)

O que sucedia na prosa poderia ser igualmente observado em versos, a exemplo daqueles das *Poesias Americanas* (1846) e do *I-Juca Pirama* (1851), de Gonçalves Dias (2001), nos quais prevaleciam a honra, a valentia, mas também o logro¹⁹. Talvez fosse o caso de lembrar ainda que, na virada para o século XX, a historiografia continuou a referendar a concepção redutora e enviesada do indígena. Nesse sentido, bastaria recordar que Capistrano de Abreu descreveu o

¹⁸ “Segundo os principais historiadores da Amazônia, por volta da metade do século XIX o rio Negro já estava totalmente despovoado”, Márcio Souza, (São Paulo: Callis, 2006).

¹⁹ “São rudos, severos, sedentos de glória, /Já prélrios incitam, já cantam vitória,/Já meigos atendem à voz do cantor:/São todos Timbiras, guerreiros valentes!”, Gonçalves Dias, *Cantos* (São Paulo: Martins Fontes, 2001).

índio de modo ambivalente, ora como guia dos bandeirantes e “povoadores”, ora como entrave à “civilização” imposta pelos europeus à antiga Colônia²⁰.

Transformado em herói anticonvencional, o índio foi parcialmente reabilitado pela ótica da amoralidade e da preguiça em *Macunaíma* (1928), a célebre rapsódia de Mário de Andrade. Quase cinquenta anos se passaram até que o índio fosse definitivamente problematizado, como se percebe em *Maíra* (1976), de Darcy Ribeiro²¹. Nesse romance, imperam questões relativas à identidade, à alteridade e à conversão, possibilitando considerá-lo como um dos primeiros enredos em que a voz do índio pôde ser escutada com mais força que a do branco.

Sob essa perspectiva, *A paixão de Ajuricaba* poderia ser interpretada como uma narrativa que evidenciou a superioridade do argumento indígena²² sobre o dogma e a ambição do “conquistador”, premido pela vontade do rei e os desígnios tortos de Deus: “El-Rei de Portugal quer os índios pacíficos, tementes a Deus e à Igreja Católica Apostólica Romana” (SOUZA, 2005, p. 49).

²⁰ “No avanço para o sertão defrontaram os índios, em que sobressaíam os cariris, antigos dominadores do litoral, então acuados entre o S. Francisco e a Ibiapaba. A sua resistência foi terrível, talvez a mais persistente que os povoadores encontraram em todo o país [...]. A pacificação dos cariris, mais ou menos completa nos primeiros decênios do século XVIII, deixou livre uma grande área e por ela alastraram numerosas fazendas de gado”, Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil, (São Paulo: Xerox do Brasil/CBL, 1996).

²¹ “Daqui de cima, riscando este céu sem fim nem começo, olho e vejo. Vejo tudo. Lá de baixo todos me olham e me veem com a luz que lhes dou, devolvida. Quem pode existir, senão debaixo do peso de minha claridade? Olho e vejo, lá, esse mundinho meu. Vejo água de mar e de rio. Vejo também, lá no fundo, eles, o meu povinho mairum”, Darcy Ribeiro, *Maíra* (São Paulo: Círculo do Livro, 2015).

²² “Meu povo sempre se recusará a golpear os portugueses pelas costas. Meu povo sempre correrá sempre aos portugueses de frente, homem a homem”, Márcio Souza, *A paixão de Ajuricaba* (Manaus: Editora Valer/Prefeitura de Manaus/Edua, 2005).

referências bibliográficas

- ABREU, Capistrano de. *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*. São Paulo: Xerox do Brasil/CBL, 1996.
- ALENCAR, José de. *O Guarani*. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2014.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: S.N., 1928. Digitalização dos originais: Oficinas Gráficas de Eugênio Cupolo.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BASTOS, Alcmeno. *O Índio antes do Indianismo*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2011.
- BURKE, Peter. *História e teoria social*. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt e Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- COSTA, Mariana Baldoino da. *Personagens e identidades em A paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, 2012.
- CORTESÃO, Jaime. *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*. Lisboa: INCM, 1984 (ao referenciar: CAMINHA apud CORTESÃO, 1984).
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Introdução a uma História Indígena. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura/Fapesp, 1998, pp. 9-24.
- DAHER, Andrea. *A oralidade perdida: ensaios de história das práticas letradas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- DENTIS, Ferdinand. *Resumo da História Literária do Brasil*. Trad. Guilhermino César. Porto Alegre: Lima, 1968 [a edição original, em francês é de 1826]
- DIAS, Gonçalves. *Cantos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001 [Introdução, Organização e Fixação do Texto por Cilaine Alves Cunha].
- DURÃO, Santa Rita. *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [Introdução, Organização e Fixação do Texto por Ronald Polito].
- GAMA, Basílio da. O Uruguai. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- GAMA, João da Maia da. *Carta de João da Maia da Gama a El-Rei referindo o castigo dos Manaós, a prisão e morte de Ajuricaba. – 26 de setembro de 1727*. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/impressoesrebeldes/wp-content/uploads/2016/05/Carta-Guerra-dos-Manaus.pdf>>. Acesso em: 18 de maio de 2021.

GAMA, Luciana. A Retórica do Sublime no “Caramuru: poema Épico do descobrimento da Bahia”. *Revista USP*, n. 157, 2003, pp. 122-137.

HANSEN, João Adolfo. A escrita da Conversão. In: COSTIGAN, Lúcia Helena (org.). *Diálogos da Conversão*. Campinas: Editora Unicamp, 2005, pp. 15-43.

HANSEN, João Adolfo. *Manuel da Nóbrega*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, pp. 17-91.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2014.

MELLO, Evaldo Cabral de. *Um imenso Portugal*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NÓBREGA, Manuel da. *Diálogo sobre a conversão do gentio*. Lisboa: União Gráfica Lisboa, 1954.

OLIVIERI-GODET, Rita. Traumas e travessias: a alteridade ameríndia e as fronteiras simbólicas da nação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 40, pp. 63-79, dez. 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 mai. 2021.

PÉCORA, Alcir. Vieira e a condução do Índio ao corpo místico do Império Português (Maranhão, 1652-1661). In: COSTIGAN, Lúcia Helena (org.). *Diálogos da Conversão*. Campinas: Editora Unicamp, 2005, pp. 83-98.

PUNTONI, Pedro. *O Estado do Brasil: Poder e política na Bahia colonial – 1548-1700*. São Paulo: Alameda, 2013.

RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. [1976].

SOUZA, Márcio. *A paixão de Ajuricaba*. 2. ed. Manaus: Editora Valer/Prefeitura de Manaus/Edua, 2005.

SOUZA, Márcio. *Ajuricaba, o caudilho das selvas*. São Paulo: Callis, 2006.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Edusp, 1999.

VALLADARES, Saturnino. Ajuricaba, um herói da Amazônia: história e mito. *Dramaturgia em foco*, Petrolina-PE, v. 4, n. 2, pp. 251-260, 2020.

Da nascente à foz: itinerário crítico para *Um rio sem fim* (1988), de Verenilde Santos Pereira

From the River Source to the River Mouth: Critical Itinerary to Um rio sem fim (1988), by Verenilde Santos Pereira

Autoria: Allison Leão

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8034-488X>

Coautoria: Luana Aguiar Moreira

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4085-816X>

Coautoria: Márcio Leonel Farias Páscoa

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0963-6577>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.187548>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/187548>

Recebido em: 21/06/2021. Aprovado em: 14/12/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 19, ago.-dez., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

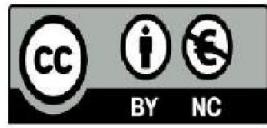
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniae>. [fb.com/opiniae](https://www.facebook.com/opiniae)

Como citar (ABNT)

LEÃO, Allison; MOREIRA, Luana Aguiar; PÁSCOA, Márcio Leonel Farias Reis. Da nascente à foz: itinerário crítico para *Um rio sem fim* (1998), de Verenilde Santos Pereira. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 128-147, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.187548>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/187548>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

da nascente à foz: itinerário crítico para *um rio sem fim* (1998), de Verenilde Santos Pereira

From the Source to the River Mouth: Critical Itinerary to *Um rio sem fim* (1998),
by Verenilde Santos Pereira

Allison Leão¹

Universidade do Estado do Amazonas – UEA

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.187548>

Luana Aguiar Moreira²

Universidade do Estado do Amazonas – UEA

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.187548>

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa³

Universidade do Estado do Amazonas – UEA

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.187548>

¹ Doutor em Literatura Comparada, pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008), e mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia pela UFAM (2002). Professor Associado da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), atuando no curso de Licenciatura em Letras (Literatura Brasileira e Teoria da Literatura) e no Programa de Pós-graduação em Letras e Artes. E-mail: allisonleao@uea.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8034-488X>.

² Mestranda na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), onde desenvolve pesquisa sobre o romance de autoria feminina no Amazonas, com bolsa pela Capes. Graduada em Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Literatura (2020) pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). E-mail: iam.mla20@uea.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4085-816X>.

³ Doutor em Ciências Musicais Históricas pela Universidade de Coimbra (2003), com Pós-Doutorado pela Unicamp. Atualmente, é professor do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes e do Curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas, onde coordena o Laboratório de Musicologia e História Cultural. E-mail: mpascoa@uea.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0963-6577>.

Resumo

No campo dos estudos literários, o acesso à voz e ao poder de representar a si mesmo, no que diz respeito aos grupos marginalizados, como as etnias indígenas, tem sido uma problemática cada vez mais debatida – como em Dalcastagnè (2002) e Olivier-Godet (2013), por exemplo – ampliando o que se comprehende por representação e representatividade nas artes. Nesse sentido, o presente artigo tem como objetivo analisar o romance *Um rio sem fim* (1998), da jornalista, indigenista e escritora afro-indígena Verenilde Santos Pereira (1956-), haja vista o processo de criação da obra e as representações das personagens indígenas, sobretudo as femininas. Seja a partir de sua gênese – pois, originalmente, a obra fora parte da dissertação de mestrado da autora – em que se percebe a questão da diferença entre a linguagem literária e acadêmica, seja pelas representações das personagens subalternizadas e as múltiplas violências por elas sofridas, o romance de Verenilde Pereira questiona e reformula os discursos excludentes e eurocêntricos sobre o outro. Observar-se-á, durante as análises, como as concepções da autora sobre alteridade e linguagem influenciam, dessa maneira, na representação dos sujeitos indígenas e na construção de uma narrativa envolvente, polifônica e não-linear.

Palavras-chave

Ficção brasileira. Representação. Alteridade. *Um rio sem fim*. Verenilde Santos Pereira.

Abstract

In the field of literary studies, the access to voice and to the power to represent oneself, regarding marginalized groups, such as indigenous ethnicities, has been an issue increasingly discussed - as in Dalcastagnè (2002) and Olivier-Godet (2013), for example, expanding what is understood by representation and representativeness in the arts. In this sense, the present article aims to analyze the novel *Um rio sem fim* (1998), by the journalist, indigenist, and Afro-indigenous writer Verenilde Santos Pereira (1956-), in view of the work's creation process and the representations of indigenous characters, especially the female ones. Whether from its genesis - since the work was originally part of the author's master's thesis - in which the question of the difference between literary and academic language is perceived, or through the representations of subalternized characters and the multiple violations they suffer, Verenilde Pereira's novel questions and reformulates the excluding and Eurocentric discourses about the other. It will be observed, during the analysis, how the author's conceptions about alterity and language influence, in this way, the representation of indigenous subjects and the construction of an involving, polyphonic and non-linear narrative.

Keywords

Brazilian fiction. Representation. Otherness. *Um rio sem fim*. Verenilde Santos Pereira

Para quem sabe sonhar, os sonhos são mais perfeitos e perigosos do que a fatalidade.

Verenilde Santos Pereira

considerações iniciais

Narrar uma história, sob um novo olhar, de uma história já há muitos séculos contada sempre da mesma maneira é o que, talvez, *Um rio sem fim* (1998), de Verenilde Santos Pereira, nos ofereça mais obstinadamente. Contra o discurso de uma historiografia única, eurocêntrica e ocidental – cujos perigos Chimamanda Ngozi Adichie (2019) muito bem nos alerta –, a autora desenvolve uma narrativa de forma profunda e perspicaz, de modo a se fazer enxergar e expandir as singularidades das personagens, subvertendo ainda a forma do romance tradicional e os discursos e representações estereotipadas sobre o outro. A ficção foi a maneira escolhida por Verenilde Pereira para dissertar, no lugar de um discurso científico e acadêmico – pois, como veremos adiante, o romance fora parte de sua dissertação de mestrado –, sobre aqueles cujas palavras foram (e ainda são) brutalmente silenciadas; e, ainda mais, aqueles dos quais a escritora carrega sua origem e vivência: os povos indígenas.

Filha de mãe negra com pai Sataré-Mawé, Verenilde Santos Pereira cresceu em 1956 no município de Barcelos, na região do Alto Rio Negro, no estado do Amazonas. Oriunda de uma família pobre, na infância cuidava dos irmãos mais novos e conviveu, durante muitos anos, com a violência no seio familiar. Foi educada por freiras salesianas em um dos muitos internatos construídos naquela época pelas missões religiosas. Sua boa instrução no internato lhe deu a oportunidade de cursar jornalismo e, posteriormente, retornar para defender as terras indígenas das mãos dos grandes latifundiários e grileiros. Assim, passou a se engajar no movimento indigenista e lutou, incessantemente, pelos povos da Amazônia durante a ditadura militar brasileira; viajou pelos rios amazônicos, conheceu as etnias que o estado abrigava e “quase tinha o mapa dos rios da Amazônia estampado nas linhas das mãos” (BORGES, 2014). Integrou também o *Porantim*⁴, primeiro jornal indigenista do país, onde publicava regularmente reportagens em defesa da demarcação de terras e dos povos indígenas, “desafiando todas as autoridades, todos os militares, delatando a vilania produzida pela ordem e progresso nacional” (BORGES, 2014). Em meados da década de 1970, no ápice da ditadura, perseguida pelos militares, por sorte não morreu em um atentado a um barco da região. Ainda assim foi presa e torturada. Com a ajuda de um amigo,

⁴ O *Porantim*, jornal impresso do Conselho Indigenista Missionário (CIMI), foi criado em 1979, ainda em meio à Ditadura Militar Brasileira. “Na língua de nação indígena Sataré-Mawé, ‘Porantim’ significa remo, arma, memória”. Disponível em: <https://cimi.org.br/jornal-porantim>. Acesso em: 07 maio 2021.

Álvaro Tukano⁵, conseguiu fugir. Quando chegou a Manaus, em estado traumático devido às violências sofridas no cárcere, conheceu o antropólogo Stephen Grant Baines, que se tornou, posteriormente, seu marido. Viajou para Brasília, onde realizou mestrado e doutorado em Comunicação na Universidade de Brasília, e ali vive até hoje.

Sobre a trajetória de vida de Verenilde Santos Pereira não sabemos muito além do que foi mencionado até aqui. Sabemos, parcamente, sobre sua história de vida através da matéria de um blog publicada há alguns anos por uma amiga da escritora, Fabiola M. Borges (2014). Também temos conhecimento de um vídeo na internet que, por mais que peixe em qualidade técnica, nos faz ver e ouvir, por breves minutos, o rosto e a voz da escritora. Talvez o melhor caminho seja recorrer à sua literatura para respondermos inúmeras inquietações ou, na verdade, criarmos outras mais. Assim, sem qualquer fortuna crítica que nos ampare sobre *Um rio sem fim*, sua primeira obra literária⁶, recorremos a outros caminhos, investigando, como detetives literários, os próprios passos de Verenilde Santos Pereira enquanto escritora, crítica e leitora: a obra primária ficcional – o romance em estudo neste artigo, *Um rio sem fim* (1998) – e as teses acadêmicas – sua dissertação de mestrado (PEREIRA, 1995) e tese de doutorado (PEREIRA, 2013).

Desse modo, este artigo tem como objetivo analisar o romance *Um rio sem fim*, de Verenilde Santos Pereira, haja vista o processo de criação da obra, inicialmente para a sua dissertação de mestrado, em que se percebe a diferença entre a linguagem literária e a acadêmica, assim como as representações das personagens subalternizadas e as múltiplas violências por elas sofridas. “O silêncio dos marginalizados”, como afirma Regina Dalcastagné (2002, p. 34), embora seja “coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar em nome deles”, mesmo que ainda seja minoria, “por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes”. Quando isso ocorre, é possível entrar em contato com uma literatura representativa, cujo enunciador, isso é, o autor ou autora, tem a possibilidade de falar sobre si, como é o caso da obra de Verenilde Santos Pereira.

nascente: questões sobre representação, alteridade e linguagem

Em *Um rio sem fim*, há uma cena em que o personagem Lauriano Navarro e outros indígenas, com o desejo de eliminar as suas (falsas) imagens forjadas sob o olhar do outro, ateiam fogo em livros escritos pelos missionários católicos:

⁵ Álvaro Tukano (1953-) é uma das maiores referências da resistência indígena no Brasil. É, atualmente, diretor do Memorial dos Povos Indígenas (MPI), em Brasília; junto com Ailton Krenak (1953-) e outras lideranças, foi um dos idealizadores do projeto “Séculos Indígenas no Brasil”. Publicou, em 2017, *O Mundo de Tukano Antes dos Brancos*, que discorre sobre a mitologia, a história e a geografia dos povos tradicionais do Alto Rio Negro, de onde o autor é oriundo.

⁶ Verenilde Santos Pereira também publicou *Não da maneira como aconteceu* (2002), livro de contos.

Labaredas imensas como as que eu vi à beira do rio, quando um ressuscitado pajé, com as pernas negras da tinta do genipapo, gritava no meio da noite que mentiras estavam sumindo – tomara que esses gravetos e esse [sic] aguardente aqui, esse que vou jogar, queime o olho desse mentiroso, que nunca mais ele diga o que eu nunca fui, como não quero ser, como essa índia aí, espie, como essa índia não é. (PEREIRA, 1998, p. 6)

Ao queimarem os livros escritos sobre eles, “o fogo aniquilava as índias desavergonhadas que viviam prostituídas nas aldeias agindo como bacantes, levava embora os índios insensíveis que não choravam por um parente morto, fazia desaparecer aqueles mentirosos e criminosos natos” (PEREIRA, 1998, p. 6), entre outras concepções reducionistas e eurocêntricas sobre os povos nativos. A despeito da tentativa de se desvincilar do “engano daquilo que seria ele mesmo”, Lauriano e os outros indígenas não alcançam seu objetivo; o fogo não aniquila aquilo que determinaram quem eles eram. Todavia essa pequena passagem da narrativa nos introduz a um dos principais questionamentos no romance de Verenilde Santos Pereira, isso é, os problemas da representação indígena.

Rita Olivieri-Godet (2013) explica como a literatura brasileira se utilizou da figura mítica do índio como elemento de reivindicação da emancipação da literatura e da intelectualidade nacionais. O Romantismo e o Modernismo, segundo a autora, foram dois projetos literários que colocaram em questão a identidade brasileira a partir da figura do indígena. Todavia, no primeiro caso, embora os românticos se voltassem para “aspectos da realidade brasileira, permanece um olhar de fora” e não conseguem ultrapassar uma perspectiva etnocêntrica, onde se “fará a exaltação do pitoresco e da cor local. Seus valores são os do branco civilizado” (OLIVIERI-GODET, 2013, p. 17). Por outro lado, os modernistas transformaram a representação do indígena bom-selvagem em um “anti-herói antropófago e rebelde, valorando positivamente a imagem do selvagem canibal” (OLIVIERI-GODET, 2013, p. 18), principalmente a partir da obra marioandradiana *Macunaíma*, expoente do movimento. Ainda na mesma linha, autores como Darcy Ribeiro, Antonio Callado e João Ubaldo Ribeiro escreveram romances em que tematizam o autoritarismo da ditadura militar brasileira em relação aos indígenas e as violências dos processos colonizadores.

O indígena, na tradição literária brasileira, como se pode perceber, é tema demasiadamente explorado. No entanto, pouca é a produção literária advinda dos próprios sujeitos indígenas. No campo dos estudos literários, o acesso à voz e ao poder de representar a si mesmo, no que diz respeito a grupos marginalizados,⁷ tem

⁷ Aqui entendemos grupos marginalizados em sentido amplo, conforme Regina Dalcastagné (2002, pp. 33-34) atribui: “aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física”.

sido um problema cada vez mais debatido. Grande parte das representações literárias desses grupos sociais (como as de etnias indígenas, por exemplo) foram realizadas por outrem e não pelos próprios sujeitos ali envolvidos. Tal exclusão, claro, não é particular à literatura, mas resultado de um conjunto de fatores próprios de uma sociedade preconceituosa e elitista que se estende do campo social à política, à academia, às artes etc. A maioria dos escritores brasileiros – ou, pelo menos, a de maior “prestígio” literário – não faz parte de grupos sociais marginalizados; ao contrário, representam uma pequena parcela da população do país: masculina, heterossexual, branca e de classe média (DALCASTAGNÈ, 2002). Poucas ainda são as obras que se ocupam em representar o outro enquanto personagens. Quando isso ocorre, esbarra-se no problema da representatividade. Afinal poderia o perfil de escritor acima caracterizado escrever sobre sujeitos que não pertencem a sua própria realidade? A questão da representatividade na literatura, segundo Regina Dalcastagnè (2002, p. 34) “não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo”.

Em *A conquista da América*, Tzvetan Todorov (2019) nos apresenta a questão da linguagem como um ponto crucial do contato interétnico ao analisar a conquista espanhola da região do Caribe e do México, no século XVI. Aqui vamos nos ater ao famoso caso do contato entre Cortez e Montezuma, no México. Embora dispusessem de melhores equipamentos bélicos, como canhões e arcabuzes, além de cavalos e bergantins, muito mais poderosos e velozes do que os meios possuídos pelos astecas, pois esses sempre estavam a pé ou de canoa e tinham à mão apenas flechas e espadas, ainda assim, segundo Todorov, não se justifica a vitória espanhola. A partir de uma densa análise dos relatos e das crônicas espanholas, o linguista procura articular tais acontecimentos com os relatos indígenas “até então negligenciados”. No livro maia de Chilam Balam, observa-se a pergunta ressonante: “Não havia mais nenhum grande mestre, ou grande orador, ou sacerdote supremo, quando os soberanos mudaram, ao chegarem [...] Qual será o profeta, qual será o sacerdote que dará o verdadeiro sentido às palavras deste livro?” (TODOROV, 2019, p. 86). E Todorov sugere que a narrativa indígena sobre a conquista “consistiria em dizer que tudo aconteceu porque os maias e os astecas perderam o controle da comunicação. A palavra dos deuses tornou-se ininteligível, ou então os deuses se calaram” (TODOROV, 2019, p. 86).

Certamente, a maneira como os espanhóis e os astecas se comunicava uns com os outros e com o mundo era diferente; e é justamente o valor e significado da diferença da linguagem, de acordo com Todorov, que acentua a conquista de Cortez sobre Montezuma e o povo asteca. A cosmologia dos indígenas baseava-se nas interpretações dos calendários, dos presságios e dos augúrios. A concepção da repetição, como calendários e datas, era fundamental para se conhecer o destino de alguém, “por isso, assim que nasce uma criança, procura-se o intérprete profissional, que é, ao mesmo tempo, o sacerdote da comunidade” (TODOROV, 2019, p. 88). Para os astecas, nada acontece por acaso; o mundo e o destino já estavam

predeterminados. Os acontecimentos só poderiam completar-se como acontecimentos verdadeiros se já tivessem sido previstos pelos oráculos: “só pode tornar-se ato aquilo que foi anteriormente verbo” (TODOROV, 2019, p. 91); a profecia é a lei e vice-versa. Assim, diferentemente dos espanhóis, Montezuma realizava a interpretação das coisas através da sua comunicação com o mundo e com os deuses. Nas palavras do linguista:

A interpretação [pelos astecas] do acontecimento se faz menos em função de seu conteúdo concreto, individual e único, do que em função de uma ordem preestabelecida e a ser restabelecida, da harmonia universal. [...] Seria forçar o sentido da palavra “comunicação” dizer, a partir disso, que há duas grandes formas de comunicação, uma entre os homens, e outra entre o homem e o mundo, e constatar que os índios cultivam principalmente esta última, ao passo que os espanhóis cultivam principal mente a primeira? (TODOROV, 2019, p. 95).

Não muito distante de nós existem outros grupos étnicos em que podemos traçar um paralelo sobre o conflito entre a linguagem branca colonizadora e a indígena. Borges e Pereira (2009) discorrem a respeito do crescente número de suicídios dos Guarani-Kaiowá⁸ nas últimas décadas do século XX e início do XXI, através do ritual de morte chamado *jejuvy*. Segundo o Conselho Indigenista Missionário, desde a década de 80 do século passado, vem aumentando exponencialmente o índice de mortes voluntárias da etnia, que ocorrem, em sua maioria, com jovens de 9 a 14 anos.⁹ Os indígenas Guarani-Kaiowá utilizam o enforcamento ou o envenenamento como suas “simbologias-limites”, rejeitando tudo o que possa ferir o próprio corpo e derramar sangue (considerado por eles uma “poluição”), pois abrindo-se o corpo, a palavra poderia se esvair. Enforcar-se ou envenenar-se é a maneira de reter a palavra, pois “se não há lugar para a palavra, não há vida. Por isso, na hora de morrer, não deve ser utilizado o corte contra si mesmo, pois a palavra se dispersaria. Sufocando-a, ela permaneceria como um aglomerado de energia e poderia voltar a vingar em algum outro momento” (BORGES; PEREIRA, 2009).

Segundo as autoras, o *jejuvy* seria uma resposta sínica para a impossibilidade dos indígenas de expressarem sua própria cultura, “o seu modo de

⁸ Etnia indígena que habita, em grande parte, o estado do Mato Grosso do Sul, no Brasil.

⁹ Dados mais recentes, de acordo com o Relatório de Violência Contra os Povos Indígenas do Brasil (2019), realizado pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI), apontam para a permanência desse quadro no país. Em 2019, ocorreram cerca de 133 casos de suicídios de indígenas no Brasil, sendo a maioria nos estados do Amazonas e Mato Grosso do Sul, com 59 e 34 casos, respectivamente, sendo este último a região de grande parte do território dos povos Guarani-Kaiowá. Disponível em: <<https://cimi.org.br/2020/09/em-2019-terrás-indígenas-invadidas-modo-ostensivo-brasil>>. Acesso em 24 abr. 2021.

ser Guarani-Kaiowá". Diante das invasões dos pecuaristas, da perda de suas terras, das violências e rupturas constantes do modo de vivência própria de seu povo, o suicídio (aqui compreendido mais como performance do que desprendimento com a vida) torna-se a única alternativa de resistência desses indivíduos. Até mesmo o espaço do ritual é escolhido de modo que se transmita uma comunicação; muitos têm realizado o *jejuvy* em locais de circulação de outros habitantes da aldeia, como estradas e áreas de campo, para se transmitir claramente a ideia de "não compactuar com a dizimação, com o genocídio, com o etnocídio. Não se acovardar diante do destino, ter o ato bravo e último como forma de amplificar os sinais da miserabilidade que foram submetidos" (BORGES; PEREIRA, 2009).

Tendo em vista a cosmogonia particular dos povos indígenas e o valor da diferença entre estes e o homem branco ocidental, como seria possível escrever sobre esses indivíduos, seus sofrimentos, suas singularidades e solidões a partir de uma linguagem tributária do racionalismo ocidental, frequentemente identificada na linguagem acadêmica? Verenilde Pereira dos Santos nos conta como sua proposta inicial, ao adentrar no mestrado em comunicação, seria, de fato, analisar as diferentes imagens produzidas sobre o povo Waimiri-Atroari, indígenas que habitam o nordeste do Amazonas, pela imprensa do estado a partir da década de 1960, "quando os grandes projetos econômicos passaram a ser implantados naquela região atingindo diretamente os grupos indígenas que ali viviam" (PEREIRA, 1995, p. 152). Preocupava-se com a maneira pela qual os indígenas eram/são representados na sociedade ocidental, em sua maioria, como exóticos e a-civilizados, além da transformação que essas imagens sobre eles e o contato interétnico promoviam, em suas práticas culturais, os olhares sobre si.

Porém, embora já tivesse levantado material bibliográfico e realizado entrevistas com indígenas e indigenistas para a construção de sua dissertação, Verenilde Pereira opta pelo discurso literário, ao invés do discurso acadêmico, para representar e falar por aqueles sujeitos subalternizados, pois percebe que a escrita científica não conseguiria alcançar seus objetivos e abranger "a sensibilidade de indivíduos extremamente solitários". Em suas palavras:

Tendo em vista que o trabalho ao qual me propunha tinha como temática indivíduos pertencentes a sociedades que não trabalham com categorias da ciência ocidental, me senti obrigada a apresentar, ao invés de dados formais de pesquisa, debates entre autores ou rigor metodológico, um trabalho de recriação poética, o que foge as características do discurso acadêmico tradicional e, a rigor, não é facilmente aceito em uma instituição acadêmica. Acreditava que, desta maneira, seria possível evidenciar e dar sentidos mais amplos a *vozes que irremediavelmente se perdem* e que as vezes, as categorias científicas são incapazes de resgatar (PEREIRA, 1995, pp. 156-157; grifo nosso).

Uma das preocupações de Verenilde Santos Pereira (1995, p. 154) era que a linguagem acadêmica e científica estaria, muitas vezes, ligada a uma ideia totalizante de construção do saber, que diminui os indivíduos, muitas vezes, à categoria de objetos, “irrelevantes, objetos abjetos ou sem conhecimento”. A literatura, por sua vez, estaria aberta a possibilidades infindáveis, pois dispensaria o rigor científico, e se utilizaria da língua (a mesma para se construir o saber científico) como método de transgressão.

A autora de *Um rio sem fim* recorre, nesse sentido, a teóricos diversos para apresentar as discussões – nem tão recentes – sobre a “cientificidade” da escritura literária. Da *Poética*, de Aristóteles, a historiadores e críticos literários contemporâneos, como Peter Burke e Roland Barthes, Verenilde apresenta diversas visões sobre o poder do texto poético em confronto com os discursos acadêmicos. Barthes (2013, p. 14), por exemplo, na aula inaugural no *Collège de France*, proferida em 1977, afirma que a língua é fascista, uma vez que “fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”. No entanto, esse poder inigualável da língua sobre nós teria apenas uma válvula de escape: a literatura, pois esta, “encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático (BARTHES, 2013, p. 19).

Essas perspectivas, é claro, não colocam o discurso literário à frente do científico qualitativamente; ambos possuem as suas qualidades e funções, mas mostra, antes de tudo, como outros tipos de discursos e saberes podem ser utilizados para a construção do objetivo da autora, pois “acreditava que, desta maneira, seria possível evidenciar e dar sentidos mais amplos a vozes que irremediavelmente se perdem e que às vezes, as categorias científicas são incapazes de resgatar” (PEREIRA, 1995, p. 157). Antes de empreitar a escrita da dissertação, em 1993, Verenilde Santos Pereira retorna a Manaus para realizar um levantamento bibliográfico, e vai até a rua onde vivia Maria Rita – indígena a quem dedica o romance e uma de suas personagens: “Em memória da índia Maria Rita, que catava embalagens vazias”. A autora reflete: “Este trabalho deverá pensar como foi ser uma criança índia que colecionava embalagens vazias, suicidou-se por volta dos dezesete (sic) anos e surge numa lembrança isolada, nesta rua onde ninguém parece saber que isto ocorreu um dia” (PEREIRA, 1995, p. 160). Vozes que, como veremos, estão sempre marcadas pela linguagem, pelo dizer e o não dizer, pela ruptura do próprio ser.

o leito profundo d'um rio sem fim

Talvez por questões simplesmente editoriais ou por escolha da própria autora, quando publicado em livro, o romance de Verenilde Santos Pereira não permanece com seu título príncipe, *Era uma vez... Rosa Maria*, como antes estivera

na dissertação. Título que, em particular, refere-se aos momentos em que Maria Assunção Augusta contava histórias para as outras índias ou para tentar, muitas vezes, e inutilmente, se livrar das violências de sua senhora, na casa onde morava em Manaus. Inutilmente, pois a senhora a espancava mesmo que suas histórias as fizessem chorar – “Naquele momento, a senhora surpreendentemente começou a chorar, a espancar chorando. [...] ‘Defende-te de mim, Maria Assunção, porque tens uma cabeça piolhenta de onde só saem mentiras esquisitas!’” (PEREIRA, 1998, p. 80).

O novo título, podemos supor, talvez seja uma tentativa de descentralizar a narrativa na personagem Rosa Maria e abarcar outras personagens ali presentes, como se fizessem parte do mesmo universo melancólico e solitário, do mesmo Rio Negro – o rio sem fim. Pois, a rigor, no romance acompanhamos a trajetória de quatro meninas: a já referida Maria Assunção Augusta, mestiça, cuja origem se desconhece, e as três indígenas Maria Rita, Maria Índia e Rosa Maria. Inicialmente, as jovens vivem em um povoado indígena chamado São Joaquim das Cachoeiras, nos anos 1960, permanecendo ali até o início da década de 1980, momento em que viajam para Manaus, capital do Amazonas, e obtemos um segundo caminhar da narrativa. E, muito embora a localização da aldeia e a etnia indígena das personagens, especificamente, não sejam mencionadas no romance, podemos deduzir que se transcorre em algum lugar do Alto Rio Negro, por conta de, pelo menos, dois momentos: quando Rosa Maria é mencionada como “mais uma neta para a avó do universo” (PEREIRA, 1998, p. 64), isto é, Yebá béló,¹⁰ e quando nos é mencionado o mito da Cobra-Canoa, traços cosmogônicos de dezenas de povos indígenas dessa região: “Naquele tempo, Maria Rita, Maria Índia e Rosa Maria, mesmo vivendo na missão, ainda eram capazes de apontar os pajés, acompanhar cantos de curas, explicar que a humanidade nascera no bojo de uma cobra canoa onde viveram alojadas” (PEREIRA, 1998, p. 52).

Porém é preciso coletar os fragmentos deixados pelo caminho, contados ora por uma narradora principal – supostamente uma pesquisadora que se empenha em coletar informações sobre a história dos sujeitos daquela aldeia, com seus gravadores, muito comuns nas pesquisas antropológicas ou jornalísticas –, ora pelas múltiplas vozes e lembranças das personagens, às vezes já em estado de demência ou senilidade. Como é o caso do bispo salesiano Dom Matias Lana que, no início da década de 1950, ainda jovem, chegou nas terras amazônicas “com toda a volúpia física e espiritual canalizada para introduzir a civilização e modernidade através do catolicismo” (PEREIRA, 1998, p. 7), junto a sua companheira das missões, freira irmã Isabel. Já na década de 1980, período em que a narradora volta sua pesquisa àquele local e se inicia o romance, o bispo encontrava-se pelos seus 75

¹⁰ Segundo a mitologia Dessana, em *Antes o mundo não existia*, de Kumu e Kenhiri (1980, p. 51): “Quando não havia nada, brotou uma mulher de si mesma. Surgiu suspensa sobre seus bancos mágicos e cobriu-se de enfeites que se transformaram em uma morada. Chama-se *etân bë tali bu* (quartzo, compartimento ou camada). Ela própria se chamava Yebá béló (terra, tataravó), ou seja, avó do universo”.

anos, esquecido e enfraquecido após a invasão dos militares, que lhe tiraram, pouco a pouco, a “autonomia” de cristianização e “salvação da alma” daquele povo. A suposta pesquisadora, ao conversar com o clérigo e com outros habitantes da aldeia que conheceram Maria Assunção, tenta compreender o que teria acontecido com aquela “cabocla que um dia vivera ali, contando histórias primitivas” (PEREIRA, 1998, p. 13). Na verdade, como descendente de uma narrativa ancestralmente usurpada, a narradora está recolhendo as ruínas simbólicas, imagéticas e mesmo verbais para retomar a narrativa (ou uma possibilidade) dos povos massacrados pelo processo de colonização – mas com o uso da palavra poética, marcadamente não linear e não racionalista como o fora a linguagem da conquista, retomando aqui as observações de Todorov (cf. 2019).

O bispo Dom Matias Lana é apresentado como uma figura amável, serena, mas também taciturna e ambígua: ele mantém o controle sobre as missões e as jovens índias, preocupa-se com o bem-estar de todos da aldeia, mas, ao mesmo tempo, também é atormentado por sonhos confusos sobre seu passado na Itália e atordoado, constantemente, pelo medo de Maria Assunção, mesmo quando esta ainda era uma criança – “incomodava-o a capacidade inconsciente de Maria Assunção fazê-lo sofrer, de atormentá-lo com suas bobagens infantis e talvez abandoná-lo” (PEREIRA, 1998, p. 32), e se perguntava: “— por que a temo? por que me deixa assim tão intranquilo?” (PEREIRA, 1998, p. 35), como se Assunção o assustasse apenas com a possibilidade de sua própria existência. Porém quando já bastante idoso, conversando com a pesquisadora-narradora, prefere mentir que nunca a conheceu, mostrando até mesmo seu caderno antigo de batismos, onde diz não encontrar os registros sobre a jovem procurada. Em outro momento, é percebida sua tristeza ao tocar no nome da mestiça: “seus olhos piscaram por um tempo tão longo que preferi fazer de conta que não percebera; desconfiei de uma melancolia de saudade invadindo aquele cômodo” (PEREIRA, 1998, p. 18, grifo nosso).

É um fato curioso que, antes de enviarem as meninas a Manaus, Maria Assunção é a única para quem Dom Matias escreve uma carta de recomendação, deixando a cargo da irmã Isabel a tarefa de escrever sobre as outras. Apesar de desejar ver-se livre de Assunção, o bispo assume ainda um último papel de cuidado por ela, ao escrever uma carta de seu próprio punho. Talvez pensasse ser, também, uma última maneira de controlá-la, como se tudo o que poderia ser dito sobre a mestiça deveria partir de si – ele, Dom Matias, o algoz (intimidado) de Maria Assunção:

Quando ela partiu do povoado com as três outras crianças índias, o bispo respirou aliviado diante da decisão tomada de mandá-la embora tão imediatamente para que não houvesse tempo de se arrepender. Ou para que ela não o enlouquecesse ainda mais negando-lhe outros pecados dos quais não poderia penitenciar-

se. Castigava-a pela mentira de não se sentir pecadora (PEREIRA, 1998, p. 33; grifo nosso).

Com o objetivo de cristianizar e “catalogar almas”, Dom Matias e irmã Isabel frequentemente empreendiam missões para outros povoados indígenas. Levavam, nessas viagens, também Maria Assunção, Lauriano Navarro ou outras internas para ajudarem na comunicação. Segundo a própria Assunção, nos poucos momentos em que se apresenta ao leitor como narradora, afirma que o bispo “irritava-se, principalmente, quando chegávamos a lugares onde ele ainda não dominava a língua falada pelos índios” (PEREIRA, 1998, p. 56). Isso é, Dom Matias tinha consciência da língua como mecanismo de poder sobre o outro e incomodava-se quando era necessário que Lauriano Navarro traduzisse as suas falas, pois, dominar uma língua é também dominar um povo. Quanto melhor soubesse a língua dos grupos indígenas que conhecia, mais fácil seria a conversão para o cristianismo. Nessa altura, a representação literária criada por Verenilde Santos Pereira dialoga com aquele postulado de Barthes aqui já mencionado, de que o princípio fascista da linguagem estaria na imposição do dizer (BARTHES, 2013). No romance aqui estudado, trata-se da crítica à imposição do *como dizer*.

No ensaio “Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes”, Boaventura de Sousa Santos (2007, pp. 8-9) nos lembra como a bula papal *Sublimis Deus*, de 1537, de Papa Paulo III, concebeu “a alma dos povos selvagens como um receptáculo vazio, uma *anima nullius*, muito semelhante a *terra nullius*, o conceito de vazio jurídico que justificou a invasão e ocupação dos territórios indígenas”. Assim como a “terra de ninguém”, também a alma dos povos indígenas, uma “alma de ninguém”, sem cultura e sem fé, como eram vistos, deveria ser “preenchida” pelo cristianismo. Tal tensão é observada no romance de Verenilde Pereira, quando a narradora, ainda nas primeiras páginas, nos fala sobre a visão que os missionários e viajantes europeus, em geral, tinham sobre os indígenas na aldeia em que se ambienta o romance, seres dotados de uma “viscosidade mental”:

A constatação dos testes, aplicados por um cientista italiano, foi a de que a inteligência de um daqueles adultos correspondia à de uma criança europeia na faixa de oito anos. Ou menos ainda. [...] E houve quem passasse longos anos de sua vida a catalogar o não saber. “Não sabiam”, “não sabiam”, “não sabiam”... os missionários achavam que aqueles povos sofriam de obtusidade intelectual e, assim vistos, desta maneira também foram perdoados, escarnecidos, educados, explorados, odiados, desejados, sacramentados e, já que o amor é também algo tão estranho, é possível até que Dom Matias os tenha amado (PEREIRA, 1998, pp. 5-6).

O olhar sobre os sujeitos de *Um rio sem fim* nos lembra novamente o sociólogo português, quando nos fala sobre os seres viventes no outro lado da linha abissal, considerados, no máximo, objetos de estudo, nunca um conhecimento legítimo, como a ciência ocidental. A cultura e o local onde esses indivíduos vivem é a zona colonial – “*par excellence*, o universo das crenças e dos comportamentos incompreensíveis que de forma alguma podem considerar-se conhecimento, estando, por isso, para além do verdadeiro e do falso” (SANTOS, 2007, p. 8), o universo onde se apresentam relações hierárquicas e excludentes entre civilidade e barbárie, discursos próprios do historicismo eurocêntrico: “Irmã Maria Isabel estava ali [...] explicando que os índios, como um missionário havia escrito, praticavam muitos malefícios, eram frios e dotados de impressionante insensibilidade – ‘Reze por eles Maria Assunção!’” (PEREIRA, 1998, p. 57).

Na aldeia, quando os indígenas estavam prestes a morrer devido às epidemias,

acreditavam na necessidade milenar de ouvir as mensagens que se desprendiam dos esteios, das vigas, dos caibros e palhas da habitação que, para eles, significava o próprio universo com os sentidos de começo e fim, passado e futuro, macho e fêmea, parte, união e totalidade, vigor e declínio, abstração ou concretude, inscritos nas circunferências, nas linhas horizontais, na verticalidade dos traços, nos detalhes da geometria, na localização dos compartimentos da maloca ou nas pinturas que faziam na madeira, máscaras e objetos. Caso sepultados longe da maloca, os mortos ficariam desabrigados por que estariam fora do universo, fora do ventre da cobra-mãe (PEREIRA, 1998, p. 65).

A morte do índio Tomás, que sempre recusava responder pelo nome que lhe fora dado pelos missionários e fugia toda vez que tentavam batizá-lo, é emblemática e simbólica, sinteticamente, as relações de poder entre o Velho e o Novo Mundo. O pajé fora uma das vítimas das epidemias de gripe e pneumonia levadas pelos não-indígenas às aldeias. Definhando pela doença, via seu mundo perder sentido dentro da maloca, que começava a esfacelar. A despeito de tanto ter lutado contra os missionários, sem poder se defender, “antes de morrer foi devidamente batizado porque não teve mais condição de se enfiar no mato como costumava fazer”; no momento da consagração, irmã Isabel fecha seus olhos e a boca do pajé e diz: “— Acho que teria algo a nos dizer padre Geraldo. Mas de que adiantaria?” (PEREIRA, 1998, p. 67; grifo nosso).

a foz: onde o silêncio e a solidão desembocam

Em *Um rio sem fim*, nada parece impedir a violência, o abandono e o esquecimento destinados a Rosa Maria, Maria Índia, Maria Rita e Maria Assunção, pois “para as quatro meninas que fatalmente ficariam juntas, o ímã da solidão era tácito. Inventavam pavios, tornaram-se chamas” (PEREIRA, 1998, p. 53), embora ainda não se percebesse que uma delas, como veremos adiante, carregaria o peso maior daquela existência tão cansativa e sucumbiria à linguagem de um mundo até então desconhecido e inacessível. Cansadas das violências diárias de sua senhora¹¹ em Manaus, Maria Assunção e Maria Índia fogem, deixando na casa Rosa Maria, de nariz ainda escorrendo de sangue após o último espancamento, e Maria Rita. A partir desse ponto da narrativa, as quatro meninas jamais se encontrariam da mesma forma novamente.

Em certo momento do romance, Rosa Maria, já adulta, é acolhida por Anita Guedes, uma pintora e intelectual de classe média, que lhe dá de “presente” um casamento com um sujeito desconhecido e estrangeiro. Essa atitude da artista em relação à indígena logo após conhecê-la, porém, é revelada posteriormente como uma falsa empatia mascarada de preocupação com os grupos minoritários. Rosa Maria não deixa de ser um objeto, de ser considerada exótica e animalesca; não é vista, em nenhum momento, como um ser provido de voz, de desejos, de uma cultura própria, enfim, como um ser humano. Ela é, para os convidados do casamento, vergonhosa e repugnante; seu vestido de noiva de cor lilás chegava a ser destoante do seu corpo e não passava de “uma remanescente de um grupo aculturado que já nem poderia mais ser considerada uma índia porque [...] do jeito que olhava para o rapaz de longos cabelos loiros, parecia mais uma prostituída” (PEREIRA, 1998, p. 88). Rosa Maria, no entanto, parece estar sempre alheia àquele mundo hostil, pois há uma incompatibilidade de linguagens impossível de ser ultrapassada. Até certo ponto, é uma incompatibilidade que, ao mesmo tempo, a protege e a aniquila: permanecer alheia é a cura e a ferida para sua solidão. Durante a festa do seu casamento,

palavras atravessavam incessantes a sala de Anita Guedes.

Palavras escorriam tão vivas daqueles perfis que observavam os quadros originais, os objetos raros provenientes de longínquas regiões do mundo; *palavras* recaíam sobre a coleção de orquídeas, sobre instrumentos raros de grupos étnicos ainda isolados ou já extermínados.

¹¹ No romance, essa personagem não possui nome; é apenas descrita como uma senhora imensa, negra e gorda que sentia prazer em agredir as meninas-empregadas sob a sua supervisão e, sempre que possível, demonstrava a sua autoridade inquestionável sobre aqueles corpos submissos: “Nela, havia se entrinrado a forma correta de espancar: sabia os lugares exatos onde mais doía e, muitas vezes chorando, batia até paralisar angustiada” (PEREIRA, 1998, p. 80).

Palavras eram repetidas, sofriam acréscimos na próxima boca, fortificavam uma ideia e viravam uma corrente tentando diluir o discurso secular solidamente pronunciado. O rosto de Aroldo, o filósofo, era belo, inteligente, suave e, suas palavras corretas, enalteciam e desdenhavam as façanhas do século, os atos heroicos que chamava de comportamentos ingênuos – ‘mortes sem sentido’, ‘mortes em vão!’. Sim, não! sim... e palavras rodopiavam como redemoinhos pela casa (PEREIRA, 1998, p. 86).

Na cena narrada, a repetição do vocábulo “palavras”, sugere, paradoxalmente, uma incompreensão de sentidos, uma tensão entre dois mudos ali presentes na sala de Anita Guedes. A despeito de muito se falar naquele ambiente, de muito se produzir *significantes*, pouco ou quase nada atingia a noiva como *significados*; ela, que amparava as “palavras que caíam no chão” (PEREIRA, 1998, pp. 87-88). A festa mantinha-se cheia de homens e mulheres da “alta cultura”, a própria pintora e anfitriã Anita Guedes, um filósofo, um adido cultural e outros intelectuais, como André Araújo – uma espécie de réplica do medalhão Janjão, personagem machadiano.¹² Todo esse ambiente foi, naturalmente, a mola propulsora para destino fatal de Rosa Maria: o abandono e a mendicância nas ruas do centro da cidade, vista por todos os transeuntes como uma louca ou “uma índia com a alma oca” (PEREIRA, 1998, p. 103), a *anima nullius* da bula papal *Sublimis Deus*. Esse arranjo ficcional revisita o problema da representação a que aludimos páginas antes, pois a questão em relação às figuras indígenas na literatura brasileira, como nos mostrou Olivieri-Godet (2013, pp. 17-18) e Dalcastagné (2002), não é a pouca representação, mas sim a pouca representatividade, uma vez que estas, na maior parte do tempo, estiveram sujeitas ao olhar alheio, mesmo em casos de obras francamente interessadas em sua compreensão – como Macunaíma, entre outras.

Assim como o propósito inicial de Verenilde Santos Pereira, ao escrever o romance, era discorrer a respeito dos “saberes não oficiais e depreciados mas capazes de apontar, através da linguagem não formalmente estilizada de seus sujeitos, as circunstâncias externas, sociais, econômicas, históricas ou políticas que, ao agredir a linguagem, atingem e as vezes aniquilam fatalmente o ser” (PEREIRA, 1995, pp. 154-155), parece-nos que contar e escutar histórias é, também, uma constante ou quase uma necessidade para os personagens de *Um rio sem fim*. Maria Assunção é uma contadora de histórias desde criança e, quando adulta, após reencontrar Rosa Maria moribunda pelas ruas da cidade, necessita retornar para a aldeia para narrar a Dom Matias o que havia visto, “não para que ele acreditasse ou gostasse, mas porque assim as coisas haviam acontecidos. Uma história que

¹² “Teoria do Medalhão”, de Machado de Assis.

lembresse o pão novo e macio cortado com uma faca que suja invisíveis migalhas” (PEREIRA, 1998, p. 109). A senhora da casa em Manaus escuta as histórias de Assunção. Dom Matias Lana também rememora o tempo inteiro o seu passado na Itália. A narradora-pesquisadora possui ânsia pela história de Maria Assunção e pelos acontecimentos naquela aldeia indígena – o *leitmotiv* da própria narrativa. Rosa Maria, em contrapartida, é uma personagem que, em todo o romance, fala muito pouco: chamou por Maria Assunção, quando essa fugia da casa da senhora, pronunciou um breve “sim” ao seu noivo no altar e emitiu algumas outras palavras a Ismael (seu último namorado), quando se amavam nas ruas de Manaus. Pois quando se agride a linguagem, aniquila-se o ser.

E é com essas reflexões que a narradora encerra a narrativa: “Eu, a narradora que anoto tudo, tenho que ir; entro no mundo onde a contemporaneidade exige mais pressa e já me atrasei o suficiente. Entro no mundo apressado onde desapercebida e continuamente se cospe no vestido liláz (sic) de Rosa Maria” (PEREIRA, 1998, p. 110).

considerações finais

Construída como narrativa que se interroga sobre o próprio gesto de narrar, a obra de Verenilde Santos Pereira evoca os narradores ancestrais que, com sua voz, revigoraram a existência da comunidade. Entretanto, no livro em consideração, já não há redenção para a história trágica dos povos tradicionais. Ao focar a narrativa em personagens singulares, a autora amplia a tensão entre a história secular e a perspectiva subjetiva da perda e do trauma. Nesse caso, a palavra ganha outros sentidos: resistência e ressignificação. Segundo o fio condutor da narrativa, muitas vezes nos deparamos com becos sem saída. Frequentemente perdemos de vista as “marias”, meninas indígenas que dividem entre si o drama da violência física e simbólica. Suas histórias parecem inacabadas. Nessa ilusão, o leitor pode esquecer que, na verdade, suas histórias foram destruídas desde o primeiro gesto colonizador, fazendo da narrativa de Verenilde Santos Pereira uma reverberação daquele problema da linguagem apontado por Todorov (2019). Mas, nesse caso, a “palavra” negada a Montezuma reaparece nesse eco em diferença, na voz da narradora e em toda sua polifonia.

Um rio sem fim parece anunciar ao leitor, a todo instante, a fatalidade do ser, a solidão futura das meninas ainda ingênuas, o esquecimento de Maria Índia e Maria Rita, a loucura de Rosa Maria, o abandono da velha indígena Laura Dimas, sempre a esperar por uma embarcação de retorno dos parentes. Esse rio indefinido e inominado, ao mesmo tempo em que nos remete vagamente a algum espaço-tempo ao Norte e na capital do estado do Amazonas, com algumas indicações de datas, teatros, igrejas e pessoas, não nos deixa certeza de nada. É infundível pois é cíclico, constante, sem linearidade dos acontecimentos ou um desfecho para as personagens, abarrotado de digressões, *flashbacks* e múltiplas vozes narrativas,

como se permanecessem, para sempre, ali; ou melhor: navegassem, eternamente, pelo rio da narrativa, dessas histórias sempre recontadas ou recriadas. Contar histórias que um dia “foram usadas para espoliar e caluniar” um povo também podem, por outro lado, “ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada” (ADICHIE, 2019, p. 32). E esse é, certamente, o caso de *Um rio sem fim*, de Verenilde Santos Pereira.

referências bibliográficas

- ADICHE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução de Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciado dia 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BORGES, Fabiane M. Verenilde, uma vida na Amazônia. *Outras palavras*. 07 jan. 2014. Seção Descolonizações. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/descolonizacoes/20008>>. Acesso em: 20 fev. 2021.
- BORGES, Fabiane M.; PEREIRA, Verenilde Santos. Guarani: do jejuvy à palavra recuperada. *Conselho Indigenista Missionário*. 14 set. 2009. Disponível em: <<https://cimi.org.br/2009/09/29244/>>. Acesso em: 21 abr. 2021.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 20, p. 33-77, 2002. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2214/1773>>. Acesso em: 04 jun. 2021.
- KUMU, Umúsin Panlôn; KENHÍRI, Tolamã. *Antes o mundo não existia*. São Paulo: Cultura, 1980.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Teoria do Medalhão. In: *Obra completa em quatro volumes*. 2. ed. Organização de Aluizio Leite, Ana Lima Cecilio & Heloisa Jahn. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 270-275.
- OLIVIERI-GODET, Rita. *A alteridade ameríndia na ficção contemporânea das Américas*. Brasil, Argentina, Quebec. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. (Litteris; 4).
- PEREIRA, Verenilde Santos. *Uma etno-experiência na comunicação: Era uma vez... Rosa Maria*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Distrito Federal, 1995.
- PEREIRA, Verenilde Santos. *Um rio sem fim*. Brasília: Thesaurus, 1998.

PEREIRA, Verenilde Santos. *Não da maneira como aconteceu*. Brasília: Thesaurus, 2002.

PEREIRA, Verenilde Santos. *Violência e singularidade jornalística*: o “massacre da Expedição Calleri”. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Distrito Federal, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 78, p. 3-46, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. (Col. Biblioteca do Pensamento Moderno).

A catástrofe amazônica em dois contos de João Meirelles Filho
The Amazon Catastrophe in Two Short Stories by João Meirelles Filho

Autoria: Irisvaldo Laurindo de Souza

 <https://orcid.org/0000-0002-5241-6134>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.185590>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/185590>

Recebido em: 11/05/2021. Aprovado em: 04/12/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 19, ago.-dez., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

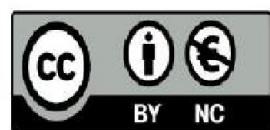
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniae>.  fb.com/opiniae

Como citar (ABNT)

SOUZA, Irisvaldo Laurindo de. A catástrofe amazônica em dois contos de João Meirelles Filho. *Opiniões*, São Paulo, n. 19, pp. 148-171, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.185590>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/185590>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

a catástrofe amazônica em dois contos de João Meirelles Filho

The Amazon Catastrophe in Two Short Stories by João Meirelles Filho

Irisvaldo Laurindo de Souza¹

Universidade Federal do Pará – UFPA

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.185590>

¹ Doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. Bolsista Capes (88887.649538/2021-00). Professor de Literatura e Teoria Literária na Faculdade de Linguagem do Campus Tocantins/Cametá (UFPA). E-mail: irandesouza@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5241-6134>.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo fazer a análise literária dos contos “Poraquê” e “Mamí tinha razão” de João Meirelles Filho (2017). O artigo levanta a hipótese de que essas duas narrativas curtas se conjugam num espaço-tempo comum e adquirem estatuto ficcional sob o regime de escrita da catástrofe. O trabalho discute o paradigma de catástrofe à contraluz da noção de desastre. Analisa as figurações do sujeito amazônico nos contos. E, pela via da representação alegórica, defende que as fraturas em seu *modus vivendi*, visíveis em “Poraquê” e “Mamí tinha razão”, decorrem não de fatores naturais como os fenômenos hidrológicos da Bacia Fluvial Amazônica, mas sobretudo da trama das relações de produção capitalistas, sistema que em seu modelo de geração de riqueza e organização social engendra a catástrofe da modernidade no cotidiano amazônico. Os autores de referência são Benjamin (2012; 2016), Seligmann-Silva (2000), Quarantelli (2015), Loureiro (2001) e Sarmento-Pantoja (2014), dentre outros.

Palavras-chave

Contos. Amazônia. Representação das águas. Catástrofe. João Meirelles Filho.

Abstract

This paper aims to make the literary analysis of the short stories “Poraquê” and “Mamí tinha razão” by João Meirelles Filho (2017). The paper raises the hypothesis that these two short narratives conjugate in a common space-time and acquire fictional status under the regime of catastrophe writing. The paper discusses the paradigm of catastrophe in the backlight of the notion of disaster. It analyzes the figuration of the Amazonian subject in the short stories. And, through allegorical representation, it argues that the fractures in his *modus vivendi*, visible in “Poraquê” and “Mamí tinha razão”, are not the result of natural factors such as the hydrological phenomena of the Amazon River Basin, but mainly of the plot of capitalist relations of production, a system that in its model of wealth generation and social organization engenders the catastrophe of modernity in the Amazonian daily life. The authors of reference are Benjamin (2012; 2016), Seligmann-Silva (2000), Quarantelli (2015), Loureiro (2001) and Sarmento-Pantoja (2014), among others.

Keywords

Short stories. Amazon. Water Representation. Catastrophe. João Meirelles Filho.

introdução

Originária da palavra grega *katastrophé*, a noção de catástrofe como fratura ou ruptura da normalidade (ABBAGNANO, 2007) transformou-se ao longo dos séculos e adquiriu novos delineamentos conceituais. Para Walter Benjamin, no contexto da modernidade, a catástrofe já é a própria urdidura do cotidiano. Márcio Seligmann-Silva (2000) comenta que, de fato,

Walter Benjamin foi quem – antes do Holocausto – primeiro percebera a terrível necessidade e atualidade de “uma definição do presente como catástrofe” (*Definition der Gegenwart als Katastrophe*). Como pode-se ler na sua famosa tese número nove “Sobre o conceito da história” – que descreve o “anjo da história” vendo o acumular-se de ruínas como resultado “de uma única catástrofe” – para Benjamin não havia dúvidas de que não apenas o presente é catástrofe – “que ‘continue assim desse modo’ é a catástrofe” – mas também que “a catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe.” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 87)

É com Benjamin (2012), portanto, que o conceito de catástrofe se atualiza na tradição do pensamento. Adentra a contemporaneidade. Incorpora a experiência do choque – o enfrentamento cotidiano do perigo no mundo moderno – e perde o caráter excepcional. Esse movimento aproxima a filosofia da história de Benjamin do pensamento materialista de Karl Marx e Friedrich Engels para os quais a catástrofe da modernidade é decorrente das novas relações sociais e de produção da economia capitalista, em vista das quais eles intuíram a barbárie que se desenhava para o século XX (LÖWY, 2000). Benjamin (2012) refuta a ideologia do progresso, isto é, a concepção do tempo histórico como crônica da evolução mecânica e homogênea de povos e sociedades (LÖWY, 2002); propõe, na oitava tese do ensaio *Sobre o conceito de história*, a construção de um novo paradigma historiográfico que traga, em seu âmago, o ensinamento de que o “estado de exceção” (*Ausnahmezustand*), que vem a ser o próprio “estado de catástrofe”, seja regra vigente na modernidade.

Para Eric J. Hobsbawm (2013), o momento em que a exceção se torna a própria norma, como o atual, é sintomático da falência do processo civilizatório. E com o rompimento dos seus sistemas de regras e de conduta moral (dos direitos humanos, por exemplo), instaura-se a barbárie. Fenômeno exclusivo do domínio humano – porque ausente do meio natural –, a barbárie, grosso modo, é a gestão política da morte para fins de domínio (mas sobretudo de extermínio) de etnias, de minorias, de territórios e de populações inteiras. E como tal, ou seja, tipificada pela indiferença resoluta para com a vida humana, “[...] demonstra de modo irrefutável o fracasso da cultura”, assinala Tânia Sarmento-Pantoja (2014, p. 165).

De acordo com Michael Löwy (2000), a barbárie moderna tem características e estratégias explícitas e reconhecíveis. Dentre elas, o uso de tecnologias avançadas para matar; o extermínio em massa; a eliminação impessoal e indiscriminada de homens e mulheres, crianças e idosos; o planejamento e a gestão burocrática de morticínios; e também ideologias legitimadoras de seu *modus operandi*, com base em teorias científicas. O oxímoro “barbárie civilizada”, anota Löwy, sintetiza a evolução de método que remodelou a natureza da barbárie no curso da história:

[...] não há nada no passado que seja comparável à produção industrial, científica, anônima e rationalmente administrada da morte na nossa época. Basta comparar Auschwitz e Hiroshima com as práticas guerreiras das tribos bárbaras do século IV para se dar conta de que eles não têm nada em comum: a diferença não é somente na escala, mas na natureza. (LÖWY, 2000, p. 55)

Veremos adiante que a linha de força da catástrofe, da exceção e da barbárie incide nos contos “Poraquê” e “Mamí tinha razão” de João Meirelles Filho, estabelecendo alegorias da derrocada do processo civilizatório na Amazônia do século XXI. Mas antes de empreender a análise das narrativas, precisamos cotejar os conceitos de catástrofe e de desastre, esse, por sua vez, proveniente do pensamento sociológico de Enrico Louis Quarantelli (2015). Em sua leitura do tema, Sarmento-Pantoja (2014) estabelece o seguinte marco divisório empírico e epistêmico entre ambos:

Desastre seria um evento localizado em um tempo-espacó determinado e relacionado a um perigo iminente e à destruição, experimentados por uma comunidade. Apresenta grande impacto sobre os serviços essenciais, o patrimônio material e o ambiente, com possibilidade de haver perda, dispersão humana ou mesmo extinção da espécie. A catástrofe por sua vez apresentaria todas essas singularidades, mas em níveis de magnitude muito mais amplos e com grande potencial de perdas humanas. A combinação entre a noção de mundo desregulado e destruição total gera grande abalo comunitário e a ideia de que o mundo conhecido não voltará a sé-lo, após a catástrofe [...]. (SARMENTO-PANTOJA, 2014, pp. 166-167)

Como propõe Sarmento-Pantoja, o ponto de ruptura entre os conceitos de desastre e de catástrofe é, de um lado, a possibilidade de reversão de impactos e prejuízos implícita no primeiro; de outro, a total impossibilidade de o “mundo conhecido” voltar a ser como era antes de uma catástrofe. Enquanto o desastre

admite a retomada, a recuperação de perdas materiais, enfim, a continuidade da vida, a catástrofe impõe descontinuidade, desaceleração e suspensão do cotidiano. Na catástrofe, por sua magnitude exacerbada, o dia a dia é colocado de cabeça para baixo, as vidas viradas pelo avesso, com sofrimento, trauma e morte impostos a sujeitos individuais e coletivos.

Propomos, todavia, que os dois conceitos são convergentes e comunicáveis. Ou seja, em situações específicas pode haver intersecção entre eles. É o que acontece na perspectiva deste trabalho, já que a dinâmica entre ambos se estabelece a partir de agravantes incorporados a uma situação inicial de desastre instaurado por fenômenos das águas, eventos que se aprofundam e atingem os extremos da anomia e da exceção do direito. Em última análise, no desastre subjaz sempre uma potência de catástrofe. Mas enquanto o primeiro, como lembra Quarantelli (2015), ainda pode ser decorrente de causas naturais, a catástrofe, como assinala Benjamin, engendra-se na trama das relações sociais. Aliás, o que sobressai na filosofia da história de Benjamin é a potência demasiado humana de engendrar catástrofes. Empreendê-las, segundo ele, foi o próprio *modus operandi* com o qual efetuou-se a passagem da Natureza para a Cultura. Dito de outro modo, a potência de catástrofe do *Homo sapiens* ultrapassa em muito a potência da natureza para constituir e propagar desastres. Isso é o que faz dos documentos de cultura da civilização, como os textos literários, documentos de barbárie – a *práxis* da catástrofe – e enforma a tempestade que amontoa ruínas aos pés do anjo da história (BENJAMIN, 2012).

Theodor Adorno e Max Horkheimer (2002) convergem com Benjamin que o progresso tem mesmo um lado paradoxal que se tornou ainda mais visível na modernidade. Em sua razão instrumental, o progresso não é apenas construtor, também é destruidor, devorador da natureza. Ele exaure os seus recursos e os próprios homens, apropriando-se de sua criatividade e de sua força de trabalho (ADORNO; HORKHEIMER, 2002). E é essa sua falta de limites, geradora de ruínas, que projeta um futuro sombrio para a humanidade.

A capacidade de destruição do homem ameaça tornar-se tão grande que, quando vier a se esgotar, esta espécie terá feito tábula rasa da natureza. Ou bem há de se dilacerar a si mesma, ou bem arrastará consigo para a destruição a fauna e a flora inteiras da Terra, e se a Terra ainda for bastante jovem, a coisa toda – para variar uma frase célebre – deve começar de novo a um nível muito mais baixo. (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 186)²

² Na edição em inglês (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 186), lê-se: "The human capacity for destruction promises to become so great that once this species has exhausted itself-a tabula rasa will have been created. Either the human species will tear itself to pieces or it will take all the earth's fauna and flora down with it, and if the earth is still young enough, the whole procedure to vary a famous dictum will have to start again on a much lower level".

Na Amazônia contemporânea, a catástrofe da modernidade engendrada pelas relações sociais e de produção da civilização capitalista fraturou o tempo, o espaço e, consequentemente, a experiência do sujeito em sua escalada histórica. No início deste século, o modelo de exportação de matérias-primas imposto à região desde a conquista colonial e aprofundado no Ciclo da Borracha (1880-1912) agravou-se ainda mais com a elevação da escala do extrativismo a um patamar industrial (LOUREIRO, 2001). Entre enclaves produtores de *commodities* minerais, florestais, minerais e agroindustriais e extensas zonas urbanas e rurais onde a maioria dos amazônidas ainda vive abaixo da linha de pobreza, o cenário sociopolítico compõe um quadro conflitivo de temporalidades disjuntivas (BHABA, 2013). Cenário do qual João de Jesus Paes Loureiro (2001) traça o seguinte panorama:

As profundas alterações na sociedade amazônica, certamente geradoras de impactos culturais irrecuperáveis, advêm de fatores que estão no conhecimento já repertoriado da região: a ocupação concentradora da terra em curso; a não delimitação das áreas apropriadas ao sistema de produção; as injustiças do modo de expansão da fronteira agrícola, sem atenção a uma agricultura autossustentável; o processo acelerado de desmatamento; a destruição de seringais; o consumo considerável da floresta como carvão vegetal; a usura dos projetos minero-metalúrgicos quanto à multiplicação de empregos, agregação de valor à matéria-prima e danos ao meio ambiente; a falta de garantia às condições de saúde, de resguardo da terra indígena e das áreas de preservação ecológica; a presença de trabalho escravo; a não observação de procedimentos do uso de aparelhos condensadores na queima do amálgama de mercúrio na mineração, envenenamento de peixes, homens e rios; a entrada desordenada de capitais nacionais e internacionais, promovendo a violência, conflitos, migração interna e atração da externa desorientada e sem condições de aculturação, gerando um nomadismo populacional em busca de um destino; a destribalização do índio; a desestruturação da vida e economia dos habitantes da gleba; a deterioração das relações sociais, o menosprezo e o desrespeito pela diversidade, complexidade, fragilidade e superabundância da natureza; o caráter autoritário e lesivo das políticas públicas; a progressiva perda de identidade cultural e desenraizamento de grupos. (LOUREIRO, 2001, pp. 412-413)

Essa é a Amazônia sob o signo da catástrofe. A hipótese deste trabalho é a de que a representação da região sob esse paradigma modula a narrativa e o discurso

literários de “Poraqué” e “Mamí tinha razão” de João Meirelles Filho. Narrativas essas que prefiguram (no primeiro caso) e alegorizam (no segundo) a morte do sujeito, do meio natural e a derrocada da própria civilização na fronteira amazônica.

i. desastres das águas: caminho aberto para a catástrofe da civilização

O escritor João Meirelles Filho nasceu em São Paulo (SP) em 1960. É graduado em administração de empresas pela Fundação Getúlio Vargas (FGV). Vive em Belém (PA) desde 2004. Ativista e empreendedor ambiental, fundou e dirige a organização não governamental Instituto Peabiru, que desenvolve projetos de fortalecimento de organização social e de valorização da biodiversidade junto a comunidades ribeirinhas e quilombolas do Arquipélago do Marajó, Nordeste Paraense e Região Metropolitana de Belém (RMB). Tem dezoito títulos publicados, dentre eles *O livro de ouro da Amazônia* (Ediouro, 2004), traduzido para o italiano, e *Grandes Expedições à Amazônia Brasileira* (Metalivros, 2009; 2011), editado em dois volumes. Lançou, em 2020, sua segunda obra ficcional, *Aboio – Oito contos e uma novela* (Ed. Laranja Original), finalista do Prêmio Jabuti 2021, da Câmara Brasileira do Livro, na categoria contos.³

As duas narrativas curtas de Meirelles Filho tomadas como objeto deste trabalho integram a coletânea *O abridor de letras*, lançada em 2017, vencedora do Prêmio Sesc de Literatura daquele ano, também na categoria contos. “Poraqué” é narrado em primeira pessoa. Seu espaço é o de uma fazenda da ilha do Marajó, na foz do Rio Amazonas. O narrador-personagem, não nomeado, é o herdeiro da propriedade. Chuvas incessantes assolam as terras baixas do arquipélago. Arrastada pela correnteza, uma “coroa grande” de terra caída estanca à ilharga da fazenda. A tábua é de maré alta, logo, o fazendeiro intui: o que está a caminho é na verdade uma grande e última pororoca⁴. Na água, já turva de barro, os búfalos rodopiam até a morte, os cavalos apavoram-se com o seu avanço inexorável, os bois fogem para as terras mais altas, as piramboias buscam abrigo debaixo da casa assenhорada pela inundação. O narrador-personagem comprehende a tempo que o destino final de sua terra é virar mar, por isso abandona a fazenda, juntamente com os empregados.

³ As informações biográficas foram fornecidas pelo próprio escritor, através de e-mail pessoal.

⁴ De acordo com diversos autores, o fenômeno fluviomarinho conhecido na Amazônia como “pororoca”, violento e destruidor de ecossistemas e marcos antrópicos, é causado pelo embate entre as marés altas do oceano – marés de sizígia – e as cheias dos rios da planície. Já a “terra caída” constitui o desmoronamento progressivo das próprias ribanceiras dos rios devido ao atrito da correnteza. Outros fenômenos fluviais típicos da Bacia Amazônica são a enchente, provocada pelo aumento da vazão dos rios, o que faz com que as águas transbordem de seus canais e alaguem as áreas adjacentes às ribanceiras, e a *llançada*, provocada por desmoronamentos das encostas dos Andes que fazem os rios transbordar de lama e lodo, matando os peixes por asfixia, destruindo plantações, povoados, e, não raro, ceifando vidas humanas.

Já o conto “Mamí tinha razão” narra acontecimentos posteriores a um levante de águas na foz do Amazonas, uma enchente descomunal que inunda a cidade de Belém e parte do Sudeste Paraense, com efeitos irreversíveis. Vinda da ilha do Marajó, a grande pororoca arremete incessantemente, as águas sobem cada vez mais e são milhares os mortos. Quem escapou busca alternativas de sobrevivência. Da paisagem urbana, só restam os andares mais altos dos edifícios. Canoas e lanchas são os únicos meios de transporte. Quem não morreu afogado, logo se convenceu de que deveria migrar para outras regiões em busca de terra firme. Foi o que fez Mamí, mãe de santo idosa e discriminada por suas crenças religiosas, que alugou uma lancha na qual partiu para o sudeste do Pará, continente adentro, em busca de terras altas que tivessem, porventura, escapado à avalanche das águas.

Observando primeiramente a forma como os sujeitos são representados nos contos de Meirelles Filho, assinalamos que eles figuram ora no plano individual, ora no coletivo. Em “Poraquê”, o narrador-personagem não é representado a reboque da disruptão das águas, mas estabelece ele mesmo o ponto de vista sobre o meio natural e os acontecimentos funestos engendrados pelo fenômeno em curso. Notamos que em seu delineamento singular ele em muito se distancia do retrato arquetípico do homem amazônico isolado com a família nos confins da floresta. Pelo contrário, é alguém com posição e lugar de fala privilegiados, sobretudo integrado à ordem social capitalista. Em sua condição de empresário rural, goza, inclusive, de proeminência sobre a comunidade de vida que tem como núcleo espacial a propriedade pertencente à sua família há dois séculos. E é desta perspectiva, isto é, da intersubjetividade que vincula as individualidades numa experiência comum, que também se delineia à sombra do narrador-personagem um sujeito coletivo no espaço-tempo de “Poraquê”. Comunidade de vida para a qual ele toma, com paternalismo, a responsabilidade de dar proteção e abrigo: “Gerações e gerações aqui. Compadres. Afilhados, afilhadas, madrinhas, padrinhos, gente nossa que a gente leva pra criar na cidade!” (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 20).

Esse breve monólogo do narrador-personagem de “Poraquê” denota um *ethos* tensionado pelo desastre natural em curso. Lembramos que *ethos*, como assinala Jacques Rancière (2009, p. 29), concerne “[...] às maneiras de ser dos indivíduos e das coletividades”. E se esse *ethos* aos poucos transmuda-se em *páthos*, isto é, se o drama do desastre hidrológico vai aos poucos constituindo a tragédia do corpo social, é porque as águas rebeladas que submergem as terras baixas do arquipélago marajoara dia após dia derruirão muito mais do que o mundo físico, elas extinguirão o próprio espaço de experiência material e simbólica do sujeito. É visível que ao sujeito amazônico, na narrativa de Meirelles Filho, já está reservado o papel de perdedor na luta agônica travada, de um lado, “contra os rios extravasados, as terras desaparecidas, num tudo-água por onde quer que se olhasse” (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 13), e de outro, como veremos adiante, contra um modelo autodestrutivo de civilização.

“Mamí tinha razão” também centraliza a sua trama em um sujeito individual sobre o qual é necessário lançar um olhar em perspectiva e profundidade: Mamí, mulher pobre, moradora da periferia de Belém, mãe de santo e idosa. A exemplo do que acontece com o fazendeiro de “Poraquê”, também é em seu contracampo que os demais personagens – e até mesmo a “maré pioneira” que submerge Belém e parte da Amazônia Oriental no espaço-tempo do conto – são delineados à medida que os fatos se enredam. Há uma voz narrativa que não é nem do autor nem de Mamí, mas de um enunciador que fala ora em primeira ora em terceira pessoa e participa apenas de forma periférica da trama. Ele apresenta Mamí com traços arquetípicos, pouco prospecta a sua subjetividade, mas eventualmente a deixa falar em primeira pessoa. Constitui, assim, uma representação ainda paradigmática do sujeito amazônico, um sujeito acuado entre as forças da natureza de um lado e as da civilização, de outro, e cujo corpo – individual em primeiro plano, mas coletivo e social em última análise – sofre não apenas as fraturas do desastre natural, mas sobretudo a ruptura irreversível imposta pela catástrofe sociopolítica alegorizada na narrativa.

Nos dois contos de Meirelles Filho (2017), essas fraturas já não são localizadas e reversíveis como acontece no âmbito do desastre natural, sanitário ou tecnológico, de acordo com Quarantelli (2015). Pelo contrário, elas se generalizam e constituem uma fratura mais ampla e definitiva que delinea aos poucos um contexto de catástrofe: a própria implosão do processo civilizatório na Amazônia, iniciado no século XVI. Em sua intratextualidade e complementaridade – a violenta e destruidora maré fluviomarinha que submerge o Arquipélago do Marajó em “Poraquê” é a mesma que avança sobre a cidade de Belém e o Sudeste Paraense em “Mamí tinha razão” –, os dois contos articulam-se, encaixam-se e enformam uma vigorosa escrita da catástrofe para a análise da qual logo tomaremos a via alegórica. Porém, antes assinalamos que a fratura do espaço amazônico pelo desastre das águas é também a linha de força que instaura a disruptão simbólica, psicológica e sociopolítica nas narrativas. Um núcleo irradiador, por assim dizer, que põe a catástrofe amazônica em devir, em primeira análise, devido à desordem cosmológica em curso, em última, pela derrocada decorrente das conflitivas relações sociais engendradas no plano da historicidade.

Vejamos que fraturas são essas. Com seu lugar de viver submerso pelas águas, os personagens de “Poraquê” e “Mamí tinha razão” não terão mais chão para pisar. Deslocar-se-ão para onde a vida for possível – se ainda for. Perderão não apenas os meios de subsistência, mas sua primeira referência identitária: a terra onde nasceram, cresceram, multiplicaram-se e construíram seus saberes. No primeiro conto, o narrador-personagem perde mais do que a herança de sua família, com todas as benfeitorias agregadas à fazenda ao longo de dois séculos, perde o esteio de sua confortável posição social. Além disso, a memória material de seus antepassados também afunda no abismo das águas: a casa-grande, o arquivo do avô sobre as coisas do Marajó, os objetos, os lugares de afeto. Ao deixar para sempre a fazenda e o arquipélago, tudo o que ele leva, além das próprias reminiscências, são

apenas “[...] poucos pertences, um reio que ganhara quando menino, um capacete da Guerra de Vinte-e-Quatro, o facão-cabeça-de-cachorro [...]” (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 28). Nada mais. É assim que a ferida do espaço, em suas implicações psicossociais, também cinde a memória, gerando trauma.

A propósito, Seligmann-Silva (2000, p. 84) lembra-nos que, de acordo com a teoria psicanalítica, o trauma “[...] advém de uma quebra do Reizschutz (paraexcitação), provocada por um susto (*Schreck*) que não foi amparado pela nossa *Angstbereitschaft* (estado de prevenção à angústia)”. E de montante a jusante, isto é, no curso que vai do desastre à catástrofe entre as duas narrativas de Meirelles Filho, a irreversibilidade da destruição do espaço material e simbólico ultrapassa, decerto, a capacidade de assimilação do sujeito.

Nos contos em análise, a catástrofe não advém, todavia, de imediato. Ainda que por fatores diferentes aos do espaço rural-ribeirinho de “Poraquê” – como veremos a seguir ao refletir sobre o extrativismo como modo de produção de riqueza na Amazônia –, em “Mamí tinha razão”, o espaço urbano também já vinha sendo violentado e fraturado muito antes do “apocalípsio” das águas pela ocupação desordenada, pela especulação imobiliária e pela desigualdade abissal entre seus habitantes. Esse evento catastrófico apenas aprofunda o destroçamento da planície com a eliminação das fontes de subsistência e a escassez de víveres; a perda do sentido e da função da propriedade privada, uma vez instaurada a barbárie – como denota a destruição acelerada da velha infraestrutura (estradas, portos, hidrelétricas, rodovias, empresas, edifícios e máquinas) que dava sustentação à vida econômica –; e por último, embora não menos importante, o fracasso da alteridade e da solidariedade no que resta do corpo social. Em outras palavras, a catástrofe anunciada no espaço-tempo de “Poraquê” instala-se definitivamente no espaço-tempo contíguo de “Mamí tinha razão”. E como já dissemos, será irreversível.

ii. extrativismo, o pano de fundo da catástrofe amazônica

A análise de “Poraquê” e “Mamí tinha razão” também demanda, segundo a prescrição de Antonio Cândido (2011), uma reflexão sobre elementos da realidade social que as duas narrativas de João Meirelles Filho agenciam e enformam como matéria literária. Um desses elementos, talvez o mais importante dentre eles, é o extrativismo como modo de geração de riqueza na fronteira amazônica. Trata-se de um tema recorrente na expressão cultural da região pelo menos desde que Euclides da Cunha estabeleceu um modelo de escrita e de interpretação da Amazônia nos ensaios que escreveu sobre a “hileia” no início do século XX. Embora a discussão passe ao largo dos objetivos deste trabalho, permitimo-nos registrar que Meirelles Filho é um autor que reverbera a seu modo as notações euclidianas sobre a Amazônia na observação do sujeito, na percepção do espaço e na encenação das relações sociais, incluindo, neste caso, as figurações do extrativismo em suas narrativas.

Em “Poraquê” e “Mamí tinha razão”, o extrativismo ganha visibilidade com espectros distintos, porém complementares, no contexto da Amazônia do século XXI. No primeiro, conjugado ao modelo de ocupação do espaço amazônico desde a colonização, isto é, ao latifúndio como padrão de propriedade rural. No segundo, associado ao extrativismo mineral, florestal e à produção energética para dar perspectiva e profundidade ao drama do sujeito amazônico contemporâneo. No “conto marajoara”, ainda que o narrador-personagem não seja um fazendeiro ganancioso, ardiloso e criminoso, como o Paulo Honório de *São Bernardo* de Graciliano Ramos, ele não deixa de ser um empresário rural. Herdeiro e patrão, os seus esteios econômicos são os mais tradicionais da economia baseada na propriedade da terra: em primeiro lugar, a exploração da força de trabalho de empregados e agregados, em segundo, a capitalização do potencial extrativista de sua propriedade costeira na qual a pesca fluviomarinha e a criação de pirarucu em cativeiro aliam-se à criação de bovinos, bubalinos e equinos para gerar riqueza – a sua riqueza privada. E essas bases materiais – esteios do latifúndio e do extrativismo – são fustigadas e fraturadas de imediato pelas águas crescentes que consumam em ato a potência da natureza.

Durante a noite, a maré crescida veio tufando, derrubando o curral, o quarto de arreio, espantando o que encontrou de criação no rumo do mato ou pra dentro da casa. Não havia paz em cômodo algum. Bicho de todo tipo entrando pelas fendas, pelas janelas, por onde desse. Até bicho de casco apareceu. E não se importavam um com o outro, não atacavam. Querem é sobreviver. É isto. (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 28)

Afinal, sobreviverão os bichos que constituem parte significativa do ativo extrativista da fazenda costeira do Marajó? Haverá possibilidade de recuperação de perdas e danos para o bom fazendeiro e sua comunidade de vida? Ou o desastre das águas vai evoluir para uma irreversível catástrofe? Tais perguntas são meramente retóricas. Já sabemos – e a tragédia anunciada, mas não de todo consumada no espaço-tempo de “Poraquê” é trunfo da estratégia narrativa de Meirelles Filho –, que “até que as águas espoquem tudo. As águas. As águas grandes, as verdadeiras. As que vêm de cima e de lado, de baixo e dentro” (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 11), o que aos poucos vai se desenhando “é o apocalípsio... O fim final” (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 77).

Se em “Poraquê” ainda prevalece o extrativismo primário com seu arcaísmo protocapitalista, em “Mamí tinha razão”, muitas etapas adiante, o contexto já é o do capitalismo tardio, pois o segundo conto é permeado pelas fantasmagorias da garimpagem manual, da indústria extractiva mineral e do modelo de geração de energia por meio de grandes hidrelétricas. Elementos esses que, à guisa de constituir uma civilização na Amazônia, levaram-na ao destroçamento

com a desagregação do *modus vivendi* de populações urbanas e tradicionais, dentre elas, caboclos, índios e quilombolas.

Essas fantasmagorias compõem uma espécie de cartografia subliminar de “Mamí tinha razão”, uma geografia do caos, por assim dizer. Ao abandonar o “mundo aquariado” em que Belém transformara-se após as grandes marés vindas da foz do Amazonas, a mãe de santo Mamí empreende um périplo arriscado até alcançar as terras altas da Serra dos Carajás, no sudeste do Pará, e seu percurso entre as ruínas recentes da civilização na Amazônia é penoso e doloroso: a hidrelétrica de Tucuruí, uma carcaça de concreto armado com as linhas de transmissão destruídas; o rio Tocantins, alargado a ponto de já não se divisar o seu traçado; Marabá e cidades vizinhas, assoladas pela miséria e pela fome; as minas de ferro, cobre e ouro da região; poços d’água; a velha mineradora que as explorava, falida, “os caminhões parados, as esteiras, as máquinas encostadas. Enferrujando [...]” (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 99); e, para completar o cenário de barbárie, a garimpagem manual e a pistolagem em vertiginoso recrudescimento numa terra desde sempre pouco afeita ao Estado de direito.

Mas esse novo estado das coisas, o da catástrofe que abre portas à barbárie, é menos devedor das águas fluviomarinhas que avançam pela hinterlândia do que da trama sociopolítica que forjou em longo prazo uma Amazônia sem autossustentabilidade econômica e ambiental. Decerto por isso seus maiores responsáveis também têm visibilidade na narrativa de Meirelles Filho. O extrativismo mineral como modelo de produção de riqueza é o primeiro dentre eles porque destruiu ecossistemas, concentrou renda, excluiu as populações autóctones de seus benefícios, desperdiçou vidas humanas em suas engrenagens projetadas para o mercado internacional, incluindo a do marido de Mamí, que “[...] morrera ali, servindo a grande empresa” (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 103). Um panorama de desagregação social que remete à seguinte reflexão de Zygmunt Bauman (2005) a respeito da mineração como produtora de escombros, refugos e que impõe um caminho sem volta às comunidades por ela impactadas nas fronteiras extrativistas do capitalismo tardio:

A mineração, por outro lado, é o epítome da ruptura e da descontinuidade. [...] E só se pode chegar ao minério removendo-se camada após camada do solo que impede o acesso ao veio – tendo-se primeiro cortado ou queimado a floresta que impedia o acesso ao solo. A mineração nega que a morte traga no ventre o renascimento. [...] Cada ponto que a mineração atravessa é um ponto sem retorno. A mineração é um movimento de mão única, irreversível e irrevogável. A crônica da mineração é um túmulo de veios e poços repudiados e abandonados. A mineração é inconcebível sem o refugo. (BAUMAN, 2005, pp. 31-32; grifo do autor)

Assim tem sido na Amazônia, e em seu plano discursivo, “Mamí tinha razão” enforma uma crítica a este rumo que a civilização ocidental tem dado à região, com a anuência das elites nacionais e regionais. Embora a voz que a enuncia não seja a de Mamí – como dissemos, o narrador é um personagem secundário na trama –, é em seu contraplano como sujeito amazônico que tal crítica se constitui. Mãe de santo, iálorixá, mulher do povo, Mamí é dotada de um saber empírico, telúrico e messiânico a um só tempo. Uma vez consumada a catástrofe em Belém e no Sudeste Paraense, seus saberes autóctones prevalecem sobre a ciência, a tecnologia e a geopolítica exógenas que conduziram a Amazônia ao caos. Para encontrar chão pisável, para saber o que fazer depois que o mundo se “aquariou” e até para descobrir novos veios de ouro em áreas de garimpo, todos desejam ouvir Mamí. Antes discriminada por sua religião de matriz africana, idade, ignorância e condição social, o novo estado das coisas – a barbárie em progresso – fez dela um oráculo.

Inferimos, assim, que Mamí, com seus velhos saberes e novos poderes, constitui o contradiscurso literário de Meirelles Filho para redarguir o pensamento liberal, republicano e capitalista que, germinado nos primórdios da República, definiu a plataforma ideológica, geopolítica e econômica sobre a qual a Amazônia adentrou os séculos XX e XXI. Uma visada que perpassou o ciclo autoritário de Getúlio Vargas [1930-1945], a ditadura civil-militar [1964-1985] e ainda vige desde a redemocratização do país, em 1985 – a saber, o pensamento de que a riqueza material (e com ela o patrimônio simbólico e imaterial) da região deve ser gerida por instâncias de poder e de saber que são externas, isto é, estabelecidas ao largo e ao longe das populações locais (LOUREIRO, 2001).

Forjar a catástrofe amazônica no espaço-tempo contíguo de “Poraquê” e “Mamí tinha razão” como faz Meirelles Filho é refutar, reiteramos, a ideologia política e o pensamento econômico liberal que sustentam o desenvolvimentismo. O que inferimos da análise dos dois contos, portanto, é que se a Amazônia se desagregou – derruída por águas revoltosas e, sobretudo, por sua inserção precária na civilização do capital – é porque o sujeito amazônico não tem sido ouvido, por exemplo, sobre a conveniência de levantar arranha-céus nas terras de cota baixa da planície, sobre a pertinência de erguer hidrelétricas gigantescas nos afluentes do Amazonas ou sobre a real necessidade de desmatar áreas florestais. Em síntese, para Meirelles Filho, os modos e saberes do amazônida é que deveriam consubstanciar a construção do seu próprio destino como sujeito histórico, a começar pelo usufruto do espaço geográfico, com sua biodiversidade e sua profusão de matérias-primas.

iii. prólogo e epílogo da civilização na amazônia

Já demos nota da intratextualidade vigente entre “Poraquê” e “Mamí tinha razão”. Quando as águas invadem Belém no segundo conto, seu narrador abre

parêntesis na própria enunciação e comenta o fatídico destino do Arquipélago do Marajó:

No Norte nada que havia. Do Marajó, então, não sobrou nem aquela pontinha de Joanes. Nem teso mais alto que fosse. Foi tudo se esfarelando no bater da água grande. A tabatinga não aguentou tanto redemoinho, as ondas comeram o Marajó. Aqueles arrozais ilegais, ainda bem, se foram... Virou mingau.
(MEIRELLES FILHO, 2017, p. 84)

O elo intranarrativo, a relação direta entre o desastre das águas que afunda o Marajó e o que aos poucos também afunda Belém e a hinterlândia paraense, constitui um dado relevante para a reflexão sobre “Poraquê” e “Mamí tinha razão” no âmbito da escrita da catástrofe, permitindo estabelecer o mesmo recorte analítico para os dois contos. Ousamos dizer, inclusive, que não fosse a vontade e a liberdade de seu autor para fracioná-las em narrativas distintas, elas poderiam integrar a mesma unidade textual, o que talvez as estruturasse como novela ou até como romance. Mas isso é mera especulação e, como tal, irrelevante. A questão essencial é examinar em que medida ambos constituem a crônica da morte do sujeito, do meio natural e da ruptura do processo civilizatório na Amazônia. Lembrando que essa questão reverbera na cultura contemporânea a crítica do progresso como matriz de ruínas, tal como desenvolvida por Benjamin (2012) e também por Adorno e Horkheimer (2002). É a “nova barbárie” prevista por eles que devemos prospectar na máquina textual dos dois contos em análise. E, tendo em vista o seu diálogo aberto com a historicidade, propomos que o último esforço de interpretação de “Poraquê” e “Mamí tinha razão” seja um esforço alegórico. Como lembra Jeanne Marie Gagnebin (2013), após séculos de depreciação na tradição filosófica, a exegese alegórica da escrita foi reabilitada por Walter Benjamin em seu estudo sobre o drama barroco (ou trágico) alemão, depois estendida às reflexões que o crítico e filósofo também fez sobre a modernidade ancoradas na poesia de Charles Baudelaire. “A expressão alegórica nasceu de uma curiosa combinação de natureza e história”, anotou Benjamin (2016, p. 178). Para ele, ao contrário do símbolo, com sua vocação para a beleza e a harmonia, a alegoria deve ser tomada como elemento de precariedade e de tensão na fatura do objeto artístico. Logo, se a representação simbólica aspira, de algum modo, à permanência no tempo, a representação alegórica, em movimento contrário, remete à contingência temporal das obras de arte. Em outras palavras,

enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perservar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. (GAGNEBIN, 2013, p. 38)

Do ponto de vista hermenêutico, a alegorese constitui um método de desvio e deslocamento de sentido. Em seu filtro interpretativo não há coincidência do sujeito com o objeto. Dessa maneira, o leitor pode afastar-se da literalidade do texto e empreender a leitura do que não foi escrito.

A teoria benjaminiana da alegoria marca, assim, uma enorme distância da hermenêutica idealista, afeita ao símbolo, e aproxima-se da crítica materialista, cujo marco conceitual é a “[...] configuração da dialética em suas variadas vertentes desde Hegel e Marx”, de acordo com João Batista Pereira e Stélio Torquato Lima (2013, p. 147). Ademais, é importante lembrar que

a crítica materialista não tem como meta estabelecer a verdade definitiva sobre uma obra ou um autor (burguês decadente ou proletário revolucionário), mas tornar possível a descoberta de novas camadas de sentido até então ignoradas. (GAGNEBIN, 2018, p. 42)

Portanto, em última análise, a alegorese é menos uma leitura da história do que do discurso. E é esta a escavação que faremos em “Poraquê” e “Mamí tinha razão”, a da “fabulação” discursiva que estes dois relatos ficcionais breves constituem sobre a vida social na Amazônia contemporânea, conjugando, para isso, materialidade textual e contexto histórico-literário.

Na simbiose entre a estética e o social, para além de uma visão mecanicista da arte, enfatiza-se a principal função da leitura alegórica: valorar a arte, inserindo-a no curso do tempo histórico, revelando como os seus procedimentos desnudam as ruínas e escombros culturais que a atitude simbólica tende a ocultar, imaginando-as atemporais, como se portassem valores eternos, imutáveis e universais. [...]

Dissociada da imagem edificada pelos românticos, ela [a alegoria] se converte em mantenedora da memória do mundo, tornando manifestas ações reprimidas e apagadas em cada época, utilizando resíduos e fragmentos abandonados no tempo. Em franca oposição ao símbolo, que tende a apresentar a arte atemporalmente, a alegoria opera em intimidade com o elemento deslocado, ignorado, perscrutando a contingência e o que foi esquecido na versão dos vencedores na escrita da história. (PEREIRA; LIMA, 2013, p. 152)

A vocação da alegoria para a história, e em particular para as narrativas dos vencidos, faz dela o fio que tece a escrita do desastre/catástrofe em temporalidades,

como a vigente, nas quais imperam a barbárie e o trauma, o desencantamento do mundo, as desilusões e as distopias, o niilismo e a negatividade (GAGNEBIN, 2018; PEREIRA; LIMA, 2013). Nesse estado de coisas, ruínas e destroços constituem a própria matéria da expressão alegórica, restando ao alegorista, em suas escavações póstumas, o papel de colecionador de escombros, melancólico e entregue ao trabalho de luto (AVELAR, 2003; SELIGMANN-SILVA, 2007). Daí o tempo corrente da alegoria ser o tempo póstumo (AVELAR, 2003). Aliás, o *post mortem* é o próprio tempo do discurso nos contos de Meirelles Filho, diferentemente do tempo da história, que é o pretérito:

Eu posso te garantir que ela cansou de avisar as irmãs, seus parentes, enfim, quem ela conhecia, quem a visitava sempre. E na rua também, eu vi Mami pedindo licença e contando suas histórias. As pessoas riam que só. Depois ela parou, viu que não adiantava. Aqui em casa? Quantas vezes? Mais pra minha mãe que ela falava. Minha mãe até que acreditava nela, mas, mole do jeito que era, não mexeu um pau! Talvez por isso. Foi a primeira que desapareceu. Deve ter sido na onda forte, a Pioneira. (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 81)

Começaremos por “Poraquê” a sondagem dos dois contos em análise a partir do conceito benjaminiano de alegoria. Qual é a matéria alegórica dessa narrativa? O que se transformará em escombros e amontoará ruínas submersas no *post mortem* do arquipélago do Marajó? Qual é, afinal, a trama elusiva desse conto de Meirelles Filho? A primeira resposta que nos arriscamos a dar é que, para além da tensão causada pelo desastre hidrológico em curso na narrativa, isto é, para além do espanto e do desespero com a maré crescente que segue “tufando”, escatológica e apocalíptica, há outras fraturas e tensões em segundo plano que devemos observar, especialmente a das relações sociais que estabeleceram, desde a colonização, o modelo de organização social e de produção econômica vigente no Marajó – delineados anteriormente quando tratamos das figurações do extrativismo.

No espaço-tempo do conto, o solo marajoara segue repisado pelo búfalo, pelo boi e pelo cavalo importados em outras épocas. Os arrozais ilegais – também noticiados posteriormente pelo narrador de “Mamí tinha razão” – empurram a fronteira agrícola ilha grande adentro, fragilizando progressivamente seus ecossistemas. E na contraluz dos dias modorrentos da fazenda costeira, nos interstícios das relações amistosas entre proprietários e não proprietários, emerge a velha pobreza – aquela pobreza dalcidiana⁵ acuada pelo latifúndio, pela desassistência pública e pelo despojamento dos direitos fundamentais do indivíduo

⁵ Referência ao escritor paraense Dalcídio Jurandir [1909-1979], que tomou as precárias condições de vida do sujeito amazônico como matéria ficcional em seus dez romances do Ciclo do Extremo Norte.

– que faz dos campos do Marajó, ontem como hoje, espaços de vida precária⁶ e de exceção do direito. Nesse sentido, um substrato particularmente significativo do conto – e no qual decerto ainda repercute o modelo “geoliterário” de escrita de Euclides da Cunha – diz respeito à povoação pressurosa de um bloco de terra caída, que estacionado do dia para a noite à ilharga da fazenda, em pleno rio-mar, é imediatamente povoadão por pessoas vindas ninguém sabe de onde:

Parou um barco pilhado de gente. Dava pra ver. Havia lua. Lua de farolete. Tava num dia de estiagem. A chuva deixara tudo muito nítido. O som alto. Bregão arretado. Uma bandalheira que só. Quando a música estancava, distingua-se algo como um bater de estacas. [...] Quem são eles? Pescadores? Contrabandistas? [...] De onde vinha aquela gente? Trariam gado também? Era a pergunta que mais se ouvia. O que queriam ali? Ninguém os conhecia. (MEIRELLES FILHO, 2017, pp. 15-19)

Observemos, portanto, que a “trama oculta” da Coroa Grande, ou uma delas, é a da tensão fundiária. Num espaço historicamente dominado pelo latifúndio, sempre há menos terra disponível do que gente precisando de espaço físico para viver. Isso explica o fato de a nova “ilha” povoar-se num átimo e seus primeiros moradores, embora desconhecidos, não estarem de passagem, mas vieram para ficar. De sua varanda, o narrador-personagem apenas observava a cena:

De um tudo povoava aquela coroa grande. Pescador já tratava a terra como permanente, planejando cabana pra armazena, guardar suas redes. Os peões daqui, de butuca, com coceira nas mãos, lançando olho gordo pros pastos novos... (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 15)

Portanto, mesmo com toda a visibilidade que “Poraquê” ainda dá às ações natureza, é a tensão social que enforma, progressivamente, o pano de fundo da narrativa ao longo de suas vinte páginas. E é essa trama elusiva – nem tão oculta assim, diga-se – que ao fim e ao cabo vai delinear o desastre inicial das águas como catástrofe sociopolítica final.

⁶ Tomamos aqui a noção de vida precária tal como proposta por Judith Butler (2019). Para a filósofa norte-americana, chama a atenção o fato de que, na cultura pública contemporânea, algumas vidas sejam dignas de nota – de obituário e de luto, por exemplo – e outras não; que algumas sejam dignas de representação midiática e artística, bem como de memória, e outras não; que algumas tenham direito à personificação e à humanização, enquanto outras sejam desumanizadas ou mesmo consideradas equívocos do humano; que algumas tenham, enfim, direito à visibilidade e que outras permaneçam sem rosto, tal a precariedade que lhes é imposta em sua experiência espaço-temporal pelos sistemas de controle.

O que a última pororoca levará para o fundo das águas será muito mais do que a maior ilha fluviomarinha do mundo, a qual sempre esteve um tanto ao mar (e ao rio), um tanto à terra. O que logo vai transformar-se em ruína e escombro aquático é o seu projeto malsucedido de civilização. Um *modus faciendi* ancorado na concentração de terras, na pobreza e na desigualdade, no desapossamento de direitos de indivíduos e comunidades, nas relações sociais e de produção arcaicas que predominam há cinco séculos no arquipélago.

É esse, em síntese, o estado das coisas alegorizado no conto de Meirelles Filho, a matéria histórica a partir da qual ele engendra sua narrativa ficcional, com a ousadia de articular novas significações para a temporalidade vigente, emprestando-lhe antecipadamente – e por demérito – os signos da catástrofe e da morte. E se dizemos “antecipadamente” é porque “Poraquê” não constitui ainda um trabalho de luto, apenas o vaticina. Em seu espaço-tempo, a morte tão somente está a caminho. Propomos, por isso, tomar esse primeiro conto da foz do Amazonas como um prólogo, uma preparação para a aniquilação definitiva do sujeito, do meio natural e da própria civilização na Amazônia que virá no espaço-tempo contíguo de “Mamí tinha razão”. No conto marajoara, reiteramos, a catástrofe final é apenas anunciada, mas já se sabe que será irreversível, até os poraquês parecem sabê-lo: ninguém “nunca os vira assim. Desesperados” (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 29).

Diferentemente de “Poraquê”, “Mamí tinha razão” não é, por sua vez, a crônica da catástrofe anunciada. Em seu espaço-tempo, a catástrofe já está instalada. A narrativa começa com Belém do Pará, que fica no lado oposto da Baía do Marajó, submersa pela grande maré fluviomarinha que primeiro engolfou o arquipélago marajoara, depois avançou continente adentro. Como dissemos anteriormente, o foco da narrativa está num punhado de sobreviventes – dentre milhares de mortos notificados, mas invisíveis na trama – que buscam chão para pisar e alternativas para sobreviver. Eles são guiados para longe da cidade “aquariada” pela mãe de santo Mamí, que pressentira e anunciara a enchente sem que ninguém lhe desse ouvidos. Em sua sabedoria cabocla, só ela também comprehende que o novo estado das coisas não é transitório, é definitivo. Belém está para sempre perdida como sítio urbano e lugar de viver, e aos poucos, as “terras de dentro” também submergem. Mas essa fratura material, embora profunda, figura como a trama visível do conto de Meirelles Filho. Qual é, afinal, a sua “trama oculta”, elusiva? Qual é a sua empreitada alegórica a respeito da vida amazônica contemporânea? Que conclusões tirar do contraponto entre significação e historicidade que a alegorese – bem ao seu modo arbitrário, como assinala Benjamin (2016) – permite estabelecer na análise destas narrativas das águas?

Para alcançar essa camada ulterior de significação, é importante observar alguns elementos que dão suporte à operação diegética de “Mamí tinha razão”. Eles produzem sentido a partir de referentes da cena histórica que formalizam esteticamente a matéria social (CANDIDO, 2011). Há uma profusão desses elementos ao longo da narrativa, os quais, alinhavados e somados, compõem um painel da Amazônia no século XXI. Do ponto de vista sociopolítico há, por exemplo,

o abismo entre indivíduos e grupos em função de valores e crenças religiosas. Mamí é discriminada, inclusive, pelas próprias irmãs, por professar uma religião de matriz africana, e também por isso ninguém lhe dera ouvidos quando passara a alertar que uma grande tragédia se avizinhava. Mas além do preconceito e da intolerância religiosa, figuram, sobretudo, a ganância, o oportunismo e o individualismo exacerbado que grassam no tecido social, denotando a corrupção dos valores do sujeito numa cultura em que as relações humanas foram mercantilizadas.

Também tem visibilidade no conto a falência da cidade como corpo político e como modelo de ocupação do espaço. Belém, antes de ser invadida pelas águas, lembra o narrador, era mal-ajambrada e mal construída por empreiteiros gananciosos que sempre fizeram mais o errado do que o certo para “[...] pra aproveitar cada metro quadrado” (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 84). Porém, o que conseguiram forjar com seu *modus operandi* atabalhoado foi um sítio urbano onde “a qualidade das construções é fraca, material de segunda, como sempre se soube e nunca se fiscalizou” (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 82) e que logo deixará de existir porque a água

Vai cobrir o lençol do mundo! [...] O Ver-o-Peso, a Catedral, os dois palácios, as praças. A prediada que o povo desandou a vender e construir. Os shopinhos, como gostava de chamar aquele poleiral de lojas e lojas sem graça. A água vai entrar terra adentro... Demolição! Pelas estradas, pelos canais, pelos bueiros, pelos canos, por todo buraco que encontrar vai surgir e ressurgir. (MEIRELLES FILHO, 2017, pp. 80-83)

A falta de planejamento urbano e até mesmo de racionalidade, além do excesso de cobiça com que Belém foi forjada no tempo e no espaço, uma cidade precária sobre uma base geográfica instável (PENTEADO, 1968), é um modelo replicado nas paragens amazônicas que, na narrativa em análise, aos poucos são cobertas pelas águas: Tucuruí, Marabá, Parauapebas. São esses os núcleos urbanos que se sucedem no periplo dos personagens em busca de lugar seguro, e entre um e outro os mesmos erros se repetem constituindo-os, ao fim e ao cabo, como espaços de exceção e vida precária onde os direitos são letra morta, a pobreza domina a paisagem, a desigualdade é naturalizada e a violência impera.

Além de um fracassado modelo de urbanização, outros referentes importantes que dão esteio ao jogo alegórico de “Mamí tinha razão” dizem respeito ao modelo de desenvolvimento econômico que o grande capital impôs à Amazônia – tema já discutido neste trabalho – desde meados do século XIX, no *boom* da borracha. Aliás, as referências nesse sentido são diretas, isto é, pouco mediadas simbolicamente: os projetos extrativistas de escala industrial para a produção de ferro, cobre e ouro, dentre outros minérios, no polo de Carajás; as mega-hidrelétricas que represaram rios, destruíram ecossistemas e modos de vida tradicionais em seu entorno; os desvios geopolíticos da ditadura civil-militar

materializados com a abertura da rodovia Transamazônica na década de 1970. Muito mais do que o levante das águas, adstrito em primeira análise às causalidades que o engendram, esse modelo de produção e de organização social é o verdadeiro embrião da catástrofe instalada no espaço-tempo da narrativa de Meirelles Filho, uma catástrofe que se agrava vertiginosamente com o novo estado das coisas: a barbárie.

[...] havia dois capangas, com rifles de repetição na mão, gente sem medo de atirar contra qualquer um. Isso também incomodou o Neto. Se em Belém e Marabá, conhecidas pela violência, as armas pouco apareciam e a lei da solidariedade imperava, aqui não. Garimpo e arma de fogo parecem que nascem juntos. Dito e feito. (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 99)

considerações finais

Os contos “Poraquê” e “Mamí tinha razão” de João Meirelles Filho (2017), analisados neste trabalho, representam o sujeito, o tempo e o espaço amazônico contemporâneos sob o regime de escrita da catástrofe. Em ambos, o texto literário dá visibilidade à ganância dos proprietários dos meios de produção, à exaustão dos recursos naturais, ao descaso do poder público para com as populações tradicionais e ao fracasso da alteridade e da solidariedade na cultura da mercadoria, marco a partir do qual o desastre das águas aprofunda-se como catástrofe sociopolítica.

Nas relações intratextuais entre as duas narrativas, observamos que “Mamí tinha razão” consolida os dados lançados em “Poraquê”. Em outras palavras, esse constitui o prólogo, aquele já é o epílogo – sobretudo o epitáfio – da região amazônica no tempo-espacó constituído entre ambas. Também por isso, diferentemente do que ocorre em “Poraquê”, o trabalho que “Mamí tinha razão” elabora já é um trabalho de luto sobre as ruínas e destroços de uma Amazônia que não deu certo. Isto porque o sujeito fracassou na experiência, o meio natural não resistiu à superexploração e a civilização do capital ruiu por suas próprias contradições – a principal delas a de gerar riqueza e exclusão com a mesma velocidade e eficiência.

Em “Poraquê”, o ato final dos personagens é uma fuga coletiva do arquipélago, sem possibilidade de retorno. Em “Mamí tinha razão”, tudo acaba na morte de Mamí, agônica e simbólica, no alto da Serra de Carajás, e com ela, paradigmaticamente, morre o próprio sujeito amazônico. E se já não há possibilidade de recomeçar a vida na Amazônia, de reinventá-la, decerto é porque o preço de incluí-la na civilização do capital foi alto demais. Foi o custo de conectá-la a um orbe regido pela lógica de mercado, de constituir *urbes* sem espaço para o diálogo e a cidadania, de enformar um corpo social com as fraturas da desigualdade e da exclusão, de manter a “cuenca”, enfim, como fronteira onde a motosserra, a

escavadeira, a arma de fogo, a agropecuária e a expansão urbana violentaram a floresta, o rio, o solo, a atmosfera e tensionaram o equilíbrio cosmológico da Terra até um limite sem retorno. Ou, como ironiza o narrador de “Mamí tinha razão”, até o “fim final”.

referências bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. Tradução Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. I*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. Tradução de Sônia Salzstein. São Paulo: n. 1 Edições, 2018.
- HOBSBAWM, Eric J. *Sobre História*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Cia das Letras, 2013.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- LÖWY, Michael. A filosofia da história de Walter Benjamin. *Estudos Avançados (USP)*, São Paulo, v. 16, n. 45, 2002, pp. 199-206.
- LÖWY, Michael. “Barbárie e modernidade no século XX”. In: BENSAÏD, Daniel; LÖWY, Michael. *Marxismo, modernidade e utopia*. São Paulo: Xamã, 2000, pp. 46-57.
- MEIRELLES FILHO, João. *O abridor de letras*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- PENTEADO, Antonio Rocha. *Belém: estudos de geografia urbana*. Vols. 1 e 2. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968.

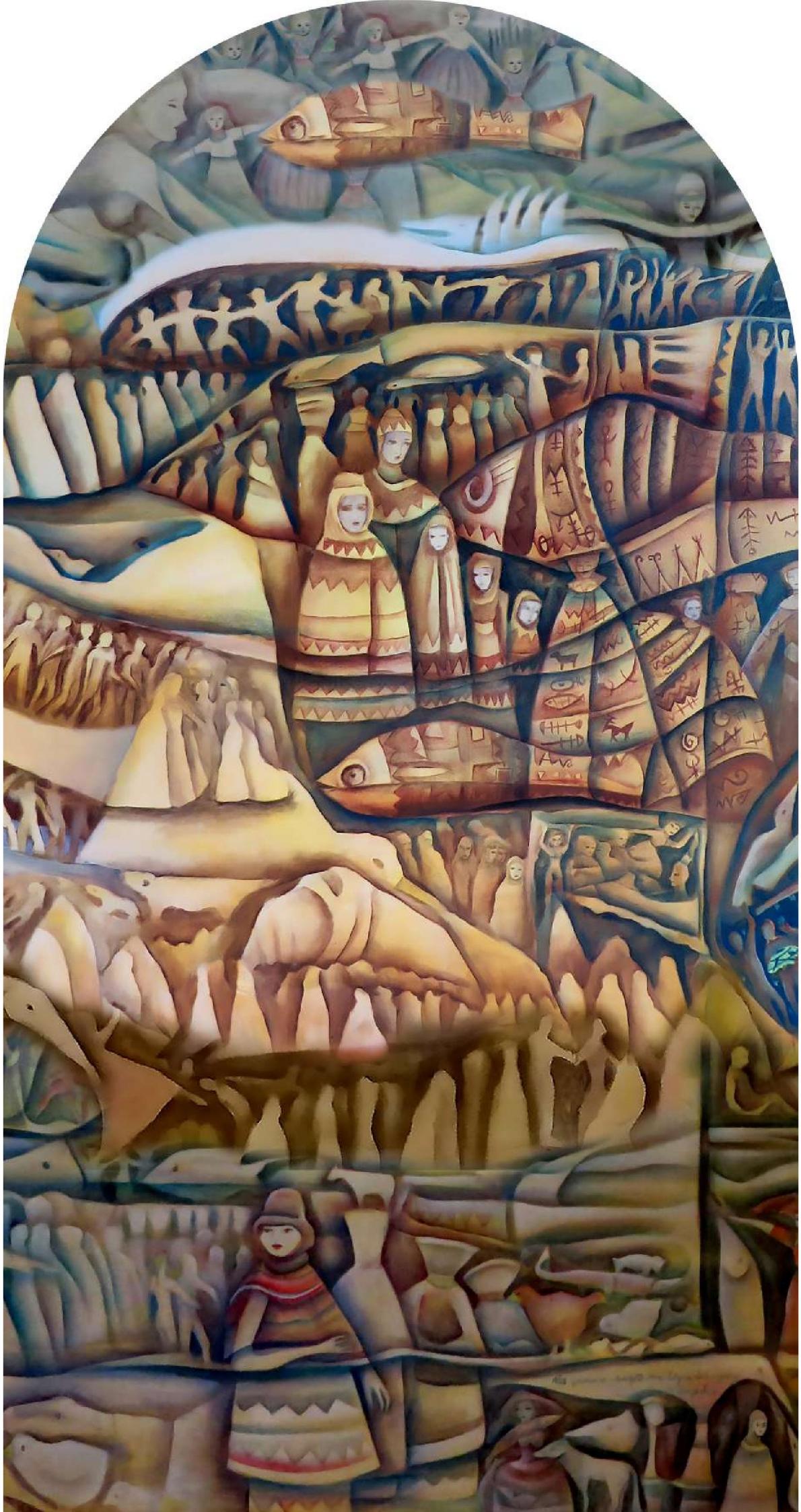
PEREIRA, João Batista; LIMA, Stélio Torquato. "Alegoria benjaminiana". *Revista FSA* (UNIFSA), Teresina, v. 10, n. 3, 2013, pp. 137-158.

QUARANTELLI, Enrico Louis. "Uma agenda de pesquisa do século 21 em ciências sociais para os desastres: questões teóricas, metodológicas e empíricas, e suas implementações no campo profissional". Trad. Raquel Brigatte. *O social em questão* (PUC-RJ), Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 33, 2015, pp. 25-56.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. 2. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental.org; Editora 34, 2009.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. "Catástrofe: manual do usuário". In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto; UMBACH, Rosani; SARMENTO-PANTOJA, Tânia (Orgs.). *Estudos de Literatura e Resistência*. Campinas: Pontes Editores, 2014, pp. 159-183.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In.: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 73-98.



criação literária

uma adaptação teatral do romance **chão dos lobos**, de dalcídio jurandir

Willi Bolle¹

Resumo

Este roteiro cênico é um dos resultados da oficina teatral que realizei entre 2009 e 2014 com um grupo de professores e alunos de uma escola pública de ensino médio no bairro de Terra Firme, na periferia de Belém. Elaboramos roteiros cênicos e realizamos apresentações teatrais dos cinco romances do escritor paraense Dalcídio Jurandir, que têm como cenário os subúrbios de Belém: de Passagem dos Inocentes (1963) até Chão dos Lobos (1976). Este romance narra a vida do jovem Alfredo na favela “Não-Se-Assuste”, que é propriedade de latifundiários: os Lobos. Na nossa adaptação teatral condensamos o conteúdo deste romance de 300 páginas em dez cenas, num total de 15 páginas. Apresentamos os diálogos de Alfredo com os moradores da favela, seus contatos com festas populares, sua viagem-fuga ao Rio de Janeiro e sua volta à periferia de Belém. Com este romance e os quatro anteriores, Dalcídio Jurandir superou a forma tradicional de representação da Amazônia nos moldes do regionalismo. Ele tornou-se precursor de uma nova visão, que é global e apresenta a periferia de Belém como um caso paradigmático do nosso mundo atual, que foi denominado com muita propriedade pelo urbanista e historiador Mike Davis de Planeta Favela (2006).

Palavras-chave

Dalcídio Jurandir. Romance de formação. Oficina de teatro. Vida na favela.

¹ Willi Bolle, professor titular sênior de literatura na USP e ator formado pela Escola de Arte Dramática da USP. E-mail: willibolle@yahoo.com. ORCID: 0000-0002-5909-4000.

Abstract

This scenic script is one of the results of a theater workshop which I performed from 2009 to 2014 with a group of teachers and students of a public high school in the neighborhood of Terra Firme, in the suburbs of Belém. We elaborated scenic scripts and made theatrical presentations of the five novels of Dalcídio Jurandir whose scenery are the suburbs: from Passage of the Innocents (1963) to Land of Wolves (1976). This novel narrates the life of the young Alfredo in the slum "Do not Panic", which is the property of a family of landowners: the Wolves. In our adaptation we condensed the story of this novel of 300 pages in ten scenes in a total of 15 pages. We present the dialogues of Alfredo with the slum dwellers, his contacts with popular festivities, his escape to Rio de Janeiro and his return to the suburbs of Belém. With this novel and the previous four, Dalcídio Jurandir surpassed the traditional way of representing Amazonia in the molds of regionalism. He became a forerunner of a new vision, which is global, showing the periphery of Belém as a paradigmatic case of our current world, which has been named, very properly, by the urban theorist and historian Mike Davis, as *Planet of Slums* (2006).

Keywords

Dalcídio Jurandir. Bildungsroman. Theater workshop. Slum life.

Nota introdutória

A publicação deste roteiro cênico de *Chão dos Lobos* é feita com o objetivo de compartilhar esta experiência com outros professores, alunos e demais interessados e de incentivá-los a dar continuidade a este tipo de trabalho pedagógico, que é para ser utilizado, aperfeiçoado e ampliado. No roteiro, os números de páginas entre colchetes referem-se à segunda edição do romance *Chão dos Lobos*, Bragança: Parágrafo Editora, 2019. Para facilitar a comunicação com o público, tomamos a liberdade de reformular vários trechos da obra.

roteiro cênico

Cenário e Apresentação

Em cima do palco flutuam duas rabiolas:
à esquerda, à direita,
com os títulos com os títulos
Passagem dos Inocentes Ponte do Galo
Primeira Manhã Os habitantes

No meio: um banner com o título “Chão dos Lobos”.

No palco, há três grandes caixas de lixo, com os letreiros
NÃO SE ASSUSTE

OS ATORES cantam

| | |
|----------------------------|-------------------------|
| Que ofício dá pra ele / | Mando tiro, tiro lá |
| O ofício de aprendiz / | Mando tiro, tiro lá |
| Este ofício já me agrada / | Mando tiro, tiro lá bis |

Cena inicial: Retrato de uma favela: “Não-Se-Assuste”

ALFREDO para o público: Boa tarde! Vocês se lembram de mim? Eu sou o Alfredo. Vim do Marajó, estudo no Ginásio e esta é a minha quarta estada aqui em Belém.

NARRADOR: Sim, a gente se lembra. Você mora perto do Curro Velho, não é? Você está hospedado na casa do Coronel Braulino, aquele latifundiário que mora lá no Marajó?

ALFREDO: Eu acabei por sair daquela casa. Desde o início me senti culpado por ocupar ali o lugar que deveria ser da Luciana, a filha do Coronel. O maior desejo dela era cursar o Ginásio. Mas a mãe, o pai e Graziela, a irmã invejosa, impediram o acesso de Luciana ao Ginásio, e a pobre moça, que veio fugindo para Belém, caiu na prostituição. Ela acabou morrendo prematuramente, não se sabe se de doença, de desgosto ou de crime. Eu fiquei tão revoltado com a maldade daquela família que saí daquela casa e me mudei para cá, para o renque de palhoças “Não-Se-Assuste”. Estou me guardando ali, naquele quartinho de madeira, a vinte o aluguel. [cf. Chão dos Lobos, p. 28 e 26]

NARRADOR: Mas, Alfredo, as condições de vida aqui não são muito precárias? Isto aqui é uma favela! Como você faz para tomar banho?

ALFREDO: Onde eu tomo banho? Do outro lado, atravessando o encharcado. Todos os inquilinos daqui se servem da mesma torneira e do mesmo banheiro. Quando tomo banho, tem que ser depressa, porque a velha tina está vazando. [p. 28]
E tem aquela filha-do-italiano, espiando lá atrás da veneziana, querendo saber de tudo o que acontece aqui. [p. 9-10]

Durante toda a cena, no fundo: barulho de crianças brincando e gritando, e cachorros latindo.

Atrás de uma das latas de lixo surge D. SEBASTIANA DOS PRAZERES:
Alfredo, por favor, ajuda aqui para levar para o rabecão mais um defunto.
Era um anjinho que eu criei, foi um filho do pecado, gerado no erro.
Nossa Senhora te acompanhe, meu filho. E separa por lá um cantinho pra mim,
pois por aqui, neste chão dos Lobos, tudo para mim já é por demais incômodo. [p. 29]

ALFREDO: Sim, os Lobos são os donos deste renque de palhoças, eles abusam nos preços de aluguel. Meu maior desejo é uma lei desapropriando este chão dos Lobos. [55]

RAPAZINHO LADRÃO: Seu Investigador, por favor me solta! Eu não roubei nada. Só tenho este rosário, esta cruz e estas orações no bolso contra cadeia e bala. [p. 30]

D. SEBASTIANA: Pois é, enquanto a mãe dele tem que se virar para trazer do mercadinho meio quilo de piramutaba, esse aí é autorizado pelos santos a roubar. [p. 30]

ALFREDO: Se esconda, d. Sebastiana, aí vem seu Batista, o cobrador do aluguel!

SEU BATISTA: D. Sebastiana, os dois meses que atrasou, pra quando? [p. 31]

Atrás da 2.a lata de lixo surge uma VELHA:

Esmolinha por São Miguel. Esmolinha por São Miguel. [p. 30]

Ela recebe uma moeda, mas logo em seguida passa o rapazinho ladrão, rouba-lhe a moeda e desaparece no meio das palhoças.

SEU RIBEIRO para Alfredo: Ó, ginasiano, não se esqueça: amanhã é dia de excursão. [p. 58]

A missão do nosso grupo, Os Garimpeiros, é fazer turismo em nossos igarapés regionais. O Zematias e o Filemon também vão conosco. [p. 61]

Grita para os bastidores: Ó Zematias, vê direitinho o nosso farnel e a caranguejada! [p. 59]

Ó Filemon, leva também a garrafa de cana.

Para o público: É para esquecer os tormentos da vida. [p. 62]

ALFREDO cumprimenta uma senhora que passa:

Boa tarde, d. Imaculada! E o seu marido, como vai?

D. IMACULADA: Ah, Rodrigues! Por que me arrastaste de São Paulo para este caldeirão de febres? Só pra me sobrecarregar de moléstia e aflição? [p. 103]

Atrás da 3.a lata de lixo surge SEU RODRIGUES: E este teu marido aqui, lavrando todo dia na marcenaria? Afinal, não comes e não urras com os teus setecentos achaques? [p. 104]

D. IMACULADA: Uma rolha na boca, Rodrigues, que tuas palavras fedem. Onde está o teu acatamento à visita? Seu Alfredo, por favor, venha conhecer aqui uma das minhas relíquias. Conhece aqui, do Camilo, o Amor de Perdição? [p. 98]

ALFREDO: Sim, eu conheci este livro, lá em casa, em Cachoeira, no Marajó.

O meu pai nos representava esse romance na varanda do chalé. [p. 98]

Devolve o livro para d. Imaculada. Ela estranha o odor dele, e ele o percebe.

Eu sei, d. Imaculada, já está na hora de eu tomar banho. É lá do outro lado do encharcado. E os carapanãs já estão atacando... [cf. p. 110]



Alfredo e a lavadeira

Cena 2: “A sua roupa, quem lava?”

A LAVADEIRA, uma moça caolha, lavando roupa no tanque.
Cansada, ela para um momento e fala para o público:
Estou aqui a bater roupa na tina, todo santo dia, até a entrada da noite.
Ah, se um dia eu pudesse, o que é que eu criava no meu quintal? Só borboleta.
Borboletas de raça. Para vender as enfiadas pros turistas no vapor inglês. [p. 32]

Passa Alfredo, olhando para a lavadeira com um ar de superioridade.

A LAVADEIRA o interpela: E a tua roupa, quem lava? Diz depressa, quem lava? [p. 33]

ALFREDO, com um tom irônico: Você já viu um vapor inglês?

LAVADEIRA: De pertinho, não. Mas sempre olho aquele vapor nos anúncios de jornal.

Hoje, vim cobrar uma roupa na Cidade Velha. Na volta, passei pelo Paris n'América e olhei aquele belo tecido. Ah, eu queria entrar naquelas lojas da Gurjão e provar todos os sapatos do meu número. Você acha que meu pé é grande? [p. 68]

ALFREDO: Mimoso.

LAVADEIRA: Mimoso? Muito obrigada. Vou pôr no meu cofre a sua palavra. [p. 68]

Está olhando esta queimadura no meu braço? Foi na casa da minha tia, uma semana antes de ela se casar. [p. 69]

De tanto esperar pelo casamento, ela perdeu a conta do tempo. Durante o namoro e o noivado, os dois foram ficando ressequidos. Ele sempre lendo almanaque e ela sempre fazendo crochê. De primeiro mimavam o futuro: Vamos ter casa própria, mobília, toalhas brancas no domingo, e um peru no Círio...

Mas o mimo foi se escoando, deu broca no futuro. Quando chegou o dia do casamento, já estava fora do tempo: os noivos pareciam cobertos de mofo. [p. 69-70]

E não se sabia se o padre os casava ou lhes dava a extrema-unção.

ALFREDO: E você?

LAVADEIRA: Se eu quero casar? Sabe o que a tia me falou?

Eu me acostumei tanto de ser noiva que cada vez mais me aborreço de estar casada.

ALFREDO: Quantas vezes foi anjo de procissão? [p. 70]

LAVADEIRA: Uma só vez. E me aborreci. Mordi o dedo de outro anjo, e fui excluída.

ALFREDO: Quer dizer que é um anjo rebelado? [p. 70]

LAVADEIRA: Rebelados são os meus dois irmãos: o Imbiriba e o Osvaldo.

O Imbiriba, o mais velho, faz a linha da Europa e a linha da América, na boca da fornalha. No Natal, ele enviou para mamãe um embrulho de castanhas portuguesas. Mamãe as distribuiu em cada porta e janela do Não-Se-Assuste. De um saquinho de castanha ela fez um castanhal para todos. [p. 75-76]

Então, vamos caçar borboletas no córrego do Una, este domingo?

ALFREDO começa a se envergonhar de ser visto ao lado dela:
Você se importa de me esperar um instante? [p. 71]

LAVADEIRA, em tom irônico: Vai caçar borboleta? Assim o sr. vai perder a história do meu outro irmão, o Osvaldo. O senhor perto dele, vá me desculpando, que o senhor até que não é tão feioso, mas desaparece. Qualquer rapaz dos que eu conheço, comparado com ele, pode desistir do concurso. O Osvaldo é um rosto tirado de um cinema. Ele apaixona as pessoas. Ele cega as pessoas, por onde passa impeçonha. [p. 77]

Mas o senhor nem respondeu à minha pergunta: A sua roupa, quem lava?

Cena 3: D. Nivalda convence Alfredo a ser professor

A professora d. Nivalda espera na frente do quartinho de Alfredo. Ele chega da rua.

D. NIVALDA: Faz mais de uma semana que eu rezo para encontrar o senhor. Hoje, finalmente, o encontrei. Posso chama-lo de professor, não é? O sr. consideraria um obséquio que me faria? O sr. concordaria em dar umas aulas na escola que instalei na minha casa? À tarde, das duas às quatro? Eu sei, compensar não compensa. O sr. sabe como é o magistério – principalmente nesta redondeza. Só consome a gente, e sempre. No mais, só Deus. [p. 113-114]

ALFREDO: Não sei... [p. 114]

D. NIVALDA: Não se escuse. Pelo tanto que tenho escutado e escuto a respeito do sr., o sr. é a pessoa conforme sempre sonhei. Sobre o seu nome só jogam flores. [p. 114]

ALFREDO: D. Nivalda, vamos um pouco até a esquina. E pode falar mais alto. Um aparte para o público:
A moça italiana deve estar nos espionando. Eu quero que ela escute estes elogios.

D. NIVALDA: A sorte da minha escola nas mãos do senhor está. Conceda-me a preferência, sim? À tarde o sr. não vai ao Ginásio?

ALFREDO: Mas e as lições em casa? [p. 115]

D. NIVALDA: Sim, eu sei o quanto o sr. é estudioso. Sei de sua aplicação e aproveitamento. Mas conceda-me um pouquinho de suas tardes, sim?

ALFREDO: Repita um pouco mais alto, d. Nivalda

D. NIVALDA: Não se escuse e me faça essa caridade. O santo de minha devoção, meu São Francisco de Canindé, lhe ajudará em tudo que o sr. ambicie nesse mundo.

ALFREDO: Pois é, d. Nivalda. O santo... ?

D. NIVALDA: Quanto ao salário, Sr. Alfredo, o sr. não vai me colocar acima das minhas poucas posses, não é? O senhor vai compreender. Eu sei que o sr. é muito educado.

Então, até às duas? [p. 116]

ALFREDO: Está bem, d. Nivalda. Até mais, às duas.

Cena 4: Alfredo dando aula

D. Nivalda recebe Alfredo na sua escola, que tem meia dúzia de alunos.

D. NIVALDA: Professor! Milagre de São Francisco de Canindé! Em cima de sua palavra! Esteja a gosto, só que não vá reparando.

Meninos, meninas! Vamos nos levantar. É o vosso professor. [p. 118]

Os alunos estão numa curiosidade meio festiva, meio receosa. Dois pedem a bênção ao professor.

ALFREDO: Podem se sentar. [p. 119]

Alfredo repara numa aluna no banco de trás, mais alta, já moça: Você também é aluna?

ROBERTA: Sim, professor, meu nome é Roberta. Ela ajeita o cabelo.

D. NIVALDA: Professor, use com eles o rigor que for necessário. Olhem, meninos e meninas, o moço frequenta o Ginásio. Por muita consideração da parte dele, veio aqui e nos dá a honra. Não desgostem o moço. Máxima atenção e respeito a ele!

ALFREDO: Vamos começar por um ditado. Abram os cadernos [p. 120]

ALUNO I: Professor, licença de eu cuspir lá fora? [p. 120]

ALFREDO: Prontos? [p. 121]

Como Roberta está demorando, Alfredo dirige-se a ela: Pronta?

Alfredo começa a ditar: Amanhecia e as estrelas começaram a se apagar no firmamento.

ALUNA I: Como, professor? [p. 123]

ALFREDO: Firmamento. Fir-ma-men-to. Vírgula.

ALUNA II: Professor, cedo é com um s ou dois s? [p. 125]

ALFREDO ditando: A errante amada renascerá dos lagos, com seu cabelo sinuoso como os rios no verão... Tua presença é misteriosa como uma muiraquitã... Desejo de chegar até o oceano nas profundezas da noite... [cf. p. 146]

Ponto final. Venham me entregar os cadernos.

ALUNO II: Professor, esta noite papai matou. [p. 126]

ALFREDO: Quem?

ALUNO II: A mucura.

ALFREDO: Mucura? A tiro?

ALUNO II: De espingarda.

ALFREDO: Comia pinto?

ALUNO II: O meu pintinho. Quer ver, olhe. Puxa do bolsinho umas penas.

ALFREDO: Meninos e meninas, hoje nesta primeira aula foi só o ditado. Eu vou corrigir agora as suas provas e vocês estão dispensados. Até amanhã!

Os alunos saem. Depois de alguns instantes, volta a Roberta.

ROBERTA: Com licença, professor, eu esqueci de assinar o meu nome. [p. 186]
– Pausa – Ixe! Começou a chover, agora não dá mais para sair.

ALFREDO: Se você quiser, podemos continuar o ditado, mesmo com a sala vazia.

ROBERTA: Sabe: o que mais gosto é ir ver o rio. Miro-me nele até que me dá uma tontura.

Quero ficar assim encantada-encantada. [p. 191]

ALFREDO: Se você quiser, Roberta, nós dois podemos ir lá e ver o rio juntos.

ROBERTA: Professor, o sr. não iria continuar o ditado para mim? – Pausa – Aliás, o sr. não estava ditando do livro, parecia que estava ditando do seu coração.

Cena 5: D. Nivalda: Viagens pela Amazônia - 1: D. Quitéria e Frei Pio

D. NIVALDA, corrigindo provas: Já é depois da meia-noite, e eu ainda aqui a corrigir as provas da escola estadual, onde dou aula todas as manhãs. Sinto-me tão consumida, tão extenuada. [p. 127 e 116]

Lembro com saudade do tempo em que era jovem, quando viajei com meu falecido marido pelo interior da Amazônia... Ah, eu queria estar outra vez na cidade de Guimarães, no rio Tapajós, onde ficamos hospedados na pensão de d. Quitéria.

D. Nivalda coloca um chapéu elegante e se transpõe para aquele tempo.

Aparece D. QUITÉRIA, com uma terrina de sopa [p. 141]:

Professora Nivalda, lhe trouxe aqui uma sopa de tartaruga, para jantarmos juntas.

D. NIVALDA: Muito obrigada, d. Quitéria. Ainda penso naqueles curumins de beira-rio, carregando lenha para o gaiola. Como vão curvos sob o peso das achas. Falei para o meu marido, que é comandante, para tirar da mão dos meninos a carregação de lenha. [p. 133]

D. QUITÉRIA: Mudando de assunto, professora Nivalda: Durante estes dias que a senhora está aqui, já assistiu à missa do nosso Frei Pio?

D. NIVALDA: O Frei Pio? Aquele a quem Deus deu aquela boca? [p. 138]

D. QUITÉRIA: D. Nivalda! Não bula no sagrado. A boca é muito bela, professora Nivalda. Uma boca de precipício. Daquela não pinga prece, pingam favos de mel. Não dá absolvição, põe a perder. Ali não está uma boca de Deus, mas do Demônio, eu juro.

D. NIVALDA: Mas credo, d. Quitéria! Tome a sua sopa antes que esfrie. Quem ouve a senhora assim falando, vai pensar coisas...

D. QUITÉRIA: Ah, d. Nivalda, não me venha dizer que ainda não reparou na carnacão daquela boca.

D. NIVALDA: D. Quitéria, a senhora está pecando! Imagine se o seu marido ouvisse todo esse despautério! Uma senhora como a senhora, tão distinta!

D. QUITÉRIA: Sou só eu? A sra. reparou no rezar do Frei Pio? Põe o termômetro debaixo do sovaco de cada moça, na entreperna de cada casada ali de olho revirado, põe e mede o paludismo. É do sopro de Lúcifer. O frei, quando abre aquela boca, se virando para os fiéis na hora da missa, dando a hóstia. Não é o Corpo do Filho de Deus que as devotas apetecem, é a boca do homem ali soprando nelas. A sra. não viu, professora Nivalda?

D. NIVALDA: Nossa Senhora, d. Quitéria! Olhe o inferno! [p. 138]

D. QUITÉRIA: D. Nivalda, pela honra do meu marido, não me ande espalhando... Só lhe falei uma coisinha à parte. Acontece que a honra de todas as esposas nesta cidade anda correndo risco naqueles beiços do Frei Pio. Daquela boca sai faísca. É preciso um abaixo-assinado exigindo já-já a remoção dele. Ou fazer um esconjuro, todas nós, mulheres, na praça: Sai de dentro desse frei, Maligno! Que a boca dele é a tua, Disfarçado. Sai, Príncipe das Trevas! O que a sra. acha, professora Nivalda? [p. 140]

D. NIVALDA: Não acho nada.

D. QUITÉRIA: E no dia da procissão? O frei gritou contra o veneno que anda circulando em Guimarães, aqueles papéis do espiritismo. De repente abriu os braços e deu aquele berro: Viva o Cristo Rei! Viva a Maria Santíssima! Viva a Igreja Apostólica Romana! Foi muito belo, professora Nivalda. No beiço do homem o mulherio de Guimarães se esgoelando em Viva! Viva! Eu sei que para o Cristo não era. Era para a boca do padre, ele de braço estendido a acalmar as mais derretidas, a passar água benta nas possessas.

D. NIVALDA: D. Quitéria, por favor, vá quanto antes se confessar, hoje mesmo, que essas suas brincadeiras a Deus não agradam. A senhora está desenfreando a língua, anda muito impia, credo cruz. Vai se confessar.

D. QUITÉRIA: Eu me confessar com ele? Seria a minha perdição. [p. 140]

Cena 6: D. Nivalda: Viagens pela Amazônia - 2: Os bailes no clube Valênci

D. ENILDA: Boa noite, professora Nivalda. Vim lhe fazer uma visita aqui em Belém.

D. NIVALDA: Seja bem-vinda, d. Enilda. É um prazer reencontrá-la. Revendo a senhora, eu me lembro do tempo que passei na sua cidade de Guimarães. Especialmente das noites no Valênci. Haverá no mundo bailes tão lembrados? [p. 149]

D. ENILDA: Pois é, era tudo dama de primeira. [p. 159] As moças ricas entravam ostentando e olhando por cima do ombro. [p. 156] E não havia nem dez réis de marido. [p. 151] Foi até bom que as moreninhas da Aldeia não entravam. Eram proibidas no Valênci. [p. 135]

D. NIVALDA: Por que aquelas moreninhas eram proibidas de entrar? Muitas delas eram lavadeiras de castanha. Lavavam, uma a uma: escolhiam as boas, separavam as podres. Elas nos olhavam das margens do rio. Febrentas, estropiadas, silenciosas, lavavam, batiam a castanha com aquele sol serrando as nucas. [p. 136]

D. ENILDA: Mas vamos relembrar os bailes, professora Nivalda.
D. Nivalda liga o gramofone: Música de valsa. Enquanto as duas mulheres relembram os bailes, elas se empolgam e começam a bailar.
Sempre quem abria o baile era o Cobra Prenha, aquele advogado, que sempre tirava a Davina para dançar. Mas uma noite ele se deu mal. Sentou a bunda em cheio na boca do copo. Imagine como foi arrancar os cacos daquela bem fornida bochecha. [p. 150 e 149]

D. NIVALDA: E a irmã da Davina, a Honória, sempre fazendo crochê e sempre à espera do delfim que viria busca-lá. Enquanto esperava, dançava nos braços sexagenários do Coletor Estadual. [p. 153]

D. ENILDA: E a Lucila Feitosa, que ia dizendo, bem agarrada ao seu par: Achei em Jesus o meu caminho. [p. 154]

D. NIVALDA: E a Gertrudes: ela desliza no salão como uma pluma, diziam os rapazes. Fez exame para professora interina e, apesar de onze erros no ditado, foi nomeada. [p. 154]

D. ENILDA: A sra. se lembra daquelas duas feionas: a Hildebrandina, uma imponência de feiura, e a Nair Camacho, a cega, que envovia o salão com seu olhar defunto? [p. 155]

D. NIVALDA: Sim, mas havia também as divertidas. A Romilda dos Pinas: profunda no beber e ardente no dançar. [p. 155] As Munizes: muito oferecidas e sempre com bastante fome. A Ritinha, cuja especialidade era se agarrar no escuro com os pilotos. [p. 158]

E a Ivanilda.

D. ENILDA: Aquela que só namorava homem casado?

D. NIVALDA: Ela mesma. Quando dançou com aquele ginecologista, a esposa dele seguia o par pelo salão: Olhe aí, tu não vai me tomar o meu marido, safada! [p. 156]

D. ENILDA: Pois é, estamos aqui a recordar aqueles bailes. Mas já é tarde, professora Nivalda. Está na hora de eu ir. O que será que aconteceu àquelas moças? Que fim elas tiveram? [p. 160]

Ela se despede.

D. NIVALDA, desliga o gramofone. Sozinha:

Eu me pergunto: que fim tivemos eu e o Amanajás, o meu marido?

Depois que voltamos em Belém, ele só entrava em casa a altas horas da noite, batido de champanha, rameira e jogo. [p. 164]

E na companhia de navegação, cismaram que ele meteu a mão.

Lá se foi rampa abaixo o Amanajás. Os credores cercaram a casa e veio o leilão.

Eu ainda consegui arranjar este lugar de professora na periferia. Com aquele ordenadinho como nosso único sustento.

No fim, o Amanajás foi internado na Santa Casa com um antraz. [p. 183]

Fui enterrá-lo em primeira classe, e eu me enterrei aqui no subúrbio. [p. 185]

Ela coloca os óculos, prende o cabelo e volta a pegar o maço de provas.

Cena 7: Ensaio do Cordão de Pássaro

Alfredo reencontra seu Almerindo.

ALFREDO: Seu Almerindo, que prazer reencontrá-lo depois de tanto tempo! Me lembro até hoje da bela festa junina que o sr. organizou lá em Santana, no Marajó. [p. 212]

SEU ALMERINDO: Bons tempos, aqueles. Mas eu tive que sair de lá, porque os brancos me pediram o barracão de volta. Com isso, a nossa irmandade finou-se. Eu atravessei a baía para esta cidade, com a família nas costas. Mas não esmoreci, trabucar ainda posso. Remexi esta cidade e já peguei um lugar de vigia numa usina, começo amanhã. Assim faço parte desta população e finco na baixada deste subúrbio a mea raiz marajoara. Um chão, meu, nunca tive. Mas o folgo não perdi. [p. 213-214]

ALFREDO: Nem a sua risada.

SEU ALMERINDO: Graças a Deus, ainda sei rir. Entro nesta cidade feito marinheiro de primeira viagem, o tombo deste navio não me põe nágua. Mão no leme, traquete firme, vamos embora. Aí está chegando também a minha filha, a Maria Emília, que neste pouquinho tempo aqui em Belém já conseguiu reunir uma irmandade, cabeceando um Cordão de Pássaro. Voto que seja um Pássaro bem falado e bem ensaiado. [p. 215]

M. EMÍLIA: Alfredo, como está o enredo? [p. 208]

ALFREDO: Trouxe aqui uma nova versão. Resolvi melhorar e aumentar as falas da Fada.

MARIA EMÍLIA: Você só melhorou as falas da Fada, é?

Entram Esmeia e Palmira.

A Esmeia e a Palmira já chegaram. E cadê a Fada? [p. 206]

ALFREDO: A Roberta prometeu que vinha. [p. 195]

MARIA EMÍLIA: Meninas, vamos começar a ensaiar.
Esmeia, se você não quiser fazer o papel da Feiticeira, você troca com a Palmira, e você faz o Pássaro.
Alfredo, e a tua aluna, que vai fazer o papel da Fada, ela não vai chegar?

ALFREDO: Não sei por que a Roberta está demorando. Ela prometeu que vinha. [p. 195]

MARIA EMÍLIA: Vamos lá, meninas. Vamos passar agora para a cena em que a Fada ressuscita o Pássaro. [p. 208]

ESMEIA: Maria Emilia, será que eu não posso fazer o papel da Fada? Eu acho que vou me dar bem nesse papel.

ALFREDO: O papel da Fada já está reservado para a Roberta. Eu reescrevi o enredo especialmente para ela.

MARIA EMÍLIA: Alfredo, eu sinto muito, mas temos pouquíssimo tempo para ensaiar.

E se a tua aluna não chegou até agora, quem vai fazer o papel da Fada é a Esmeia.

Cena 8: Desfile do Boi-Bumbá, com Roberta como Fada

Ao som da música de boi-bumbá, entra o Boi Estrela Dalva, dançando, acompanhado por Pedro Chaminé, que toca tambor, e pelo dono, seu Quintino Profeta, que traz num cabide o vestido da Fada. Eles cantam:

| | |
|-------------------------|-----------------------------------|
| Levanta meu Boi de fama | / Estrela da madrugada. |
| Meu Boi é prata fina | / É pai de muita malhada. |
| Sai de noite do curral | / Só volta de madrugada. [p. 229] |

Chega d. Domingas, a mãe de Roberta, acompanhada da filha.

QUINTINO PROFETA: D. Domingas, é uma honra que a sra. me faz de vir até aqui.

Assim posso lhe explicar direitinho como vai ser o desfile do nosso Boi Estrela Dalva e qual é o papel da Fada para o qual convidamos a sua filha Roberta. [p. 230]

Aponta para o cabide onde está pendurada a roupa da Fada.

D. DOMINGAS: Mas, seu Quintino, minha filha no Boi? Saindo no Boi? O sr. sabe muito bem os comentários que saem. A Roberta é uma menina de família. [p. 230]

QUINTINO PROFETA: Mas o nosso Boi é de família, d. Domingas. [p. 230]

D. DOMINGAS: A menina tem educação, ainda que pouquinha. Fosse num Cordão de Pássaro, num bloco de moças para o carnaval, tinha cabimento. Mas agora no Boi? Logo no Boi? Dizem que os donos de Boi são defloradores. [p. 230 e 232]



Desfile do Boi-Bumbá

QUINTINO PROFETA: D. Domingas, sabemos dar boa conta de filha alheia. A educação faz parte dos nossos regulamentos. D. DOMINGAS: Dou licença, não, seu Quintino. [230]

QUINTINO PROFETA: A sua menina é a que melhor encarna a Fada, d. Domingas. Sua filha nasceu para ser Fada. [p. 230]

ROBERTA, olhando a roupa da Fada:
A vestimenta é toda nova? Nem um fiapo da do ano passado? [p. 231]

QUINTINO PROFETA: Toda-toda nova, material e confecção. Nem um alfinete usado.

ROBERTA: Pois, então, mamãe, deixa só experimentar. O papai não precisa saber. Até a hora do jantar vou estar em casa. A mãe sai. Roberta experimenta a roupa da Fada. PEDRO CHAMINÉ e QUINTINO PROFETA cantam: [p. 228]

Moça bonita / Sem ser mulata
Teu rosto é lindo / Teus olhos mata.

Chega Alfredo. Fica pasmo de ver Roberta com a roupa de Fada:

ALFREDO: Roberta, eu não acredito no que os meus olhos estão vendo: Você aqui, de Fada do Boi! Você desprezou o convite que eu te fiz para ser a Fada do Pássaro! [p. 229]

ROBERTA: Alfredo, por favor, não tem comparação entre aquele pássaro chinfrim e este Boi maravilhoso. Você sabe que o Estrela Dalva já foi quase campeão da cidade? E você sabe toda a fama que tem o seu Quintino Profeta? [p. 236-237]

ALFREDO: Sei muito bem qual é a fama dele, e prefiro não comentar aqui. Por favor, desce do palanque, devolve o condão, e vamos conversar. [p. 238]

ROBERTA: Não temos mais o que conversar. Está tudo dito neste meu bilhete. Ela lhe entrega o bilhete. Agora me dá licença. Já é tarde e seu Quintino está me chamando.

ALFREDO lê o bilhete: “É pra lhe dizer somente que tudo de minha parte teve fim. Tudo o que o sr. me escreveu está às suas ordens pra lhe mandar de volta. O que lhe escrevi pode queimar. Alguma falta que fiz foi sem querer. Desta sua amiguinha R.” [p. 227]

Cena 9: A viagem-fuga de Alfredo para o Rio de Janeiro

Sirene de navio. Alfredo, de maleta, a bordo do navio.

ALFREDO: Estou aqui a bordo do Duque de Caxias. Depois da flechada que me deu a Roberta, recebi uma carta do Ginásio, comunicando que cortaram a minha matrícula – por excesso de faltas. Como vou explicar isso para mamãe? [p. 226 e 264]

Agora já não tenho mais nada a fazer aqui em Belém. Vou embora para o Rio de Janeiro. O professor de geografia falou com um comissário de bordo para me arrumar uma passagem.

Adeus, Não-Se-Assuste! Adeus, Chão dos Lobos! Adeus, malfadada Fada do Boi! Aqui estou nascendo de novo, daqui em diante um outro hei de ser. [p. 281]

COMISSÁRIO: Olhe aí, jovem: o seu lugar é na terceira classe, descendo por ali, perto do porão.

Alfredo desce para o seu lugar e encontra outro jovem, o Muralha.

O MURALHA: Eu já olhei os beliches, aí dentro. São uma imundice. Melhor ficar aqui neste banco. [p. 282]

ALFREDO: Sim, é melhor. Meu nome é Alfredo. E o seu?

MURALHA: Emiliano Romero, de apelido Muralha. [p. 286]
Vou pro Rio, trabalhar no guincho. E você?

ALFREDO: Eu ainda não sei em que vou trabalhar. [p. 286]

MURALHA: Estão batendo a campainha. Para a gente pegar o jantar e o café.

ALFREDO: A janta é uma perfeita gororoba. [p. 284]

MURALHA: É, sim. Esquentaram o vômito dos da primeira. [p. 285]
E o café é uma lavagem de espingarda. Eu recusei. [p. 283]

No dia seguinte, sirene e anúncio pelo alto-falante: "Chegamos em São Luís do Maranhão".

COMISSÁRIO para Alfredo: O sr. tem que desembarcar aqui. A sua passagem vale só até aqui, no Maranhão. [p. 283]

ALFREDO: Mas o meu professor falou com o amigo dele, o outro Comissário, que disse que eu podia viajar até o Rio de Janeiro.

COMISSÁRIO: Não tenho nada a ver com as suas complicações. Desembarque aqui.

Alfredo faz de conta que vai desembarcar e se esconde no porão. Depois, volta para o seu lugar.

No dia seguinte, sirene e anúncio pelo alto-falante: "Fortaleza".
Entra a bordo uma moça de muleta, a Sem-Nome.

A SEM NOME para Alfredo: Já falei com um amigo seu, o Muralha, e ele me disse que posso me instalar aqui com vocês neste banco. O seu nome é Pará, não é? O

meu nome? Eu sou sem nome. Mas por que tanto me espia? Você me acha bonita? Ou só linda-pela-metade? Interrompi você nas suas leituras? [p. 292]

ALFREDO: Não, eu já estava fechando o livro.

A SEM NOME: E o retrato ali dentro do livro? A tua noiva? [p. 294]

ALFREDO: Era a Fada do Boi. Mas nem me lembro mais o nome. [p. 294]

A SEM NOME pega o retrato: Deixa ver o que está escrito aqui atrás: Ah, que saudades tenho de ti, Roberta! Que tristeza eu sinto por estar tão longe de ti. -- Tu não é besta, não? [p. 294]

Sirene e anúncio pelo alto-falante: “Vitória”.

Chega o MURALHA: Todo o nosso dinheiro se foi. [p. 301]

ALFREDO: Que dinheiro?

MURALHA: O nosso. Como abriram a mala é que não sei. Adeus, foi tudo, o meu, o seu, tudo! [p. 301]

A SEM NOME para Alfredo: Mas se abriram só a mala dele, você continua com o seu dinheiro.

ALFREDO: É que eu pedi para ele guardar o meu dinheiro na mala dele. Achei mais seguro. [p. 304]

A SEM NOME: Tu não é besta, não?

Sirene e anúncio pelo alto-falante: “Chegamos ao nosso porto final: Rio de Janeiro. Solicitamos que todos os passageiros desembarquem aqui.”

A SEM NOME: Te despede de eu, Pará. [p. 309]
Fique bem atento aqui, nesta cidade grande.

MURALHA: Eu também vim me despedir.

ALFREDO para o público:

Eles estão descendo juntos. Será que tinham combinado? [p. 309]
Bem, aqui está o endereço da pensão onde vou ficar: Rua do Livramento.

Para um transeunte: Por favor, o sr. pode me informar onde fica a Rua do Livramento?

Cena 10 = final: Alfredo é humilhado e assediado e resolve voltar

No Rio de Janeiro, na Rua do Livramento, na pensão de d. Aurora.

ALFREDO, terminando de limpar o chão: D. Aurora, já fiz tudo o que a sra. mandou.

Ontem fiz o carroço e as compras, e hoje de manhã esfreguei todo o soalho. [p. 317]

D. AURORA: Está bem. Então, vou te dar um desconto no quarto e na refeição.

Ela chega atrás dele, desatando o avental. Mas agora me conte o que você andou fazendo por lá, meu cavalheiro, lá pelas malocas do Pará. Conte as artes que fez. Me explique de que você é culpado e de quem é vítima. Desate comigo o seu nó. [p. 318]

ALFREDO: Como assim, d. Aurora? Não estou entendendo.

D. AURORA: Você é corrido da justiça, não é? [p. 319]

ALFREDO: D. Aurora, eu já lhe disse, eu fui furtado. Me roubaram todo o meu dinheiro no navio. [p. 319]

D. AURORA: Mas esse seu fogo de pegar o navio, hem?

Arrasta a cadeira para perto dele e fala com a voz abafada:
Menino, enxugue a sua alma na bainha desta saia. [p. 320]

ALFREDO: Mas, d. Aurora, eu não fiz nada, pode me acreditar.

D. AURORA: Agora tira a chave da fechadura e me mostre os compartimentos...
Ela desabotoa o peitilho. Desate os seus ocultos, índio urubu. [p. 320]

ALFREDO: Bem, d. Aurora, se é assim, eu vou ter que pegar a minha maleta. [p. 320]

D. AURORA: Estou te mandando embora? Vem cá! [p. 320]

ALFREDO: Tenha uma boa tarde, d. Aurora. Sai apressado com a maleta.
Corre pelas ruas até o cais do porto. Ouve-se uma sirene de navio e um anúncio de alto-falante: "Estamos encerrando o embarque para Belém."

Alfredo enxerga um conhecido dele, que está no convés do navio:

Olhe aí, o seu Paula, aquele fazendeiro lá do Curral do Meio.

Acena a grita para ele: Seu Paula! Ó, seu Paula! O sr. pode me pagar uma passagem de volta pra Belém? Lá eu lhe saldo. Pula a bordo do navio. [p. 324]

Sirene e anúncio pelo alto-falante: “Chegamos ao nosso porto final: Belém do Pará. Solicitamos que todos os passageiros desembarquem aqui.”



Alfredo, de volta à favela

Alfredo desembarca, caminhando do meio da plateia em direção ao palco. No palco, os demais ATORES, isto é, OS MORADORES DA FAVELA, montaram um Cordão com as três latas de lixo, onde está escrito: NÃO – SE – ASSUSTE. Eles cantam em coro:

Alfredo, seja bem-vindo de volta à periferia de Belém! Mas não se assuste!
Música do cordão de pássaro.
[FIM]

referências bibliográficas

BOLLE, Willi. Cenas de vida numa favela: Chão dos Lobos. In: BOLLE, Willi. *Boca do Amazonas: sociedade e cultura em Dalcídio Jurandir*. São Paulo: Edições SESC, 2020.

FARIAS, Fernando. Todo filho é pródigo: bateção de pernas do flâneur Alfredo, em Chão dos Lobos. In: JURANDIR, Dalcídio. *Chão dos Lobos*. Bragança: Pará.grafo Editora, 2019.

JURANDIR, Dalcídio. *Passagem dos Inocentes*. 2^a ed. Belém: Falangola, 1984 (1^a ed., 1963).

JURANDIR, Dalcídio. *Primeira manhã*. 2^a ed. Belém: EdUEPA, 2009 (1^a ed., 1967; 3^a ed., Belém: Marques, 2016).

JURANDIR, Dalcídio. *Ponte do Galo*. 2^a ed. Bragança: Pará.grafo Editora, 2017 (1^a ed., 1971).

JURANDIR, Dalcídio. *Os Habitantes*. 2^a ed. Bragança: Pará.grafo Editora, 2018 (1^a ed., 1976).

JURANDIR, Dalcídio. *Chão dos Lobos*. 2^a ed. Bragança: Pará.grafo Editora, 2019 (1^a ed., 1976).

oribici

Higor Lima da Silva¹

Oribici no mato fez um ninho,
voo pelo céu chorando seu canto.
Uirapuru foi subindo de galho em galho,
pois seu amô deixara-lhe.

Foi lá no pé de umbuzeiro
que passarinho perdeu seu grande amor.
Ó passarinho, saibas que
trago no peito também esta dor.

Ele a deixou na solidão,
e hoje seu canto é o mais bonito,
seu canto é uma doce triste canção.

Não carregues mágoas
nem tenhas dor de amar,
lenta e calma és tua melodia
e todos param para escutar,
pois ela vem do amor
que mora em teu coração

acertado por uma flecha
de um flecheiro
que queria um pouco de tua sedução.
Uirá! Uirá!
Saiba que eu também,
meu amor quis visitar.

Ó passarinho, por favor,
não percas teu encanto,
continues em voo e amor.
Ó passarinho, teu canto é de pura dor...²

¹ Licenciando em Letras Português-Francês pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: higor.lima@unifesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9599-1729>.

² O presente poema faz alusão à história indígena da etnia tupi-guarani: A lenda do Uirapuru.

o boto, duas palavras sobre a lenda

Isabella Thiago de Mello¹

“A lenda porque lenda é verdadeira.” Este verso abre o livro **A Lenda da Rosa*** do poeta Thiago de Mello, um dos meus textos preferidos do autor, que nos conta a lenda do Primeiro Amor, do Anjo e do Bosque Solidão eternizados na cantiga de roda. A Lenda do Boto narra outro tipo de amor, fala da paixão, daquelas incontroláveis. Os especialistas chamam de tentação. Mas antes de contar este “causo” – que eu mesma vivi – peço licença ao leitor para trazer algumas questões, bem menos românticas, que envolvem o mito.

a necessidade de preservar os mamíferos aquáticos da amazônia.

Esta lenda é importante porque enquanto for viva, ela protegerá o golfinho de água doce da extinção. O caboclo que acredita na lenda respeita, não pesca, não come, nem maltrata o boto. Já perto das capitais, onde a lenda não é “tão forte,” infelizmente, a pesca predatória se faz pela cobiça do valor da carne, do óleo, (que no popular chama-se “banha de boto”, muito usado para remédios), e também pela comercialização do pênis do boto. Existe uma crendice de que o órgão seco e ralado do bicho dá potência sexual. (Uma espécie de “viagra” natural para o homem inseguro e meio burro, que apesar de milênios de evolução, ainda não entendeu que o que importa é a mágica, e não a varinha de condão). E já que tocamos neste ponto, permita-me citar que, por este mesmo triste motivo, a medicina tradicional chinesa - com todo respeito à sabedoria milenar deste povo – até hoje, as farmácias típicas da Ásia fomentam a caça e o tráfico de animais silvestres para comercializar a preço de ouro, o “bilau” do tigre, a barbatana do tubarão “rei” e o chifre do rinoceronte, todos ameaçados de desaparecerem da face da terra. Ora, francamente! Não tem

¹Afiliações: Oficina Literária Ivan Proença - OLIP, Núcleo de pesquisa CALIBAN Filmes e União Brasileira de Escritores Ube-RJ. Isabella Patrícia Costa Rodrigues Thiago de Mello é pesquisadora de Cinema e Literatura, roteirista, atriz e produtora de TV. Documentarista e autora de livros sobre o Pai, Thiago de Mello (ensaios). Contista e editora de história infantjuvenil, seu primeiro romance regional, passado na Bahia em meados do século XIX está no prelo: “As Marcas de Santa D’Ávila”. E-mail: isabellathiagodemello@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2552-2430>.

catuaba lá na China não? Amendoim? Castanha de caju? Guaraná? Mirantã? Ovo de codorna? Mel? Cerveja escura? Canjica? Gemada com açúcar e canela? Ou “a pílula azul” mesmo, não tem não? ... E a bile do urso? Já ouviu falar? Para capturar a bile do urso, o animal precisa estar vivo, preso, dentro de uma jaula mínima, sem poder se mexer, em sofrimento com uma sonda para retirar o “elixir” da indústria farmacêutica ... Pelo amor de Deus! Vamos mudar o rumo desta prosa e voltar para o drama da nossa fauna brasileira.

As perguntas sobre a variedade de vasodilatadores e energéticos afrodisiacos, também cabem para nosotros latino-americanos e gringos que vamos à feira do “Ver o Peso” em Belém e no Mercado Municipal em Manaus, e encontramos com facilidade a carne, a banha e o pinto do boto. Lamentavelmente, também terá para vender a gordura, o filé e o couro do peixe-boi, outra bela espécie de mamífero aquático (caçado com requintes de crueldade: tampam-lhe as narinas), que corre o risco de acabar, devido a pesca de subsistência e principalmente pela pesca comercial. Dados do Instituto do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) apontam que 500 peixes-boi são abatidos por ano. Os históricos dos números são alarmantes. De 1935 a 1954 estima-se que tenham sido extermínados 200 mil exemplares desse animal para o comércio exterior que, utiliza o couro muito resistente para fabricação de correias de máquinas domésticas e industriais. Nos 20 anos seguintes, até 1974, os mercados e feiras de Manaus e Belém venderam 1.974 toneladas de carne desta espécie. Desde então, a União Internacional pela Conservação da Natureza (IUCN) passou a considerá-los em processo de extinção. A Lei de Proteção que torna crime a caça e a comercialização dos mamíferos aquáticos da região amazônica é de 1967. Mas a proibição não faz milagre. A preservação destes últimos grupos de animais depende principalmente da conscientização da população humana e da mudança de hábitos de quem mata, de quem vende, de quem compra e de quem come. Estamos falando da mudança de hábitos dos pescadores e, óbvio, dos consumidores, açougues e restaurantes que precisam retirar do cardápio “as iguarias,” inclusive a tartaruga. É um comércio ilegal com as regras da oferta e da procura.

Mudar hábito é uma coisa difícil, sabemos. Principalmente quando é um hábito onde se ganha dinheiro. São comunidades que vivem da pesca e da agricultura. Mas quando se faz a pergunta: – Por acaso, algum pescador ficou rico abatendo o boto ou peixe-boi? A resposta é não. Quem fica com o lucro maior é sempre o comerciante ou atravessador. E sobre a renda? – É possível trocar de negócio pelo tambaqui? Pelo tucunaré? Pelo surubim? Pelo matrinchã? Pelo jaraqui? Pelo pirarucú? Claro que sim ... É preciso substituir por outro produto na venda e no prato sobre a mesa.

a esperança é a ciência.

Com a necessidade de salvar estas espécies, os pesquisadores do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (INPA), desde 1974, em parceria com o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ),

Universidade Federal do Amazonas (UFAM), instituições não governamentais, Reserva de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá (RDSM) que realizou o **Projeto Boto**, Associação Amigos do Peixe Boi (AMPA) e o Centro de Preservação e Pesquisa de Mamíferos Aquáticos (CPPMA), vêm realizando um árduo trabalho de estudo da biologia para proteger e cuidar dos filhotes sobreviventes e propiciar o acasalamento e a reprodução em cativeiro do peixe-boi, do boto e da ararinha. Antes dos animais serem reintroduzidos na natureza, os professores ministram aulas e seminários de educação ambiental, no sentido de conscientizar os alunos e os pais das crianças. Os cientistas envolvem toda a comunidade escolar e convidam os moradores para participarem da chegada do “novo filho” que vai voltar para casa. Dessa maneira, os educadores conseguem fazer com que os pescadores deixem de ser caçadores, para se transformarem em guardiões destes seres vivos, encantadores, que retornam para os rios. As Comunidades de Nova Canaã e de Mamirauá no Amazonas são exemplos que emocionam.

com boto é um feitiço, não é traição.

A segunda questão interessante da Lenda do Boto é no tocante a nossa cultura machista onde a maior desmoralização para um homem é ele ser traído pela mulher e todo mundo ficar ciente do acontecido, (*Menelau que o diga!* Depois que Páris foi à Grécia e raptou de dentro do palácio sua esposa Helena, foram 20 anos da Guerra de Tróia. Mas Helena era a mulher mais bela da Antiguidade. Valia a pena todos os riscos por ela...) Esta tragédia acontece em qualquer lugar do planeta desde que o mundo é mundo. E nos países árabes? Está escrito no Alcorão que as infieis devem ser apedrejadas em praça pública. Ou seja, é antigo e comum, o marido “corno” se achar no direito de acabar com a vida da esposa. Por aqui no Ocidente, ao menos, o assassino vai à julgamento podendo ser (ou não) condenado. Mas basta a cidade ser um pouco mais afastada do centro urbano, que, na maioria das vezes, ninguém faz sequer um boletim de ocorrência. São casos de homicídio para defender a honra, onde mata-se a incauta e o cabra safado com peixeira, com garrafa de vidro, com tiro, com que tiver, e ninguém vai para a delegacia. Toda vizinhança concorda com o acerto de contas do marido. E se o cidadão não reagir, ainda é tido como frouxo. O Boto é um ser misterioso, ele é um animal que se transforma em ser humano e depois retorna ao seu estado original. Ele permeia a área do Sagrado e por isso consegue sublimar o instinto da vingança. O boto tem o poder catalisador de hipnose, tornando a mulher isenta de culpa.

E atenção, rapazes! Existe também a bôta! (Aqui cabe um parêntese sobre um outro detalhe importante, e provavelmente de onde surgiu a lenda. O fato é que o pau do boto é igual ao pau do homem, igualzinho, sem tirar nem pôr, só que sem pelos, é todo cor de rosa. O mesmo acontece com a periquita da bôta que é igual a periquita da mulher. Devida a esta semelhança anatômica – além da força magnética que há no bem querer entre dois seres distintos, pois eu mesma, quase já me deixei atrair por uma turma de botos brincando na água, (eles vivem em bandos

e me chamavam pra mergulhar) – tenho a inclinação de julgar como verdadeiros os relatos de que homens e mulheres são vistos em atos íntimos com os animais no capinzal alagado. – “Lá na beira do Pucú, o marido da dona Gertrudes foi visto deitado com uma bôta ...” – E há também muitos casos de salvamentos de naufrágios com a ajuda imprescindível dos botos que socorrem e levam os afogados até à areia.)

Se um dia, o leitor fizer uma viagem pela Floresta Amazônica e um pai de família de uma cidade ribeirinha lhe disser que tem cinco filhos, quatro são dele, mas que o mais novo é do Boto... Pelo amor de Deus, o leitor não ria, porque a coisa é séria. Além dele, toda a vizinhança é testemunha do que aconteceu, e acredita piamente que a criança é filha do boto. É a lenda que estará salvando a esposa e a criança de não serem expulsas de casa, ou de coisa pior que só o orgulho ferido de um homem traído é capaz de fazer.

a lenda do boto

Para José Ribamar Bessa Freire

O Boto chega em dia de festa e vem de fora (ele nunca é do lugar). Bonito, bem vestido, geralmente de branco (usa um chapéu de palha para cobrir o buraco que tem na cabeça). Ele se destaca, tem o dom da palavra, é músico, poeta, repentista, canta e toca violão. Ganharia admiração de toda gente. Muito educado, pedirá permissão aos pais para dançar com a moça a noite toda. A jovem que ele escolher ficará encantada, não tem como fugir. Ele possui seu corpo e sua alma. O namoro se dá no rio, quando, depois de um último beijo, ele mergulha e desaparece na água. Dias se passam, a menina apaixonada quererá ficar a maior parte do tempo na beira; vai lavar roupa no rio de manhã, vai lavar louça no rio a tarde, e no início da noite, mesmo chovendo, ela terá muito calor e vai querer tomar banho de rio. Ela sabe que é o Boto e que ele a espera na água.

Interior da Amazônia, todas as cidades vizinhas estavam esperando a Festa do Caju em Barreirinha. Tia Francisca conta – nessa época seu marido Trindade ainda estava vivo – que aquele ano a colheita tinha sido farta, todo o arraial estava na expectativa de boas vendas, o padre aproveitou para fazer quermesse, tinha barraca em volta da praça, na rua do porto e na rua principal. A prefeitura contratou uma banda de música, o Chapéu de Palha tocou forró até o dia clarear. Veio gente de todo lugar, de Parintins, de Nhamundá, de Manicoré, de Itaquatiara, de Boa Vista, de Manacapuru, do Paraná do Limão, de Bom Socorro, até de Manaus, barco que não acabava mais. As luzes da freguesia se misturavam com as estrelas do céu. – “Isso é desde os tempos dos antigos: toda fartura a gente tem que comemorar,”

dizia a sábia curandeira, com sua eterna beleza indígena, de cabelos longos, olhos rasgados. Todos respeitavam a Tia Francisca nos arredores do Paraná do Ramos como se ela fosse – e era – um oráculo.

Passada uma semana, começou a chover de forma torrencial. O volume de água era tanto que não se via a outra margem do rio. Nenhum barco saiu do porto naqueles dias. Até que foi diminuindo a chuva; as bicicletas, pato, galinha, cachorro pela rua. Quando então, Gracinha, a filha mais nova de dona Joanice, caiu com um febreão daqueles. Enjoada para comer, suava muito e, ainda por cima, estava tendo delírios, falando alto enquanto dormia, coisa muito esquisita. Chamaram o médico, Dr. Fabrício, que passou um antitérmico, pediu para fazer uma canja bem forte: – “Essa menina precisa comer.” Mas que nada, os suores continuaram, parecia coisa de “encarnação”. A mãe da moça mandou chamar Tia Francisca descendente dos pajés sateré-maués. Chega dona Francisca, como sempre tranquila, pediu uma bacia com água e uma toalha limpa e quis ficar sozinha com a Gracinha no quarto. Enquanto lhe dava um banho de gato, em voz baixa entoava rezas xamânicas da religião sateré, intercalando com “Ave Maria” e “Pai Nosso.” Depois de meia hora, Tia Francisca disse à Gracinha: – “Não se preocupe que vai dar tudo certo, mas eu preciso que você se alimente.” Gracinha foi se apaziguando, tomou um prato da sopa e se recostou com um semblante aliviado. A rezadeira chegou na sala e mandou chamar o pai que estava ajudando no plantio da roça do cunhado. Uma hora depois, na frente do compadre e da comadre, Tia Francisca tentou dar o diagnóstico da melhor maneira possível:

– “Comadre, compadre ...é preciso ter muito discernimento e fé em Deus. A vida dessa menina está nas mãos de vocês.”

– “É grave, Francisca?”

– “É grave sim, comadre.”

– “Pois então diga logo, pois já estou ficando nervosa.”

– “Calma, calma. Vou lhes dizer: É paixão de Boto, e não tem jeito. Por favor não briguem com a Gracinha, porque a culpa não é dela. E o único remédio é deixar ela namorar o Boto.”

O pai se desespera: – “O quê? Eu mato esse boto safado que fez mal pra minha filha!”

– “E fez mesmo, ela está grávida.”

– “Grávida?”

– “Calma, seu Genésio, por favor, me escute por tudo que há mais sagrado. Boto é um ser encantado. Se o compadre não permitir o namoro, ou pegar uma espingarda pra matar “ele bicho, ou ele gente” o compadre vai estar comprando uma briga com os espíritos. Aceite o destino. A Gracinha e esse *curumim* que está dentro da barriga dela – e que é seu neto – eles precisam de tranquilidade para viver os dois mundos, o daqui da terra e do “mundo encantado”. Pode não ser um homem normal, não vai estar no dia do aniversário, mas vai fazer sua filha feliz, muito mais do que muito homem por aí. É ao contrário, o compadre precisa proteger o Boto se quiser que a Gracinha se levante dessa cama, ou então ela pode

até ficar doida, entrar em surto.” Seu Genésio ficou calado como quem leva uma bronca de um sacerdote.

– “Então, quer dizer que eu não posso matar o desgraçado?”

– “Não, seu Genésio, se quiser ver a sua filha curada das febres e dos delírios, não. Porque eu lhe aviso: se o senhor matar o animal, ela não vai conseguir dormir direito, a alma dela não terá sossego pro resto da vida.”

– “Esta menina foi enfeitiçada?”

– “Foi sim. Igual com a finada dona Isaura. Carlinhos, filho mais novo, todo mundo sabe que é filho do Boto, e que nem teve dia de festa, parece que a Isaura tomou banho de rio quando estava com as regras. E tem o filho da neta da dona Colô, na Freguesia, ela conta que foi depois da Marujada; também é filho do Boto. É raro de acontecer, mas acontece. Aceite, compadre, é o melhor que se tem a fazer.”

– “Será que foi agora, na Festa do Caju?” E a mãe responde: – “Deve de ter sido aquele músico que veio falar contigo a modo de pedir licença para dançar com a Graça. Eles dançaram bonito que só vendo.” E o pai com a mão na cabeça: – “Valha-me Deus, como é que eu não percebi?”

– “Seu Genésio, pense bem, reflita, vá na Igreja, tome um bom banho, porque lhe peço para o amigo não guardar raiva nem ressentimento nem de sua filha, nem do Boto. Peço que o compadre entenda o acontecido como se fosse uma provação de Deus.”

Seu Genésio fechou os olhos, respirou fundo e disse: – “Pois então eu quero ser o primeiro a contar. Barreirinha inteira vai saber e vai ser por mim que sou o pai.” Saiu decidido e foi para o bar do seu Geraldo. Chegando lá estavam tomando uma dose de cachaça com mel e limão a Daguimar que trabalhava na prefeitura, sua mãe Cleonice e o dono do bar. – “Boa tarde!” “Boa!”

– “Por favor, seu Geraldo, bote só uma pra mim, porque eu ainda tenho que ter uma conversa séria com minha filha, hoje.”

– “E é? Me diga? Aconteceu alguma coisa com a menina?”

– “Aconteceu que eu vou permitir que minha filha namore o boto!”

Na mesma hora a Dai arregalou o olho e se levantou: – “Aquele homem que dançou com a Gracinha na festa, era o boto?”

– “Era sim, senhora. Todo mundo viu!”

(Vaidosa): – “Eita! Ele me tirou pra dançar também!”

– “A senhora está com febre?”

(Deceptionada) – “Não” ...

– “A senhora está tendo visagem quando vai se deitar? Não?”

Então não se preocupe. O feitiço dá uma quentura danada na pessoa.”

Voltando ao balcão: – “Vou falar com seu Ignácio, com seu Mazinho, com todos os pescadores que pescam de rede – porque vira e mexe tem boto agarrado nas redes – para tomarem muito cuidado pra não machucar o bicho. Eu mesmo, agora, se o boto quiser, eu vou dividir meus peixes com ele. Pode acreditar, seu Geraldo, confesso que de início tive raiva. Já passou, dona Francisca esteve lá em

casa e me ensinou a ter amizade pelo animal.” Responde o dono do estabelecimento: – “Pois eu vou lhe dizer uma coisa: minha mãe sempre conta que quando éramos pequenos, a embarcação virou e ela e meu pai só se salvaram porque os botos carregaram eles até a beirada.”

E foi assim, que no dia seguinte, desde o Solimões até a Ilha de Marajó, toda a floresta sabia que a Gracinha ia ter um filho do Boto.

Pois acredite, leitor, eu conheci o menino João, filho da Gracinha com Boto. É desses curumins que não nos sai da memória. Levado da breca, astuto, curioso, tudo ele quer saber o porquê. Protege os animais, destrói as armadilhas na mata, acorda no meio da noite para tirar o leite da vaca com o avô. Gosta de ir para a escola, de fazer caligrafia, de subir em árvores, de soltar papagaio e de ajudar a Joanice na cozinha, de fazer tapioca, iogurte, catar feijão e bater bolo. Tia Francisca? Fez o parto e virou sua madrinha, ele ficava horas no seu colo alisando aqueles cabelos negros de índia. Mas a cena que eu guardo comigo, como quem guarda uma prece: na casa de meu pai, o dia amanhecendo, o céu azul clarinho, a água dourada, quando fui caminhar na Ponta da Gaivota, eu vi a Gracinha encantada como se fosse uma Iara, ela e seu filhote rodeados de botos mergulhando no rio sagrado dos nossos antepassados, o rio Andirá. “A Lenda porque lenda é verdadeira”.²

cobra grande

Sempre que encontro a Tia Francisca é uma emoção indescritível. Além da amizade sincera – ela me conhece desde criança – eu sei o significado e o valor da sua existência. Ela é herdeira dos pajés sateré-maués. Guarda consigo uma sabedoria ancestral de mistérios, rituais, lendas, alquimias, rezas, ervas e caminhos de proteção e de cura. Sabe ler as estrelas, interpretar o modo e os sons dos ventos, os vôos dos pássaros, os bons e os maus presságios. Dá o nome de cada arbusto, de cada folha, de cada árvore. Comunica-se com os espíritos através dos sonhos e fala fluentemente o nheengatú. Desde a colonização, seus avós conseguiram passar pela catequese dos jesuítas sem perder a integridade da cultura indígena, e por isso conseguiram preservar o conhecimento de uma civilização de mais de cinco mil anos. E isso é muito raro. Tia Francisca é um patrimônio da nossa Memória dos Povos da Amazônia.

² A Lenda da Rosa de Thiago de Mello, título do livro e primeiro verso do poema. Coleção Rubaiyat, Editora José Olympio, 1955.

Francisca, ela mesma, por si só, é uma lenda viva. Não há um só recanto nesses rios, desde lá de cima do rio Purus, descendo o rio Madeira, o rio Negro, o Solimões, até a ilha dos búfalos onde o Amazonas deságua no mar, que a sua fama de filha de pajé não seja conhecida. Ela faz parto, tira mal olhado, tira cauxí de caroço, acha caboclo perdido no mato, resolve as coisas de assombração. Dizem também que a Francisca é uma Iara e que a noite ela vive na água. (Entidade feminina com corpo de mulher e que da cintura para baixo tem rabo de peixe). Francisca não desmente nada, só ri. O fato é que tia Francisca além do coração generoso, essa espécie de mãe que manda e desmanda em todos, também é muito bonita. Mesmo já sendo avó, ela continua a causar aceleramento dos batimentos cardíacos de quem a vê. Encanta a gente.

A novidade naquele ano era que a Tia Francisca estava trabalhando de cozinheira no barco “Comandante Jaderson” que faz o trajeto de Manaus à Parintins. Cheguei cedo no porto para atar a rede no barco, e lá estava a eterna *cunhã-poranga*, saia rodada nos joelhos, braços abertos me chamando: – “Ei! Bela-bela!” Saí correndo, atravessando a tábua estreita que liga o cais ao barco, pulando para abraçar aquela descendente dos Saterés que cuida de mim e de meu pai na espiritualidade. Ah! Como é bom poder sentir o carinho, o cheiro doce dos seus cabelos. Ficamos abraçadas até ela começar a apalpar meu rosto e olhar dentro dos meus olhos: – “Para eu ver como é que você está.” Guardamos as encomendas de meu pai no “camarote” (um quartinho de um metro e meio, com duas beliches e um ventilador que só usamos para assegurar as bagagens e trocar de roupa). Eu gosto de viajar na rede, e por isso cheguei às 7 horas da manhã, para reservar meu lugar no segundo andar, bem na frente, colada à parede da cabine do comandante.

– “Então, tia Francisca? Estás gostando de trabalhar aqui?”

– “Estou sim. O Jaderson paga bem e eu quero juntar dinheiro para fazer uma casa nova para a minha neta.”

– “E o que temos para hoje?”

– “Tu adoras! Caldeirada de tambaqui!”

– “Jura? Vixe, Maria! Posso te ajudar na cozinha?”

– “Claro que pode.”

Tia Francisca fez questão de me apresentar à tripulação. Eram cinco. Dois comandantes que se revezavam. O Jaderson Junior pegava no leme de dia e o Joarez à noite. Um assistente, Cristiano, que entendia de motor, e outro assistente, Ronaldo, que ajudava nos serviços gerais. Mais a nova cozinheira.

A viagem até Barreirinha é longa e maravilhosa. São dois dias de barco entrando pela Amazônia, sentindo o aroma único da mata e do rio, os olhares das crianças, as cores das redes. Sempre levo um livro para ler. Mas desta vez o Gabriel Garcia Marques ficou me esperando. Conforme o combinado, eu estava de ajudante na preparação do cardápio. Cortei alfavaca, cebola e tomate, tirei as sementes da pimenta murupi e descasquei quilos de batatas. De repente, Francisca com a faca nas mãos, fazendo as postas dos peixes, pousou uma gaivota na janela pedindo um

pedacinho do tambaqui. –“Era só o que me faltava! Vou dar só um pedacinho, hein?” Uma honra poder participar deste banquete.

Depois do almoço, no meio da tarde é servida uma merenda, um café com leite já pronto e açucarado com umas bolachas doces. A noite tem jantar. Sopa de carne com legumes. Tudo arrumado. O Ronaldo já havia lavado a louça. Hora de nos recolhermos.

A lua cheia estava cinematográfica. Pedi autorização da tia Francisca, e depois do comandante para subir e ficar no teto do barco, sozinha, sem ninguém. Os dois me recomendaram cuidado, mas permitiram. Levei meu edredom. A noite sempre faz frio.

Fiquei sentada bem na frente, como se fosse uma carranca, em cima da cabine, de forma que o comandante via meus pés. Do meu lado, tinha um pequeno mastro de uma bandeira. “Qualquer coisa eu me seguro aqui,” pensei eu.

Noite clara. Com o luar, a floresta fica prateada. Seu Joarez ouvia baixinho uma toada do Boi Caprichoso, com a linguagem simples do povo:

*“Lança teu canto, Uirapurú!
Suplica a preservação
e deixa viver essa grande nação!*

*Os povos da Ilha Tupinambarana,
Umarí e Gaviana
ouvem os brados desses rios:
Juruá, Madeira, Nhamundá,
Amazonas e Sajutai,
Puraí, Juruá, Tapajós, Javari!*

*E todas as tabas com todas as tribos,
e todas as matas vão se levantar
e todos os tacapes,
e todas as lanças,
e todas as flechas irão se juntar!
E todo o sangue que é seiva da selva,
por este chão todo, irá se espalhar.
Auê! Canta o Uirapurú!”³*

No fundo, os tambores da marujada, um hino de proteção à mata. Começamos a sair do rio maior para entrar no afluente do Paraná da Eva, quando de repente aquele baque! Um estrondo que para o barco. O motor ligado, fazendo força sem sair do lugar. Imediatamente a embarcação começa a se inclinar de um

³ *O Canto do Uirapuru*, canção de Ronaldo Barbosa e Carlos Paulaim. Toada do Boi Caprichoso do Festival Folclórico do Boi Bumbá, na voz de Arlindo Júnior, 1999.

lado para o outro, como se fosse um pêndulo de um relógio antigo. Eu me segurei no raio do mastro da bandeira pra não escorregar. Foi quando eu vi um dos fenômenos, ao mesmo tempo mais fantásticos, assustadores e mágicos da minha vida. Na água, começou a se formar um redemoinho em volta do barco. Escuto a tia Francisca dizer ao comandante:

– “É a Boiúna! É a Cobra Grande! Batemos nela, meu Deus do Céu! (Seu Joarez) – “E agora, dona Francisca?”

(Sussurrando alto) – “Desligue o motor, seu Joarez! Apague todas as luzes! Peça para os meninos arriarem o toldo e arrumar os passageiros de maneira que fiquem nas redes, no centro do barco. E sem alvoroço.”

Francisca continua: – “Precisamos rezar e pedir perdão a Deus! E torcer para que não tenha machucado muito a Cobra. A Boiúna é um dos seres mais antigos da Floresta! Representa a própria Mãe da Mata!”

O redemoinho aumentando. Eu estava hipnotizada. Imóvel. É quando vejo o mistério se revelar: por cima da água, vem nadando em direção ao barco a Grande Cobra, sua cabeça com seus olhos, dois faróis brilhantes que refletiam a luz da lua, e depois voltou a mergulhar no rio. Aquele animal era imensurável. Eu estava vivendo a lenda.

Escuto a Tia Francisca: – “Quero todo mundo de mãos dadas, suplicando perdão porque batemos sem querer na Boiúna. E ela está assustada. Mas nós desligamos o motor rápido, e Deus queira que ela não tenha se machucado muito. Vamos pedir às entidades da Floresta para a Boiúna se apaziguar. Precisamos ter humildade. Vamos rezar um Pai Nossa com a intenção de desculpas.”

O barco continuava a pendular de um lado para o outro. Mães, avós e filhos em voz alta começaram a rezar sem parar: - “*Pai nosso que estais nos Céu! Santificado seja o vosso nome. Seja feita a vossa vontade, assim na Terra como no Céu...*”

O ângulo do movimento do barco aos poucos foi diminuindo, e a agitação da água também. A Boiúna se acalmou. Nos perdoou e foi dormir em outro lugar.

Eu desci do teto, e junto com a tripulação e as famílias fomos agradecer à Tia Francisca. Graças a sua sabedoria, estávamos salvos do perigo de um naufrágio. O barco não virou.

Na maioria dos relatos acontece o oposto. Sempre a noite, os comandantes não percebem em tempo que é a Cobra Grande. E quando descobrem é porque iluminam o rosto dela. Coisa que ela não gosta. Ficam desesperados. Na tentativa de fugirem, voltam a ligar o motor, o que deve deixar a cobra cada vez mais irritada. É um erro! Quanto mais assustado ficar o animal, mais fortes e ágeis serão seus movimentos submersos que provocarão o tal redemoinho. O peso do corpo e a força do movimento da Cobra provocam um deslocamento de água em grande quantidade. Dessa maneira a embarcação perderá cada vez mais a estabilidade e poderá tombar. Isso não é lenda. É física.

Quanto à biologia, vejamos: A cobra grande é uma espécie que não tem predador. Está ali no rio, sabe-se lá há quanto tempo se alimentado de cardumes

de matrinchã, tucunaré, pacú. Vem na beira do rio come uma capivara. Leva uma vida boa. Só faz crescer há décadas. E com certeza deve ficar um pouco chateada quando ela está dormindo e um motor de barco bate nas costas dela...

Sobre o adjetivo “grande”: Uma cobra de cinco metros é grande? Uma cobra de dez metros é grande? Pois é, para Floresta Amazônica essas medidas são pequenas. O que não faltam são casos e mais casos de sucuri ou jibóia com mais de quinze, vinte metros comendo boi, búfalo, até gente, caçador que se perde e é engolido por cobra. Todos têm a mesma narrativa: primeiro ela hipnotiza a presa com o olhar, depois enrola, asfixia e engole. No restaurante da “Cidade das Cachoeiras,” em Presidente Figueiredo, há uma hora de Manaus, tem uma foto emoldurada na parede onde uma sucuri engoliu uma pessoa. Na imagem, a cobra fazendo voltas, ocupa toda a caçamba de um caminhão. No livro do Mario Ypiranga Monteiro tem uma foto de 1935, em Fortaleza do Apunã em Guaporé, uma cobra viva, boiando no rio (geralmente na maioria das fotos as cobras já estão mortas), aproximadamente, com mais de 35 metros, pesando 4.000 quilos. É cobra grande? Ou não é cobra grande?

E já que estamos falando de tamanho: outra de Cobra Grande que eu vivi: Estava toda contente porque papai tinha me dado permissão para eu ir trabalhar com os vaqueiros na fazenda de gado leiteiro do seu Malaquias que ficava no terreno de frente ao porto de Barreirinha. Tinha que atravessar o rio. Na véspera, eu fui ao mercado que fica juntinho ao porto. Como sempre, aproveitei e fui ver o horizonte no Paraná do Ramos, cinco horas da tarde. O porto estava vazio, quieto. Percebi que havia uma ponte feita de pneus de uma margem à outra do rio. – “Que idéia interessante,” pensei. Depois, prestando mais atenção, comecei a ver que os pneus eram gigantescos: – “Nossa, pneus maiores que de caminhão? Serão de tratores?” Continuei a observar e percebi que os pneus além de imensos, eram uma “obra de arte.” Tinham acabamentos de pintura em alto relevo, diferenciação de tons mais escuros e tons mais claros. – “Minha Nossa Senhora! Isso não é uma ponte de pneus! Isso é Cobra Grande!” Eram toras e mais toras do corpo de uma Cobra Colossal enrolada, numa distância de cinqüenta metros entre as margens do rio. Se a cobra estava enrolada? Quantos metros tinha essa Cobra Grande?

Voltando à lenda propriamente dita. No rio Andirá, perto da casa de meu Pai, existe a praia do Caturetê. Esta história sim, é inexplicável. Chegando nesta praia, há um caminho, uma espécie de túnel aberto (sem a parte de cima, só com o chão e as laterais) com paredes de areia (quase dois metros) de ambos os lados. É um caminho sinuoso, cheio de curvas, esculpido pela própria Natureza. Numa extremidade do caminho, o desenho vai se afinando, como se fosse um rabo. Na outra extremidade, o formato é triangular igualzinho a cabeça de uma cobra. Reza a lenda que a Boiína, a Cobra Grande, já dormiu ali e gosta de voltar a se deitar na praia do Caturetê, e por isso o seu corpo ficou formado na areia. O extraordinário é que o rio Andirá, ele sobe (na cheia) e desce (na vazante) todos os anos. Então a praia do Caturetê fica submersa nas águas do rio. E apesar da correnteza, quando fica debaixo da água, e dos ventos, quando volta a ser praia; o caminho fica

exatamente perfeito com o formato da cabeça da cobra. Nenhum grão de areia sai do lugar. Como diz o velho poeta: “*A lenda porque lenda é verdadeira.*”

encantes amazonicos

Otoni Moreira de Mesquita¹

revelação - filho de boto

Nasci na beira de um rio amazônico. O mesmo que levou o corpo de meu pai, quando eu era ainda muito menino. Justamente, por não saber nadar, ele sumiu naquele rio, como um boto, que nunca mais voltou. Três dias depois, o corpo foi encontrado. Não tivemos como permanecer naquele lugar. Eu ainda não tinha dois anos, era o oitavo e último filho do casal. Breve passagem pelo rio. Mesmo tendo uma vida muito dura, minha mãe costumava lembrar e descrever a beleza dos seus campos encharcados, as árvores cobertas de garças brancas pousando nos galhos dos finais de tardes. O colorido forte do céu, a cantiga dos grilos e a solidão do lugar.

No fim do dia, ela, cansada da rotina, rogava por bons sonhos, que pudesse ver coisas bonitas e pessoas especiais. Talvez ela não soubesse, mas o que desejava de verdade era fugir. Depois da morte do companheiro, deixou o lugar e o trabalho multiplicou. Decidida, pegou todos os filhos pela mão e nos levou à cidade. Era preciso estudar e trabalhar. A vida não era brinquedo.

Na infância ouvíamos muitas histórias fantiosas, mas nada que amedrontasse tanto quanto aquelas com as ações de visagens e defuntos falantes. As histórias de boto apareciam de forma muito suave e repetidas, seguindo sempre o mesmo roteiro, com pequenas diferenças nas narrativas. Como um mantra folclórico: forasteiro bonito, chegava vestido de branco, usando um chapéu de palhinha. Aparecia como que por encanto, dançava a noite inteira seduzindo as meninas-moças. Elas não conseguiam resistir e ele sempre escolhia a mais bonita e provocava a ira dos moços do lugar. Elas não conseguiam resistir e caíam na cantada do moço encantado.

Sabendo dos riscos que corria, cedo desaparecia, ganhando as trilhas do rio. Partia sem deixar nome ou endereço. Era preciso seguir, antes que o encanto cessasse e a revelação o fizesse vítima dos enciumados. Bárbaros que eram, logo

¹Otoni Moreira de Mesquita, artista plástico, historiador e professor aposentado da Faculdade de Artes da UFAM. E-mail: otoni_mesquita@hotmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-1706-468X>

tentariam lhe tirar a vida. Mas não impediam que nove meses depois nascesse o fruto presente de sua passagem.

Anos mais tarde, comprehendi que eu era um filho de boto a me encantar com velhas histórias para escapar das águas turvas que tentavam me arrastar. Seguia pelas linhas tortas do inexplicado, colhendo memória de histórias escritas pela imaginação.

resignação - canto das meninas desaparecidas

Marinita e Marinete, duas caboclinhas, eram criadas por dona Neuza, que morava na beira de um desses rios amarelos, mas um dia, ninguém sabe ninguém viu, as cunhantãs sumiram. Desapareceram da beira e logo imaginaram que haviam sido tragadas pelas águas. Foi ali que as viram pela última vez. Pode ser que “maluvidas” como eram, tenham esquecido as recomendações de não entrar no rio. — Ele é perigoso e pode te carregar. Além disso, tem os botos que podem te agarrar.

Pode ser que tenha sido uma fatalidade, uma delas tenha escorregado no barro visuento, sem ter onde segurar. Gosma certa daquela terra incerta, pronta a arrastar e levar com o amarelo do rio. A outra foi tentar ajudar e acabou fiscada também, como era de se esperar. Ninguém sabe, ninguém viu. — Será que fugiram, tentando se reencontrar? E foram parar no fundo do rio.

Logo começaram as buscas que se estenderam por alguns dias. Organizaram um grupo que saía à noite, esperando encontrar os corpos a boiar no rio. Atentos, olhavam para todos os lados, mas nada de encontrar. À boca da noite, do primeiro dia, fizeram um ritual. Seu Zequinha puxou a reza enquanto alguns integrantes soltaram várias cuias a iluminar as águas escuras. Apesar de toda tristeza da busca, era bonito de ver aquelas esferas bandadas e iluminadas apenas por toquinho de vela. Seguiam, tremendo no banzeiro em busca das meninas que já não estavam lá. De longe se via aquela arrumação. Canoas descendo o rio, uma procissão de cuias a se espalhar sobre as águas noturnas do Solimões. Logo, as cuias iluminadas se espalhavam e tomavam diferentes direções, ou naufragavam sob a correnteza.

Aquele rito era um costume tradicional daquelas populações da beira do rio. Sempre que alguma tragédia acontecia e um corpo desaparecia, alguém lembrava como procurar. Muitas vezes, desaparecidos ou afogados, eram localizados. Uma sabedoria apreendida com a natureza: seguir o curso da corrente, direcionados pelas cuias iluminadas.

Naquele dia como no seguinte a romaria continuava, cânticos e algumas canoas se espalharam, saindo sempre do mesmo lugar. Desciam na incerteza da correnteza. Algumas mulheres se mantinham nas margens, com medo de serem encantadas por algum boto. Clamavam como carpideiras. Passavam o terço, em diferentes velocidades, numa reza choramingada, um lamento que não acabava,

acompanhadas pelo ritmo do ruído das águas e do canto dos carapanãs. Os pequenos insetos azucrinavam os ouvidos e beliscavam as partes descobertas. Todos sob aquela iluminação sinistra. Alguns carregavam lamparinas e velas a concorrer com o pisca-pisca dos vagalumes que se espalhavam no ar em busca das cuias iluminadas, que escorriam para algum lugar.

Depois de algumas horas, todos voltavam para suas casas, frustrados e resignados, sem pista para investigar. Nenhuma das velas revelara o corpo das meninas ou qualquer sinal de sua passagem. A cada dia, ficava mais distante a possibilidade de encontrar as duas e diminuía o número de pessoas a buscar. Em uma semana já não havia quem procurasse pelas meninas. Resignados, desistiram da busca e entregaram a Deus ou a Mãe d'Água. Era esse o destino de Marinita e Marinete, não se podia mudar ou contestar.

Para alguns moradores das redondezas era quase certeza: — As cunhantãs foram encantadas e levadas para algum reino do mundo submerso, levadas por botos e cuidadas pela Mãe d'Água.

talão - a troca

Já não sei dizer onde começou esta história, acredito que em algum bar da cidade, contada, provavelmente, por alguém embalado por uma insólita fantasia erótica. Trata-se do caso de um pescador ribeirinho. Um homem trabalhador, casado e com muitos filhos e filhas para cuidar. Mas também tinha suas fantasias, entre elas, um desejo ardente e sem explicação racional. O homem queria um colóquio amoroso com uma bota, pois ouvira dizer que era algo inesquecível e encantador.

Certo dia cumpriu seu intento, aprisionou uma fêmea de boto num cercado improvisado, à beira do igarapé e ali, tomado pelo desejo intenso que queria saciar, manteve a criatura cativa. Daquele dia em diante, partia todos os dias para aquele lugar carregando, além de suas intenções libidinosas, peixes para presentear a bota aprisionada. Numa tentativa de agradar com aquilo que acreditava ser moeda de troca.

A bota parecia prever as intenções animais do homem, toda vez que ele se aproximava, ela se agitava, se debatia, sem qualquer garantia. Prisioneira, permanecia retida naquele pequeno cercado. Mesmo assim, o bárbaro só tinha uma meta, se apossar da criatura, apesar da evidente recusa. Por algum tempo, aquilo se repetiu. Contudo, depois de alguns dias, ela não resistiu, não durou mais que um mês, feneceu.

Passado algum tempo, uma das graciosas filhas do pescador desapareceu. Alguns moradores das proximidades anunciaram ter visto a menina no lombo de um grande bato vermelho. Até então, ninguém sabia da história da bota aprisionada. Mesmo assim, a opinião de todos os moradores daquele lugar era

unânime: — Claro que foi encante! Todos perguntavam: — O que aconteceu? Mas, o pai se mantinha cabisbaixo, intimidado olhava pra baixo, procurando algo no chão.

O homem se calou e sofria muito por não ter como desabafar ou mesmo confessar sua culpa e nada revelou, nem mesmo à esposa. A mãe e irmãos da menina choravam todos os dias, não sabiam a quem recorrer. Acenderam velas, rezaram, fizeram novenas e nada aconteceu. A adolescente continuava sem dar nenhum sinal.

A mocinha fora levada para um reino aquático. Lá, era muito bem cuidada, tratada como uma verdadeira princesa. Contudo, aquela condição tinha um preço: ela jamais poderia retornar para casa. Apesar de receber um bom tratamento e de ser até adulada, a menina quase não sorria, sentia saudades da mãe e dos irmãos, queria ouvir o rádio, correr no quintal e ver a plantação. Fora levada para um reino encantado, nas profundezas das águas do rio. De lá, conseguia ver os cascos dos barcos que passavam rápido, movendo o seu céu. Outras vezes, via a passagem de pequenas canoas, a serem movidas por remos coloridos, entre os capins e os pés de canaranas a descer nas águas do rio. Vistas de baixo, as folhas das vitórias-régias, eram como belos guarda-sóis, verdadeiras rosáceas a refletir lindos círculos esverdeados.

Não demorou muito tempo, propuseram-lhe um noivo, com quem deveria casar-se em breve. Ela gostou muito do pretendente, parecia um príncipe que jamais poderia imaginar. Tinha conselheiros e dama de companhia, coisa que nunca pensou para si. Possuía vestidos de festa, joias belas e originais. A menina ficava mais bonita a cada dia. Mesmo assim, a saudade de casa era de matar, uma coisa que não passava nem amenizava. Nada era capaz de lhe trazer contentamento.

Pobre menina, consultava um e outro, e entre todos os habitantes daquele lugar, ninguém aconselhava partir e retornar. O mundo dos homens era um lugar inóspito e cruel, muito perigoso. Alertaram que, se retornasse a sua casa, teria muitos problemas e colocaria todo reino em perigo, pois todos ficariam em risco e não teriam como sobreviver. Contudo, nada poderia mudar o pensamento da menina.

Emotiva só queria seguir, movida por um senso de liberdade, difícil de explicar ao povo daquele lugar. Eles tinham tudo bem feito e adequado. Mas, ali, ela não sabia como se ajustar. Nessas horas, perdia toda prudência, só queria se libertar. Todas as horas do dia pensava em escapar, mas não podia deixar transparecer essa vontade. Ficava triste e tinha que esconder seus sentimentos para ganhar a confiança daqueles seres aquáticos. Só pensava em fugir daquele reino encantado e reencontrar os seus. Não conseguiu se controlar, tanto fez e armou que, uma semana antes do seu casamento, reuniu o Conselho e conseguiu uma breve autorização para se despedir da mãe, coisa que não tivera como fazer anteriormente, com a promessa de que seria apenas uma despedida e logo teria que retornar. Caso contrário, os encantados buscariam toda a sua família e seriam tratados como prisioneiros. Pobre menina, não havia saída.

Emergiu na beira do rio, num final de tarde muito dourada. Era como um cenário feito para sua recepção. Estava com uma pele muito branca e com os cabelos muito escorridos, limos que escorriam e se espalhavam também pelo belo vestido feito de algas e bordado com pequenas pérolas do rio, mas tinha todas as bordas manchadas de barro amarelo.

Depois de muito choro e abraços, a menina contou sobre as crueldades do seu pai. O homem chorou e se mostrou arrependido. Mas não havia alternativa, teria que dar a filha em troca da princesa de quem se apossara e que estava prometida, a bota que não resistiu perante a violência e a dor. Na manhã seguinte, como previsto e combinado, a menina partiu para o reino encantado. Com ela seguiu um cortejo de príncipes a saltar nas águas.

Dias depois, aconteceu a boda. Foi uma festa muito bonita e animada, com muita paz entre todos os participantes. Botos a encantar, Pirarucus de escamas coloridas a se alongar, gordas Matrinchás a se aboletar, Sardinhas douradas a se agitar, Tucunarés de calda colorida a se mostrar, além dos cobiçados Tambaquis a esnobar. Belas moças delgadas, mancebos ágeis e faceiros, todos a se locomover e dançar: um verdadeiro baile encantado. Tudo muito bem decorado e todos os convidados arrumados, com seus paramentos naturais.

Assim, a menina casou com seu príncipe e ficou por lá. Dizem foram muito felizes. Ela teve alguns filhos meio boto, meio gente. Reza sempre para que os homens respeitem seus filhos e nenhum mal façam a eles. Suas passagens pelo mundo dos homens são verdadeiras missões: deixar um fruto no ventre das meninas na esperança de apaziguar os sentimentos dos humanos, que ainda precisam muito aprender e avançar.

conversão - a menina que virava cobra

Quanto mais oprimida, mais crescia o desejo em Ana Condinha, quase menina, passava dos quatorze anos, mas era tomada de um “acesume”, sem idade. Tinha uma vida muito restrita, por isso queria tanto sair, passear e ver os meninos das redondezas. Nada lhe era permitido. Era um tal de faz isso, faz aquilo. Nada de brincadeira ou gaiatice. Mas à noite, ela se vingava. Ninguém tinha como lhe controlar, não podiam entrar em seus sonhos e alguma coisa mandar. Ia para onde bem queria. Vivia muitas histórias de acordo com suas vontades.

Com o raiar o dia, era reconduzida à sua gaiola de rotinas. Era somente liberada para as tarefas domésticas: cuidar da cozinha, lavar a louça, alimentar as galinhas, pegar água na beira do rio e muitas outras pequenas coisas que em nada lhe davam prazer. Pela manhã, às vezes, ficava sabendo, de um alarido ou outro, que

as pessoas daquela comunidade ribeirinha andavam cada vez mais preocupados com fatos recentes de rapazes que amanhaciam estropiados.

Já era uma quantidade considerável de casos semelhantes. Ao serem interrogados, quase sempre os rapazes não tinham nada a dizer. Não lembravam de nada do ocorrido. A maior parte deles se encontrava na rede ou no quintal. Alguns não resistiam e até sucumbiam em consequência dos machucados. Em geral, não tinham cortes e muitos foram enviados para Manaus, para consertar os ossos quebrados. Esses casos eram de grande mistério para aquela comunidade. A menina de nada desconfiava, mas ficava aliviada ao saber que só os meninos eram atacados.

Assim, passava os seus dias naquela repetição em torno das panelas, galinhas e beira do rio. Se tinha alguém por perto, só podia cantar os louvores, sem graça que aprendera. Mas queria mesmo era cantarolar as músicas que ouvia no rádio. Não era sonsa, nem uma santinha. Era somente uma menina dirigida pelos hormônios, tendo a culpa a martirizar. Gostava de ficar na janela para apreciar o rio. Sempre se imaginava indo embora para não mais voltar. Em certos dias, ocorria de acordar muito indisposta e com alguns arranhados pelo corpo. Não entendia nada. A mãe sempre ralhava e a botava para trabalhar: — Que raio de “cuirona”! Pare de leseira e vá logo buscar água! A menina seguia a ordem. Amuada e sem nada entender.

A mãe não dava muita importância para os constantes arranhões pelo corpo da menina, pois logo saravam. Dizia que ela era desastrada e não reparava no caminho que fazia quando passava correndo no meio das plantações de cana ou do milharal. No começo a mãe dizia: — Quando for tomar banho, leva essa bucha e te esfrega bem. Isso deve ser “seroto”. Mas, depois de algum tempo, a descamação da menina começou a se tornar mais intensa e até procuraram um médico no posto do povoado. Ele falou que era normal, porque ela devia apanhar muito sol, sem qualquer proteção e sem cuidado. Receitou um protetor solar e uma pomada. O primeiro, a mãe nem quis saber. Disse que era muita frescura e a pomada em nada resolveu.

Enquanto isso, o caso dos meninos estropiados foi ficando mais complicado. O delegado veio da cidade para investigar, conversou com uma e outra vítima, e quase nada descobriu. A única coisa comum nas versões contadas pelos meninos e rapazotes, foi um ruído que todos ouviram. Descrito como uma espécie de chiado que vinha do mato e parecia ter o poder de hipnotizá-los. Esta era a única coisa que lembravam antes de dormir profundamente e depois acordarem todos muito machucados.

Algumas pessoas diziam que isso era coisa da Matinta Perera, uma entidade da floresta que se defende de caçador. Mas o que ela estaria fazendo na beira do rio, maltratando os meninos, ninguém sabia explicar. Outros diziam que era coisa da Mãe d’Água ou do Pai da Mata. Com certeza alguém estava fazendo coisa errada. Os adolescentes tesudos e cheio de culpa não sabiam o que dizer em suas defesas. Por quase um ano a situação se repetia, sem explicação.

Em quase toda casa tinha uma vítima daquela coisa que ninguém sabia o que era. Às vezes, montavam cancelas, deixavam lamparinas nas portas para impedir a chegada da “coisa”. Alguns meninos botavam a rede bem alto, na esperança de dificultar o acesso, caso o bicho chegassem. Até que, em um dia de festa na comunidade, aconteceu uma outra novidade. Passando pelo cacoal, um dos rapazes ouviu o tal chiado e logo tentou escapar, correu, berrou qualquer coisa, mas já era tarde, foi agarrado e abraçado por uma bela cobra colorida, cuja pele reluzia na luz do luar. Isso foi a última coisa que viu antes de apagar.

Felizmente, o alarido do rapaz foi ouvido por uma turma que estava não muito longe. Correram para o lugar, munidos de pau e cacete improvisados. Correram e o alcançaram. Logo, eram vários a bater na pobre da cobra que não teve o que fazer, abandonou a vítima e saiu rápida, se esgueirando pelo mato.

Foi um alvoroço danado e levaram para casa o rapaz que não chegou a ser quebrado. Acabou a festa e todos saíram à procura da cobra perversa. Andaram de um lado para outro e nada da cobra encontraram. Quando voltavam para o povoado, ouviram um choramingar de menina, vindo do mato. Foram lá e encontraram Ana Condinha, nuazinha e toda machucada, com sangue espalhado pelo corpo. Parecia estar num surto, choramingava, não dizia coisa com coisa.

Todos ficaram muito desconfiados e a levaram para o posto médico, onde teve que ficar por alguns dias. Nem ela, nem os pais sabiam explicar o que teria acontecido. Ficou um “disse me disse” pelo lugar e as pessoas começaram a maldizer sobre a vida da menina. Contra a vontade da mãe, veio uma mulher para benzer. Fez oração e espalhou folhas pelo corpo da menina. Disse que era “Encante”. Depois chegou a pastora do lugar, expulsou a benzedeira e pressionou a menina a falar. Disse que aquilo devia ser coisa do “capiroto”, que ela tinha que contar, senão iria se dar muito mal.

Coitada da menina, que nada entendia. Fez um esforço supremo como um gesto de sobrevivência e contou que sempre sonhava andando por aí à noite e se abraçava com alguns meninos. Mas gostava mesmo era do Francisco, justo aquela sua última vítima. O menino que também já se acessava para o lado dela, ficou com pouco de medo, mas interessado. Assim, a Congregação entendeu que era urgente facilitar a aproximação da menina com o Francisco para que se casassem o mais rápido possível, evitando que a menina voltasse a ter uma nova transformação. Ninguém sabe como foi a noite de núpcias, mas o certo é que a menina se “quietou” e nunca mais virou cobra para sair por aí, amassando os rapazes da comunidade.

libertação-mundica e o bolo

Mundica, a Raimunda, era uma caboclinha bem animada, muda e graciosa. Todos os dias, no fim da tarde, ia tomar seu banho, na beira do rio. Gostava de pular

do barranco, em frente ao barraco. Deixava os cabelos voarem ao vento e mergulhava no rio, com muita alegria, apesar de sozinha.

Um dia, veio um boto. Ela viu, mas não ligou, ele se aproximou docemente e a cercou. Ela achou o bicho bonitinho e até brincou. Ele gostou e se aconchegou, quando percebeu, estava com o corpo empinado, colando-se todo ao seu. Abraçou com carinho e bem apertadinho, ficou encantada com o bichinho. Logo, ele sumiu nas águas, com a mesma magia com a qual surgiu.

Depois daquele dia, os banhos no rio não eram mais os mesmos. Ela sempre esperava a chegada do seu querido xerimbabo, mas ele nunca mais voltou. Depois, começou a se sentir enjoada e aos poucos a barriga ficou inchada. Passado mais um tempo, a menina floriu. Dela brotou um boto menino. Chorou esquisito e parecia sufocar, não queria leite, não queria mamar. Fazia um ruído estranho e se debatia a arfar. Por alguma razão, ela sabia o que fazer, mas, só depois de algum sofrimento, levou o menino para molhar nas águas do rio. Segurou com toda delicadeza e cuidado, temendo que ele escorregasse e se afogasse nas águas. Primeiro, mergulhou as perninhos do curumim. Logo, ele se alongou e parecia acalmar. Era como uma canção de ninar. Mundica relaxou e sorriu, vendo como era bonito o seu filho que acabara de chegar. Qual não foi a sua surpresa ao perceber no menino a mesma agilidade do pai. O peralta escorregou como um peixe liso, escorrendo como água, difícil de segurar. Escapou, sem deixar uma chance para que ela conseguisse conter ou segurar. Assustada, ficou só, sozinha na beira d'água, aflita a chorar. Sem a barriga, sem o bebê, sem ter como explicar. O menino era filho do rio, não tinha como segurar.

Além da tristeza da perda, ela teve muito mais que suportar, acusada de infanticídio, pois não tinha qualquer testemunha que pudesse confirmar. Sozinha, ela não tinha como se explicar ou provar. Chamaram juizado, veio delegado e juiz para acusar. Todo mundo com dedo em riste, todos a ralhar e condenar. Ela, coitada, só sabia chorar. Ainda era muito menina e não sabia como explicar. Tentava uma sequência de mímicas e sinais, mas não havia quem entendesse alguma coisa. Chorava a menina Mundica e junto com ela, os seios a se derramar.

Foi levada para uma cadeia, não tinha como contestar. Era preciso julgar e não teria como se safar. A cada dia ficava mais triste e não conseguia repousar, mesmo sem nada para fazer, naquele pequeno lugar. Passaram algumas luas cheias e outras a emagrecer. Mundica permanecia apática, muda, sem nada fazer. Uma longa espera, sem razão para viver. Queria ir embora, fugir ou desaparecer. Os dias eram muito lentos, parecia que nunca acabariam, não teriam como passar. Queria ir na beira da água para o menino procurar.

De longe, pela janela da cela, via o rio passar. Sabia que ele haveria de passar. Ficava horas e dias olhando a água passar. Mirava o movimento das águas na espera de um sinal encontrar. Esperava o salto de um boto, somente assim poderia animar. Queria ir lá fora, entrar na água, mas não tinha como se safar.

Certo dia, atendendo ao seu pedido, dois botos começaram a se apresentar. Depois, se tornou rotina, surgiam em todos os fins de tardes. Saltavam alegremente,

a brincar. Era como um aceno, um alento para a menina, para suportar. Logo compreendeu que era o seu menino, juntamente com o pai, que iam lhe visitar.

Um dia, se formou um tempo, um temporal muito grande para desabar. Ela ficou com muito medo dos raios e trovões a ameaçar. Eles pareciam mais eufóricos, mergulhavam fundo para melhor saltar. Saltavam mais alto, como querendo algo comunicar. Logo, se fez noite e ela não teve como se acalmar. Clarões e trovões continuaram a amedrontar. Tudo se desdobrava nas águas e aumentava o brilhar. Não tinha como evitar. Dormiu aflita, sem grande motivo para sonhar. Era como uma pedra esperando o sol retornar. Não sentiu a terra movendo, nem o barraco a deslizar. Fez um estrondo estranho e tudo a desabar. Não teve nem tempo de se benzer. Era a terra caída a acontecer, dissolveu tudo em volta, não havia para onde correr. Era a própria paisagem a se mover, levando consigo as construções dos homens, as árvores de todos os tamanhos. Nada deixando no lugar.

No dia seguinte, as águas estavam mais turvas do que o normal. O sol se abriu bonito, como que saldando os três botos que desciam o rio. Animados, saltavam sem parar. Certamente, era um encontro memorável. Seguiram nas águas do Riomar. Águas que levam, mas que podem voltar.

punição - pena no sebastião

Sebastião, um homem com um pouco mais de trinta anos e sete filhos para criar. Não era nativo do lugar, veio de um lugar muito árido, chegou menino, com muita fome para saciar. Coisa que não conseguiu superar. Era um sujeito áspero, todavia, pacato com os seus, mas não tinha noção das forças da natureza. Para ele, todas as coisas eram para servir o homem. Ai de quem se intrometesse nesse caminho. Não acreditava nas entidades da floresta, nem nos encantes do rio. Só pensava em garantir a comida na mesa. Era a sobrevivência imediata, vivia do pequeno roçado, da pesca e da caça silvestre.

Sebastião não sabia outra maneira de se comportar, foi moldado na marra, pelas necessidades de trabalhar. Não sobrava qualquer tempo para olhar a beleza do céu ou do luar. A paisagem, assim como o rio, era apenas um campo para alimentar e navegar. Uma vida muito dura, uma luta constante para avançar. A disputa constante, tudo por enfrentar. Cada passo avançado, cada palmo de terra conquistado, um trabalho constante a realizar. Uma batalha que não havia como ganhar.

Certa vez, Sebastião estava sozinho em sua canoa, remava rapidamente em direção a malhadeira, que estava estendida próxima a alguns vegetais. Era o almoço que tinha que assegurar. Chegando bem perto, ficou muito irritado ao perceber que sua malhadeira estava quase destruída. Um boto se debatia, tentando escapar da teia de linha e se desvencilhar. Estava num amaranhado, nós difíceis de escapar. — Boto

ladrão, ainda arrebentou minha malhadeira. Vou te matar, para tu aprender a não me roubar mais.

Não contou dúvida, pegou a espingarda que carregava para caçar. Foi um tiro certeiro, bem na cabeça do mamífero a agonizar. Matou covardemente o pobre do animal, que já se encontrava refém. Para Sebastião, aquilo não era nada e em poucos dias já havia esquecido o fato trágico.

Algum tempo depois, quando remava sozinho na tranquilidade do mesmo lago, teve uma surpresa. De repente, lhe puxaram o remo, deixando a canoa à deriva. Não teve medo, mas ficou surpreso com o inesperado daquela situação. Parado, quis entender o que se passava, pois estava sendo levado no sentido contrário ao da correnteza. Arrastado para o meio do lago.

A canoa foi balançada e girada, como um carrossel, até deixar tonto o caboclo, como se estivesse “xirrado”. Em seguida, emergiram muito botos, a saltar por todos os lados. Alguns batiam violentamente contra o fundo da embarcação, até conseguir virá-la. Apavorado, o caboclo, que mal sabia bater água, teve que bebê-la ao mesmo tempo em que começou a peia. Foi uma surra violenta. Bateram tanto e com tanta força que ele esqueceu até o próprio nome. Com o corpo todo machucado, foi arrastado até as margens do rio. Era somente uma lição para aprender a respeitar as leis da natureza que também regem o rio.

traição - dagmareoboto

São poucas as mulheres que ainda preservam o chamego do companheiro. Para a maioria delas, esse encontro é regido por uma necessidade física de tempo muito breve, que só deixa frustração e mais uma barriga. Portanto, não surpreende que muitas delas ainda acordem no meio da noite, sem saber o que lhes aflige: se a vida dura com todas as responsabilidades diárias ou a ausência de um companheiro para conversar e construir uma família mais pensada.

Foi mais ou menos isso que aconteceu com a vida da Dagmar, cabocla do Purus. Um dia acordou como se a lua estivesse a lhe chamar. Foi se abaixando ao passar pelas redes das crianças até a janela, para olhar o brilho lunar. Raimundo, seu marido, roncava um pouco. Lá fora, a iluminação da lua quase cheia revelava uma canoa na pequena praia. Era possível ver um chapéu e um corpo havia esticado em cima da embarcação. Ela ficou curiosa, mas não falou nada ao marido.

A cena foi se repetindo diariamente e, aos poucos, ela foi se interessando pelo rapaz que sabia muito bem de sua presença na janela. Ficava lá como se esperasse alguém. A lua crescia. Já estava quase completamente cheia quando ela decidiu sair e ir até lá. Abriu a porta e a cachorrinha ensaiou uns latidos, mas ela fez

um psiu de autoridade e seguiu. Queria saber quem era e o que estava fazendo ali, perto de sua casa, sobretudo, por que só aparecia depois da meia noite.

Ao chegar à praia, Dagmar se deparou com um belo moço, usando chapéu e sem camisa, que esperava por ela. Não teve muita conversa, logo se encantou e retornou no dia seguinte. Durante o dia, ela parecia mais alegre e até cantava enquanto preparava o jaraqui ou varria a casa. O marido ficou desconfiado e resolveu “abicorar”.

Noutra noite de lua cheia, como era de se esperar, lá se foi a Dagmar para praia encontrar com o seu novo amor. Ela não sabia explicar, nem controlar, só queria os braços e o corpo inteiro do rapaz para se agasalhar. Saiu sem muita precaução. Mas, nessa noite, o marido a viu sair, esperou um tempinho e depois a seguiu. Viu que ela se encontrava com o rapaz e se recolhiam um nos braços do outro, agasalhados dentro de uma canoa. Raimundo foi tomado de um ódio descontrolado. Sem fazer barulho, voltou correndo para casa e pegou o seu arpão de pegar pirarucu. Foi o mais rápido que pode.

Quando voltou, ainda podia ouvir os gemidos de prazer da mulher, o que aumentou ainda mais sua ira. Não se conteve, mirou as costas brancas do rapaz e sem titubear, cravou fundo o seu arpão e retornou, imediatamente, para casa, sem qualquer arrependimento pelos gemidos de dor que ainda ouviu ecoar. Dormiu o Raimundo e acordou com o latido dos cachorros na praia, sendo chamado pelas crianças reclamando pela mãe. Foi até a praia e descobriu que não era sonho nem pesadelo. Sua Dagmar estava lá, completamente morta e nua, abraçada a um boto, unida por um potente arpão, que trespassara as costas do boto e penetrara fundo em seu coração.



tema
livre:

estudos
gerais de
literatura
brasileira

O jogo lúcido do poema: o princípio racional da poesia de Orides Fontela

The Poem's Lucid Game: Rationalism in Orides Fontela's Poetry

Autoria: Cláudia Ayumi Enabe

 <https://orcid.org/0000-0003-1430-9490>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.184616>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/184616>

Recebido em: 20/04/2021. Aprovado em: 15/12/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 19, ago.-dez., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

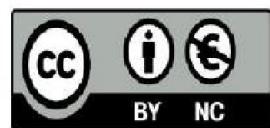
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniae>.  fb.com/opiniae

Como citar (ABNT)

ENABE, Cláudia Ayumi. O jogo lúcido do poema: o princípio racional da poesia de Orides Fontela. *Opiniões*, São Paulo, n. 19, p. 222-242, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.184616>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/184616>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

o jogo lúcido do poema: o princípio racional da poesia de orides fontela

The Poem's Lucid Game: Rationalism in Orides Fontela's Poetry

Cláudia Ayumi Enabe¹

Universidade de São Paulo - USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.184616>

¹Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. Bolsista CAPES. E-mail: claudia.enabe@usp.br. ORCiD: <https://orcid.org/0000-0003-1430-9490>.

Resumo

Este artigo investiga o sentido de uma “poética lúcida” na obra da escritora Orides Fontela (1940-1998), demonstrando que a presença da filosofia está associada a um processo de criação discursiva que imita o pensamento filosófico, mas se diferencia dele ao submeter o léxico aos princípios sintáticos, não à “verdade de origem” necessária para a *fabricação de conceitos*, objeto primordial da filosofia. Para a poesia oridiana, a capacidade reflexiva do poema, a *lucidez*, está intimamente vinculada a sua criatividade, ao seu caráter *lúdico*, união que permite o despontar de uma polissemia em oposição à univocidade conceitual. Nesta obra, a criação associa-se a um processo de resistência à dureza do real ao negar os lugares comuns e a racionalidade voltada para fins.

Palavras-chave

Poesia. Razão. Filosofia. Lucidez. Orides Fontela.

Abstract

This paper analyses the meaning behind a “poetic of lucidity” in the works of Orides Fontela (1940-1998). It intends to demonstrate how philosophical issues are associated to a creative process which imitates the philosophical discourse, nevertheless the former submits the lexicon to the principals of literary discursivity, while the later fabricates concepts as its main objective. In Orides Fontela’s poetry, the poem creates reflection by having lucidity as one of its fundaments. Closely tied to this one is the playfulness of creativity. This union originates polysemic texts, which opposes greatly to the univocal meaning of the concepts. Fontela’s creations are associated with the resistance against reality by defying commonplaces and utilitarian rationality.

Keywords

Poetry. Rationalism. Philosophy. Lucidity. Orides Fontela.

introdução

Quando Davi Arrigucci Jr. afirma, sobre a poesia de Orides Fontela, que “a filosofia é tema, material da poesia, e até um modo de organizar o discurso poético que imita ou pode imitar a linguagem filosófica” (2005, p. 23), percebe-se a sagacidade do crítico ao não criar uma identidade imediata entre a *poiesis* oridiana e o pensamento filosófico, entendido este como um processo criativo de natureza distinta da invenção poética. Deleuze e Guattari reconheceram na criação de conceitos a singularidade da atividade filosófica: “a filosofia é a arte de *formar*, de *inventar* e de *fabricar* conceitos” (DELEUZE & GUATTARI, 2016, p. 8, grifos meus). O parentesco das duas áreas pode ser identificado na medida em que *formar*, *inventar* e *fabricar* são os atos criadores que configuram ambas. Apesar da recorrência de imagens consagradas pela literatura em sua obra, segundo observam alguns dos mais argutos críticos², Orides Fontela (de)forma as luzes, inventa sua mitologia pessoal e fabrica pássaros. A própria poeta reconhecia a irmandade de poesia e filosofia, traçando uma espécie de origem comum, pois esta última “inda guarda as marcas da co-nascença, a intuição poética” (ORIDES apud CASTRO, 2015, s/p.), mas a autora percebia também que a gênese comum não implicava a equivalência dos dois campos, afinal, a filosofia constituía a substância poética, ou em suas próprias palavras, “o nervo do poema” (*ibidem*, s/p.). Esse depoimento consiste em um importante registro de como Orides Fontela concebia a interseção constitutiva de sua poética, atribuindo à filosofia o lugar de uma nervura do poema, sem renegar as formas e o lugar deste último. Esse vínculo encontra-se, muitas vezes, tensionado: poesia e filosofia configuraram-se como polos na disputa na criação de sentidos na poética de Orides Fontela, obliterando o processo simbólico e simbiótico proposto pela poeta.

Em um primeiro momento, o confronto com essa poesia de alta carga simbólica pode induzir à confusão dessas distintas criações, uma vez que a constância de certas imagens sugere a emergência de uma elaboração conceitual. No entanto, deve-se perceber que a significância está sujeita ao contexto em que o signo está inserido, recebendo um sentido renovado em cada um dos poemas. A demarcação de significado promovida pelos conceitos é transcendida pela criação literária, na qual vige a indefinição e a convivência polissêmica em detrimento das definições e da procura pela univocidade. Em Orides Fontela, a experiência da multiplicidade semântica radicaliza-se pela representação do inefável e do real: “Muito embora haja certo consenso de que sua obra gire em torno da busca da palavra indizível e do real, notamos que a classificação da poética oridiana é tarefa

² Sobre os usos dos símbolos em Orides Fontela, é preciso ressaltar a singularidade de seu processo de apropriação: Alcides Villaça repara que as imagens tradicionais tomadas à tradição “surgem como que desentranhados de um imaginário em tudo original, tal pela primeira vez estivessem anunciando sua eternidade” (VILLAÇA, 2015, p. 296). Wanderley Corino Nunes Filho nota também esse movimento de ressignificação constitutivo à poesia de Orides Fontela: “tornar pessoais as imagens que toma emprestadas” (NUNES FILHO, 2018, p. 28).

difícil” (NUNES FILHO, 2018, p. 9). Tarefa difícil, mas que não deve perder de vista a magistralidade da elaboração poética, isto é, o manuseio dos significantes e dos significados na criação de um texto rico em sentidos, inesgotável nas diversas leituras que suscita, e ainda assim capaz de erigir uma apreensão do real, mesmo que as palavras não aludam a uma realidade específica, “tal pela primeira vez estivessem anunciando sua eternidade” (VILLAÇA, 2015, p. 296).

Se a criação de conceitos não se encontra no cerne da poesia oridiana, – ou seja, se esses poemas não são espécie de filosofia em versos, tais quais os sonetos de Nietzsche – como explicar a presença desse *nervo do poema* reconhecido pela poeta? O conceito de *mimesis* ou de imitação corresponde a uma resposta iluminadora sobre a conjunção de poesia e filosofia na obra de Orides Fontela. Como “tema, material da poesia, e até um modo de organizar o discurso poético que imita ou pode imitar a linguagem filosófica”³, a poeta alimenta-se do conteúdo e da ordem do discurso produzidos pelo pensamento filosófico sem que esse movimento mimético implique a equivalência entre essas duas diferentes formas de elaboração do real. A poética oridiana, ao se estruturar de modo a remeter ao discurso filosófico, adensa os impasses da existência, sem tentar desvendá-los. Pode-se pensar que se trata de um gesto poético análogo ao da Esfinge que pergunta ao crepúsculo, e não do Édipo que especula a procura de respostas. Diante da dificuldade de verbalizar as questões implicadas pelo mundo, recorre-se ao universo imagético, como o do mito, para transcender a materialidade, tornando-o em linguagem. Transcendência que pode se transformar em transposição, título do primeiro livro da poeta e palavra que exprime uma posição artística: “A transposição – se não em ato, completa, ao menos enquanto direção ou ideal, conforme aponta a expressão ‘a um passo de’ – seria, em seus primórdios, a súmula da poética oridiana.” (MARQUES, 2019, p. 2).

O *quase* expressa a direção da poesia oridiana, na medida em que tenta representar aquilo que não pode ser totalmente traduzido em palavras. Por esse motivo, a obra de Orides Fontela exige uma exegese ferrenha de seus leitores, na tentativa de apreender aquilo que a poeta estava “a um passo de” desvelar. Entretanto, uma vez que “o real/ nos doerá para sempre” (FONTELA, 2015, p. 54), torna-se difícil que esse gesto de lucidez seja plenamente concretizado. Nesse sentido, pode-se pensar que a obra oridiana é um *quase* esclarecimento, tendo em vista que reconhece os perigos da iluminação total, e prefere evocar o mundo a desvendá-lo. A confusão entre poesia e filosofia pode ser situada na medida em que a captação do real, na poesia de Orides Fontela, passa a ser interpretada como tentativa de desvendar o inexprimível, mas uma leitura detida dos poemas possui o potencial de evidenciar como qualquer fenômeno está sujeito ao impasse. Mesmo o pensamento, que deveria ser instrumento de descoberta, encontra-se em uma situação ambivalente na poesia de Orides Fontela. Esses poemas parecem se ocupar prioritariamente da enunciação de enigmas, e não de sua solução.

³ Conforme afirmado por Davi Arrigucci Jr. em citação já mencionada.

a poiesis pela poesia

A racionalidade apresenta-se em contradição nessa poética, sendo objeto de fascínio e de dor, pois implica o contato direto com aquele real inexpressível pela construção das “torres abstratas”. Carlos Drummond de Andrade, poeta a quem Orides Fontela dedica homenagens, cria um eu-lírico a cantar as sobrevivências em um mundo desconjuntado como enuncia no poema de sugestivo título “Nosso tempo” de *A rosa do povo*: “Este é tempo de partido,/ tempo de homens partidos” (ANDRADE, 2015, p. 112). Nestes versos, a cisão dos seres surge como resultado de um tempo em que predominam as divisões de naturezas variadas, os diversos produtos da “partição” da realidade. O eu-lírico drummondiano canta essa sobrevivência fragmentada do “minúsculo corpo humano”⁴ às catástrofes máximas provocadas pela expressão máxima de uma razão instrumental, as guerras. Em outro viés, os dilemas da poesia de Orides Fontela voltam-se também para a desconfiança diante da razão, a qual possui a capacidade de obscurecer tanto quanto de iluminar. Na poética oridiana, a criatura humana não parece pronta para desvelar aquilo que o pensamento talvez possa esclarecer, mesmo que seja vasto seu potencial de criação frente à normatividade social. No famoso poema, “Kant (relido)”, a contraposição entre o “céu estrelado” e a “dura lei” serve para expressar o poder originário guardado na subjetividade dos indivíduos.

Kant (relido)

Duas coisas admiro: a dura lei
cobrindo-me
e o céu estrelado
dentro de mim.

(FONTELA, 2015, p. 227).

“Kant (relido)” pode ser interpretado como uma pequena ode às possibilidades interiores que resistem às durezas de diversas realidades. Pode-se pensar que é um poema singular na obra de Orides Fontela especialmente por dois motivos: trata-se de um dos poucos no qual se mostra possível notar a presença de um eu-lírico, além de expressar uma crença em potencialidades imanentes à condição humana. Deve-se notar que a presença de um “eu-lírico” não é uma constante na poética oridiana, uma característica que pode aproxima-la de uma antilírica, no sentido cabralino: “usando um procedimento muito comum na antilírica de João Cabral (e na prosa ‘ensaística’ de Clarice Lispector), a poeta acumula uma série de tentativas de definição de seu tema” (MARQUES, 2019, p. 5). Para a poesia de Orides, a procura de lirismo não se encerra na busca por certo

⁴ Expressão tomada de *O narrador*, de Walter Benjamin (BENJAMIN, 2012, p. 214).

sentimento de estar no mundo expresso pelo sujeito lírico, mas se funda em uma espécie de visão analítica das formas e dos seres, como se fosse uma tentativa dialética de se aproximar de uma pergunta, sem de fato conseguir respondê-la. Parece que, por não tentar cercar uma questão, “Kant (relido)” surge como uma construção peculiar nesse repertório poético. Para enunciar a potência do “(...) céu estrelado/dentro de mim”, a voz lírica deve assumir a primeira pessoa do singular, reconhecer a existência de um eu-criador – desse modo, os versos seriam a própria prova da capacidade de gênese desse infinito inata à subjetividade. O tom conclusivo desse poema provém do texto que o inspirou, isto é, a *moralia* kantiana, *Crítica da razão prática*. Pode-se pensar que se encontra na imitação do acento do filósofo de Königsberg a forma pela qual a poeta relaciona-se com a filosofia.

Esse movimento mimético de uma linguagem do pensamento filosófico pode ser percebido transversalmente em sua poética, como um tipo de tradução da filosofia para a poesia, gesto que transforma de modo substancial o tratamento dos temas, uma vez que a poesia, como signo, precisa se criar a partir da cópula entre os planos da expressão e os planos do conteúdo, em um uso um pouco livre dos termos de Hjelmslev⁵. Se uma determinada obra assume o pensamento filosófico como sua nervura, a ordem do discurso não poderia estar isenta das necessidades demandadas pela representação do discurso da filosofia. Nesse caso, a eficácia poética depende da capacidade do poeta em esculpir o significante de modo a gerar o significado. Esse processo promove uma *poiesis* que se alimenta da inquietação filosófica, no entanto, sem se transformar em fazer filosofante *per se*. Na poesia de Orides Fontela, a “imitação da linguagem filosófica” está associada à gênese de uma linguagem própria que articula duas diferentes formas de criação, iluminando, por meio de uma, os impasses da outra. Essa *mimesis* manifesta-se no constante mentar dos poemas, evidenciando uma espécie de caminho analítico perseguido pela trama do texto. Há, nessa obra, uma constante reflexividade que aprecia *dissecar* para descobrir, assim como provoca inversões e transposições de sentido para duvidar dos lugares predeterminados. Esse mentar incessante transpõe-se em princípio criativo, segundo se pode ler em “Ludismo”, um poema que talvez possa ser referido como um *metapoema* na medida em que traz à tona um gesto típico da poesia oridiana, talvez aquilo que se chamou de *nervo do poema*, pois se trata de um movimento pelo qual se configura o discurso filosófico: o despedaçamento, a análise.

Ludismo

Quebrar o brinquedo
é mais divertido.

⁵ Termos emprestados do linguista Hjelmslev para caracterizar os componentes de um signo.

As peças são outros jogos
construiremos outro segredo.
Os cacos são outros reais
antes ocultos pela forma
e o jogo estraçalhado se multiplica ao infinito
e é mais real que a integridade: mais lúcido.

Mundos frágeis adquiridos
no despedaçamento de um só.
E o despedaçamento do real múltiplo
e o sabor dos reais possíveis
e o livre jogo instituído
contra a limitação das coisas
contra a forma anterior do espelho.

E a vertigem das novas formas
multiplicando a consciência
e a consciência que se cria
em jogos múltiplos e lúcidos
até gerar-se totalmente:
no exercício do jogo
esgotando os níveis do ser.

Quebrar o brinquedo
é mais brincar.

(FONTELA, 2015, p. 33).

Destaca-se o mote do poema “Quebrar o brinquedo/ é mais divertido” ou “Quebrar o brinquedo/ é mais brincar”, variações do mesmo tema, com ligeiras diferenças que podem passar despercebidas. Entre “divertido” e “brincar”, prevalece uma passagem de estado, enunciada pela distinção das classes morfológicas das palavras, ambas construindo sutis distinções na predicação do verso “Quebrar o brinquedo”. O adjetivo “divertido” revela o resultado deleitoso do ato, isto é, a fruição ou o prazer ampliado que “quebrar” proporcionada em comparação a “brincar com o brinquedo”. A diversão atravessa o indivíduo que desmonta e decompõe, mas a sensação é simplesmente produto. Por sua vez, o verbo “brincar” surge nos versos finais do poema por meio de uma quase conversão da classe lexical, ocasionada pela inversão de “brincar mais” em “mais brincar”, a qual emula a construção “mais divertido”. Entretanto, deve-se reparar que a manutenção das características semânticas de “brincar” como verbo possibilita que se perceba a permanência da ação, ausente da expressão “divertido”. Esse traço semântico

permite entrever a existência de indivíduo ativo e consciente no desmonte de seus brinquedos: “brincar” é ato realizado pelo *sujeito* ao “quebrar o brinquedo”. Na poesia de Orides, a consciência possui uma função central para o ser, pois corresponde ao atributo que possibilita a apreensão do real e a consequente recriação deste. O processo de fabricação exige um despedaçamento, conforme se expressa em “Mundos frágeis adquiridos/ no despedaçamento de um só”, uma enunciação outra de “Quebrar o brinquedo/é mais brincar”, uma vez que criar possui um vínculo íntimo com o analisar, atividade cujo princípio etimológico é justamente a dissolução, a “quebra”.

Quanto à predominância da consciência, deve-se reparar na proximidade estabelecida entre os anagramas “lúdico” e “lúcido”. Apesar de o título do poema ser “Ludismo”, a palavra “lúdico” encontra-se ausente do poema, sendo substituída por uma reordenação de suas letras que forma “lúcido”. Não parece inconsequente que o “Ludismo” esteja incluso no livro *Transposição*, haja vista o fato de ser a reorganização do real o não apenas o princípio enunciado pelo poema, como a matriz estrutural que provoca, de fato, transposições, feito a de “lúdico” em “lúcido”. Ao apresentar a permutabilidade entre os vocábulos, o poema percebe o ato de lucidez que é a brincadeira: o prazer não é a única função “do jogo estraçalhado mais real que a integridade”, contudo, este também se constitui um movimento de análise e descoberta – em outras palavras, “quebrar o brinquedo” não é somente mais divertido, mas “é mais brincar”. Tendo em vista essas ampliações de sentido promovidas pela poética oridiana, pode-se perceber que a *transposição* de uma palavra em outra anuncia a transcendência do sentido em uma estrutura semântica outra. A univocidade é negada para que as palavras projetem um feixe prismático de vastos significados.

“Ludismo” poderia ser lido como um poema que celebra a resistência dos mundos criados frente ao real. Esse parece ser o caso ao se considerar alguns dos primeiros versos do poema, “As peças são outros jogos/construiremos outro segredo./ Os cacos são outros reais/antes ocultos pela forma”, os quais evocam as possibilidades de revelação e conhecimento contidas na criação. Em uma primeira leitura, essa estrofe possui um acentuado tom apologético, reforçado pela escolha da primeira pessoa do plural em “construiremos”. A fundação de novos reinos, cuja variabilidade depende unicamente da capacidade criadora do sujeito que reconstrói, surge como intuito desse conjunto de versos. Neles, visa-se que esse rearranjo das peças forme uma visão mais lúcida sobre o próprio real. Sem esgotar a força criadora daquele que desmonta o brinquedo, um porém pode passar despercebido a um leitor menos atento: os mundos inventados são frágeis, “Mundos frágeis adquiridos/no despedaçamento de um só.”. A fragilidade enunciada atravanca a potência criativa, a qual, ciente ou não da debilidade da sua invenção, continua a fabricar “contra a limitação das coisas/contra a forma anterior do espelho.”. Mais uma vez, o “real nos doerá para sempre”, rememorando o verso de “Torres”. No entanto, se os produtos da criação estão suscetíveis ao desmantelamento, pode-se pensar que o motivo seria a resistência do real contra a

qual os novos reais são erigidos, suprindo as ausências que aquele alimenta. Cabe perceber que o grande impasse desse poema parece se situar no fato de o mundo construído não ser o fim do poema, e sim o ato, nomeado “jogo”, de inventar alternativas ao real. É nessa “brincadeira” ou “jogo”, cujo fim poderia ser a “diversão”, que se executa o exercício da lucidez no qual o ser se autoconhece, “esgotando os níveis do ser”. Por essa razão, talvez “quebrar o brinquedo” passe de “mais divertido” a “mais brincar”, de sensação à experiência.

A poética de Orides Fontela reserva um lugar privilegiado para a *lucidez*: um exercício de consciência que combate contra “a forma anterior do espelho”, negando o aparente que preexiste como inteireza. Talvez um ponto relevante da poesia de Orides situe-se justamente na procura pelo múltiplo naquilo que o senso comum afirma ser unívoco. Em outros termos, é possível considerar que a poética de Orides Fontela constrói, por meio da polissemia típica da palavra literária, uma terceira via para objetos cujo sentido parecia bem definido por certa visão de mundo. Esta variabilidade do sentido seria o elemento primordial que dificulta a identidade entre poesia e filosofia, pois os conceitos demandam uma apreensão menos aberta e mais rígida em sua capacidade de apreender o mundo, repelindo a rosácea de significados que a linguagem poética não apenas permite, como demanda. “Até gerar-se totalmente” é o verso capaz de expressar o potencial criativo contido na implosão daquilo que parecia uno, de modo a revelar as partículas formadoras de significância pelo desmantelamento do signo. Uma poética lúcida, a partir desse ponto de vista, associa-se a esse duplo movimento, de apreensão da totalidade por meio dos fragmentos e da renovação de sentido originada por uma reorganização dos elementos constituintes.

Parecem ser esses gestos que expressam um princípio da *poiesis* oridiana: destruir para constituir, ou seja, fundar “novos reais” em suas próprias frágeis imanências, cuja gênese está em uma reordenação dos elementos de real. Uma luta constante e acirrada “contra a limitação das coisas”, mas perspicaz em seu reconhecimento de que a fragilidade das construções do “céu estrelado dentro de mim” contrasta com um real que resiste, o qual “nos doerá para sempre”. Essa leitura permite entrever uma poesia que coloca a *poiesis* em debate: portanto, uma metapoesia. Esse discorrer sobre o exercício poético apresenta-se de modo paradigmático, sobretudo, nesses quatro grandes cantos correspondentes à “Kant (relido)”, “Ludismo” e “Torres”. Este último configura um dos poemas mais antológicos da escritora de São João da Boa Vista, e coroa as principais ideias de como essa poética erige-se diante do real.

Torres

Construir torres abstratas
porém a luta é real. Sobre a luta
nossa visão se constrói. O real
nos doerá para sempre.

(FONTELA, 2015, p. 54).

Um tom de observação expressa-se no primeiro verso do poema, por meio do tempo em que se conjuga o verbo “construir”. O infinitivo evoca um ato contínuo, o qual parece menos uma convocação do que um dever da poeta e de seus leitores, recuperado em uma dicção serena: não se trata de um manifesto “vamos construir”, mas antes de um “devemos construir” ou mesmo “construímos”. As “torres abstratas” parecem formas assumidas pelos “mundos frágeis adquiridos”, enunciados em “Ludismo”, e produtos do “céu estrelado”, de “Kant (relido)”. Esses edifícios despontam no real, pois embora não o sejam, a luta é *real*. No poema, esta última palavra apresenta-se em diferentes matizes semânticas, uma vez que se encontra empregada em formações morfossintáticas distintas. Enquanto no segundo verso, “real” define-se um qualitativo para “a luta”, no sentido de algo que não é ficção, “o real” do fim da estrofe única denomina o substantivo abstrato contra o qual as torres são criadas. Essas diferenças geram uma tensão entre os “reais” mencionados pelo poeta, pois o embate entre o imaginário e o verdadeiro parece implicar tanta verdade quanto “o real (que) nos doerá para sempre”. Pode-se pensar que esse poema canta a necessidade imanente de resistência contra “o real” como parte integrante deste mesmo. Afinal, o processo criativo parece se iniciar por meio desse combate entre natureza e espírito, conforme os versos “(...)Sobre a luta/nossa visão se constrói” clamam. Os cortes sintáticos, os enjambements, fortificam essa função militante do exercício criador, haja vista que o núcleo semântico das orações surge no verso que segue uma informação preliminar. Em “Construir torres abstratas/ porém a luta é real”, a conjunção adversativa anuncia a informação principal, responsável por injetar sentido na sentença “construir torres abstratas”, uma vez que a contraposição entre “abstrato” e “real” forma a significação do poema. A semiose entre forma e conteúdo encontra-se, principalmente, na complementariedade entre os versos ímpares e pares, expressando essa conjunção a confluência entre “abstrato e real” que forma “a luta” de resistência por parte daqueles que guardam “o céu estrelado” em si.

A sobrevivência pelo pensamento parece ser um dos grandes compromissos da poesia de Orides Fontela. Não se deve assumir que a poética pregue uma fuga ao real, entretanto, expressa-se a necessidade de vivenciá-lo lucidamente, em incessantes exercícios de análise e de criação, “quebrar o brinquedo” e “construir outros reais”. Dessa forma, erigir as “torres abstratas” exprimem uma necessidade de ação frente ao inevitável que “nos doerá para sempre”. O ato mental opõe-se à aceitação da aparência como totalidade das “coisas”, ou contra a “forma anterior do espelho”. A lucidez implica essa percepção de que existe uma possibilidade de reconfiguração naquilo que tenta se definir como unívoco. A “luta é real” na medida em que a criação combate a aparência e o discurso dominante, impondo a polissemia característica ao poema. Desse modo, pode-se pensar que a obra oridianamente valoriza a poesia ao transformá-la em modo de resistir à passividade, pois criar a linguagem e por meio desta possilita reinvenção

dos lugares predeterminados e a descoberta daquilo que o pensamento trivial não revela. Essa reconstrução do preexistente parece se manifestar de formas diversas nos escritos de Orides Fontela: seja na paródia e nas homenagens (dois modos assumidos pelo intertexto) a escritores, como em “CDA (imitado)”, “CDA (relido)”, “Homenagens” e “Homenagens II”, na rescrita do mito em “As sereias” e “Esconjuro”⁶, ou ainda na mimese do discurso filosófico.

O encontro entre poesia e filosofia assinala-se nessa imitação de um discurso analítico que aparenta inventar categorias para abrangê-lo. O “pássaro”, a “rosa” e a “luz”, entre outras imagens cultivadas pelo repertório da poética oridiana, podem conduzir à impressão de um pensamento conceitual, sendo esta última a mais facilmente correlacionada a uma espécie de *lucidez* pregada por esta obra. Contudo, não se pode compreender que essas criações se destinem a um princípio, mas antes são metáforas cujos sentidos sofrem refrações à medida em que se submetem aos diferentes instantes do processo criador. Avessamente ao conceito, não podem manter “a verdade que lhe advém em função das condições de sua criação” (DELEUZE & GUATTARI, 2016, p. 36), pois se articulam em função da sintaxe, não o contrário. O sentido está profundamente vinculado ao uso linguístico do poema, segundo se pode perceber pela sagacidade do emprego de anagramas, derivações e metáforas nos textos investigados até este ponto. O desmantelamento e a constituição assumem fundamentalmente um caráter languageiro que percorre a totalidade da escrita de Orides Fontela, enquanto o processo analítico enunciado como exercício de reflexão apresenta-se em impasse frequente, perdendo-se nos labirintos da própria racionalidade. Todavia, a linguagem é um campo intrinsecamente de reconstrução, mesmo que de edificações “frágeis” frente ao real. O conceito, como um movimento de tornar sensível uma ideia complexamente composta, sofre em menor medida a clivagem de sentidos decorrente da submissão do elemento poético à sintaxe.

a razão em impasse

A razão surge como fundamento da construção poética de Orides Fontela. Suas imagens são, muitas vezes, euclidianas, criadas a partir da constituição de suas formas, como um desenhista que observa os elementos à sua volta. Se em “Ludismo” o processo analítico assume-se o cerne da criação, pode-se imaginar que essa poesia encontre na dissolução a possibilidade de uma compreensão de mundo. No entanto, quando se atenta para a obra da autora, percebe-se que as conclusões simples são levadas ao impasse, característica de uma poesia antes voltada para a impossibilidade de solução, segundo observou Antonio Cândido em seu prefácio à *Alba*: “a produção aparece como superação do silêncio, mas em vez de ser triunfo

⁶ Segundo Wanderley Corino Nunes Filho, esse poema também indica uma recusa: “por meio de reiteradas negativas em torno de expressões femininas que é construído o poema ‘Esconjuro’” (NUNES FILHO, 2018, p. 30).

da fatura, triunfo sobre o inexistente, arrisca em redundar em profanação, em quebra de um possível estado ideal” (1983, p. 3). Deve-se notar que não se pode considerar a “quebra” uma espécie de princípio metodológico em Orides Fontela, em procedimento análogo a uma ideologia cartesiana a qual situa a *ratio* como o fundamento do ser. Pelo contrário, a ruptura constitui principalmente um processo de representação que conduz à urgência de uma crise das certezas, filiada à impotência de um sujeito drummondiano, tanto na pergunta “E agora, José?” a qual parece ressoar ao fim da leitura de alguns poemas oridianos, quanto na repetição com diferença da ironia em “Mundo mundo vasto mundo/se eu me chamasse Raimundo/seria uma rima, não seria uma solução” (ANDRADE, 2015, p. 10) em “Ó vida, triste vida!/Se eu me chamasse Aparecida/dava na mesma.” (FONTELA, 2015, p. 249). Essa vacuidade desvela uma suspeita dos caminhos da racionalidade, que se torna elemento de composição das formas poéticas, mas se mostra insuficiente para responder dilemas fundamentais, criando uma disputa entre expressão e conteúdo apta a adensar o impasse da razão. Ao alimentar essa forma dialética, o significado passa a evidenciar a impossibilidade de decifrar o real, enquanto ressalta os potenciais criadores do pensamento em línguagem.

O poema “Transposição”, que abre o livro de mesmo nome, sustenta a aparência de uma escrita francamente comprometida com uma espécie de geometria da representação, como se transpusesse para a estrutura poética a brincadeira das luzes e das formas captadas por um Monet e um Picasso, modernidades artísticas tão diferentes que são amalgamadas nesse poema iniciático à obra de Orides Fontela, e que filiam a poeta com um cultivo da razão associada ao moderno, cujo projeto “consiste também em liberar os potenciais cognitivos assim acumulados de suas elevadas formas esotéricas” (HABERMAS, 1992, p. 110).

Transposição

Na manhã que desperta
o jardim não mais geometria
é gradação de luzes e aguda
descontinuidade de planos.

Tudo se recria e o instante
varia de ângulo e face
segundo a mesma vitaluz
que instaura jardins na amplitude

que desperta as flores em várias
cores instantes e as revive
jogando-as lucidamente
em transposição contínua.

(FONTELA, 2015, p. 27).

A primeira estrofe descreve o potencial criador do jogo de luzes, o qual nega a geometria das formas. A “gradação de luzes e aguda/descontinuidade de planos” tem a sua cisão replicada no corte entre os versos, em que o núcleo sintagmático (aguda) não encontra o seu complemento (descontinuidade de planos). A rejeição da forma geométrica não procede quando se leva em conta esse cuidado minucioso com um princípio desestrutivista que remete a certo cubismo sub-reptício, infiltrado no cerne de “Transposição”: “As únicas dimensões certas, na realidade, são a altura e a largura, que se traduzem respectivamente na vertical e na horizontal: a terceira dimensão é ilusória.” (ARGAN, 2016, pp. 426-427). A profundidade, a “terceira dimensão”, traz à tona um impasse para a pintura cubista, pois “por decorrência, abre o caminho para as reações emotivas, para a intervenção da imaginação, da memória e do sentimento. O caminho, pois que o Cubismo, como objetividade nova e mais rigorosa, preferia fechar” (idem, p. 427). Analogamente a uma estética cubista, o poema de Orides Fontela não permite a intromissão dessas manifestações subjetivas, além de manusear rigorosamente as “dimensões” que compõe o espaço poético. O texto é composto doze versos (dimensão correspondente à “altura” em termos espaciais), simetricamente divididos em sua construção métrica: o primeiro verso de cada conjunto de seis se inicia por seis sílabas poéticas, sendo seguida por quatro versos com oito, e pelo último verso, de sete sílabas (dimensão de “largura” do poema). Como na pintura cubista, não se explicita uma subjetividade, ausência que dificulta encontrar estritamente um “eu-lírico”, mas apenas uma voz do poema, que emerge como consciência ordenadora da forma, sem traço de subjetividade. Uma verdadeira atitude antilírica.

A divisão em partes simétricas e o antilirismo parecem representar uma prevalência da forma como constituinte da significância. O jardim desenha-se pelos movimentos da luz, as quais geram a impressão ótica de uma descontinuidade de planos. O olhar e a consciência de um observador, cujas “reações emotivas” não se manifestam, captam esse gesto de reconstrução das formas pela natureza, transpostas de geometrias em jogos de luzes. O instante de luminescência vincula-se a uma outra face da arte moderna também pesquisada pelo cubismo (vide Picasso e a expressão da simultaneidade em *Les demoiselles d'Avignon*): o registro do tempo na arte que, nesse poema, encontra-se na percepção da luz, um estudo de caráter impressionista. “Vidaluz” e “coresinstantes”, neologismos criados pela poeta por meio da justaposição entre vocábulos, estabelecem a dimensão temporal intrínseca ao movimento de “transposição contínua” do tempo representado pelo artista. O verso “Tudo se recria” pode ser pensado como semente daquilo que será o princípio de reformulação do real perseguido pela escritora.

“Transposição” representa a *forma racional*, intimamente vinculada ao “projeto moderno”, prevalente na poética de Orides Fontela. A obra da autora herda da poesia moderna muito de seus princípios, sendo esse racionalismo da forma um

dos que talvez mais aproximem a poeta de alguns dos escritores de sua preferência, como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto: “Se Orides Fontela não era ‘abstratizante’ nem era visualista, reforça-se a percepção de ter sido uma renovadora do modernismo” (DOLHNIKOFF, 2015, p. 10). Entre outros elementos incorporador a partir do espólio modernista, pode-se situar a continuidade do projeto racionalista cultivado pela arte moderna. O semema “lucidez”, recorrente no léxico da escritora, surge em “Transposição” a anunciar uma instância da reconstrução do real que é a poesia: “jogando-as lucidamente/em transposição contínua”. Para Orides Fontela, o jogo do poeta é *lúcido*, no sentido de uma ordem estética, feito a divisão geométrica de “Transposição”. Deve permanecer claro, porém, que a constituição racionalista de sua poética não implica uma apologia à razão. Apesar de reconhecer sua capacidade ordenadora, a poeta reconhece os impasses originados pela crença ardorosa na ilustração. O pensamento encontra-se em uma condição ambígua, pois permite ao ser humano criar suas “torres abstratas”, que despontam e combatem as “duras leis”, todavia, o estatuto teleológico da racionalidade pode transformá-la em um instrumento de obliteração do conhecimento, no sentido da experiência de uma verdadeira interação com o real. Ao não oferecer uma resposta que expresse um juízo de valor maniqueísta sobre os exercícios da razão, a poesia oridiana absorve alguns dos principais impasses da contemporaneidade, objeto de reflexão de pensadores como Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento*: “Ele [o positivismo moderno] limita, é verdade, a fria razão em proveito da vida imediata, convertendo, porém, a vida num princípio hostil ao pensamento.” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 8). Um poema que representa paradigmaticamente o estatuto ambivalente do pensamento racional na poesia de Orides Fontela é “Meio-dia”:

Meio-dia

Ao meio-dia a vida
é impossível.

A luz destrói os segredos:
a luz é crua contra os olhos
ácida para o espírito.

A luz é demais para os homens.
(Porém como o saberias
quando vieste à luz
de ti mesmo?)

Meio-dia! Meio-dia!
A vida é lúcida e impossível.

(FONTELA, 2015, p. 50).

No poema, revela-se o potencial cáustico da alta análise, outrora origem do processo criativo, como os versos finais de “Ludismo” permitem compreender. No entanto, a iluminação total permitida pelo instante do meio-dia faz com que os movimentos da criatividade se realizem, mas o indivíduo se encontra paralisado diante da clareza obstinada do momento: viver, ao meio-dia, é impossível. Em “Kant (relido)”, o potencial criativo do ser constituía uma das particularidades da vida, aquilo que facultava a constituição do sujeito frente à “dura lei” do real. O “céu estrelado” que os seres humanos carregam em si parece ser aniquilado quando se afirma que “a vida é impossível”, uma vez que os “segredos” foram descobertos, e não restam possibilidades de resistências. A moral kantiana é virada do avesso no poema de Orides Fontela, demarcando dentro do sujeito um espaço de criação, e não de efetivação da norma. O espírito não é mais o “céu” que protegia a humanidade, contudo, tornou-se em um espaço inhabitável. Como Édipo, o conhecimento excessivo possui como consequência a cegueira: o herói grego derrota a Esfinge por meio da astúcia, porém, cega-se ao não suportar *conhecer* as próprias origens. Em “A luz destrói os segredos:/a luz é crua contra os olhos/ácida para o espírito”, o mito edípico reinventa-se ao apresentar o conhecimento inadequado como causa de uma cegueira que reifica o olhar, transformando a capacidade de enxergar em apenas ver. Nesse instante de luz máxima, o domínio sobre o saber foi completo, e a consequência está na morte do espírito, o qual se encontra desrido dos “segredos”, que possibilitavam a esperança por algo diferente. Como na abertura da “máquina do mundo”, no poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, a voz do poema de Orides Fontela reconhece as consequências fatais da soberania do conhecimento, e se “carpe” e escolhe permanecer escrutinar “pelas pupilas gastas na inspeção/ [...] e pela mente exausta de mentar” (ANDRADE, 2015, p. 267).

Sem o mistério dos segredos, o espírito perde o que o animava. O olhar, o contato mais imediato com o real, encontra-se incapacitado de pesquisar sentidos, e de criar novas torres abstratas, capazes de proteger os seres daquilo que “nos doerá para sempre”. A terceira estrofe do poema enuncia uma conclusão: “A luz é demais para os homens.”. Em um primeiro instante, este verso parece completar as considerações produzidas anteriormente, mas seu significado mostra-se clivado quando recebe entre parêntesis o questionamento, “(Porém como o saberias/quando vieste à luz / de ti mesmo?)”. A presença de uma pergunta, “como saberias?”, demonstra que, mesmo ao meio-dia, nem todos os dilemas foram elucidados, pois a consciência como existência, ao estilo de um *cogito ergo sum*, continua a ser um segredo não desvendado. O ato de “vir à luz de si mesmo” expressa que essa descoberta constante pelo raciocínio corresponde a fundamento para que o ser humano se forma, portanto, constitui parte de uma condição humana por mais “ácida” que possa vir a se tornar. O dístico final, “Meio-dia! Meio-dia!/A

vida é lúcida e impossível.”, abandona o tom trágico assumido pelo início do poema, contudo, a impossibilidade passa a ser algo que deve ser aceito como parte integrante da vida, por isso, a conjunção aditiva a caracteriza “lúcida e impossível”. O estatuto ambivalente da razão permanece em impasse, nada é elucidado, e o último verso corre o risco de parecer paradoxal, mas esse paradoxo nada mais parece ser além de uma atitude realista, de alguém que recusa o lugar de Edipo, e prefere permanecer lúcido pela impossibilidade de conhecer tudo.

Pode-se também perceber que *mistério* e *revelação* são faces de uma mesma moeda para a *lucidez* dos poemas de Orides Fontela. Em “Meio-dia”, destruir os segredos provoca sofrimento ao espírito, o qual se aniquila ao ser subtraído de uma condição essencial para o seu ânimo. Pode-se pensar que aquilo que não está descoberto também constitui parte fundamental do ser, assim como a necessidade de constante descoberta. O mistério seria o ânimo que aguça a mente e possibilita o processo criativo. Destruir o brinquedo para apreender seu funcionamento, transformando-o em um novo jogo durante o processo. O vocábulo “jogo, que aparece predicho por “lúcido” em “Transposição” e “Ludismo”, surge com uma significância especial quando se considera o *status* da razão na poética de Orides Fontela: a atividade lúdica, “o jogo”, passa a ser aquilo que se opõe e não se volta a um objetivo específico, contudo, configura um exercício em que o indivíduo percebe sua existência de sujeito. A brincadeira ou o jogo são constituídos a partir dos gestos intrínsecos à consciência, o conhecimento e a descoberta em confluência. Essa percepção de que se *conhecer* e *desconhecer* são movimentos conexos encontra-se presente em “Maiêutica”.

Maiêutica

Gerar é escura
lenta
forma in
forme

gerar é
força
silenciosa
firme

gerar é
trabalho
opaco:

só o nascimento
grita.

(FONTELA, 2015, p. 312).

A palavra “maiêutica” faz referência ao conceito socrático, advindo dos diálogos platônicos, que significa o “vir-à-luz” de uma ideia, e possui raízes no vocábulo que significava um parto. Contra as luzes de “Meio-dia”, o poema “Maiêutica” inicia-se como a vida: no escuro, “Gerar é escura/lenta/forma in/forme”. A disposição gráfica da estrofe corrobora para esse processo formativo, enunciado nos primeiros versos, tendo em vista que, após a ruptura entre “Gerar é escura” e “lenta”, existe um crescente avanço do verso para a margem oposta da página, “lenta/forma in/ forme”. A ordenação desses versos expressa o vínculo íntimo entre significado e significante que caracteriza o texto literário. A gestação reproduz-se por esse movimento do verso pela folha, mas também pela cisão do vocábulo “informe” que gera “forma in/forme” – a formação deve ser “in” (preposição inglesa que indica “estar contido em”) “forma/ forme”, ou seja, trata-se de um movimento que ocorre por dentro. Remete-se à imagem da gravidez, da vida que se move no interior de uma mulher, para se referir a algo indefinido que se cria de dentro para fora. A diferença está no fato de a concepção ser interior, semeada por uma força interior proveniente de um silêncio, diferente do ato amoroso, como se pode ler dos versos “gerar é/força/silenciosa/firme”, embora também seja erigida pelo labor “gerar é/trabalho opaco:”. A opacidade está em isotopia com as palavras “escura/informe”, sendo o “escuro, o opaco, aquilo que não pode ser delineado” a condição para a concepção interior de uma ideia. Essa “maiêutica” é um literal “vir-à-luz”, no sentido de um passar da “escuridão” para à “luz”, para o momento em que pode ser transposta em palavras, em um “grito”, como expressam os versos finais, “só o nascimento/grita”.

considerações finais

“Maiêutica” e “Meio-dia” concordam com a necessidade de um “jogo de luz e sombras” para que o pensamento possa vir à tona – ou em como “desconhecer” é apenas um passo anterior ao “conhecer”. Diferentemente do que pregaria certa apologia à razão, o conhecer não é somente produto de um esclarecimento, mas de um mistério, ou seja, de algo *informe* e escuro que é gestado no espírito humano. Pode-se pensar que, por meio desses dois poemas, Orides Fontela fornece uma resposta possível à voracidade da racionalidade voltada a fins. Essa resposta surge sem que a *ratio* seja desprezada por alguma espécie de irracionalismo, todavia, volta-se para a razão como se esta devesse ser desfrutada como se fosse atividade lúdica que gera a lucidez, como “Kant (relido)”, “Ludismo” e “Torres” permitem depreender. A “aristocracia do pensamento”, expressão usada por Olgálio Matos para se referir à Orides Fontela no documentário *A um passo do pássaro*, sugere

um pensar que se deleita em conhecer, capaz de responder ao potencial pensante e criativo da linguagem como resistência.

Nessa confluência entre o pensar como resposta às necessidades do espírito e a arte como atividade pensante que permite a resistência, situa-se a união de poesia e filosofia na obra de Orides Fontela. Isso pode ser percebido pelo intertexto constante com outros “aristocratas” do pensamento: por exemplo, Newton, Heráclito, Pascal, Drummond, Manuel Bandeira, Clarice Lispector e Mário Quintana. A filosofia encontra-se na condição de uma *arte do pensar* na poética oridiana. A forma de pensamento que constitui o “nervo” de seu poema para que este, por meio de seus “símbolos”, ilumine o “acontecimento” da experiência humana – termos que remetem ao ensaio de Alcides Villaça sobre a poesia da escritora de São João da Boa Vista – assim como o pensamento mítico um dia figurou em narrativa os dilemas cultivados pelos homens.

referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Na trama dos fios, tessituras poéticas. Depoimento a Cleri Aparecida Biotto e Laura Fonseca de Almeida. In: *Jandira*, número 2. Juiz de Fora: 2005.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CASTRO, Gustavo de. *O enigma Orides*. São Paulo: Hedra, 2015.
- CANDIDO, Antonio. Prefácio de *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.
- DELEUZE & GUATTARI. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prato Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DOLHNIKOFF, Luis. A áspera beleza da poesia que renovou o modernismo brasileiro. In: FONTELA, Orides. *Orides Fontela: poesia completa*. São Paulo: Hedra, 2015.
- FONTELA, Orides. *Orides Fontela: poesia completa*. Org. Luis Dolnikoff. São Paulo, Hedra, 2015.
- HABERMAS, Jürgen, “Modernidade – um projeto inacabado”. In: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori & Paulo Eduardo. *Um Ponto Cego no Projeto Estético de Jürgen Habermas: Arquitetura e Dimensão Estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Minuit, 1971.
- MARQUES, Ivan Francisco. A um passo do anti-pássaro: a poesia de Orides Fontela. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. [S. L.] n. 56, p. 1-13, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/22683>. Acesso em: 17 abr. 2021.
- MARQUES, Ivan Francisco. *A um passo do pássaro*. Documentário. 26 min. São Paulo, TV Cultura, maio de 2000. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l9XbX8JTMXI>. Acesso em: 17 abr. 2021.
- NUNES FILHO, Wanderley Corino. *A poética errante de Orides Fontela*. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-13032019-110542/publico/2018_WanderleyCorinoNunesFilho_VCorr.pdf. Acesso em: 17 abr. 2021.

VILLAÇA, Alcides. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. *Estudos Avançados*, v. 29, n. 85, p. 295-312, 2015.

Entre mim e os mortos há o mar: os motivos marítimos e a guerra em Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes

Entre mim e os mortos há o mar: Maritime Motifs and War in Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles and Murilo Mendes

Autoria: Paola Resende

 <https://orcid.org/0000-0001-8396-7230>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.186360>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/186360>

Recebido em: 30/05/2021. Aprovado em: 17/12/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 19, ago.-dez., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

RESENDE, Paola. Entre mim e os mortos há o mar: os motivos marítimos e a guerra em Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes. *Opiniões*, São Paulo, n. 19, p. 243-268, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.186360>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/186360>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

entre mim e os mortos há o mar: os motivos marítimos e a guerra em carlos drummond de andrade, cecília meireles e murilo mendes

Entre mim e os mortos há o mar: Maritime Motifs and War in Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles and Murilo Mendes

Paola Resende¹

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaeas.2021.186360>

¹ Mestranda em Literatura Brasileira pelo programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: resende.paola@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8396-7230>.

Resumo

Este artigo pretende analisar as imagens marítimas mobilizadas na abordagem da guerra nas obras de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes. Embora essa amalgama percorra grande parte da obra dos poetas, ela é concentrada ao longo da década de 1940 em *A rosa do povo*, *Mar absoluto e outros poemas*, *As metamorfoses* e *Poesia liberdade*. Nos três casos, o mar é operado como símbolo de instabilidade e fúria e, parte dessa imagem, denota seu vínculo com a violência da guerra. Além disso, o mar indica, em alguns poemas, a distância dos conflitos, é ele expressão do intervalo espacial entre os sujeitos poéticos e o *front*. Nesse sentido, o tema da comunicação, ou da obliteração da comunicação, é também central na análise.

Palavras-chave

Guerra. Mar. Carlos Drummond de Andrade. Cecília Meireles. Murilo Mendes.

Abstract

This article aims to analyze the maritime images mobilized in the approach of war in the works of Carlos Drummond de Andrade, Cecilia Meireles and Murilo Mendes. Although this amalgam traverses much of the work of the poets, it is concentrated throughout the 1940s in *A rosa do povo*, *Mar absoluto e outros poemas* e *Poesia liberdade*. In all three cases, the sea is operated as a symbol of instability and fury and part of this image denotes its link with the violence of war. In addition, the sea indicates, in some poems, the distance of conflicts, it is an expression of the spatial interval between the poetic subjects and the *front*. In this sense, the theme of communication, or the obliteration of communication, is also central to the analysis.

Keywords

War. Sea. Carlos Drummond de Andrade. Cecília Meireles. Murilo Mendes.

*Meus olhos são pequenos para ver
O mundo que se esvai em sujo e sangue*

Carlos Drummond de Andrade

*Sentei-me sem perguntas, à beira da terra,
e ouvi narrarem-se casualmente os que passavam*

Cecília Meireles

*O poeta abre seu arquivo – o mundo –
E vai retirando dele alegria e sofrimento*

Murilo Mendes

a violência do mar e a segurança das margens

Ao longo da década de 1940, as obras de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes espreitam, embora de modo bastante distinto, a guerra. Nos três casos, o mar é imagem de destaque e integra a semântica ruinosa do conflito armado ao sinalizar a ausência de controle e a violência. As águas marítimas são apresentadas como impetuosas: “a onda severa” (ANDRADE, 2012a, p. 135), “o oceano delira” (MEIRELES, 2015, p. 125) e “o mar furioso” (MENDES, 1994, p. 408). Essas alusões operam metáforas náuticas ao abordar o tópico da “viagem marítima perigosa”, já assinalado por E. R. Curtius (2013). Em *A rosa do povo, Mar absoluto e outros poemas, As metamorfoses e Poesia liberdade* o mar é mobilizado a partir desse lugar-comum de instabilidade e incerteza, devido a seu aspecto movente e desconhecido.

Além disso, Murilo Marcondes Moura (2016), na leitura dos poetas em questão, já havia assinalado, como ponto comum, a distância entre os sujeitos poéticos e a guerra – anotação que pode ser sintetizada no verso “Entre mim e os mortos há o mar” (ANDRADE, 2012a, p. 120). Apesar de observarem o mar, estão, quase sempre, distantes ou à beira-mar. Desse modo, a perspectiva apresentada é alheia às águas e usufrui de certa estabilidade se comparada ao tumulto do oceano e, nesse caso, da guerra, abordagem que compõe a recorrente oposição entre a fixidez da terra e a inconstância marítima. É como se, à distância e em segurança, perscrutassem os “mares incendiados” (MEIRELES, 2015, p. 166).

Tanto a distância quanto a fúria do mar são argumentos utilizados na hipótese de um “espectador”, por Hans Blumenberg. Em *Naufrágio com espectador* e em *La inquietude del río*, o escritor contrapõe ao tumulto marítimo as posições isentas dos espectadores, que em posição costeira, de longe, observam e se deleitam com as cenas das águas. Nesse sentido, a presença recorrente na literatura e na filosofia de alusões à “navegação temerária” (BLUMENBERG, 1990, p. 21) e a “*plein ananke, zen ouk ananke*” são integradas à “curiosidade” (BLUMENBERG, 1990, p.

58) em relação ao mar. A imagem é paradoxal, pois apresenta um desejo marítimo, a despeito dos problemas da empresa:

O homem, apesar de ser um ser vivo da terra firme, apresenta a totalidade do seu estado no mundo, de preferência, no imaginário da viagem marítima [...] O mar, enquanto limite natural do espaço de empreendimentos humanos, e, por outro lado, a sua demonização, enquanto esfera do incalculável, da ausência de lei, da desorientação. (BLUMENBERG, 1990, p. 22)

O caráter imprevisível é pretexto para as narrativas de perigo e de representação da fúria e é ainda o motivo do interesse dos indivíduos. Esse componente do mundo natural não é associado a uma cena idílica ou amena, em oposição, ele apresenta uma natureza instável e, mais especificamente, atormentada. Em uma distinção conhecida, em contraponto ao *locus amoenus* dos poemas líricos e da calmaria do poeta na sombra de uma faia, o mar é espaço de tensão, principalmente, nos poemas épicos, com narrativas venturosa e contingentes. Essa divisão, pouco fortuita na modernidade, é rompida, especificamente, nas obras em questão, pela entrada das imagens tumultuadas do mar na poesia lírica. Em “Notícias”, em “Balada do soldado Batista” e em “Tempos duros” os sujeitos poéticos apreendem, sem estarem imersos no mar, as cenas conturbadas e grandiosas que nele se desenrolam.

Em *História do medo no Ocidente*, Jean Delumeau (2009), apoiado no prisma da história das emoções, elege o “mar variável” como elemento proeminente no panorama do medo: “a água, naquilo que tem de maciço, poderoso, incontrolável, profundo e tenebroso, foi durante milênios identificada como um antielemento, como a dimensão do negativo e o lugar de toda a perdição”. O historiador destaca, ainda, um ditado latino que poderia ser encontrado também na obra de Blumenberg: “louvai o mar, mas conservai-vos na margem” (DELUMEAU, 2009, p. 54). Diante desse espaço suntuoso e “tenebroso”, a possibilidade de deter-se na margem resguarda o sujeito, mas não o impede de observar e atender à “curiosidade”.

Disposição similar é apresentada na abordagem da guerra, fora dos campos de batalha: os sujeitos poéticos apreendem o conflito com certo intervalo espacial. Entretanto, nos poetas em questão, essa distância não impede uma proximidade espiritual, fato talvez intensificado pela sensação universalizante da guerra, nos termos de Moura (2016): “essa internacionalização proporcionou ainda, como era de se esperar, um vínculo flagrante entre os homens, uma espécie de pulsação comum”. Essa feição resulta em uma comunhão com os “irmãos sombrios” (ANDRADE, 2012a, p. 120) e a impossibilidade de se isentar, pois “como o companheiro é morto/ todos juntos morremos/ um pouco” (MEIRELES, 2014, p. 45). É significativo que sobre o *High Modernism* o diagnóstico de Michael Hamburger (2017) é oposto ao aqui realizado. O teórico aponta uma retração, após

a Primeira Guerra Mundial, desse ideal de fraternidade, destacando a impossibilidade de uma internacionalização. Nas obras dos brasileiros em destaque, o desejo da harmonia universal, mediado pela fraternização entre os povos, é ainda vigente décadas após o fim da Grande Guerra.

Na crônica “Dia da Vitória”, Cecília Meireles (1945) assinala:

O sono da primeira noite de paz é diferente, mesmo quando se está muito longe dos campos de batalha. Porque, enfim, a distância não é nada para os que sabem sentir. E dormir tranquilo quando as casas estavam desabando, os campos de concentração enchendo-se, os navios rebentando-se no mar, os aviões caindo do céu, chegava a ser, de certo modo, imoral. Temos o direito de ser tão indiferentes ao nosso semelhante? Temos o direito de assim aceitar o refúgio da ausência, do esquecimento, do sono? (grifos nossos)

Assim, o ímpeto é tratar como “semelhante” o que, muitas vezes, é identificado como “outro”. A escritora, demarcando a distância física (com destaque para os navios torpedeados no mar), demonstra a inviabilidade da “indiferença” dos conflitos (o comentário carrega, no pano de fundo, a irrestrita posição pacifista). É o “nós” utilizado como sujeito poético em “Lamento do oficial por seu cavalo morto” que não deixa espaço para um “eles”: “Nós merecemos a morte, / porque somos humanos” (MEIRELES, 2015, p. 124). A proposição fraternal é similar da apresentada em “Ofício humano”: “Quando os homens se fundirem numa única família” (MENDES, 1994, p. 408).

Embora a obra dos três autores seja permeada por essa tônica de distância e atração do mar insondável, as poéticas mobilizam a questão de modo distinto, com recursos estéticos e temáticos dispare sem que, contudo, os poemas deixem de ser comunicantes. As águas marítimas como símbolo do perigo e da distância ainda se relacionam com um terceiro elemento: a comunicação ou, mais especificamente, a dificuldade de uma comunicação que se quer solidária – seja por uma distância espacial ou por uma distância espiritual.

o mar e a mensagem

A comunicação é central em “Notícias”, o primeiro de uma série de poemas que se aproximam da guerra em *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade. A perspectiva é de afastamento do conflito e, ainda, de certo insulamento:

Entre mim e os mortos há o mar
e os telegramas

Há anos que nenhum navio parte
nem chega. Mas sempre os telegramas
frios, duros, sem conforto.
Na praia, e sem poder sair.
Volto, os telegramas vêm comigo.
Não se calam, a casa é pequena
para um homem e tantas notícias.
(ANDRADE, 2012a, v.1-9, p. 120)

O “mar” e os “telegramas” representam a distância entre o sujeito poético e o que ele tenta compreender, adversidade que Murilo Marcondes Moura (2016) chamou de “a raiz do desconforto”. Embora não exista trânsito de pessoas, é destacado, através da adversativa, que, não obstante, as “notícias” correm. O telegrama (considerado um meio mais rápido de comunicação do que a carta) não traz lenitivos, o que já sugere o tom melancólico e taciturno que percorrerá o poema. Nesse sentido, o sujeito poético apreende o conflito à distância, está apenas “na praia” (e não no mar) e é através dos telegramas e das notícias que assimila a guerra. A nulidade dessas travessias marítimas já havia aparecido em *Alguma poesia*, no poema “Europa, França e Bahia”: “submarinos inúteis retalham mares vencidos” (ANDRADE, 2013, p. 19). A imagem dos “mares vencidos” tem uma perspectiva próxima de “Notícias”. Ambos os poemas partem de um decurso temporal: o conflito e o agito do passado (mesmo que recente) em oposição à quietude e à atmosfera de desfecho do presente. Enquanto em “Europa, França e Bahia” é apresentada a ação infrutífera dos conflitos marítimos, em “Notícias” é a ausência, um certo marasmo nesse deslocamento que não demarca um era pacifista, mas apenas um intervalo geográfico ou temporal.

Nos dois casos, é apresentada a ação infecunda e prescindível do conflito. Em “Notícias”, além do aparente isolamento (que se aproxima mais de um cerceamento do que uma escolha), o sujeito poético é sobre carregado com a quantidade de informações e a com a invocação:

Vejo-te no escuro, cidade enigmática.
Chamas com urgência, estou paralisado.
De ti para mim, apelos,
de mim para ti, silêncio.
Mas no escuro nos visitamos.
(ANDRADE, 2012a, p. 120, v. 10-14)

Em comentário a essa estrofe, Luiz Costa Lima (1968) assinala o arranjo inseguro: “a opacidade está a um fio de distância e qualquer abalo pode instaurá-la”. Em relação à guerra, não existem reportações explícitas, mas referências metaforizadas - a alusão é criptada, descrição bem mais abstrata do que ocorre, a

título de exemplo, em “Carta a Stalingrado”. Essa ausência de menções integra a composição turva da cena, pouco tangível e clara, mais próxima de um tateio no “escuro”. A letargia no “estou paralisado”, uma ausência de resposta à convocação, insinua o pendor melancólico à imobilidade. Além disso, essa disposição é uma resposta ao caráter titubeante, que aparece em “Versos a boca da noite”, também em *A rosa do povo*, “A melancolia amada e repelida/ e tanta indecisão entre dois mares” (ANDRADE, 2012a, p. 116). O diálogo com a “cidade enigmática” é estabelecido no “escuro”. Embora exista esse contato, o sujeito poético pouco oferece, está “paralisado” e em “silêncio”, em contraposição ao ímpeto da ação que aparecerá na última estrofe. Jean Starobinski (2014), em comentário à obra de C. Baudelaire, destaca a comum reversão entre os dois modos: “exaltação e abatimento: essa dupla virtualidade pertence a um mesmo temperamento, como se cada um desses estados extremos fosse acompanhado pela possibilidade – perigo ou oportunidade – do estado inverso”. Em “Notícias” é o vigor dos telegramas – “quanta renúncia atravessaram” (ANDRADE, 2012a, p.120, v.21) – que desencadeia a mudança.

Na quarta estrofe, o tópico da comunicação ganha um componente metafísico. A voz dos “irmãos sombrios” espraia-se:

Escuto vocês todos, irmãos sombrios.
No pão, no couro, na superfície
macia das coisas sem raiva,
sinto vozes amigas, recados
furtivos, mensagens em código.

(ANDRADE, 2012a, p.120, v. 15-19)

O diálogo não é circunscrito à troca de telegramas, ela passa a integrar os objetos. As fricativas, na repetição dos sons em “s”, que já existiam desde a primeira estrofe, ganham força não só pela intensificação, mas pelo isomorfismo da palavra “furtivos”, pois o som sibilante do termo compõe também a circunstância sorrateira. As especificações “furtivos” e “em código” sugerem a clandestinidade dessa troca, e integram o aspecto turvo da estrofe anterior. Ao lado dos “irmãos”, as “vozes amigas” sugerem, além da atmosfera de proximidade espiritual, vitalidade:

Os telegramas vieram no vento.
Quanto sertão, quanta renúncia atravessaram!
Todo homem sozinho devia fazer uma canoa
e remar para onde os telegramas estão chamando.

(ANDRADE, 2012a, p. 120, v. 20-24)

O navio não é mais o veículo de transmissão, mas o “vento”, um elemento natural (tão informe quanto a água) e, não por acaso, condutor do sopro das musas. Aqui certa “exaltação” instala-se no lugar do “abatimento” e o que até então era apenas conhecimento das notícias, uma posição somente de espectador, transforma-se e convoca para a ação: deve-se “remar” até o conflito. Nessa atividade, é acentuado o tema - que já havia sido sugerido na terceira estrofe - da pequenez do homem frente à grandeza do “mundo”: a “casa”, o “homem sozinho” e a “canoa” são elementos mínimos perante as “notícias”, o “mar” e o “navio”. Sobre essas imagens, cabe menção a uma distinção realizada por Curtius (2013): “o poeta épico viaja num grande navio sobre o largo mar; o lírico numa pequena canoa e pelo rio”. Em “Notícias”, com exceção do rio, o tom “lírico” e a “canoa” operam o feito modesto, oposto à grandiosidade das travessias no “navio”. Todavia, a escolha das águas marítimas aproxima a canoa do risco das grandes empreitadas. De certo modo, é a apresentação da impotência de um “homem” diante da grandeza do mar e, por extensão metafórica, da guerra. Tal debilidade é perturbada com o acréscimo de “todo”, pois o caráter coletivo concede força à fraqueza da singularidade.

A relação entre o “eu” e o “mundo”, recorrente na obra de Drummond, é evidenciada na impotência do estribilho “meus olhos são pequenos para ver”, em “Visão 1944”:

Meus olhos são pequenos para ver
a massa de silêncio concentrada
por sobre a onda severa, piso oceânico
esperando a passagem dos soldados.

(ANDRADE, 2012a, v.1-4, p. 135-138)

[...]
Meus olhos são pequenos para ver
essa mensagem franca pelos mares

(ANDRADE, 2012a, v 93-94)

A “visão”, sentido largamente explorado em uma cultura ocularcentrista, é símbolo da limitação do sujeito poético. Contudo, o último verso do poema o ressignifica, pois, apesar da restrição, “- mas veem, pasmam, baixam deslumbrados” (v. 99). Novamente, a perspectiva melancólica é requisitada no olhar direcionado ao chão, análise já apresentada por Sérgio Alcides (2002): “a melancolia sem entusiasmo situa Drummond lado a lado com o homem ‘pequenino, em face de

² Sobre o reiterado uso do termo em Carlos Drummond de Andrade ver José Miguel Wisnik, “A propósito da palavra ‘mundo’”. In: *Maquinção do mundo: Drummond e a mineração*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp. 173-188.

indecifráveis palmeiras”. Além disso, o “deslumbramento” é proporcionado não só por um excesso de clarividência que ofusca, mas por um assombro diante do que “vê”. Apesar dos “olhos pequenos” as cenas são nítidas, em oposição ao “vejo-te no escuro” do poema “Notícias”. Em “Visão 1944” são as águas marítimas o espaço da “passagem dos soldados”, mas não do sujeito poético, que, novamente, encontra-se afastado. A “onda severa” e o “piso oceânico” expressas no início do poema (respectivamente referências à agressividade e à pavimentação, próxima do “chão” terreno) são retomadas em seu final, em destaque a “mensagem” que os “mares” transmitem. Nesse sentido, os “olhos” são também frágeis diante do grandioso desassossego marítimo.

Em outra estrofe, à espera da “notícia” é o tema:

Meus olhos são pequenos para ver
a gente do Pará e do Quebec
sem notícia dos seus e perguntando
ao sonho, aos passarinhos, às ciganas.

(ANDRADE, 2012a v. 61-64)

Além da expectativa frustrada das informações, o fragmento enfatiza a universalidade do conflito, desde o “Pará” até “Quebec” o mundo foi mobilizado em torno da guerra. É a “guerra total” a qual se refere Cecília Meireles (1945):

Como esta [a Segunda Guerra Mundial], na verdade, foi, - segundo seu próprio objetivo, - uma guerra total, aos mais longínquos pontos do mundo propagou seus efeitos. Estamos numa era em que as notícias correm com velocidade quase absoluta, e na verdade todos estivemos presentes, todos fomos testemunhas e participantes do cataclisma.

Rubem Braga, que viaja para a Itália como correspondente de guerra do *Diário Carioca*, em crônica escrita em novembro de 1944, afirma ideal semelhante:

A esta hora, em milhares de outras estradas do mundo os caminhões estão assim, em comboios, rodando para a guerra ou para a retaguarda. Temos, de repente, a consciência de tomar parte em uma estranha e lenta procissão – homens e máquinas rodando para guerra. Não são caminhões apenas: são navios, canoas, carros de bois, nuvens de aviões, bestas em desfiladeiros, trens elétricos zunindo, trens a vapor fumegando, tanques, trenós, cavalos,

homens a pé no Alasca, na Birmânia, em Três Corações do Rio Verde, neste chão, nos lagos e matos e montes e mares de todo o mundo que produz e vive para a guerra ou em função da guerra. (BRAGA, 2014, p. 55)

O imperativo de que tudo se move “em função da guerra”, do “Alasca” a “Três Corações do Rio Verde”, demonstra a dimensão da propagação do conflito, desde o “Pará” até “Quebec”. E, embora todo o globo esteja envolvido, existem, é claro, modos de interação distintos. Tanto em “Notícias” quanto em “Visão 1944” a posição central é de um espectador e não de participante direto. Posição semelhante é apresentada no poema em prosa “O operário no mar”, de *Sentimento do mundo*. Neste a distinção entre o sujeito poético e o operário impede uma comunicação³, diferença mobilizada também por uma dessemelhança de espaço, pois enquanto o sujeito poético está inerte, em terra, o operário está nas águas: “eu em terra firme, ele no meio do mar” (ANDRADE, 2012b, p. 16-17). Novamente, o “eu” é apenas observador e não é acometido pela instabilidade marítima.

Em “Mas viveremos”, poema no qual “no mar estava escrita uma cidade” (v. 37), a descrição é desalentadora:

Já não olharei sobre o oceano
para decifrar no céu noturno
uma estrela vermelha, pura e trágica,
e seus raios de glória e de esperança.

(ANDRADE, 2012a, v.9-12, p. 132-134)

Por meio da contemplação do horizonte, este local onde mar e céu aproximam-se, o sujeito solitário à noite tenta “decifrar” uma mensagem, decodificando sinais do mundo natural, indiciados na ambiguidade da “estrela vermelha”. O poema prossegue com “um grito, no escuro”:

E que dificuldade de falar!
Nem palavras nem códigos: apenas
Montanhas e montanhas e montanhas,
Oceanos e oceanos e oceanos.

(ANDRADE, 2012a, v. 25-28)

³ Sobre essa diferença ver Wagner Camilo “‘O operário no mar’ e a Distância Social”. In: *A modernidade entre tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*, Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020, pp. 90-93.

A comunicação via “fala”, “palavras” e “códigos” é inibida. Nessa estrofe, o *enjambement* entre o segundo e o terceiro verso é uma quebra de expectativa, pois a apresentação apenas dos elementos naturais pouco “fala”. Por um lado, a reiteração dos termos intensifica o impedimento das informações, como se, esses elementos grandiosos, e muitas vezes intransponíveis, reforçassem as barreiras do diálogo. Por outro lado, a enunciação desses elementos estrutura o espaço e as cenas de combate no *front*. Entre “Já não olharei sobre o oceano” e “oceanos e oceanos e oceanos” a diferença é a observação distante e a ação direta.

o mar e o infortúnio

Por um prisma distinto, na obra de Cecília Meireles o mar é presença importante desde a publicação de *Viagem*, em 1939. Entretanto, sua centralidade é acentuada em *Mar absoluto e outros poemas*, de 1945, obra que também compila maior presença do temário da guerra. Em “Joguinho na varanda”, poema pertencente à série “Os dias felizes”, a primeira estrofe apresenta uma simulação da guerra em jogos infantis⁴. Tal cena é disposta ao lado dos conflitos reais a partir da visão totalizante obtida do céu:

E a lua que sobrevoa terras e mares incendiados,
assiste ao jogo inocente, num quadrado de papelão.
Ilumina as bolas vermelhas, verdes, amarelas e pretas
com a mesma luz que envolveu os feridos, longe, de bruços,
e os mortos solitários que o sol amanhecente encontra.

(MEIRELES, 2015, v. 7-8, p. 166)

A partir do título e do cotejo entre as duas cenas, a “varanda”, espaço onde brincam as crianças, indica o limiar entre o ambiente interno e externo, entre a casa e a via pública. Nesse poema, o par é ainda acrescido da distinção entre o espaço privado dos jogos infantis e o espaço público da guerra. A construção justapõe os conflitos armados - na terra e no mar - à aparente cena pacífica das crianças brincando na varanda. Nesse sentido, em um primeiro momento, elas estão a salvo, seguras e invulneráveis. Entretanto, a onipresença da lua (que como uma testemunha “assiste” as duas cenas) permite vincular os dois episódios. De um lado,

⁴ Sobre a questão, importante assinalar que Cecília Meireles, em suas crônicas, se posiciona firmemente contra o uso de réplicas militares em brinquedos infantis ver, por exemplo, “Natal” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1931), “O brinquedo de guerra” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1932) e “Brinquedos” (*A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1941).

a brincadeira escamoteia a construção social da violência e de aceitação do ímpeto glorioso que reveste a guerra, principalmente pela posição “inocente” das crianças, junto ao diminutivo “joguinho” no título. De outro lado, a cena do *front* escancara a violência e a concretude do ideal militarista e heroico do conflito. É a “mesma luz” que sobrevoa os dois espaços, bem como é a mesma estrutura agressiva e patriótica que os mantém. As “bolas encarnadas”, as “bolas vermelhas” e os “feridos” integram a composição violenta e sanguínea dos “mares incendiados”, imagem comum nas narrativas que envolvem as travessias marítimas (a lembrar, por exemplo, a reiteração dessa imagem em *Os Lusíadas*).

No poema “Guerra” os conflitos provocados pela humanidade - “a guerra é feita pelas nossas mãos” (MEIRELES, 2015, p. 124) - espalham-se para a natureza, o mundo natural não é mais abrigo, é também atingido e desequilibrado. O vermelho é ainda destaque na descrição:

Tanto é o sangue
que os rios desistem de seu ritmo,
e o oceano delira
e rejeita as espumas vermelhas.

(MEIRELES, 2015, v. 1-4, p. 125)

Nessa estrofe, o “sangue” e as “espumas vermelhas” sugerem as águas como zona de conflito e, assim, o oceano não é apenas espaço de translado, mas é precisamente o local da guerra (perspectiva adotada também em “Balada do soldado Batista”, com a menção ao torpedeamento do navio). Tal circunstância altera o curso natural, as águas perdem seu “ritmo”. Os verbos “desistem”, “delira” e “rejeita” indicam a semântica de desvario e violência mantida no restante do poema. Na segunda estrofe, as “auréolas rubras” e o “fogo do inferno”, em uma alusão ao vermelho não mais do sangue, mas das chamas, mostram que, contra a claridade e a leveza do mundo natural, neste contexto tudo se torna tumultuado e sanguinário, em conexão, ainda, com as trevas e o abismo. Na última estrofe, a natureza é assolada pela ferocidade:

e os rios espavoridos como tigres, com suas máculas,
e este mar desvairado de incêndios e naufragos
e a lua alucinada de seu testemunho,

(MEIRELES, 2015, v. 23-25)

Aqui, é o novamente “incêndio” que propicia tonalidade a cena. A semântica do horror é mantida pelos termos “espavoridos”, “desvairado” e “alucinada” ao qualificar cada um dos elementos naturais. O “mar desvairado” integra-se ao lugar comum da fúria marítima. Nesse poema, porém, ele é

desconfigurado devido à proximidade da guerra – e não pelo vento, pelas correntes marítimas ou pelos desígnios dos deuses. Além disso, assim como em “Joguinho na varanda”, a lua, por sua posição celeste, tem altura e universalidade para visualizar as cenas, por isso representa um “testemunho” dos episódios de todo o globo. É significativo que os elementos atingidos sejam as águas e a lua: ambos compondo, cada um a seu modo, uma oposição à terra ou ao mundo terreno. Essa diferença ganha uma outra especificidade nos versos seguintes:

e nós e vós, imunes,
chorando, apenas, sobre fotografias

(MEIRELES, 2015, v. 26-27)

É apontado, pela primeira vez no poema, a posição do sujeito poético diante dessas imagens em destroços: ele observa à distância, está “imune” e apreende a guerra “apenas” pelas suas reproduções. Ele é um espectador, um mero observador, sem participação direta. Nesse sentido, em segurança, o lamento ocorre “apenas” sobre reproduções imagéticas, seja dos indivíduos ou dos conflitos, mas não sobre cenas próximas e palpáveis.

É importante assinalar que nesse texto, bem como em grande parte da obra da poeta, a guerra é um evento pouco circunscrito, isto é, não é tão localizável como aparece, por exemplo, em alguns poemas de Drummond. A referência é ao ideal da guerra como um modo milenar de resolução de problemas, uma alusão mais atemporal e universal do que algo restrito no tempo e no espaço. Desse modo, embora o conflito exista como uma perspectiva histórica, ele é retomado mais como estrutura do que como fato. É o que Leila Gouvêa (2008) denomina de “roupagem da universalidade” no tratamento da guerra e de outros temas contemporâneos na obra de Cecília Meireles.

No poema “Balada do soldado Batista” o mar é o espaço de circulação do navio, mas integra também o fado de “Batista”, questão apresentada pelo estribilho “era das águas, vinha das águas”. À vista disso, há uma mobilização da alegoria marítima da travessia do mar como um componente do destino pessoal, tópico já assinalado por João Adolfo Hansen (2006) ao comentar o metaforismo náutico. O poema, formalmente, retoma um gênero do medievo (a “balada”), uma narrativa curta, com aspecto dramático, com destaque para o uso de verbos no presente e o uso de vozes ou discursos. O formato narrativo na terceira pessoa ainda sugere a posição isenta do “narrador”, não está no centro do conflito, diferente de Batista. A composição dialoga com essa tradição oral e popular, mas a ultrapassa, pela modalidade escrita e pelo uso da terza rima. Ao mobilizar a estrutura cunhada pelo poeta florentino, na *Comédia*, dirige a atenção para o percurso a ser realizado. Em “Balada”, acompanhamos a ida de um soldado à guerra e o desfecho dessa viagem, a morte.

Desde o título, já é indiciada a atmosfera de conflito, pela especificação profissional de Batista. Entretanto, é apenas a partir da terceira estrofe que é nomeada a guerra:

Era das águas, vinha das águas.
Um velhinho disse: “Permita
Deus que acabe a guerra!” Na crista

dos mares já dançava o navio,
e o moço, por ser fatalista,
sorri para a onda que o solicita.

(MEIRELES, 2015, v. 7-12, p. 76-77)

Nessa estrofe, já aparece uma atmosfera cristã na voz do “velhinho”, que irá percorrer todo o poema. Ao mesmo tempo em que é evidenciado o conflito é manifesto também o seu espaço: a “crista/ dos mares”, em destaque à oscilação das ondas. É significativo que essa estrofe se comunique com a seguinte por meio de um *enjambement* (assim como as duas últimas). O termo crista, último do verso, não diz muito sozinho, por suas múltiplas acepções, é um substantivo que necessita de uma especificação, que ocorre apenas na estrofe seguinte, com o acréscimo “dos mares”. É uma alusão irônica à expressão figurada “na crista das ondas”, referindo-se a uma posição de privilégio em determinada circunstância. Junto a essa locução, o verbo “dançava” ao especificar o movimento do navio e o “sorri” ao caracterizar o soldado conferem ao percurso um clima de leveza, quase festivo, que é claramente oposto ao objetivo para o qual o navio direciona seus soldados. Os termos “fatalista” e “solicita” integram a semântica da “sorte escrita” anunciada desde a primeira estrofe, ao sinalizar que o curso já estava predestinado. Essa perspectiva retira a possibilidade de que qualquer ação do indivíduo modifique sua trajetória, ele é apenas alguém que cumpre o que outras esferas já haviam desenhado. A questão é intensificada com o nome do soldado:

Era das águas, vinha das águas:
fora batizado Batista.
A velhinha chora. O velhinho medita.

(MEIRELES, 2015, v. 13-15)

O nome enfatiza essa proximidade com as águas, a escolha de São João Batista como “padrinho” reitera não só essa ideologia no âmbito familiar, mas o próprio batismo realizado através da imersão em água. João Batista é figura central nas narrativas cristãs, principalmente nos Evangelhos, pois é ele quem anuncia a vinda de Jesus Cristo e é também quem realiza o batismo do filho de Deus. Ambas

as questões são importantes na leitura do poema. A água é uma espécie de origem e a sina do soldado que vai morrer no mar (“foi-se nas águas”) e é ainda uma anúncio, uma forma de comunicação.

Em paralelo com os poemas de Drummond, aqui figura também um empecilho na comunicação. A distância, simbolizada pela interposição do mar, impede uma rápida troca de mensagens, e, assim, os “velhinhos” não tomam conhecimento da situação do filho. É apresentado um total desconhecimento do paradeiro, o que agrava a dificuldade em acessar notícias:

Não vem carta? Onde está, que não manda uma letra?
Que demora tão esquisita!
Perto do amor. Longe da vista.

Era das águas, vinha das águas.
O primeiro torpedo atinge e precipita
o primeiro navio: o do soldado Batista.

(MEIRELES, 2015, v. 16-21)

Nesta sétima estrofe é explicitada uma mudança no enredo, com o torpedeamento do navio. É significativa a ênfase no “primeiro”, como se demarcasse um conflito em fase inicial e a posição dianteira do navio (fato que não deve ser desvinculado da posição de anúncio de João Batista). No aspecto formal, a estrofe é marcada pela anáfora, há repetição dos termos no início dos versos, compostos em alexandrinos. Entretanto, existe uma especificidade, já que as palavras repetidas exercem funções sintáticas distintas na oração: no segundo verso é sujeito, enquanto no terceiro é objeto direto.

Embora exista aqui o anúncio do ataque, não se sabe, até as estrofes finais, do desfecho de Batista:

Era das águas, vinha das águas, foi-se nas águas...
Os jornais já trazem, o rádio já grita:
só eles não sabem! – Morreu no mar o soldado Batista.

(MEIRELES, 2015, v. 37-39)

O estribilho é acrescido do “foi-se nas águas” que indicia a morte, através de um eufemismo⁵. A confirmação da morte só aparece quando os “jornais” e o

⁵ Em uma crônica em que aborda os poetas românticos, Cecília Meireles realiza significativo comentário sobre o eufemismo na alusão à morte: “ao invés de ‘quando eu morrer’ ‘quando meu corpo se abismar na campa’: isso é um eufemismo para enganar os vermes” (“Quando eu morrer...”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 23 de abril de 1943).

“rádio” anunciam, fato que não soluciona a ausência de notícias dos “velhinhos”, que ainda desconhecem (ou negam) o ocorrido. Na primeira abordagem, o poema utiliza o verbo “ir” para suavizar a mensagem. Contudo, quando simula a divulgação dos meios de comunicação há agressividade, tonalidade sugerida pelo “grita” e “morreu”, mais categórico e violento, recurso que indica certa brutalidade no discurso jornalístico. O advérbio especificando o local “no mar” é coadunado com o aspecto inelutável do destino: o indivíduo era, desde o nascimento, predestinado à água. Além disso, o poema simula a dificuldade da circulação da informação ao apresentar o torpedeamento do navio na sétima estrofe, mas só confirmar a morte do soldado na décima terceira estrofe: como se isomorfizasse a demora e o tempo decorrido. No cotejo deste poema com outros do mesmo livro é preciso assinalar que, de certo modo, “Balada do soldado Batista” (assim como “Mar absoluto”) encena temática e formalmente o irrequieto movimento das águas marítimas, como se mimetizasse, na forma, a oscilação do mar.

Por fim, na obra da escritora, o mar é imagem próxima do que Sigmund Freud (2020) denominou como uma impressão de infamiliaridade, das *Unheimliche*. O mar - composto não apenas pelas águas instáveis, mas também pelo seu entorno, à beira mar, seus animais, suas mitologias – permite, ao mesmo tempo, um estranhamento e uma intimidade. Sua aparência grandiosa e desconhecida é também próxima e familiar. Essa dupla perspectiva proporciona, muitas vezes, a oscilação entre o reconhecível mundo empírico e um mundo transfigurado. A constatação de Freud de um dos motivos centrais desse sentimento não é distante dessa poética: “o mais elevado grau do infamiliar aparece associado à morte, a cadáveres e ao retorno dos mortos, a espíritos e fantasmas” (FREUD, 2020, p. 87). Em *Mar absoluto e outros poemas*, o texto de abertura fornece a chave de um sujeito poético “tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos” (“MEIRELES, 2015, p. 23), devoção que se alastrá do aspecto hereditário para os soldados nos mares ensanguentados e nos navios torpedeados. Assim, as cenas da guerra guardam esse aspecto duplo e cambiante do infamiliar, concomitantemente, desconhecidas e próximas.

o mar e o estrépito

A exploração do aspecto infamiliar aproxima-se, ainda, da obra de Murilo Mendes. O mar participa do binômio identificado por Eduardo Sterzi (2010), da atração e da repulsão: “creio que os pescadores arrastam-se entre dois polos – o de atração e repulsa pelo mar. De resto, eu também” (MENDES, 1994, p. 1378). O comentário do poeta guarda semelhanças com o conceito elaborado por Freud, que tende a provocar esse efeito ambíguo, ao propiciar, concomitantemente, curiosidade⁶ e medo. Essa relação duplice é também o centro da análise de

⁶ Sobre essa duplicidade, que mobiliza o caráter perturbador do infamiliar, importante menção à abordagem da “theoretical curiosity”, no capítulo “The integration into Anthropology: Feuerbach and

Blumenberg, na sua teorização sobre o espectador. É a mescla de receio e de interesse que leva o indivíduo a se fixar nas margens das águas marítimas para contemplá-las em segurança.

A obra de Murilo Mendes, sobre a qual M. Bandeira (2009) já havia assinalado um componente “estranho”, apresenta o mar por meio de uma perspectiva apocalíptica, por vezes evidenciada através de uma apreensão mitológica - e também surreal. Em “A marcha da história”, do livro *As metamorfoses*, não é mais o navegante que é atraído e enfeitiçado pelo canto das sereias, mas o próprio mar:

Eu me encontrei no marco do horizonte
Onde as nuvens falam,
Onde os sonhos têm mãos e pés
E o mar é seduzido pelas sereias.

(MENDES, 1994, v. 1-4, p. 332)

Em contraposição ao título, que alude a um ideal mais próximo da empiria (o do progresso da história), o sujeito poético encontra-se em um mundo transfigurado. O “mar seduzido” modifica tudo a seu redor, pois toda a estrutura marítima sofrerá consequências desse estado de encantamento. É preciso destacar a fúria e a destituição provocada pelas “sereias”, comumente utilizadas para designar os perigos das viagens marítimas. Nesse poema, essas disposições acometem o próprio espaço da travessia. Tal processo intensifica o caráter instável das águas, pois além de continuarem com sua inconstância orgânica, são acrescidos das variáveis operadas pelo encanto das “sereias”, fator que potencializa o aspecto misterioso e imprevisível do mar. Além disso, o fascínio exercido pelas “sereias” não é distante do ofertado pelas musas, o processo encantatório que envolve a voz e a exortação associa-se a certo caráter metalinguístico⁷. Nesse mesmo espaço, outra modificação é estabelecida:

Onde espadas e granadas
Transformaram-se em charruas,
E onde se fundem verbo e ação.

(MENDES, 1994v. 10-12)

⁶ Freud”, da obra *The legitimacy of the modern age*, de H. Blumenberg, Baskerville: Mit Press edition, 1985.

⁷ Sobre a questão ver Jacyntho Lins Brandão, *Antiga musa: arqueologia da ficção*, Belo Horizonte: Relicário, 2015, pp. 79-83.

Nessa estrofe, verifica-se o que Antonio Cândido (1985) aponta como elemento “surpresa” na obra de Murilo Mendes, a partir da incorporação do inesperado e, assim, de um espanto. Os instrumentos da guerra, agora próximos ao “mar seduzido”, possuem uma nova função: arar o solo. No “marco do horizonte”, que apresenta um outro mundo, esses objetos perdem a utilidade e são metamorfoseados em utensílios agrícolas. A finalidade não é mais de destruição e, sim, de construção, no preparo e no manejo do solo. O último verso do poema retoma o debate seminal no século XX entre pensamento e ação. Os elementos, geralmente, tidos como pares opostos, aqui “se fundem” exatamente na destituição da serventia violenta das “espadas” e das “granadas”. É como se, na ausência dos conflitos violentos, não fosse necessário dissociar o “verbo” da “ação”.

Em “O nascimento do mito”, a perspectiva mítica é acrescida de uma ponderação temporal:

Carregam areia do mar
Para a ampulheta do tempo.

(MENDES, 1994, v. 10-11, p. 355)

O poema que alude a uma estrutura primordial (assim como em “A marcha da história” é um tempo outro, diferente “deste”) apresenta uma categorização cronológica e, para essa medição, é especificado o material, não é qualquer areia, mas “areia do mar”. Na estrofe seguinte:

Escuto as plantas crescerem
E o diálogo contínuo
Das ondas com o horizonte.

(MENDES, 1994, v. 12-14)

A tranquilidade da cena permite ouvir movimentos mínimos, dentre eles o encontro das “ondas” com os limites marítimos estabelecidos pela imaginária linha do “horizonte” – espaço já destacado em um poema de Drummond. Na segunda seção do poema, a calmaria da cena é alterada:

2

Homens obscuros edificam
Em ligação com os elementos
O monumento do sonho
E refazem pela Ode
O que os tanques desfizeram

(MENDES, 1994, v. 15-19)

O movimento realizado por esses “homens obscuros” é de construção, eles “edificam”. Ao invés do complemento ser harmônico com o apelo concreto do verbo, ele destoa pelo teor abstrato: é o “sonho”. Além disso, a ligação entre “verbo e ação” é aludida nesse poema nos termos “Ode” e “tanque”, na mesma chave de construção e destruição, ou, respectivamente, “refazem” e “desfizeram”. É como se a segunda parte do poema explicasse a apresentação amena da primeira, um domínio em que é possível remontar uma serenidade. Em alusão aos primeiros versos de *Bucólicas*:

Escolho as sombras que bem quero
No perfil das árvores.

(MENDES, 1994, v. 3-4)

É somente na ausência de “tanques” e no momento da reconstrução, “do sonho” ou “pela Ode”, que a atmosfera amena se faz possível. Assim como em “A marcha da história”, é necessário que os conflitos sejam encerrados para que esses espaços sejam perscrutados. Para que se possa, finalmente, concretizar a “poesia futura”, obliterada pelos “fuzis”, “mesmo” que o obstáculo seja, de certo modo, superado:

Ajudo a construir
A poesia futura,
Mesmo apesar dos fuzis.

(MENDES, 1994, v. 10-12, p. 332)

Embora nem sempre exista essa abordagem mítica, o desassossego permanece envolvendo as águas marítimas, presente em poemas como “A ceia sinistra”, “Tempos duros” e “Túnel do século”, de *Poesia liberdade*. Em “A ceia sinistra”, é apresentado um “ângulo do terror”, com “trator de cadáveres”, “grande espada”, “bandeiras”, “tanque”. Esse tumulto é entrecortado por uma “ceia”:

Sentamo-nos à mesa servida por um braço de mar.

(MENDES, 1994, v. 1, p. 403)

A expressão corriqueira “braço de mar”, referenciando a entrada de água em um canal estreito entre duas superfícies de terra, pode ser assimilada ao mar Mirtoico, próximo a Creta, espaço que permitiu, na obra de Murilo Mendes, um vínculo entre o episódio mítico e a Batalha de Creta na Segunda Guerra Mundial:

o mundo inteiro se tinge
Do sangue do minotauro”

(MENDES, 1994, v. 9-10, p. 347)

A sobreposição entre o Minotauro e os soldados é mediada pela violência: ambos os feitos são vinculados ao “sangue”. A tonalidade rubra é assinalada ainda em *Carta geográfica*: “Homero assegura que a região de Creta é rica e bela; indicando-nos ainda que o mar cretense tem a cor da borra de vinho” (MENDES, 1994, p. 1059). Além dessa relação, novamente, um episódio localizado espacialmente espraia-se, “o mundo inteiro” é modificado, a partir do espaço em comum do episódio mítico e dos fatos recentes da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, o mar pode ser lido como uma alegoria dessa totalidade. A amplitude do problema pode ser coadunada com a “angústia dilacerante” (UNGARETTI, 1994, p. 38) que Giuseppe Ungaretti assinalou em seu prefácio a *Siciliana*. Na crônica “Notícia do loplop”, Murilo Mendes comenta o impacto do recente conflito na ilha:

A guerra atual é uma sucessão de episódios com loplop. Mas a tomada de Creta com centenas de paraquedistas, e tanques trazidos em aviões, a descida de Rudolf Hess na Inglaterra, a resistência de Stalingrado, merecem um registro à parte.

(*A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1944)

Para diferenciar do uso estabelecido por Max Ernst, Mendes (1944) assinala: “loplop começou a designar tudo o que é misterioso, ou sombrio, ou teatral, ou terrificante, ou imprevisto; sobretudo o que é estranho”. A expressão foi utilizada pelo poeta para designar objetos artísticos (não por acaso, Hoffmann é um dos escritores mencionados) e também eventos empíricos como a guerra. A definição conferida a “loplop” aproxima-se do conceito de infamiliaridade como é realizado por Freud. Nesse sentido, além do mar, a guerra na obra do poeta também poderia ser compreendida como imagem de estranhamento e proximidade, no sentido do infamiliar, ou de “loplop”.

Além dessa referência, o “braço de mar”, no poema “Ceia sinistra”, ganha caráter onírico, pois, a partir da metonímia entre braço e indivíduo, a expressão aproxima-se do gesto de servir “à mesa”. Assim, desde o título “a ceia sinistra” é o oposto da ‘santa ceia’” (MOURA, 2016, p. 337) e é acrescida logo na primeira estrofe do tom apocalíptico, ao prenunciar a troca da comunhão pela violência:

A terra chove suor e sangue,
As ondas mugem.

(MENDES, 1994, v. 10-11)

Nesses últimos versos do primeiro segmento, o mundo torna-se o que Merquior (1994) assinalou como um “corpo agônico”: a “terra” e as “ondas” (MENDES, 1994, p. 14), representantes desse enorme contingente natural, colapsam. Tal elaboração é similar ao símbolo do “dilúvio” (apresentado, por exemplo, no poema “Lamentação”) e, assim, as águas integram não só uma disposição destrutiva, mas certo caráter messiânico. A chuva cede lugar ao “suor” e ao “sangue” e o marulho ao “mugem”. A mobilização dos sons dos bovinos relaciona-se com seu sentido figurado de “berro” ou “grito”, indicando a dissonância sonora que percorre o texto. Em “Aproximação do terror”, poema no qual “vejo ouvindo, ouço vendo” - o estrondo ou a aspereza dos ruídos (partícipes de toda a obra do poeta) encontram-se em consonância com os sons da guerra e sintetizam o estrépito sonoro do quadro: “ópera”, “palmas”, “revólver”, “coro”, “trote”, “trompa”, “marcha a galope”. Na crônica “uma aldeia esquecida”, ao descrever uma cena da guerra, Rubem Braga (2014) afirma: “o barulho, os clarins, os motores, a poeira e os estrondos da guerra transformam num pandemônio a mais sossegada e perdida da aldeia das montanhas”.

A partir de outra perspectiva, ainda em “Ceia sinistra” há um aspecto de amplitude, sugerido na graduação da imagem central do poema:

Sentamo-nos à mesa
[...]
Sentados à mesa circular
[...]
Abancados à vasta mesa circular

(MENDES, 1994, v. 1; 20; 29)

A ideia de uma mesa circular e, portanto, sem centro, é intensificada com os acréscimos que dilatam o eixo dessa “festa inútil”. Em oposição ao aspecto estreito do “braço de mar” ou a “alma oprimida”, aqui o espaço é “vasto”. O último segmento do poema, composto por hesitações, contrapõe o “agora” com momento anterior, integrantes do par vida e morte, ao interpelar os indivíduos mortos pelos conflitos – oposição permeada pela diferença entre comprimir e alargar. A indiferença ou a falha com “eles” “em vida” (acentuada pela repetição apostrofada no fim dos versos) torna esse encontro após a morte - uma espécie de tributo - incompatível ou sem significação, “agora eles não precisam”, estão “calmos” em “covas”. Essa elaboração é coadunada com a típica imagem da existência após a morte em um jardim florido.

A ação de andar sobre cemitérios ou sobre corpos figurada em “Ceia sinistra” é bem próxima da abordada por Braga na crônica “O chão”, de 1945:

São milhões de criaturas humanas e todas estão debaixo da terra. Cuidado, caminhantes do futuro. Pisai com muito cuidado – esses corpos são minas, são terríveis minas de tempo. Pisai devagar, olhai o chão, olhai com toda humildade o chão. É preciso olhar o chão, o chão da terra, o chão dos homens. [...] Os homens precisam de chão livre, para andar. E é uma grande e solene coisa – andar. (BRAGA, 2014, p. 194)

A solenidade do andar é contraposta à imobilidade dos corpos mortos. Esse gesto de “humildade”, quase elegíaco, é ainda similar ao realizado por Cecília Meireles em *Pistoia, Cemitério Militar Brasileiro*.

Por fim, em “Ceia sinistra” a alusão a “uma cortina de névoa que esconde” sugere um ocultamento, tópico central no poema “Tempos duros”. Neste, os termos “viseira” e “véus” concedem uma moldura ao poema, uma oscilação entre desvelar e velar, ainda permeada pelos termos “coberto” e “esconder”. Essa elaboração impede certa clareza no contato com a matéria que o poema tenta escavar. O segundo verso “o monumento ao deserdado desconhecido” realiza jogo linguístico com o “túmulo do soldado desconhecido”, em alusão aos monumentos construídos em homenagem aos corpos não reconhecidos, prática recorrente após a Primeira Guerra Mundial. Essa dificuldade da identificação é abordada, ainda que tangencialmente, na segunda estrofe:

O mar furioso devolve à praia
Alianças de casamento dos torpedeados
E a fotografia de um assassino,
Aos cinco anos – inocente – num velocípede.

(MENDES, 1994, v. 4-7)

“A aurora”, “o mar” e “a morte” são agentes que objetivam “descer a viseira” ao realizar ações contra o ocultar. A tarefa do mar, através do movimento e da fúria constante das marés, é expurgar “alianças” e “fotografia”, deixá-las visíveis à beira-mar (movimento similar ao já mencionado em “Guerra”, “rejeita as espumas vermelhas”). Entretanto, os itens retornam desacompanhados daqueles a que pertenciam. A caracterização desses objetos pessoais indica as tragédias dos proprietários: os navios “torpedeados” e a imagem “inocente” e infantil, de alguém que ou era um “assassino” ou foi tido como um. De certo modo, essa estrofe, simboliza o que Merquior (1994) denominou de “fragmento-estilhaço”. Por meio de imagens tumultuadas, na obra de Murilo Mendes, o mar simboliza não só a impetuosidade, mas, e principalmente, os ruídos dissonantes e a atmosfera de imprevisibilidade (e, portanto, atmosfera apocalíptica e surreal) da guerra.

A partir das leituras, é perceptível que, na obra dos três poetas, o mar figura como elemento substancial na aproximação dos conflitos do mundo empírico. Seja

na simbologia da fúria, da distância, da comunicação ou dos mortos, o mar é signo que permite aproximar da guerra, ressaltando sua violência e sua instabilidade. Com base nesse recorte e no cotejo dessas três poéticas é identificada uma dupla graduação: se por um lado há um esfacelamento das referências diretas à Segunda Guerra Mundial que parte da obra de Drummond, passando por Cecília até chegar em Murilo; por outro há uma intensificação nas apresentações de fúria e instabilidade marítima, na mesma ordem. Desse modo, é como se, ao criptar os fatos, houvesse uma acentuação na intensidade das metáforas e das alegorias. Nesse sentido e, por fim, as águas marítimas ao lado da guerra mobilizam tópicos centrais nos poetas: na obra de Carlos Drummond de Andrade, apresentam, ao mesmo tempo, um meio de comunicação e a sua obliteração pela distância, na obra de Cecília Meireles, são componentes do fado ou da macroestrutura atemporal das guerras e na obra de Murilo Mendes adquirem um tom apocalíptico e mítico.

referências bibliográficas

- ALCIDES, Sérgio. Melancolia ‘gauche’ na vida. In: *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002, p.38.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da literatura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BLUMENBERG, Hans. *La inquietud que atravessa el río*. Barcelona: Edicions 62, 1992.
- BLUMENBERG, Hans. *Naufrágio com espectador*. Trad. Manuel Loureiro. Lisboa: Vega, 1990.
- BLUMENBERG, Hans. *The legitimacy of the modern age*. Baskerville: Mit Press editions, 1985.
- BRAGA, Rubem. *Crônicas da guerra na Itália*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga musa (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: Relicário, 2015.
- CAMILO, Wagner. *A modernidade entre tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.
- CANDIDO, Antonio. Pastor pianista/pianista pastor. In: CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula. Caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985, p.82.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- GOUVÊA, Leila. *Pensamento e “lirismo puro” na Poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2017.

- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira* (Mário, Drummond, Cabral). Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1968.
- MEIRELES, CECÍLIA. Brinquedos. In: *A manhã*, Rio de Janeiro, 1941.
- MEIRELES, Cecília. Dia da Vitória. In: *Correio Paulistano*, São Paulo, 1945.
- MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas*. São Paulo: Global, 2015.
- MEIRELES, Cecília. Natal. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1931.
- MEIRELES, Cecília. O brinquedo de guerra. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1932.
- MEIRELES, Cecília. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1972.
- MEIRELES, Cecília. *Pistoia, Cemitério Militar Brasileiro*. São Paulo: Global, 2016.
- MEIRELES, Cecilia. Quando eu morrer. In: *A manhã*, Rio de Janeiro, 1943.
- MEIRELES, Cecilia. Se fosse possível. In: *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 1945.
- MENDES, Murilo. Notícias do loplop. (II). In: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1944.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma muriloscopy. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 14; p.20.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- STERZI, Eduardo. Murilo Mendes: a aura, o choque, o sublime. *Revista Literatura e Autoritarismo*, novembro de 2010, pp. 52-53.
- UNGARETTI, Giuseppe. Siciliana. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p.38.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras: 2018.

A estética brechtiana na dramaturgia de *Ponto de partida*

The Brechtian Aesthetic in the Dramaturgy of Ponto de Partida

Autoria: Marco Antonio Pedra da Silva

 <https://orcid.org/0000-0002-8939-2658>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.185955>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/185955>

Recebido em: 19/05/2021. Aprovado em: 26/09/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 19, ago.-dez., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

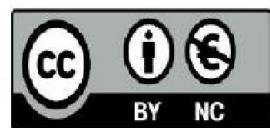
Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

SILVA, Marco Antonio Pedra da. A estética brechtiana na dramaturgia de *Ponto de partida*. *Opiniões*, São Paulo, n. 19, p. 269-290, 2021. DOI:

<https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.185955>. Disponível em:
<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/185955>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

a **estética** brechtiana na dramaturgia de *ponto de partida*

The Brechtian Aesthetic in The Dramaturgy of *Ponto de Partida*

Marco Antonio Pedra da Silva¹

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.185955>

¹ Graduando em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: marcoantonio.pedrasilva@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8939-2658>.

Resumo

Este artigo tem o objetivo de reconhecer elementos do teatro brechtiano na dramaturgia da peça *Ponto de partida* (1976), escrita por Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006). Para tanto, consultei materiais primários e bibliográficos acerca do teatro brechtiano, da peça em estudo, da trajetória artística de Guarnieri e da morte de Vladimir Herzog (1937-1975) - que inspirou a fábula da peça. Com isso, analisei a dramaturgia de *Ponto de partida* a partir dos seguintes recursos brechtianos: o *gestus*, a narratividade, a música-gesto e a parábola.

Palavras-chave

Dramaturgia brasileira. Dramaturgia épica. Ditadura militar. Gianfrancesco Guarnieri. Bertolt Brecht.

Abstract

This article aims to recognize elements of Brechtian theater in the dramaturgy of the play *Ponto de Partida* (1976), written by Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006). For that, I consulted primary materials and bibliography about Brechtian theater, the play studied, Guarnieri's artistic trajectory and the death of Vladimir Herzog (1937-1975) - who inspired the play's fable. Thus, I analyzed the dramaturgy of *Ponto de Partida* and found the following Brechtian resources: the *gestus*, the narrativity, the gesture-music and the parable.

Keywords

Brazilian Dramaturgy. Epic Dramaturgy. Military Dictatorship. Gianfrancesco Guarnieri. Bertolt Brecht.

introdução

O mês de outubro de 1975 ficou marcado pela caça aos jornalistas cometida pela ditadura militar: “era raro o fim de semana em que um jornalista não desaparecia misteriosamente no prosaico trajeto entre a casa e o trabalho.” (FREITAS, 2005, p. 26) Foi nesse mês que o regime militar assassinou o até então diretor de jornalismo da TV Cultura, Vladimir Herzog:

No dia 24 de outubro, noite de sexta-feira, os agentes do DOI foram prendê-lo, na redação da Cultura. Vlado, alegando que estava terminando a edição de um telejornal, se prontificou a prestar esclarecimentos na sede do DOI-CODI, na manhã seguinte. A interferência de diretores da empresa e de colegas de trabalho contribuiu para que Vlado passasse aquela noite em casa. Assim, no dia 25 de outubro, sábado, o diretor de jornalismo da TV Cultura se apresentou e, horas mais tarde, foi covardemente assassinado. (idem, pp. 27-28)

Depois de torturarem e matarem Herzog, os militares forjaram seu suicídio colocando um cinto ao redor do pescoço do jornalista e o pendurando em uma grade dentro de uma sala do DOI-CODI. A cena do suicídio foi fotografada e divulgada pelo 2º Exército. (KLEINAS, 2012) Apesar de forjarem o enforcamento de Herzog, a foto divulgada deixava claro que essa versão da morte era falsa, pois os pés de Vlado se arrastavam no chão, o que tornava impossível seu enforcamento. Em 1976, Clarice Herzog, viúva do jornalista, moveu um processo cível para responsabilizar a União pela morte do marido e, em 1978, a ação culminou na condenação da União. Os assassinos do jornalista, no entanto, nunca foram revelados ou penalizados.

Herzog foi uma figura pública ligada ao setor cultural e muitas foram as manifestações artísticas que surgiram frente ao seu assassinato. O escultor e pintor Cildo Meireles carimbou a frase “Quem Matou Herzog?” em diversas cédulas de um cruzeiro no ano de 1975 (FRENDA et al., 2013) e ao menos três dramaturgias foram produzidas expondo fábulas inspiradas na história da morte de Herzog. São elas: *Ponto de partida*, de Gianfrancesco Guarnieri; *Fábrica de chocolate* (1979), de Mário Prata e *Patética* (1976), de João Ribeiro Chaves Netto, irmão de Clarice.

Ponto de partida não sofreu cortes da censura e a peça pôde ser difundida através da encenação realizada pela empresa Othon Bastos Produções Artísticas (1971-1984), em 1976. Além disso, também em 1976, a peça foi publicada pela Editora Brasiliense em formato de livro físico. A qualidade literário-teatral do texto foi reconhecida ao vencer, na categoria de melhor dramaturgia, premiações como Molière, APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), Governador do Estado e Mambembe (ENCICLOPÉDIA, 2020):

Diante da arbitrariedade da ditadura militar, coube ao teatro desenvolver uma nova linguagem estética, possibilitando que inúmeros espetáculos teatrais se destacassem tanto pela qualidade artística, quanto pela construção de uma cultura de oposição. (FREITAS, 2005. p. 33)

Essa nova linguagem estética estava intimamente ligada ao objetivo de driblar a censura e conseguir levar a obra ao público sem abrir mão do seu viés político. Para isso, a parábola foi um recurso utilizado em *Ponto de partida*. De acordo com Patrice Pavis (1947) “a parábola é um meio de falar do presente, colocando-o em perspectiva e travestindo-o numa história e num quadro imaginários.” (1997, p. 276). Através dela “apreendemos o alcance didático da peça, podendo - nesse caso - estabelecer um paralelo com a nossa atual situação” (*ibidem*).

Em *Ponto de partida* a parábola acontece em razão da peça ter sido “baseada e inspirada na morte de Herzog” (GUARNIERI apud ROVERI, 2004, p. 152). No programa da peça, Fernando Peixoto aponta que, segundo Brecht, “a parábola é a melhor forma de narração teatral”. Por sua extraordinária capacidade de servir à verdade. Através da parábola se torna mais nítida e limpida a convivência do abstrato e do concreto, da lição e da poesia, do geral e do particular” (1989, p. 191). Nesse texto Peixoto não comenta diretamente a relação parabólica de *Ponto de partida* com o assassinato de Herzog, provavelmente para não comprometer a peça com a censura.

Além de utilizar a parábola em sua dramaturgia, Bertolt Brecht (1898-1956) inseriu esse termo no título de algumas de suas peças, como em *A alma boa de Setsuan - parábola* (1941) e *A resistível ascensão de Arturo Ui - parábola* (1941); e no corpo do texto de outras, como em *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas* (1934), *Quanto custa o ferro?* (1939) e *O preceptor* (1951) (Cf. GRUBISICHI, 2007).

Brecht foi um dramaturgo e encenador alemão que ficou famoso por romper com a unidade cronológica da cena realista e, ao mesmo tempo, implementar recursos que visavam levar o público a refletir sobre a sua realidade política. Entende-se como unidade cronológica da cena realista as diretrizes do gênero dramático postuladas por pensadores como Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) e Hegel (1770-1831). O gênero dramático e seus rompimentos iniciados pelo teatro moderno foram analisados por autores como Peter Szondi e Anatol Rosenfeld (Cf. SZONDI, 1956; ROSENFIELD, 1965). Brecht criou uma linguagem inovadora de cena ao implementar em suas peças o *V-effekt*, costumeiramente traduzido como “efeito de distanciamento” ou “efeito de estranhamento.” Com o *V-effekt*, Brecht buscou interromper o ilusionismo da arte teatral através de recursos cênicos-musicais, cênicos-literários, literários e narrativos (ROSENFIELD, 1965). Explicarei brevemente o que são cada um desses recursos.

De acordo com os escritos de Brecht, reunidos - após a sua morte - no livro *Estudos sobre teatro* (1978), os recursos cênico-musicais se constituem de canções

antiprosódicas, isto é, que não seguem os estudos da metrificação. A antiprosódia dessas músicas visa gerar no público uma sensação de estranhamento, o que impede que a plateia fique completamente imersa na apresentação (BRECHT, 1978). O objetivo das músicas brechtianas é estimular o juízo crítico do público frente à realidade representada pelas canções (Cf. BRECHT, 1978). A música brechtiana é aquela que “facilita a compreensão do texto/ interpreta o texto/ pressupõe o texto/ assume uma posição/ revela um comportamento” (idem, p. 17). O encenador chama sua música de “música-gesto”, pois ela “confere, na prática, ao ator, a possibilidade de representar determinados ‘gestos’ essenciais” (idem, pp. 186-187).

Esses “gestos” que os atores deveriam representar nas canções ajudam a formar o conceito brechtiano de *gestus*, caracterizado por simbolizar aspectos de uma configuração social, o que pode ser obtido por meio de diversos elementos cênicos: uma imagem, um discurso, um diálogo ou, como exposto acima, uma música:

Chamamos esfera do *gestus* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relaçãoumas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente etc. (idem, p. 124)

Assim, o *gestus* nunca terá o objetivo de expressar as características individuais das personagens. Ele sempre expressará a relação entre elas a partir de um prisma social.

Os recursos cênico-literários referem-se às projeções e cartazes que o encenador utilizava em suas peças para dar a elas certo didatismo e literalizá-las, o que, para Brecht, significava fortalecer o caráter científico de suas produções. Os usos da ironia, da paródia, da parábola e de outras figuras de linguagem nas dramaturgias brechtianas, por sua vez, constituem os recursos literários (ROSENFELD, 1965).

Por fim, a narratividade irrompe na dramaturgia de Brecht através de todas as ferramentas apresentadas acima e por meio das falas que devem ser ditas pelos atores brechtianos. Essas falas não se restringem à função de representação de personagens, elas exercem também funções narrativas nas quais o interlocutor da narração é o público (ibidem). Dessa forma, a quarta parede – como é chamada a convenção teatral que separa as personagens do público, permitindo que elas ajam como se o público não as tivesse vendo – é “quebrada”.

O desejo de Brecht em atingir o *V-effekt* deve-se também à vontade do dramaturgo de conectar o seu teatro com o seu período histórico. Para ele:

Ao expormos novos princípios artísticos e ao elaborarmos novos métodos de representação, temos de tomar como ponto de

partida as solicitações urgentes de um período de mutação como este que atravessamos; a possibilidade e a necessidade de uma nova organização da sociedade impõem-se. Todos os acontecimentos relativos aos homens são examinados, tudo tem de ser encarado de um prisma social. Um teatro que seja novo necessita, entre outros, do efeito de distanciamento, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas efetuadas. (BRECHT, 1978, p. 66)

Brecht ainda alega que “o homem não pode continuar a ser apresentado ao homem como uma vítima, como objeto passivo de um ambiente desconhecido, imutável” (idem, p. 6), sendo assim, os seus atores visam apresentar ao público um mundo que pode ser contestado e modificado. A intenção do teatro brechtiano não é injetar pensamentos prontos no público, mas estimulá-lo a cultivar, com juízo crítico, os seus próprios pensamentos. Nesse sentido, e com o intuito de sintetizar o teatro épico que criara, Brecht fez o seguinte comentário:

É relativamente fácil apresentar um esquema de teatro épico. Para trabalhos práticos, eu escolhia, habitualmente, como exemplo do teatro épico mais insignificante, que é como quem diz “natural”, um acontecimento que se pudesse desenrolar em qualquer esquina de rua: a testemunha ocular de um acidente de trânsito demonstra a uma porção de gente como se passou o desastre. O auditório pode não haver presenciado a ocorrência, ou pode, simplesmente, não ter um ponto de vista idêntico ao do narrador, ou seja, pode ver a questão de outro ângulo; o fundamental é que o relator reproduza a atitude do motorista ou a do atropelado, ou a de ambos, de tal forma que os circunstantes tenham possibilidade de formar um juízo crítico sobre o acidente. (BRECHT, 1978, p. 67)

Em outras palavras, o teatro brechtiano fornece, nas fábulas de suas peças, um material que permite ao público cultivar um juízo crítico sobre a fábula apresentada. Contudo, esse viés pedagógico não deve tornar o teatro brechtiano desagradável ou sisudo, pois “a oposição entre aprender e divertir-se não é uma oposição necessária por natureza.” (BRECHT, 1978, p. 49)

Para demonstrar as semelhanças que vejo entre esse teatro e a dramaturgia da peça *Ponto de partida*, analisarei a obra destacando os elementos brechtianos que nela encontrei.

ponto de partida e seus recursos brechtianos

Ponto de partida conta a história de Birdo, um poeta e pastor de cabras que é encontrado morto, enforcado, com o corpo pendendo de uma árvore no centro de uma praça. A morte ocorreu antes mesmo do início da peça e a população da aldeia onde Birdo vivia sofre pela morte do rapaz. Um inquérito é aberto para saber se o ocorrido é fruto de um suicídio ou de um assassinato. A peça é carregada de narratividade, pois, muito do que se lê ao longo do texto, são depoimentos acerca da morte do rapaz.

De acordo com as indicações do autor, quando o pano é aberto, o público deve ver a personagem Dôdo, o pastor, imóvel observando o corpo do poeta sem vida. Quando Dôdo finalmente começa a falar, ele revela ao público a importância que Birdo tinha para aquela aldeia e pede para que o morto volte a cantar poemas e falar do porquê não são nem bons nem maus os habitantes daquele lugar. Dessa forma, o público comprehende que o defunto era um poeta que falava sobre a sua gente. Dôdo também revela que na noite anterior não houve indícios ou ruídos que indicassem ocorrer um assassinato. O pastor termina a primeira fala atormentado, dizendo que tamanha cena de violência fará com que ele tenha que acreditar em suas “visões”. Trata-se da cena que ele viu na noite da morte de Birdo, uma mulher, junto a dois capangas, carregava o corpo de um rapaz. Dôdo só revelará essa visão no final da peça.

Depois da primeira fala do pastor, Ainon, o ferreiro e pai de Birdo, entra em cena e se surpreende ao ver o filho morto. Ele começa a gritar e clamar por justiça enquanto bate incansavelmente em sua bigorna. Entra, então, o casal Dom Félix e Aida, senhores da aldeia. Dom Félix é cego e Aida o guia. A cegueira de Dom Félix é um recurso bastante inteligente para propiciar que a narratividade seja a base de toda a peça, pois tudo que se passa ao seu redor precisa ser relatado a ele pelas outras personagens. Dom Félix é o juiz que irá decidir se houve ou não assassinato do poeta Birdo, mas, não só juiz, ele é a autoridade máxima e ditatorial da comarca onde a situação se estabelece e tem o poder sobre a devassa que rege a peça: investiga o acontecido, pode punir os culpados se forem localizados, pode também inocentá-los, se assim o quiser.

Em sua primeira aparição o juiz pergunta à esposa o que está acontecendo e ela descreve a cena que vê. O homem pede para que ela ordene silêncio, Aida obedece. A primeira ação do senhor da aldeia é ordenar que a população fique quieta diante do ocorrido. Tal ação pode ser interpretada como um *gestus* brechtiano, pois, como já foi explicado acima, o *gestus* é aquele que simboliza aspectos de uma configuração social (BRECHT, 1978). Neste caso, Dom Félix representa a autoridade máxima do lugar que, assim como as autoridades do período da ditadura militar, exigiam silêncio da população quando os ruídos não fossem convenientes para o poder vigente.

Antes do juiz exigir tal silêncio, no entanto, entra em cena sua filha, Maíra, amada de Birdo. Ao ver o corpo do amante sem vida, Maíra desfalece. Quando

desperta, chora pela perda do poeta. Ao vê-la em prantos, Aida vai até a filha e tenta conter suas lágrimas, para isso, ela minimiza a gravidade da morte do poeta:

Aida – Vamos, minha filha, recobra-te! Por que sofrer assim diante deste morto? É mais um morto, meu anjo. Só mais um. [...] Este homem, apesar de tudo, teve o direito da escolha, enforcou-se. Mas há os que não escolhem e morrem sozinhos, abandonados, de lepra, terçã ou fome. [...] Por que ficar assim prostrada diante de uma morte que diante das outras não conta, não é, ou se é, é quase nada?! (GUARNIERI, 1976, p. 247)

A mulher que Dôdo viu na noite anterior era Aida e, justamente ela, a assassina de Birdo, além de minimizar a morte do rapaz, como visto no trecho acima, defende firmemente a hipótese de suicídio. Em contrapartida Maíra defende veementemente a hipótese de que Birdo foi assassinado. Apesar de defenderem hipóteses tão diferentes, as duas desejam uma coisa em comum: que Birdo seja enterrado. Aida roga ao marido que o defunto seja enterrado, o ocorrido seja dado como suicídio e assim, os moradores da aldeia voltem à rotina. Maíra, por sua vez, deseja que o corpo seja enterrado em respeito à integridade do morto, pois, “pássaros negros já escurecem o céu” (idem., p. 247) e deseja que o pai, depois de permitir o sepultamento de Birdo, inicie uma investigação para descobrir quem assassinou o poeta. Dom Félix, porém, escolhe manter o corpo do rapaz insepulto até que se descubra se a morte é fruto de um suicídio ou de um assassinato. O juiz da aldeia afirma que só depois de obter essa informação a população saberá se Birdo deve repousar “no campo dos piedosos ou no dos celerados a caminhos da danação” (ibidem). Ele escolhe manter o corpo insepulto ainda que essa decisão atormente Aida, seu braço direito.

Depois dessa decisão, Ainon canta a música *Menino Pássaro*. Nessa música, o ferreiro, com muita melancolia, elenca objetos que construiu com suas mãos. Ainon cita tanto coisas que aprisionam - como “cravos, correntes, ferraduras” (idem, p. 248) -, quanto artefatos de guerra e de defesa pessoal - “lanças, elmos, espinhos, armaduras” (ibidem). No meio da música, a cantoria é interrompida por uma fala do ferreiro, que reverencia o filho e Isabela, sua falecida esposa e mãe de Birdo. A cantoria volta e, durante a música, Ainon afirma que de suas mãos nasceram “os primeiros passos, primeiros risos e querenças” (ibidem). Ele está se referindo aos primeiros passos, risos e querenças do filho, quando este ainda era pequeno. Ainon termina a canção dizendo que o filho, depois de crescido, voou de suas mãos. Suponho que o “voo” de Birdo seja uma metáfora à atuação política que ele teve frente às adversidades da aldeia e, por causa desse “voo”, Birdo foi assassinado. O nome Birdo se parece com a palavra inglesa “bird”, que significa pássaro. Algumas cenas depois da cantoria do ferreiro, Ainon pergunta à Aida por que alguém mataria um pássaro. Nessa ocasião, a dramaturgia estabelece uma

analogia entre esse animal e Birdo. Aliás, o próprio nome da canção cantada pelo ferreiro já nos remete a essa analogia.

Com essa canção, são atendidos os princípios da música brechtiana de facilitar e interpretar o texto, além de revelar um comportamento, visto que, por meio dessa música, compreendemos um pouco melhor quem é o ferreiro e como ele está se sentindo em relação à morte do filho.

Ainda que a canção esteja diretamente relacionada ao acontecimento, isto é, o pai a cantar em memória do filho que acabou de morrer, ela não se integra à dramaturgia como ocorria em um musical da tradição, ela traz mais elementos para o espectador. A música mostra claramente a dualidade entre a arma e a liberdade, entre a violência e a doçura. A dialética expressa, pela metáfora das mãos do ferreiro-pai, ou do pai-ferreiro, com as quais ele produz armas, aparelhos de guerra, mas produz também afago e amor, duas direções possíveis para a mesma situação, para a mesma pessoa. O ferreiro criou um filho que se tornou um libertário e um poeta. Esse filho foi calado por uma violência terrível.

Devido às palavras utilizadas no texto e aos tipos de objetos citados por Ainon na canção, percebe-se que a história de *Ponto de partida* está situada em um período medieval. Tal hipótese pode ser confirmada no programa da peça em que Fernando Peixoto (1937-2012) afirma tratar-se de “uma aldeia medieval imprecisa” (1989, p. 192). Distanciar a data da fábula da peça do contexto histórico em que ela foi criada contribui para o *V-effekt*, pois, de acordo com Brecht, o tempo atual é naturalizado, o que dificultaria um efeito de estranhamento:

Os acontecimentos históricos são acontecimentos únicos, transitórios, vinculados a épocas determinadas. O comportamento das personagens dentro destes acontecimentos não é, pura e simplesmente, um comportamento humano e imutável, reveste-se de determinadas particularidades, apresenta, no decurso da história, formas ultrapassadas e ultrapassáveis e está sempre sujeito à crítica da época subsequente, crítica feita segundo as perspectivas desta. (BRECHT, 1978, p. 84)

Para inserir a peça em uma época determinada, seria necessário pensar em uma data específica e também em um lugar específico, e não há esse tipo de indicação no texto. Apesar dessa ausência, em alguns jornais dos anos 70 há críticas a respeito da primeira encenação de *Ponto de partida*. Personalidades como Sábato Magaldi (2014, p. 434), Tânia Pacheco (O Globo, 1977, p. 4) e Ilka Marinho Zanotto (O Estado de São Paulo, 1976, p. 9) afirmaram que a peça se passa em uma aldeia medieval espanhola. Procurei pistas que comprovem a localização espanhola na dramaturgia, pesquisando inclusive a origem do nome das personagens, mas não há nenhuma informação concreta. Posteriormente tive acesso a um bate-papo sobre a peça, registrado em vídeos do Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, no qual o diretor Fernando Peixoto contou que, no início do texto enviado

para os censores, a companhia Othon Bastos Produções Artísticas havia escrito que a peça era inspirada em uma lenda espanhola do século XVII, mas, na verdade, “era uma lenda que foi inventada na Praia Vermelha no Copacabana” (ACERVO MIS-SP, 1985). Talvez, ao vincular a peça a uma lenda espanhola, o grupo estivesse tentando despistar os censores da relação parabólica da peça com o caso Herzog.

Depois da cantoria do ferreiro, Dôdo e Ainon se encontram e Ainon fala sobre a importância que o falecido filho tinha em sua vida:

Ferreiro – [...] Juro, Dôdo, não é a perda de um filho que choro, é a perda de um homem, um homem incomum. Não é somente a falta de um filho, não é a dor de um pai. Sinto falta de um companheiro, deste ser de olhos abertos e mente inquieta. Já não era eu que o levava pela mão, mas ele que me conduzia. Fizeram-no calar-se. (GUARNIERI, 1976, p. 249)

Birdo era uma consciência política ativa na aldeia e influenciava o pensamento dos demais moradores daquele lugar. Nessa conversa, Dôdo conta um pouco sobre as mazelas que já viveu. Ele fala sobre a morte de Cristina, sua amada, e de seus cinco filhos. O pastor conta que os filhos morreram de fome e que não lhe fizeram falta. Aliás, Dôdo diz que sentia alívio quando a morte cessava o choro da fome dos filhos. No entanto, o pastor não tem o mesmo sentimento em relação à perda de Birdo. Tal morte causa aflição no pastor.

Ainon e Dôdo recordam-se da música que Birdo ensinou a eles. A canção que cantam é *Ponto de partida*, de Sérgio Ricardo, que já havia sido composta e apresentada em shows pelo músico antes mesmo da escrita da peça (Cf. TRIBUNA, 1976, p. 10). No meio da canção, Maíra se junta aos dois senhores e canta com eles. Através da cantoria, as personagens enunciam que, apesar de não terem muita coisa, elas têm “a busca como medida/ o encontro como chegada/ e como ponto de partida” (GUARNIERI, 1976, p. 251). E talvez assim, no encontro entre elas, consigam unir forças para obter justiça frente ao caso da morte de Birdo. A mensagem de esperança que a música traz também expressa o estado de esperança em que o próprio poeta vivia, visto que, de acordo com as personagens, a canção era frequentemente cantada por ele.

Os três conversam e Maíra revela a Ainon que ela era namorada de Birdo, porém sem conhecimento e consentimento de Aida e Dom Félix. O ferreiro, então, começa a desconfiar que a morte do filho tenha vindo pelas mãos do poderoso Dom Félix em um ato de vingança paterna. Ao desconfiar que o assassinato venha de mãos tão poderosas, Ainon recua em sua busca por justiça. Ele diz: “Então é isso? Por teu amor foi Birdo enforcado? Uma vingança de pai? Pois se é assim, por Deus, nada reclamo e direi que, neste caso, D. Félix foi justo e honrado” (idem, p. 255). Maíra alega que seu pai não sabia de nada e que, mesmo que ele fosse o assassino, a justiça deveria ser feita e ele deveria ir para a prisão. No fim da conversa, Maíra revela estar grávida do finado poeta. Ela diz que Birdo prossegue em seu ventre.

Dessa forma, o texto de Guarnieri sugere que o embrião simboliza a continuidade das ideias do rapaz na aldeia.

Em seguida, o público deve assistir a uma cena entre Dom Félix e Aida. Nesse momento, Aida tenta convencer o marido a encerrar as investigações acerca da morte de Birdo. Segundo ela, Dom Félix está perdendo tempo investigando o caso, enquanto deixa de lado os seus afazeres econômicos, que realmente reclamam atenção. Dom Félix, todavia, continua firme em sua decisão de apurar o ocorrido. Sobre essa decisão, Freitas comenta em sua monografia:

A busca pela verdade não é, simplesmente, movida por um desejo de justiça, mas sim pela necessidade em se controlar tudo à sua volta. O que se torna imprescindível é manter a autoridade independente da sentença final. Contudo, ao afirmar que o criminoso será castigado, recua imediatamente ao perceber aonde se chegará com o fim do processo. (2005, p. 44)

Dom Félix, assim como Maíra e Ainon, não sabe ao certo como a morte de Birdo ocorreu. Ele, autoridade máxima daquela aldeia, decide investigar o caso para que o acontecimento fique esclarecido para a população e também para ele. Terminada a discussão entre Dom Félix e Aida, o juiz inicia a devassa com todas as outras personagens.

Chegamos então à primeira sessão do inquérito. As cenas de inquérito são bastante propícias para o emprego da narratividade. Nessas cenas, as personagens narram o que sabem sobre a vida e morte do poeta, bem como sobre a relação que tinham com ele. Todo o objeto de discussão dessas cenas é o passado e, por isso, a forma épico-teatral mostra-se muito mais adequada para a construção dessas cenas do que a forma do drama puro, que, de acordo com Hegel, deveria abordar ações que acontecem no tempo presente das personagens (Cf. SZONDI, 1956).

Algumas peças de Brecht, inclusive, contêm cenas de inquérito. Em *A alma boa de Setsuan - parábola* (1941), é numa cena de inquérito que Chui Ta explica aos deuses por que virou Chen Te e narra a eles as dificuldades que enfrentou por ser uma alma boa neste mundo. Já em *A exceção e a regra* (1931), o patrão justifica, em um inquérito, o assassinato que cometeu contra o seu empregado. Esta justificativa faz o juiz da indagação inocentar o patrão por considerar inesperada a atitude bondosa que teve o defunto ao levar água para o patrão. Aliás, os exemplos de cenas de inquérito na dramaturgia brechtiana se multiplicam, pois outras peças, como *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1929) e *O círculo de giz caucásiano* (1945) também contam com esse recurso narrativo.

Na primeira sessão do inquérito de *Ponto de partida*, nada muito revelador acontece. Ainon continua afirmando que o filho não é suicida; Dôdo, guardando suas “visões” somente para si; Aida, acusando Birdo de suicida - para isso, ela afirma que a noite anterior foi calma e silenciosa e caso o morto tivesse sido assassinado, haveria gritos e ruídos de violência; Maíra clama ao pai que não dê ouvidos à Aida

e continue investigando o caso e Dom Félix, ao descobrir que Dôdo é um andarilho sonâmbulo, questiona o pastor se ele não poderia ter matado o amigo enquanto dormia. Dôdo afirma que, como todos os sonâmbulos, ele tem o sono leve e não poderia ter feito tal coisa enquanto dormia, pois certamente acordaria e recuperaria a consciência.

O pastor se abstém de posicionar-se em relação ao assassinato ou suicídio, mesmo tendo visto um corpo sendo pendurado na árvore na noite da morte do amigo. Ele parece querer convencer-se de que não houve um assassinato naquela noite e, para isso, reitera os apontamentos feitos por Aida, que dissera que, se acaso houvesse um assassinato, ouvir-se-iam gritos ou ruídos de violência na noite da morte do poeta. Se a intenção de Dôdo não foi convencer-se de tal tese ao fazer tal reiteração, foi, pelo menos, levantar mais um argumento para livrar-se da culpa pela morte do amigo, que Dom Félix tentou atribuir a ele.

Para abster-se de tomar uma decisão frente ao ocorrido, Dôdo revela que tem visões e que comumente vê desgraças que ninguém mais vê. Nessa passagem do texto, as desgraças descritas por Dôdo são análogas às desgraças cometidas e escondidas pelo governo militar:

Dôdo – [...] Descobri quatro corpos mutilados nos baixos do Grotão. Reais, compactos; fui dar o alarme, volto porém desconfiado de minha impressão, e já lá não estavam. Pura visão!... [...] Ouço, às vezes, o ruído de carros de artilharia, gritos abafados, tiros sacudindo a aldeia... homens cambaleando, feridos ensanguentados, poderosos apeados, luta de morte entre aliados... Desponta o sol e é só calma, pois que vivemos em absoluta serenidade - que disto eu sei, pois não! - Visão, pura visão! (GUARNIERI, 1976, p. 263)

O sumiço de corpos de cidadãos falecidos e a presença de carros de artilharia foram características comuns da ditadura militar. Aqui a metáfora consegue driblar a censura e estabelecer um sentido parabólico entre o texto e o contexto social em que ele foi escrito. Tal atitude, munida de parábola brechtiana, é repetida logo em seguida, quando Dôdo fica sozinho no palco e canta a música *Vidas rasas*, na qual o pastor fala sobre seus carneirinhos. No vídeo Teatro e Ditadura², a atriz Sonia Loureiro comenta que os carneirinhos da música de Dôdo faziam referência ao público. Na música, o pastor canta: “Que será do mundo/ No calor das casas/ Se meus cordeirinhos/ Não criarem asas?” (idem, p. 264). Provavelmente o intuito desse trecho seja dizer ao público que é preciso tomar alguma atitude frente às adversidades políticas, pois, sem as atitudes necessárias, a verdade nunca deixará de ser apenas latente, como na fábula da peça.

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sH8BjWjDi3w>> Acesso em: 15 mar. 2020.

Contrariando a mensagem que ele mesmo enuncia com essa cantoria, Dôdo se recusa a revelar o que sabe sobre o assassinato, mesmo sob as súplicas emocionadas de Maíra na cena seguinte. O pastor novamente diz que não sabe de coisas concretas, pois o que ele viu seriam apenas ilusões. Ele confessa, porém, a Maíra, que tem medo. Fica então incerto para o espectador se realmente Dôdo tem visões imaginárias ou se recusa a denunciar as violências que presencia porque sabe que, se o fizer, será o próximo a sofrer.

Dôdo representa o povo mais pobre, mais fraco e injustiçado, aquele que, por qualquer “descuido”, seria o primeiro a ser descartado, a servir de bode expiatório, como, aliás, quase acontece quando ele confessa ser sonâmbulo. Ele tem consciência disso e sabe que, se decidir contar, será o próximo a ser morto. Esse diálogo com Maíra deixa patente que as informações do depoimento anterior, as quais ele chama de visões, refletem a realidade da situação opressora e autoritária daquela vila – imagem direta, portanto, da sociedade brasileira sob o jugo da Ditadura.

A cena é cortada para aparecer Aida, aos pés do marido, massageando seus artelhos. Ela clama, mais uma vez, que ele dê o caso por encerrado e enterre o morto. O marido repete a importância de resolver o caso e convoca o povo da aldeia para fazer uma oração. As outras personagens entram em cena para cantar a música *Prece*. No artigo “Uma só prece? A canção como gesto social em Ponto de partida”, Lima intui que por meio dessa canção, “os compositores realizaram o princípio brechtiano de gesto social” (2018, p. 1). Ele analisa detalhadamente como cada personagem demonstra as suas características sociais ao cantar a música. Cada estrofe é cantada por uma personagem diferente e apresenta um posicionamento frente à morte de Birdo. A melodia segue uma cadência repetitiva, mas o texto muda. Ouso atribuir a essa música, ainda, o recurso literário da ironia. Considero o fato de as personagens cantarem a mesma melodia para expressar ideias completamente diferentes e irônicas.

Dom Félix começa a cantar a música dizendo “Oremos concidadãos/ Que nos una a uma só prece” (GUARNIERI, 1976, p. 267), no entanto, com o desenrolar da música, fica notável que cada personagem tem a sua própria prece e desejo frente à morte do poeta. Assim, essa música revela aspectos do comportamento de cada personagem e ajuda o público a interpretar o texto, ao sintetizar quais são as reivindicações de cada uma das personagens. Com isso, mais uma vez a música aparece em *Ponto de partida* munida de caráter brechtiano.

Terminada a canção, Maíra, Dom Félix e Dôdo saem de cena e Aida fica sozinha com Ainon; os dois têm uma conversa decisiva para o andamento do inquérito. Aida pressiona o ferreiro a aceitar que o filho se suicidou e encerrar a busca por um assassino para que, dessa forma, os dias de tranquilidade retornem à aldeia. Aida diz que o ferreiro sabe que Birdo foi “um ser pouco equilibrado” (idem, p. 269) e poderia muito bem ter cometido suicídio. Ela alega que, com a lavoura da aldeia parada em mobilização à morte de Birdo, o acontecimento causa prejuízo à população:

Aida – Aconselho-te que o faças. És também responsável, ferreiro. Cuida-te. Murmura-se que uma conspiração se prepara. O nome de Miguel Vasca volta a ser pronunciado. Esta morte, ferreiro, nos transcende. É pública, e envolve algo mais que o teu desespero. (GUARNIERI, 1976, p. 270)

O nome citado por Aida, Miguel Vasca, é o nome de uma personagem que não aparece na peça, mas que é citada pelas outras personagens do texto. Trata-se de um ex-morador da aldeia, opositor de Dom Félix, que foi derrotado pelo juiz, com quem mantinha uma competição política. Poucos são os detalhes revelados sobre essa figura ao longo do texto, mas fica evidente que, para Aida e Dom Félix, a existência de qualquer um que simpatize com Vasca é uma ameaça política.

No fim da conversa, Aida ameaça Ainon:

Aida – [...] As pessoas querem dias serenos e os terão, nem que para isso seja necessário exterminar os insidiosos. D. Félix tem a mão pesada, ferreiro. Deixo aqui meu mais sincero conselho. Que, depois, não se arrependas, pois não haverá misericórdia. (ibidem)

O discurso de Aida inverte a situação, busca colocar o ferreiro no lugar do insidioso, do revoltado, na figura do “agitador” que não quer o bem de sua comunidade. É um típico discurso de governos autoritários para desarmar uma pessoa que está correta e busca justiça.

Desolado, Ainon fica sozinho em cena até chegar Dôdo, que, depois de ter ouvido a conversa, leva uma corrente para que o ferreiro conserte. Ainon aproveita a ocasião para pedir a Dôdo que diga a verdade sobre a morte de Birdo. Dôdo responde que dizer a verdade não faz diferença, afinal, “tudo tem que ser como querem que seja” (idem, p. 271).

Depois, Maíra conversa com o pai. A moça conta a ele que desconfia que a morte de Birdo tenha sido causada por suas mãos. Dom Félix questiona a desconfiança da filha e Maíra acaba fazendo uma suposição de que o poeta era amante dela e, por isso, o pai o havia matado, como forma de vingança paterna. Dom Félix fica perturbado com tal suposição. No fim da conversa, Aida entra em cena e pede, mais uma vez, que o marido dê o morto como suicidado e encerre as investigações. Novamente, o marido não atende a esse pedido.

Dom Félix reúne, pela última vez, todas as personagens para dar fim ao inquérito. O juiz começa interrogando a filha, que alega que o morto não cometaria suicídio pois “para viver tinha as mais belas razões” (idem, p. 274). Ela fala dos feitos sociais aos quais Birdo se empenhava e da responsabilidade que o poeta tinha em fazer companhia ao pai. Insatisfeito e desconfiado, Dom Félix pergunta se a menina não tem mais nada a declarar, Maíra alega já ter dito tudo.

Em seguida, Aida dá seu depoimento e novamente desmoraliza o morto. Maíra interrompe a mãe e defende o amado. No meio da discussão, as duas relembram da vez em que Birdo se manifestou contra a expulsão das famílias de Labrador, e Aida relembra outra ocasião, na qual o poeta gritou “Viva Miguel Vasca! Abaixo o traidor!” (idem, p. 275), referindo-se a Dom Félix como traidor. Com tantas diferenças entre Birdo e Dom Félix enumeradas por Aida, Maíra pergunta: “Senhora, pretendéis enumerando estas razões defender a hipótese do suicídio ou comprovar as inúmeras razões que teríeis para eliminá-lo?” (idem, p. 276). Aida ignora a pergunta e segue seu discurso desmoralizante.

No fim, pela última vez, ela pede ao marido que encerre o caso, entere o morto e que este seja dado como suicida. Dom Félix interroga o ferreiro, que, afetado pela conversa com Aida, cansa-se de lutar e desiste de defender o filho. Ele pede para que o caso se encerre e Birdo seja dado como culpado, pois “foi somente dele a culpa, por esperar do desespero, por ver amor no estagnado” (ibidem). Maíra pede para que Ainon não desista de defender o filho e, em seguida, confessa estar grávida do poeta. Ao saber disso, Dom Félix, imediatamente, encerra o caso:

D. Félix - Voltem todos às suas casas. O inquérito se consumou. Morreu Birdo por suas próprias mãos, suicidou de remorsos por ter violado uma donzela de casa nobre e pai poderoso. Voltai todos ao trabalho. E aqui severamente determino que do caso não se faça mais comentário. Que se apague o morto da memória e que conte com minha fúria quem desobedecer a ordem! (idem, p. 277)

Dom Félix ordena que a população apague o morto da memória. Apagando-o da memória, todas as lutas que o poeta defendeu são apagadas também. Dom Félix, Aida e Maíra saem de cena. Com o inquérito terminado, Ainon pede para que Dôdo confesse o que viu. O pastor, então, finalmente revela:

Dôdo - Uma mulher seminua, em fúria, archote na mão e dois vultos embuçados arrastando um corpo que foi na árvore pendurado. Desapareceram rápidos e silenciosos. Só ficou, por instantes, a dama. Pareceu-me que soluçava, archote iluminando o corpo, o rosto na penumbra, e o brilho de um olhar de ódio. (ibidem)

Na última cena, Dom Félix e Aida forçam um aborto em Maíra, que agora chora pela perda do amante e do filho. Aida revela ao marido os motivos que a levaram a matar Birdo:

D. Félix - Birdo! Então foste tu?

Aida - Sim, fui! Fui! Farta de tua cegueira, consciente de minha prisão! Esta tragédia é só minha, pois não tenho salvação! A ti estou atrelada! Sou o que passa, somos o velho e acabado e só tua força nos sustenta. Não suporto os gritos de prazer, a beleza e o canto! Birdo era a vida que já não é minha! Matei-o. Mandei que o pendurassem na praça, de ódio pelo seu amor, pela sua beleza, pela sua esperança! Quisera esmagá-lo, mordê-lo até sangrar; arrancar-lhe os olhos, a língua, o sexo... ele é vida, é humanidade pulsando. Sou fria e tetra, sou passado, momento final! (idem, p. 278)

Até então, Aida nos é apresentada como uma senhora poderosa e polida, mas o trecho acima apresenta uma faceta mais frágil da personagem: uma mulher rancorosa e mesquinha, que não consegue ser alegre e, por isso, mata o poeta da aldeia. Dessa forma, Aida deixa de ser apenas uma pessoa com ideais diferentes de Birdo e passa a ser uma pessoa que, além disso, sente inveja do rapaz. A motivação dela para matá-lo é mais moral do que política. Aida comete o crime por desaprovar o estilo de vida que o poeta levava e, possivelmente, por ter descoberto a relação amorosa entre Birdo e Maíra. Apesar do ativismo político de Birdo - reforçado durante toda a peça - são questões de ordem moral que causam a morte do poeta. Essa solução torna a mensagem política da peça implícita, o que pode ter evitado problemas com a censura nos anos 70. Além disso, ao colocar a moral conservadora de Aida como causa da morte de Birdo, Guarnieri também poderia estar criticando o conservadorismo de regimes autoritários como o da ditadura militar. Afinal, sabemos que não são poucos os regimes autoritários que ao mesmo tempo que se apresentam como conservadores, matam os que, para eles, são rebeldes.

Ademais, a maneira como Aida descreve as motivações do assassinato para o marido e para o público contém bastante epicidade, visto que, ao invés de demonstrar esse lado mais frágil de Aida através das ações da personagem, Guarnieri dá a Aida um texto em que ela narra ao público e ao marido esse seu lado. Quando Dom Félix descobre o crime da esposa, ele com ela se alia para simplesmente deixar o caso como está, isto é, Birdo teria se suicidado. A peça fala de uma justiça que não é nada justa, porque é pessoalista e radicada em um único homem poderoso a quem todos temem. Na peça, como no caso de Herzog, o poder vigente impede que a investigação siga até o final.

Depois de abortarem o neto, o poderoso casal sai de cena, deixando a moça sozinha no palco. Maíra, diante do morto, dá a última fala da peça:

Maíra – Sozinhos, meu amado. Já em mim não continuas, que mataram ao pai e ao filho não nascido, e de ti só restará uma lembrança proibida. Mas eu ficarei, meu amado, no centro desta praça, até que estes tempos se acabem e os homens se reencontrem no que conservarem de humano. Eu e meu sangue,

e minha fé, e minha coragem, e minha certeza, e minha dor que
é só o que há de irreversível! (idem, p. 279)

Em seguida, o ferreiro entra em cena e volta a bater em sua bigorna. Dôdo observa Maíra e Ainon, com desespero. O morto não foi suficientemente defendido e deverá, por ordens superiores, ser esquecido da memória dos cidadãos da aldeia. Assim termina *Ponto de partida*.

O final não é feliz, como diversos finais de peças brechtianas. Em *Mãe Coragem* (1941), por exemplo, a protagonista perde todos os seus filhos para a guerra e termina o espetáculo tendo que carregar sozinha a sua carroça. Em *A exceção e a regra*, o inquérito da peça termina de forma injusta e o patrão que assassinou o empregado não é punido. Desesperada, Chui Ta implora a ajuda dos deuses e eles não a atendem em *A alma boa de Setsuan - parábola*. São finais tristes e injustos o de todas essas peças, bem como o de *Ponto de partida*. Talvez Brecht e Guarnieri quisessem, com finais tão tristes, fazer o público refletir sobre quais as atitudes que as personagens poderiam ter tomado para que seus destinos fossem mais felizes ou, no mínimo, justos. Em *A alma boa de Setsuan - parábola*, é exatamente esse o pedido que Brecht faz ao público no epílogo da peça.

E agora, público amigo, não nos interprete mal:
Sabemos que este não foi um excelente final!
[...] Para esse horrível impasse, a solução no momento
Talvez fosse vocês mesmos darem trato ao pensamento
Até descobrir um jeito pelo qual pudesse a gente
Ajudar uma alma boa a acabar decentemente...
Prezado público, vamos: busque sem esmorecer!
Deve haver uma saída: precisa haver, tem de haver! (BRECHT,
1941, pp. 184-185)

Em síntese, *Ponto de partida* expõe uma situação trágica e complexa. Um poeta é assassinado e, em seguida, tem um suicídio forjado. Seu pai, um ferreiro, quer provar que o filho não atentou contra a própria vida, mas desiste desse objetivo, por medo de ter que lutar contra os poderosos senhores da aldeia. Dôdo viu vestígios do homicídio cometido contra o poeta e, também por medo, não defendeu o amigo. Maíra tenta lutar sozinha pela honra do amado, mas não obtém sucesso, pois a luta que ela enfrenta é difícil demais para ser lutada sozinha. O público tem material para pensar sobre as atitudes das personagens, podendo entendê-las e questioná-las. Poderá também pensar sobre o que as personagens deveriam ter feito para que a peça tivesse um final menos triste. E aí está o resultado que a estética brechtiana visava: fazer o público pensar, criar alternativas, analisar a situação apresentada. Apresentar a situação problema da fábula consiste num ponto de partida para refletir sobre situações reais análogas a ela. A exemplo do caso Herzog.

Na introdução deste artigo, vimos que Brecht ficou famoso por romper com a unidade cronológica da cena realista. Esse também é um fator em comum entre a estética brechtiana e *Ponto de partida*. A fragmentação brechtiana permeia *Ponto de partida* à medida que a peça rompe com as unidades de espaço e tempo. De espaço, devido à história acontecer na praça pública, na casa do ferreiro Ainon, nos montes onde Dôdo espairece e na casa do juiz e de sua esposa. De tempo, uma vez que o período em que acontece a história não é determinado no texto e as cenas de inquérito transmutam para cenas de conversas íntimas entre as personagens repentinamente. Tanto tempo e espaço apresentam uma aura ficcional muito forte, que enfatiza o caráter de parábola do texto. Não se trata de perder o terreno concreto da mensagem, mas de inseri-la num ambiente novo e quase irreal, como se tudo se passasse num mundo distante, o que reforça a crítica política da fábula.

Entremeada de musicalidade e poesia, com um enredo que se descole aos poucos frente ao espectador, oferecendo pistas, recuando, proporcionando imagens sobre o morto e sobre as personagens, sobre os poderosos e sobre os simples, *Ponto de partida* é uma peça que aborda situações que, infelizmente, estão longe de estar resolvidas no Brasil.

considerações finais

Procurei reconhecer recursos da estética brechtiana na dramaturgia de *Ponto de partida* e, pelas razões apresentadas ao longo da análise acima, encontrei o *gestus*, a música-gesto, a parábola e a narratividade. Tais descobertas podem estimular os leitores a conhecer um lado mais brechtiano da escrita de Guarnieri, visto que se costuma ter como referência da obra do autor o marco histórico que foi o texto *Eles não usam black-tie* (1958), que, assim como *Gimba* (1959) e *A semente* (1961), peças de Guarnieri que vieram logo em seguida, tinha uma estética mais próxima do realismo.

Tanto Brecht quanto Guarnieri foram homens de teatro preocupados com as questões sociais que cercavam o contexto histórico em que viviam. Talvez seja, portanto, a presença da estética brechtiana em *Ponto de partida* um sintoma dessa semelhança entre os dois. Afinal, não foi à toa que Brecht desenvolveu uma nova estética para seu teatro. Como já foi exposto, o objetivo do encenador alemão era fornecer um material teatral que criasse um ambiente fértil para o desenvolvimento do juízo crítico do público. Assim, Brecht conseguia levar temas políticos à reflexão da plateia. É coerente, portanto, que, carregada de pretensões políticas, *Ponto de partida* remeta à estética brechtiana.

referências bibliográficas

- ACERVO MIS-SP. *Ponto de partida – 3. parte*. Direção: Fernando Peixoto. São Paulo: Grupo Hamlet, 1985. 1 DVD (61 min.).
- BRECHT, Bertolt. A alma boa de Setsuan. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. (Coleção Teatro, v. 7)
- BRECHT, Bertolt. A exceção e a regra. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. (Coleção Teatro, v. 4)
- BRECHT, Bertolt. A resistível ascensão de Arturo Ui. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. (Coleção Teatro, v. 4)
- BRECHT, Bertolt. Ascensão e queda da cidade de Mahagonny. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. (Coleção Teatro, v. 3)
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, Bertolt. Mãe Coragem. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. (Coleção Teatro, v.6)
- BRECHT, Bertolt. O círculo de giz caucasiano. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. (Coleção Teatro, v. 9)
- BRECHT, Bertolt. O Preceptor. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. (Coleção Teatro, v. 4)
- BRECHT, Bertolt. Os cabeças redondas e os cabeças pontudas. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. (Coleção Teatro, v. 5)
- BRECHT, Bertolt. Quanto custa o ferro? In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. (Coleção Teatro, v. 7)
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *A dobrar: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlando. Campinas: Papirus, 1991.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. *Ponto de partida*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398467/ponto-de-partida>>. Acesso em: 08 fev. 2021.
- FAUSTO, Carlos. A antropologia xamanística de Michael Taussig e as Desventuras da Etnografia. *Anuário Antropológico* (UnB), Brasília, v. 11, n. 1, pp. 183-198, 1987. Disponível em:

<<https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6382>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

FREITAS, Ludmila Sá de. (1976) *História e Dramaturgia: o caso Vladimir Herzog (re)significado por Gianfrancesco Guarnieri em “Ponto de partida”*. Dissertação (Bacharelado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

FRENDA, Perla et al. Arte, censura e resistência. In: FRENDA, Perla et al. *Arte em interação*. São Paulo: Instituto Brasileiro de Edições Pedagógicas (IBEP), 2013.

GRUBISICHI, Tereza. *A parábola teatral de Bertolt Brecht: tese ou antítese?* Dissertação (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Ponto de partida. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. *O melhor teatro*. São Paulo: Global, 2001.

KLEINAS, Alberto. *A morte de Vladimir Herzog e a luta contra a ditadura: a desconstrução do suicídio*. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012.

LIMA, Rafael Gazzola. Uma só prece? A canção como gesto social em Ponto de partida. *Água Viva* (UnB), Brasília, v. 3, p. 1-17, 2018.

MAGALDI, Sábat. Ponto de partida 08/10. In, MAGALDI, Sábat. *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

NETTO, João Chaves. *Patética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

OLIVEIRA, Frederico van Erven Cabala. *Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues: arquitetos da decadência*. 2019. 127 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, 2019.

PACHECO, Tania. *Um texto belo e que faz pensar*. Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 10 de abril de 1977. p. 4. (Fonte: Acervo Jornal O Globo). Acesso em: 01 out. 2020.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços: 1959-1977*. São Paulo: Hucitec, 1989.

PRATA, Mário. *Fábrica de chocolate*. São Paulo: Hucitec, 1979.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri: um grito solto no ar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: CosacNaify, 2011.

TRIBUNA da Imprensa. *Show*. Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1976. p. 10.

ZANOTTO, Ilka M. Um grito de alerta contra a violência. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 29 de setembro de 1976. p. 9.

Da margem à escrevivência: a memória ancestral na poesia de Conceição Evaristo

From Margin to Escrevivência: the Ancestral Memory in the Poetry of Conceição Evaristo

Autoria: Ana Beatriz dos Santos

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5447-1981>

Coautoria: Amanda Fernandes Teixeira Cordeiro

ORCID: <https://orcid.org/0003-4603-7661>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.187559>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/187559>

Recebido em: 21/06/2021. Aprovado em: 09/12/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 19, ago.-dez., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

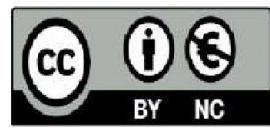
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

SANTOS, Ana Beatriz dos; CORDEIRO, Amanda Fernandes Teixeira. *Da margem à escrevivência: a memória ancestral na poesia de Conceição Evaristo*, São Paulo, n. 19, p. 291-318, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.187559>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/187559>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

da margem à escrevivência: a memória ancestral na poesia de conceição evaristo

From Margin to Escrevivência: the Ancestral Memory in the Poetry of Conceição Evaristo

Ana Beatriz dos Santos¹

Universidade Federal de São Paulo – Unifesp

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.187559>

Amanda Fernandes Teixeira Cordeiro²

Universidade Federal de São Paulo – Unifesp

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.187559>

¹ Graduanda em Letras, com habilitação Português e Francês (Licenciatura) na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/Unifesp). E-mail: ana.santos01@unifesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5447-1981>.

² Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP) e professora adjunta na Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/Unifesp), campus de Guarulhos. E-mail: amanda.cordeiro@unifesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4603-7661>.

Resumo

A memória pode ser considerada a arma de resistência mais sutil dos negros da diáspora, pois foi por meio dela que sobreviveram a todos os processos de opressão e apagamento aos quais foram submetidos. Mediante à narrativa oral, que veiculava os valores da Mãe África, os afrodescendentes buscaram reconstruir uma memória através da negritude ancestral que não se perdeu na travessia do Atlântico. As memórias coletivas femininas presentes nas escrevivências de Conceição Evaristo (re)tecem identidades racializadas que ganham corpo político nas margens geográficas, enquanto grupos diversos culturalmente. Nesse sentido, o presente trabalho discutirá a construção da margem como um lugar de resistência formadora de identidades marejadas de experiências subjetivas, gerando, em diferentes instâncias, discursos pungentes e emancipadores, característicos da literatura afro-brasileira.

Palavras-chave

Conceição Evaristo. Memórias ancestrais. Fragmentação. Escrevivência. Identidades.

Abstract

Memory can be considered the subtlest resistance weapon of black people in the diaspora, because it was through memory that they survived all processes of oppression and erasure to which they were submitted. Through oral narratives, which conveyed the values of Mother Africa, the Afro-descendants sought to reconstruct a memory through ancestral blackness that was not lost in the Atlantic crossing. The collective female memories present in escrevivências of Conceição Evaristo re(weave) racialized identities that gain political body in the geographic margins, as culturally diverse groups. In this sense, this paper will discuss the construction of the margin as a place of resistance that forms identities tinged with subjective experiences, generating, in different instances, poignant and emancipatory discourses, characteristic of Afro-Brazilian literature.

Keywords

Conceição Evaristo. Ancestral memories. Fragmentation. Escrevivência. Identities.

Exu matou um pássaro ontem
com a pedra que só jogou hoje.

Ditado da tradição iorubá³

A língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade.

Grada Kilomba⁴

“Recordar é preciso”... Com essas simples, porém profundas palavras, através das quais também ecoam o poema “Navegar é preciso”⁵, Conceição Evaristo nos presenteia com o título do primeiro texto da obra *Poemas da recordação e outros movimentos*, de 2017. Dividido em cinco seções, o livro traz uma linguagem simbólica muito contundente quanto a real dimensão do negro brasileiro. A confluência temporal, certamente, é uma das mais marcantes questões das obras evaristianas. O passado, constantemente, é revisitado pela memória para tecer o presente. Este movimento permite (re)escrever a história da negritude no Brasil, resgatando, inclusive, a forma narrativa empregada pelo conjunto de organização social das comunidades africanas: a tradição oral. Utilizando-se da história coletiva, a poeta e escritora demarca seu compromisso em reconstruir uma imagem de negritude que não tem seu início na escravidão. Ela convida, por meio de sua poética tão fluida e emocional, as mais diversas “vozes-mulheres” para que reteçam, cada uma a seu modo, o grande lençol da vida.

Sem medo de mergulhar nas lembranças do passado, a poeta estabelece como material seu próprio corpo-história, “mirando-se no espelho do tempo” (EVARISTO, 2017, p. 38), concebendo a revisitação das memórias de infância para ajudá-la a compor as peças do mosaico que há na reconstrução de si como parte de algo muito maior. Da unidade fragmentada, para o encontro de um Todo... O material escolhido manifesta-se através de nuances, vozes do passado e pedaços de memória:

³ A filosofia iorubá foi trazida ao Brasil pelos escravizados da Costa Ocidental africana a partir do século XVI e constitui-se como uma das principais matrizes de fundação cultural da diversidade afro-brasileira. É resgatado no estudo a importância da preservação dos valores tradicionais propagados oralmente para a reconstituição da memória ancestral afrodiáspórica.

⁴ KIOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 14.

⁵ Leia o poema de Fernando Pessoa em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000001.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2021. É importante ressaltar que esta afirmação de Fernando Pessoa recupera o pronunciamento realizado pelo general romano Pompeu, 70 a.C., em tentativa de estimular seus marinheiros.

Gotículas de água aspergindo a minha vida-menina balançavam ao vento. Pequenas lágrimas dos lençóis. Pedrinhas azuis, pedaços de anil, fiapos de nuvens solitárias caídas do céu eram encontradas ao redor das bacias e tinas das lavagens de roupa. Tudo me causava uma comoção maior. A poesia me visitava e eu nem sabia... (EVARISTO, 2017, p. 9, grifos da autora)

A menina Maria da Conceição Evaristo de Brito cultivou, no seu cotidiano humilde, oscilando entre a esperança e a ruína, o prazer pela escuta e pela observação das pequenas manifestações de literatura, que até então ainda lhe eram desconhecidas. O texto em prosa acima, que apresenta a primeira seção de poemas, sintetiza o viver poeticamente da autora. Ela parte de elementos simples, como “bacias”, “tinas das lavagens de roupa”, “lençóis”, “pedrinhas azuis”, “pedaços de anil” e a pureza mágica da água. Em “Recordar é preciso”, inicialmente aqui mencionado, a poeta naufraga se lança nas águas e reencontra um passado distante e próximo: “O movimento de vaivém nas águas-lembranças” (EVARISTO, 2017, p. 11, grifos nossos) – a água, elemento natural também frequente em suas narrativas, enfatiza a importância do gesto memorialístico no reestabelecimento da complexidade da existência. Sua produção marca os seus vários estágios, da infância à fase adulta. E traz com eles as muitas vozes que com ela conviveram e que a auxiliaram na composição lírica do mosaico-história.

A escuta se caracteriza como a força vital da autora, pois, como relatado em algumas entrevistas, sua poética não se dá apenas a partir da sua voz e das suas experiências particulares, mas por meio das mais diversas vozes femininas com as quais teve contato nas andanças da vida. Com efeito, as histórias passam a se interpenetrar e em dado momento se diluem, devido à inconstância da memória humana. Ao passo que a particularidade é o ponto de partida da narração, a cumplicidade, fortemente marcada em toda poética, possibilita uma espécie de “univocidade feminina”, perspectiva apresentada por Heloisa Toller Gomes (2016) no prefácio da obra *Olhos d’água*.

A voz de Conceição Evaristo se relaciona intimamente com a de outros poetas e escritores que contribuem para a composição da literatura afro-brasileira, partindo do corpo-história. Conforme consta em *BrasilAfro autorrevelado: Literatura Brasileira contemporânea* (2010), de Miriam Alves, as reivindicações por uma literatura de cunho negro-brasileira se intensificaram durante o efervescente período em prol de mudanças, por volta da década de 1970. Estes autores foram movidos, em grande parcela, por movimentos sociais que buscavam recuperar a verdadeira historiografia brasileira, levando em consideração as manifestações culturais dos negros diaspóricos e dos nativos da terra, os indígenas.

A distinção que há entre os conceitos de literatura brasileira, canonicamente consagrada branca, e de literatura negro-brasileira, em que se comprehende a diversidade dos corpos negros contra-hegemônicos, é um reflexo da recusa à norma dominante responsável por legitimar os valores a serem

considerados dentro do arranjo social, pois, historicamente, a noção de conhecimento está fortemente atrelada às relações de poder. Com efeito, estes discursos, ao se afirmarem como parte de uma etnicidade de origem africana, possibilitam a emancipação dos corpos negros, agora como agentes sociais. Isso reflete o que é ser negra(o) dentro de uma sociedade discriminatória, caracterizando-se, na maioria das vezes, como uma literatura de combate, porque a escolha de revelar o silenciado também é um ato político.

o paternalismo universal e a hierarquização de raças: uma perspectiva histórica

Nas sociedades em que vivem os negros da diáspora africana, as desigualdades e discriminações são marcas profundamente determinantes. O Brasil, herdeiro de séculos de colonialismo e dominação racial, perpetua valores preservados da ideologia supremacista branca europeia, mantendo, por meio da assimilação de parte da élite burguesa, o mito da democracia racial como um dos fundamentos culturais identitários do Estado-Nação. Caberia, então, a esta classe dominante, conforme defende o historiador e diretor do *Lemann Institute for Brazilian Studies, at the University of Illinois*, Jerry Dávila (2006), a tarefa de encontrar formas de livrar o Brasil do destino degenerado que a mistura das raças estava sugerindo⁶. Nesse sentido, o discurso da brancura foi construído de modo a associar-se aos ideais de valor, vigor e virtude cívica – reforçados por meio da depreciação de outros grupos. E o fortalecimento da literatura negro-brasileira se dá justamente nessa disputa de narrativas, visando destruir o preconceito construído socialmente há séculos.

É sabido que a distinção de raças, iniciada em meados do século XV, constituiu-se a partir da hierarquização de elementos binários contrastivos, ou seja, a classificação entre homens brancos e homens não brancos, concepção igualmente extraída da noção universalizante de paternalismo europeu. Desse modo, para apreender a denúncia efetuada pela literatura negro-brasileira, faz-se necessária a compreensão dessa ordem que sistematizou a divisão dos seres humanos por suas diferenças biológicas, tendo como fio condutor a noção eurocêntrica de mundo – justificando, assim, o tráfico negreiro nas Américas como uma espécie de redenção da maldição dos descendentes de Cam⁷, sob pressuposto religioso do Antigo

⁶ A noção do conceito “raça”, empregado neste trabalho, segue o pressuposto de ferramenta discursiva, construída socialmente e não como pseudociência institucionalizada, entre os séculos XIX e XX, amparado pela prática eugenista. Como registra o antropólogo Munanga, em discussão acerca dos usos e sentidos da negritude: “Se cientificamente a realidade da raça é contestada, política e ideologicamente esse conceito é muito significativo, pois funciona como uma categoria de dominação e exclusão nas sociedades multirraciais contemporâneas observáveis” (MUNANGA, 2020, p. 15).

⁷ Passagem do livro de Gênesis 9:18-25: “E os filhos de Noé, que da arca saíram, foram Sem, e Cam, e Jafé; e Cam é o pai de Canaã. Estes três foram os filhos de Noé; e destes se povoou toda a terra. E começou Noé a ser lavrador da terra e plantou uma vinha. E bebeu do vinho e

Testamento; o homem branco tendo a incumbência de civilizar estes selvagens (Kipling, 1899)⁸. Vale acrescentar que a lógica empregada da ideologia cristã foi recortada, provavelmente, do Novo Testamento d'*A Bíblia Sagrada*⁹, em que o homem, enquanto criatura divina, deveria temer, não a escravização do homem pelo homem, “e sim sua submissão às forças do mal” (MUNANGA, 2020, p. 27). Sobre esse fato histórico o autor escreve:

Na simbologia de cores da civilização europeia, a cor preta representa uma mancha moral e física, a morte e a corrupção, enquanto a branca remete à vida e à pureza. Nessa ordem de ideias, a Igreja Católica fez do preto a representação do pecado e da maldição divina. Por isso, nas colônias ocidentais da África, mostrou-se sempre Deus como um branco velho de barba, e o

embebedou-se; e descobriu-se no meio de sua tenda. E viu Cam, o pai de Canaã, a nudez de seu pai e fê-lo saber a ambos seus irmãos, fora. Então, tomaram Sem e Jafé uma capa, puseram-na sobre ambos os seus ombros e, indo virados para trás, cobriram a nudez do seu pai; e os seus rostos eram virados, de maneira que não viram a nudez de seu pai. E despertou Noé do seu vinho e soube o que o filho menor lhe fizera. E disse: Maldito seja Canaã; servo dos servos seja aos seus irmãos” (*A Bíblia Sagrada*, 1995, p. 11). O livro revela em algumas passagens que o Egito foi terra de Cam, então alguns religiosos interpretaram e julgaram que a marca lançada por Deus para identificar os seus descendentes seria a cor da pele escura, remetendo, na simbologia das cores europeias, que os negros africanos seriam a extensão da maldição pós-dilúvio divino.

⁸ A atribuição que o homem branco tinha de guiar as populações não brancas à civilização partia da concepção teórica racial iniciada no naturalismo, em meados do século XVIII, e ganhou corpo na virada do XIX para o XX. De modo geral, as teorias embasavam seus estudos nas diferenças físicas e comportamentais como decorrência do meio ambiente ao qual o sujeito fazia parte, justificando, desse modo, como a condição racial se desdobraava no plano biológico, principalmente após a publicação da obra *A origem das espécies*, de Charles Darwin, em 1859, relacionando-se, concomitantemente, aos ideais de expansão imperialistas. Como resultado, as práticas racistas foram adotadas ideologicamente sob pretexto de que as demais sociedades, isto é, não europeias, eram atrasadas e cabia à branquitude levar os “valores do progresso econômico, do avanço científico, da ordem política liberal e do cristianismo” (FACINA, 2010, p. 2).

⁹ Passagem da epístola do apóstolo S. Paulo aos Romanos 13:1-5: “Toda alma esteja sujeita às autoridades superiores; porque não há autoridade que não venha de Deus; e as autoridades que há foram ordenadas por Deus. Por isso, quem resiste à autoridade resiste à ordenação de Deus; e os que resistem trarão sobre si mesmos a condenação. Porque os magistrados não são terror para as boas obras, mas para as más. Queres tu, pois, não temer a autoridade? Faze o bem e terás louvor dela. Porque ela é ministro de Deus para teu bem. Mas, se fizeres o mal, teme, pois não traz de balde a espada; porque é ministro de Deus e vingador para castigar o que faz o mal. Portanto, é necessário que lhe estejais sujeitos, não somente pelo castigo, mas também pela consciência” (*A Bíblia Sagrada*, 1995, p. 1116). Com base nesse texto, o homem europeu, apoderado pelo controle da virtude racional, que era própria da construção da branquitude, julgou-se no direito de se impor sobre as demais raças, redimindo-as por meio da conversão cristã, sob pretexto de ser “a imagem e semelhança de Deus”, conforme é relatado na passagem de Gênesis 1:26-28: “E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem e semelhança, conforme a nossa semelhança [...]” (*A Bíblia Sagrada*, 1995, p. 3). Em outras palavras, as potências colonizadoras assinaram, “em nome de Deus onipotente”, todos os feitos considerados por eles civilizatórios.

Diabo um moleque preto com chifrinhos e rabinho.
(MUNANGA, 2020, p. 26)

Portanto, sob as condições de exclusão as quais sobreviveram os negros da diáspora, provocou-se a construção de uma negritude ancestral de origem africana¹⁰, amparada pela memória fragmentada. Muitos se apegaram a essa construção simbólica para continuar vivendo em meio a tanta repressão e violência provocada pelo colonizador, mas não de maneira passiva, dado que diversas revoltas ocorreram durante esse longo período. Assim, a memória ancestral coletiva, com a qual a poética de Conceição Evaristo dialoga, configurou-se como resistência à cultura dominante.

No poema “Da conjuração dos versos” (2017, p. 87), constata-se a emoção com a qual a poeta imprimiu as palavras na estrofe. A seguir, lemos:

– nossos poemas conjuram e gritam –

O silêncio mordido
rebela e revela
nossos ais
e são tantos os gritos
que a alva cidade,
de seu imerecido sono,
desperga em pesadelos.

(EVARISTO, 2017, p. 87)

O impeto grito, que despertará a cidade, surge dos becos, das comunidades e dos escombros, ocasionando uma tensão entre as distintas realidades. Como é sabido, desde o Brasil Colonial, devido à legalização da escravatura e até depois de sua abolição, a principal força de trabalho neste território advinha da mão de obra escrava e muitas vidas foram soterradas durante a construção dos ilustres edifícios que persistem até os dias atuais. O Brasil, desde o seu “descobrimento” – na verdade, invasão –, adotou como política de crescimento o genocídio em massa. No documentário *AmarElo – É tudo pra ontem* (2020), um legítimo manifesto artístico, o rapper Emicida, ao tematizar o legado da cultura afro-brasileira, diz: “Não tem uma viga, uma ponte, não tem uma rua, um escritório, um prédio

¹⁰ Acerca desse conceito, o professor Munanga descreve que: “A *negritude* e/ou identidade negra se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental ‘branco’ reuniu sob o nome de negros” (MUNANGA, 2020, p. 19, grifos do autor). O trecho é esclarecedor na medida em que delinea com precisão a maneira que a divisão racial imperou sobre os sujeitos racializados a partir da oposição à branquitude. Hoje, a categoria é reivindicada como forma de ressignificar o conceito que antes atraía conotação pejorativa para assumir de forma apropriada sua dimensão política, subjetiva e simbólica.

importante que não tenha tido uma mão negra trabalhando para estar de pé hoje". Assim, ao resgatar, também, a contribuição negra para a construção do Theatro Municipal de São Paulo (e o marco que foi a criação do Movimento Negro Unificado nas escadarias do prédio), o ativista dialoga diretamente com a injustiça vivida pelos afrodescendentes, os quais não têm acesso ao espaço que seus antepassados construíram à base de muito sangue. E é sobre esse sono profundo que descansa a "alva cidade", tendo seus centros econômicos ocupados por um pequeno círculo letrado, majoritariamente herdeiro dos antigos oligarcas que compactuaram para a desumanização dos escravizados – os mesmos que, no poema, são conclamados a uma insurgência capaz de acordar a cidade em "pesadelos".

Esse despertar se dará com o grito, não apenas dos sujeitos vivos, mas de todo um coletivo injustiçado há séculos. Desde aqueles que nasceram na Mãe África, do "útero primeiro" (EVARISTO, 2017, p. 109), e foram arrancados brutalmente de suas terras e trazidos nos navios tumbeiros; àqueles que nasceram em solo brasileiro sob o jugo da escravidão; àqueles que vivenciaram a abolição, mas não a inclusão; àqueles que permaneceram em condições degradantes nas casas das perversas senhoras brancas e, enfim, àqueles que, colhendo os frutos de muita luta histórica, conquistaram determinados espaços antes relegados a uma pequena elite burguesa – e são esses mesmos lugares que, hoje, não por acaso, têm sofrido diversos ataques devido à presença dos antes completamente excluídos dos círculos sociais de reconhecimento.

Consonante ao papel emancipador assumido pela literatura negro-brasileira, Amanda Crispim Ferreira comenta, em sua dissertação de mestrado, que "é pela palavra que o negro emancipa-se e reassume o controle de sua vida, controle que lhe foi negado durante a escravidão e, após este período, por causa do preconceito e do branqueamento, passou de objeto a sujeito de sua escritura" (FERREIRA, 2013, p. 32). E é nessa potência que o discurso afrodispórico manifesta-se, pois, após séculos de silenciamento, o negro apropria-se do "direito de poder escrever a própria história, de poder compreender o negro por meio do olhar do próprio negro" (FERREIRA, 2013, p. 32). Poder falar sobre si, suas sensibilidades e subjetividades, coloca o sujeito racializado como protagonista da própria história, não enquanto objeto de análise refém do olhar do outro, mas porta-voz consciente da ruptura histórica que está estabelecendo com o ato. A memória aqui é o elemento de maior força na recuperação dessa afrobrasilidade herdeira dos valores da Mãe África, pois é na significação do movimento fluido entre passado e presente que se atribui um valor à memória e, consequentemente, à identidade do sujeito. Constatamos no poema "Da conjuração dos versos" o caráter proeminente de emancipação que a reapropriação da palavra desperta nestes sujeitos:

E não há mais
quem morda a nossa língua

o nosso verbo solto
conjugou antes
o tempo de todas as dores.

E o silêncio escapou
ferindo a ordenança
e hoje o anverso
da mudez é a nudez
do nosso gritante verso
que se quer livre.

(EVARISTO, 2017, p. 88)

Os instrumentos que mantinham os antigos escravizados silenciados, impedidos até mesmo de se alimentar, tal como os utilizados em Anastácia¹¹, hoje, são simbólicos e se estruturam profundamente com a intenção de manter a condição de subalternidade do povo negro. Mas ao assumir para si a palavra, que há pouco tempo ganhou nova forma, em seja qual for o regime de organização social, o verbo foi solto e não há quem possa deter a exposição das dores dessa realidade tão violenta. O “verbo solto” ecoa nos versos de Evaristo, deixa-se o “tempo das dores” e a poesia anuncia um movimento novo e contínuo em direção à liberdade.

A tradição ioruba, trazida ao Brasil por volta do século XVI, influenciou diretamente a cultura brasileira em toda sua amplitude, em especial na fundação das religiões de matrizes africanas. Nessa dimensão, o tempo adquire uma tonalidade diferente à construção ocidental. Aqui, Exu, o orixá mensageiro, princípio da existência, porta-voz e intérprete, segundo a *Enciclopédia brasileira da diáspora africana* (2005), de Nei Lopes, subverte o tempo de modo a não haver distinção entre passado e presente. Em outras palavras, a noção de tempo é reinventada. O tempo é cíclico. O passado integra o presente. Nessa perspectiva, o mítico da religião, fonte da qual Conceição Evaristo bebe e transparece em sua poesia lírica, estabelece a interconexão entre África, o “útero primeiro” (EVARISTO, 2017, p. 109) e a terra Brasil numa linha tênue, caracterizando a chamada cosmogônica natureza. Com efeito, através do esforço para (re)tecer a história a partir da fragmentação da memória ancestral por meio dos “labirintos da lembrança” (EVARISTO, 2017, p. 86), trazendo para primeiro plano a tradição oral, a poeta mergulha no sagrado como forma de resgatar as identidades brasileiras, revelando a sua própria história. Esse resgate é patente em, analisadas as nuances

¹¹ É importante mencionar a contribuição histórica que o artista carioca Yhuri Cruz trouxe ao ressignificar a imagem da escravizada, obra intitulada *Monumento à Voz de Anastácia* (2020). Para mais informações: <<https://vejario.abril.com.br/cidade/monumento-voz-anastacia/>>. Acesso em: 14 set. 2021.

nas próprias palavras selecionadas por Evaristo para compor seus poemas, “Da velha à menina”:

Houve um tempo
em que a velha me buscava
e eu menina, com os olhos
que ela me emprestava,
via por inteiro o coração da vida.

Houve um tempo em que eu velha
Houve um tempo em que eu menina...

(EVARISTO, 2017, p. 90)

Nessa passagem, a autora demonstra o movimento que faz quando se desapossa do “controle” temporal, abrindo mão da noção convencional a nós imposta para verdadeiramente integrar o seu passado ao presente, condensando a tenra idade à maturidade, quando já estão escritos em sua pele “o abecedário do viver” (EVARISTO, 2017, p. 91). Assim é a poética de Conceição Evaristo: sente-se, em seu subtexto, uma doce voz e uma sabedoria que surpreende.

percursos da escrevivência

Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1946. É a segunda dos nove filhos de Joana Josefina Evaristo Vitorino e Aníbal Vitorino. Sua infância foi marcada por diversas dificuldades econômicas, todavia, mesmo atravessando muitas privações, a esperança, contida nas narrativas ancestrais contadas por sua mãe, tias e tios, nunca abandonara seu lar. A literatura fez parte da criação da autora e esse fato contribuiu significativamente para que ela enxergasse a vida de maneira mais sensível, de modo que, posteriormente, seria a guardiã da voz de diversas mulheres silenciadas, minorizadas e estereotipadas dentro de uma sociedade de herança colonial. Na década de 1970, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde permaneceu até 2011, trabalhando como professora e concluindo com honrarias a sua tese de doutorado.

A escritora dedicou-se a estudar os aspectos da chamada literatura afro-brasileira de modo versátil, através da poesia, do romance e do ensaio. Ressalta-se, ainda, que o Brasil, mesmo sendo o país no qual se verifica o maior número de negros fora da África, apenas a partir dos anos 2000 legitimou as produções que refletiam a realidade do negro brasileiro como literatura. Assim, a autora, juntamente com outros escritores, trabalha no sentido de valorizar e perpetuar os elementos culturais da raça negra que contribuíram para a construção da diversidade brasileira.

Sob o eixo interseccional de raça, classe e gênero, a escritora e poeta busca retratar a realidade das mulheres negras e pobres brasileiras, institucionalmente silenciadas. Assim, por meio da escrita como forma de resistência, as mulheres (protagonistas em geral dos romances e contos de Conceição Evaristo) são firmadas enquanto sujeitos ativos socialmente. Em nota à introdução do livro de contos *Olhos d'água* (2016), a autora feminista Jurema Werneck escreve: “Nesta literatura, a palavra que é dita reivindica o corpo presente. O que quer dizer ação” (WERNECK, 2016, p. 14). A ação em Evaristo é vida, é a partir dela que constrói o conceito de escrevivência. O seu operador teórico consiste no reflexo da própria vivência e de outras/os, isto é, se trata de uma representação de um *locus* coletivo, ecoando as profundas vozes de comum ancestralidade. Na poesia “Inquisição”, é ilustrado o tom em que se dão as escrevivências. Nos versos seguintes, lemos:

Por isso prossigo.
Persigo acalentando
nessa escrevivência
não a efígie de brancos brasões,
sim o secular senso de invisíveis
e negros queloides, selo originário,
de um perdido
e sempre reinventado clã.

(EVARISTO, 2017, p. 109)

Ferreira assevera que a escrevivência diz respeito a uma “escritura que não tem a intenção de ser neutra, denúncia que não tem intenção de ser implícita, palavras trabalhadas, escolhidas, escritas para incomodar, mexer, transformar” (FERREIRA, 2013, p. 48), pois “Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito mas antes de tudo vivido” (EVARISTO, 2005, p. 205, grifos da autora). Deste modo, as palavras da poeta emergem como denúncia ao modelo de vida ao qual os negros são submetidos, geração após geração, haja vista que não houve uma significativa mudança de cenário, apenas uma atualização dos métodos de opressão. Os descendentes dos antigos escravizados ainda continuam confinados a condições sub-humanas de (sobre)vivência.

Colocando-se em oposição aos controles hegemônicos, a literatura afro-brasileira emerge como espelho das experiências cotidianas dos sujeitos amontoados às margens da burguesia dominante, retratando a complexidade das realidades racializadas por meio da linguagem poética e fluida, conforme dissertam Ella Bispo e Sebastião Lopes (2018). Assim, novos discursos são produzidos a partir de um local comum de múltiplas realidades. Contudo, os descendentes dos antigos escravizados ainda não recebem visibilidade dentro do construto social, apesar de contribuírem significativamente para o contorno econômico. A invisibilidade, enquanto segregação não oficial, é formadora de identidades e comportamentos

que, alternando-se entre a ruína e a reconstrução, encontram um projeto político e estético na escrevivência como recurso de emancipação, de acordo com Evaristo (2005). Nas palavras de Godoy e Melo (2017):

O corpo negro que há séculos vem sendo submetido a um apagamento constante, quando grita “Sou eu quem escrevo!”, e faz questão de marcar o texto com seu corpo, marca-se no mundo, cria-se, liberta sua voz. (GODOY e MELO, 2017, p. 1289)

Simetricamente, a noção de escrita orgânica, presente no ensaio *Falando em línguas: uma carta para as mulheres do terceiro mundo* (2000), de Gloria Anzaldúa, renomada estudiosa da teoria cultural chicana, teoria feminista e teoria queer, contribui para a compreensão da escrita de Conceição Evaristo. Anzaldúa introduz, em um texto intimista e destinado a mulheres de cor que compartilham da mesma posição subalterna dentro do sistema capitalista – isto é, alvos da opressão interseccional –, sua dificuldade em expor a subjetividade enquanto matéria-prima da elaboração artística. Em toda sua vida, Anzaldúa fora ensinada a não manifestar suas opiniões no meio social, afinal, em que poderia contribuir “uma pobre chicanita do fim do mundo, para pensar que poderia escrever?” (ANZALDÚA, 2000, p. 230). Contudo, a autora incita as mulheres a romperem essa barreira criada e herdada pelo colonialismo, escrevendo “com suas línguas de fogo” (idem, p. 235), “confrontando as próprias limitações” (idem, p. 231), a partir de suas experiências interiores, retratando “realidades pessoais e sociais [...] com sangue, pus e suor” (idem, p. 235).

Nesse texto, de forte cunho linguístico-emocional, fica explícita a posição da autora no sentido de impulsionar a narrativa dessas mulheres profundamente marcadas pela indiferença e pelo desamparo, incitando-as a falarem a partir de suas próprias condições, para que a concepção de que o poder da escrita está concentrado apenas nas mãos de poucos intelectuais seja derrubada.

No contexto brasileiro, a própria escritora Carolina Maria de Jesus é mais um exemplo de escrita transformadora, pois, apesar de ter sido catadora de papéis por boa parte de sua vida e ter retratado com pesares a realidade da favela do Canindé, na região Norte de São Paulo, é hoje considerada uma das vozes mais potentes de toda a literatura nacional. Em outras palavras, o papel social desempenhado por Carolina Maria não vetou seu apreço pela escrita e pela leitura, ainda que tenha encontrado muitos percalços pelo caminho. No mais, a realidade não estereotipada dessas mulheres é o portal para se ter a dimensão da literatura dos setores mais explorados no Brasil.

Correspondente ao tema citado acima, encontramos na poesia “Fêmea-fênix”, escrita em homenagem à Léa Garcia, o elemento fogo, sinalizador desse fortalecimento da narrativa feminina:

Abrasó-me eu-mulher e não temo,

sei do inebriante calor da queima
e, quando o temor
me visita, não temo o recejo,
sei que posso me lançar ao fogo
e da fogueira me sair inunda,
com o corpo ameigado pelo odor
da chama.

(EVARISTO, 2017, p. 28)

Nos versos apresentados acima, a poeta traz uma clara alusão à mitologia egípcia na imagem da fênix, posteriormente incorporada à mitologia grega ocidental. A simbologia da ave mítica estava no renascer das cinzas, após o período de combustão. A força da ave é incorporada à da mulher, em especial negra (“Abrasó-me eu-mulher e não temo,” / “sei que posso me lançar ao fogo”). E mesmo enfrentando as mais diversas privações cotidianas, essa mulher sempre renasce “com o corpo ameigado pelo odor / da chama”. E virá ainda mais intensa, extraordinária e, acima de tudo, mais poética.

Nessa mesma perspectiva, em “Do fogo que em mim arde”, essa imagem de mulher-fênix novamente é evocada. Entretanto, a escrita aqui é coadjuvante desse processo. A mulher escreve com sua língua de fogo, porque ela mesma abriga essa chama:

Sim, eu trago o fogo,
o outro,
aquele que me faz,
e que molda a dura pena
de minha escrita.

(EVARISTO, 2017, p. 84)

Neste poema, a mulher tem no fogo a sua força-motriz, “Sim, eu trago o fogo”. Segundo a lenda, as lágrimas da fênix poderiam curar qualquer ferida. A força-fogo da mulher negra está na sua resiliência, na sua resistência aos confrontamentos. Por isto, a imagem das águas e das lágrimas parecem atravessar toda a escrita da autora em estudo, seja na poesia, seja na prosa. A dura pena de sua escrita é moldada pelo fogo, mas toda ela é só de lágrimas... águas que curam, águas que banham faces. Esse poderoso poder das lágrimas é uma presença marcante em *Olhos d’água*. E sua força é ainda mais genuína no conto que leva o mesmo nome do livro. Nele, “rios caudalosos” e “águas correntezas” (EVARISTO, 2016, p. 18) afloram dos olhos da figura materna no conto. Ao longo de todo o texto, o narrador procura se lembrar da cor dos olhos de sua mãe e, ao final, vem a constatação: “A

cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água” (*ibidem*). A lágrima definia aquela mãe, que tinha rios submersos em sua face: “Vi só lágrimas e lágrimas”, diz o narrador, no entanto, aquela mulher, símbolo da resistência negra, “sorria feliz”.

O renascimento, simbolizado nestas figuras, remete à potência inscrita nos corpos ressurgentes, portadores da “força motriz” (EVARISTO, 2017, p. 22). E nem mesmo a noite ousa adormecer nos olhos dessas mulheres:

A noite não adormecerá
Jamais nos olhos das fêmeas,
pois do nosso sangue-mulher
de nosso líquido lembraiço
em cada gota que jorra
um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede
de nossa milenar resistência.

(EVARISTO, 2017, p. 27)

O que há de mais belo nesses versos, além de tocarem na mais profunda sensibilidade – efeito que Evaristo consegue provocar com facilidade – é a sutileza com que acionam o protagonismo feminino negro. Esse protagonismo sempre esteve presente em toda história de resistência no Brasil, apesar de poucas mulheres terem sido reconhecidas. A presença feminina foi fundamental (e ainda é) para tudo que foi construído no Brasil. A luta do movimento negro não é recente e nem surgiu por volta da década de 1970, muito pelo contrário, ela se arrasta desde que o negro africano foi trazido para essas terras. A luta é milenar e só cessará quando o Brasil verdadeiramente vier a ser uma democracia, levando em consideração efetivamente os processos históricos que se deram neste território. O movimento é sempre regressivo, porque dentro da lógica temporal iorubá, os problemas do presente só serão solucionados quando os nós do passado forem desfeitos. É tudo verdadeiramente pra ontem, como sinaliza Emicida¹².

Na mesma vertente interpretativa, a configuração do modo operante hegemônico constituído de vários eixos define as estruturas de poder no meio social, no qual é designado a cada sujeito o espaço que lhe diz respeito e a sua delimitação. Por conseguinte, as noções de conhecimento acompanham a mesma lógica sistemática. Isto é ilustrado nas grades curriculares das grandes universidades brasileiras, por exemplo. Os conteúdos veiculados nesses espaços são uma continuação do domínio imperialista norte-americano e europeu entre os séculos XIX e XX, em que a política exploratória possibilitou a expansão territorial e o enriquecimento das antigas metrópoles coloniais. A noção contaminadora de

¹² AmarElo – É tudo pra ontem. Emicida. Direção: Fred Ouro Preto. Produção de Evandro Fióti. Brasil: Laboratório Fantasma, 2020. Netflix (89 min.).

progresso e racionalização dessas nações validou a noção de conhecimento a partir do ponto de vista do homem universal, tanto que, majoritariamente, os teóricos estudados em salas de aula das ex-colônias, como o Brasil, são homens cisgênero, brancos, europeus/estadunidenses e de meia idade. Os nomes destes teóricos podem até mudar, mas a figura e o papel social desempenhado por cada um deles é o mesmo, pois integram uma estrutura erudita violenta. É mesmo após o advento da “modernidade” – que também tem suas raízes nas vanguardas europeias, em especial advindas da França, as quais muito influenciaram o movimento estético-literário brasileiro – as vozes que vociferavam o rompimento da tradição canônica ainda partiam do mesmo lugar social. Os principais intelectuais brasileiros, citando caso análogo, eram burgueses e brancos, apesar da intenção de trazer elementos inovadores à literatura. Portanto, nas palavras da intelectual negra, dentro da lógica universal branca há uma repressora hierarquização que “determina quem pode falar” (KILOMBA, 2019, p. 53, grifos da autora), consoante à noção da crítica indiana Gayatri Spivak (2010).

As múltiplas linguagens utilizadas por Conceição Evaristo, marcadas por fortes variantes linguísticas, são reflexos das entrecruzadas identidades com as quais teve contato nas andanças da vida. Nesse sentido, esses sujeitos racializados são resgatados desses lugares censurados pela classe dominante e emergem como ato político às duras condições as quais lidam diariamente. Portanto, no sentido que lhe foi conferido pelas teóricas de cor (ANZALDÚA, 2000; KILOMBA, 2019) e aplicado aos versos da poeta, a diversidade de experiências existentes simboliza algo que apenas o oprimido vê e que deveria permanecer em silêncio dentro da estrutura, como defende Kilomba (2019, p. 55) e a recusa desse silenciamento prescrito pelo colonialismo “cria um novo discurso com uma nova linguagem” (idem, p. 58). Nesse lugar de disputa se encontram muitos escritores da literatura negro-brasileira que se utilizam do poder da fala para assumir uma posição de combate, tanto à estrutura hegemônica no interior das academias quanto à noção mais abrangente do papel social desempenhado pelos negros. Encontramos na poesia “Inquisição” a potência no discurso dos subalternizados a partir da experiência da existência negra. Abaixo o trecho do poema:

Enquanto a inquisição
interroga
a minha existência,
e nego o negrume
do meu corpo-letra,
na semântica
da minha escrita,
prossigo. (EVARISTO, 2017, p. 108)

Ao recuperar o próprio conceito de “inquisição”, a autora instiga no leitor o movimento de resgatar na história o processo em que se deu a ordem religiosa de

repressão. Nessa linha interpretativa, a escolha por equipará-lo à realidade constante do negro provoca uma sensação psicológica de muita angústia, porque a inquisição católica teve seu fim em 1821, mas a perseguição contra os sujeitos negros se estende desde o século XVI. Contudo, mesmo com todos esses controles sociais, a poeta não se desvencilha da significação que há no seu corpo-história-poesia porque não carrega em si apenas suas particularidades, mas toda uma história coletiva.

Outro fato importante a ser considerado nessa recusa do silenciamento é que esses discursos colocam por terra a menor possibilidade de se conceber uma democracia racial no Brasil, pois se as pessoas são discriminadas por conta da cor de sua pele é porque não há uma harmonia, e sim uma ilusão, uma farsa muito conveniente para os que permanecem nos espaços de controle social – e essas pessoas, ironicamente, partem do local comum já mencionado. A democracia racial só serve para mascarar as profundas desigualdades que assolam os negros e indígenas nesse território autoritário. Como bem vocifera Lélia Gonzalez (1935-1994) em um discurso veiculado no documentário *AmarElo* (2020), para que este país seja uma verdadeira democracia racial é preciso que antes venha a ser uma democracia.

a (re)construção identitária do negro na diáspora

Coextensiva à (sobre)vivência, os percursos da memória nas obras evaristianas possuem destaque especial, dado que foi por meio da memória que os negros escravizados reconstruíram uma negritude ancestral de origem africana, formando uma cultura de exílio, refazendo a sua identidade de “emigrante nu”, já que chegaram à América “despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua” (GLISSANT, 2005, p. 19), destituídos da dignidade humana, nomes, status e de seus grupos sociais, assim, garantindo ao colonizador que não haveria um traço de “herança africana” (HOOKS, 2020, p. 43) que os pudesse firmar em uma identidade étnica¹³. A separação dos grupos étnicos fazia parte da lógica de dominação, pois para não haver contato e possíveis retaliações por parte dos setores oprimidos, o colonizador rompeu as relações, principalmente linguísticas, entre as comunidades, dispersando-as. Assim, em novo território e longe dos que compartilhavam a mesma língua – dado que ainda hoje

¹³ Munanga recupera o conceito referido argumentando que: “O conceito de identidade recobre uma realidade muito mais complexa do que se pensa, englobando fatores históricos, psicológicos, linguísticos, culturais, político-ideológicos e raciais” (MUNANGA, 1988, p. 143-146). Nesse sentido, a concepção abrangente do autor auxilia a captação máxima do conceito, permitindo relacionar fatores tanto internos, quanto, principalmente, externos. Vale ressaltar que todo esse processo foi permeado de muita resistência e manifestações, pois, apesar do forte controle social, essa ferramenta acabou fortalecendo a então classe subjugada negra escravizada e concentrando suas energias para a libertação dos seus semelhantes.

persiste o imaginário de que todo o continente africano se resume a uma língua e a uma cultura, distorção também ancorada na redução das colônias africanas¹⁴ –, a memória teve de se impor contra todo o regime de desumanização.

Consoante ao pressuposto apresentado, a importância da reflexão acerca do privilégio da língua se mostra pertinente, pois cabe resgatar que o sujeito é formado através desse conteúdo simbólico norteador. Por conseguinte, é através dela que as visões de mundo sobre a realidade são construídas, assim como é configurada a noção de pertença do sujeito no mundo, conforme discute a intelectual *drag queen* Rita Von Hunty¹⁵. A língua, cujo desenvolvimento está intimamente condicionado à evolução dos falantes, reflete códigos linguísticos que carregam processos históricos antecedentes à participação do indivíduo no meio social, por isso há um consenso no campo da psicanálise de que as identidades são forjadas no interior desse meio. No entanto, com a transformação do modo de vivência, isto é, de um regime de organização tradicional para o modelo escravocrata, juízos de valor foram impostos à linguagem social mediante o processo histórico imperativo. Por consequência, as identidades atreladas às trajetórias históricas foram apagadas violentamente, comprometendo, de maneira inevitável, a existência desses sujeitos no mundo. A temática apresentada no artigo da professora Margarida Petter, do Departamento de Linguística da Universidade de São Paulo, acena ao fenômeno quando escreve que: “A linguagem verbal é, então, a matéria do pensamento e o veículo da comunicação social. A linguagem é relativamente autônoma; ela é orientada pela visão de mundo, pelas injunções da realidade social, histórica e cultural de seu falante” (PETER, 2002, p. 11). Contudo, no contexto de transformação no modo de vida e de organização social, a linguagem se viu comprometida no resgate de valores culturais que haviam sido arrancados da Mãe África mediante a travessia forçada dos sujeitos no Atlântico rumo ao desconhecido.

Nas palavras de Ferreira, a memória tem a capacidade de “recordar o vivido, o experimentado, o passado, capacidade de apreendê-lo, filtrá-lo, revivê-lo, refazê-lo ou conservá-lo” (FERREIRA, 2013, p. 18). Nesse sentido, a memória se constituiu como uma das principais ferramentas de resistência contra o regime escravista da Colônia, por meio da qual a oralidade possibilitou a transmissão de elementos culturais e a (re)construção de suas identidades como parte de uma história que não tinha início na escravidão, como ainda hoje os livros de história do Brasil insistem em reiterar. A representação da pluralidade de identidades sociais na literatura não apenas questiona a configuração do cânone, mas permite a formação da autoestima de grupos não antes retratados, conferindo-lhes dignidade, respeito e valorização, de modo a fortalecê-los. Grada Kilomba escreve ainda: “uma

¹⁴ O contato com o mundo Ocidental mediante a colonização forjou uma imagem distorcida de toda a África, de modo que as particularidades do continente fossem condensadas em oposição ao modelo de produção capitalista europeu, reforçado pela consolidação do liberalismo.

¹⁵ Linguagem neutra @Elle Brasil. Entrevista pertencente ao vídeo produzido no mês da diversidade, a convite da revista Elle Brasil. 7 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WAzsxxMMIIM>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

sociedade que vive na negação, ou até mesmo na glorificação da história colonial, não permite que novas linguagens sejam criadas” (KILOMBA, 2019, p. 13, grifos da autora). Logo, as composições poéticas que se utilizam da memória não oficial enquanto resgate da identidade cultural por meio da fragmentação das narrativas orais (re)costuram a rede nacional que há séculos está desfiada. No poema “Na mulher, o tempo...” é esboçado na linguagem poética a condensação do tempo na convergência das “vozes-mulheres”, expressões do laço ancestral para Evaristo.

não mais só,
recolheu o só
da outra, da outra, da outra...
fazendo solidificar uma rede
de infinitas jovens linhas
cosidas por mãos ancestrais
e rejubilou-se com o tempo
guardado no templo
de seu eternizado corpo.

(EVARISTO, 2017, p. 39)

Consciente de que sua voz não é solitária, a poeta cose vagarosamente com outras mulheres o lençol da negritude, contemplando nuances de tempos não vivenciados, mas integrantes de modo geral da grande rede de relações. Com efeito, a estética da poética de ação política da literatura negro-brasileira evaristiana se coaduna “à situação histórico-social da mulher negra no Brasil” (SANTOS, 2018, p. 41). Assim, as narrativas recorrem aos fragmentos da memória para marcar a força das identidades ancestrais criando um movimento fluido no tempo “a protagonizar as lutas do presente, que se alimenta do passado para recriá-lo, reescrevê-lo, processá-lo como elemento de luta” (FIGUEIREDO, 2009, p. 66), evidenciando que as personagens inspiradas em pessoas reais se constituem inteiras quando reconhecem que sua trajetória não é própria, mas um *continuum* de uma história coletiva.

Nos versos da poesia “A roda dos não ausentes”, Conceição Evaristo expressa que não se constitui enquanto sujeito uno, mas parte de um conjunto de vozes que ecoam ancestralidade:

Há tempos treino
o equilíbrio sobre
esse alquebrado corpo,
e, se inteira fui,
cada pedaço que guardo de mim
tem na memória o anelar
de outros pedaços.

(EVARISTO, 2017, p. 12)

Assim, a(s) identidade(s) dessa(s) mulher(es), enquanto sujeitos integrados, é esculpida a partir do reconhecimento da fragmentação da chama negra que ressoa desde os tempos do negreiro, que “nos pedaços uns dos outros. [São] Inteiros” (EVARISTO, 2017, p. 12). A reconstituição parte do corpo, o qual é letra e é história. E cada pedaço que se reconstitui desse passado (porque é construção coletiva) “anela”, anseia por todas as outras partes. Os fragmentos se organizam para uma busca ancestral. Nessa passagem, a autora como que nos diz: o processo de reconstrução desse passado é também a busca de si mesmo e, só assim, será possível lançar pontes a outras vozes, de homens e mulheres...

Dentro do movimento de coser a rede, encontra-se na terceira estrofe do poema “Do velho ao jovem”, a relação entre o girar da roda evocando vozes do passado integrando-se no presente, numa espécie de fluxo contínuo e cíclico. Novamente aqui, indiretamente, é resgatada a presença da divindade que principiou a existência, desafiadora da noção linear da escala do tempo. A memória, posto isso, é a razão pela qual as vozes ancestrais permanecem ecoando, ainda com mais força e vida, reforçando o intenso grito de liberdade que está presente nas entranhas do povo negro.

Nas mãos entrelaçadas
de ambos, o velho tempo
funde-se ao novo,
e as falas silenciadas
explodem.

(EVARISTO, 2017, p. 91)

Adiante, na poesia “Vozes-mulheres”, é visível o movimento do tempo na narrativa feminina. Ecoando, de geração a geração, as memórias carregadas de pesares, respectivamente da época do negreiro, da escravidão e do pós-emancipação, as vozes-mulheres irrompem as violências acumuladas, ansiando com ímpeto o grito da verdadeira libertação do povo negro. Uma libertação que não se dê por meios políticos convenientes, tal como em 1888, mas uma liberdade que garanta direitos humanos efetivos. Nesse poema, lemos:

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.

(EVARISTO, 2017, pp. 24-25)

Nas palavras de Ferreira: “O verbo ecoar, que aparece em todas as estrofes, perpassa por todos os séculos; nesse sentido, podemos afirmar que isso simboliza o movimento para que essas memórias não caiam no esquecimento” (FERREIRA, 2013, p. 44). Posto isso, o fluxo metafórico de revisitar a bisavó, matriarca da linhagem, e a avó, que aprendeu da última a importância da narrativa oral e ensinou a filha, fomenta nas novas gerações o anseio de não deixar a história real adormecer sob o leito do palimpsesto brasileiro – um mar de histórias foram apagadas e Evaristo aponta o caminho de sua reconstituição através da poesia e da ficção. Ao

reivindicar constantemente uma revisão histórica, o eu-lírico incumbe à garota a responsabilidade de vociferar em nome de todas as vozes silenciadas há séculos e que encontram no futuro a esperança de serem ouvidas.

Na medida em que o ressoar das vozes parece encontrar na filha da autora potência de vida e novas perspectivas, ocorre uma espécie de inquirição. Ela confronta os ideais de democracia racial: “Na voz de minha filha / se fará ouvir a ressonância / O eco da vida-liberdade”, pois há um imaginário de que as raças convivem harmoniosamente no Brasil e não há discriminação de qualquer espécie no “paraíso racial”, como afirmam os teóricos brasileiros do início do século XX. No entanto, a realidade vivida pelas identidades marginalizadas da população não confirma essa idealização, muito pelo contrário, a história desses sujeitos racializados é acompanhada de muita luta, pois, desde o tão aclamado evento da Abolição da Escravatura, que possuía um discurso inovador-conservantista de liberdade, os negros foram abandonados pelo Estado brasileiro e continuam ainda sendo hoje alvos das piores atrocidades do sistema pós-colonialista. Em outras palavras, os métodos de opressão apenas atualizaram-se. Os grilhões são outros. Em “Certidão de óbito”, encontramos versos que dispensam comentários adicionais. Lembram a música “Ismália”, de Emicida (2019), a qual elucida bem a diferença existente entre “pele alva e pele alvo”: “A certidão de óbito, os antigos sabem, / veio lavrada desde os negreiros” (EVARISTO, 2017, p. 17).

A representação da ancestralidade, nas poesias evaristianas, passadas de geração a geração pelas memórias subterrâneas, não permite que caia no esquecimento a desumanização provocada pelo colonizador. E que toda história pungente, de duração de mais de 400 anos, seja submetida à “Memória Oficial, no caso a memória nacional” (POLLAK, 1989, p. 2). A documentação da história, por parte do lado beneficiado, isto é, triunfante, é uma questão a ser refletida, pois é sabido que a história mundial é escrita sob a ótica do vencedor, mas as consequências desse ato, que normalmente são acompanhados de genocídios, exploração e escravização de seres humanos, deve colocar em cheque quais impactos surtiram nesses outros sujeitos, dado que integram como qualquer outro o meio social. Em outros termos, a divisão da cor da pele “vitoriosa” e a “derrotada/dominada” é mais um princípio hierarquizante de raças na sociedade, que não é neutra. Na verdade, nenhum espaço é, pois são marcados pelas intensas disputas. A construção da categoria “neutra” é mais um indicativo reforçador da subordinação dos *Outras/os*, pois, nas entrelinhas, o princípio norteador permanece privilegiando o lado dominante.

No poema “Todas as manhãs”, o efeito de repetitividade, no início de cada uma das três estrofes: “Todas as manhãs...”, traz por meio do eu-lírico feminino uma dimensão histórico-social de exercício da memória através da qual busca-se uma reconhecença na alteridade. Além de ser uma ferramenta muito comum à poesia lírica, segundo Staiger (1997), a repetição e sua musicalidade representam uma busca de unidade, a reunião de fragmentos, caracterizando muito bem a poética em estudo que se concentra, essencialmente, na recordação. A seguir, lemos:

Todas as manhãs junto ao nascente dia
ouço a minha voz-banzo,
âncora dos navios de nossa memória.
E acredito, acredito sim
que os nossos sonhos protegidos
pelos lençóis da noite
ao se abrirem um a um
no varal de um novo tempo
escorrem as nossas lágrimas
fertilizando toda a terra
onde negras sementes resistem
reamanhecendo esperanças em nós.

(EVARISTO, 2017, p. 13)

A posição saudosa da poeta, marcada pela “voz-banzo”, diante de mais um raiar do sol, é carregada de fortes emoções, as quais oscilam nos transversos profundos entre angústias, esperanças e tensões. O resgate dos sonhos se fará em uma terra fertilizada de memórias e atualiza a enunciação constante das vozes que se arrastam no movimento dos séculos. Imagens como “lençóis da noite” e “num varal de um novo tempo” nos remetem ao poema anteriormente analisado. Nele, a voz da mãe da poeta, debaixo das trouxas de roupas sujas das casas dos “brancos”, representando também o trabalho doméstico e subalterno que a esperava, “ecoou baixinho revolta”. Contudo, em “Todas as manhãs”, os lençóis já estão limpos e estendidos, como se a mancha do pós-emancipação, a qual ainda prendia os negros aos grilhões, caísse por terra irradiando o novo dia que se abriria “no varal de um novo tempo”. A esperança é simbolizada pelas sementes negras, elas resistem e a liberdade guia os corpos anteriormente marcados pela opressão.

(re)tecendo algumas considerações finais

A crítica social e racial parte do processo histórico de construção de uma sociedade hierarquizada, que, estrategicamente, definiu o privilégio a determinados grupos e a exclusão a outros, gerando profundas marcas de desigualdades no interior do país. Nessa balança desigual, pesa-se sobre os descendentes dos escravizados a extrema marginalização e discriminação, perpetuando a violência como parte essencial do funcionamento do sistema pós-colonialista.

Nesse contexto, é imprescindível ressignificar a projeção de negritude enquanto o *Outro* da branquitude, pois, como observa Kilomba (2019), negritude simboliza estar fora do lugar, mas cabe a questão: até quando apenas uma única forma de produção autoproclamada “universal” será validada? Pois é sabido que a

categoria universal é bastante ambígua pelo fato de não englobar os conhecimentos oriundos de grupos marginalizados. A barreira ideológica construída socialmente procura ocultar o que “não deve ser visto e falado”, pois o sistema hegemônico está fundamentado sobre as profundas desigualdades sociais e levar ao conhecimento de todos a estratégia do colonizador/dominador é comprometer toda lógica de hierarquização colonial, conforme assegura Munanga (2020). Portanto, nas palavras da escritora e professora engajada bell hooks: “a margem é tanto um local de repressão quanto um local de resistência” (KILOMBA, 2019 apud hooks, 1990). Assim, o fortalecimento dos discursos contra-hegemônicos, tal como a escrevivência de Conceição Evaristo, simboliza uma ruptura na projeção sobre os agentes sociais. Transformando, dessa forma, sujeitos passivos em ativos, de maneira que a negritude, no sentido conferido pelo rapper brasileiro Emicida, corresponderia a potência e não a tragédia.

A análise aqui empreendida teve como enfoque ponderar sobre os percursos da memória atrelados à perspectiva histórica de mundo, trazendo para o debate a importância da poesia para a reconstrução das trajetórias silenciadas pelo sistema de exclusões. Ao escolher tornar as próprias mulheres negras brasileiras protagonistas de suas histórias, Conceição Evaristo cristaliza a participação feminina nos espaços de poder de fala e, com seus sensíveis versos, incita outras mulheres para que venham participar da experiência da alquimia. De saborear cada palavra. De degustar o conjunto de significados até saciar-se e fazer-se corpo-político, denunciando a dura realidade com a qual cada uma lida. Na mesma vertente interpretativa, uma não anulando a outra, é dar o poder de fala a quem quer registrar os laços afetuosos vividos com as mulheres da família, reconhecendo a riqueza que há na recuperação das memórias compartilhadas no Elo coletivo. É recobrar as melodias cantaroladas pela avó enquanto trançava os cabelos quando ainda era menina. É perceber o cuidado no regar das plantas. É a arte contida na costura das roupas. É identificar nos momentos mais íntimos a poesia, assim como recuperou a escritora suas memórias de infância com a mãe.

O papel da memória é de grande relevância sentimental e histórica, pois, por meio das narrativas orais, os ancestrais permanecem vivos nas gerações e com suas forças levantam seus descendentes rumo a um futuro repleto de esperança. No mais, a escrevivência de Conceição Evaristo rompe com a narrativa unilateral hegemônica e traz para a superfície as vozes silenciadas, pois a autora, apesar de ter alcançado com muito esforço o seu papel social e ampla visibilidade, ainda permanece sendo um corpo racializado, um corpo que faz parte da massa marginalizada. Esse lugar de onde a autora parte é fundamental para a narrativa verossímil da condição da mulher negra no Brasil, sem romantizações por parte de uma elite que busca harmonizar os corpos. Portanto, a ressurgência de uma verdadeira escrevivência (re)tece não apenas a história social dos negros, mas também suas ímpares individualidades como discursos políticos e identitários. Ao poeta carioca Nei Lopes são dedicados os seguintes versos, mas estas mesmas

palavras, aqui evocadas, também nos encorajam de modo a persistirmos na luta e na esperança “de um novo tempo” (EVARISTO, 2017, p. 13). A seguir, lemos:

Cremos.
O anunciado milagre
estará acontecendo.
E na escritura grafada
da pré-anunciação,
de um novo tempo,
novos parágrafos
se abrirão.

Cremos.
Na autoria
desta nova história.
E neste novo registro
a milenária letra
se fundirá à nova
grafia dos mais jovens.

(EVARISTO, 2017, pp. 65-66)

O movimento de superação e reconhecimento oriundo da força da memória ancestral embutiu nos afrodescendentes um legado, o qual permitiu a criação de uma cultura rica em que se conservou as tradições africanas, permitindo-os reescrever a história brasileira. Contudo, reconhecer não é suficiente. Não é admissível que uma nação tão heterogênea como o Brasil não tenha representação coletiva nos espaços de poder. E, partindo do princípio iorubá de que a existência se dá no coletivo, é preciso que o Elo seja firmado enquanto categoria unificadora, para isso, o verbo “Amar” deve ser o eixo orientador. A riqueza brasileira está na diversidade e não tem como compreender os “Brasis” sem o vanguardismo negro, sem recuperar “A voz do morro” (1994), sem (re)tecer os percursos da memória no movimento “vaivém das águas” no berço da ancestralidade e sem levar em consideração suas tradições culturais. De maneira geral, a arte do mosaico ilustra bem o arranjo cultural brasileiro que, apesar de suas particularidades, é na união, na unidade dos materiais fragmentados, que o símbolo é revelado. É no *AmarElo* que rebobinamos a potência da história negro-brasileira.

referências bibliográficas

- A *Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rev. e cor. no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.
- ALVES, Miriam. *BrasilAfro autorrevelado: Literatura Brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- ANZALDÚA, Gloria. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1., pp. 229-236, 2000.
- BISPO, Ella; LOPES, Sebastião. “Escrevivência: perspectiva feminina e afrodescendente na poética de Conceição Evaristo”. *Revista Língua & Literatura*, v. 35, n. 20, pp. 186-201, 2018.
- DÁVILA, Jerry. *Diploma de branura: política social e racial no Brasil – 1917-1945*. Tradução de Claudia Sant’Ana Martins. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d’água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- EVARISTO, Conceição. “Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face”. In: MOREIRA, Nadilza; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade, diáspora*. João Pessoa: Ideia: Editora Universitária – UFPB, 2005, pp. 201-212.
- FACINA, Adriana. “De volta ao fardo do homem branco: o novo imperialismo e suas justificativas culturalistas”. *Revista História e Luta de Classes*. Ano 1, n. 2, 2010.
- FERREIRA, Amanda Crispim. *Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar da memória afro-brasileira*. Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte – Minas Gerais, 2013.
- FIGUEIREDO, Fernanda Rodrigues de. *A mulher negra nos Cadernos Negros: autoria e representações*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte – Minas Gerais, 2009.
- GODOY, Maria Carolina de; MELO, Henrique Furtado de. “(Re)tecendo os espaços de ser: sobre a escrevivência de Conceição Evaristo como recurso emancipatório do povo afro-brasileiro”. In: V SIMELP – Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa. *Simpósio 3 – Literatura em trânsito: em viagem à casa do outro*, 2017. Anais. Lecce: Università del Salento, pp. 1285-1304.

GOMES, Heloisa Toller. Prefácio: “Minha mãe sempre costurou a vida com fios de ferro”. In: EVARISTO, Conceição. *Olhos d’água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2016, pp. 9-11.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo*. Tradução de Bhuvi Libanio. 3. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Ilustração Vinicius Rossignol Felipe. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KIPLING, Rudyard. “O fardo do homem branco”, 1899. Disponível em: <https://pt.wikisource.org/w/index.php?title=O_fardo_do_Homem_Branco&oldid=394429>.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

MUNANGA, Kabengele. Construção da identidade negra: diversidade de contextos e problemas ideológicos. In: CONSORTE, Josildeth Gomes; COSTA, Márcia Regina da (Orgs.). *Religião, política, identidade*. São Paulo: Educ-séries Cadernos PUC, 1988. p. 143-146.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MUNANGA, Kabengele. *Redisputando a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 5. ed. rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

PETTER, Margarida. “Linguagem, língua e linguística”. In: FIORIN, J. L. (Org.). *Introdução à Linguística I: Objetos teóricos*. São Paulo: Contexto, 2002, pp. 11-24.

PESSOA, Fernando. *Navegar é Preciso*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000001.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2021, p. 1.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: *Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, pp. 3-15, 1989.

SANTOS, Mirian Cristina. *Intelectuais negras: prosa negro-brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TINOCO, Pedro. “A imagem da mulher negra com grilhão no pescoço e mordaça está diferente”. Monumento à Voz de Anastácia. *Veja Rio*. Rio de Janeiro, 14 ago. 2020. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/cidade/monumento-voz-anastacia/>>. Acesso em: 14 set. 2021.

WERNECK, Jurema. “Introdução”. In: EVARISTO, Conceição. *Olhos d’água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2016, pp. 13-14.

produção audiovisual consultada

AMARELO – *É tudo pra ontem*. Emicida. Direção: Fred Ouro Preto. Produção de Evandro Fióti. Brasil: Laboratório Fantasma, 2020. Netflix (89 min.).

EMICIDA. Ismália (feat. Larissa Luz e Fernanda Montenegro). *AmarElo*. Compositores: Emicida, Renan Samam, Nave Beats. São Paulo: Laboratório Fantasma e Sony Music, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4pBp8hRmynI>>. Acesso em: 27 ago. 2021.

KETI, Zé. *A voz do morro*. Intérprete: Jair Rodrigues. In: RODRIGUES, Jair. *Viva Meu Samba*. Brasil: Movieplay, 1994. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sBcqZxQheSI>>. Acesso em: 26 ago. 2021.

TEMPERO DRAG. Linguagem neutra. Entrevista pertencente ao vídeo coluna sobre o mês da diversidade a convite da revista Elle Brasil. 7 jun 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WAzsxxMMIIM>>. Acesso em: 20 jun 2021.



resenha: mirando no cânone

Resenha de *O crush de Álvares de Azevedo*

Review of O Crush by Álvares de Azevedo

Autoria: Amanda Fernandes Teixeira Cordeiro

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4603-7661>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.187585>

Autoria: Rhuan Fernandes de Oliveira

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0764-6210>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.187585>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/187585>

Recebido em: 21/06/2021. Aceito em: 09/12/2021.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

Ano 10, nº 19, ago.-dez., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

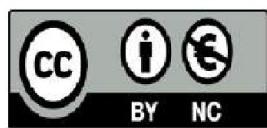
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

RESENDE, Ana; OLIVEIRA, Rhuan Fernandes de. Resenha de *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros (1852-1922)*. *Opiniães*, n. 19, p. 321-330, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.187585>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/187585>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

resenha de *O crush de Álvares de Azevedo*

Review of *O crush by Álvares de Azevedo*

Amanda Fernandes Teixeira Cordeiro¹

Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.187585>

Rhuan Fernandes de Oliveira²

Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2021.187585>

¹ Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP), Professora adjunta na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Campus de Guarulhos. E-mail: amanda.cordeiro@unifesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4603-7661>.

² Graduando em Letras Português e Espanhol na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: rhuan.fernandes@unifesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0764-6210>.

Resumo

Resenha do livro *O crush de Álvares de Azevedo*, de Jandiro Adriano Koch.

Palavras-chave

Álvares de Azevedo
Romantismo
Relação amorosa
Biografia

Abstract

Review of the book *O crush de Álvares de Azevedo*, by Jandiro Adriano Koch.

Keywords

Álvares de Azevedo
Romanticism
Love relationship
Biography

enquanto aqui dentro do peito bater-me quente o coração

Em *O crush de Álvares de Azevedo*, de forma cuidadosa, Jandiro Koch reúne dados sobre o poeta Álvares de Azevedo e seu amigo no Colégio Pedro II e da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, Luiz Antônio da Silva Nunes, para observar, segundo o historiador, “como o dente-de-leão floresce nas rachaduras do concreto” (KOCH, 2020, p. 14), ou seja, a obra se constrói com força e delicadeza, parece não encontrar barreiras diante de todos os apagamentos encontrados pelo caminho. O cânone da literatura brasileira tem se desenvolvido como se todos os nossos autores fossem homens brancos e heterossexuais e Jandiro nos leva a diversos questionamentos. Ao decorrer das 152 páginas do livro, entre um capítulo e outro, o leitor se deparará com a perspicácia do autor em furar a barreira da dicotomia “Heterossexual x Homossexual”, ao trazer a sua obra a ponderação quanto às opiniões dos críticos literários e os materiais pesquisados e colocados dentro de *O crush* — respeitando, assim, os dois biografados, mas sempre levando em conta o “E se?”. Como na maiêutica socrática, o autor, muitas vezes, prefere não dar respostas, mas lançar novas perguntas. Dividir com o leitor os silêncios da história, as dúvidas, apontar novas leituras...

Dessa forma, Jandiro se preocupa, às vezes, em sinalizar sobre as suas próprias vivências e levantar questionamentos na obra. Inicialmente, em “Disputas narrativas”,³ o autor apresenta a ideia central do livro, assim inserindo o leitor dentro do debate sobre a orientação sexual de Álvares e a amizade com o amigo Silva Nunes. Para tanto, ele cita o embate entre Luiz Mott e Reinaldo Azevedo, no qual o primeiro afirmou que Álvares era gay enquanto para o segundo era heterossexual. Entretanto, desde o prefácio escrito por Luís Augusto Fischer, é evidente que há uma preocupação não em definir lados, mas, sim, pensar no “lugar de fala” dos que contribuíram com as produções sobre Álvares de Azevedo. Ou seja, o objetivo não é tachar “A” ou “B”. E, além das brechas, propositalmente criadas pelo autor, há, também, o uso de seu repertório pessoal para reforçar a discussão.

Em *O Crush*, por exemplo, Jandiro também coloca em cena a sua relação com o movimento LGBTQI+. É interessante ter em vista que o autor, além de tratar sobre a vida de Álvares e Silva Nunes ou até mesmo discorrer sobre a visão da sociedade quanto aos homossexuais, traz a sua opinião através da própria experiência a respeito do movimento. Ele, muitas vezes, aproxima a sua obra e pesquisa de si mesmo:

Quando, há muitos anos, eu participava de encontros de coletivos *trans*, alguns organizados pela rede *Igualdade*, de Porto Alegre, muito me deslocavam as exigências de adequações corporais, uso de nome social, entre outras. Embora

³ O livro é dividido em pequenas seções ou tópicos.

compreendesse as razões daquelas lutas identitárias, não me afinava determinados pressupostos que tod@s deveriam adotar para ser reconhecid@s como pares. (KOCH, 2020, p.15). (sic).

Ou seja, o autor não hesita em mostrar-se no texto. Pode-se ter esta percepção ao decorrer da leitura e se atentando a pequenos detalhes, assim como nas notas de rodapé — outro ponto importantíssimo na escrita deste livro. Além do trabalho em questão, Jandiro aborda estes temas, de identidade e orientação sexual, em um bate-papo no canal da editora Libretos. Esta conversa⁴ pode ser considerada um adicional para o leitor entender os motivos que levaram o autor a produzir a obra com um certo tom autobiográfico.

Em uma das seções iniciais, “A lenda dessa paixão”, o autor cria mais uma de suas reflexões acerca das barreiras impostas pela sociedade e a questão da sexualidade. Baseado no livro *@s outr@s cariocas: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro*, de Carlos Figari, retoma a ideia de que um dos célebres professores de Álvares e Silva Nunes, no colégio Dom Pedro II, e também precursor do Romantismo brasileiro, Gonçalves de Magalhães, foi um “homossexual notório” (KOCH, 2020, p. 21). Através desta afirmativa, o autor faz um paralelo com o personagem Babá, de seu livro anterior. Este paralelo se refere às imagens criadas sobre os homossexuais no século XIX, as quais poderiam variar dependendo da classe social do indivíduo retratado.

Assim, indaga o autor ao escrever que, no caso de Gonçalves de Magalhães, um homem da elite, houve apenas o silêncio, ou seja, omitiram a sua reconhecida orientação sexual. Enquanto no caso de Babá, o qual era um homem negro, do subúrbio, restaram-lhe as acusações de sodomia e achincalhamentos nos jornais, ainda mais por estar ligado à prostituição. Ao trazer estas ponderações, já no início do livro, abre-se as possibilidades, provoca-se o leitor.

Ainda nesta seção inicial, o leitor tem contato com a trajetória de Álvares durante seus momentos iniciais na Faculdade de Direito, em São Paulo, no ano de 1848. É comentado, pelo autor, sobre a Sociedade Epicureia, fundada pelos estudantes de direito da época e da qual o poeta foi cofundador, juntamente com outros amigos, tais quais o poeta Aureliano Lessa e o escritor Bernardo Guimarães — entretanto para alguns historiadores, como Homero Pires, esta sociedade de estudantes teria se limitado a 1845, ou seja, bem antes da chegada de Azevedo. O tal grupo tinha como objetivo, colocar em prática as extravagantes fantasias retiradas das obras do poeta inglês Lorde Byron.

Ao tratar desta sociedade de estudantes, Jandiro traz ao leitor, através de um ponto de vista próprio, o embate entre o real e a ficção. A Sociedade Epicureia é retratada como um grupo secreto, no qual havia cultos, recitais fúnebres, invocações macabras, orgias, álcool e o local de encontro era localizado em uma casa em frente a um cemitério de escravos e indigentes.

⁴ Disponível em: https://youtu.be/AfI_p2KRA3Y. Acesso em: 15 jun. 2021.

Reais ou fictícios, os acontecimentos, acima descritos, fato é que fizeram florescer a imaginação dos poetas e escritores nas obras da época. Pois, é importante destacar que, possivelmente, esta sociedade secreta de estudantes é referenciada em algumas obras de escritores que lá estiveram. No poema “Hino do prazer”, de Bernardo Guimarães, há a narração do que parece ser uma reunião bem efervescente entre amigos: “Convivas do prazer, vinde comigo/ Ao falgar dos festins; - encham-se as taças,/ Afine-se o alaúde./ Salve, ruidosos hinos desenvoltos!/ Salve, tinir dos copos!/ Festas de amor, alegres algazarras [...] / Amor, poesia e vinho.”.

Enquanto que em *Macário*, de Álvares de Azevedo, o personagem Satã aparenta se referir à casa onde os encontros estudantis ocorriam. Ao chegar a São Paulo, Satã diz ao jovem Macário: “Tenho uma casa aqui na entrada da cidade. Entrando à direita, defronte do cemitério.” (AZEVEDO, S/D, posição 6056). Talvez, esses poetas e escritores possam ter passado mais tempo elaborando suas ficções ao invés de realmente vivê-las. Para isso, bastava ver as desgastadas velas, de cabeceiras, desses estudantes para concluir que as leituras se faziam mais presentes em face da vida boêmia exaltada nas obras, como escreve Cilaine Alves (1996).

Em seguida, há a apresentação de dois pontos de vista sobre a imagem de Álvares de Azevedo, a imagem Ariel (a de um homem meigo e puro), muitas vezes estimulada pelos críticos sobre o poeta, serviria para mantê-lo digno de permanecer entre os cânones da literatura nacional. Enquanto a imagem *Caliban* (homem devasso e extravagante), poderia vir a comprovar a virilidade e a masculinidade do poeta. Sendo assim, como escreve o crítico Sílvio Romero, citado na obra, a imagem do poeta foi, muitas vezes, colocada como ambígua.

A seção “Más influências?” tratará de uma grande inspiração para o poeta: Lorde Byron. Neste curto capítulo, é escrita uma pequena trajetória da vida do escritor inglês, mas carregada de detalhes interessantes que trazem ao leitor prováveis aspectos em comum entre Álvares de Azevedo e o poeta inglês. Um desses pontos se dá na relação entre Byron e seus colegas. Apesar de mesmo ter sido casado, estabeleceu relações bem intensas com alguns de seus companheiros, ao ponto do poeta carregar mechas de cabelo masculino, escrever cartas típicas de um romântico apaixonado e, até mesmo, esconder um amante, utilizando um pseudônimo feminino, *Thyrza* — em seus poemas.

E o autor não deixou de criar um espaço para uma passagem importante da vida de Álvares de Azevedo: o travestismo num baile de máscaras. É colocado em cena um dos episódios mais curiosos sobre a vida do biografado, seu disfarce carnavalesco feminino. A vida do poeta paulista é recheada de histórias hilárias, como nascer em uma biblioteca ou, então, que se aproveitava de sua cor pálida e se fingia de morto em brincadeiras estudantis ou tomava vinho em crânios. Mas é esta brincadeira carnavalesca, a qual Álvares replicou para seus familiares (sendo ou não verdade) que seria referida por alguns deles futuramente.

O episódio dá-se em um baile de carnaval, em 1851. O poeta fantasiou-se de mulher e pregou uma peça no ministro italiano, Fé d’Ostiani, pretendente à mão

de sua irmã. Na ocasião, fez o ministro crer que conseguiria coisas além de uma divertida conversa, assim levando Álvarez disfarçado para uma ceia e descobrindo toda a brincadeira posteriormente. Em trecho pesquisado e disponibilizado em *O Crush*, por Jandiro, o poeta faz comentários à sua família sobre a história, conforme relatou Vicente de Azevedo, um parente do poeta. Segundo o relato, Álvares chegou a dizer que “tudo fazia supor uma linda e galante mulherzinha...” (JÚNIOR apud KOCH, 2020, p.33). Será mais uma das narrativas em torno da figura do poeta, muitas das quais podem ser verídicas ou apenas invenção. É dito que do episódio carnavalesco nasceu uma amizade entre Álvares e Fé d’Ostiani. Segundo Vicente de Azevedo a relação de amizade entre o poeta e o ministro rendeu uma homenagem no poema “Itália”. Para Carlos Figari, o ministro teria sido uma de suas “prováveis paixões” (apud KOCH, 2020, p 84): “Pátria do meu amor! terra das glórias”, “Itália” (AZEVEDO, S/D, posição 903).

Em “As cartas comprometedoras”, o leitor terá as aguardadas correspondências entre Álvarez e Silva Nunes, o *crush*. Até este ponto, Jandiro preparara o leitor para que tenha um maior grau de análise perante as cartas expostas em seu livro. Assim como foi com Byron, Álvarez e Mário de Andrade também foram “apagados” em relação ao aspecto de sua sexualidade, ressalta o autor de *O Crush*. Ambos tiveram cartas *comprometedoras* guardadas ou fragmentadas (provavelmente, no caso de Álvares) durante anos. Algumas foram perdidas, permanentemente, talvez. As cartas nos levam, tantas vezes, a reencontrar o poeta romântico, a sua força emotiva. Mas, delicadamente, o autor, algumas vezes, não as comenta e deixa que falem por si: “Não penses também, Luiz, que tenha eu aqui algum novo amor [...]” (KOCH, 2020, p. 45); “E então, meu Luiz, eu senti como que se exala de mim também um hino de tristeza, lânguido como um adeus [...]” (KOCH, 2020, p. 46); “Queixas-te de mim. Dizes-me que te esqueço. E com tudo não tens razão. Fui e sou teu amigo. - Enquanto aqui dentro do peito bater-me quente o coração, teu nome acordará nele uma pulsação; enquanto houver vida em minha alma, haverá nela uma lembrança tua [...]” (KOCH, 2020, p. 48); “Luiz, há aí não sei que no meu coração quem me diz que talvez tudo esteja findo entre nós [...]” (KOCH, 2020, p. 50); “Adeus. Assim como eu te amo, ama-me [...]” (KOCH, 2020, p. 54).

Jandiro emprega autores como o historiador alemão Peter Gay, para mencionar que o amor, no século XIX, surge “emaranhado ao culto à amizade” (KOCH, 2020, p. 58), a palavra “amigo” é levemente mencionada, aqui e ali, ao longo das cartas de Álvares a Silva Nunes. Essas relações homossexuais também são apontadas como bastante duradouras na era vitoriana, pelo mesmo historiador, e poderiam se estender da adolescência à fase adulta (como no caso aqui descrito) ou mesmo sobreviver a casamentos. Sobretudo, é preciso ressaltar: as cartas de Álvares não são tratadas, em momento algum, de uma forma tendenciosa. O autor preocupa-se sempre em mostrar os vários lados da questão, em aproximar-se deste material de forma criteriosa.

Em “Satanás e o mancebo”, Jandiro traz o lado sombrio presente no mundo romântico enquanto discute a imagem subversiva imposta aos homossexuais. Neste breve capítulo, o autor apresenta um pouco do satanismo das obras de Álvares, principalmente em *Macário*, baseando-se no crítico Antonio Cândido. Além disso, adiciona o tema central de seu trabalho, a investigação sobre a sexualidade do poeta paulista, visto que Cândido, assim como Mário de Andrade, notaram entre os personagens Satã e Macário uma tensão homoerótica. Sobre esta, escreveu Jandiro, só poderia ser transmitida através de uma metáfora satânica, de acordo com a moral da época. O autor vai sempre ponderando, lançado um olhar que auxilia o leitor contemporâneo a entender o momento vivido por Álvares.

Ressalta-se, ainda, nesta seção o *Almanak Caralhal*. Uma publicação satírica que reúne algumas versões esdrúxulas de alguns poemas famosos, contendo mais de 300 páginas, datado de 1860, mas não possui um autor declarado. O clássico poema “Sonhando”, de Álvares de Azevedo, recebeu uma versão pornográfica de mesmo nome, à qual Jandiro disponibilizou no apêndice de seu livro.

No tópico “Amor e medo”, o autor baseia-se no ensaio, de mesmo nome, produzido pelo modernista Mário de Andrade, em 1931, a respeito da ligação entre a sexualidade e a obra de alguns escritores, dentre eles Álvares de Azevedo. O ensaio do modernista pode ser criticado pela abordagem um tanto preconceituosa para os dias de hoje, pois Mário toca na sexualidade de Álvares de Azevedo baseando-se na “educação entre saias” (ANDRADE, 2002, p.240) que, ainda segundo o autor, “é prejudicial pro desenvolvimento masculino dos rapazes” (ANDRADE, 2002, p.240) ou, ainda, ao trazer de forma argumentativa o conhecimento apurado de Álvares de Azevedo sobre a *toillete* feminina como justificativa para uma possível homossexualidade. No entanto, mais à frente, no livro, em “Outsider”, é ponderada a falta de fontes metódicas, como referências à poesia de Alfred de Musset e Lorde Byron, no ensaio de Mário. É, assim, uma tentativa constante de lançar um olhar renovador sobre a fortuna crítica de Álvares. Ainda nesta seção, Jandiro aprofunda a discussão ao entrar em temas que remeteriam ao próprio Mário de Andrade e a sua sexualidade.

Em “Outsider” são discutidas algumas características de Álvares de Azevedo. Aqui, logo no início, há uma discussão a respeito do pouco contato do poeta com as mulheres. É interessante notar que o próprio Álvares coloca a culpa em seu “corpo franzino” (ROCHA apud KOCH, 2020, p.76), mas, para o crítico literário Hildon Rocha, a falta de uma comunicação clara / “tradução oral” complicaram as coisas. Para ele, Álvares não foi um homem casto, visto que andava na companhia de amigos os quais o conduziam aos *maus lençóis*. Constatata-se, assim, esse frequente movimento da crítica em dar-lhe uma feição masculina, ainda que frágil.

No último tópico, com foco em Álvares de Azevedo, “Cabo de guerra”, o autor retoma a discussão sobre “hetero ou homossexual?”. As idealizações do feminino nas obras do poeta são destacadas no início do capítulo para que o leitor pense a respeito do que viria a ser real e fictício nas personagens do poeta, assim

como a Thyrza com aparência de Edleston, no caso de Byron. Por fim, no ponto de vista do autor existem possíveis três caminhos nesta discussão para Álvares de Azevedo – alerta de *spoiler* à frente: heterossexualidade celibatária; heterossexualidade consumada ou a homossexualidade. Qual delas seria? Tanto os leitores quanto o próprio Jandiro gostariam de saber. Ou seja, o autor aponta os vários aspectos que tensionam este cabo de guerra e, ao final, parece deixar nas mãos de seu leitor.

Das seções “Luiz Antônio da Silva (Nunes)” a “Foi bonito, foi...”, o autor investiga a trajetória pessoal e política do possível *crush* de Álvares de Azevedo e acena com uma conclusão, meio em aberto, para a indagação inicial do livro. Como historiador, Jandiro reúne informações sobre Silva Nunes que incluem desde o patrocínio estudantil recebido do imperador Dom Pedro II, o seu casamento à nomeação como presidente da Bahia. O intuito do autor é trazer o registro sobre a vida de Luiz assim como investigar possíveis relacionamentos homoafetivos. Mas nada disto foi encontrado. E encerra com um levantamento do conteúdo apresentado no livro e estabelece correlações com um mundo um pouco mais contemporâneo e próximo de seu leitor. Assume a sua tentação de dizer que Álvares se apaixonou por Luiz, mas, como historiador, admite que vontade pessoal não é o suficiente.

referências bibliográficas

ALVES, Cilaine. *Álvares de Azevedo e o drama romântico*. TRANS/FORM/AÇÃO: Revista de Filosofia da UNESP, São Paulo, v. 19, p. 67, 1996.

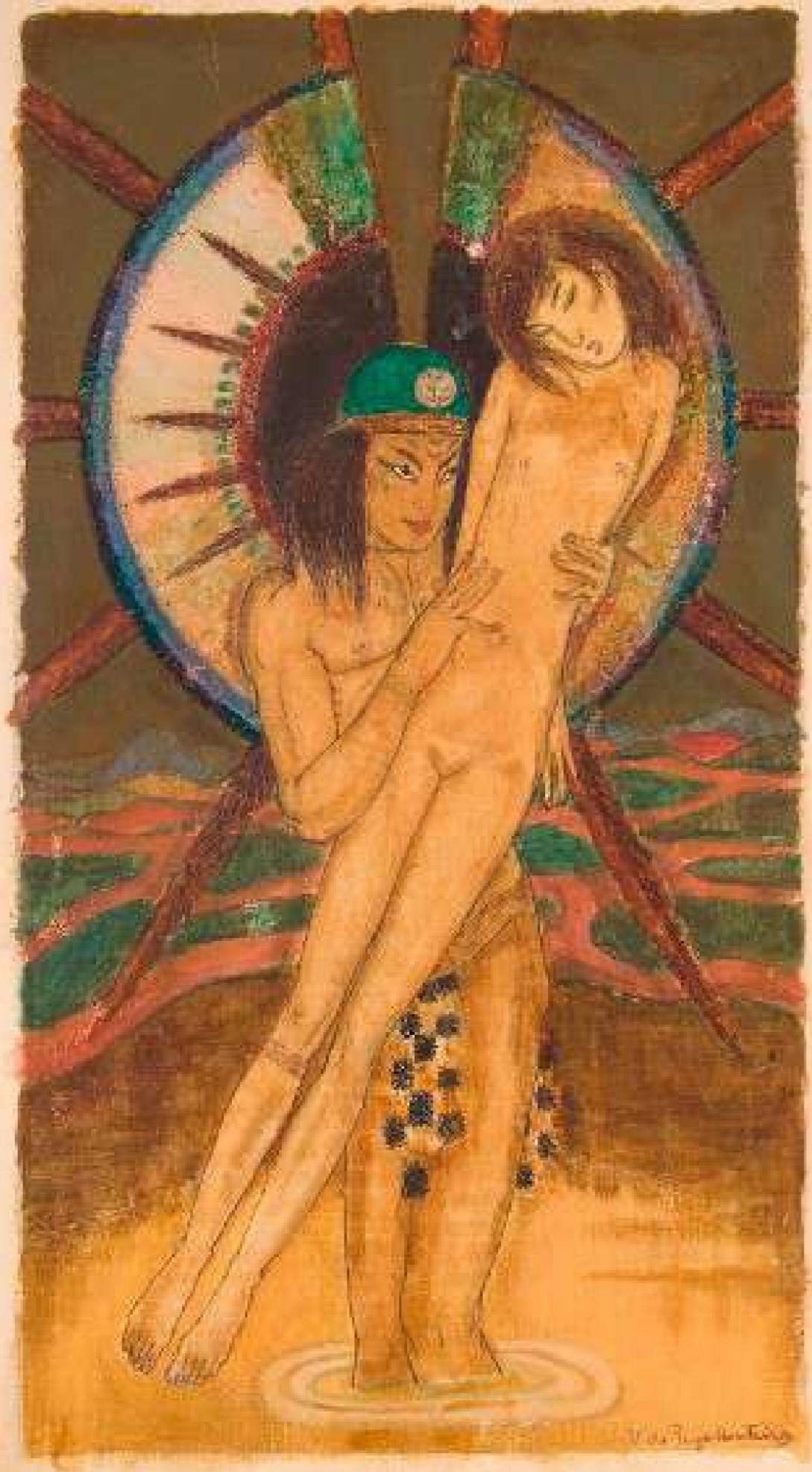
ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Editora Itatiaia, 2002.

AZEVEDO, Álvares de. *Obras Completas de Álvares de Azevedo*: Edição Revista (Literatura Nacional). S/D.

GUIMARÃES, Bernardo. *Inspirações da Tarde*. [S.I.: s.n.], 1858.

KOCH, Jandiro Adriano. *O crush de Álvares de Azevedo*. Porto Alegre: Libretos, 2020.

SALA LIBRETOS 100. *Jandiro Koch em BABÁ... e O CRUSH....* 2020. Disponível em: https://youtu.be/AfI_p2KRA3Y. Acesso em: 15 jun. 2021.



Opiniões: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

agosto-dezembro / 2021. Ano 10. Número 19.

Formato: 21,0 x 29,7 cm

Fontes: Minion (Robert Slimbach/Adobe) e Opiniões (Cláudio Lima)