

# Litterata

Revista do Centro de Estudos  
Portugueses Hélio Simões

**Volume 9, Número 2**  
**Julho/Dezembro 2019**



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ

Adélia Maria Carvalho de Melo Pinheiro - Reitor

Evandro Sena Freire - Vice-Reitor

EDITORES

Inara de Oliveira Rodrigues

Maurício Beck

Paula Regina Siega

CONSELHO EDITORIAL

Regina Zilberman (UFRGS)

Socorro de Fátima Pacífico Pillar (UFPB)

Roberto Acízelo (UERJ)

Marília Rothier Cardoso (PUC - RJ)

Márcio Ricardo Coelho (UEFS)

Rosa Gens (UFRJ)

Armando Gens (UFRJ)

Maria Lizete dos Santos (UFRJ)

Norma Lúcia Fernandes de Almeida (UEFS)

Ítalo Moriconi (UERJ)

Márcia Abreu (UNICAMP)

Sandra Sacramento (UESC)

Cláudio C. Novaes (UEFS)

Odilon Pinto (UESC)

Ricardo Freitas (UESC)

Aleílton Fonseca (UEFS)

Luciana Wrege Rassier (La Rochelle)

Rita Olivieri-Godet (Rennes 2 – Haute Bretagne)

Philippe Bootz (Paris 8 – Saint Denis)

Vania Chaves (Universidade de Lisboa)

ISSN eletrônico 2526-4850

# Litterata

Revista do Centro de Estudos  
Portugueses Hélio Simões

**Volume 9, Número 2**  
**Julho/Dezembro 2019**

Ilhéus – Bahia



2019

Litterata - Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões	Ilhéus-BA	9	2	1-103	Jul.-dez. 2019
--	-----------	---	---	-------	-------------------

©2019 by Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões

Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões

Universidade Estadual de Santa Cruz  
Rodovia Ilhéus/Itabuna, km 16 - 45662-000 Ilhéus, Bahia, Brasil  
Tel.: (73) 3680-5087  
revistalitterata@gmail.com

**EDIÇÃO DO VOLUME**

Maurício Beck

**REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO**

Iago Moura Melo dos Santos

---

Litterata: revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões /  
Universidade Estadual de Santa Cruz, Departamento de Letras e Artes. –  
Vol. 9, n. 2 (jul./dez. 2019) – Ilhéus, BA: Editus, 2019. 103 f.

Semestral.

Editores: Inara de Oliveira Rodrigues; Maurício Beck; Paula Regina Siega.

ISSN 2237-0781 1.

1. Literatura brasileira – Periódicos. 2. Literatura – Periódicos. 3. Língua portuguesa – Periódicos. I. Universidade Estadual de Santa Cruz. Departamento de Letras e Artes.

CDD 869.05

---

## Sumário

<b>REPRESENTAÇÃO DOS ESPAÇOS DE MEMÓRIA EM OUTROS CANTOS DE MARIA VALÉRIA REZENDE .....</b>	<b>6</b>
	Nátali Conceição Lima Rocha Algemira de Macêdo Mendes
<b>DA BAHIA AO RIO DE JANEIRO: A MEMÓRIA COLETIVA NA REPRESENTAÇÃO DA CULTURA AFRO- BRASILEIRA .....</b>	<b>17</b>
	Girlene da Cruz Ferreira Cláudio do Carmo
<b>RESISTÊNCIA NEGRA NA BAHIA DO SÉCULO XIX NOS ESCRITOS DE JOÃO JOSÉ REIS .....</b>	<b>30</b>
	Valéria Amim Lismar Lucas Santos dos Reis
<b>INDÍCIOS DE UMA DISPERSÃO: RUÍNAS IDENTITÁRIAS EM TRÊS POEMAS DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO .....</b>	<b>43</b>
	João Pedro Wizniewsky Amaral Cássius Selvero Pazinato Evelise Pereira Letícia Dias
<b>REPRESENTACIÓN VERBAL Y EXPRESIVA EN EL UNIVERSO VIOLENTO DE LA CIUDAD Y LOS PERROS .....</b>	<b>56</b>
	Jesús Miguel Delgado Del Aguila
<b>SOBRE A ELABORAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA: A ESCRITA DE EDGAR ALLAN POE. ....</b>	<b>71</b>
	Sarug Dagir Ribeiro
<b>OS LABIRINTOS INEVITÁVEIS DE JOSÉ SARAMAGO: UMA LEITURA DO SEU MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA .....</b>	<b>89</b>
	Amanda Tracera

## REPRESENTAÇÃO DOS ESPAÇOS DE MEMÓRIA EM *OUTROS CANTOS DE MARIA* VALÉRIA REZENDE

Nátali Conceição Lima Rocha<sup>1</sup>

Algemira de Macêdo Mendes<sup>2</sup>

*Recebido em 30/07/2019. Aprovado em 05/01/2020.*

**RESUMO:** A memória como faculdade essencial a condição humana retém uma profusão de imagens que fluem pelo indivíduo e se tornam acessíveis sempre que despertadas pelo espaço interior ou exterior no qual o sujeito está inserido. Desta forma, este trabalho objetiva analisar as reminiscências da narradora-personagem Maria da obra *Outros Cantos* de Maria Valéria Rezende, a partir da rememoração de experiências adquiridas quando estava em situação de diáspora e em um ambiente predominantemente rural e sertanejo. Entre o entrelaçamento do passado e do presente, Maria, mulher, professora e revolucionária, constrói o seu relato a partir de fragmentos que trazem suas vivências iniciais e do seu aprendizado naquele meio tão diferente do qual estava habituada. Nesta narrativa, o espaço é um dos condicionantes para os constantes deslocamentos e a memória é um alicerce responsável no resgate de percepções e sensações. Desta maneira, a pesquisa de cunho bibliográfico ancora-se na visão de Stuart Hall (2003), Bachelard (2005), Polak (2003) entre outros. A urdidura traçada através do relato individual e dos constantes deslocamentos da narradora-personagem Maria traz imagens e costumes apreendidos através da memória coletiva e estes reverberam e irrompem do passado para o presente trazendo sensações de conforto e afeto.

**Palavras-chave:** Narrativa; Diáspora; Memória.

### Introdução

A memória é apreciada como uma faculdade essencial aos seres humanos desde a antiguidade. Na antiga Grécia, a deusa responsável por cultivar a memória era *Mnemosine*. Ela e suas filhas (denominadas de musas) eram responsáveis por resguardar a memória e inspirar os poetas o dom da arte. Acreditava-se que os bons poetas, conservavam uma boa memória e isto era essencial, haja visto que ainda não existia o papel.

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí.

<sup>2</sup> Profa. Dra. do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí.

Com a proliferação dos efeitos da globalização e os constantes deslocamentos pelos espaços, a memória têm se tornado essencial para a manutenção do (a) indivíduo, pois é ela que o (a) auxilia a reconhecer-se enquanto sujeito individual e social que participa na sociedade no qual está inserido, propiciando assim a manutenção dos laços afetivos e sociais.

Dessa maneira, observando as conjecturas mencionadas nos parágrafos anteriores, o presente artigo visa discutir e analisar as reminiscências da narradora-personagem Maria do romance ficcional *Outros Cantos* da autora pernambucana Maria Valéria Rezende. A análise que se desenrolara no andamento deste artigo concentrará as conexões entre memória, diáspora e espaços de memória que por sua vez, estão bem presentes na obra.

A narrativa de *Outros Cantos* surge a partir das memórias da narradora-personagem Maria que a bordo de um ônibus, embrenha-se em uma viagem pelo sertão para dar uma palestra para uma associação de produtores rurais. Esta é uma professora septuagenária que se dedicou desde a juventude à educação e durante a viagem, rememora os anseios de sua juventude. Maria relembra passagens de um passado distante no tempo, mas não em seu íntimo. Alternando entre presente e passado, Maria relembra a sua infiltração no Mobral, que era um programa proposto pela ditadura militar.

Com a desculpa de dar aulas para jovens e adultos, na comunidade sertaneja de Olho d'Água, a jovem professora e revolucionária Maria, adentra o sertão com o sonho de despertar o povo para a revolução, e para conseguir o seu intento, trabalhou e aprendeu a compartilhar das vivências do povo sertanejo. Entretanto, suas perspectivas não se concluíram, pois além de deparar-se com problemas que para o povo sertanejo eram mais urgentes, havia a perseguição por parte da ditadura militar.

É através de um monólogo interior que a septuagenária Maria trava consigo mesmo, que o leitor adentra a narrativa, conhece suas esperanças e o seu aprendizado enquanto estava na comunidade de Olho d'Água. Na antiguidade, a memória dos velhos era valorada, pois eles eram responsáveis por disseminar por meio da oralidade a história dos seus antepassados, valores culturais e morais entre as comunidades. Ecléa Bosi (2003) afirma que é através dos relatos orais que se tem conhecimento das histórias antigas e que a memória dos velhos é essencial por manter a ligação entre o presente e o passado.

Maria Valéria Rezende utiliza-se de fatos reais, como a ditadura brasileira e de sofrimentos reais, como o do povo nordestino, para recriar o universo ficcional de *Outros Cantos*, e ao utilizar-se de uma voz feminina, septuagenária, ela quebra barreiras impostas não só pelo sistema literário, mas também reforça o tom de denúncia. É essa voz feminina que fala dos sertanejos que eram massacrados não só pelo espaço e pela secura que emanava deste, mas eram massacrados também pelo sistema governamental, que negava ao povo acesso a melhores condições de sobrevivência.

### **A narrativa brasileira contemporânea**

O cenário de publicação das narrativas literárias brasileiras tem sofrido muitas mudanças nas últimas décadas. Essas mudanças devem-se principalmente ao surgimento dos estudos culturais na década de 60, que veio para questionar a hierarquia das produções culturais e literárias que se encontravam estagnadas há muitos anos.

Um dos fundadores dos estudos culturais foi o inglês Raymond Williams em seu projeto tinha como base o materialismo cultural. O materialismo cultural advém da proposta de Marx de “[...] pensar a cultura como uma atividade material da sociedade” (CEVASCO, 2003, p. 109). A cultura sendo bem-comum da sociedade deveria estar disponível para todos. Dessa forma, o materialismo cultural proposto por Williams, que visava romper os discursos hegemônicos que se perpetuavam na sociedade inglesa dos anos 1950, foi mais além e acabou refletindo no mundo todo.

O projeto visava ainda a incluir todas as camadas da sociedade principalmente aquelas das margens. Williams afirmava que todos não só deveriam ter acesso a cultura, como deveriam também tornarem-se produtores de cultura, que possibilitou que pessoas de camadas baixas, mulheres, negros, gays e entre outros pudessem produzir literatura.

A obra *Outros Cantos* de Maria Valéria Rezende surge nesse contexto de intensas transformações na literatura brasileira. Dalcastagnè (2012, p. 07) afirma que isso se deve pelo fato de que a literatura brasileira era tida “[...] como instrumento de afirmação da identidade nacional até agora, quando diferentes grupos sociais procuram se apropriar desses recursos”. Ao se apropriarem dos recursos dos quais lhe eram negados, esses grupos sociais procuram reconhecer-se neles. O que se tornava impossível, haja visto que a literatura brasileira até alguns anos atrás retratava somente a elite.

Na atualidade “[...] autores e críticos se movimentam na cena literária brasileira em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 07). Com isso, os grupos sociais que antes estavam na margem, apropriaram-se também da produção da escrita de uma literatura que os representasse.

São essas vozes, que se encontram nas margens do campo literário, cuja legitimidade para produzir literatura é permanente posta em questão. Essas vozes que tencionam com a sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário. [...] Ignorar essa abertura é reforçar o papel da literatura como mecanismo de distinção e hierarquização social, deixando de lado suas potencialidades como discurso potencializador e contraditório (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 12).

Esse rompimento de barreiras abre espaço para que diversos problemas sofridos por esses grupos sociais sejam descobertos, sejam representados e transpostos para a literatura como forma de combatê-los e denunciá-los. Devido a essa abertura que está ocorrendo atualmente, muitos autores (as) estão dispostos a narrar por meio da ficção, o que era impensável e até mesmo proibido nas décadas de 60, 70, 80, período em que a ditadura militar perdurou no Brasil.

Durante o período ditatorial militar, por causa da censura houve uma diminuição da publicação de livros, da apresentação de peças de teatro e muitas outras atividades culturais. Ventura (2000) afirma que uma das causas foi o Ato Institucional nº5 e a censura. Esses atos provocaram o que ele denomina de “vazio cultural” e consistiu numa época de empobrecimento cultural do Brasil, uma vez que muitos autores, cineastas, cantores e pessoas que contribuíam para a cultura do país foram obrigados a se calar e a se exilar devido à perseguição dos militares.

No entanto, para Ventura (2000) não foi somente o AI-5 e a censura que provocaram o “vazio cultural”. Ventura (2000) afirma que muitos intelectuais brasileiros ainda eram ingênuos para perceber que a cultura brasileira não estava obstruída somente devido ao AI-5, mas por causa das mudanças nas estruturas do país e também devido a cultura brasileira ainda ter rastros das épocas anteriores em que o país se espelhava nas culturas de países industrializados, como demonstra o autor:

[...] emergência de uma cultura industrializada cada vez mais condicionada pelas leis de produção. Além dos obstáculos opostos pela complexa realidade brasileira – onde ao lados das “ilhas de consumo” coexistem o analfabetismo em massa, o baixo índice de escolarização e o baixo poder aquisitivo -, há ainda a resistência daqueles que, apegados a padrões estéticos e formas de produção cultural típicos de uma época passada, combatem o novo processo em nome da qualidade [...] (VENTURA 2000, p. 48).

O prevaecimento de uma cultura voltada para o industrializado, para o consumismo, para o urbano e para a alta literatura, manteve o povo e a diversidade que o permeia, longe de serem produtores de cultura e de literaturas. É por isso que para Ventura (2000) ainda não havia o desenvolvimento de uma cultura hibridizada.

Assim, nas últimas décadas, a literatura brasileira vinha sendo permeada por dilemas típicos do homem urbano e com isso, o espaço urbano prevalecia como cenário de interação entre os sujeitos. Com a publicação de *Outros Cantos* em 2016, Maria Valéria que se considera feminista e ativista, está rompendo e auxiliando outros autores a romper essa homogeneidade predominante. Ao trazer uma narradora feminina que conta a sua narrativa por meio da memória e em que traz o dilema e o sofrimento do povo sertanejo durante o período ditatorial, a narradora Maria, dá voz a um grupo que sempre foi subjugado e esquecido.

### **Fragmentos memorialísticos e espaciais em *Outros Cantos***

A narrativa *Outros Cantos* é contada a partir das lembranças da narradora-personagem Maria, sendo assim, a narrativa compreende memórias de um passado em que havia se voluntariado para adentrar ao sertão nordestino, como forma de lutar pela revolução.

Eu fazia trinta anos no dia em que meti pela primeira vez nesta aridez. Ainda não se havia espalhado por toda a terra a ilusão de poder-se fraudar o tempo e afastar indefinidamente o envelhecimento e a morte com técnicas calistênicas, fórmulas químicas, discursos de autopersuasão, mantras, injeções, próteses, lágrimas e incensos. Apostava-se a vida no que acreditávamos ser maior que a nossa própria vida. Então, só era possível fazê-lo tornando-nos heróis, mártires, mitos, símbolos (REZENDE, 2016, p. 10).

A personagem rememora o motivo de ter embarcado em uma viagem pelo sertão. Assim como ela, houve outros em que ela não conhecia e que se mantinham anônimos por medo da repressão. Segundo Brandão (2008), é através da volta ao passado que o(a) narrador(a) refaz a sua história.

As primeiras lembranças de Maria sobre Olho d'Água, o lugar a qual se esconderia, contém o presságio do quão difícil seria sua jornada.

Vejo-me outra vez jovem ainda, sentada sobre o tronco de um coqueiro decepado e deitado em frente à casa que me cabia, naquele povoado cujo nome explicava a

razão de sua existência, tão longe de tudo: Olho d'Água, [...] Eu me escorava na parede caiada em branco, havia pouco abandonada pelo sol, dando às minhas costas o único alívio possível contra o calor que me abateu desde a manhã, bem cedo, quando apeei do caminhão meio desmantelado que me levou àquele exílio (REZENDE, 2016, p.11).

Recai, sobre os ombros de Maria, o cansaço e ao se deparar com o sertão e o calor que lhe era peculiar, esta que era uma moça oriunda da cidade e que não estava habituada a viajar de caminhão, relata as primeiras imagens apreendidas ao chegar em seu destino.

Henri Bergson, autor do livro *Matéria e memória* (1999), afirma que a memória é composta por imagens, essas imagens originam-se da interação do sujeito com o mundo. Bergson (1999) entende as imagens como exteriores, e que influenciam o corpo, o modificando.

Para Bergson (1999, p. 14), “[...] as imagens exteriores influem sobre essa imagem que chamo meu corpo: elas transmitem movimento”. Conforme o autor, esses movimentos seriam as sinapses que são realizadas pelo cérebro humano ao lembrar de algo, ou seja, as imagens que fluem pelo sujeito. Veja o exemplo abaixo:

O vermelho do céu da véspera, última cor a tocar meus olhos, antes da treva da noite e do branco incandescente do sol de verão sertanejo, quase a me cegar, dividia-se agora em feixes de inúmeras cores, cortando o espaço entre casas e algarobas. “O que pode ser isto? Como vieram parar aqui as cores da tinturaria que me encantava em Ghardaia, os matizes das artesãs Mozabitas preparando as lãs para tecer seus tapetes ancestrais? [...] Tive de fechar os olhos e tentar reorganizar as ideias. “Por que invento agora ilusões para convencer-me de minha volta a um daqueles exílios que me ofereceram e não reconheço que estou neste lugar, escondido e descorado, escolhido por mim como meu próprio deserto? “Eu me perguntava, confusa. Quando reabri os olhos, os matizes pareciam ainda vivos (REZENDE, 2016, p. 17).

A narradora-personagem rememora as imagens apreendidas em seu primeiro amanhecer em Olho d'Água, e o quanto ficou estupefata ao confundir as cores que emanavam deste com cores apreendidas de outros lugares pelos quais passou em suas viagens passadas.

As lembranças que fluíram pela mente da narradora-personagem Maria são repletas de sensações e percepções. Segundo Bergson (1999, p. 70) “A memória é praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos de duração[...]”. Foi essa percepção que fluiu do passado que fez com que Maria a agregasse ao presente e a fez acreditar que estava diante das mesmas imagens apreendidas no passado.

Entre imagens do passado e vivências do presente, Maria vai evoluindo em sua narrativa e é daí que se percebe que sua memória individual contém também fragmentos de memória coletiva.

Os sons vinham lá da outra rua, dos lados de dona Zefa do cajueiro. No lusco-fusco da madrugada pude apenas adivinhar algum movimento ao longe, denunciado pelo tênue tremular de pequenas chamas e os riscos dos foguetes subindo. [...] Corri para vestir-me, enquanto minha imaginação projetava anacrônicas visões de cangaceiros chegando para fazer festas entre os pobres, pois era só o que havia ali. [...] Em pouco tempo me vi envolvida por mais belas surpresas, gente, música e movimento. [...] Aquela música me fazia lembrar o acompanhamento das canções medievais cultivadas pelo madrigal que educara minha voz de contralto adolescente [...] (REZENDE, 2016, p. 57-58).

A narrativa é permeada de histórias que foram contadas para ela, dos aprendizados sobre as festas para os Santos, a romaria de rezas para a vinda de chuva. Apesar do trecho acima apresentar uma memória subjetiva da personagem, ele apresenta um aspecto próprio da memória coletiva das pessoas que viviam em Olho d'Água.

Halbwachs (2003) defende que há a memória individual e a memória coletiva e a primeira desenvolve-se a partir da interação com a segunda. Desta maneira, a “[...] memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, [...] este ponto de vista muda segundo o lugar que ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo o lugar que mantenho com os outros ambientes”. (HALBWACHS, 2003, p.69). A apreensão da memória depende do lugar que o sujeito ocupa no mundo, e os pontos de vista dos indivíduos sobre determinada situação dependerá de diferentes fatores.

Fiquei mesmo na casa de Fátima, até o dia do Natal, já não mais por necessidade, mas por gosto [...]. Ajudei como pude no barracão das fantasias e cenários, tentei inutilmente organizar os ensaios dos autos de Natal para só depois descobrir: aquilo não era ensaio, mas apenas antecipação da festa maior sem desperdício de nem um minuto de gozo e alegria. Aprendi as canções, os enredos e os versos dos folguedos. [...] Tudo aquilo, além de tornar-me cada vez mais uma legítima filha do povo de Olho d'Água [...] (REZENDE, 2016, p. 100).

Maria relembra que ao participar e ajudar aos moradores de Olho d'Água a preparar as festividades do Natal, esta se sentiu integrada totalmente àquela comunidade. A memória de Maria apresenta um olhar subjetivo sobre as experiências vividas em coletividade. Pollak (1992, p. 201) entende que um dos elementos que constituem a memória “são os acontecimentos vividos pessoalmente, [...] ou ‘vividos por tabela’”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer.

As memórias de Maria relatam também um aspecto que é muito comum aos sertanejos e está diretamente ligado ao espaço no qual estão inseridos. O ato de estar em constante diáspora.

Uma noite, tentando ensinar-me a adivinhar a data na folhinha pela posição das constelações, Fátima me contou. **Havia cinco anos, o marido, Tião, se fora embora, buscar dinheiro onde havia.** Na agricultura, ali, mais nenhuma esperança. **Ele tinha tentado.** Mal acabou de lançar a última pá de terra sobre a cova rasa do filho mais novo, arrendou a outro, por um nada, as terras abaixo da parede do açudezinho, **agarrou o saco de algodão onde já havia metido a certidão de nascimento, a outra muda de roupa, o novo par de alpercatas currulepe, e uma velha rede remendada e foi-se. Sem dizer nada mais. Não era preciso** (REZENDE, 2016, p. 37) (grifo nosso).

Ao trazer o drama da diáspora, a narradora-personagem Maria faz emergir um drama que muitos sofrem até os dias atuais, porém encontram-se invisíveis. Ela mostra ao seu leitor que muitos sertanejos não entram em diáspora porque querem, mas porque não possuem os meios necessários para sobreviver.

Hall (2003) afirma que a diáspora é provocada por condições emergenciais, que são “[...] desastres naturais, alterações ecológicas e climáticas, guerras, conquistas, exploração do trabalho, colonização, escravidão, semi-escravidão, repressão política, guerra civil e subdesenvolvimento” (HALL, 2003, p. 55). Ao analisar a obra, verifica-se que Maria é perseguida por ser contra a ditadura, e os personagens descritos por ela são atingidos por quase todas as condições emergenciais descritas por Hall (2003). Pois, além de ser atingidos pela seca que predomina no nordeste, são alvos do subdesenvolvimento e abandono do governo.

Todas as memórias da narradora-personagem Maria da obra *Outros Cantos*, estão atreladas ao espaço da comunidade Olho d’Água. “A estrada por onde eu vou passará a menos de uma légua daquele lugar que ainda talvez se chame Olho d’Água e abrigue um povo mais livre” (REZENDE, 2016, p. 15). Dessa maneira, a comunidade de Olho d’Água transforma-se em um espaço de memória para a personagem, pois é a partir dele que ela narra suas lembranças.

O conceito de lugares de memória ou espaços de memória foi proposto por Pierre Nora. O autor afirma que os espaços de memória podem ser materiais, funcionais e simbólicos. De acordo com Nora (1993, p. 22) “É material por seu conteúdo demográfico, funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou experiência vividos[...]”. A comunidade

Olho d'Água adquire duas das funcionalidades propostas por Nora, é funcional e simbólico por manter-se vivo nas lembranças de narradora-personagem Maria.

Ao analisar as memórias da narradora-personagem Maria, observou-se que apesar de que ela concentre suas lembranças em espaços de memória coletivos, estão presentes também espaços de intimidade. O estudo dos espaços de intimidade é proposto por Gaston Bachelard (1993) e ele o denomina como topoanálise.

Os espaços de intimidade presentes na obra *Outros Cantos* são dois: a casa de Maria e a casa de Fátima:

Desde quando, sem que eu me desse conta, as casas sertanejas encheram-se de trastes e abandonaram aquela estética essencial, minimalista, diriam hoje, que me encantava na minha casinha e em todas as outras de Olho d'Água? [...] fecho os olhos e deixo-me ir de volta para um amanhecer em casa de Fátima. [...] Fátima mandou um menino buscar-me antes de clarear o dia, como haveria de ser pelo resto das madrugadas, já que, com meus ouvidos urbanos e desacostumados, não bastavam os longínquos galos para me despertar (REZENDE, 2016, p. 22-26).

Os espaços de intimidade mencionados acima permeiam toda a narrativa de Maria, e fazem parte tanto da memória individual da personagem quanto da memória coletiva apreendida por ela. Dessa maneira, Santos (2013, p. 69) afirma que “Os espaços de intimidade passam a ter valor preponderante para os seus habitantes, devido a noção de pertencimento que proporcionam”.

### **Considerações finais**

O presente artigo visou analisar as reminiscências da narradora-personagem Maria da obra *Outros Cantos* da autora Maria Valéria Rezende, através do relato de experiências adquiridas quando estava em diáspora na comunidade Olho d'Água.

Dialogamos com diversos teóricos, tais como Dalcastagnè (2012) que para discorrer das narrativas brasileiras contemporâneas apontou que cada vez mais que os autores considerados marginalizados estão em busca do poder legitimar sua voz e/ou as vozes dos excluídos. Na área da memória e do espaço, dialogamos com Bergson (1999), Halbwachs (2006), Pollak e Bachelard (1993) que afirmam que as memórias são imagens apreendidas quando estão inseridos em meio coletivo, e que estas podem tornar-se espaços de memória devido a noção de pertencimento que o personagem adquire junto a este.

Com isso demonstrou-se que a memória da narradora-personagem é ancorada em memórias individuais e coletivas apreendidas no convívio com os moradores de Olho d'Água. Além disso, a comunidade de Olho d'Água tornou-se um espaço de memória para a personagem, pois é neste que Maria ancora-se para recorrer a uma comparação do sertão do passado aos dias atuais e sentir algum conforto físico e emocional durante a viagem.

Assim, constatamos que o espaço é gerador de memórias e atuam de forma recíproca, proporcionando um jogo de forças que se imbricam e se complementam, contribuindo para o enriquecimento do relato memorialístico.

## Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BRANDÃO, Vera Maria Antonieta Tordinio. *Labirintos da memória: Quem sou eu?*. São Paulo: Paulus, 2008.

BERGSON, Henry. *Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre os Estudos culturais*. São Paulo: Boitempo editorial, 2003.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

HALL, Stuart. A questão multicultural. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guarda Resende [et all]. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. [S.L]: Centauro, 2003.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: A problemática dos lugares*. Trad. Yara Aun hourly. São Paulo: EDITORA? 1993.

POLLAK, Michel. *Memória e identidade social*. Trad. Monique Augras. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080> Acesso em:

REZENDE, Maria Valéria. *Outros Cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. *Espaço geográfico na narrativa*. Teresina: FUESPI, 2013.

VENTURA, Zuenir. *70/80: Cultura em trânsito: Da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Areroplano editora, 2000.

#### **REPRESENTATION OF MEMORY SPACES IN OUTROS CANTOS FROM MARIA VALÉRIA REZENDE**

**ABSTRACT:** Memory as an essential faculty to the human condition retains a profusion of images that flow through the individual and become accessible whenever awakened by the inner or outer space in which the individual is inserted. Thus, this study aims to analyze the reminiscences of the narrator-character Maria from the book *Outros Cantos* by Maria Valéria Rezende from the recollection of experiences acquired when she was in a diaspora situation and in a predominantly rural and countrified environment. Between the interlacing of past and present, Maria, woman, teacher and revolutionary, builds her narrative from fragments that bring her initial experiences and learning of that environment so different from which she was used to. In this narrative, the space is one of the conditioning factors for constant displacements and memory is a responsible foundation for the rescue of perceptions and sensations. So, bibliographic research is anchored in the view of Stuart Hall (2003), Bachelard (2005), Polak (2003) among others. The warp traced through the individual report and constant displacements of the narrator-character Maria, brings images and customs captured through the collective memory and these reverberate and erupt from the past to the present bringing feelings of comfort and affection.

**Keywords:** Narrative; Diaspora; Memory.

## DA BAHIA AO RIO DE JANEIRO: A MEMÓRIA COLETIVA NA REPRESENTAÇÃO DA CULTURA AFRO- BRASILEIRA

Girlene da Cruz Ferreira<sup>1</sup>

Cláudio do Carmo<sup>2</sup>

*Recebido em 10/07/2019. Aprovado em 03/01/2020.*

**RESUMO:** A análise da obra de Nei Lopes “Mandigas da mulata velha na cidade nova” é centrada na discussão da memória coletiva e na construção da identidade. Está fundamentada em Halbwachs (2003), Le Goof (2003), Pollak (1992), entre outros. Ressalta a importância da memória coletiva na preservação da cultura e na reconstituição dos acontecimentos passados. Tia Amina é uma personagem mítica e toda a especulação sobre a sua figura se dá após a sua morte por meio das investigações do personagem Costinha, repórter do jornal *Tribuna*. Insere a obra na vertente da literatura afro-brasileira e aponta o autor como um importante contribuinte no crescimento das representações dos negros no cenário da literatura brasileira.

**Palavras-chave:** Identidade; literatura; Nei Lopes.

### Introdução

O presente trabalho tem por objeto de estudo o romance de autoria de Nei Lopes intitulado “*Mandingas da mulata velha na cidade nova*”, publicado no ano de 2009. Aborda a representação da figura mítica de Tia Amina no entrelaçamento da cultura baiana e carioca. Com discussões pautada na memória coletiva e na construção da identidade, mostra aspectos da religiosidade africana presentes na obra referida e as influências carnavalescas do povo baiano na cultura carioca. Tem por objetivo, ressaltar a importância da memória coletiva na preservação da cultura e na construção da identidade. Embasado por Cuti (2010), Duarte (2011), Halbwachs (2003), Le goff (2003), Lopes (2011), Pollak (1992), Sarlo (2007).

Nei Lopes é escritor crítico e literário, compositor e intérprete de música popular brasileira. Nasceu em Irajá, no Rio de Janeiro. Suas obras são centradas na temática afro- brasileira, dentre elas destaca-se: *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical* (1992); *Dicionário banto no Brasil*

---

<sup>1</sup> Graduada em letras vernáculas (UEFS); especialista em Estudos Literários (UEFS); mestranda em Estudos Literários (UEFS); bolsista CAPES.

<sup>2</sup> Doutor em ciências da literatura (UFRJ); pós-doutor em Estudos Comparativistas (Universidade de Lisboa).

(1996); *Vinte contos e uns trocados* (2006); *Bantos, malês e identidade negra* (2011); *Mandingas da mulata velha na cidade nova* (2009); *Rio negro, 50* (2015). Em 2005, recebeu do governo federal a comenda da Ordem de Mérito Cultural. Em 2006, foi incluído no rol dos “100 brasileiros geniais”, em votação da Revista *O Globo*. Recebeu em 2013 a medalha da Ordem de Rio Branco.

O título *Mandingas da mulata velha na cidade nova* é uma junção de significados referentes ao entrelaçamento da cultura africana, baiana e carioca. O termo mandiga é utilizado para designar alguns povos africanos, refere-se à nação ou grupos, também é utilizado como termo religioso. Mulata Velha é um atribuído à Bahia e Cidade Nova refere-se ao Rio de Janeiro. Logo no prefácio, o leitor é informado por Alberto Mussa que se trata de um lugar e um tempo mitológicos do Rio de Janeiro, entre 1870 e 1930, Cidade Nova, uma pequena África. Os terreiros ganham destaque no cenário narrativo, e as religiões afro são de suma importância na trama. Honorata, a Tia Amina e Costinha, o Diga Mais são os personagens principais, sendo Tia Amina a protagonista.

Honorata, mais conhecida como tia Amina é uma personagem baiana que devido aos contratempos da vida, muda-se para o Rio de Janeiro e refaz sua vida, implementando costumes culinários, religiosos e culturais ao centro carioca. Faleceu de um colapso cardíaco fulminante aos sessenta e nove anos de idade. Tia Amina é uma personagem que remete a figura de Tia Ciata e pode ser vista como uma metáfora representativa das tias baianas, importantes figuras na construção da identidade do Rio de Janeiro. As quais contribuíram para com a formação dos blocos carnavalescos carioca e influenciaram a culinária local e fortaleceram o culto aos orixás. Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, nasceu em Santo Amaro da Purificação – BA, era cozinheira e mãe de santo, considerada uma das figuras mais influentes para o surgimento do samba carioca.

O personagem Henrique da Costa, o Costinha ou Diga Mais é um repórter que trabalha na *Tribuna do Rio*, um jornal novo e movimentado, o qual explora escândalos que são de agrados do povo. Costinha é magrinho, pequenino, cheio de tiques nervosos e ficou conhecido por Diga Mais por causa da sua mania de em suas entrevistas instigar as pessoas a darem mais informações, utilizando sua famosa frase: Diga mais. Na noite da morte de Tia Amina, 7 de janeiro do ano de 1924, é ele o repórter de plantão que recebe o telefonema comunicando o óbito e é o encarregado de descobrir quem foi Tia Amina e qual foi sua história nas ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro.

O livro é dividido em duas partes, a primeira apresenta o trabalho investigativo de Costinha em busca de informações sobre quem foi Tia Amina. Para tanto, ele vai recolhendo relatos das

peças, testemunhos, opiniões e encontra depoimentos diversos, nos quais há presença dos mitos e preconceitos que envolvem a vida e a morte de Tia Amina. A segunda parte narra a “verdadeira história de Tia Amina “contada por meio de manuscritos. Nei Lopes mescla dados da história oficial com histórias do cotidiano, sua narrativa é composta por vozes esquecidas pelo cânone literário brasileiro.

### **O trabalho investigativo do Costinha e a construção da identidade**

No dia seguinte da morte de Tia Amina, o jornal *Tribuna* estampa a seguinte manchete: “Terreiros calam seus tambores, ranchos guardam seus estandartes. Morreu Tia Amina (LOPES, 2009, p. 25). O jornal descreve Tia Amina como a maior figura dentre as célebres baianas do carnaval da praça onze. E segue a narrativa exaltando aos negros africanos que com suor, sangue e lágrimas contribuiu com a formação do povo brasileiro.

Ressalta que Tia Amina nasceu em 1854 em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo baiano, aos 22 anos chega ao Rio de Janeiro. Doceira e quituteira, vendia suas guloseimas nas ruas, em um tabuleiro, utilizava suas indumentárias típica, incluindo torso, colares, pulseiras, balangandãs e o tradicional pano das costas. Foi iniciada no candomblé desde cedo pelo africano Pai Bambaiê. Uma mulher de força e caráter, de forte sentimento maternal possuía grande energia e vitalidade.

Essa sua força de caráter, naturalmente propiciada por seu intenso e profundo preparo espiritual, foi que fez dela a líder incontestável das baianas da Cidade Nova e da praça Onze, a Tia Amina dos ranchos e dos Santos, mãe dedicada de seus filhos biológicos e iniciáticos; dos carurus dos vatapás e acarajés. (LOPES, 2009, p. 32-33).

Com a comovente matéria do jornal, a notícia da morte de Dona Honorata correu a cidade e entre as providências para o sepultamento, tinha sempre alguém querendo completar a narrativa e alguns contestando as informações publicadas no jornal. Um leitor espírito de porco encaminhou ao diretor-presidente de *A Tribuna* uma carta apontando os equívocos presentes na matéria. E é aí que o Costinha, o Diga Mais entra em cena, pois o diretor estabelece um prazo mínimo para ele desfazer o mal feito.

Costinha saí às ruas em redor da praça onze em busca de informações que o leve a reconstituir a história de Tia Amina do samba e das macumbas, a qual seria publicada em capítulos,

como um folhetim. E como diz o ditado popular quem conta um conto aumenta um ponto, os personagens entrevistados vão formulando suas narrativas e acrescentando-as para o bem ou para o mal. Surgem informações de diferentes pontos de vista, gente que a detestava e gente que a idolatrava. No decorrer das narrativas, Nei Lopes aborda a questão do preconceito racial e religioso e ao mesmo tempo apresenta a representação da construção da identidade de Tia Amina e do centro carioca.

Segundo Pollak (1992), tanto no âmbito social, quanto no individual, a memória é um fenômeno construído e constituinte do sentimento de identidade. Sendo, assim a identidade também é um fenômeno construído, é algo que temos em referência ao outros de acordo com alguns critérios, tem a ver com o modo que aceitamos, admitimos e creditamos algo ou alguém. Tanto a memória, quanto a identidade estão sujeitas as influências externas e às negociações, não é algo inerente a um grupo ou pessoa. Por isso, durante seu trabalho investigativo, Costinha irá encontrar versões distintas sobre quem foi Tia Amina.

O primeiro entrevistado é o senhor Abedé, 69 anos, velho africano, pai de santo, lúcido e muito bem-disposto. O qual relata que Amina chegou ao Rio antes dele, não era filha do seu axé, mas lhe ajudou muito e acrescenta que era uma boa menina, respeitadora, cumpridora de seus deveres. Costinha se encanta pelos conhecimentos do velho Abedé e sai de lá sem muitas informações de Tia Amina. E para não perder tempo, mesmo sendo noite, decide em seguida ir entrevistar Honorato.

Honorato nasceu no Maranhão cresceu na Bahia e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1872, 69 anos de idade, negro elegante e amigo de Tia Amina. Ele relata a importância dessa senhora para a folia carioca, uma importante figura para o carnaval, quem não visitasse seu rancho na rua da Alfândega era como se não tivesse brincado o carnaval. Um rancho à moda baiana, referenciando a festa de Reis na Bahia, cantando chulas com flautas, violão pandeiros e cavaquinhos.

Enquanto o Costinha vai entrevistando as pessoas, o narrador vai conduzindo o leitor pelas ruas do Rio de Janeiro. “o repórter sai pela rua da Prainha, pega a rua dos Andradas, dobra na rua de São Pedro e chega à casa de Assumano, na rua Visconde de Itaúna, 191” (LOPES, 2009, p. 54). É um narrador onisciente, aquele que tudo sabe. Assumano é um preto de cavanhaque, negro mina, alto e corpulento, apesar de já idoso, expressa mal o português. O culto ao qual ele seguia era vedado às mulheres, uma mistura das tradições islâmicas com coisas de orixás e voduns e cada um

dos membros era chamado de Assumano. Relata que Norata era só uma amiga da casa. Sem dar mais informações sobre Tia Amina, explica sobre os costumes e as origens dos Assumanos e cita os negros congo.

Ao decorrer do livro, Nei Lopes vai dando ao leitor uma noção sobre o continente Africano e das variações das religiões afro. O candomblé, religião estereotipada por muitos como uma coisa só, é mostrado em suas diversas correntes que até deixa o Costinha confuso, em cada terreiro que chega, encontra um vocabulário próprio. No terreiro de Oiá Lonã, Costinha fica sabendo como foi o rito de iniciação de Honorata ao candomblé. Banhada com as folhas do seu orixá por Mãe Ormindá em uma fonte no meio da mata, sempre rezando em nagô vestiu roupas novas e jogando fora as roupas velhas como símbolo de começar uma vida nova, deixando a vida passada para trás. “A Oxum de Amina é Leiê Pandá, mulher de Ibualama, um Oxóssi que mora no fundo do rio” (LOPES, 2009, p. 63).

Costinha não descansa em seu trabalho investigativo, toma um bonde para chegar até a casa da Tia Maria na rua São Luiz. E lá fica sabendo que Tia Amina tinha uma espécie de indústria de doces e outro negócio de alugar roupas pro carnaval e para o teatro, além das roupas, ela também tinha e alugava muitas joias e outros adereços vindos todos da Bahia, mandava buscar 3 vezes ao ano. As festas na casa dela eram muitas boas, mas não era o ano todo como muitos pensam, relata Tia Maria, tinha as datas específicas, aniversários, batizados e nos dias dos santos.

Depois, Costinha pega um trem na estação Leopoldina e vai até a Penha entrevistar o delegado. O que ouve por lá não é nada agradável: “- Para mim, essa senhora foi apenas um número na estatística dos charlatões, exploradores da boa fé e dos incautos, que infelizmente pululam por esta cidade” – diz o comissário de plantão” (LOPES, 2009, p. 82). A fala do delegado e de outros entrevistados segue recheada de preconceitos e racismos, usam por exemplo o termo pixaim e macacada quando falam dos negros. Costinha desconfia do relato do delegado e acha que ele está querendo se aparecer. O repórter vai observando o que há em comum entre os relatos, os que possuem ou não coerência. O que Costinha busca é uma identidade coletiva e não uma opinião pessoal. De acordo com Pollak (1992), a identidade é algo construído ao longo do tempo, passa por modelações e influências.

Por identidades coletivas, estou aludindo a todos os investimentos que um grupo deve fazer ao longo do tempo, todo o trabalho necessário para dar a cada membro

do grupo - quer se trate de família ou nação - o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência (p. 206).

Na tentativa de reconstruir um passado com base nas entrevistas e na memória das pessoas, o Diga Mais vai tentando modelar a fala dos entrevistados para extrair somente aquilo que é do seu interesse, uma tentativa quase em vão, pois cada entrevistado tem a sua própria história de vida que interfere diretamente na memória que guarda sobre Honorata. Para Sarlo (2007), as visões que temos do passado não significa uma retomada real do conteúdo, partimos de um presente para falarmos de algo que aconteceu a algum tempo atrás e nessa retomada ao passado levamos juntos as experiências e todo um conjunto de interferências, tornando esta memória subjetiva.

### **A memória coletiva e a formação da “pequena África”**

Ao tratar de memória coletiva e memória individual, Maurice Halbwachs (2003) defende que na reconstituição de um passado o primeiro testemunho que podemos recorrer é o nosso. Os vestígios encontrados no espaço e no tempo nos ajudam a refazer o passado com base nas percepções do presente, como se estivéssemos diante de muitas testemunhas e que apesar das divergências, podemos reconhecer e reconstruir nossas lembranças por meio da coerência existente entre elas. O referido autor afirma que:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas, por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivéssemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (p. 30).

A memória coletiva é construída sobre uma base comum pautada em dados e noções presentes em nosso espírito e nos dos outros, “... se pode falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida do nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que recordamos, do ponto de vista desse grupo (HALBWACHS, 2003, p 41). O personagem citado a seguir, apesar de jovem, apresenta dados da memória coletiva que envolvem a vida de Tia Amina e do seu povo, apresenta informações sobre os mandigas pautado em estudos e na convivência com a baiana.

O professor Raimundo, também é um dos entrevistado de Costinha, mora no Andaraí , distante da praça Onze, tem 38 anos, especialista em etimologias africanas ,conheceu a falecida e

pesquisou as origens familiares dela. “- Tia Amina não era nagô, nem jeje, nem huaçá. A mãe dela era mandiga, veio da Guiné, do Gabu” (LOPES, 2009, p. 102). O professor explica como os mandigas foram aprisionadas e vendidos como escravos, afirma que os fulânis dominaram toda a região que vai do Saara ao Golfo da Guiné, região antes dominada pelas mandingas e foi no meio dessa confusão que a mãe de Amina veio parar na Bahia.

Nei Lopes (2011), em *Bantos, malês e identidade negra*, apresenta um estudo sobre o território africano e o tráfico negreiro para o Brasil. No qual afirma que a maior parte dos escravos embarcados da África para Salvador vem do golfo da Guiné. Em seu estudo, também explica como o islamismo chegou na África e suas influências na religião no tráfico dos negros. Na primeira modalidade de tráfico de escravos, os europeus simplesmente capturavam os negros, como se fossem caçar. A segunda modalidade são os africanos poderosos que fornecem seus escravos em troca de ajuda militar. Salientando que o modelo de escravidão implantado pelos europeus é bem distinto do que havia na África. Na África, o escravo era tratado com dignidade, não podia ser vendido, nem maltratado, tinha seus direitos assegurados e mobilidade social, enquanto o europeu transformava os escravos em coisa, sem direitos e com obrigações, tornando os negros em mercadoria de valor econômico, podendo até ser hipotecados.

Todas as guerras africanas, principalmente as do século XVII ao XIX, tiveram como consequência a transformação dos contingentes prisioneiros em escravos. E a justificativa em escravizar os negros era a “salvação” da sua alma, os negros eram batizados à força, antes de embarcar no navio negreiro. Quanto a influência islâmica, Lopes (2011) descreve que:

Chegando à África a partir do século VII, a pregação islâmica não foi aceita sem resistência. E em todo o seu processo de aceitação, ela intercambiou com a religião tradicional experiências e influências, o que resultou em um islamismo todo peculiar. E principalmente na África ocidental essa influência se fez sentir, já que no ‘País dos Negros’, a época da chegada do Islão, o que havia em termos de pensamentos eram crenças extremamente estruturadas, como os Iorubás fundadores do antigo reino de Ifé (século X) e que trouxeram para o Brasil os fundamentos da religião dos orixás (p.48).

Ao escrever um romance que trata da ancestralidade africana e da vida dos negros no Brasil, tendo como personagem principal a Tia Amina, podemos inferir que Nei Lopes recorre aos vestígios da memória coletiva e que “Mandigas da mulata velha na Cidade Nova” é uma obra que tem muito a nos ensinar, seja do ponto de vista mitológico, histórico ou cultural. Tia Amina morreu deixando filhos e netos e muitos seguidores e suas memórias vão sendo transmitidas para as futuras

gerações, e isso fica claro quando seu neto entra na redação querendo tirar proveito da investigação do Costinha.

Alberto, conhecido como Bubu é um garoto cheio de artimanhas, 15 anos, malandro mesmo. Costinha já conhece o moleque e suas espertezas, mas desconhecia o fato dele ser neto de Tia Amina. O garoto promete contar tudo ao Costinha sobre sua avó, desde que ele pague dez mil réis pelas informações. E começa contando desde o tempo que sua avó era menina e vivia na Bahia. Indagado sobre como sabe de tanta coisa com apenas quinze anos, o menino responde que são das coisas que ouviu falar, que os mais velhos falam e a gente vai assimilando. “- Desde menina, o forte da minha avó foi a cozinha. Só olhando os mais velhos fazerem, ela aprendeu a fazer cada quitute de dar água na boca (LOPES, 2009, p. 111).

A figura do velho é mais uma vez exaltada na fala de Bubu, no item anterior, podemos observar que a maioria dos entrevistados são negros, homens e mulheres, geralmente acima dos 60 anos e ligados aos terreiros de candomblé. Para Bosi (1994), o velho é a fonte que jorra a essência da cultura. Ele é um elemento primordial, guardiões de tesouro, mas acaba sendo subtraído pela sociedade capitalista. A opressão sofrida pelos velhos por meio de mecanismos institucionais visíveis, por mecanismos psicológicos sutis e quase invisíveis e por mecanismos científicos, destrói os apoios da memória.

Tia Amina também sabia rezas para doenças do corpo e da alma, certa vez foi chamada para curar o ex-presidente Venceslau Brás de uma doença bacteriana conhecida por erisipela. Com este episódio, Nei Lopes insere na narrativa elementos da fé preservados pela memória coletiva, demonstrando uma sabedoria ancestral passada de geração em geração. De acordo com Pollak (1992, p. 204): “A memória é, em parte herdada, não se refere, apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa”. É a chamada memórias de terceiros que representa os acontecimentos vividos por outras pessoas e fazem parte da nossa memória por meio das narrativas que preservam a memória coletiva. Halbwachs (2003) nos alerta para o fato de que, por sermos seres sociais, mesmo que estejamos aparentemente sozinhos, estaremos carregados de influências e impressões dos outros.

Para Le Goff (2003), a memória tem um poder transformador, portanto deve servir de instrumento para a libertação e não para o aprisionamento humano. O autor afirma que:

A memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória (p. 470).

Ao trabalhar com a memória coletiva, Nei Lopes mescla histórias do cotidiano com dados oficiais históricos, demonstra conhecimento e interesse pela memória coletiva e pelas questões étnico-raciais. É notável, também o seu grau de pesquisa e de conhecimento por tais temáticas. Utiliza um vocabulário rico com termos africanos e específicos das religiões afro, o que requer do leitor um certo conhecimento e ao mesmo tempo presenteia-o com informações e dados preciosos. O autor insere na narrativa assuntos como: a revolta da vacina, a república, a abolição da escravatura, as influências dos mulçumanos na cultura africana, as contribuições do povo negro na construção da sociedade brasileira, os ranchos carnavalescos.

É noite de sábado e Costinha já se encontra cansado das longas entrevistas feitas durante a semana. Mas, mesmo assim, e sem saber que rumo tomar, acaba indo para o Café Paraíso, local conhecido como o “escritório” da turma do Rosa Branca. Em um clima de diversão e muitas batucadas, Costinha é recebido pelo grande compositor, Caninha., fundador do Dois de Ouro. Quando começa a ouvir as letras do samba, o repórter se recorda do relato do garoto Bubu, embora não tenha levado o material de trabalho, o Diga Mais está sempre atento ao que aquelas pessoas ali reunidas têm a lhe contar. E entre uma prosa e outra a noite seguia animada pelo samba. - Ah! Esse negócio de samba é muito antigo. Lá na Bahia a gente cantava muita coisa que a gente nem sabia direito de onde vinha. Às vezes vinha da cabeça da gente, às vezes era coisa que os mais velhos já cantavam...” (LOPES, 2009, p. 148).

A tradição do samba de roda que chega ao Rio de Janeiro, levada pelos negros saídos da Bahia, especialmente os da região do recôncavo. O recôncavo baiano é uma região de grande influência africana. As primeiras manifestações do samba de roda surgiram por volta de 1860. Esse ritmo se espalhou por várias partes do país e se difundiu principalmente no Rio de Janeiro. Além da Tia Amina, Nei Lopes insere em sua narrativas diversos personagens baianos que chegam ao Rio de Janeiro levando sabedoria, sabores, samba no pé e muita alegria.

## Uma nova perspectiva

A obra em análise está inserida uma nova perspectiva de escrita em que autores, comprometidos com a representação do negro no cenário da literatura brasileira, adotam uma linha literária, seja ela negro-brasileira ou afro-descendente, para dar voz e vez àqueles que por muito tempo foram massacrados, estereotipados e silenciados pela sociedade e pela literatura. Nei Lopes é um dos autores brasileiros comprometidos com essa causa. Suas obras, literárias e críticas, são direcionadas para questão das influências africanas e para o importante papel dos negros na formação da identidade brasileira. *Mandigas da mulata velha na Cidade Nova* é um livro que por trazer dados dos negros africanos e mostrar como a cultura africana se expandiu no Brasil, principalmente ao representar a saída dos negros da Bahia para o Rio de Janeiro, instiga o pensamento crítico e a curiosidade do leitor.

Para Cuti (2010), a denominação afro-brasileira projeta a escrita brasileira ao continente africano, por sua vez, a escrita africana não combate o racismo brasileiro. O autor defende a nomenclatura negro-brasileira, tomando por princípio de que a palavra negra deve ser utilizada como uma forma de reivindicação e combate ao racismo. “A palavra ‘negro’ lembra a existência daqueles que perderam a identidade original e construíram outra na luta por suas conquistas...” (p. 39). Contudo, para Duarte (2011), a palavra negro é carregada de negatividade e inferioridade, já o termo afro-brasileiro representa a mistura cultural do África com o Brasil, desde a chegada dos primeiros escravizados. A polêmica discussão sobre a nomenclatura de uma literatura negro-brasileira ou afro-descendente, abordada por Cuti (2010) e Duarte (2011) nos leva a perceber que os referidos autores possuem suas divergências de pensamento, mas comungam da mesma ideia da importância em se ter uma escrita comprometida com as causas dos negros, principalmente no combate ao racismo. Duarte (2011, p. 386) afirma que: “A temática afro-brasileira abarca ainda as tradições culturais ou religiosas transplantadas para o Novo Mundo, destacando as riquezas e dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito quase sempre à oralidade”. Sob o risco de discordâncias podemos atribuir a escrita de Nei Lopes à nomenclatura da literatura afro-brasileira.

A segunda parte do livro é contada por meio de manuscritos intitulado “A verdadeira história de Tia Amina”. Estes escritos são negociados ao Costinha pelo jovem capoeirista e malandro, bacharel em direito e ciências sociais pela faculdade do Recife, João Flávio. Um jovem fascinado pela obra de Nina Rodrigues e que tem por objeto de estudo a comunidade estabelecida

da Pedra do Sal à Cidade Nova. O material que ele propõe entregar ao Costinha, trata-se de um longo relato, o qual é dividido em partes e entregue a cada semana em forma de rolos. Nestes rolos estão descritos acontecimentos da vida de Tia Amina na Bahia, o contexto histórico no qual a personagem está inserida que é o período da escravidão, as fugas e revoltas dos negros, a formação dos quilombos. Narra como Tia Amina deixou a Bahia, grávida e abandonada por Normando. Narra também todas as batalhas enfrentadas no Rio de Janeiro e as importantes influências deixadas pela tia baiana na cultura carioca, tanto na culinária, no samba de roda, quanto na religiosidade afro.

Costinha fica encantado com os relatos e oferece a João Flávio vinte mil réis para que ele lhe passe uma procuração para que ele possa ir publicando na *Tribuna*. Mas, ao contrário do que Costinha esperava, os relatos são mal recepcionados e recusados pelos diretores do jornal, taxados de literatice, ficção da pior qualidade. Passados quase oitenta anos, e ninguém nem se lembra mais quem foi o Costinha, ou o Diga Mais, os originais do relato são encontrados pelo carnavalesco da escola de Samba *Mocidade Alegre do Vidigal*, o Gil Hayblan. E baseado na história de Tia Amina monta o seguinte enredo: “*Muçurumim, Nagô, Tia Amina: a revolução muçulmana da praça onze*” (LOPES, 2009, p. 280). Embora haja fortes indícios de que a história da personagem Tia Amina seja baseada na história da Tia Ciata, é válido ressaltar que se trata de uma personagem mítica, a qual pode-se considerar uma metáfora representativa das tias baianas e suas respectivas influências na sociedade carioca.

### **Possíveis considerações**

*Mandingas da mulata velha na cidade nova* é um livro que possibilita diversas linhas de pesquisa, sobretudo às relacionadas com a identidade negra e às influências africanas na formação da sociedade brasileira. Sob o viés da literatura afro-brasileira, Nei Lopes presenteia ao leitor um pequeno passeio por alguns lugares do continente africano, bem como proporciona-o com conhecimentos sobre a disseminação da cultura africana na Bahia e, posteriormente, no Rio de Janeiro, em especial ao que tange à religiosidade e ao carnaval. A representação da figura de Tia Amina pode ser considerada como uma homenagem às tias baianas que por meio das narrativas, do samba de roda, das práticas culinárias e religiosas preservaram na memória coletiva traços da cultura africana que chegam ao Rio de Janeiro e tem no carnaval a sua maior manifestação.

Não é à toa que Alberto Mussa classifica este livro como uma pérola. Esta obra tem em si um grande valor cultural, pois aborda com criatividade e compromisso assuntos da cultura afro-brasileira, trata de temas polêmicos, como a escravidão e a “falsa” abolição da mesma, mas ao contrário do que é mostrado pelo ponto de vista do colonizador, Nei Lopes exalta a figura do negro, da mulher e dos velhos, criando espaço em sua narrativas para as vozes que a sociedade tenta silenciar, vozes essas carregadas de altivez. Trata-se de uma obra indispensável para aqueles que buscam conhecer as raízes do negro brasileiro e entender as influências da cultura africana. Utilizando recursos linguísticos e metalinguísticos, por meio do texto literário, o autor proporciona ao leitor uma gama de reflexões que certamente irão direcioná-lo para outras leituras.

### Referências

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

CUTI, Luis Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: [S.N], 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5.<sup>a</sup> ed. . – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. 3.<sup>a</sup> ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LOPES, Nei. *Mandigas da mulata velha na cidade nova*. – Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d' Aguiar. – São Paulo: Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

**FROM BAHIA TO RIO DE JANEIRO: THE COLLECTIVE MEMORY IN THE REPRESENTATION OF AFRO-BRAZILIAN CULTURE**

**ABSTRACT:** The analysis of the work of Nei Lopes “Mandigas of the old mulatta in the new city” is centered on the discussion of collective memory and the construction of identity. It is based on Halbwachs (2003); Le Goof (2003); Pollak (1992), among others. It emphasizes the importance of collective memory in preserving culture and in reconstituting past events. Aunt Amina is a mythical character and all speculation about her figure is given after her death through the investigations of the character Costinha, a reporter for the newspaper Tribuna. I inserted the work in the strand of Afro-Brazilian literature and points out the author as an important contributor in the growth of the representations of blacks in the scenario of Brazilian literature.

**Keywords:** Identity; literature; Nei Lopes.

## RESISTÊNCIA NEGRA NA BAHIA DO SÉCULO XIX NOS ESCRITOS DE JOÃO JOSÉ REIS

Valéria Amim<sup>1</sup>

Lismar Lucas Santos dos Reis<sup>2</sup>

*Recebido em 01/09/2019. Aprovado em 21/02/2020.*

**RESUMO:** Objetiva-se discutir questões relacionadas ao negro e seus processos de resistência na Bahia do Século XIX, apresentadas sob a ótica do historiador João José Reis, um dos maiores estudiosos no que se refere ao cotidiano da população escravizada, sua capacidade de negociar, de se mobilizar e de se expressar segundo seus valores religiosos e culturais. Utilizando-se de fragmentos de algumas obras do historiador, pretendeu-se descrever alguns aspectos fundamentais que são perceptíveis sobre sua linha de pesquisa, suas influências, sua linguagem, seus posicionamentos políticos e éticos que o tornaram reconhecido mundialmente pela historiografia e ganhador de diversos prêmios.

**Palavras-chave:** Representação; Escravidão; Resistência- negra.

### Introdução

Os mais de 300 anos de escravidão negra e seus desdobramentos são temas de trabalhos produzidos tanto pela historiografia brasileira quanto pelos chamados “brasilianistas”, historiadores estrangeiros que mergulharam nos documentos no intuito de contribuir para a construção da narrativa histórica brasileira.

Essa atenção voltada ao período entre 1538<sup>3</sup> e 1888 se explica pelas singularidades da escravidão brasileira e, principalmente, por suas formas de resistência. Entretanto, cabe

---

<sup>1</sup> Doutora em Cultura e Sociedade pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador, BA. Professora plena do Curso de Comunicação Social no Departamento de Letras e Artes - DLA da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC, Ilhéus, BA. Pesquisadora do Núcleo de Estudos Afro-Baianos Regionais - KAWÉ/NEABs da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC. Coordenadora do projeto de pesquisa “A Tradição Religiosa dos Ijexás no Sul da Bahia” aprovado pelo CNPq.

<sup>2</sup> Graduando em História (Licenciatura) pela Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC, Ilhéus, BA. Bolsista de Iniciação Científica no projeto de pesquisa “As interfaces entre as práticas religiosas e as manifestações culturais: os quilombos de Itacaré, BA” no Núcleo de Estudos Afro-Baianos Regionais - KAWÉ/NEABs da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC.

<sup>3</sup> A primeira leva de escravos desembarcados no Brasil data do ano de 1538, segundo Pantoja e Saraiva (1999).

ressaltar que tal destaque começou a ser dado pelos historiadores somente em meados do século passado, em especial, os influenciados pela História Social Inglesa. Conhecida como “A História Vista de Baixo”, essa corrente historiográfica teve sua ascensão na Inglaterra e se espalhou pelo mundo em poucos anos. O Marxismo, sua principal influência no método de análise das sociedades, trouxe uma visão diferente sobre quais deveriam ser os sujeitos estudados pela historiografia e são justamente aqueles negligenciados pelas tendências historiográficas anteriores: os vencidos, os excluídos, os explorados.

A história do Brasil começou então a ser escrita sob uma nova ótica. Enquanto os trabalhos historiográficos anteriores evidenciavam uma relação de poder unilateral, representando o sujeito escravizado como um ser que não se organizava e resistia para mudar a realidade na qual estava. Todavia, situações adversas apontam para um contexto situado entre um comportamento passivo e agressivo: o de negociação. Este viria a imprimir um novo modo de vida singular, mediado por experiências, tradições culturais e religiosas compartilhadas entre os escravos e os forros frente à classe de senhores. Além disso, é preciso compreender que os negros escravizados, ainda, sofreram a influência das constantes mudanças que ocorriam na estrutura social vigente, próprias de uma Colônia que emergia, além de viverem “[...] sob a pressão cultural do europeu branco, católico e da dupla política seguida pelo Estado português, representado por seus governadores, e da Igreja Católica, representada por seus monges [...]” (BASTIDE, 1971, p. 32).

É nessa nova perspectiva que João José Reis, historiador baiano que hoje atua como professor da Universidade Federal da Bahia, analisou a escravidão brasileira, contando hoje com uma vasta quantidade e qualidade de artigos e livros sobre o tema. Em sua trajetória, Reis conquistou um grande destaque na historiografia brasileira desde o precursor *Rebelião escrava no Brasil*, introduzindo novo enfoque no estado da arte sobre os estudos da escravidão.

Em seus escritos sobre o Brasil escravista e as singularidades das relações imersas em seu interior, Reis demonstra uma exímia capacidade de tornar clara sua linha de pesquisa e seu método de análise histórica. Tendo como orientador em seus cursos de mestrado e doutorado o historiador brasilianista Stuart Schwartz, é possível perceber algumas semelhanças na forma como ambos constroem uma narrativa sobre o cenário da escravidão brasileira. As práticas intermediárias que se colocam entre a agressividade e a passividade do sujeito escravizado são um grande exemplo dessas semelhanças.

O Engenho de Santana em Ilhéus, por exemplo, aparece, ora com grande destaque ora tímido, recorrentemente nas obras de ambos como um espaço que presenciou as mais diversas formas de resistência à escravidão, mas, essas formas de resistência não estavam apenas na fuga ou no embate físico, as sabotagens, o corpo mole e o proveito de algumas ações paternalistas eram mais recorrentes do que se imagina. Shwartz relata, por exemplo, que,

No Santana, os escravos descobriram serem os problemas físicos e psicológicos uma das mais eficazes formas de fugir das organizações da vida na propriedade. Cativas menstruadas não só não lidavam com água, segundo o costume geral, mas também não trabalhavam ou iam à missa e às vezes ficavam na cama por duas ou três semanas. As mulheres que haviam dado à luz recentemente, os escravos que tinham um dente extraído ou que se recuperavam de uma doença recusavam-se, todos, a assistir à missa, alegando que o “cheiro dos mortos” era-lhes prejudicial (SHWARTZ, 1988, p. 329).

A resistência à escravidão, a formação e a defesa de comunidades de escravos fugitivos se estabeleceram em resposta ao sistema escravista. Reis, tal qual Shwartz, afina o debate historiográfico ao introduzir as peculiaridades do processo de formação social brasileiro, inserindo uma abordagem que não reduz os acontecimentos a oposição estrutural entre senhores e escravos, constante nas análises sobre a resistência escrava no Brasil. Observa que os escravos forjaram uma particular sabedoria política, alcançando espaços de negociação no interior de uma sociedade escravista. Segundo Reis o “escravo africano soube dançar, cantar, criar instituições, e relações religiosas e seculares, enganar seu senhor, às vezes envenená-lo, defender sua família, sabotar a produção, fingir-se doente, fugir do engenho, lutar quando possível e acomodar-se quando conveniente” (1983, p.107).



**Figura 1:** Fotografia atual da Igreja de Nossa Senhora de Santana construída no Engenho de Santana no século XVII.

Quando se refere a um dos mais emblemáticos eventos de levante negro que teve o Santana como palco: a rebelião escrava em 1790, Reis faz questão de analisar o tratado de paz proposto pelos escravos à administração do engenho. O referido tratado continha demandas muito claras. Os negros escravizados exigiam a concessão das terras alagadas para o plantio de alimentos para subsistência, entre outras reivindicações, como a possibilidade de “[...] brincar, folgar, e cantar em todos os tempos que quisermos, sem que nos empeça, e nem seja preciso licença” (REIS, 1983, p. 124). Apesar de mal sucedido, o levante e o tratado de paz representaram, sob a ótica de Reis, um marco no surgimento de movimentos sociais que emergem em situações de contradição do modelo de produção colonial, além de serem fontes importantes para demonstrar o poder de negociação e a força da população escrava quando seus interesses eram colocados em jogo. Mergulhar profundamente nos relatos históricos nos quais a negociação se sobrepôs, se antecedeu, ou se sucedeu ao conflito direto foi o objetivo tanto de Schwartz quanto de Reis.

Em *Negociações e Conflitos: a resistência negra no Brasil escravista*, livro de autoria compartilhada com Eduardo Silva, Reis demonstra algumas situações em que a violência pura e simples estava longe de ser um caminho viável na relação entre o senhor de escravo e o sujeito escravizado, a exemplo da invasão do Candomblé do Accú na cidade de Salvador em 1829. Ao descrever sobre o ocorrido em um dos capítulos da obra, ele traz alguns fatos inusitados, dialogando inclusive com vestígios encontrados em distintas fontes sobre outros lugares e momentos históricos, para concluir que as concessões, ações

paternalistas e os fracassos nas tentativas de segregação entre brancos, libertos, *pretos* e *crioulos*<sup>4</sup> era algo recorrente no sistema escravista brasileiro.

A invasão do terreiro de Accú, caso analisada sem a devida destreza de Reis, poderia significar só mais um caso de intolerância direcionada a um dos grupos de Candomblé jeje que existiam em Salvador naquela época. Entretanto, algo chama a atenção no desfecho de toda essa trama: o fato do juiz Antônio Guimarães, que autorizou a investida ao terreiro, ser obrigado pelo presidente da província da Bahia a se retratar sobre o incidente.

Segundo o próprio juiz, o incômodo causado pela festa no terreiro que já durava três dias, estava pautado por fatores muito pontuais: a reunião nos Candomblés representava elementos políticos de rebelião escrava que se misturava ao fato de que “o ajuntamento de ‘gente de várias cores’ em uma festa significava desordem social” (REIS, 1989, p. 44), sem esquecer-se da ousadia dos escravos, da permissividade dos senhores e da complacência das autoridades.

Apesar de toda justificativa, o fantasma das rebeliões negras pairava durante o século XIX e a astúcia do africano Joaquim que, em um claro jogo político, denunciou o assalto no terreiro ao presidente da província, foram determinantes para que as explicações por parte do juiz se fizessem necessárias. Reis, ao trazer à tona toda essa correlação de forças, demonstrou que a invasão de Accú pelas autoridades policiais e seu desfecho inusitado representavam um aspecto de grande peso e recorrência, muitas vezes esquecido pela historiografia sobre a escravidão brasileira.

Quando Reis se propõe a uma discussão a respeito da resistência negra no Brasil, citar o Candomblé se torna inevitável, mas entender que o terreiro representa para além de um local de culto é fundamental para analisar a vida cotidiana do negro, principalmente na Bahia. Reis demonstra de forma clara que a repressão ao Candomblé se relacionava ao papel protagonizado pela religião, que tanto revelava seu conteúdo de resistência à escravidão, quanto suas características de resistência cultural, social e religiosa. O que

---

<sup>4</sup> Cabe observar a designação que separava a população negra entre os africanos, chamados de pretos, e os negros nascidos no Brasil, chamados de crioulos. É importante enfatizar também o caráter de paternalista que segregava “os escravos nascidos aqui, supostamente confiáveis, e os aguerridos escravos arrancados da África” (REIS, 1989, p. 45).

mostra que a religião não acontecia, pois, separada da vida social, ao contrário, assim como no país dos ancestrais, ela estava em estreita relação com o cotidiano da comunidade.

Entre as várias expressões de resistência, a formação dos quilombos foi uma das mais importantes. Apesar de estarem situados em “lugares protegidos”, as comunidades quilombolas, na maioria das vezes se encontravam nas proximidades dos engenhos, fazendas, vilas e cidades, na *fronteira da escravidão*, onde era possível manter laços e criar uma rede de apoio e interesses que envolvia escravos, negros livres e mesmo brancos, de quem recebiam informações sobre a circulação das tropas e outros assuntos estratégicos relacionados à guarda e defesa das comunidades. Afirma Reis “[...] com essa gente eles trabalhavam, se acoitavam, negociavam alimentos, armas, munições e outros produtos; com escravos e libertos podiam manter laços afetivos, amigáveis, parentais e outros” (1995-96 p.18). Dessa maneira, Reis rompe com a ideia de isolamento e autossuficiência dos quilombos. Com relação à sua formação populacional, ele chama atenção para a diversidade dos sujeitos que convergiam para os quilombos: embora houvesse uma predominância dos africanos e seus descendentes, havia soldados desertores, aqueles perseguidos pela justiça secular e eclesiástica, vendedores, índios ou simples aventureiros. O que exigiu, em certa medida, de seus habitantes um olhar diferenciado sobre as diferenças, a fim de que novos laços de solidariedade fossem forjados e culturas pudessem ser recriadas nos Quilombos.

Um exemplo significativo desta condição foi o Quilombo do Oitizeiro situado em Itacaré, Sul da Bahia. A história desse quilombo evidência uma tessitura entre as comunidades quilombolas de Itacaré<sup>5</sup>. Ela integra a memória coletiva dessas comunidades fornecendo elementos na explicação e compreensão de suas realidades e histórias, influenciando as relações sociais, inclusive parentais entre as linhagens ancestrais. Os quilombolas de Itacaré se reconhecem também como uma dispersão do Oitizeiro após sua devassa. Segundo a descrição:

O quilombo do Oitizeiro estava localizado nas imediações da vila de Barra do Rio de Contas (atual Itacaré), onde fora instalado fazia talvez alguns anos, sem que providências tivessem sido tomadas para combatê-

---

<sup>5</sup> Atualmente, os territórios de remanescentes quilombolas reconhecidos pela Fundação Palmares são sete: o Quilombo do Porto do Oitizeiro, Água Vermelha, Fojo, João Rodrigues, Serra de Água, Santo Amaro e Porto de Trás, sendo o último classificado como um quilombo urbano.

lo. No início de maio de 1806, o governador deu início a seu plano para assaltar o Oitizeiro. [...] A operação foi fulminante e bem-sucedida. Além de assaltar, prender e dispersar os moradores do Oitizeiro, os soldados palmearam a região atrás de negros fugidos entre fins de junho de 1806 e início de março de 1807. [...], porém, a devassa feita para investigar o quilombo do Oitizeiro revelaria uma comunidade que não se encaixava no modelo convencional de agrupamento de negros fugidos. No local viviam pequenos lavradores de mandioca com seus escravos e tanto estes como aqueles recrutavam quilombolas para trabalharem em suas respectivas lavouras. Isso era o quilombo. Ou seja, senhores e escravos, os moradores permanentes do Oitizeiro, agiam como coiteiros e empregadores de negros fugidos, que trabalhavam em regime de meação nos mandiocais e na produção da farinha, que era vendida para o mercado local, como também para Salvador e seu Recôncavo. Parte da farinha servia para abastecer os numerosos navios negreiros que àquela altura atravessavam o Atlântico continuamente em busca de novos braços para a escravidão brasileira. Tínhamos então no Oitizeiro um quilombo peculiar, integrado à economia regional e, mesmo, atlântica, onde conviviam uma variedade de tipos sociais, além de escravos em fuga do jugo de seus senhores. Alguns desses escravos, ademais, empreendiam uma fuga temporária com o objetivo de procurar novos senhores que os comprassem dos atuais, estes, sem dúvida, por eles considerados despóticos além do suportável. Assim, se o conde da Ponte desembarcou na Bahia com um modelo idealizado de quilombo em mente, ao ler a devassa do Oitizeiro entenderia que a situação era mais complicada, pois os escravos, mesmo na resistência, não estavam isolados, mas participavam de redes às vezes sólidas de interesses com setores livres da sociedade (Reis 1996: 109).

A história oficial do Oitizeiro desvela as relações que existiam entre o quilombo e a sociedade. Tais relações se afastam daquelas tradicionalmente relatadas nas histórias difundidas por modelos consagrados, como “Palmares”, no qual as comunidades se rebelavam contra escravidão, fugiam e se organizavam longe do local onde eram mantidos como escravas e escravos. Definitivamente, no Oitizeiro, a vida circulava em torno das negociações advindas das relações socioeconômicas que sustentavam a economia da vila, subsidiada pelo cultivo da mandioca, cuja produção estava integrada ao mercado regional. Vale ressaltar que isto não invalida a existência e manutenção da prática escravocrata nessa região, no entanto, suas diversas roupagens sugerem e representam muito mais do que costumeiramente se reproduz.

A terra ocupada pelos quilombolas que viviam no Oitizeiro, em quase sua totalidade, pertencia ao lavrador Balthasar da Rocha, considerado o principal coiteiro<sup>6</sup> na

---

<sup>6</sup> Couto (ou coito) compreende-se por terra coutada ou aquela onde se podiam asilar os criminosos, onde não entrava a justiça do rei (em Portugal e no Brasil-Colônia). A variação “Coiteiro” aplicada no nordeste

devassa ocorrida em 1806. Escravizados de diversas localidades fugiam e uniam-se aos deste quilombo que armados podiam se defender dos rastreadores e capitães do mato. As tensões decorrentes dessas relações de trabalho e seus desdobramentos sugerem, de um lado, uma alternativa para o maior desenvolvimento da produção de farinha da família Rocha que, segundo a testemunha T9 da devassa “davam todo auxílio aos negros fugidos” (REIS; GOMES 1996), de outro, evidencia o aspecto libertário do povo negro que tencionou a criação de um modelo não-convencional de escravidão, o que certamente modificava a sua qualidade de vida. O que indica e Reis (1996) desconfiava disso, que os negros escravos não se furtavam à condição de cativos, mas, sim, buscavam um novo senhor que lhes oferecesse as mesmas condições que eles desfrutavam no Oitizeiro. “[...] eles tinham suas visões da escravidão tanto como da liberdade. Neste caso, a liberdade de escolher a escravidão” (REIS;GOMES 1996).

Em seu livro *Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX*, Reis faz um exercício de micro-história, utilizando-se da história de vida e da biografia de um ex-escravo para nos apresentar um contexto cujas relações sociais associam-se as esferas de poder, as atividades econômicas e culturais presentes no cotidiano dos libertos, que na terceira margem<sup>7</sup> do sistema escravista, negociam alguns espaços de autonomia. No caso de Domingos, tais espaços permitiram a ele atuar como sacerdote e adivinho. Ao descortinar a vida de Domingos, Reis realiza uma análise sobre a formação do Candomblé na Bahia do século XIX, apresentando-nos todo o aparato policial da Bahia oitocentista na repressão e combate às práticas culturais dos negros, incluindo o batuque, mas, especialmente o candomblé. Todavia, Reis nos aponta que o perigo representado pelo candomblé tal como sua supressão, revelava, ainda, um conflito entre as autoridades. O que deixa subentendido que entre as políticas de repressão e permissão no que tangia as práticas religiosas de matriz africana à época, sempre foram questões delicadas e complexas. Como narra o autor, “[...] as autoridades policiais com frequência se desentendiam” (p. 25), gerando para subdelegados acusações de

---

brasileiro, significa, segundo Ferreira: “aquele que dá coito, [*homízio*], [*refúgio*] ou asilo a bandidos [*ou alguém de reputação suspeita*]” (2000 p. 162).

<sup>7</sup> A terceira margem nos remete a invenção de se permanecer, de meio a meio, adentro, a fora, ao mesmo tempo indo solto, ao largo. Horizontes coisificados no mundo, homens lançados à margem de qualquer possibilidade.

permissividade no tocante ao som dos tambores que soavam alto nos candomblés sob seus olhos e ouvidos, além do som se espriar aos moradores das redondezas.

O caráter biográfico dessa obra nos remete a uma ruptura com os modelos clássicos das biografias, com histórias de vida cronológicas, com previsibilidade e linearidade do início ao fim. Domingos Sodré ininterruptamente entra e sai da narrativa, levando-nos a questionar em qual lugar ele se encontra? O caráter lacunar das fontes bem como a falta de documentação historiográfica ou documental sobre a vida de Domingos, estão diretamente relacionados ao silêncio dos arquivos sobre a “vida dos de baixo”, o que torna Domingos ao mesmo tempo personagem principal e anônimo da história. Reis deixa explícita sua opção em Domingos operar como uma metonímia de seu tempo, conforme a micro história italiana, cujas biografias se relacionam à reconstituição de microcontextos ou a personagens extremos, normalmente anônimos, despercebidos pela sociedade. Neste sentido, o personagem Domingos descentra-se e dispersa-se em dezenas de personagens que ocupam o seu lugar na narrativa. Por um lado, essa substituição se dá sempre que as informações sobre Domingos se escasseiam, por outro, a substituição atua como metáforas do velho sacerdote, em que diferentes rostos, corpos e situações, dispersam o ser singular, único, tornando-o um ser exemplar, sujeito e síntese de seu tempo, de sua cultura e da sociedade. Dessa maneira, a dispersão num primeiro momento, transforma-se, posteriormente, em unificação e homogeneização para encarnar a situação do liberto no século XIX, na Bahia. Tais lacunas encontradas por Reis ao narrar à vida deste ex-escravo, permitiram a ele lançar mão da imaginação, da ficção, de supor o que teria sido, de tentar imaginar a vida de Domingos e de outros tantos negros libertos, seus companheiros de condição na cidade da Bahia, em determinada data e em tal situação. Esse ato de ficcionar se dá, entretanto, pelo conhecimento que o historiador possui do período que estuda além daquilo que conhece sobre o movimento da cultura e da sociedade. Sem essa capacidade de imaginar, ficcionar e desenrolar a narrativa imprimindo-lhe sentidos e significados para aquilo que o passado deixou de rastros e que chega até o presente, a historiografia não seria possível (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009).

Sabe-se há algum tempo, e os historiadores são os que mais se deparam com as lacunas e os vazios dispostos nos documentos encontrados, que eles nem sempre dizem tudo, e que a comprovação de certos fatos e acontecimentos descritos em suas teses, muitas

vezes díspares, se relacionam mais com os significados atribuídos pelo historiador após sua leitura do que dos dados encontrados em si.

A reflexão que Reis nos apresenta ao lermos a narrativa de Domingos Sodré remete-nos a clareza e a consciência que ele possui sobre a construção da narrativa histórica. Ao afastar-se da visão clássica e totalizadora, e por vezes ingênua –, de que é possível uma construção histórica definitiva dos eventos e de seus personagens e, que essa seria em última instância, a verdadeira versão do passado (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009) –, ele mostra a narrativa construída no presente, pelo historiador que, via de regra, utiliza em sua construção informações que chegaram do passado. Assim, Reis remove o véu que revestia a construção da narrativa histórica clássica, destacando a construção textual do historiador na realização da história.

Em *A morte é uma festa* (1991), Reis amplia a cartografia da sociedade baiana do século XIX, e desvela as práticas funerárias de seus habitantes. A revolta popular ocorrida em outubro de 1836, ocasionou em Salvador, a destruição do cemitério do Campo Santo, recém-inaugurado. Participaram da revolta distintos segmentos da população que puderam valer-se da complacência da polícia local. O levante que ficou conhecido como a “cemiterada”, foi a resposta popular à proibição da realização de rituais fúnebres e enterros de cadáveres nas igrejas da cidade, como era costume (FIGURA 2), e a concessão de monopólio funerário a uma companhia privada por 30 anos. A consistência histórica presente na narrativa nos possibilita observar de distintos ângulos o fato ocorrido.



**Figura 2:** Pintura intitulada *Fiéis se acomodam sobre sepultura nas igrejas* (Debret, *Voyage Pittoresque*, III, prancha 31).

Na resistência contra o cemitério, as tensões sociais estão postas de um lado pelos interesses econômicos, e de outro pelo confronto de mentalidades. É por meio das Irmandades<sup>8</sup> que Reis nos fornece a compreensão dos modos de articulação do tecido social vigente, recuperando, ainda, as especificidades dos ritos festivos promovidos por essas associações. É possível perceber que nos rituais das Irmandades coexistiam antigas tradições portuguesas e africanas que reafirmavam o aspecto lúdico do catolicismo colonial brasileiro, despertando o velho culto aos santos, ao mesmo tempo em que se colocava na contramão da Reforma Religiosa. Suas repercussões se estenderiam aos domínios dos símbolos, dos valores e dos ideais religiosos permitindo uma maior aglutinação e acomodação simbólica das manifestações africanas. No interior das Irmandades, observa-se uma persistência da lógica de legitimação simbólica dos valores africanos, apesar da visão europeizante da morte. Na sociedade ampla, a atitude das autoridades oscilava a repressão e a permissividade. A tentativa dos poderes político e econômico em controlar a legitimação da vida simbólica em sua totalidade convergia com as concepções sanitaristas da morte, norteando as políticas públicas desde então. Reis nos mostra, como a festa e o funeral possuíam características análogas, com momentos de solidariedades e distanciamentos bem marcados. Período no qual somente os escravos e indigentes eram enterrados distante das igrejas, o que sugeria a existência de uma cartografia social do morto.

Ao tratar sobre as atitudes do homem frente a morte, Reis insere ao debate coevo sobre o *bem morrer* europeu, o processo de mutação das sensibilidades orientado pela racionalidade burguesa que passava a criticar enterro dentro das igrejas e nos cemitérios contíguos. Refutava-se em síntese a proximidade física entre vivos e mortos.

A adesão popular imprimiu ao levante um caráter multiclassista e plurirracial, sem nenhuma exclusão de cor ou de *status* social. A apreensão das tensões forjadas pelo processo de centralização e construção do Estado Imperial, no que se refere a gestão e controle da vida cotidiana, nos é revelada em meio a uma conjuntura da história política e

---

<sup>8</sup> As irmandades religiosas tiveram uma significativa importância na expansão do catolicismo na América Portuguesa, reunindo leigos em torno da devoção a um santo ou santa, além de prestarem serviços de ajuda mútua que iam desde a realização das festas à promoção de cerimônias de enterro e auxílio aos irmãos necessitados (doentes, presos, cativos). Funcionavam em acordo com um conjunto de regras chamadas de compromissos que deveriam ser aprovados pela Igreja Católica, Presidente de Província e pela autoridade monárquica.

cultural, evidenciando a sobreposição e a circularidade entre imaginário e prática social, incluindo suas relações de força.

Ao publicar seus estudos, seja no tratamento da escravidão, seja quando se dedica aos levantes ou quilombos, Reis nos traz uma história de outras vozes, das vozes dos de baixo, do anônimo. Ao reencarnar Domingos, ele reafirma o seu posicionamento político e sua postura ética frente à escravidão, ao mesmo tempo em que põe em xeque a naturalização da posição ocupada por negros e negras na sociedade, explicitando as desigualdades sociais e raciais, o racismo sistêmico e mais recentemente, o racismo virtual, protegido pelo anonimato da *internet*, e que veicula todos os ódios, incluindo à seara, o ódio racial. Reis fez a opção por povoar em suas narrativas históricas, os escravos, suas fugas, seus quilombos (urbanos e rurais), suas crenças, sejam elas em Alá, em Ogum ou Santo Antônio. Encontramos, ainda, aqueles escravos que negociavam uma vida menos opressiva, que acumulavam bens e compravam sua alforria ou de outros que se encontravam numa mesma condição, bem como senhores e governantes mais maleáveis ou senhores mais severos.

Seus personagens possuem nomes, subjetividade e subvertem a ideia de passividade frente à máquina escravista. Em sua obra encontramos Bilal Licutan, Luiz Sanin, Manoel Calafate, João Maloni, Francisco e Francisca Cidade, Zeferina, protagonistas à frente das revoltas escravas ocorridas na Bahia. O liberto malê alufá Rufino José Maria, cozinheiro e pequeno traficante de gente de um navio negreiro; o sacerdote Domingos Sodré que fornecia beberagens aos escravos para acalmar seus senhores, mas era ele próprio dono de escravos e Manoel Joaquim Ricardo um liberto haussá que prosperou e que fazia parte dos 10% mais ricos de Salvador, entre outros. Homens e mulheres que foram retirados do anonimato, forjando trajetórias individuais que nos permitem uma nova compreensão da sociedade brasileira, ainda hoje crivada por tensões entre estratos sociais e complexos culturais distintos.

## Referências

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. João José Reis. *Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX*. Revista brasileira de história. São Paulo, v.29, nº 57, p. 211-2017.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. Primeiro volume. São Paulo: Livraria Pioneira Editora; Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

PANTOJA, Selma; SARAIVA José Flávio Sombra (Org.). *Angola e Brasil: nas rotas do Atlântico Sul*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociações e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos (Org.). *Liberdade por um fio: História dos Quilombos no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras. 1996.

SCHWARTZ, S. *Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

#### JOÃO JOSÉ REIS AND THE BLACK RESISTANCE IN BAHIA IN XIX CENTURY

**ABSTRACT:** This paper aims to discuss questions about the Brazilian black people and their processes of resistance in Bahia in the XIX century. We approach the discussing considering the perspective adopt by the historian João José Reis, one of the most important analysts concerning the enslaved people's daily life, their ability to negotiate, mobilize, and to express themselves according their religious and cultural values. Using fragments of some books written by the historian, we intended to describe some fundamental aspects that are noticeable in his line of research, his influences, his language, his political and ethical perspective. João José Reis is worldwide recognized for his research and intellectual contribution and awarded many prizes.

**Keywords:** Representation; Slavery; Black resistance.

**INDÍCIOS DE UMA DISPERSÃO: RUÍNAS IDENTITÁRIAS EM TRÊS POEMAS  
DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**

João Pedro Wizniewsky Amaral<sup>1</sup>

Cássius Selvero Pazinato<sup>2</sup>

Evelise Pereira<sup>3</sup>

Letícia Dias<sup>4</sup>

*Recebido em 13/09/2019. Aprovado em 20/02/2020.*

**RESUMO:** Mário de Sá-Carneiro foi um poeta expoente do modernismo português cuja obra tem a identidade como um dos temas mais recorrentes. Nesse estudo iremos investigar como a noção de identidade é representada de forma desintegrada na obra do autor, a partir da análise de três poemas: “Ângulo”, “7” e “Escavação”. Os poemas foram analisados individual e comparativamente, levando em conta os planos temático, sonoro, estrutural, semântico e sintático. Entendemos que os três poemas dialogam intimamente entre si em todos esses planos analíticos quando tomamos por base a temática da desintegração da identidade e ruína de si mesmo. Entendemos, ainda, que a ideia de desintegração identitária está acompanhada de uma sensação de não-pertencimento, tanto em relação ao mundo quanto em relação a si mesmo: por vezes o eu-lírico não se vê nele mesmo e nem em um outro.

**Palavras-chave:** Identidade; Poesia portuguesa; Mário de Sá-Carneiro.

Identidade é um tema recorrente na obra do poeta modernista Mário de Sá-Carneiro. A partir dessa premissa, neste estudo, iremos investigar como a noção de identidade apresenta-se de forma dispersa e desintegrada em sua poesia. Para tanto, iremos analisar (individual e comparativa) de três poemas específicos de Sá-Carneiro: “Ângulo”, do livro *Indícios d’ Oiro* (1937), “7” e “Escavação”, ambos do livro *Dispersão* (1914) a

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários, Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: shuaum@gmail.com

<sup>2</sup> Mestrando em Letras, Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: cassiuspazinato@hotmail.com

<sup>3</sup> Mestranda em Letras, Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: evelisepereira@hotmail.com

<sup>4</sup> Pós-Graduanda em Educação Infantil, Centro Universitário Cidade Verde. E-mail: leticiads94@gmail.com

partir eixo temático a ruína de mim/outro (desintegração de identidade). A análise será realizada a partir dos planos temático, sonoro, estrutural, semântico e sintático.

Mário de Sá-Carneiro foi um renomado poeta modernista portuguesa, contemporâneo e amigo de Fernando Pessoa. Juntos de mais alguns artistas portugueses, lançaram em 1915 a controversa revista *Orpheu*, que publicava textos literários de vanguarda portuguesa. Devido a dificuldades financeiras de manutenção, a revista só teve dois números publicados.

Breve também foi sua vida: nascido em Lisboa, no ano de 1890, suicidou-se em 1916, dois anos depois da publicação de *Dispersão*, uma de suas mais renomadas obras poéticas. Um dos poemas que iremos analisar faz parte dela; os outros dois poemas são de *Indícios d'Oiro*, é uma compilação póstuma, publicada em 1937.

Segundo a pesquisadora Jaqueline da Silva (2010), Sá-Carneiro caracteriza-se como um escritor intimista, visto que, em sua obra ele tenta recorrentemente uma “interpretação do eu através da linguagem. O eu que existe no ato de escrever possui, na linguagem, um espaço seguro para o processo de autoconhecimento” (SILVA, 2010, p. 108). Segundo a autora a Escrita Intimista:

Trata-se de um texto – prosa ou poesia –, onde coexistem a reflexão do eu-empírico, a reflexão do eu-poético, certa consciência do processo de autoconhecimento, consciência de sua busca por respostas e consciência da ausência de respostas. É um processo de escrita que permite ao eu um mergulho íntimo e esse movimento somente se realiza quando há a preocupação ontológica do eu. Em outras palavras, Escrita Intimista revela a preocupação do eu com o ser e o estar no mundo (SILVA, 2010, p. 107).

No tocante aos temas caros a Sá-Carneiro, sua poesia intimista “aponta para a noção de identidade individual, a qual implica necessariamente na tentativa de constituição e definição do sujeito, caráter esse que alcançou grande projeção em fins do século XIX” (FERNANDES, 2005, p. 185). Indo ao encontro dessa ideia, ao referir-se especificamente a *Dispersão*, Ricardo Nobre afirma que a obra “constrói figurativamente a imagem de um sujeito-poeta insatisfeito, de interior fragmentado e, por isso, disperso, que apenas se poderá condensar quando revelar ou resgatar a poesia” (NOBRE, 2015, p. 69). Esse traço está igualmente evidenciado em *Indícios d'Oiro*.

É justamente a partir dessas questões ontológicas que conduziremos a análise de três poemas de Sá-Carneiro: “Ângulo”, “7” e “Escavação”.

Por tratar desses temas é que Jair Zandoná (2013) coloca o poeta português em uma notória posição de alguém que tem facilidade para compreender o espírito moderno e modernista:

O ‘eu’ Sá-Carneiro é exemplo incontornável no sujeito moderno. A ele se agregam atributos de vazio, fragmento, descontinuidade, dispersão, multiplicação. É por esse caminho que as obras de Sá-Carneiro e de Pessoa são marcos: este se multiplica tantas vezes seja possível, de modo que de sua soma resulta o não-ser, aquele, por sua vez, no caminho de uma que divertiginosa, faz com que o sujeito se perca não em si, nem no outro, mas nesse lugar intervalar que é o não (re)conhecer-se (ZANDONÁ, 2013, p. 41).

Com isso, compreendemos que a desintegração da identidade é, paradoxalmente, um elemento constituinte do sujeito moderno. Destarte, o sujeito moderno, como bem evidenciado por Sá-Carneiro, é um sujeito dividido, que se coloca, ao mesmo tempo, numa posição dentro e fora de si; estando e não-estando atuando na realidade. Em decorrência a essa contradição identitária que o sujeito moderno está sempre em um entre-lugar, uma posição de entremeio. Em outras palavras, o ele é e não é o “eu”; e, além disso, é e não é o “outro”.

Esta concepção moderna marca uma crise existencialista do sujeito, cara à literatura modernista. A modernidade gera uma crise de valores, crenças e sentimentos. É como se o ser humano começasse a perceber que não é único; ele tem a possibilidade de ser mais de um. E essa multiplicidade que resulta em uma dificuldade de assimilação subjetiva. Não é à toa que bem nessa época a área da psicanálise começa a entrar em voga no mundo. O seguinte excerto do poema “Dispersão”, por exemplo, indica o desentendimento do sujeito com a sua interioridade, a sua angústia existencial: “Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto, / E hoje, quando me sinto, / É com saudades de mim” (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 10).

De acordo com Zandoná, “a ideia de modernidade se constrói através de diferentes e fragmentários caminhos. Assim, a estrutura de causa e de efeito não é tão sistemática e linear. Uma causa pode desencadear diferentes efeitos, devido às múltiplas direções e contatos que tomar” (ZANDONÁ, 2013, p. 52). Portanto, se o sujeito na poética de Sá-

Carneiro é um sujeito conflituoso, fragmentado e disperso, assim o é muito em decorrência da modernidade.

A partir dessa fundamentação teórica vimos de modo geral algumas características e temáticas contempladas na escrita poética de Mário de Sá-Carneiro. A partir da ideia de uma desintegração identitária – tema recorrente na poesia do português –, procederemos, na sequência, a análise dos poemas “Ângulo” e “7”, ambos de *Indícios d’Oiro* e “Escavação”, de *Dispersão*.

“Ângulo” é o 15º poema de *Indícios d’Oiro*. É dividido em seis estrofes com quatro versos cada um. Todas as estrofes têm rimas interpoladas na 1ª e na 4ª estrofes e rimas cruzadas nas restantes. Quanto a sua métrica, “Ângulo” é um poema com versos livres, ou seja, não segue um padrão rígido de métrica.

O próprio título, apenas um substantivo, aponta para multiplicidade de interpretações. Uma das possibilidades que inferimos é ângulo significando ponto de vista e, conseqüentemente, o viés decadentista da vida desse eu-lírico. Ainda, podemos interpretar o título sob uma perspectiva matemática. Ângulo pode ser sinônimo de bifurcação a partir de um ponto: é a divisão de dois planos retos a partir de um ponto específico ou, por outro lado, uma convergência desses dois planos em um mesmo ponto. Outra leitura que podemos fazer do título é a do ângulo em relação a um espelho: ora, o espelho é um instrumento que remete a uma realidade ilusória; e dependendo do ângulo em que o observador se encontra em relação ao espelho, o objeto refletido pode sofrer alterações de perspectivas.

A temática do poema gira em torno da relação entre o “eu” e o “outro” do eu-lírico, que por vezes são personas iguais e, em outras, opostas. “Ângulo”, sob essas perspectivas, seria, pois, uma representação da bifurcação/convergência entre o “eu” e o “outro”: uma desintegração identitária do eu-lírico. Um exemplo disso pode ser lido no seguinte trecho: “- Por sobre o Eu não sou há grandes pontes / Que um outro, só metade, quer passar” (SÁ-CARNEIRO, 1937, p. 28)

Um ponto curioso a ressaltar em relação à forma do poema são duas linhas pontilhadas que o dividem simetricamente em duas partes: três estrofes no início e três no fim. Essa separação reitera o sentido de “ângulo” como uma duplicidade. O espelhamento

denota a duplicidade da identidade do eu-lírico, que se mostra descontente e confuso ao tentar se encontrar como ele mesmo ou até com o outro.

O poema inicia com um tom insatisfação, melancolia e angústia. A primeira estrofe é basicamente uma divagação do eu-lírico sobre esses temas, a partir da seguinte pergunta existencial: “Aonde irei neste sem-fim perdido, / Neste mar oco de certezas mortas? –” (SÁ-CARNEIRO, 1937, p. 28).

Após essa pergunta, os dois versos seguintes mantêm essa atmosfera sinistra e pessimista. O eu-lírico parece sinalizar um possível indício para o suicídio, ao remeter a imagens de coisas inexistentes ou fingidas. Até a imagem de um dique construído por ele, algo que relativamente dá estabilidade a alguém, é ilusório. Todas as conquistas e construções reais do eu-lírico esvaíram-se, tornaram-se coisas sem valor. As certezas são “Fingidas, afinal, todas as portas / Que no dique julguei ter construído...” (SÁ-CARNEIRO, 1937, p. 28)

Na segunda estrofe, o eu-lírico continua sua divagação, tentando desvendar o mistério da sua identidade. Aqui temos imagens que representam suspense e incompreensão, como o oceano, que nos remete ao inconsciente, ou seja, algo sobre o qual não temos controle e que não conseguimos racionalizar. As expressões “transportes encantados” e “em alma ao roxo” também corroboram nossa premissa. Roxo, uma cor recorrente nos poemas de Mário de Sá-Carneiro (só em *Indícios d’Oiro*, menções à cor roxa aparecem em “Salomé”, “Não”, “Certa Vez na Noite”, “Ruivamente...” e “Taciturno”), nos remete ao misticismo, à transcendência e à espiritualidade. No poema, a cor roxa funciona como um indicativo dessa morte do eu-lírico, que está enfrentando um dilema em continuar vivo ou não.

Na terceira estrofe, bem como nas duas subsequentes, o eu-lírico faz uma pergunta retórica:

Ó nau de festa, ó ruiva de aventura,  
Onde, em Champanhe, a minha ânsia ia,  
Quebraste-vos também, ou porventura,  
Fundeaste a Oiro em portos de alquimia? (SÁ-CARNEIRO, 1937, p. 28).

Enquanto as perguntas das duas primeiras estrofes eram mais pessoais e existenciais (“Aonde irei neste sem-fim perdido / Neste mar oco de certezas mortas?” e “Barcaças dos meus ímpetos tigrados / Que oceano vos dormiram de Segredo?”), a

pergunta dessa vez funciona como uma espécie de ode. Ironicamente, a ode é usada para exaltar coisas, mas, aqui, ela funciona como um último impulso para procurar o significado de uma vida despedaçada.

Embora o eu-lírico tente exaltar as naus, parece que tudo que ele procura ou tinha, se esvaiu. O último verso sugere ainda que as recordações de momentos aprazíveis tenham fundeado a oiro. Em outras palavras, elas teriam se alicerçado, como se ficassem petrificadas em um passado remoto. De certo modo, isso acontece com nossas próprias memórias: o nosso recordar nunca gera o efeito fiel que acontecera no momento lembrado. Tem-se, então, uma crítica a um tempo passado que nunca se consegue alcançar.

A quarta estrofe, por sua vez, é diferente das outras três, que têm divagações e perguntas retóricas. É aqui a primeira vez no poema em que temos uma ação de fato. O poema, portanto, transita, primeiramente, de um plano abstrato, de ideias, para um plano narrativo. Essa parte retrata uma invasão, possivelmente de barcos em algum lugar indefinido. Essa ação se desenrola de forma impessoal, gerando uma sensação de distanciamento do eu-lírico: “Chegaram à baía os galeões / Com as sete Princesas que morreram” (SÁ-CARNEIRO, 1937, p. 28).

Em contraponto com essa narração objetiva, a estrofe seguinte parte para uma mais pessoal, em primeira pessoa. Nessa sucinta sequência narrativa, transitando da objetividade para a subjetividade, podemos inferir que há até no plano da linguagem a fusão do eu-lírico entre o “eu” e o “outro”. É essa mesma entidade que narra por vezes objetivamente, como um outro, e subjetivamente, como ele mesmo. E esses dois papéis não podem ser descolados.

Ainda nesse trecho, a primeira imagem criada é a do eu-lírico debruçado em uma ponte. A imagem da ponte é essencial para o entendimento do poema, posto que a ponte representa o entre-lugar, temática recorrente do sensacionismo português. Fernando Pessoa – tanto o ortônimo quanto os heterônimos –, por exemplo, se vale dessa suspensão em um entre-lugar em sua obra. O entre-lugar simboliza uma suspensão de espaço, tempo e identidade. Ao estar nesse meio-termo, o eu-lírico não é nem o “eu” nem o “outro”: ele é os dois simultaneamente.

Continuando a leitura, percebemos que, todavia, a ponte é “falsa – e derradeira” e, na sequência, lemos a expressão “Cais fingido sem mar à sua beira”. Para o eu-lírico,

então, tudo é ilusão. Não há ponte, nem cais, nem o próprio mar. Assim, o efeito dessa leitura é que a própria realidade se torna ilusão.

Podemos ainda relacionar as imagens da ponte e do cais. Enquanto a primeira, como explicado anteriormente, pode simbolizar um entre-lugar, a segunda pode ser lida como a sustentação da realidade. Então, a ponte se assemelha ao cais não apenas por serem ilusórios. O adjetivo “abaulado”, usado para qualificar o cais, que significa curvado, é típico também para descrever uma ponte. Uma estrutura é abaulada para se ter melhor sustentação; porém, paradoxalmente, neste poema, nem a ponte e nem o cais são (cor)retos: eles são tortos, desviantes e errantes, como a busca do eu-lírico pela identidade.

Na sexta e última estrofe, o eu-lírico faz uma autorreflexão profunda. Ele tem consciência que seu “eu” é fragmentado, como podemos perceber através do verso: “Por sobre o que Eu não sou há grandes pontes”. É interessante notar que “Eu” está grafado com letra maiúscula, indicando que este é apenas um personagem de suas várias facetas. Nesse trecho o eu-lírico estabelece “pontes” entre o real e o que é imaginário, ou seja, tudo aquilo que é projetado. E nessas pontes, as suas outras partes (seus “outros) querem permanecer como intermeio da ponte, não querendo concluir a travessia.

Isso vai ao encontro do último verso, momento em que o eu-lírico se vê no outro: ele é – e pode ser – o outro também. Entretanto, esse outro possui vontade própria, e o eu-lírico deseja ter controle desse outro. Tal ideia está expressa sobretudo com o verbo acorrentar: “Um outro que eu não posso acorrentar...”.

Nesta estrofe conclusiva temos ainda a presença de uma hipérbole em relação a toda ilusão e falsidade, como encontramos em “miragem de falsos horizontes”. Miragem, que já é uma imagem ilusória, aparece no poema seguida de “falsos horizontes”, reforçando ainda mais o desnorreamento sentido pelo eu-lírico. Aqui vemos uma brincadeira da linguagem para propulsionar o drama de não conseguir distinguir o real do projetado (imaginado), incluindo a ele mesmo. Então, tudo parece ser exageradamente falso.

Frisamos ainda que todas as estrofes acabam com reticências. Esse estilo gera um efeito de suspensão e incompletude, reforçando a dificuldade do eu-lírico de consolidar uma identidade própria. As reticências denotam suspensões ou pausas do discurso. Contudo, como não há pontos finais nos fins das estrofes, essa marcação aponta para algo

que não acabou, que bem poderia ser a própria construção de sua identidade. Por outro lado, as reticências também causam um tom misterioso e sombrio ao texto. Em “Ângulo” não é diferente: o dilema interior sinistro enfrentado pelo eu-lírico, a partir de uma autodepreciação e autodegradação, é reiterada com a pontuação.

Se lembrarmos que o poema pode ser visto como uma forma de espelhamento, as três primeiras estrofes todas contêm perguntas para si mesmo, enquanto as outras três estrofes podem ser consideradas indícios de respostas, porque todas as perguntas estão relacionadas à própria identificação do eu-lírico. Já as respostas, em um tom catastrófico, denotam a desintegração dessa identidade.

Outro poema de *Indícios d’Oiro* que antecipa todos os assuntos tratados em “Ângulo”, é o “7”, sobretudo no que tange à duplicidade corrosiva entre mim/outro e a desintegração de identidade do eu-lírico. “7” é um dos poemas iniciais de *Indícios d’Oiro*, o que lhe confere um status de introdutório, fazendo sentido, portanto relacioná-lo tematicamente com “Ângulo” ou qualquer poema posterior. “7” é um brevíssimo poema composto de apenas uma estrofe com quatro versos, com rimas interpoladas:

Eu não sou eu nem sou o outro.  
Sou qualquer coisa de intermédio:  
Pilar da ponte de tédio  
Que vai de mim para o Outro (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 14).

A escolha por duas palavras de negação já no primeiro verso (“não” e “nem”), coloca o sujeito em uma posição de não-pertencimento. O eu-lírico, da mesma forma que em “Ângulo”, presume um “eu” e um “outro”, porém, ele não se vê em nenhuma dessas posições: está perdido em um entremeio. Esse sujeito se encontra em uma crise existencial na qual não consegue definir sua(s) identidade(s), personalidade(s) ou caráter, tornando-se, assim, um resultado da incompletude, da fragmentação, da dispersão e da desintegração. Tais ideais negativas estão atreladas à construção identitária do eu-lírico.

Em “7”, há uma perda gradativa de elementos sintáticos. A primeira frase está completa, composta por sujeito, verbo e complemento; Na segunda, por sua vez, o sujeito está elíptico; a terceira frase, que compreende os versos 3 e 4, não possui verbos sequer. A partir dessa técnica, entendemos que a ruína e desintegração da identidade do eu-lírico supera o plano temático e semântico e adentra o plano sintático. A falta – explícita – de um sujeito gramatical é uma prova disso.

Aliás, esse poema pode ser lido através de uma lógica circular, se levarmos em consideração a análise do eixo temático. A primeira palavra que aparece no poema é “Eu”, e a última é “Outro”, grafado com letra maiúscula. Desse modo, o primeiro sujeito, “Eu”, se confunde com o segundo, “Outro”. Há, ao longo da leitura de “7” um ciclo de transposição da identidade através desse jogo lexical.

Ainda sobre a extrapolação da ruína do eu e do outro em “7” para planos analíticos além do temático, o próprio padrão interpolado de rimas nos transmite essa ideia de fusão (ABBA): um tipo – de som, no caso –, incluso em outro. Ou seja, a fragmentação identitária do eu-lírico é tão latente que tem resquícios até no plano estrutural e sonoro.

Já em relação ao título do poema, o número sete é um número ímpar e primo, atribuindo-lhe, matematicamente falando, um caráter único e idiossincrático. De acordo com a numerologia, é considerando um número místico, o número da perfeição. Ele também é símbolo da totalidade do universo em transformação, o que nos leva a associar a aura desse número à fragmentação e problemas metafísicos enfrentados pelo eu-lírico: quando falamos de metafísica, falamos de assuntos que não conseguimos compreender. Do mesmo modo é o dilema vivido pelo eu-lírico no poema.

Voltando à ponte, presente tanto em “7” quanto em “Ângulo”, consideramos essa imagem emblemática nessa relação entre os poemas: simboliza um entre-lugar por si só que remete ao conflito entre os “eus” e os “outros”. Em “7”, ela é uma ponte “de tédio”, ou seja, essa ponte representa a angústia, a tristeza e a melancolia. Ainda esse “tédio” demonstra o desinteresse do eu-lírico pelas coisas do mundo, quebrando a expectativa da ideia de ponte como vetor de dinamismo e movimento, visto que a ponte do eu-lírico é estagnada.

A imagem do pilar de uma ponte é, em “7”, de tal forma simbólica que conduz o eu real até um outro ideal; no entanto, esta ponte não cria ligação aparente entre destinos ou partidas concretos. Aliás, o poeta não passa de um dos pilares da ponte, a meio caminho entre a sua realidade e a sua idealidade.

O número sete aparece ainda outras vezes no livro de *Indícios d’Oiro*. Ele está explícito no título de “Sete Canções de Declínio” e implícito no poema seguinte ao “7”, “16”, pois a soma dos números 1 e 6 resulta em sete, e em um verso de “Ângulo”: “as sete princesas que morreram”. Em um plano geométrico, o próprio formato do número sete é

um ângulo, além do fato de que ângulos se calculam a partir de números. Em outras palavras, o número sete não está intitulado o poema por acaso e não aparece aleatoriamente em *Indícios d'Oiro*. A relação entre “Ângulo” e “7” é, pois, íntima e complementar.

Tal diálogo temático que Mário Sá-Carneiro apresenta nesses dois poemas não é exclusivo de *Indícios d'Oiro*. Em *Dispersão* esse tema também é recorrente. Para provar nossa afirmação, vamos analisar o poema “Escavação”, à luz do eixo temático analisado nos dois poemas anteriores.

“Escavação” tem uma estrutura diferente de “Ângulo” e “7”. É um soneto decassilábico com padrões rígidos de rimas, afastando-se de padrões populares. Já na primeira estrofe, o eu-lírico retoma a crise existencial presente nos outros dois poemas, como podemos observar no verso “Numa ânsia de ter alguma cousa” (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 6). Com isso, compreende-se, de novo, a sensação de ser um estranho no mundo.

Dessa forma, o eu-lírico busca o seu interior adentrando em sua subjetividade. Ele procura o âmago da sua essência, pois sua alma se encontra incessante, inquieta, temos os seguintes excertos que comprovam “Divago por mim mesmo a procurar”, “Desço-me todo, em vão, sem nada achar”, “E a minha alma perdida não repousa”. Em “Escavação”, há um interessante contraponto: enquanto o eu-lírico diz divagar e no poema “Ângulo” acontece a concretização dessa divagação, com a recorrência das perguntas retóricas, por exemplo.

Na segunda estrofe, encontramos agora o eu-lírico ansioso em sua busca para descobrir mistérios da sua essência e do seu interior. Entretanto, ele nada encontra para responder às suas perguntas existencialistas. No verso 5, por exemplo, ele se põe na posição de Deus: “Nada tendo, decido-me a criar”. Esta é claramente uma referência ao ser criador. As imagens seguintes ratificam essa ideia: “Brando a espada: sou luz harmoniosa”. Aqui há referências como “luz harmoniosa” e “chama genial”, possibilitando fazermos a comparação com o famoso discurso bíblico “faça-se a luz”.

Essa segunda estrofe de “Escavação” talvez seja a única parte dos três poemas em que o eu-lírico demonstra um tom esperançoso frente às questões existências, identitárias e metafísicas. Ele tem expectativa de encontrar harmonia de seu espírito, uma paz interior, como se ainda não se percebesse como um sujeito totalmente desintegrado.

No entanto, todas as imagens positivas desta estrofe acabam bruscamente na estrofe seguinte que inicia com o seguinte verso “...Mas a vitória fulva esvai-se logo...”. Percebemos aqui um movimento de um caminho claro, iluminado, para um ambiente de trevas. Em vez de fogo, temos as imagens de cinzas, que simbolizam algo que já acabou, algo que pereceu. É também nessa terceira estrofe que temos a única fala do eu-lírico ao longo do poema, que é, novamente, uma pergunta existencialista, mas que também pode ser lida como uma súplica “... Onde existo que não existo em mim?...” Aqui, encontramos, finalmente, a conclusão de sua escavação: nada. O eu-lírico sequer achou-se a ele próprio.

De acordo com Moama Marques (2006), esse processo antitético é recursivo na obra de Sá-Carneiro e “é resultado do confronto de dois fatores: uma notória mania de grandeza que o impele a buscar ideais grandiosos (amor, triunfo, chama) e a consciência do fracasso que o impossibilita de fixar (de vir a ser) algo” (MARQUES, 2006, p. 135).

Na última estrofe de “Escavação”, obtemos, de certo modo, uma resposta a essa pergunta. Essa estrofe é isolada do resto do poema por um traço/risco (técnica igualmente usada para repartir o poema “Ângulo” em duas partes), o que pode representar que esse trecho está distante do resto do poema.

Já por outra perspectiva, isso também pode indicar que o eu-lírico está morto. Afirmamos isso a partir da primeira imagem que a estrofe nos traz: “... Um cemitério falso sem ossadas...”. No último verso o eu-lírico conclui estar perdido. Todo o processo de sua busca – escavação – interior, resultou em mais dúvidas sobre si mesmo. Para caracterizar essa busca em vão, o eu-lírico utiliza a palavra espasmo. Esse vocábulo sinaliza que a escavação (ou sua morte) foi involuntária. Visto que espasmo remete a uma ideia de contração, essa imagem pode se referir ao início e ao fim do ciclo da vida: o início através de um feto contraído e o fim através da contração de alguém agonizando sua morte pela velhice. A expressão seguinte, “é princípio ou fim”, sublinha nosso argumento.

A ideia do movimento cíclico e contínuo, algo quase eterno, é explicada também por Jaqueline Silva:

No início de *Escavação*, o desejo de algo possuir e existir em si são a válvula que inicia o movimento. No final do poema, a constatação da existência efêmera é a conclusão de que a existência do eu jamais será plena e eterna, sendo então impossível de aliviar a angústia de ter a alma perdida. O movimento de busca será contínuo, do mesmo modo que a angústia e a escavação dentro de si será constante (SILVA, 2010, p. 113).

Uma marcação utilizada em “Ângulo” para reforçar a ideia de mistério e suspensão, as reticências, reaparecem em “Escavação”. Contudo, as reticências aqui são menos recorrentes que no outro poema. Há um sutil e gradual aumento nas reticências ao longo de “Escavação”: quando chega ao fim do poema, elas têm uma maior recorrência. Ou seja, a pontuação está ajudando a reforçar a ideia de que o poema quer passar, desintegração de identidade e tom soturno.

Ao analisar o título do poema, podemos inferir, portanto, que a escavação pode significar a busca em vão do eu-lírico por ele mesmo, como se ele escavasse sua própria alma procurando pela sua identidade. Quanto mais ele escava, mais em ruínas ele fica. A ação do eu-lírico de buscar respostas causa uma desintegração da identidade. Outra possibilidade de interpretação para o título é considerarmos que a escavação pode ser o processo do eu-lírico de construir sua própria cova, como vemos a imagem do cemitério na última estrofe, isolada do resto do poema.

No que tange à sonoridade de “Escavação”, notamos nas duas últimas estrofes que, diferentemente das duas primeiras, há uma predominância de sons sibilantes, como em “e cinzas, cinzas só, em vez de fogo...” ou em “Noites d’amor sem bocas esmagadas”. Essa gradual aumento de sons sibilantes (os sons mais fluídos) ao longo de um processo de escavação chega a ser irônico, porque quanto mais se escava mais difícil de se continuar. Por outro lado, se formos pensar que o eu-lírico encontra uma redenção na morte, os sons sibilantes reforçam esse sentido.

Nesse ensaio, a partir de análises considerando planos temático, sonoro, semântico, sintático e estrutural, entendemos que os poemas “Ângulo”, “7” e “Escavação”, de Mário Sá-Carneiro, dialogam intimamente entre si em todos esses planos analíticos quando tomamos por base a temática da desintegração da identidade e ruína de si mesmo. Embora os três poemas sejam formalmente diferentes e estejam em dois livros (*Indícios D’Oiro* e *Dispersão*), notamos essa recorrência temática da desintegração da identidade na obra como um todo do poeta português. Essa questão transcende o plano temático.

Juntamente a ideia de desintegração identitária, notamos outro problema intrínseco nesses poemas de Mário Sá-Carneiro: a sensação de não-pertencimento, tanto em relação ao mundo quanto em relação a si mesmo. Por vezes o eu-lírico não se vê nele mesmo e nem em um outro. Esse confronto e estranhamento entre o “mim” e o “outro”

aparece nos três poemas analisados. A partir da recorrência de imagens que apontam para essa questão fazem desses três poemas, com efeito, um conjunto.

## Referências

FERNANDES, Annie Gisele. Espaços do ser e do não-ser e a construção do sujeito em Mário de Sá-Carneiro. In: FERNANDES, Annie G.; OLIVEIRA, Paulo M. (Orgs.). Literatura portuguesa aquém-mar. Campinas: Komedi, 2005, p. 185-197.

MARQUES, Moama. Quase: a Tortura do Incompleto. *Graphos*, João Pessoa, v. 8, n.1, p. 131-137, jan.-jul., 2006.

NOBRE, Ricardo. A Arte Poética de Orfeu na *Dispersão*, de Mário de Sá-Carneiro. *Diacrítica*. v. 29, n. 3, p. 65-78, jun., 2015.

SÁ-CARNEIRO, Mário. *Dispersão*. Domínio Público, 2006. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/vo000005.pdf>>. Acesso em 08 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. *Indícios d'Oiro*. Presença: Lisboa, 1937.

Silva, Jaqueline. A Escrita Intimista e a Poesia de Mário de Sá-Carneiro. *Revista Desassossego*, v. 2, n. 4, p. 106-116, 2010.

ZANDONÁ, Jair. *Da Poética do Deslocamento à Cartografia do Sensível: às Votlas com Mário de Sá-Carneiro e Bernardo Soares*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

## EVIDENCES OF A DISPERSION: RUINS OF IDENTITY IN THREE POEMS BY MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

**ABSTRACT:** Mário de Sá-Carneiro was Portuguese modernist writer whose poetry has the idea of identity as one of the most recurrent themes. In this paper we intend to investigate how the identity is represented in a disintegrated way in Sá-Carneiro's poetry, by analyzing three of his poems: "Ângulo", "7" and "Escavação". These poems have been analyzed individually and comparatively, taking into account the thematic, sonorous, structural, semantic and syntactic levels. We understand that these poems intimately dialogue with each other on all these analytical levels when we take into account the disintegration of identity and ruin of oneself. We also have perceived that the idea of identity disintegration is accompanied by a sense of non-belonging both to the world and to oneself: sometimes the lyrical self has not seen itself or in another one.

**Keywords:** identity; Portuguese poetry; Mário de Sá-Carneiro.

## REPRESENTACIÓN VERBAL Y EXPRESIVA EN EL UNIVERSO VIOLENTO DE LA CIUDAD Y LOS PERROS

Jesús Miguel Delgado Del Aguila<sup>1</sup>

*Recibido em 25/07/2019. Aprovado em 20/01/2020.*

**RESUMEN:** Las formas verbal y expresiva que desarrollan los personajes de un texto literario se muestran mediante el dialogismo y el monologismo —conceptos ficcionalizados que desarrollan Mijaíl Bajtín, Iuri Lotman y Lubomír Doležel—; los mismos que se enfatizan con una atmósfera de violencia en la primera novela *La ciudad y los perros* (1963) del Premio Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa. Estas modalidades adoptan una representación tripartita a través de amenazas, degradaciones a una persona con frases y al cosificar a cualquier individuo: los agresores hacen sentir a sus víctimas como si se tratasen de objetos desvalorizados; asimismo, se aprecia de modo verbal indirecto, el cual consiste en obviar al sujeto de un determinado tema que podría agredirlo, al estar él presente.

**Palabras clave:** Dialogismo; Monologismo; Análisis literario; Discursividad.

### Introducción

Anteriormente, algunos críticos literarios explicaron con buenos propósitos el tratamiento verbal y expresivo en *La ciudad y los perros*. Sus posturas no son del todo sostenibles; en algunos casos, erróneas e infundamentadas.

Por ejemplo, José Miguel Oviedo (1982, p. 337) observa el plano del lenguaje para decir que en este se halla la conciencia del autor y sus modos de expresión; como también, cierta abundancia de elementos autobiográficos. En mi opinión, Oviedo tiene razón en sostener que la configuración del lenguaje parte de la perspectiva del autor (casi autobiográfica), pero más son la experiencia misma y la intuición literaria las que regulan la representación social de los sujetos (recuérdese que Mario Vargas Llosa pretende criticar posturas que le son ajenas, como el poder y la violencia).

---

<sup>1</sup> Licenciado y candidato a doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Sara Castro-Klarén (2006, p. 33) señala que en esta obra literaria el trabajo del escritor es bueno, por el hecho de mimetizar la parte oral en las múltiples perspectivas de los personajes; asimismo, añade que la violencia, a la que recurre de manera descriptiva, predomina como uno de los temas de la novela. La crítica literaria ha logrado una aproximación mejor fundamentada de *La ciudad y los perros* (1963) al referir que Vargas Llosa mimetiza la parte oral de los personajes, aunque no señala qué procesos estilísticos o psicológicos usa; por lo tanto, la formación verbal no sería exclusivamente un acercamiento a la oralidad, sino otros factores que se implicarían para generar impresiones de la realidad; con respecto al tema de la violencia, definitivamente, este se encuentra perenne en toda la novela.

Rita Gnutzmann (1992, p. 182) argumenta que el lenguaje empleado se basa en americanismos y expresiones particulares limeñas, pero la sensación que este genera sería más intensa al creer que se trata de un lenguaje meramente oral: elipsis, interjecciones, clichés, peruanismos, argots, modismos, onomatopeyas, diminutivos y grafismos. Todos estos recursos que son acompañados por la voz colectiva del narrador logran la representación de cierto grupo social en un momento concreto, sin hacer alusión al realismo fotográfico. Analizando la totalidad de su propuesta, se observa que Gnutzmann cuenta con el déficit de enunciar que el lenguaje usado por Vargas Llosa en su narrativa se inclina por la oralidad, postura que no se nota en ningún momento en esta obra literaria, ya que la ausencia de muletillas y palabras inconclusas o repetidas en los diálogos determina que existe un tratamiento estilístico predominante, más bien, sería el buen trabajo técnico del escritor lo que otorgaría la sensación de realismo. Se equivoca también al decir que solo se intenta exponer a un grupo de la sociedad y que no hay alusiones a un realismo fotográfico, pues en el universo textual que plantea Vargas Llosa se hallan diversas conexiones sociales: no son personajes cerrados que se limitan a estar en el colegio; los círculos sociales están aptos para todos ellos, debido a que existen amistades que no son del colegio, padres de familia, situaciones y vivencias en las calles; como también, referencias al pasado en las que la concepción de grupo queda totalmente deconstruida, para hacer alusión a sujetos independientes que poseen mundos distintos.

José Luis Martín (1979, p. 224) menciona que se trata de una revolución léxica y tropológica, como también, un énfasis al emplear un expresionismo vertiginoso y diversas aglutinaciones; por ejemplo, al usar la grosería “putesumadre”). En mi opinión, el crítico

asume erróneamente el término “revolución”, el cual se debería utilizar para referirse al lenguaje que recurre Vargas Llosa, puesto que la intención del escritor es únicamente representar, por medio de la escritura, uno de los modos de hablar del limeño (el escribir tal como se habla y se oye, sin ser por eso una invención léxica del escritor y, mucho menos, “revolucionaria”). Por otro lado, no existe un lenguaje descriptivo en *La ciudad y los perros*, el cual se identifica por ir registrando hechos que favorecen a la realización de la historia de la narración; más bien, predomina un lenguaje que intenta revelar tipos humanos caracterizados por estar afligidos por la situación espontánea e imprevista que se inserta en su universo cambiante.

Finalmente, Joel Hancock (1982, p. 79-90) se refiere a las técnicas de animalización y claroscuro que se hallan en la narrativa de Vargas Llosa. En torno a este argumento, cuestiono la función entendida de las mismas. Sobre la primera, la alusión es directa cuando se refiere a los cadetes del tercer año con los “perros”; sin embargo, ¿ellos actúan como tales en todo momento?, ¿hay una identificación directa o se trata de una etapa que consiste en agredir momentáneamente al alumnado?, ¿son hombres que simulan ser perros?, ¿esta es la idea central? Con respecto a la técnica del claroscuro, no hallo una relación entre matices existentes en la novela con las acciones: estas ocurren sin premeditación, lo que sí puede apreciarse en algunos casos es antagonismo, pero claroscuro no.

Teniendo en cuenta los planteamientos anteriores, explicaré de qué manera se desarrollan las formas verbales y expresivas que se demuestran en *La ciudad y los perros*. Para la realización, dividiré el análisis en siete segmentos: las palabras, el lenguaje, la ficción del lenguaje, la ideología del lenguaje, la violencia verbal, el monólogo y el diálogo.

### **Las palabras**

Lotman (2000, p. 16) define la palabra como el signo de algún elemento (transferencia lingüística que es percibida en un mundo cultural como real o posible); algo que la sustituye en el proceso de comunicación, aunque no es capaz de reemplazarla en el uso real. Internamente, la palabra resultaría efímera. Foucault (2005, p. 229) plantea que esta posee un valor representativo —como elemento virtual del discurso—, que prescribe

un mismo modo de ser. Muchas veces, esta caracterización es enigmática, ya que las palabras actuarán como un sustituto de la discursividad esencial de su propia manifestación, debido a su carácter abierto, neutro e indiferente, que el discurso se encargará de completar y fijar.

Mijaíl M. Bajtín (1998, p. 366) clasifica las palabras empleadas por los hombres en dos grupos: palabras propias y ajenas. La búsqueda de la palabra propia implica el hallazgo de uno mismo, pues es su forma de ser, su representación ontológica; mientras que una tendencia a distanciarse de sus propias palabras y optar por las ajenas, supone una anulación o un fallo del comportamiento y la exposición habituales en un sujeto, los cuales se evidencian en la manera de hablar, que resulta totalmente desconocido y de difícil exposición previa.

### **El lenguaje**

Foucault (2005, p. 207) señala que el lenguaje es la manifestación de los seres vivos; en consecuencia, es la naturaleza misma la que los expone. El lenguaje es con lo que el ser humano ha sido creado, junto con otros elementos: motivo por el que también él es un creador en el lenguaje y un medio de la participación mimética con los objetos. Octavio Paz afirmaba que el lenguaje es el hombre y algo más: postulado que es cierto, puesto que las acciones y el carácter no pueden ser realizados sin la intervención del lenguaje (este no está constituido solamente por acciones y sonidos del pensamiento, sino que se configura, también, por elementos formales, agrupados en sistema y que imponen a los sonidos, las sílabas y las raíces un régimen que no es el de la representación). Paolo Fabbri (1999, p. 48) agrega que el lenguaje no sirve para evidenciar estados del mundo, sino para transformarlos; asimismo, se modifica quien lo produce y lo comprende.

El lenguaje forma parte de la distribución de similitudes y signaturas; por lo tanto, debe tomarse como algo natural, con elementos que tienen sus leyes de afinidad y convivencia, junto con sus analogías obligadas. Por sus estructuras, sus composiciones confusas y sus modos de simultaneidad, el lenguaje es analizado y ofrecido desde una perspectiva de desarrollo lineal del lenguaje mismo; aquello permite que puedan conocerse algunas constantes o ciertas tipologías humanas —, Umberto Eco (1999, p. 40-41) se refería al lenguaje como la autorrevelación del ser —. Si los análisis de la representación,

el lenguaje, los órdenes naturales y las riquezas son perfectamente coherentes y homogéneos entre sí, existe entonces un desequilibrio profundo — Lacan (1996, p. 57) argumenta que el lenguaje muestra límites para cualquier sujeto, pues él se presenta como demanda: una que fracasa. Esta consumación es producto de que no existe una finalidad de éxito en el lenguaje, sino que es su misma repetición la que lo ha engendrado: desde la dimensión de la pérdida, al plus del goce.

### **La ficción del lenguaje**

Lotman (BAJTÍN, 1998, p. 248) alude a la escritura como una forma de la memoria, ya sea individual o colectiva, que se encarga de hallar la necesidad de registrar algo común a toda la colectividad. Al emplear la lengua para configurar enunciados verbales u orales, se está revelando el carácter humano multiforme de cada uno, ya que se genera una tensión ético-cognoscitiva, por la que el lenguaje significa un principio dedicado a la comunicación de contenidos espirituales relativos a los objetos respectivamente tratados: la técnica, el arte, la justicia o la religión, según Walter Benjamín (2001, p. 59). El lenguaje es distinto del práctico y el literario, puesto que su función estética es la ficción. Sería la literatura de ficción la que se impondría esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos (distinta de la literatura de dicción, que se impone por sus características formales), debido a que los enunciados de ficción son aserciones fingidas; por lo tanto, el lenguaje como materia misma de la literatura avanzaría únicamente hacia la verdad objetiva de su arte.

El lenguaje o el estilo de una obra de arte está compuesto de una mezcla de estilos heterogéneos, la cual se halla en conflicto; por ejemplo, cuando no se intenta reproducir el vagar juguetón de la conciencia, que se caracteriza por el vaivén de las impresiones, se circunscribe racionalmente un contenido coherente, que alude a un episodio narrado o una situación descrita. ¿Pero aquello es definitivo? No es necesario seguir una sola norma. Para Lubomir Doležel (1999, p. 210), el acto de construcción del mundo no puede identificarse o compararse con actos de habla simbólicos (confirmar, negar, mentir, imitar o simular), que presuponen la existencia independiente de un mundo donde las oraciones correspondientes se refieren o no, como también, hay una simulación —el lenguaje empleado para la ficcionalización es transferido a otro lenguaje, a través de una

continuidad de transformaciones—. Gérard Genette (1998, p. 31) distingue que el relato no revela una historia (real o ficticia): solo la cuenta; es decir, significa mediante el lenguaje, con la excepción de los elementos verbales previos de esa historia (diálogos y monólogos), que tampoco imita porque no los necesita (puede reproducirlos directamente o transcribirlos).

### **La ideología del lenguaje**

Buffon insistía que el estilo es el hombre —idea que tomó luego Lacan—. Por lo tanto, Vargas Llosa estaría autenticándose con los actos de habla que traza en su narración: con los monólogos, los diálogos, los personajes y el narrador omnisciente, estaría transfiriendo sus mapas mentales desde el cuerpo privado al social. Bajtín (1998, p. 334) menciona que la integración biográfica y autobiográfica del hombre (todo aquello que jamás puede ser objeto de una experiencia propia, proveniente de la conciencia y los pensamientos de otros) es similar a la representación que proyecta un espejo (una desintegración de una imagen total), aquella que uno recibe del otro —con sus tonos, aunque sin apreciación de uno propio, el cual no existe.

El equipo de Psicología (RUBIO; MAC GREGOR Y VEGA, 1990, p. 78) indica que el aprendizaje del lenguaje se genera en un sentido inverso: no se aprende a hablar, sino a callar —se trata de acallar demandas, impulsos no atendidos e incomunicarse con las partes no poseídas de uno mismo—. Cuando uno quiere hablar con la verdad, lo hará con la búsqueda de la palabra; ese momento expresivo, será un rasgo constitutivo del enunciado, una necesidad que requiere ser expuesta para buscar un efecto, el cual se logra captar del todo, ya que se distingue por la capacidad analítica que posee cada uno, según su experiencia. Más bien, si se quiere hallar el sentido de las palabras es necesario deconstruir los significantes (despedazarse y fragmentarse el lenguaje para observar su funcionamiento interno y delatar sus trampas invisibles). Todo enunciado, según Bajtín (1998, p. 274), es un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva, que se ha desarrollado en los hablantes dentro de una esfera de objetos y sentidos. Un primer aspecto del enunciado, para él, es el que fija los detalles específicos de composición y estilo (selección de recursos lingüísticos y género discursivo, que centra la intención y el sentido que le brinda el sujeto discursivo o el autor). Un segundo aspecto del enunciado es el momento expresivo (la

actitud subjetiva y evaluadora del hablante, con respecto al contenido semántico de su propio enunciado). Todo hablar humano es finito, en el hecho de que en él yace la infinitud de un sentido por desplegar e interpretar — la lengua como sistema abstracto de posibilidades y realidad concreta encuentra un mediador, que es la valoración social; esta se obtendrá al comprenderse la lengua y la respuesta que demande el enunciado.

El hombre, individualmente, no crea doctrinas de que la creación ideológica y su concepción se llevan a cabo únicamente mediante el proceso de comunicación social; eso sí, los elementos de la lengua son neutros: su dinámica es libre; es decir, no reconoce ni respeta las fronteras del enunciado y la soberanía de las voces (BAJTÍN, 1998, p. 306). Ahora, considerando la jerarquía de los lenguajes (desde los más simples, hasta los más complejos), hay una reiteración sobre el aumento de redundancia.

### **La violencia verbal**

Bajtín (2003, p. 302) indica que el hombre, como tal, es víctima de su discurso. Su pronunciación individual adquiere carácter por su ritmo y su cadencia peculiares, en torno a su modo de expresarse (cuando el personaje piensa y habla, se compone de forma humana, como se evidencia en el monólogo). La entonación sintáctica (junto con el sentido y el sonido) y expresiva (enfocada en la valoración) matiza cada palabra del enunciado del individuo y expone su autonomía histórica y concreta — características representativas de la acción, ligada a la metalengua (MIGNOLO, 1978, p. 129) —. El aspecto verbal también puede distinguirse por su tiempo, su cabalidad, su nivel y su persona. En el caso de la violencia verbal, su aplicación se enfoca en el uso de palabras (o ruidos vocales) que posee para afectar y dañar a una persona; como también, ocurre al hablar falsamente de la víctima. De igual manera, es una manifestación de agresión que no deja evidencia, pero resulta igual de doloroso y su recuperación toma, en todo caso, mucho más tiempo. Maurice Merleau-Ponty (1995, p. 158) fundamenta que la violencia, la astucia, el terror, el compromiso y la subjetividad tienen como fin transformar en objetos a los otros hombres, para que así ellos se hallen al servicio de una sociedad humana (de los proletarios, con un núcleo indivisible de voluntades y hechos económicos que pretenden generar una sola voz y su propio lenguaje). El poder de comunicar normas transformaba el mundo narrativo en uno modal; allí, el poder se ejercía mediante la acción y la comunicación — al existir una

presión, el grupo social receptor se encargaba de aceptar o rechazar dicha propuesta —. El uso de groserías confirma y acentúa el nivel de violencia en los personajes de *La ciudad y los perros*, aunque se evidencia de un modo más agudo cuando existe el contacto físico como medio de desfogue y solución de un conflicto, para que después el agresor permanezca en la tranquilidad o detecte un nuevo combate justificado por la violencia. En consecuencia, la violencia verbal sería un antecedente de la agresión física y una provocación para su ejecución.

Existen tres formas de ejercer este tipo de violencia, sin que su utilidad revele alguna posición socioeconómica en los personajes u otros factores que caractericen su construcción como entidades humanas.

En primer lugar, el modo más usual consiste en amenazar: en esta obra literaria, se perciben acciones que buscan desencadenarse por medio de la venganza (vengar el robo del serrano Cava, su expulsión y la muerte del Esclavo); son las más notorias; por lo tanto, requieren una reivindicación agresiva; ante ello, se necesitará amenazar al culpable de estas desdichas de inconformidad personal. En el caso del Poeta, quiere hacer justicia apenas termine el colegio y, en un determinado momento, amenaza al Jaguar por el asesinato de su compañero: “No tengo vergüenza — dijo Alberto —. Y cuando salga del colegio, iré a decirle a la Policía que eres un asesino”.

En segundo lugar, otra manera se representa a través de la degradación hacia la persona por medio de frases: Doležel (1999, p. 164) aludía al conflicto verbal como un agravamiento de la etapa de inicio que añade el insulto y la invectiva al repertorio de los actos de habla hostiles. Es en este empleo agresivo en el que se aprecia una obsesión verbal, en términos lacanianos, ya que se realiza el desvío de un significante a la categoría de objeto, a la vez que se identifica el logos con su efecto metonímico y lo hace descender significativamente. La agresión verbal en la institución del Leoncio Prado parte de los principales encargados del colegio: los militares. Por ejemplo, hay una escena en la que Alberto Fernández requiere de apoyo ético y recurre al teniente Huarina para que lo socorra, pero los resultados no son los esperados; más bien, se detecta una atmósfera de indiferencia, burla y agresividad.

—¡Yo no soy un cura, qué carajo! ¡Váyase a hacer consultas morales a su padre o a su madre! [...]. ¿No sabe que el servicio no se abandona nunca,

salvo muerto? [...]. ¡Consultas morales! Es usted un tarado —Alberto deja de respirar: la mueca ha desaparecido del rostro del teniente Remigio Huarina, su boca se ha abierto, sus ojos se han estirado, en la frente han brotado unos pliegues. Está riéndose—. Es usted un tarado, qué carajo. Vaya a hacer su servicio a la cuadra. Y agradezca que no lo consigno (VARGAS LLOSA, 2012, p. 20-21).

En tercer lugar, el último recurso consiste en cosificar: se hace sentir al otro como un objeto sin valor, puesto que se le asigna sobrenombres o se le atribuye un trato despectivo. Las consecuencias que se logran con estas acciones perversas y absurdas son negativas. Bajtín (2003, p. 286) indicaba que la palabra polemizada internamente está sumamente difundida en el habla cotidiana práctica, así como en el discurso literario (sin dejar de ser la organizadora del estilo). El habla cotidiana práctica se relaciona con el discurso atestado de ataques indirectos al otro o comentarios maliciosos que pertenecen a un discurso que se niega a sí mismo, con múltiples reservas, concesiones o subterfugios.

Estas tres formas son muy directas, pero hay otra modalidad que es la agresión verbal indirecta, como susurrar para que el agredido no oiga, mentirle, cambiar de tema o hacerle creer que está equivocado.

### **El monólogo**

Mijaíl M. Bajtín (1998, p. 333-334) señala que el monologismo niega todo tipo de conciencias equitativas y capaces de respuesta, de otro yo (el tú) igualitario. Dentro de un enfoque fonológico, el otro sigue siendo totalmente objeto de la conciencia y no evidencia un pensar (no se le espera una respuesta que pudiera cambiarlo todo en el universo de la conciencia que monologa). El monólogo pervive sin el otro; por eso, cosifica toda la realidad: pretende ser la última palabra y encubre a los hombres manifestados y el mundo. En un universo artístico monológico (BAJTÍN, 2003, p. 117-118) — que no conoce el pensamiento y la noción ajenos, como objeto de representación —, se construye la utopía de tipificación social como tal: se incluye la figura del héroe, a quien se le atribuye una composición estable y concluida de la realidad; con ello, pierde su significado directo (un rasgo predeterminado, igual que cualquier otra manifestación del héroe). En un monólogo de Alberto Fernández, se intenta hallar la verdad por medio de deducciones cohesivas y coherentes, las cuales remiten al Esclavo como soplón y amante de Teresa; en ese caso, el

monologismo sirve como un acto de revelación y organización de ideas posibles que configuran una verdad ideal y apresurada, mas no científica ni veraz.

Soplón y mentiroso, ya sabía que con esa cara, para qué iba a ir, puede ser que su madre se esté muriendo, si ahorita entro al baño y digo Jaguar el soplón es el Esclavo, inútil que se levanten, ha salido a la calle, hizo creer a todo el mundo que su madre está enferma, no se desesperen que las horas pasan rápido, déjenme entrar al Círculo que yo también quiero vengar al serrano Cava [...]. Y ya puede estar allá, puede estar bajando del ómnibus, caminando por esas calles de Lince, puede estar con ella, puede estarse declarando con su cara asquerosa, ojalá que no vuelva nunca, mamita, y te quedes abandonada en tu casa de Alcanfores y yo también te abandonaré y me iré de viaje, a Estados Unidos, y nadie volverá a tener noticias de mí, pero antes juro que le aplastaré la cara de gusano y lo pisotearé y diré a todo el mundo miren cómo ha quedado este soplón, huelan, toquen, palpen e iré a Lince y le diré eres una pobre tipita de cuatro reales y estás bien para ese soplón que acabo de machucar (VARGAS LLOSA, 2012, p. 173-174).

Erich Auerbach (1996, p. 504) señala que los medios empleados en la novela para reproducir el contenido de conciencia de los personajes han sido analizados y descritos sintácticamente, y se ha calificado alguno de esos medios como “discurso vivido” o bien como monólogo interno. Por ejemplo, el monólogo interior consiste en escribir como se piensa en el inconsciente; para lograr ese objetivo, se necesita una ruptura de la coherencia sintáctica, además, no hay explicaciones; este recurso permite mayor verosimilitud y mejor conocimiento lingüístico de los personajes: muy distinto del soliloquio, el cual se caracteriza por hablarse ordenadamente a sí mismo.

## **El diálogo**

Lubomír Doležel, Mijaíl M. Bajtín y Iuri Lotman cuentan con múltiples definiciones del diálogo que, en esta ocasión, aportarán a la comprensión del proceso creativo de palabras en los protagonistas de *La ciudad y los perros*.

El diálogo consiste en un intercambio de información, por el que las personas interactúan físicamente (DOLEŽEL, 1999, p. 150) con actos de habla determinados o influidos por su compromiso con la acción. Es también un tránsito o una dialéctica de la interiorización (el monologismo del pensamiento humanístico) a la exteriorización (lo dialógico, limitado por el hombre), que lo compone como producto abstracto (por medio de actos semióticos); en ese sentido, el diálogo precede al lenguaje y lo genera (es

imposible referirse a la conciencia sin comunicación). Asimismo, se trata de una conversación dramática con un objetivo determinado: un medio para desarrollar los sucesos (une escenas) y los caracteres (se comparten sentimientos); aunque su núcleo, para Mijaíl M. Bajtín (2003, p. 372), se halle fuera del argumento, es decir, la deducción de la idea central o lo primordial en una conversación se rescataría por procesos individuales de comprensión y síntesis, a pesar de que todo diálogo es estilísticamente puro, por el hecho de que los participantes captan el sentido de una frase sin esfuerzo alguno y continúan con el hilo argumentativo. Por ejemplo, cuando Alberto recibe la noticia de que Ricardo Arana ha muerto, es fácil comprenderlo porque el mensaje se recepciona de modo directo y con las palabras correctas (“el Esclavo ha muerto”), tal como se representa en el siguiente fragmento:

—Bueno — dijo Alberto —. Ya llegamos.  
—¿Qué pasa allá? — dijo el hombre —. ¿Por qué corren?  
—Es el silbato — dijo Alberto —. Para formar. Tengo que irme.  
—Hasta luego — dijo el hombre —. Gracias por acompañarme.  
Alberto echó a correr. Pronto alcanzó a uno de los cadetes que habían pasado antes. Era Urioste.  
—Todavía no son las siete — dijo Alberto.  
—El Esclavo ha muerto — dijo Urioste, jadeando —. Estamos yendo a dar la noticia (VARGAS LLOSA, 2012, p. 277).

Agustín Domingo Moratalla (BEUCHOT Y ARENA-DOLZ, 2006, p. 199) señala que, en el diálogo, al tratarse de una interacción recíproca, uno se somete a participar con respuestas, de manera simétrica o asimétrica; por otro lado, una conversación bien realizada es trascendente y genera una experiencia del mundo que transforma al sujeto. Cuando el Esclavo es recibido en el Colegio Militar Leoncio Prado, los alumnos de quinto de Secundaria lo tratan con agresividad; aquella actitud con la que lo configuran sus compañeros repercutirá en su forma de ser posteriormente: se volverá más tímido, le tendrá miedo a las peleas y consentirá que lo violenten, en señal de derrota e impotencia. A continuación, se observa cómo un alumno de quinto puede generar esa manipulación por medio del diálogo agresivo al tratar con el Esclavo.

—A propósito, perro. ¿Le duelen los brazos?  
—No — dijo el Esclavo [...].  
—Mentira — dijo la voz —. Si no le duelen, ¿por qué está llorando, perro? [...].  
—¿Usted es un perro o un ser humano? — preguntó la voz.  
—Un perro, mi cadete.  
—Entonces, ¿qué hace de pie? Los perros andan a cuatro patas [...].

—Bueno — dijo la voz —. Cuando dos perros se encuentran en la calle, ¿qué hacen? Responda, cadete. A usted le hablo.

El Esclavo recibió un puntapié en el trasero y al instante contestó:

—No sé, mi cadete.

—Pelean — dijo la voz —. Ladran y se lanzan uno encima del otro. Y se muerden (VARGAS LLOSA, 2012, p. 60-61).

Mijaíl M. Bajtín alude a unos términos denominados dialogismo y polifonía, los cuales se vinculan, respectivamente, con el empleo de los diálogos y la pluralidad dialógica representada a través de personajes disímiles; por ejemplo, una novela polifónica es enteramente dialógica. Para la comprensión de esta noción, Helena Beristáin (1997, p. 121) especifica que el dialogismo es una ausencia de conciencia narrativa unificadora, la cual se caracteriza por mostrar la coexistencia de diversas voces (cada una, independiente y libre, con sus respectivas cosmovisiones), que se combinan y configuran una unidad polifónica.

Para entablar una relación dialógica (BAJTÍN, 1998, p. 309), se requiere de una orientación y una intención en el plano del sentido. ¿Cómo debe tratarlo y lograrlo el autor? Muchas veces, se aprecia que el diálogo es dominado por una semántica filosófica (lógica), la cual varía, dependiendo del proyecto del autor. Mijaíl M. Bajtín (2003, p. 392) fundamentaba que el objeto de la intención del autor no es el conjunto de ideas, como algo natural e idéntico a sí mismo; no, su objeto es precisamente el transcurrir del tema por medio de la pluralidad de voces (con la que se logra una polifonía y una heterofonía de principio). Cuando se elabora una novela polifónica (BAJTÍN, 2003, p. 72), algunos elementos permanecen ocultos, como la unidad supravocal, la supravocal o la supracental. Sin embargo, existen otros factores que se revelan —y no de una forma lógica—; por ejemplo, en todas partes, se podría generar el cruce, la concordancia o la alternancia de las réplicas del diálogo explícito, junto con otras reiteraciones del diálogo interior de los personajes; por el contrario, también, podría intervenir un determinado conjunto de ideas, pensamientos y discursos, a través de múltiples y distintas voces separadas. En *La ciudad y los perros*, es notorio distinguir cómo se insertan los diálogos de los personajes a quienes se alude en su ausencia, para que sean los participantes del diálogo los que los reviven; en consecuencia, se genera la sensación de que se mezclan en esa realidad textual. A continuación, se puede comprobar esa particularidad en el fragmento en el que se introduce la voz de Teresa sin que ella esté presente en la conversación del Jaguar y el flaco Higuera.

—Le conté todo — dijo el Jaguar.  
—¿Qué es todo? — dijo el flaco Higueras —. ¿Que viniste a buscarme con una cara de perro apaleado, le contaste que te volviste un ladrón y un putaño?  
—Sí — dijo el Jaguar —. Le conté todos los robos, es decir, los que me acordaba. Todo, menos lo de los regalos, pero ella adivinó, ahí mismo.  
—Eras tú — dijo Teresa —. Todos esos paquetes me los mandabas tú.  
—Ah — dijo el flaco Higueras —. Te gastabas la mitad de las ganancias en el burdel y la otra mitad comprándole regalos. ¡Qué muchacho!  
—No — dijo el Jaguar —. En el bulín no gastaba casi nada, las mujeres no me cobraban (VARGAS LLOSA, 2012, p. 463).

Esta es la naturaleza dialógica de la conciencia y la vida humana misma, tal como señala Bajtín (1998, p. 334), quien también agrega que vivir significa participar en el diálogo con la mayor cantidad de actos que se generan con sus miembros y su razón. Por lo tanto, cualquier tipo de diálogo, así sea inconcluso, es la única forma adecuada de expresión verbal de una vida auténtica.

Doležel (1999, p. 150) señala que en las historias de los mundos multipersonales hay un impulso comunicativo (entre personas ficcionales) e interactivo (actos físicos). Este es posible por un contacto cultural asimétrico (formaciones y vivencias diferentes) y algunos recursos similares (idioma, sexo, religión, ideologías, etc.). Es en este intercambio dialógico por el que uno se entera de que dos sujetos (distintos) al interactuar están revelando su manera de ser. Se deduce, entonces, que hay una presencia diversa de personalidades que muestran modos de hablar disímiles y particulares; estos se van develando a medida que se presentan los diálogos. ¿Pero qué es el diálogo realmente en relación con la personalidad de los personajes? Para Bajtín (1998, p. 334), este describe una forma de ser, pensar, vivir y estar en el mundo: revela al personaje y nos muestra su cosmovisión. Ellos exponen un diálogo, con sus respectivos tonos y sus contenidos generales de la obra, que va de acorde con su carácter y su identidad. Un diálogo es falso si no contiene esos requisitos; es por eso que, mientras más objetual aparezca, mejor se construirá su fisonomía discursiva. Como consecuencia, se obtiene que una novela polifónica cobre relevancia, dependiendo del ángulo dialógico con el que se confronte o se contraponga la heterogeneidad lingüística propuesta en el texto (BAJTÍN, 2003, p. 265).

## Conclusiones

La similitud en las vivencias de los personajes el Jaguar, el Poeta y el Esclavo genera que, en situaciones independientes, como en el hecho de socializar fuera del Colegio Militar Leoncio Prado, el dialogismo y el monologismo que se producen sean objeto de confusión en la identificación de los protagonistas, tanto así que se obvia quién realmente interactúa con Teresa hasta casi el final de la novela.

## Referencias

AUERBACH, Erich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 1998.

BAJTÍN, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. 2.<sup>a</sup> ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.

BENJAMÍN, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 2001.

BERISTÁIN, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

BEUCHOT, Mauricio y ARENA-DOLZ, Francisco (Dirs.). *10 palabras clave de la hermenéutica filosófica*. Navarra, España: Verbo Divino, 2006.

CASTRO-KLARÉN, Sara. "Desire, *The City and the Dogs of Paradise*". En ZAPATA, Miguel Ángel (Ed.). *Mario Vargas Llosa and the persistence of memory: celebrating the 40th anniversary of La ciudad y los perros (The Time of the Hero) and other works*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, Hofstra University, 2006, p. 27-39.

DELGADO DEL AGUILA, Jesús Miguel. *Protagonismo violento y modos de representación en La ciudad y los perros (1963)*. Tesis de licenciatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2017.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Traducción de Félix Rodríguez. Madrid: Arco/Libros, 1999.

ECO, Umberto. *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen, 1999.

FABBRI, Paolo. *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. 12.<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

GENETTE, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

GNUTZMANN, Rita. *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*. Madrid: Júcar, 1992.

HANCOCK, Joel. “Técnicas de animalización y claroscuro. El lenguaje descriptivo de *La ciudad y los perros*”. En OVIEDO, José Miguel (Coord.). *Mario Vargas Llosa*, 1982, p. 79-90.

LACAN, Jacques. *El seminario. Libro 17. El reverso del Psicoanálisis*. Comp. Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós, 1996.

LOTMAN, Iuri. *La semiósfera. Libro III: Semiótica de las artes y de la cultura*. Traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 2000.

MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa; acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos, 1979.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Humanismo y terror*. Traducción de León Rozitchner. Buenos Aires: La Pléyade, 1995.

MIGNOLO, Walter. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Grijalbo, 1978.

OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

RUBIO, Marcial, MAC GREGOR, Felipe y VEGA, Rudecindo. *Marco teórico y conclusiones de la investigación sobre violencia estructural*. 1.<sup>a</sup> ed. Lima: Asociación Peruana de Estudios e Investigación para la Paz, 1990.

VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario*. Italia: Alfaguara, Real Academia Española, 2012.

### REPRESENTAÇÃO VERBAL E EXPRESSIVA NO UNIVERSO VIOLENTO DE *BATISMO DE FOGO*

**RESUMO:** As formas verbais e expressivas que os personagens de um texto literário desenvolvem são mostradas através do diálogo e do monologismo —conceitos ficcionalizados desenvolvidos por Mikhail Bakhtin, Iuri Lotman e Lubomír Doležal—; os mesmos que são enfatizados com uma atmosfera de violência no primeiro romance *Batismo de Fogo* (1963) do Prêmio Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa. Essas modalidades adotam uma representação tripartite por meio de ameaças, degradações a uma pessoa com frases e pela reificação de qualquer indivíduo: os agressores fazem suas vítimas sentirem-se objetos desvalorizados; da mesma forma, é apreciado de uma forma verbal indireta, que consiste em evitar o sujeito de um determinado assunto que poderia atacá-lo, quando ele está presente.

**Palavras-chave:** Dialogismo; Monologismo; Análise literária; Discursividade.

## SOBRE A ELABORAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA: A ESCRITA DE EDGAR ALLAN POE.

Sarug Dagir Ribeiro<sup>1</sup>

*Recebido em 08/10/2019. Aprovado em 21/02/2020.*

**RESUMO:** Por meio da análise de alguns contos e com base na psicobiografia de Poe, aquela realizada pela psicanalista francesa Marie Bonaparte, constatamos que os mecanismos que presidem à elaboração da obra literária do artista são semelhantes aos mecanismos do sonho. Assim, a criação literária de Poe revela sob o modo fictício a satisfação dos seus desejos infantis, arcaicos e inconscientes. Essa trajetória abre caminho para se pensar tanto no reconhecimento da presença da obra de Edgar Poe no painel das literaturas estrangeiras no Brasil, como também circunscrever a sua psicobiografia como um estudo que demonstra que as obras literárias dos homens revelam sua psicologia mais íntima e a sua própria maneira se insere dentre as mais importantes pesquisas já realizadas sobre o poeta americano.

**Palavras-chave:** Criação; Edgar Poe; Literatura; Tradução.

### Introdução

Dentre todas as literaturas estrangeiras no Brasil a obra de Edgar Allan Poe é sem dúvida uma das mais mórbidas e sombrias. Vista por uma ótica superlativa como sendo o mais elevado expoente do gênero ficcional envolvendo terror e morte. O estudo psicobiográfico realizado por Bonaparte (1933a; 1933b; 1958) estabelece parâmetros de análise sobre esse terror liberado nos contos de Poe. Para a autora, ele está relacionado a uma profunda ansiedade inconsciente, muitas vezes confrontada com “impulsões sádicas antigas, ligadas à morte da sua mãe e esposa” (BONAPARTE, 1932a, p. 681, tradução minha). E o poeta americano encontrou nas tramas e nas personagens uma maneira de expressar a qualidade e a intensidade desses afetos. Essa pesquisa permite refletir sobre a elaboração da obra literária de Poe utilizando o método psicanalítico e é razoável supor que seus contos constituem uma tela do conteúdo do seu inconsciente projetado, cujo conteúdo envolve culpa, incesto, assassinato e conflitos edípicos.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais.

O desenvolvimento desse trabalho se divide da seguinte maneira: na primeira seção irei apresentar em linhas gerais as interpretações psicanalíticas de Bonaparte (1933a; 1933b; 1933c; 1932a; 1932b; 1958) sobre a personalidade e a obra de Poe, bem como algumas das principais controvérsias e críticas às suas hipóteses.

Na segunda seção, apresento uma breve cronologia histórica sobre algumas das principais traduções da obra de Edgar Poe no Brasil. E problematizo o uso generalizado das coletâneas brasileiras intituladas “Histórias Extraordinárias”. Na terceira seção, seguindo as considerações bonaparteanas que postulam que os mecanismos gerais de elaboração da obra literária em Poe são similares aos mecanismos de formação de um sonho ruim ou pesadelo com condensação, deslocamento e recursos figurativos. Na quarta e última seção, apresento alguns aspectos da terminologia e do simbolismo na obra de Poe, em que o macabro, o sombrio, a necrofilia e o sadismo são fundamentais para o efeito universal dos seus contos que tocam tão a fundo a universalidade dos sentimentos dos leitores.

### **O Edgar Poe de Bonaparte**

O trabalho de Bonaparte (1933a; 1933b; 1958) é uma pesquisa monumental dentro da perspectiva das relações entre psicanálise e literatura, tomando como objeto a vida e a obra de Edgar Allan Poe. Seu nível de exigência obrigou a autora a efetuar numerosas pesquisas que em parte ela mesma pode assumir sozinha, outras vezes contou com a ajuda de amigos. O período de redação dessa pesquisa durou aproximadamente oito anos (BERTIN, 1989) e dentre as inúmeras colaborações contou com a de seu coligado e mestre Sigmund Freud que oportunamente escreveu-lhe um delicioso prefácio em que afirma: “Graças a seu trabalho de interpretação, compreende-se que a presente combinação de características da obra foram condicionadas pela personalidade do autor” (FREUD, 1933, p. VII, tradução minha). Esse estudo é composto de três volumes, sendo os dois primeiros tomos publicados em 1933 e o terceiro e último em 1958, totalizando quase 900 páginas no total. Alguns críticos apontam que o interesse de Marie Bonaparte pela obra de Poe se deve ao fato que no verão de 1901, então, com 19 anos de idade, seu pai, príncipe Roland Bonaparte, recomenda-lhe a leitura de *Histoires extraordinaires*, tradução de Baudelaire de 1856. Assim, ao ler no conto *Ligeia* a descrição de um cadáver vivente é tomada de um

medo terrificante (BERTIN, 1989). Anos mais tarde, com quarenta e três anos de idade e em análise pessoal com Freud, ela tenta reler a obra de Poe. Desse modo, busca explicar por que anos anteriores ela tinha sentido aquele medo paralisante. Por conseguinte, ela descobre algumas coincidências entre a sua própria vida e a do poeta americano, que do mesmo modo que ela, ele tinha perdido sua mãe ainda criança contra a tuberculose, ele aos três anos de idade e ela com três meses de vida. “Esta similitude tem provavelmente um papel decisivo no interesse de Marie Bonaparte por Edgar Poe” (AMOUROUX, 2012, p. 122, tradução minha). Pois, por meio das novelas de Poe, ela será confrontada com seu medo edípico do retorno da mãe morta que ela acreditava ter causado-lhe à morte com seu próprio nascimento. De fato, a representação da mãe morta constitui o principal ponto na sua análise com o pai da psicanálise, levando-a a aceitar que: “a mãe morta, aquela com que eu me identifiquei, permanece inconsciente, como um conceito e uma imagem. Ela constitui uma representação inconsciente integral” (BONAPARTE, 1952a, p. 98, tradução minha). Por conseguinte, como resultado do tratamento analítico, bem como dos ensinamentos de psicanálise por meio dos quais ela sempre tomava muitas notas (BOURGERON, 1997), então, esboça o projeto de escrita de um livro sobre Poe. Esse livro de três volumes começa pelo estudo da biografia e em seguida passa para a análise psicanalítica dos poemas (BONAPARTE, 1933a). Na parte intitulada “Os ciclos da mãe” (BONAPARTE, 1933b) a autora coloca em evidência o papel chave da figura materna nos contos do poeta. Demonstra como as personagens lânguidas, etéreas e macabras que povoam os seus contos são o protótipo da visão moribunda da própria mãe. Poe teria poetizado em suas personagens femininas como Berenice, Morella, Ligeia, Madalena, Eleonora e outras, a necrofilia contemplativa que ele vivenciou no leito de morte de sua mãe e depois de sua própria esposa. Na parte intitulada “Os ciclos do pai”, Bonaparte (1958) explora o lugar do pai na obra de Poe, por um lado o pai biológico que o abandonou, e por outro lado, o pai adotivo, que muitas vezes fora objeto de raiva por parte do pequenino Poe devido a avareza e o sucesso profissional e financeiro desse padrasto. A autora destaca que os personagens homens na obra de Poe são geralmente como uma encarnação do mal, da perversão, do crime. Em termos psicanalíticos, do pai castrador e cruel. Nesse ponto, consideramos válidas as considerações de Bakhtin (2003) sobre o autor e a personagem, em que “a luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, uma luta dele consigo mesmo” (p. 5). Bonaparte (1932a) vê uma lei

psicológica sedimentada na elaboração da obra literária, em suas palavras: “as obras literárias e artísticas dos homens se revelam e se edificam a mais íntima psicologia” (p. 649, tradução minha). Segundo a autora, podemos constatar uma forte semelhança entre a elaboração do sonho e a criação literária em Poe, na qual os desejos infantis, arcaicos, inconscientes do artista, mais ou menos disfarçados, encontram-se e se satisfazem na ficção. Assim, da mesma maneira que o sonho, a obra literária é uma realização do desejo (inconsciente). “Muitas produções de cuja execução no sonho podíamos nos admirar, agora, não cabe mais atribuir ao sonho, mas sim, ao pensamento inconsciente que também trabalha durante o dia” (FREUD, 2017[1900], p. 640). Conforme esse raciocínio, deduz-se que os personagens de Poe retratam as raízes arcaicas e profundas da própria personalidade do escritor. Assim, através de diversos processos de elaboração<sup>2</sup> os componentes psíquicos tendem a se encarnar nos diversos personagens de modo sombrio e macabro, em que as composições narrativas lembram os tormentos de um agonizante pesadelo marcado pelo auxílio das potências sádicas e obscuras da psiquê. Podemos dizer que o grande manancial de inspiração de Poe foi suas fontes infantis mais profundas, ou seja, seu inconsciente. Nessa direção, em explicar pela biografia do autor sua obra, Bakhtin (2003) afirma que se deve “negar a possibilidade de comparar de modo cientificamente produtivo as biografias do autor e da personagem e suas visões de mundo” (p. 9). De modo geral, podemos constatar nos três volumes que constituem a psicobiografia de Bonaparte (1933a; 1933b; 1958) que a autora assume uma comparação embasada de maneira eficiente na psicanálise, fato que atribui a seu estudo atributos produtivos tanto para a crítica literária quanto para a análise estética.

---

<sup>2</sup> É importante esclarecer brevemente ao leitor o papel e as relações entre os sistemas topológicos do aparelho mental: pré-consciente, consciente e inconsciente. O pré-consciente se encontra como um anteparo entre o sistema inconsciente e a consciência. É ele que domina o acesso à motilidade voluntária (atenção) protagonizada pela consciência. São as percepções de prazer e de desprazer que influencia o curso dos investimentos no interior do aparelho psíquico. Nada se inscreve no inconsciente se não for na relação de ao menos dois acontecimentos separados no tempo por um momento de mutação que permite ao sujeito reagir de outra maneira à lembrança da primeira experiência. Ou seja, é a chamada teoria do *a posteriori* ou do trauma em dois tempos, o primeiro tempo é o do terror em que o sujeito é confrontado com uma ação sexual altamente significativa, mas, ele não está preparado para compreender ou traduzir. Essa lembrança fica em suspenso, somente se torna traumática com sua revivescência na ocasião de uma segunda cena que entra em ressonância associativa com a primeira. A passagem de um conteúdo inconsciente para o pré-consciente e a consciência passa pelo trabalho de condensação, deslocamento, figuração, esquecimento, dentre outros. E os sonhos muitas vezes revelam sem reservas o seu caráter de realização de desejo (inconsciente). Recomendamos a quem queira aprofundar nesse tema a leitura de Freud (2017[1900]).

Desse modo, em decorrência desta laboriosa pesquisa, a autora ainda publica dois artigos (BONAPARTE, 1932a; 1932b) em que aborda a situação inicial de pobreza de Poe, o adoecimento de sua esposa Virginia, situações essas que acumuladas compunham o cenário de escrita e publicação de um dos seus contos mais famosos, o “Escaravelho de Ouro” (POE, 1889), por meio do qual ele adquire algum prestígio e retorno financeiro. A autora também sintetiza seus pontos de vista sobre o tema da elaboração e da função da obra literária (BONAPARTE, 1932b), em seguida, disserta sobre a personalidade de Edgar Poe (BONAPARTE, 1933c) relacionando-a ao sadismo e à necrofilia, chamando-o de poeta sado-necrófilo.

Esse gênero de pesquisa no vasto *corpus* bonaparteano<sup>3</sup> é do tipo “estudos psicobiográficos” (AMOUROUX, 2012, p. 123), método de investigação psicanalítica iniciado com muita precisão pelo próprio pai da psicanálise, por exemplo, a análise que ele faz do delírio e dos sonhos na “Gravida” de W. Jensen (FREUD, 2015[1907]) em que demonstra interesse pela forma como os escritores se utilizam do sonho na produção literária; no seu famoso estudo sobre Leonardo da Vinci (FREUD, 1980 [1910]) em que tomando a biografia e as obras do artista italiano e com base em seus conhecimentos dos mecanismos psíquicos levanta a tese da etiologia da homossexualidade masculina como sendo ligada a ausência do pai e “demasiada ternura por parte da mãe” (p.105). Outro estudo dessa natureza é a análise que ele fez da autobiografia de Schreber (FREUD, 1974[1911]), consolidando às explicações sobre a psicose paranoide, atribuindo-a uma relação íntima e invariável com desejos e fantasias homossexuais inconscientes. Deve-se, de modo geral, por um lado, reconhecer os limites do que a psicanálise pode conseguir no campo da biografia e da análise de obras literárias e artísticas, como por outro lado, devemos tomar uma perspectiva crítica (MANDIL, 2000) das relações entre literatura e psicanálise. Pois, ainda hoje é o espanto que Poe tal como Joyce provocam nos seus

---

<sup>3</sup> O conjunto de obras e documentos que compõem o *corpus* da obra bonaparteana incluem artigos científicos, livros, prefácios, romances, etnografias, cartas, ensaios avulsos, documentos judiciais, notas autobiográficas, suas anotações da análise com Freud, dentre outros. Muitos deles foram oportunamente publicados, enquanto outros foram depositados pela própria princesa Marie na *Bibliothèque National de France* (BnF), Biblioteca do Congresso de Washington (LOC), *Harry Ransom Center d’Austin* (HRC), *L’Institut Pasteur* (IP), *L’Institut Curie* (IC), no fundo Malinowski da Biblioteca de Yale, Connecticut, sob a condição de estarem disponíveis para consulta pública aproximadamente em 2050. O esteio de sua perspectiva metodológica em psicanálise é no esforço de biologisar os conhecimentos adquiridos na pesquisa psicanalítica (LEBOVICI, 1983).

leitores, “cada vez mais inaptos a consumir produtos que resistem à massificação” (MANDIL, 2003, p. 271). São essas obras que convocam pelo lado do crítico a esmiuçá-las e pelo lado do psicanalista a vacilar na posse da verdade imutável da nossa relação com a linguagem.

Essas hipóteses sobre o entendimento da obra de Poe por Bonaparte (1933a; 1933b; 1958) foi objeto de controvérsias e largamente criticado por seus contemporâneos. Lacan (1998) num seminário sobre o conto “A carta roubada” (POE, 2002) tenta ridicularizar a interpretação feita pela autora e julgava tê-la ultrapassado na interpretação do texto do poeta americano. Nesse seminário o foco da perspectiva da análise lacaniana é expor o deslocamento do significante na série significante/significado. Situação onde a carta é a instância paradoxal que liga as duas séries e que não está em nenhuma delas. Podemos considerá-la como elemento flutuante, de dupla face, no entanto, “de importância extraordinária na dotação de sentido” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 80) justamente porque promove a comunicação dos dois planos. Nesse conto de Poe (2002), o conteúdo da carta jamais é revelado e toda a trama acontece em função do deslocamento da carta. Nesse sentido, “Lacan buscava em Poe algo que ficaria de fora das séries numéricas (automatismo de repetição), contudo, condizente com seu ensino naquele momento e da primazia conferida ao simbólico em seu retorno a Freud, acabou por reduzir a carta ao significante” (HENRIQUES, 2017, p. 78). De acordo com Derrida (2007), a leitura de lacaniana “ignora a estrutura formal do texto de Poe” (p. 478), pois, as duas cenas triangulares que o autor isola: os roubos da carta, respectivamente, nos aposentos reais e no apartamento do ministro, reduz a trajetória da carta em um único trajeto que retorna a um lugar determinável. Ou seja, “em sua tentativa de romper com a leitura psicanalítica de Poe centrada no imaginário, realizada por Marie Bonaparte, Lacan cai no outro extremo fechando-se num formalismo rígido e, a partir daí, estabelece sua própria leitura de Poe, à luz da onipotência do simbólico” (HENRIQUES, 2017, p. 79). Podemos considerar que a leitura lacaniana foi uma análise textual mais simplificadora do que aquela realizada por Marie Bonaparte. A autora coloca o conto “A carta roubada” (POE, 2002) em relação com outros textos do poeta americano, procedimento ao qual Lacan (1998) se furtou. Por outro lado, Tytell (1982) considera a psicobiografia de Poe de Bonaparte (1933a; 1933b; 1958) um exemplo de psicanálise aplicada, entretanto, muito simplista e reducionista. O autor reprova o fato de que a autora projeta sua própria história de vida na sua interpretação

sobre a obra do poeta. Ricardou (1967), teórico do novo romance, atribui um tipo de blefe exegético ao trabalho de Bonaparte, pois, segundo ele, ela aponta com hábil retórica a reivindicação da completude e da universalidade de sua análise com base em interpretações parciais de certos símbolos. Bachelard (1942) num tom menos rude afirma: “Madame Marie Bonaparte, na sua minuciosa e profunda análise dos poemas e contos de Edgar Poe, descobre a razão psicológica dominante por detrás deles” (p. 63-64). Reconheço em Bonaparte uma leitora sagaz de Poe, cujas lições psicológicas acumuladas na sua psicobiografia são notáveis referências nos estudos entre literatura e psicanálise. Nas seções seguintes veremos respectivamente sobre a presença da literatura de Edgar Poe no Brasil, aspectos da elaboração da obra literária e algumas expressões da eloquência intensa do artista.

### **A presença de Edgar Allan Poe no Brasil**

É prudente estabelecer uma cronologia histórica sobre as traduções da obra de Edgar Poe no Brasil. Assim, antes propriamente das traduções brasileiras já existiam em Portugal algumas traduções de Poe (1889; 1890). De acordo com Bottmann (2010), a primeira publicação de contos de Edgar Poe no Brasil refere-se a coletânea chamada *Novellas extraordinarias*, publicada por H. Garnier Livreiro-Editor, datada de 1903 (POE, 1903). “O livro traz em sua página de rosto, logo abaixo do título, a especificação ‘Tradução Brasileira’, sem citar, porém, o nome do tradutor. A coletânea traz dezoito contos de Poe, além do texto ‘O corvo (Gênese de um poema)’ e a versão em prosa que Charles Baudelaire fez de ‘*The Raven*’” (BOTTMANN, 2010, p. 01, grifos do autor). Em 1941, a editora paulista *O Livro de Bolso* publica um volume também chamado “*Novelas extraordinárias*” (POE, 1941) constando o nome do tradutor, no caso de Faria e Sousa.

O volume traz o mesmo ‘O corvo (A gênese de um poema)’, complementado pelo artigo ‘Método de composição’ (também seguindo a tradução baudelaireana de *Philosophy of composition* e uma transcrição de *O corvo* na tradução de Machado de Assis, porém incompleta, à qual faltam as três estrofes finais. Seguem-se nove contos, a saber: ‘O escaravelho de ouro’; ‘O homem das multidões’; ‘O poço e o pêndulo’; ‘Hop-Frog’; ‘O demônio da perversidade’; ‘William Wilson’; ‘Silêncio’; ‘Sombra’; ‘Berenice’ (BOTTMANN, 2010, p. 01, grifos do autor).

Pouco tempo depois, em 1943, a editora Cruzeiro do Sul publica a mesma coletânea com apresentação do tradutor de Faria e Souza (POE, 1943). Em 1945, o Clube do Livro reedita a mesma coletânea acrescida de um décimo conto chamado: O sistema do Dr. Breu e do Prof. Pena (POE, 1945). Em 1972, a editora Ordibra em convênio com o Instituto Nacional do Livro/MEC publica uma coletânea com o nome de “Histórias extraordinárias” (POE, 1972) com a mesma versão em prosa de “O corvo”, o texto “Método de Composição” e a tradução do poema feita por Machado de Assis. Essa coletânea também inclui dezesseis contos, sendo os mesmos da edição de 1903, exceto os dois Colóquios (BOTTMANN, 2010), como tradutor da obra consta o nome de João Teixeira de Paula (POE, 1972) e o verso da página de rosto especifica: “Direitos de tradução da Editora Clube do Livro Ltda especialmente cedidos à Ordibra – Organização Editorial Brasileira Ltda” (BOTTMANN, 2010, p. 3). Na análise de Bottmann (2010), se comparadas as cinco edições para o português dos poemas e contos de Edgar Poe no Brasil, de 1903 até 1972, constata-se que se trata exatamente da mesma obra de tradução, quer apareça como brasileira anônima, portuguesa anônima revisada por Faria e Sousa ou brasileira atribuída a Faria e Souza ou a João Teixeira de Paula. Questiona-se se trata de uma mera cópia que infelizmente foi subvencionada com verbas públicas. Do ponto de vista histórico-cultural essa dúvida que fica remete ao fato que “devido à ausência dos créditos de tradução e a posteriores menções a uma ‘tradução portuguesa’ idêntica a ela, não posso afirmar se é simples cópia ou se é de fato uma ‘tradução brasileira’ de direito próprio” (BOTTMANN, 2010, p. 04, grifos do autor). Tomando o conto “O gato preto” (*The Black Cat*), considerado segundo Bottmann (2010) o conto de Poe mais traduzido no Brasil, sabemos que ele foi escrito por Poe no final de 1842 ou começo de 1843<sup>4</sup>. Em 1845, *The Black Cat* foi incluído na coletânea *Tales*, organizada por Poe e publicada por Wiley & Putnam, Nova York. Nota-se que em português *O gato preto* tem conhecido várias traduções e adaptações ao longo de décadas, desde as traduções de Oscar Mendes e Milton Amado (POE, 1944), uma tradução anônima (POE, 1954) até chegarmos a tradução de Guilherme Braga (POE, 2008). Essas traduções, em sua grande maioria, trazem o título por: “O gato preto”, às vezes, “O mistério do gato preto”, ou ainda, “O gato negro”. Segundo Bottmann (2010), estima-se que aproximadamente existam 22 traduções brasileiras legítimas de *The Black Cat*, encontradas em várias antologias. Raros são os

---

<sup>4</sup> O conto foi publicado no *Saturday Evening Post*, na edição de 19 de agosto de 1843 (BOTTMANN, 2010).

casos de edições exclusivamente dedicadas apenas a este conto. “*The Black Cat* parece gozar de excepcional fortuna histórica entre nós, com grande vitalidade, sendo objeto de frequentes retraduições” (BOTTMANN, 2010, p. 12). Esse conto traz à tona os sentimentos de um narrador assassino, sádico, estranho, mórbido, hesitando entre o real e o ficcional (TODOROV, 2004). O conteúdo das treze antologias que possuem o conto “O gato preto” varia de seis a dezoito contos, “em uma média geral de doze contos por coletânea. A coletânea mais abrangente traz dezoito contos; descontando esses dezoito do total de 37 contos presentes nas antologias acima arroladas, os outros dezenove se distribuem desigualmente entre as demais coletâneas” (BOTTMANN, 2010, p. 08). Contudo, o mais curioso é que o uso do título “Histórias extraordinárias” presente nas mais diversas edições e seleções diferentes publicadas no Brasil partem de um equívoco grosseiro e que se tem perpetuado até os dias de hoje. Sabemos que o título de *Histoires extraordinaires* foi publicado em Paris em 1856, por Michel Lévi Frères, Éditeurs, em uma seleta de contos de Poe traduzidos por Charles Baudelaire. Essa coletânea trazia originalmente treze contos, originalmente publicados em vários jornais e periódicos americanos entre 1832 e 1845. No Brasil, as coletâneas cuja fonte de inspiração para o título em português foi o mesmo nome dado à coletânea baudelaireana possuem o conteúdo completamente diferente da seleta feita por Baudelaire. Segundo Bottmann (2010),

*Histórias extraordinárias* no Brasil é um título que se aplica a qualquer coletânea que se queira, com qualquer quantidade de contos que se pretenda. É um bom nome, com suas ressonâncias baudelaireanas e certa consagração difusa, e só. Justamente por não corresponder a *Histoires Extraordinaires* de Baudelaire e a nenhuma obra específica de Poe, é um título que não remete a nenhum conteúdo determinado. Por isso foi possível proliferarem tantas antologias diferentes com o mesmo nome. A coletânea de *Histoires extraordinaires*, tal como foi concebida por Charles Baudelaire, é inédita no Brasil (p. 16, grifos da autora).

Entretanto, isso não impediu o lançamento de antologias variadas usando o mesmo título de 'Histórias extraordinárias'. E não raras vezes esbarramos com o constrangimento que sentimos quando lemos indicações feitas por estudiosos brasileiros das traduções de Poe referindo a invectivas a Baudelaire.

### **Sobre a elaboração da obra literária em Poe**

De acordo com a análise de Bonaparte (1933a; 1933b; 1958), o trabalho de elaboração e criação literária de Poe, em graus diversos, ocorre segundo os mesmos mecanismos clássicos que a elaboração dos sonhos (FREUD, 1900/2017), sejam alguns deles: a condensação, o deslocamento e a figuração. No entanto, a obra literária, diferente do sonho, é um produto do pensamento desperto, o que faz com que as relações lógicas possam subsistir dentre as diversas expressões latentes presentes na obra artística. Ou seja, “a obra literária conta uma certa história coerente e manifesta, mas, ao mesmo tempo uma outra história, secreta e profunda, intromete-se na história superficial. Assim, constitui-se uma trama profunda e subjacente à primeira” (BONAPARTE, 1932a, p. 667, tradução minha). Do ponto de vista tópico, o aparelho psíquico é constituído pelos sistemas: inconsciente, pré-consciente e consciente (FREUD, 1980[1915]). O pré-consciente com a censura é o responsável pela coerência da obra literária, pois, faz o artista escolher ou rejeitar os elementos propostos pela elaboração primária inconsciente (pensamentos latentes), então, elimina-se aquilo que é muito absurdo e muito chocante e estabelece-se novos elos lógicos. Já quanto ao sonho, espera-se que ele seja absurdo e sem coerência.

Segundo Freud (2017[1900]), a elaboração do sonho se serve também dos processos dinâmicos do aparelho psíquico no deslocamento de intensidades psíquicas que com a ajuda de resíduos colhidos ao longo do dia, como imagens e lembranças visuais e auditivas tomadas aleatoriamente, produz o pensamento onírico. Esses restos diurnos serão modificados ou distorcidos por meio do trabalho do sonho na condensação, no deslocamento ou na figurabilidade. Em outros termos, um pensamento diurno qualquer incita um desejo inconsciente e este cria o sonho. O pilar na teoria freudiana do sonho é que se atribui “ao desejo oriundo do infantil o papel de motor imprescindível para a formação dos sonhos” (p. 617) já que todo sonho é a realização de um desejo (inconsciente). Sendo assim, são também os desejos infantis (inconscientes) que constituem o motor de todo processo da elaboração literária (BONAPARTE, 1932a) utilizando tal como nos sonhos de deslocamentos, condensações e possibilidades de figuração. Sobre esses mecanismos podemos dizer que o deslocamento, tanto no trabalho do sonho quanto na elaboração literária, é um dos principais meios para se obter a distorção. Então, o conteúdo manifesto não se assemelha ao conteúdo latente, distorcendo assim o desejo inconsciente subjacente. Quanto ao processo de condensação, ele se serve

de mais de um meio, o principal deles é na produção de pessoas coletivas ou pessoas mistas. Consiste em unir traços de duas ou mais pessoas em uma só. Nos contos de Poe são flagrantes os exemplos de personagens mistas. Por exemplo, no conto “Os assassinatos da rua Morgue” (POE, 2006) o personagem William Wilson, por um lado, personifica os instintos indomados e ferozes mais profundos da personalidade de Poe, bem como nas atitudes do personagem como o decifrador de enigmas e criptogramas representa o pesquisador infantil no qual um dia o pequenino Poe foi. E de outra parte, esse personagem também reúne traços do pai, castrador e punidor. Já a personagem feminina, a velha dama assassinada, reúne traços da mãe e da esposa de Poe. As representações do quarto, ora com as portas fechadas, ora com as portas abertas, simboliza também a figura da mulher e da mãe e esposa violadas, mortas, num tipo de dispersão para outros objetos da entidade materna e feminina “num grande oceano comum de simbolismo” (BONAPARTE, 1932a, p. 664). Já a figurabilidade remete ao recursos à imagem e aos traços visuais. Nisso ocorre a transformação direta de uma imagem em outra numa sucessão dos elementos, em consequência: “lugares são tratados frequentemente como pessoas” (FREUD, 2017[1900], p. 343), ou ainda, uma pessoa ou coisa se transforma em outra. São os recursos figurativos que dão a tessitura imagética do sonho e da obra literária.

Dessa maneira, é o infantil (inconsciente) que domina a vida psíquica de Poe e é essa a fonte da sua produção literária com sua monotonia de temas edípicos que sempre remetem a figura do pai, da mãe, ou ainda, as investigações sexuais infantis em torno das diversas partes do corpo dos adultos, sobretudo, dos órgãos sexuais (FREUD, 1976[1908]). Na infância, o genital feminino é tomado por um único orifício (teoria cloacal infantil), somente mais tarde a criança fica sabendo que essa região corporal abrange duas cavidades separadas, sejam elas: o ânus e a vagina. Há também a crença de que todos os adultos possuem um pênis (teoria da mãe fálica), só mais tarde a distinção anatômica entre os sexos será simbolizada e compreendida (FREUD, 1996[1924]). Nessa lista também se inclui a teoria sádica do coito, em que a criança na condição de testemunha do ato sexual entre os pais (cena originária) elabora o credo de que o ritmo da cópula imprime dor ou sofrimento a uma das partes envolvidas, geralmente a mãe, quanto ao pai, permanece como sendo o agressor. Desse modo, na obra de Poe encontramos representações particularmente infantis e arcaicas, por exemplo, é flagrante a equivalência simbólica entre ouro e fezes no conto “O escaravelho de ouro” (POE, 1889) que remete às antigas lembranças de

investigação anal do corpo materno em que a secreção do leite faz com que a criança estabeleça a equivalência entre o dom primitivo das fezes com o dom primitivo do amor maternal (BONAPARTE, 1932b), retomaremos a análise desse conto logo a seguir. Ao longo de sua obra literária encontramos a liberação de sua fixação infantil de natureza sado-necrófila (BONAPARTE, 1933c). O sadismo de Poe é explicado pelo processo de identificação clássica que acometem os meninos ao identificar-se com a figura do pai e graças a teoria sádica do coito (FREUD, 1976[1908]) que faz com que o menino (pequeno Poe) se identifique com o pai assassino, representado nas suas tramas com personagens masculinos cruéis e sádicos. Já a presença da necrofilia, apesar de tímida e inibida, está ligada às suas lembranças infantis de sua mãe morta que ele contemplou com admiração e curiosidade. Podemos pensar que a criação poética de Edgar Poe sublima nos contos o luto, a necrofilia e o sadismo (BONAPARTE, 1952b) experimentado na sua infância. O terror de sua poesia remete ao “terror da tentação muito grande que acomete toda criança, quer seja, o terror generalizado do incesto, o terror que habita o nosso mais profundo íntimo” (BONAPARTE, 1952b, p. 120, tradução minha) e que toma toda a intensidade visual nos diversos elementos figurativos que compõem seus enredos e personagens.

### **A eloquência intensa e visual de Poe: terminologia, simbolismo e tradução**

Tanto a terminologia quanto o simbolismo presente nos contos de Poe expressam tanto a qualidade quanto a quantidade de afetos presente em suas histórias macabras. Poe foi um escritor fascinado pelos mistérios, um genuíno entusiasta do enigma e da solução de criptogramas, mexendo de forma inquietante com a imaginação dos seus leitores. É muito rica em detalhes a análise feita por Margarida (1998) dos procedimentos técnicos nas duas traduções de Oscar Mendes, Milton Amado e José Rubens Siqueira do conto “O barril de Amontilhado” (POE, 1995; 1960). A autora nos lembra que “a tradução é um processo de transferência cultural, cujo papel é determinado não apenas por aptidões e preferências individuais, mas, também pelo momento histórico e pela função que o texto desempenha na cultura de chegada” (p. 72). Desse modo, tomando essas duas traduções como exemplos se verifica no período de quase meio século entre uma (em 1960) e outra (em 1995) certa uniformidade nas práticas tradutórias que pensadas quanto à fidelidade ao texto original obedecem em geral aos procedimentos de tradução dos tipos: tradução literal, omissão e transposição. Quanto a essa última a autora nos instrui com inúmeros exemplos, para citar

apenas um deles temos: “Original: *The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could, but when he ventured upon insult I vowed revenge*. Transposição: Suponha eu, enquanto possível, as mil ofensas de Fortunato, mas quando se aventurou ele a insultar-me, jurei me vingar” (MARGARIDA, 1998, p. 74). É importante dizer que essas traduções conseguem captar como no original o mundo sombrio dos personagens de Poe. Cabe lembrar que nesse conto o personagem Fortunato, exímio conhecedor de vinho, será envolvido numa trama de vingança por parte de Montresor que aproveitará dessa habilidade da vítima. Esse plano de vingança é o eixo dorsal do conto. Poe é muito habilidoso com as palavras e leva por meio de figuras de linguagem como a hipérbole na expressão: *the thousand injuries* (as mil ofensas) o leitor a assumir uma posição frente ao personagem Montresor. Esse convencimento é justificado pela intensidade da suposta ofensa sofrida pela personagem, tornando o leitor cúmplice das situações de extrema crueldade. Trata-se de um estilo de “estética gótico” (MARGARIDA, 1998, p. 79), portanto, produz efeitos espantosos ao representar temas inusitados. Não podemos nos esquecer que também a ironia é integrada à narrativa durante o longo percurso até o amontilhado, pois, Montresor finge propiciar a Fortunato algumas oportunidades de escapar da terrível morte, convidando-o reiteradas vezes a retornar. Dessa maneira, Poe, ao traçar uma história semelhante a um estado psicológico alterado tal como “em um sonho ou pesadelo” (BONAPARTE, 1932a, p. 667, tradução nossa), fundamenta a estrutura dialógica da sua representação. Uma trama que envolve mistério e terror e isso se dissemina nas traduções e na receptividade do leitor brasileira dos seus contos.

Dentre o seu vasto simbolismo podemos destacar os seus simbolismos maternos ora representado nas figuras da Terra, do mar, da lua, elementos que na interpretação bonaparteana muitas vezes representa o grande desejo de retorno ao corpo materno. A figura da mãe está presente no patrimônio afetivo de todos os humanos, mas, Poe parece brincar de investigar o corpo materno sob um tipo de motivação inconsciente propensa à perversidade. Nas palavras de Bonaparte (1932b), Poe é um poeta “amante dos cadáveres” (p. 277), seus poemas ruminam os enigmas do nascimento e de todo tipo de investigação sexual infantil do corpo materno. Tomando um dos seus contos mais famosos como o “Escaravelho de Ouro” (POE, 1889), observamos o autor brincar com um simbolismo específico, considerado um dos mais antigos da humanidade, que é a equivalência das fezes com o ouro. Em psicanálise podemos dizer que essa equivalência decorre do domínio

anal localizado no período pré-genital do desenvolvimento da libido. Os excrementos são o primeiro presente que a criança oferece à sua mãe (FREUD, 1980[1917]) que ao investigar o corpo e os excrementos do corpo da mãe atribui às fezes da mãe o mesmo valor e riqueza nutritiva que o leite materno. Por isso, a criança oferece suas fezes com tanta dedicação. E um traço indelével dessa concepção permanece na mentalidade dos adultos, nos dizeres de Freud (1980[1917]): “nos produtos do inconsciente (ideias espontâneas, fantasias e sintomas) o conceito de fezes (dinheiro, dádiva) mal se distinguem um do outro e são facilmente intercambiáveis” (p. 160). Então, “a passagem das fezes à ouro se realiza regularmente no inconsciente de cada um de nós” (BONAPARTE, 1932b, p. 287). De fato, muitos contos de Poe apresentam as mesmas raízes inconscientes infantis de investigação do corpo maternal, comportamento típico da primeira infância.

Por sua vez, no conto “Gato Negro” (POE, 2008), a necrofilia contemplativa de Poe dará expressão a impulsões assassinas e sádicas em cenas cotidianas, porém, muito comoventes, como na casa de campo de Fordham, o bichano de Catarina perambulando em torno de Virgínia. No inverno, o fogo estava acabando e o pobre animal muito fraco e cuspidando sangue tinha que permanecer na cama, enquanto o outro bichano não se enroscava nele, como se não quisesse aquecê-lo. Bonaparte (1932a) nos lembra que o gato é um animal que simboliza a mulher ou o feminino e para a autora tanto as lembranças da morte da mãe como da esposa do poeta funcionaram como restos de um pesadelo que mobilizou a mente e a alma de Poe no trabalho de escrita desse conto. Ao lermos “Gato Negro” sentimos uma agonia de um tipo de espetáculo sádico de observação de um moribundo, de acordo com Bonaparte (1932a) essa foi provavelmente a mesma agonia que Poe sentiu ao assistir a morte de sua mãe e esposa, ambas tuberculosas, num tipo de “necrofilia contemplativa” (BONAPARTE, 1932a, p. 681, tradução minha), possibilitando-o poetizar profeticamente nas suas personagens femininas Berenice, Morella, Ligeia, Madalena, e outras, a morte da mãe e da esposa, respectivamente.

### **Considerações finais**

Em suma, a presença da obra de Poe no quadro das diferentes literaturas estrangeiras no Brasil é notória e ao verificar algumas pesquisas sobre traduções de sua obra para o português é possível compreender como o trabalho dos tradutores ajudam a

compor esse quadro. Por meio do estudo psicobiográfico de Poe percebemos que apesar da semelhança entre a criação literária e a criação onírica, a obra literária diferente do sonho prima pela forma estética que permite ao desejo recalcado se manifestar impunemente, no caso analisado, o desejo necrófilo e sádico de Poe.

Conclui-se afirmando que a criação de Poe é sem dúvida uma grande obra de efeito universal, toca a fundo nos corações das pessoas. Seus contos suscitam os sentimentos mais profundos em face aos mistérios da vida e da morte.

### Referências

AMOUROUX, Rémy. “Marie Bonaparte e os meios literários”. In: \_\_\_\_\_. *Marie Bonaparte: entre biologie et freudisme*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves: essai d'imagination sur la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942.

BERTIN, Célia. *A última Bonaparte*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

BONAPARTE, Marie. *Edgar Poe, sa vie son oeuvre, étude psychanalytique. La vie et ses poèmes*, 1 vol. Paris: Presses Universitaires de France, 1933a.

\_\_\_\_\_. *Edgar Poe, sa vie son oeuvre, étude psychanalytique. Les contes: les cycles de la mère*, 2 vol. Paris: Presses Universitaires de France, 1933b.

\_\_\_\_\_. “La structure psychique d'Edgar Poe”. *L'hygiène mentale*, Paris, vol. 28, p. 193-201, 1933c.

\_\_\_\_\_. *Edgar Poe, sa vie son oeuvre, étude psychanalytique. Les contes: les cycles du père Poe et l'âme humaine*, 3 vol. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

\_\_\_\_\_. “De l'élaboration et de la fonction de l'oeuvre littéraire”. *Revue Française de Psychanalyse*, Paris, vol. 5, n. 4, p. 649-683, 1932a.

\_\_\_\_\_. “Le scarabée d'or d'Edgar Poe”. *Revue Française de Psychanalyse*, Paris, vol. 5, n. 2, p. 275-293, 1932b.

\_\_\_\_\_. “La structure psychique d'Edgar Poe”. *L'hygiène mentale*, Paris, vol. 28, p. 193-201, 1933c.

\_\_\_\_\_. “L'Identification d'une fille à sa mère morte”. In: \_\_\_\_\_. *Psychanalyse et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 88-108, 1952a.

\_\_\_\_\_. “Deuil, nécrophilie et sadisme”. In: \_\_\_\_\_. *Psychanalyse et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 112-128, 1952b.

BOTTMANN, Denise. “Alguns aspectos da presença de Edgar Allan Poe no Brasil”. *Tradução em Revista*, São Paulo, vol. 1, p. 01-19, 2010.

BOURGERON, Jean-Pierre. *Marie Bonaparte*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

FREUD, Sigmund. “Avant-Propos”. In: BONAPARTE, M. *Edgar Poe, sa vie son oeuvre, étude psychanalytique. La vie et ses poèmes*, 1 vol. Paris: Presses Universitaires de France, 1933.

\_\_\_\_\_. *A interpretação dos sonhos*. Tradução do alemão de Renato Zwick. Porto Alegre, L&PM, 2017. (Trabalho original publicado em 1900).

\_\_\_\_\_. O inconsciente. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., Vol. 14, p. 191-239). Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Trabalho original publicado em 1915).

\_\_\_\_\_. O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jesen. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. (P. C. de Souza, trad., Vol. 8, p 13-122) São Paulo: Companhia das Letras, 2015. (Trabalho original publicado em 1907).

\_\_\_\_\_. Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (L. Salomão, trad., Vol. 11, p 56-126) Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Trabalho original publicado em 1910).

\_\_\_\_\_. Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (Caso Schreber). In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., Vol. 12, p. 81-104). Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Trabalho original publicado em 1911).

\_\_\_\_\_. Sobre as teorias sexuais infantis. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., vol. 9, p. 213-232). Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Trabalho original publicado em 1908).

\_\_\_\_\_. As transformações do instinto exemplificadas no erotismo anal. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., vol. 17, p. 157-166). Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Trabalho original publicado em 1917).

\_\_\_\_\_. Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexo. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., Vol. 19, p. 303-320). Rio de Janeiro: Imago. 1996. (Trabalho original publicado em 1924).

LACAN, Jaques. “O seminário sobre ‘A carta roubada’”. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 13-66, 1998.

MANDIL, R. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.

\_\_\_\_\_. Jacques Lacan no banquete joyciano. *Em Tese*, Belo Horizonte, vol. 4, p. 11-27, 2000.

MARGARIDA, Silvania Mendonça Almeida. *O barril de amontilhado de Edgar Allan Poe: uma análise contrastiva de três traduções*. 1998. 112 f. Dissertação de Mestrado em Letras: Estudos Linguísticos. Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 1998.

POE, Edgar Allan. “O escaravelho de ouro e outros”. In: \_\_\_\_\_. *Biblioteca Universal Antiga e Moderna*. Tradução de Mécia Mousinho de Albuquerque. Lisboa: Companhia Nacional, vol. 37, 1889.

\_\_\_\_\_. “O rei peste e outros”. In: \_\_\_\_\_. *Biblioteca Universal Antiga e Moderna*. Tradução de Mécia Mousinho de Albuquerque. Lisboa: Companhia Nacional, vol. 61, 1890.

\_\_\_\_\_. *Novellas extraordinarias*. Tradução anônima. Rio de Janeiro: Livreiro-Editor, 1903.

\_\_\_\_\_. *Novelas extraordinárias*. Tradução portuguesa, revista por Faria e Sousa. São Paulo: O Livro de Bolso, 1941.

\_\_\_\_\_. *Novelas extraordinárias*. Tradução de Faria e Souza. São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1943.

\_\_\_\_\_. “O Barril de Amontilhado”. In: \_\_\_\_\_. *Biblioteca dos Séculos*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Porto Alegre: Editora Globo, 1944.

\_\_\_\_\_. *Novelas extraordinárias*. Tradução anônima. São Paulo: Clube do Livro, 1945.

\_\_\_\_\_. *O mistério do gato preto*. Tradução anônima. São Paulo: Tecnoprint, 1954.

\_\_\_\_\_. *Histórias extraordinárias*. São Paulo/ Brasília: Ordibra, INL, 1972.

\_\_\_\_\_. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Brenno Silveira e outros, com dezesseis contos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. “O Barril de Amontilhado”. In: \_\_\_\_\_. *A. O escaravelho de Ouro e outras histórias*. Seleção e Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. “A carta roubada”. In: \_\_\_\_\_. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Nova Cultural, 2002, p. 203-224.

\_\_\_\_\_. *O gato preto e outros contos*. Tradução de Guilherme Braga. São Paulo: Hedra, 2008.

\_\_\_\_\_. *Os assassinatos da rua Morgue e O escaravelho de ouro*. Tradução de Júlio Mendonça. São Paulo: Scipione, 2006.

RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau Roman*. Paris: Le Seuil, 1967.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TYTELL, Pamela. *La plume et divan*. Paris: Aubier, 1982.

#### **ON THE PREPARING LITERARY WORK: EDGAR ALLAN POE'S WRITING**

**ABSTRACT:** Through the analysis of some short stories and based on Poe's psychobiography, that performed by the French psychoanalyst Marie Bonaparte, we find that the mechanisms that govern the elaboration of the artist's literary work are similar to the mechanisms of the dream. Thus Poe's literary creation reveals in a fictional way the fulfillment of his infantile, archaic and unconscious desires. This trajectory opens the way for thinking both about recognizing the presence of Edgar Poe's work on the panel of foreign literatures in Brazil, as well as circumscribing his psychobiography as a study that shows that men's literary works reveal their most intimate psychology and their Its own way is among the most important research ever conducted on the American poet.

**Keywords:** creation; Edgar Poe; literature; translation.

## OS LABIRINTOS INEVITÁVEIS DE JOSÉ SARAMAGO: UMA LEITURA DO SEU *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA*

Amanda Tracera<sup>1</sup>

*Recebido em 05/08/2019. Aprovado em 25/01/2020.*

**RESUMO:** Este artigo busca apresentar uma leitura do *Manual de Pintura e Caligrafia*, de José Saramago, que dialoga com a releitura borgeana do mito do Minotauro. Publicado pela primeira vez em 1977, o primeiro romance de Saramago elabora já algumas das questões que serão recorrentes na sua obra a partir da publicação de um dos seus romances “clássicos”, *Levantado do Chão* (1980). Interessaram a este artigo, principalmente, os debates empreendidos pelas relações entre o eu e a obra de arte e a memória e a História. Assim, a partir da leitura do romance, pretendeu-se investigar os labirintos metafóricos evocados pela narrativa, e, dessa forma, discutir as reflexões empreendidas pelo narrador-personagem sobre a obra de arte, a sua produção e a sua relação com a matéria histórica. Com base nessa investigação, compreendeu-se que, embora a “marca” dos romances de Saramago seja uma subversão do discurso histórico, em *Manual de Pintura e Caligrafia* se pretendeu, antes, uma análise do discurso artístico e das suas influências na elaboração de uma nova História.

**Palavras-chave:** Manual de Pintura e Caligrafia; José Saramago; Labirinto.

### Introdução

Afirmar que a História existe como um mecanismo de perpetuação da memória significa, em certa medida, submetê-la à fragmentação de um discurso que não pode – e não tenta – ser único e absoluto (o memorialístico), uma vez que só existe diante da necessidade de registrar uma lembrança. Significa, também, consequentemente, reforçar os ditos de Paul Ricoeur (2003), que determinam que a História “pode, no máximo, fornecer construções que ela declara serem reconstruções”, e, portanto, não recuperam o real, mas um (ou vários) pedaço(s) dele.

O desejo de lembrar, e, a partir dele, o desejo de documentar, guardar e elaborar, enfim, uma História, evidencia, dessa forma, uma falsa linearidade narrativa no discurso

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

histórico, uma vez que ele passa a ser construído tanto de fatos quanto dos resquícios de memória que não pode abandonar por completo. Seus registros oficiais – os testemunhos, os documentos, os monumentos – são, assim, também parciais; visões unilaterais que podem, a todo momento, ser postas em conflito.

É a partir dessa visão da História que se estrutura o raciocínio principal da investigação proposta neste artigo. De acordo com LeGoff (1990, p. 535, grifo meu),

o que sobrevive [no discurso histórico] não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma **escolha** efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores.

Somam-se ao ponto de vista exposto as teses de Benjamin (2012), para quem “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo” (s.p.). Assim, a História não deve ser entendida como um discurso absoluto, da mesma forma que não deve ser entendida em um único tempo – deve ser lida, enfim, como a relação entre os discursos do poder e o contexto de pronúncia desses discursos, tanto no passado quanto no presente.

É apenas diante dessas concepções da História que o texto ficcional de José Saramago pode ser lido. Mais do que uma narrativa que pensa a História e, a partir dela, cria a ficção, seus textos são perversões do discurso<sup>2</sup> histórico em si. De acordo com Teresa Cerdeira (2008, s.p.), o texto de Saramago

[...] não se trata de um texto que, enquanto ficção, tangencia o histórico porque utiliza informações verídicas que, eventualmente, são objeto da História, mas de um discurso que, em sua execução e propósito, se revela organizador da História por intermédio do ficcional. O texto pretende-se histórico e como tal se constitui.

Essa subversão do discurso histórico, que dá lugar e voz aos silenciados pelo poder e pelo discurso clássico e “oficial” da História, transforma-se na marca saramaguiana dos romances publicados a partir de *Levantado do Chão* (1980). Se “não há monumento de cultura que não seja também documento de barbárie” (BENJAMIN, 2012, s.p.), o que

---

<sup>2</sup> A “perversão do discurso” aqui mencionada deve ser entendida em conformidade com o proposto pela semiologia literária de Barthes (1980).

Saramago parece se propor a fazer nos seus romances é usar o monumento da História<sup>3</sup> – isto é, o seu discurso – para evidenciar como ele acolhe também, embora de maneira implícita, a barbárie – da qual é, de fato, absolutamente indissociável.

Em *Manual de Pintura e Caligrafia (MPC)*, romance de interesse deste artigo, publicado pela primeira vez em 1977, este caráter saramaguiano de reescrever a História ainda não é tão evidente. Embora haja já, nele, um traço do que a narrativa de Saramago se tornaria tão intensamente alguns anos mais tarde, este “ensaio de romance”<sup>4</sup> conta com características muito peculiares, como se fosse de fato *ensaístico*<sup>5</sup>: uma preparação para os debates que seriam apresentados depois, e que, para existir, precisavam, antes, passar por uma reflexão sobre o próprio fazer artístico.

Assim, no *Manual*, propõe-se não ainda uma nova forma de tratar o discurso histórico, mas, antes, uma maneira de entender como construir o discurso artístico a partir da História. Isto é, Saramago parece pensar, nesse primeiro momento, as consequências e influências da História na arte – e vice-versa. Para isso, elabora, desde já, alguns debates que perpassarão toda a sua obra literária.

Não é de interesse deste trabalho esgotar as possibilidades de leitura do *Manual de Pintura e Caligrafia*, mas pensar, a partir dos debates mencionados, como a sua leitura se assemelha ao atravessamento de um espaço labiríntico, elaborando, assim, *uma* das formas de leitura possíveis deste romance. Para a elaboração deste artigo, portanto, destacaram-se

---

<sup>3</sup> A escolha da palavra “monumento” dá-se a partir da aproximação entre o documento e o monumento feita por LeGoff (1990), no capítulo “Documento/Monumento” do livro *História e Memória*. Se, para o autor, “o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado” (p. 535) e “tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação [...] das sociedades históricas [...] e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos” (p. 536), então o discurso histórico pode ser tomado como um monumento da História, mais que apenas como um dos seus documentos. Além disso, para Foucault (*apud* LEGOFF, 1990, p. 546), “[...] a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e o que, onde dantes se de se decifravam traços deixados pelos homens, onde dantes se tentava reconhecer em negativo o que eles tinham sido, apresenta agora uma massa de elementos que é preciso depois isolar, reagrupar, tomar pertinentes, colocar em relação, constituir em conjunto” (grifos do autor), como se propõe a fazer Saramago em seus romances.

<sup>4</sup> Subtítulo presente na primeira edição do livro, publicada pela Moraes Editores, em 1977, e removido das edições seguintes.

<sup>5</sup> De acordo com Eduardo Prado Coelho (1997, p. 32), a reflexão sobre o ensaio, no século XX, caracteriza-se por uma “sucessão de tentativas para dar resposta ao *esvaziamento de verdade e de sentido* [...]” (grifos do autor) de uma cultura literária de raiz romântica.

dois debates principais: o que se dá entre o eu e a obra de arte, e o que se dá entre memória e História.

### Os labirintos inevitáveis em *Manual de Pintura e Caligrafia*

Mais do que a apresentação detalhada dos acontecimentos da narrativa, que serão comentados ao longo deste trabalho, urge mencionar, em primeiro lugar, as características que peculiarizam o *Manual de Pintura e Caligrafia* de Saramago. Talvez porque nasce antes dos romances classicamente saramaguianos, talvez porque é ainda uma tentativa inicial de elaborar o que tais romances se tornarão depois, o *Manual* não conta ainda com o texto característico do autor português, que, para Luis de Sousa Rebelo (1983, p. 13),

[...] tem uma musicalidade própria e revela uma euritmia ao nível fonemático, uma flexibilidade e amplitude de cadências, frequentemente estimuladas pela alteração dos preconceitos ortográficos da pontuação. Isto permite ao leitor imprimir à frase o ritmo mais adequado às suas necessidades de expressão e escolher o lugar onde pôr a ênfase e fazer as pausas, de acordo com as exigências do sentido percebido ou da emoção mais vividamente sentida [...].

A isso equivale dizer que, no *Manual*, o narrador não é ainda que vai de encontro ao benjaminiano<sup>6</sup>, mas um outro narrador moderno, que respeita os sinais de pontuação, marca os discursos e elabora a sua história de acordo com regras pré-determinadas de ortografia, ignorando as variações orais que uma sentença pode apresentar. A escolha, entretanto, de uma voz que obedece à gramática se justifica ao percebermos que, neste romance, ao contrário do que acontece nos demais, narrador e personagem se sobrepõem, e a história é dita em primeira pessoa, sob a ótica de alguém preso ao seu tempo e às suas verdades.

Se, nos livros que viriam anos depois, uma das marcas de Saramago é o narrador que se apresenta como mais consciente que seus personagens – por vezes uma voz que os ironiza ou zomba deles, ou que os perdoa e conforta –, que é capaz de enxergar o futuro e contá-lo antes que ele se torne possível, e que raras vezes efetivamente cede a voz para

---

<sup>6</sup> Para Benjamin (1996, p. 198), “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. O “bom narrador” seria, portanto, aquele que, em sua narrativa, se aproxima da forma de contar típica da oralidade.

outros discursos que não o seu, no *Manual* o narrador é H., protagonista da história, que *escreve* – com sua própria caligrafia, em um exercício corporal – o livro prestes a ser lido.

H. é alguém “Por nascer” (*MPC*, p. 44), e a sua condição de não-nascido é uma das fontes de instabilidade da sua narrativa. Se “O verdadeiro lugar de nascimento é aquele em que, pela primeira vez, se lança um olhar inteligente sobre si mesmo”, como disse Adriano (*apud MPC*, p. 134), então H. ainda não se compreende, não sabe traçar a sua própria história. É um narrador-protagonista que se encontra perdido, e que diversas vezes discute as palavras que escolhe para a sua narrativa, como se riscasse a folha e recomeçasse o discurso: “Que ficou aí a fazer a palavra ‘salvação?’” (*MPC*, p. 50), ou “Pergunto a mim mesmo por que escrevi que S. é belo” (*MPC*, p. 55), ou “É agora, reflectindo (tenho de reflectir agora sobre tudo, antes de abandonar a mão nesta escrita ininterrupta) [...]”, (*MPC*, p. 77) ou “(impropriamente digo através: exacto seria dizer por intermédio de)”, ou “Acordara decidido (que razão me decidira enquanto dormia?) ou decidira-me num momento qualquer do estar acordado [...]” (*MPC*, p. 106), etc.

Essa confusão evidencia a primeira grande traição do livro diante do leitor: a promessa de um *manual*, que, via de regra, contaria com um discurso impessoal e ensinaria a quem o busca como realizar determinada tarefa. Entretanto, o que se tem ao longo das páginas de H. é mais um exercício de reflexão do que um manual de fato, e se há algum ensinamento, algum conjunto de regras ou alguma estrutura minimamente similar àquela prometida pelo título, eles não são oferecidos com clareza, da mesma forma que não são oferecidos por uma figura de autoridade, servindo quase como *conselhos* – dos quais, aliás, o narrador se exime de qualquer culpa, se seguidos.

Outra questão atrelada à narrativa em primeira pessoa e à sobreposição entre narrador e protagonista é a veracidade dos fatos contados. Diante de um texto que se constrói de maneira similar a um diário, cabe ao leitor optar por acreditar ou não no que é narrado, ciente da possível manipulação do narrador sobre a história. Um exemplo claro desse controle completo do narrador, ao qual o leitor deve estar atento, é a relação de H. com Adelina.

Esse tema será melhor abordado mais adiante, mas, em um primeiro momento, cabe dizer que a apresentação de Adelina, feita por H., não basta para que se conheça a sua figura. Embora se saiba, de imediato, que ela “é dezoito anos mais nova” e tem “um bom

corpo, ventre belíssimo por fora e por dentro, uma excelente máquina de fornicar, e uma maneira inteligente” (MPC, p. 83) que agrada ao narrador, *sobre* ela não se sabe nada além de que mora com a mãe e, por isso, não passa as noites com H. Sobre a sua profissão, sua vida particular, suas preferências ou seus pensamentos, o narrador pouco sabe e, quando arrisca um comentário, usa verbos que evidenciam a incerteza da afirmação.

Ademais, ele afirma que Adelina é uma mulher que “parece estar satisfeita com a vida que faz comigo, um pouco solta, um pouco alheia, embora esteja sempre disponível para me acompanhar e eu suspeite que não lhe desagradasse uma intimidade mais constante” (MPC, p. 84). Entretanto, quando é ela a responsável por terminar o relacionamento, essa satisfação e esse desejo de intimidade se mostram falsos. Desse modo, como é comum que aconteça nas narrativas em primeira pessoa, cabe ao leitor se perguntar, a todo momento, quais relatos são verdadeiros, e quais existem para que o ego do narrador seja protegido pela narrativa. Deve-se, portanto, começar o livro atento aos sinais de que H. não é, enfim, a pessoa mais confiável da sua história.

É diante dessa estrutura fragmentada e pessoal, que se corrige e que não se propõe a ser absoluta, que o leitor de Saramago inicia o seu percurso pelo *Manual de Pintura e Caligrafia*. Sendo traído a todo momento – pelo título, pelas palavras, pelo narrador – e existindo na iminência dessa traição, esse leitor se vê cada vez mais adentrando um labirinto de palavras e de possibilidades. É esse labirinto – ou, melhor dizendo, os vários labirintos a partir desse principal – que se pretende, por fim, explorar neste trabalho, e é a partir dele(s) que os questionamentos possíveis do livro se estruturam, formando, enfim, o que será o ensaio de romance que permitirá a existência dos demais.

### ***Ut pictura poiesis: a (des)construção do pintor***

*Mas se desta vez não pude limitar-me a lambuzar a tela segundo as vontades e o dinheiro do modelo, se pela primeira vez comecei a pintar às escondidas um segundo retrato do mesmo modelo, e se, também, pela primeira vez, venho repetir, ou tentar, escrevendo, um retrato que pelos meios da pintura definitivamente me escapou – a razão é o conhecimento”*

José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*

“Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei” (MPC, p. 43): o *Manual* de Saramago inicia-se assim, já no meio do caminho da história prestes a ser narrada ao leitor. Diante da confissão de uma impossibilidade – a de terminar um *segundo* quadro, sem que se explique, antes, que houve um *primeiro* –, sem o auxílio de nenhum tipo de apresentação ou localização no tempo e no espaço, o leitor saramaguiano encontra-se à porta do seu primeiro labirinto, impelido a entrar, tateando, desde já, as paredes de pedra que não indicam nenhuma direção. Saltam as dúvidas – que segundo quadro? ou: por que nunca o acabará? ou: onde está o primeiro quadro? – e intensifica-se a sensação de perder-se na escrita.

O narrador é um mau pintor: “a pintura não é nada disto que eu faço” (MPC, p. 45), denuncia. É um pintor de retratos preocupado apenas com a cópia fiel, com uma “semelhança melhorada” (*ibidem*) de seus modelos. Compreende, entretanto, o afastamento que a *representação* tem da *arte*. Nas palavras de Luís de Sousa Rebelo (1983, p. 27),

O consórcio e a ecumenicidade das artes são princípios postulados pela Antiguidade. E o aristotélico e horaciano *ut pictura poësis*, preconizado para a literatura, estabelece a norma que proclama o rigor do traço na figuração verbal do objeto, capaz de criar a mesma ilusão de identidade entre a coisa e o que a palavra sugere, qual é a que nos impõe a palavra dela no domínio das artes visuais. Ora, em todo esse ato de captação há uma intencionalidade fenomenológica que é comandada por um critério de ‘verdade’. Este ponto, que não suscitou dúvidas à estética clássica, é crucial para o artista-narrador. Porque tudo está, de fato, em saber se existe uma verdade só [...].

Desse modo, ao declarar-se mau pintor, o narrador faz também outras duas declarações: quebra o pacto horaciano de reprodução absoluta do real na arte – assumindo que a reprodução *não é arte* – e evidencia a sua preocupação com uma representação absolutamente verdadeira, isto é, com a apreensão de uma verdade única para as suas imagens. Se pintar é recriar o real, interpretá-lo, multiplicá-lo, o que o narrador pretende é o exato oposto: ao copiá-lo como de fato é, quer prender as várias facetas do real em uma só, que chama “verdadeira”: aquela em que palavra e imagem se sobrepõem, ambas fazendo referência ao mesmo objeto, sem espaços para outras interpretações.

H. constrói assim a sua carreira de retratista. Contudo, com a chegada de S., suas convicções e suas proposições sobre o que seria uma representação “verdadeira” começam a ruir. O jogo de poder inventado por H. dentro de seu ateliê se torna impossível diante de

S. – um homem absolutamente comum, vale lembrar, embora suscite no narrador um incômodo que o faz parecer especial. Se, antes, o narrador conseguia apreender a verdade dos seus modelos a partir de um diálogo genérico e repetitivo – fazendo-lhes perguntas amplas, exercendo sobre eles o poder de acreditar já saber as respostas de antemão, e, dessa forma, apreendendo-os em uma única imagem que seria, enfim, pintada –, S. dispõe-se a inverter a ordem de poder quando, em vez de responder a pergunta que lhe é dirigida, faz outra pergunta (igualmente genérica) ao seu interlocutor. Desconsertado, H. se vê diante de uma figura que não se permite aprisionar e, portanto, que não pode pintar, porque não conhece. O monstro do labirinto, metamorfoseado em Verdade<sup>7</sup>, aparece: como apreendê-la por completo? Como derrotá-lo?

Inicia, então, com S., o mesmo jogo de busca e apreensão que faz com seus outros modelos. Quer saber quem é S. Para isso, começa a pintar um segundo quadro, secreto, onde poderá, enfim, retratar seu modelo em sua totalidade. Torna-se uma questão de orgulho, uma tentativa de manter certa espécie de domínio sobre o outro, sobre as suas incontáveis multiplicidades. Contudo, sabe o leitor, desde a primeira frase do romance, que o segundo quadro também falha – é impossível terminá-lo, é impossível descobrir a Verdade, porque S. é desconhecido. Como pintar o que não se conhece? A narrativa do *Manual* bifurca-se, então, em dois caminhos, fios de Ariadne que levam o narrador à saída do labirinto em que se encontra.

O primeiro é Adelina, sobre quem o narrador fala diante da incapacidade de falar de S.: mulher com quem se relaciona vez ou outra, exerce sobre ela certo poder. Ainda que só pelo corpo, a domina. Como dito anteriormente, nota-se, pela leitura do romance, que esse poder é falso, e que H. também desconhece a figura que julga ser capaz de reduzir a alguns parágrafos, de modo que cai na dualidade barthesiana de, ao falar sobre ela, falar mais sobre si<sup>8</sup>. Por isso, Adelina é um caminho que não leva a nenhum lugar, que não resolve o

---

<sup>7</sup> Embora este artigo não pretenda abordar os aspectos políticos presentes no *Manual de Pintura e Caligrafia*, cabe dizer que a aparente obsessão de H. com a ideia de verdade única pode ser lida como uma consequência do momento histórico em que ele vive. Ainda que só se descubra o contexto do Salazarismo muito adiante no romance e que ele só seja explorado em sua reta final, estar exposto e existir sob uma ditadura cria, no discurso do protagonista, uma espécie de eco do discurso oficial do regime: o de que a verdade sobre o mundo e a História é apenas uma (a do Estado) e que apreendê-la é fundamental para existir nesse mundo e nessa História.

<sup>8</sup> Justifica-se o uso do termo “dualidade barthesiana” a partir do livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, no qual o autor afirma, em sua introdução: “Substituiu-se, então, à descrição do discurso amoroso sua

mistério de S., não apreende nenhuma verdade. Incapaz de conhecer o outro, o narrador mantém-se preso em seu labirinto. Parte-se o primeiro fio que o levaria para fora.

O segundo caminho é Olga, secretária de S. Ao conhecê-la e construir com ela um jogo de sedução, H. se aproveita da sua posição de proximidade da figura que quer tanto conhecer. Acredita que é *através* de Olga que será possível entender quem S. de fato é, e, dessa forma, acaba tendo com ela um envolvimento amoroso breve. Em sua casa, após uma relação sexual, enfim faz com que Olga fale sobre seu patrão, e ela revela ter tido com ele um caso. Com a fala transbordando certo rancor, transmite a sua imagem pessoal de S. para H. que, ao escutá-la, encaminha-se enfim para fora do labirinto.

Quando resolvi começar este trabalho, julgo tê-lo feito [...] para descobrir a verdade de S. Ora, que sei eu disso, da chamada verdade de S.? Quem é S. (esse)? Que é a verdade? Perguntou Pilatos. Que é, repito, a verdade de S.? E eu verdade, o que coisa assim dizível, ou designável, ou classificável? A verdade biológica? A mental? A afetiva? A econômica? A cultural? A social? A administrativa? A de amante temporário e protetor da menina Olga, sua quinta secretária? Ou a verdade conjugal? A de marido que trai? A de marido por sua vez atraído? A de jogador de bridge e golfe? [...] Que verdade, secretária Olga? (MPC, p. 115).

A epifania não acontece de maneira tão imediata; é, na verdade, um processo lento, pelo qual H. percebe que apreender *uma* verdade é impossível. Assume, então, que as suas várias tentativas de prender S. em um quadro – ou no livro que agora escreve, resultado de uma terceira tentativa, a partir de outros materiais e de outro ofício – serão todas falhas, porque o monstro da Verdade está enfim derrotado.

Quero acreditar que obscuramente sabia que seria inútil: a secretária Olga dar-me-ia (e alguma coisa deu) a sua imagem de S., como igualmente me daria uma outra imagem o homem que o serve anotando fichas e carimbando papéis. [...] Como eu, enfim, a daria se me tivesse dado ao trabalho de a captar, sabendo primeiro onde achá-la. Mas seria sempre uma imagem, nunca a verdade. E esse foi provavelmente o grande erro: julgar que a verdade é captável de fora, com os olhos só, supor que existe uma verdade apreensível num instante [...]. (MPC, p. 99).

---

simulação, e desenvolveu-se, então, à descrição do discurso amoroso sua pessoa fundamental, que é o *eu*, de modo a pôr em cena uma enunciação e não uma análise. É um retrato, se quisermos, que é proposto; mas esse retrato não é psicológico; é estrutural: ele oferece como leitura um lugar de fala: o lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala” (p. 1). A partir dela, estrutura-se o deslocamento que moldará o livro, a partir do qual empreende-se que o discurso *sobre* o outro (pessoa amada) é sempre, também, um discurso sobre o próprio *eu* que o pronuncia.

Assim como o Minotauro de Borges é vencido sem sequer se defender, o monstro saramaguiano – a Verdade, ideia absoluta – também não resiste de forma alguma: é despedaçada tão logo a consciência do narrador se escreve sobre as páginas. Para ser destruído por completo, H. lança sobre o segundo quadro um jato de tinta preta, cobrindo a tentativa de uma imagem com o vazio absoluto – que, por sua vez, reúne em si as inúmeras possibilidades de outras imagens<sup>9</sup>. Encerra-se, assim, a busca pela única verdade e, com ela, o primeiro labirinto do *Manual*.

**“Este fio negro que se enrola e desenrola [...] como se percorresse o labirinto de Creta”: da pintura à escrita**

*[...] estas folhas de papel que são outra tentativa, para que vou de mãos nuas, sem tintas nem pincéis, apenas com esta caligrafia, este fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança, sinuosa, como se percorresse o labirinto de Creta [...]*

José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*

Encerrado o primeiro labirinto, (des)construído o pintor, deveria ser encerrada também a escrita das páginas que o narrador elabora, uma vez que elas só existem como um terceiro modo de tentativa de apreensão do real. Uma vez percebida a impossibilidade da sua captura total, por que a narrativa continua? Para que se escreve, agora, se não para representar S. e a sua verdade? A resposta é simples: H. escreve porque percebe que, durante a escrita, se transforma.

Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito. Mas essas diferenças, que são? Independentemente de saberem que consistem, reconciliaram-me elas comigo? Não gostando de me ver retratado nos retratos que dos outros pinto, gostarei de me ver escrito nesta outra alternativa de retrato

---

<sup>9</sup> É possível aproximar a tela preta de H. às obras minimalistas analisadas por Michael Fried, recuperadas por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*. Assim, o vazio de imagens do quadro seria, também, a possibilidade infinita de criação de imagens, a depender do espectador que o olha. Em vez da ausência absoluta de sentido e de representação, tem-se, na verdade, a multiplicação das suas possibilidades.

que é o manuscrito, e em que acabei mais por retratar-me do que retratar?  
(MPC, p. 118)

O questionamento sobre a própria escrita surge em alinhamento às ideias de Barthes de que escrever sobre o outro é sempre um exercício de escrita de si. “Quem retrata, a si mesmo se retrata”, afirma o narrador. Mas questiona-se, em seguida, se o mesmo ocorre com quem escreve: “Quando um e outro acabaram de escrever estes livros, encontraram-se neles? ou acreditaram ter escrito rigorosamente e apenas obras de ficção? e como de ficção, se parte dos fios da trama são história?” (p. 117-8). Surge, dessa forma, uma nova dúvida, um novo labirinto: como escrever sem inscrever-se, especialmente nas matérias ficcionais? Toda escrita é, ainda que invenção, também um retrato?

Entretanto, se o primeiro labirinto contou com duas figuras femininas metaforizadas em fios de Ariadne, o segundo, por sua vez, conta somente com o fio da própria escrita, e é somente a partir do ato de escrever que H. encontrará a saída.

Tal como fazia na pintura, sua primeira atitude é a de *cópia*: reescreve, no seu texto, pedaços de outros livros, de outras biografias: “Transcrevendo, copiando, aprendo a contar uma vida, de mais na primeira pessoa, e tento compreender, desta maneira, a arte de romper o véu que são as palavras e de dispor as luzes que as palavras são” (MPC, p. 132) A atitude o faz perceber que “toda a verdade é ficção” (MPC, p. 134), e é essa reflexão que o leva ao seu “primeiro exercício de autobiografia em forma de narrativa de viagem”, no qual inicia o seu percurso pelos museus da Itália.

A ideia de um *exercício autobiográfico* que se propõe a ser também uma *narrativa de viagem* reúne diversos gêneros em um só texto: o *exercício* – que remete ao *ensaio* –, da *autobiografia* – discurso que se quer factual, mas é, na verdade, ficção e reflexão sobre si –, na forma de um tipo narrativo preso a fatos, locais e datas – mas que, com H., reúne tudo “de quanto vir e ouvir, de quanto [...] pensar e sentir”<sup>10</sup> –, se torna, na verdade, um exercício da reconstrução dos lugares e do próprio narrador a partir da memória.

Ao falar dos objetos artísticos que viu e dos caminhos que percorreu, fala também de um momento político específico, de um medo e de um desejo da morte, e, mais importante, fala sobre um único ponto de vista diante daquela arte, daquele momento, daquele desejo; é, portanto, uma escrita constituída de H., mas também do que ele inventa

---

<sup>10</sup> GARRET, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Editora Ática, 2013. p. 19.

de si, do que a lembrança o permite inventar. Essas são todas partes da autobiografia que parece querer criar a partir da escrita, oferecendo, assim, para si mesmo, um nascimento possível. Para Rebelo, (1983, p. 29),

Recordar é, no fundo, imaginar e sentir. E imaginar é deformar. E H., ao fazê-lo, enquadra as suas invocações dentro de contextos de escritas já conhecidas, ou que com elas se associam, porquanto o artifício, a simulação lhe permitem viver situações passadas, mantendo entre elas e o tempo do registro um distanciamento, que lhe dá a oportunidade de julgá-las, como se assistisse a acontecimentos que ocorrem na vida de um outro.

Por isso, mais que autor, H. é também crítico de seus próprios textos, e nos capítulos que seguem seus exercícios – que são, no total, cinco –, há uma reflexão sobre o que foi narrado por ele anteriormente. Seja sobre o *modo* de narrar, seja sobre os fatos narrados, ele confere a si mesmo a tarefa de analisar a sua escrita e quanto de si está nela *inscrita*, de modo que, aos poucos, move-se para fora do seu segundo labirinto, derrotando outra vez o Minotauro-Verdade, percebendo-se incapaz de apreender-se por completo na escrita, da mesma forma que não apreendia o outro na pintura.

A invenção não pode ser confrontada com a realidade, logo, tem mais probabilidades de ser exata. A realidade é o intraduzível porque é plástica, dinâmica. E dialética, também. Sei disto um pouco porque o aprendi em tempos, porque tenho pintado, porque estou a escrever. Agora mesmo o mundo transforma-se lá fora. Nenhuma imagem o pode fixar: o instante não existe. (MPC, p. 172)

Lentamente, H. assume a máxima pessoa de que o poeta – no seu caso, o artista – é mesmo um fingidor. Novamente nas palavras de Rebelo (1983, p. 29),

[...] descobre H. a importância do fingimento em arte como modo e postura da criação. Porém fingir não é copiar do real, mas, sim, um imitar desfigurante, que exige o amor do concreto e o rigor na sua captação, porque só se pode deformar a partir do que é bem conhecido, como só se pode amar o que se conhece.

Está, outra vez, fora do labirinto: aqui, não é mais possível reconstruir nada sem que, nessa reconstrução, insira um pouco de si e, dessa forma, molde o real aos seus próprios olhos. O narrador em busca do seu próprio nascimento assume, enfim: “Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda [...]” (MPC, p. 207)

## Considerações finais

*Todas as linhas humanas são tortas, tudo é labirinto.*

José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*

Os labirintos evocados pela narrativa do *Manual* se completam e permitem que o narrador siga um caminho consideravelmente linear: ao questionar o seu fazer artístico enquanto pintor, torna-se escritor; ao questionar a sua escrita, torna-se, enfim, ele mesmo, humano e, naturalmente, labiríntico. Como admite H., “Todas as linhas humanas são tortas, tudo é labirinto. Mas a linha recta, mais do que aspiração, é uma possibilidade. O próprio labirinto contém a linha recta, quebrada, sim, interrompida, sim, mas permanente e à espera” (*MPC*, p. 232).

É pelo ato de atravessar o labirinto e derrotar o monstro que o habita que a postura de H. se modifica. Não à toa sua carreira de retratista fica ameaçada ao pintar o quadro dos Velhos da Lapa, no qual os modelos não se reconhecem porque não são, enfim, meras representações, mas recriações do pintor na tela. Da mesma forma, seu exercício de escrita, confuso sob o olhar de Adelina, se aprimora e se alarga, deixando de se encaixar em um material publicável e tornando-se algo que a mente progressista de M. consegue enxergar com clareza. Em todos os aspectos de sua vida, H. se reinventa, e o livro se abre em uma possibilidade de novas narrativas, mais livres, encerrando-se, enfim, no 25 de Abril, data que marca a queda do autoritarismo, da verdade absoluta.

Neste artigo, procurou-se propor uma nova forma de leitura do romance de Saramago publicado em 1977: não como *anterior* aos que carregam as características clássicas da narrativa saramaguiana, mas como espaço primeiro de criação dessas características; uma experimentação de Saramago sobre o que viria a ser a sua obra literária. Em paralelo à releitura do mito do Minotauro, estruturou-se uma leitura do *Manual* como um percorrer possível pelos labirintos propostos pela própria narrativa que, enfim, resultam em um único grande labirinto: o de pensar a obra de arte sendo um indivíduo que participa de um momento histórico.

Se a narrativa de Saramago se constrói como um discurso histórico pretendido, uma outra possibilidade de documentar os fatos pela ficção, seu *Manual* é, antes, o questionamento elaborado da própria escrita da ficção e dos efeitos que ela sofre enquanto manifestação de um ponto de vista, de *uma* verdade. Mais tarde, ao subverter o discurso histórico e dar voz aos silenciados, Saramago se valerá desse mesmo questionamento, pretendendo construir uma ficção que, enquanto obra de arte, é também a exposição de uma individualidade, de uma opinião; é, enfim, a inscrição de si – e do outro – no discurso da história.

## Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador.” In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. In: \_\_\_\_\_. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2012, s.p.

BORGES, Jorge Luis. “A casa de Austeriön.” In: \_\_\_\_\_. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

COELHO, Eduardo Prado. “O ensaio em geral.” In: \_\_\_\_\_. *O cálculo das sombras*. Porto: 1997. p. 18-49.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Editora Ática, 2013.

HORÁCIO. *Arte poética*. Lisboa: Inquérito. s.d.

LEGOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: \_\_\_\_\_. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. São Paulo: Editora UNICAMP, 1990. p. 535-53.

REBELO, Luis de Sousa. “Os rumos da ficção de José Saramago”. In: SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Editorial Caminho, 1983. p. 7-38.

RICOEUR, Paul. “Memória, história, esquecimento”. In: *Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*. Budapeste, 2003. Conferência. Disponível em: <[http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos\\_ricoeur/memoria\\_historia](http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia)>. Acesso em: jun. 2019.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Editorial.

### JOSE SARAMAGO’S INEVITABLE LABYRINTHS: A READING OF HIS *MANUAL OF PAINTING AND CALLIGRAPHY*

**ABSTRACT:** This article intends to present a reading of José Saramago’s *Manual of Painting and Calligraphy*, which dialogues with the borgean reading of the Minotaur myth. Published for the first time in 1977, Saramago’s first novel has already some of the questions that will be recurrent in his works, starting with the publishing of one of his most “classic” books, *Rised from the Ground* (1980). The debates undertaken by the relations between the self and the work of art, and memory and History were the central interest of this article. Therefore, from the reading of the novel, it was our intention to investigate the metaphorical labyrinths that the narrative evokes, thus discuss the reflections engaged by the narrator about the work of art, its production and its relation with the historical matters. Based on the investigation, it was found that, although the “brand” in the Saramago’s novels is a subversion of the historic speech, in *Manual of Painting and Calligraphy* his intention were the analysis of the artistic speech and its influences in the elaboration of a new History.

**Keywords:** *Manual of Painting and Calligraphy*; José Saramago; Labyrinth.