

# Litterata

Revista do Centro de Estudos  
Portugueses H3lio Sim3es



## Universidade Estadual de Santa Cruz

---

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA  
RUI COSTA - GOVERNADOR

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO  
OSVALDO BARRETO FILHO - SECRETÁRIO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ  
ADÉLIA MARIA CARVALHO DE MELO PINHEIRO - REITOR  
EVANDRO SENA FREIRE - VICE-REITOR

---

DIRETORA DA EDITUS  
RITA VIRGINIA ARGOLLO

### 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 (UESC)  
ODILON PINTO (UESC)  
RICARDO FREITAS (UESC)  
ALEÉLTON FONSECA (UEFS)  
LUCIANA WREGE RASSIER (LA ROCHELLE)  
RITA OLIVIERI-GODET (RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE)  
PHILIPPE BOOTZ (PARIS 8 – SAINT DENIS)  
VÂNIA CHAVES (UNIVERSIDADE DE LISBOA)

### EQUIPE DE TRADUÇÃO

ZELINA BEATO - CENTRO DE TRADUÇÃO

Revisão para o Português

MARIA D'AJUDA ALOMBA RIBEIRO (UESC)  
MARIA DAS GRAÇAS T. DE ARAÚJO GÓES (UESC)  
RAILDES PEREIRA SANTOS (UESC)  
TCHARLY MAGALHÃES BRIGLIA (UESC)

REVISÃO PARA O ESPANHOL:

NAIR FLORESTA ANDRADE (UESC)  
ROGÉRIO SOARES DE OLIVEIRA (UESC)  
MARCELO DA SILVA BISPO (UESC)  
NADSON VINÍCIUS DOS SANTOS (UESC)

REVISÃO PARA O INGLÊS:

CRISTIANO SANTOS DE BARROS (UESC)  
CAMILA NOBRE SANTANA (UESC)  
LÚCIA REGINA FONSECA NETTO (UESC)  
ÂNGELA VAN ERVEN CABALA (UESC)

REVISÃO PARA O FRANCÊS:

FREDÉRIC ROBERT GARCIA (UESC)

### COMISSÃO EDITORIAL

CLÁUDIO DO CARMO (UESC)  
EDITE LAGO DA SILVA SENA (UESB - JEQUIÉ)  
EVANI MOREIRA PEDREIRA DOS SANTOS (UESC)  
INARA DE OLIVEIRA RODRIGUES (UESC)  
ISABEL AURORA MARRACHINHO TONI (UCS-RS)  
KATIA JANE CHAVES BERNARDO (UESC)  
MARIA LAURA DE OLIVEIRA GOMES (UESC)  
MÁRCIA VALÉRIA FERNANDES DIEDERICHE LIMA DOS SANTOS (UESC)  
MARILENE BACELAR BAQUEIRO (UFBA)  
REHENIGLEI REHEM (UESC)  
SAMUEL MACÊDO GUIMARÃES (UESC)  
VÂNIA LÚCIA MENEZES TORGA (UESC)

### EDITORES

CLAUDIO DO CARMO GONÇALVES  
INARA DE OLIVEIRA RODRIGUES  
REHENIGLEI REHEM  
VÂNIA LÚCIA MENEZES TORGA

---

ISSN 2237-0781

# Litterata

Revista do Centro de Estudos  
Portugueses Hélio Simões

Ilhéus - Bahia



2015

Litterata - Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões	Ilhéus-BA	v. 2	n.2	1-202	jul/dez. 2012
--	-----------	------	-----	-------	---------------

©2014 by 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  
e-mail: cephs@uesc.br / revistalitterata@gmail.com

**PROJETO GRÁFICO**

Álvaro Coelho

**DIAGRAMAÇÃO E CAPA**

Felipe Lavinsky

**ILUSTRAÇÃO DE CAPA**

*Bohemian Music and Literature* (1950), de  
Gustavo Celis Leon

**REVISÃO**

Genebaldo Pinto Ribeiro  
Maria Luiza Nora  
Inara de Oliveira Rodrigues  
Paula Regina Siega

**ORGANIZAÇÃO:**

Paula Regina Siega  
Inara de Oliveira Rodrigues

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

Litterata : revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões / Universidade Estadual de Santa Cruz, Departamento de Letras e Artes. -- Vol. 2, n. 2 (jul./dez. 2012) -- Ilhéus, BA : Editus, 2014--  
v. : ii2.

Semestral.

Editores: Reheniglei Rehem, Inara de Oliveira Rodrigues, Vânia Lúcia Menezes Torga e Cláudio do Carmo Gonçalves  
ISSN 2237-0781

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 / SUMMARY

- 7      **Editorial**
- 11     ***As naus: o lugar de ancoragem do outro na formação identitária da pátria portuguesa***  
***The ships: the place of anchor of other in the portuguese identity formation***  
*Karen Eloá de Assumpção Pereira*
- 37     **Os interstícios da memória nos fragmentos da linguagem em Lídia Jorge e Cardoso Pires**  
***The interstices of memory in the fragments of Lídia Jorge and Cardoso Pires's language***  
*Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro*
- 51     **Em estado de memória: experiência, memória e pós-memória no relato de Tununa Mercado**  
***Em estado de memória: experience, memory and postmemory in the narrative of Tununa Mercado***  
*Vitalina Rosa de Araújo*  
*Cláudio do Carmo Gonçalves*
- 71     **As imagens da cidade de Ilhéus nos romances amadianos**  
***Images of Ilhéus city in Jorge Amado's novels***  
*Juliana Santos Menezes*

- 93 **Vínculos entre as ruas ilheenses e as transformações sociais em Gabriela, cravo e canela**  
*The connections among streets of ilhéus and the social transformations in Gabriela, cravo e canela*  
*Bruna Araujo Cunha*
- 119 **Superioridade masculina: limites entre poder e submissão abordados em Gabriela, adaptação de Walcyr Carrasco**  
*Superioridad masculina: límites entre poder y submisión presentados en gabriela, adaptación de Walcyr Carrasco*  
*Josimare Francisco dos Santos*  
*Adriana Correia Rodrigues*  
*Joelma Gomes Ribas Santos*  
*Neucy Coelho Pagotto*
- 133 **A organização familiar da sociedade nordestina logofonofalocêntrica em Abril despedaçado**  
*A familiar organization of logofonophallogentric northeastern society in Abril despedaçado*  
*Maria Margarete Souza Campos Costa*  
*Sandra Maria Pereira do Sacramento*
- 175 **Poética do corpo a céu aberto. Movimento Poetas na Praça: cultura, trajetória e resistência**  
*Poetic of the body in open air. Poetas na Praça Movement: culture, trajectory and resistance*  
*Messias Nunes Correia*

## Editorial

O segundo número do volume 2 da revista **Litterata**, publicação do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões – Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (Uesc-Ilhéus/BA) –, visou estimular reflexões críticas acerca das narrativas em diversos suportes e seus cruzamentos com a literatura produzida dentro e fora do Brasil. Para tanto, elegeu como eixo temático "Perspectivas contemporâneas das narrativas em línguas ibéricas", acolhendo trabalhos que tratassem das narrações produzida na atualidade em Portugal, Brasil, Espanha e América Latina, em suas possíveis modalidades teóricas e de expressão estética.

Tópico significativo das reflexões contemporâneas sobre o entrelaçamento entre fazer artístico, experiência humana e realidade histórica, o tema da memória é o foco do primeiro grupo de artigos. Karen Eloá de Assumpção Pereira abre o volume com uma abordagem acerca da posição do Outro na identidade portuguesa, cuja memória colonial é retrabalhada por António Lobo Antunes n'*As naus*, a partir de estratégias discursivas investigadas pelo viés dos estudos culturais. Ainda em âmbito português, Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro indaga sobre as fragmentações da memória e da linguagem nas obras testemunhais de Lídia Jorge e Cardoso Pires, observando como os esfacelamentos do sujeito e do território se refletem em novas formas de tessitura do romance. Já, ao transpor-nos à realidade latino-americana através do relato de Tununa Mercado, Vitalina Rosa de Araújo e Cláudio do Carmo Gonçalves abordam

as relações entre trauma e narração, indagando sobre esquecimento, memória e representação do passado sob forma do relato individual.

A memória perpassa também o segundo grupo de artigos, focalizados agora na produção literária de Jorge Amado. A importância do autor, bem como o forte vínculo com o tempo e com o espaço das narrativas ultrapassam, de um lado, os limites entre regional e nacional e, de outro, entre ficção e história, cultura local e imaginário externo, literatura e produção audiovisual. Nesse prisma, Juliana Santos Menezes lança o olhar sobre as imagens da cidade de Ilhéus nos romances de Jorge Amado, verificando suas marcas nos epítetos com os quais a cidade passou a ser conhecida em nível nacional. A representação amadiana de Ilhéus também é o tema de Bruna Araújo Cunha, que observa como as transformações sociais relatadas em *Gabriela, cravo e canela* são ambientadas no espaço público das ruas, palco de discussões acerca da tradição e da modernidade. Josimare F. dos Santos, Adriana C. Rodrigues, Joelma G. R. Santos e Neucy C. Pagotto, por sua vez, abordam a transposição televisiva de *Gabriela, cravo e canela* para indagar sobre as representações de superioridade masculina e submissão da mulher nos comportamentos de alguns personagens.

O universo das relações de poder, de opressão e resistência entre gêneros, classes, estado e população civil, dentre outros, são as linhas condutoras do terceiro e último grupo de artigos, que abordam as relações entre literatura e cinema, entre corpo e performance poética. Maria Margarete Souza Campos Costa e Sandra Maria Pereira do Sacramento, amparadas nas teorias de gênero e do discurso, analisam o contexto autoritário da

organização familiar no Nordeste do início do século XX, representada em *Abril despedaçado*, filme de Walter Salles inspirado no romance de Ismael Kadaré. Enfim, Messias Nunes Correia, ao tratar do Movimento Poetas na Praça, traz à luz uma intensa e pouco conhecida expressão literária baiana, marcada por uma proposta de poesia marginal e popular, por meio da qual corpo, espaço e poesia se integram na perspectiva de resistência cultural.

Inara de Oliveira Rodrigues  
Paula Regina Siega  
*Organizadoras*



## ***As naus: o lugar de ancoragem do outro na formação identitária da pátria portuguesa***

**Karen Eloá de Assumpção Pereira<sup>1</sup>**

**Resumo:** António Lobo Antunes se destaca como uma das vozes mais significativas da literatura produzida em Portugal no período pós-revolução. Em seu romance *As Naus* (1988), faz uma releitura da história das conquistas ultramarinas de Portugal – seus mitos, glórias e infortúnios. O romance, numa perspectiva atemporal, paródica e dessacralizante, traz, para o século XX, figuras emblemáticas do passado que construíram a História de Portugal, tais como: Pedro Álvares Cabral, Diogo Cão, Luís de Camões, D. Sebastião, Vasco da Gama, entre outros. Com um tom irônico, a narrativa faz uma reflexão sobre a identidade portuguesa, fundamentada num passado glorioso que já não mais existe, a não ser na memória de um povo que vive da imaginação de uma época remota. É essa matéria identitária de Portugal que será objeto do nosso estudo. Propomo-nos, no artigo ora apresentado, a discorrer sobre algumas das estratégias discursivas utilizadas na narrativa de Lobo Antunes a partir da fundamentação teórica de Ângela Beatriz Faria, Maria Alzira Seixo, Zilá Bernd e outros que se fizeram necessários durante a análise da obra. Situando *As Naus* a partir de uma realidade pós-moderna, utilizaremos como paradigma norteador da nossa pesquisa o âmbito dos estudos culturais, e para tanto citaremos nomes como Homi Bhabha, Linda Hutcheon e Stuart Hall.

**Palavras-chave:** Cultura. Identidade. Literatura. Pós-modernidade.

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras, Universidade Estadual de Santa Cruz (Uesc). Bolsista da CAPES/2011-2012.

## The ships: the place of anchor of other in the portuguese identity formation

**Abstract:** António Lobo Antunes stands out as one of the most important literature author in Portugal in the post revolution period. In his novel *As Naus* (1988) the author constructs a historic review about Portugal overseas conquests approaching their myths, glories and misfortunes. In a timeless and parodical perspective Antunes brings from the past to the XX century emblematic characters which constructed Portugal history such as: Pedro Álvares Cabral, Diogo Cão, Luís de Camões, D. Sebastião, Vasco da Gama and others. The author uses an ironic writing to tell a narrative that explores a reflection about the portuguese identity based on a glorious past that exists no more unless in a colective memory of the people that still lives in the past age. This way the main purpose of this text is writing a reflection about some discursive strategies used by Lobo Antunes based on Ângela Beatriz Faria, Maria Alzira Seixo and Zilá Bernd theories. Once *As Naus* be stated in a post modernity reality it's necessary to use the cultural studies as paradigma to direct the investigation based on Homi Bhabha, Linda Hutcheon and Stuart Hall.

**Keywords:** Culture. Identity. Literature. Postmodernism.

### Introdução

As frágeis promessas de esperança e prosperidade, com as propostas de unidade entre as nações propagadas a partir da fundação da ONU (Organização das Nações Unidas), após a Segunda Grande Guerra, serviram de alento para a condição desoladora em que se encon-

trava o mundo, conforme nos informam os escritores portugueses João de Melo e Joaquim Vieira (1988). Nesse contexto, os sentimentos nacionalistas se exacerbaram e muitos países da Europa deixaram-se levar pelos ideais utópicos de reconstrução de impérios já extintos, como foi o caso de Portugal, que passou a explorar ainda mais violentamente as ocupações coloniais a partir de 1945.

Os ricos territórios coloniais africanos, tomamos Angola como exemplo, foram sendo invadidos por um número cada vez maior de portugueses que projetavam neles a possibilidade de enriquecer rapidamente. Entretanto, as aspirações nacionalistas fomentadas pelo momento pós-guerra também impulsionaram o sentido - e o sentimento - de luta pela libertação dos povos africanos, o que resultou em diversos conflitos pela descolonização dos territórios ultramarinos.

Os diálogos, estabelecidos a partir da emigração em massa de portugueses visando à expansão colonial portuguesa, e do enfrentamento resultante da resistência de muitos dos territórios colonizados, ressignificam a ideia de pertencimento e de trânsitos culturais. Nessa perspectiva, Boaventura de Souza Santos (1993) situa Portugal como uma cultura de fronteira, o que vale dizer como uma cultura não pertencente à Europa, mas situada entre a África e o Brasil. Daí a importância de investigar o modo como o texto literário se situa em um contexto sociopolítico, numa aproximação pluridimensional da atitude hermenêutica, uma vez que lidamos com uma obra originária de uma nação que traz heranças culturais diversas. Os entrecruzamentos ocasionados pelos diálogos entre as trajetórias históricas e sociais de Portugal e de um país como

Angola<sup>2</sup>, levam-nos a perceber a relevância de se considerar o modo como se operam as imbricações existentes entre ambos os países na elaboração da trama literária de *As Naus*, romance de António Lobo Antunes.

O desejo peculiar dos portugueses de se aventurarem para mundos desconhecidos além-mar, faz com que lancemos uma “mirada cultural estrábica” (SOUZA, 2002) ao estudarmos sua geografia literária. Assim, olhando para várias direções, aportamos em Angola, um dos refúgios onde repousa a cultura lusitana, já descentrada, desconstruída, resultado de uma condição rizomática. Esse direcionamento de foco nos traz a medida adequada para o entendimento de uma obra literária como *As Naus*, cujo discurso enunciador emerge da paisagem de ruínas do Império Português e nos leva a ouvir as vozes silenciadas dos “retornados”, daqueles que, partilhando já de uma identificação com a nação angolana, voltam para um lugar que não sentem mais como seu.

É neste contexto que, a partir da década de 1960, após vários séculos de glórias e riquezas alcançadas através da expansão marítima, o sistema político de Portugal passa a dar sinais de esgotamento. Do período que se estendeu de 1926 até 1974, em que o salazarismo<sup>3</sup> passou a exercer a liderança no país, a nação portuguesa ficou estagnada economicamente e isolada do processo de desenvolvimento cultural, comercial e industrial em que viviam os outros países da Europa, culminando num atraso que marcou profundamente a sua história.

---

<sup>2</sup> A escolha por Angola entre os outros países da África colonizados por Portugal explica-se pelo destaque que lhe é dado na narrativa que aqui nos colocamos a analisar.

<sup>3</sup> Assim conhecido o regime de governo ditatorial liderado por António de Oliveira Salazar.

Aproveitando esse momento de fragilidade do regime político-econômico português, acirra-se um movimento de luta por libertação dos territórios africanos ultramarinos (Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe). Segundo nos informa José Hermano Saraiva:

Em 1961 eclodiram em Angola movimentos de guerrilha. Nos anos seguintes aconteceu o mesmo na Guiné e em Moçambique. [...] No período que se seguiu consumaram-se decisões e opções que implicam necessariamente modificações irreversíveis no processo histórico português (SARAIVA, 1998, p. 365).

As repercussões dessa situação mostram-se evidentes tanto na dinâmica político-econômica como também na estrutura sociocultural de Portugal. Torna-se cada vez maior e mais explícito o sentimento de revolta ante o sistema de governo salazarista, que insiste em tentar subjugar os territórios africanos de língua portuguesa através de um violento período de confronto.

Resultado desta condição de opressão, desencadeia-se a Revolução dos Cravos em 25 de abril de 1974. Comandado por capitães do Exército, o evento consagrou-se como um dos mais importantes fatos da história portuguesa, marcando a atitude extrema de uma sociedade cansada da condição de atraso imposta pelo regime ditatorial salazarista.

Dentre os vários setores da sociedade lusitana que apoiaram a revolução, destacamos o setor artístico, mais precisamente o âmbito literário. Durante o governo de Salazar, os escritores foram extremamente perseguidos e tiveram muitas de suas composições

censuradas pela PIDE<sup>4</sup>. A produção artística não se constituía de maneira livre, estando condicionada a uma rigorosa e violenta fiscalização.

Com a queda da ditadura, o desejo de liberdade de expressão torna-se evidente. Chega o momento de ouvir a voz silenciada pela política repressora salazarista. A partir daí os escritores começam a imprimir em suas obras um tom crítico e reflexivo sobre essa transformação social, política e cultural. A história de Portugal passa a ser um tema recorrente em produções artísticas que buscam romper com o passado e (re)elaborar a essência identitária do país, (re)interpretando os seus registros históricos à luz de novos paradigmas, e desempenhando assim uma relevante função na reelaboração da identidade nacional. Segundo as palavras de Maria Alzira Seixo (1986, p. 49), tais obras

se entrançaram com a revolução e a assumiram em modalidades várias ou com ela se confrontaram, eis o que inegável embora insensivelmente foi acontecendo na nossa narrativa de ficção.

A nova tendência molda determinadas composições portuguesas da segunda metade do século XX, momento definido por muitos teóricos como pós-modernidade (ou modernidade tardia) e que deixa marcas no discurso literário produzido em Portugal. Este se volta para o processo de transformações sociais sofridas pelo país após a derrota na Guerra Colonial, culminando no retorno dos portugueses que moravam em territórios africanos, tema específico de *As Naus*.

---

<sup>4</sup> Polícia política de Salazar.

Lobo Antunes narra a história dos “retornados”, os portugueses que deixaram a África após o processo de descolonização e que, diferentemente das viagens de retorno à nação portuguesa na época da expansão marítima imperial, voltaram à pátria despidos de glórias e grandiosidades. Os colonos portugueses do século XX retornaram do território africano despatriados, sem quaisquer perspectivas de vida e com uma identidade nacional completamente fragmentada:

Os escarros dos antropófagos do barbudo asso-  
biavam raivas e ordens no piso inferior, exacta-  
mente por baixo das nossas nucas deitadas, e a  
mulher disse Não pertença aqui num sussur-  
ro que provinha do interior da sua desilusão e  
da sua miséria, e repetiu baixinho Não pertença  
aqui na exacta voz da noiva do retrato. Um  
grande paquete claro aproximava-se do cais a  
ameaçar destruir Bissau com o gume da proa  
onde uma sereia esculpida, de bacia gigantes-  
ca, separava a espuma com a lã doirada do sexo:  
Não somos de parte alguma agora, respondeu o  
marido a designar o barco coroadado de flâmulas,  
de emblemas reais, do estandarte do almirante  
Afonso de Albuquerque no topo do mastro  
principal, custoso de distinguir sobre as corni-  
jas, os guindastes, as gruas e os repuxos de agu-  
lhas das palmeiras (ANTUNES, 1988, p. 56).

Na busca por uma redefinição identitária fragmen-  
tada por processos históricos de invasões, colonizações  
e despatriações, o discurso literário tem um papel fun-  
damental, conforme afirma Zilá Bernd, porque

se atribui a missão de articular o projeto nacional, de fazer emergir os mitos fundadores de uma comunidade e de recuperar sua memória coletiva, passa a exercer somente a função *sacralizante*, unificadora, tendendo ao MESMO, ao monologismo, ou seja, à construção de uma identidade do tipo etnocêntrico, que circunscreve a realidade a um único quadro de referência (1992, p. 17-18, grifos da autora).

Chega-se, assim, ao que pretendemos enfocar na narrativa de Lobo Antunes: a formação identitária de Portugal, dentro da perspectiva dos estudos culturais e da pós-modernidade, considerando as transformações advindas dos anos 1960, começo das lutas de independência na África portuguesa e até o seu final, nos anos 1970, que também representam o momento da queda do regime salazarista.

Utilizaremos, para empreender tal tarefa, conceitos operatórios como *identidade* (BHABHA, 2001; HALL, 2003), *pós-modernismo* (HARVEY, 1992; HUTCHEON, 1991), *metaficção historiográfica* (HUTCHEON, 1991), *paródia* (HUTCHEON, 1985) e outras consultas que se mostraram necessárias durante a tessitura desse texto.

### **A presença do outro como *locus* de enunciação**

Os treze anos de conflito armado que a nação portuguesa implementou em território africano, nas décadas de 1960 e 1970, marcaram profundamente a história desse povo, passando a ser também referencial temático de muitos escritores portugueses a partir dessa época. Sobre essa referida ocorrência, assim afirma Ângela Beatriz de C. Faria:

E, tal como nos outros países europeus, a guerra moldou, pois, a paisagem social, política e econômica do Portugal contemporâneo e veio a ser representada por uma geração literária da guerra colonial, capaz de assumir uma nova atitude moral, testemunhal e estética, mediatizada pela vitória do sujeito em relação ao tempo que vai entre o acontecido e o escrito (2002, p. 37).

Lobo Antunes faz parte dessa geração pós-guerra e pós-revolução que discute o passado imperial da nação portuguesa, já extinto, mas ainda mantido resguardado num imaginário nacional. O regime ditatorial salazarista buscou reforçar ainda mais tais amarras com o passado, recuperando-o, levando muitos portugueses a acreditar numa imagem de nação moldada pela tradição histórica. Esse passado recuperado não foi vivido, mas imaginado. Os fatos da história de Portugal foram retomados, no presente, pela imaginação e memória nacionais, portanto passíveis de restrições. Uma delas seria o desconhecimento do Outro, já que a nação portuguesa não é pensada em ampla escala, considerando as outras nações que participaram da construção da sua história sociocultural. A definição de nação fica, então, subjugada às limitações da comunidade que se propõe a imaginá-la, como afirma Benedict Anderson:

Imagina-se a nação *limitada* porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações (2008, p. 33).

A narrativa antuniana busca descortinar essas glórias pretéritas imaginadas para a pátria lusitana, dessacralizando mitos e subvertendo o texto da história tida como oficial, colocando-nos diante de heróis nacionais ridicularizados, situados num presente caótico e degradante:

Acontecera-lhe de tudo na vida, desde descobrir a Índia e limpar, com as próprias mãos, as diarreias e os vômitos do meu irmão moribundo Paulo da Gama, a ajudar a entupir de rolhas de estearina o caixão do pai de um infeliz qualquer que viajava para o reyno num porão de navio a seguir à revolução de Lixboa, desde jogar a bisca com oficiais sem pulso no baralho, até, como agora, morar nesta vivenda do bairro económico da Madre de Deus, a Chelas, que o parlamento decidiu atribuir-me por unanimidade acompanhada de uma medalha e um diploma como paga pelos meus serviços à pátria, e onde o rei D. Manoel me vinha buscar aos domingos de manhã para passeios de automóvel ao Guincho (ANTUNES, 1988, p. 181).

Em *As Naus*<sup>5</sup>, a condição em que a pátria lusitana é enquadrada na atualidade já não corresponde à imagem de um tempo de riquezas e esplendores, que ficou para trás. Todo seu arcabouço mítico e histórico é deslocado de um panorama passadista e, para tanto, importantes personagens, provenientes da historiografia, são evocados e apresentados como figuras integrantes da massa descolonizada após a libertação do território africano. Acontece, pois, o que se configura em muitos

---

<sup>5</sup> Daqui em diante será designada pelas iniciais AN.

romances portugueses publicados entre as décadas de 1980 e 1990: eliminam-se as fronteiras entre história e ficção, entre passado e presente:

O senhor Francisco Xavier, que adquirira o hábito de colar à nuca uma auréola de santo decorada por lampadazinhas de várias cores que lhe forneciam o aspecto equívoco do anúncio de uma marca de pilhas, procurou impedir a saída dos documentos do navegador que as escolopendras e as traças haviam esfarelado dizimando continentes inteiros, uma dúzia de promontórios e a cordilheira dos Andes, com o argumento de que Diogo Cão não só lhe devia onze meses de diária como quebrara, na intempérie das suas bebedeiras, metade da mobília da sala de jantar e quase todos os vidros da cozinha, para além dos incontáveis enxergões que apodrecera, em sestras de moribundo antecipado, com a sua ácida urina de cavalo agónico (ANTUNES, 1988, p. 230).

Os referidos romances podem ser situados no que Linda Hutcheon (1991) vem denominar de *metaficção historiográfica*. Com esse termo, ela refere-se

àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos (HUTCHEON, 1991, p. 21).

Nessa perspectiva, o romance ora analisado se estabelece como uma metaficção historiográfica, determinando-se, por isso, como uma obra literária do pós-modernismo. A arte pós-moderna é compreendida por Linda Hutcheon como aquela que é

ao mesmo tempo, intensamente auto-reflexiva e paródica, e mesmo assim procura firmar-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico (1991, p. 12).

E é por meio desse constante diálogo com os textos da história e da literatura de Portugal que *AN* possibilitam ao leitor um direcionamento para uma nova versão da formação do império português, percebendo-o através dos tons dados pela ironia e pela paródia. A intenção do autor em criticar o passado “rasurando” (para usar o termo de Hutcheon) o texto da história, subvertendo-o, criando a partir dele um novo texto, evidencia-se durante toda a narrativa, como nos confirma Ângela Beatriz Faria:

É importante observar como se processa, nos romances portugueses contemporâneos, o resgate do imaginário social, cultural, literário e histórico, através da intertextualidade, da interdiscursividade e do ato de ‘contornar’ *Os Lusíadas*. [...] *As Naus* revisitará, através de sua escrita inaugural, o naufrágio do Império (2002, p. 50).

Segundo David Harvey (1992), essa tendência das obras pós-modernas para os “entrelaçamentos intertextuais” foi amplamente influenciada pelo *desconstruccionismo* de Derrida. A partir desse movimento,

escritores que criam textos ou usam palavras o fazem com base em todos os outros textos e palavras com que depararam, e os leitores lidam com eles do mesmo jeito. A vida cultural é, pois, vista como uma série de textos em intersecção com outros textos, produzindo mais textos (HARVEY, 1992, p. 53).

Resultantes desse processo dialógico entre *AN*, os textos da literatura e os da história, inauguram-se novos discursos, novos modos de enunciação, novas maneiras de narrar a temática do nacional. Lobo Antunes usa múltiplas vozes enunciadoras como uma de suas técnicas para a elaboração de tal narrativa, e esses vários enunciadore são sujeitos descentrados, constituem-se na voz representativa daqueles colocados à margem da sociedade.

A busca por romper com o esquema tradicional de ter um único protagonista conduzindo a narrativa mostra a intenção do autor de criticar os padrões instituídos, não só no âmbito literário, como também no social e no político. Tal atitude evidencia quão profundas foram as marcas da opressão deixadas pela política ditatorial de Salazar na sociedade portuguesa.

Por isso Lobo Antunes anula qualquer possibilidade de hierarquia nos romances a partir dessa fase. Nenhum narrador se sobrepõe ao outro, todos têm igual importância, as histórias desenvolvidas são igualmente relevantes, desde a da prostituta até as dos grandes navegadores do passado, esses últimos colocados em condição de fracasso, desprovidos de qualquer poder. Surge o anti-herói, um ser frágil, marginalizado, dotado de uma identidade fragmentada, como mostra o trecho destacado a seguir, narrado por uma prostituta:

Há sempre inditosos dispostos a pagar para dormir com uma mulher mesmo assim velha como eu, patetas que me escoltam ao meu quarto trepando cinco andares sem elevador a agarrarem com a palma os saltos do coração moribundo, que dobram as calças pelo vinco, que juntam os sapatos debaixo da cadeira, que se sentam na cama, depois de me entregarem as notas [...] (ANTUNES, 1988, p. 195).

Personagens históricos também narram *AN*, mas esses são deslocados por Lobo Antunes do seu papel na história oficial de Portugal, para uma realidade marginal: os retornados. Pedro Álvares Cabral é colocado numa condição de quase mendicância, Diogo Cão é um bêbado enlouquecido, Vasco da Gama é um jogador viciado, entre outros exemplos. Mas, mesmo assim, ao contrário do que muitos afirmam, o pós-modernismo não anula a história; ela, por ser tomada como um texto, como uma criação humana, pode ser rasurada. Assim Hutcheon (1991, p. 34, grifo do autor) declara

que a história não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e 'euforicamente', que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos.

Nos trechos destacados a seguir, nota-se um texto que, profundamente irônico, parodia a história oficial

de Portugal e dessacraliza as figuras míticas que compõem o imaginário da nação lusitana. Usando tais estratégias, consegue não só criticar o fato de a identidade desse país ter permanecido por tanto tempo presa a elementos de um passado já tão distante e esquecido, como também mostrar que o que resta para os portugueses desse momento pós-revolução é um presente de infortúnios e um futuro sem quaisquer expectativas.

Os biólogos acabaram por partir sem o conde numa fragata que se esfumou do radar por alturas da Escócia, esfacelada num promontório perverso, no mesmo dia em que Vasco da Gama e o monarca, enganando os guarda-costas tumefactos de pistolas que os americanos alugavam ao mês, saíam sozinhos na direcção de Marvila conversando de descobertas e de deusas. Tinham envelhecido tanto que a gente da cidade, que os não reconhecia, seguia estupefacta aquele casal de anciões mascarados com as roupas bizarras de um carnaval acabado, de punhal de folha à cinta, mocassins bicudos de veludo, gibões de riscas e longas madeixas cheirando a orégão de copa, em que proliferavam parasitas de outros séculos. Os miúdos da Penha de França e do Beato rodeavam-nos de uma chufa de curiosidade divertida. As vendedeiras de hortaliça, espantadas, cristalizavam a meio o grito dos pregões (ANTUNES, 1988, p. 119).

-----  
O infante D. Henrique resumia-se a uma fábula virtuosa e heróica dos livros de História, que mostravam um príncipe de bigode de cantor romântico e chapéu de abas largas sentado na

extremidade de um promontório de escarpas e lançando às ondas, por desfastio, barquinhos de papel, e não sonhava vir a conhecer pessoalmente D. João II, que o professor da escola da Câmara, recortado contra a ardósia do quadro debaixo de uma cruz de latão, garantia ser um sujeito perverso que espetava navalhadas nos primos na odiosa brutalidade dos contínuos de liceu (ANTUNES, 1988, p. 213).

Pode-se notar que em *AN* o discurso da história, entre outros textos, é colocado como uma referência para ser parodiada. Essa paródia construída em tempos pós-modernos está longe de se definir de maneira simplista, como trazem os conceitos dos dicionários populares. Consoante a afirmação de Linda Hutcheon, a paródia não é

um fenômeno novo, mas pareceu-me que a sua ubiquidade em todas as artes deste século exige que reconsideremos tanto a sua natureza como a sua função (1985, p. 11).

Não cabe nesse artigo elencar detalhadamente os aspectos sobre a teoria da paródia pensados por Hutcheon (1985), pela extensão de tal conteúdo, mas vale destacar, para efeito da nossa análise, a questão da *inversão irônica*. Por meio de uma ironia mordaz, Lobo Antunes inverte, por exemplo, o sentido de *Os Lusíadas*, quando se propõe narrar a nação portuguesa através de uma viagem. Essa inversão acaba por gerar certo tom de comicidade por ridicularizar uma narrativa que foi sacralizada pela pátria lusitana.

Enquanto a epopeia de Camões, obra que se tornou um ícone da literatura portuguesa, descreve uma saída de Lisboa em busca de riquezas e de conquistas de novos territórios, *AN* apresentam uma viagem de retorno a Portugal, marcada pelo sentimento de fracasso, de perda, completamente despidas das glórias cantadas nos versos camonianos.

Era uma vez um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda, que permaneceu no Cais de Alcântara três ou quatro semanas pelo menos, sentado em cima do caixão do pai, à espera que o resto da bagagem aportasse no navio seguinte. Dera aos estivadores, a um sargento português bêbedo e aos empregados da alfândega a escritura da casa e o dinheiro que trazia, vira-os içar o frigorífico, o fogão e o Chevrolet antigo, de motor delirante, para uma nau que aparelhava já, mas recusou separar-se da urna apesar das ordens de um major gorducho (Você nem sonhe que leva essa gaita consigo), um fêretro de pegas lavradas e crucifixo no tampo, arastado tombadilho fora perante o pasmo do comandante que se esqueceu do nócio e levantou a cabeça, tonta de cálculos, para olhá-lo, no momento em que o homem de nome Luís desaparecia no porão e encaixava o morto sob o beliche, como os restantes passageiros faziam aos cestos e às malas (ANTUNES, 1988, p. 19).

A paródia, segundo Hutcheon (1991), consiste na imitação de algo, mas uma imitação invertida, que usa um tom irônico e até cômico para subverter o objeto a ser parodiado. Lobo Antunes deixa evidente seu desejo

por alterar a história oficial de Portugal cantada por Camões, dando-lhe um tom jocoso, ridicularizante. Dessa forma, fica explícita, no decorrer de toda a narrativa, a crítica à cobiça e ao desejo desenfreado por poder, aspectos que, incentivados pela política colonizadora de Portugal, moldaram o sentido de nação que muitos portugueses passaram a incorporar.

Segundo Stuart Hall (2003, p. 51): “As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades” (grifo do autor). A nação portuguesa acumulou riquezas e poder durante muitos séculos através das conquistas ultramarinas e do processo de colonização e exploração das terras além mar. Mas, com o passar do tempo, o império construído por Portugal foi ruindo e a ideia de nação começou a perder o sentido. Por conseguinte, os portugueses perderam a referência nacional com a qual se identificavam.

A pátria lusitana descrita nos textos históricos passa a ser vista sob um olhar de desencanto e pessimismo face à realidade em que se encontra no período pós-revolução, marcado por uma grave crise econômica, política e social. Nesse contexto, a identidade nacional fragmenta-se e o sujeito sente-se despatriado. Sobre essa condição em que o homem da pós-modernidade se vê colocado, Hall assim afirma:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indi-

vídus sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia de que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um 'sentido de si' estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentramento do sujeito (2003, p. 9).

Os personagens da narrativa antuniana correspondem a essa realidade colocada por Stuart Hall, não se sentem sendo de Portugal, nem de Angola, nem se localizam em parte alguma. Tanto os personagens deslocados da história e parodiados em *AN*, quanto os personagens literários trazem consigo esse sentimento contraditório dos retornados, sujeitos que, por não serem de parte alguma, acabam por assumir uma universalidade, uma realidade mais global, despidos de qualquer ideia de identidade local:

A crueldade dos anos magoou-o como um castigo injusto e ao voltar-se para encarar a mulher, sugando das gengivas uma remota saudade de chá, indignou-se de novo ao verificar, espantado, a erosão sem cura que o tempo provocara nela também, avariando-lhe as pernas de um mármore de varizes, aumentando-lhe as pálpebras, dissolvendo a cintura, e admitiu com desgosto que Já não perencemos nem sequer a nós, este país comeu-nos as gorduras e a carne sem piedade nem proveito uma vez que se achavam tão pobres como haviam chegado (ANTUNES, 1988, p. 54).

---

Um ruivo grosso e tímido, gaguejando empenhos, acotovelou-me para se aproximar da secretária e

estávamos sozinhos e postos de banda numa cidade que conhecia sem conhecer e cheirava à carne doce dos javalis que os monteiros açulam no verão perseguindo-os pelas praças e travessas de Linda-a-Velha ou de Bucelas, enquanto homens de negócios holandeses e capitães dos mares de Malaca desapareciam nos táxis do aeroporto na direcção do centro da cidade e do fedor de vazante dos seus becos, e nós os três cá fora, no passeio, à torreira, à espera das mesinhas vindas de Angola como se as caravelas atravessassem as avenidas para nos depositarem aos pés um caixote bolorento de limos de baixios, amolecido pelas gengivas das ondas, destruído por correntes contraditórias e gumes de recife, barbudo de mexilhões e ostras oceânicas, com um resto de colchão e uma maçaneta dentro (ANTUNES, 1988, p. 17).

A matéria identitária da pátria lusitana é objeto de reflexão e crítica no discurso de AN. A identidade de Portugal não pode ser fixada no seu passado de glórias e riquezas, deve-se considerá-la como um aspecto dinâmico, constantemente modificada pelos processos de trocas culturais. Enfim, nenhuma identidade cultural pode ser elaborada isoladamente, o Outro faz parte dessa construção. É nesse viés que perpassa a discussão sobre *identificação* colocada por Lobo Antunes, no romance ora analisado.

Aliada a uma visão pós-moderna, que critica o eurocentrismo e, em contrapartida, dá voz aos segmentos sociais periféricos, a perspectiva dos estudos culturais busca focalizar esse olhar do colonizado. A identificação dos retornados já não é tão somente portuguesa, mas resultado de uma fusão com a imagem de si elabora-

da pelo outro (colonizado). Na construção dessa identidade portuguesa pós-moderna, resultante dos híbridos culturais estabelecidos pela colonização, a presença do Outro tem relevante papel.

De acordo com Homi Bhabha (1998, p. 76), a identificação “é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem”. Assim, para identificar-se como português, por exemplo, é necessário considerar a visão do Outro (colonizado) no processo de elaboração do que é ser esse “português”.

Nunca encalhei, no entanto, em homens tão amargos como nessa época de dor em que os paquetes volviam ao reyno repletos de gente desiludida e raivosa, com a bagagem de um pacotinho na mão e uma acidez sem cura no peito, humilhados pelos antigos escravos e pela prepotência emplumada dos antropófagos. Os colonos que não logravam partir para o Brasil ou a França assemelhavam-se a anjos que perderam as argúcias do voo e chinelavam solas terrestres nos bairros mais tristes da cidade, feitos de laideiras e sem destino, de pelourinhos barrocos e de escadinhas desorientadas, em que mesmo as varandas dos prédios, com os seus vasos vermelhos e a sua roupa no fio, se aparentavam a tra-seiras de subúrbio (ANTUNES, 1988, p. 200).

O trecho destacado anteriormente traz a voz narrativa de uma prostituta angolana que vai para Lisboa à procura do navegador Diogo Cão. O colono português retornado da África é descrito a partir da perspectiva de um sujeito descentrado, multiplamente marginalizado (mulher,

negra, prostituta). Nota-se que, após um longo período de dominação política e cultural, os colonizados ganham não só a independência, como também visibilidade.

No discurso literário antuniano, a política colonizadora e o projeto de expansão marítima, aspectos enformadores do passado identitário de Portugal, são severamente criticados. Os horrores impostos pela Guerra Colonial, uma das temáticas fundamentais abordadas em *AN*, são apresentados nessa narrativa sob uma nova perspectiva. Seu autor, a partir das vivências e conhecimentos adquiridos quando atuara como médico em Angola, denuncia a crueldade do exército português.

Os oficiais de tripas puídas debandaram do andar de baixo e tomaram o avião para a Europa. Batalhões completos, convulsos de amibas e lombrigas, com os furriéis a cabecearem de doença do sono logo após a charanga e a bandeira, alçavam-se para navios ferrugentos carregando as suas armas e os seus mortos. Guerrilheiros descalços, de camuflado, colares ao pescoço e bafo canibal de gato selvagem, passeavam-se nas escadinhas da cidade chacinando mulatos à baioneta (ANTUNES, 1988, p. 52).

Representando a ficção surgida no período pós-revolução, essa narrativa se propõe a reinterpretar o texto e os personagens da história oficial, subvertendo-os, utilizando para tal empreendimento a estratégia irônica da paródia. Distanciando-se de qualquer compromisso com uma Verdade cristalizada, o romance de Lobo Antunes assume verdades literárias, retratando, dessa maneira, os ideais de expectativa com o novo, com o porvir.

## Considerações finais

Esta análise não se propõe apresentar uma posição fechada e definitiva acerca do romance de Lobo Antunes, pois o estudo de uma obra literária não comporta a defesa de uma visão conclusiva, já que é no espaço da liberdade que se dá o efetivo exercício da leitura. O que aqui se pretendeu realizar foi apenas a sistematização de uma trajetória de pesquisa com algumas teorias aplicáveis à reflexão da narrativa em questão. Sendo uma expressão artística literária, *As Naus* mostrar-se-á sempre aberta a novas discussões sobre a história e, principalmente, sobre a identidade representativa da nação portuguesa. Convidando a uma reflexão sobre o contexto sociopolítico do Portugal da atualidade, o romance reflete uma situação de profunda crise, que precisa ser encarada a partir de um distanciamento crítico em relação a um sentimento saudosista e utópico de um tempo que não se configura mais como uma realidade do presente. Às reflexões sobre a condição da nação portuguesa no período pós-revolução, alia-se a possibilidade de se construir uma nova visão sobre a questão da identidade portuguesa forjada a partir do olhar do Outro. Enfim, a participação do colonizado na formação identitária da pátria lusitana.

## Referências

- ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANTUNES, Antonio Lobo. **As naus**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1992.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. Memória, linguagem e história na ficção portuguesa contemporânea. In: FERREIRA, Lúcia M. A. **Linguagem, identidade e memória social**. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

MELO, João de; VIEIRA, Joaquim. **Os anos da guerra**. Lisboa: Dom Quixote, 1988. v. 1.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Modernidade, identidade e a cultura de fronteira**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1993.

SARAIVA, José Hermano. **História concisa de Portugal**. 19. ed. Portugal: Publicações Europa-América, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SEIXO, Maria Alzira. Escrever a terra. In: \_\_\_\_\_. **A palavra do romance**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1986.



# Os interstícios da memória nos fragmentos da linguagem em Lídia Jorge e Cardoso Pires

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo pretende apontar como em *A costa dos murmúrios* e em *De profundis, valsa lenta* a memória surge como elemento problematizador do discurso, fazendo o romance repensar sua forma, nublando intencionalmente as fronteiras entre ficção e realidade. O esfacelamento do sujeito (em José Cardoso Pires) e do território (em Lídia Jorge) acarretam, cada um a seu modo, um estremeamento da linguagem que torna a tentativa de se atingir um discurso fatalmente gaguejante em ambos. É a partir da fragilidade fragmentária da memória que as duas narrativas são impelidas a descobrir uma nova forma de, elas próprias, escreverem-se.

**Palavras-chave:** Memória. Escritura. Ficção. Realidade.

## The interstices of memory in the fragments of Lídia Jorge and Cardoso Pires's language

**Abstract:** This article intends to point out how, in *A costa dos murmúrios* and *De profundis, valsa lenta*, the memory emerges as a problematizing element of the discourse, making the novel reorganize its form, intentionally blurring the boundaries between fiction and reality. The disintegration of the individual (in José Cardoso Pires) and territory (in Lídia Jorge) lead, each in their own way, to a reconfiguration of the language,

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literaturas Portuguesa e Africanas pelo Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, orientada pela pesquisadora Teresa Cristina Cerdeira: Bolsista da Capes.

making the attempt to achieve a speech also stammering. It is from the fragility of the memory – essentially fragmentary – that the two narratives are driven to discover a new way of writing themselves.

**Keywords:** Memory. Writing. Fiction. Reality.

## Introdução

Quando se fala sobre escrita testemunhal, logo se pensa em uma estrutura onde o narrador, depois de ter presenciado ou vivenciado determinada situação – que será o assunto da narrativa –, posteriormente recupera o fato pela memória e passa a contar o que se passou ao leitor. Tradicionalmente, tal testemunho não seria encarado como algo questionável, a história por ele narrada seria apreendida como verdade – ou, no mínimo, fiel aos fatos –, e a memória não seria colocada como fator de criação ativa, mas apenas como um meio de se recuperar o que realmente estaria em jogo: o fato ocorrido. Obviamente todas essas maneiras de se perceber a literatura não são mais possíveis, e é este viés que este texto pretende explorar.

Na direção contrária, a literatura contemporânea privilegia a memória como espaço fragmentário e em constante mudança, onde existem várias possibilidades em detrimento de uma unidade absoluta do fato acontecido – fato este que só pode ser recuperado, embora nunca plenamente, pela própria lembrança. Quer dizer, em última instância, *tudo* é texto, porque é só deste modo que o que se passou pode ser recontado e tornado vivo de novo. A memória se coloca então como lugar de versão possível da verdade – esta jamais delimitável em uma única forma.

Isto posto, a narrativa testemunhal pode ser encontrada na literatura portuguesa pós-74 com essa diferença sintomática no seu projeto: os fatos não podem mais ser encarados como verdade absoluta, são sempre versões, e o papel da memória nisto é fundamental. Para explorar este campo de memória e verdade, e de questionamento dos discursos oficiais (tanto no âmbito histórico quanto no pessoal), dois livros recentes de dois autores portugueses parecem dar margem a investigações bastante férteis: *De profundis, valsa lenta*, de José Cardoso Pires, e *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge. Vamos a eles.

### **Uma escritura da desmemória**

José Cardoso Pires constrói uma narrativa sobre uma experiência singular, fora do tempo e fora da linguagem, em seu *De profundis, valsa lenta*. É a narrativa de um espaço vazio que não pode ser recuperado pelo próprio sujeito – uma escrita da desmemória.

O livro conta o que se passou com o autor quando este teve um acidente vascular cerebral e as consequências decorrentes disto (afasia, amnésia etc.). Limítrofe entre um relato biográfico e um romance propriamente dito, este livro oscila entre se caracterizar como uma ficção sobre o real não-ficcional, e como uma não-ficção sobre uma experiência quase ficcional, porque para ser reconstruída teve que ser reinventada, já que gira em torno do espaço do apagamento e do vazio.

O livro é dividido em três partes: o relato de Lobo Antunes (“Carta a um amigo novo”), o livro propriamente

dito, cujos capítulos são quase todos abertos com uma epígrafe, e a terceira, de caráter mais ensaístico (“Entrelinhas de uma memória”). Pode-se dizer que estas três partes formam os três compassos da valsa anunciada no título: o relato do médico e amigo, o relato que confronta o Eu e o Outro, e o relato ensaístico, autoral; e as três falam sobre a morte – daí o “*de profundis*”.

Por se tratar de um testemunho sem memória – ou: o testemunho da *própria* desmemória – o autor tem que recorrer aos outros para construir seu próprio relato, já que ele mesmo não recupera senão flashes do ocorrido. Não é, portanto, um texto de autoridade autoral, uma vez que aquele que o escreve dolorosamente o faz num movimento de busca de si próprio, de reencontro.

O livro levanta a questão do espaço-tempo como limite do eu – e o que terrivelmente se encontra quando essa linha é ultrapassada é um espaço de quase morte. A perda da memória não é senão uma experiência limítrofe entre a vida e a morte, porque ser dotado de memória é condição fundamental para se constituir enquanto ser humano. Sem ela e sem a linguagem, perdem-se os conectores da realidade.

A cisão entre o Zé e o Cardoso Pires também é bastante interessante: só pe possível lembrar-se de si numa experiência dessas num processo de alheamento: o Eu e o Outro não se reconhecem. Numa só vez interessante e angustiante, esta narrativa é, portanto, *impossível* como autobiográfica. Quando incapaz de conciliar o eu com o tempo, com a memória e com a linguagem, o homem fica também impossibilitado de narrar – e de ser.

Não há, a princípio, linguagem possível para relatar o acidente vascular cerebral que ele próprio sofreu, mas ela se torna alcançável quando ele recupera a memó-

ria e pode preencher com o testemunho do outro o espaço vazio que agora se dá conta de que existiu. A palavra que aquele outro encontra, “simoso”, é um adjetivo que aponta para a total falta de concretude, mas também para uma tentativa de se reconectar com a realidade. O livro todo é um processo constante do eu que se perde e do outro que se constrói, um texto deslizante entre o eu e o outro. O relato é múltiplo até nos tempos: o da enunciação, o do Zé, e o do enunciado, o do Cardoso Pires. Quer dizer, Eu sou um Outro, um ser de ficção (Cardoso Pires, o Outro, é diferente do Zé, esse que escreve).

O livro, portanto, trata desse caminho perturbador de retorno à linguagem e à memória. Não há como dizer esse tempo senão metaforicamente, porque ele não é recuperável objetiva ou descritivamente. O foco do texto, inteligentemente, não recai sobre a doença propriamente dita, mas sobre a construção do sujeito a partir do tempo. É este o tema do livro: o esforço de preencher o vazio, a recuperação do tempo, do espaço, da memória e da linguagem – a reconstrução do Eu.

## **Ressignificação em murmúrios**

Lidia Jorge, em seu *A costa dos murmúrios*, constrói a narrativa em dois momentos – o primeiro, em terceira pessoa, sobre Evita; o segundo, em primeira pessoa, por Eva Lopo – que, eles próprios, também se multiplicam. Aqui está em jogo a reordenação constante da realidade, e, portanto, estão também necessariamente o caótico e o múltiplo.

Na primeira parte do livro, intitulada “Os gafanhotos”, o leitor se depara com um relato da guerra, cujo narrador, em terceira pessoa, é um jornalista. No entanto, o

salto narrativo se percebe ao passarmos para a segunda parte do livro, em que descobrimos que Eva está a ler – assim como nós, leitores – o relato “Os gafanhotos”, vinte anos depois dos acontecimentos ali narrados. O jogo ficção *versus* realidade só se torna mais complexo daí em diante: o narrador heterodiegético da primeira parte passa a personagem da segunda, todo o primeiro relato passa a ser objeto ficcional nas mãos de Eva, e esta também passa a ganhar contornos de realidade, para fora da ficção. Sobre essa tensão entre ficção e realidade, Isabel Pi-res de Lima (2002, p. 1) afirma estabelecer-se insinuadamente uma indeterminação ontológica:

o autor de ‘Os gafanhotos’, confundível com o autor empírico, na primeira parte, torna-se simplesmente ser de papel, ficção, na segunda; Evita dá um passo inverso, torna-se Eva Lopo.

Na primeira parte de *A costa dos murmúrios*, assim como os gafanhotos vão nublando a luz, o relato em si mascara várias coisas que posteriormente terão seu contraponto no segundo relato. A narrativa dos gafanhotos pode parecer organizada e linear, mas aí está um truque do texto: o relato na verdade é bastante duvidoso, obviamente parcial e falseia os fatos. O livro todo se constitui então como um terreno movediço a ser sempre revolvido, um lugar de questionamentos, um lugar *entre*. A partir da perda das certezas no primeiro relato, o livro passa a ser uma constante especulação, girando entre o que foi, o que não foi e – mais importante – o que poderia ter sido. *A costa dos murmúrios* se afirma e se reafirma como uma eterna escritura – cuja função é,

ao mesmo tempo, colocar a máscara e apontá-la (BARTHES, 2004) –, no sentido de ser um texto sempre inacabado e que sempre se desconstrói e se remodela.

A segunda parte, em que Eva reinterpreta os fatos que se passaram na primeira parte, é lacunar, cheia de vazios e silêncios, espaços onde habitará o leitor. Mas esta não é uma morada passiva, pois a atividade do leitor é a todo instante requisitada. Uma espécie de ciclo se forma: o leitor ressignifica as lacunas de Eva, que, por sua vez, ressignifica os fatos nublados de “Os gafanhotos”. As fronteiras entre literatura e realidade se estremecem definitivamente.

Esse livro se constitui como um exercício de constante reinvenção da linguagem. A quebra da linearidade do texto surte efeito justamente no sentido de prevalecer o caráter escritural, de constante transformação do texto. Em paralelo ao trabalho com a linguagem, a autora monta sua narrativa também nas fendas: é preciso atentar para o sentido do não-dito, para o(s) significado(s) – vários – dos silêncios e dos murmúrios, como o próprio título sugere.

A escrita vai se construindo de forma caótica porque assim é a memória. A impossibilidade de recuperação do passado, a incontestabilidade da fragmentação da memória, tudo isso escoa na constatação de que não há palavra final que dê conta da guerra. Porque além de ser um texto de trabalho metaficcional, *A costa dos murmúrios* é também um texto sobre um tempo de guerra. Esse tema, aliás, é o que reforça o tempo do silêncio, o tempo do caos e o tempo da busca que caracterizam o livro.

Mas essa narrativa de Lídia Jorge é também uma escrita testemunhal – sob uma perspectiva singular. Um

testemunho pressupõe manter vivo aquilo que se relata, todavia neste livro se pode dizer que o que se diz, fixa-se, restando definitivamente morto, configurando algo estático. O que escapa é que está realmente vivo, porque ainda na sua pura potência – o silêncio é a pura potência. E também o silêncio é sempre maior do que o que se diz.

Além de uma escrita de testemunho, *A costa dos murmúrios* se constitui como uma metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991) – ficção que auto-conscientemente diz de si se apropriando da História para problematizar tanto a ela quanto a si mesma. A própria narrativa é um esforço de construção e de reconstrução do discurso. Nos seus murmúrios mora uma resignificação constante, porque ao mesmo tempo em que a palavra se perde, ela se multiplica e se renova. O livro é um texto memorialístico, em diálogo com a História e com o próprio processo de desconstrução.

O movimento de *A costa dos murmúrios* é primeiro apresentar “Os gafanhotos” como uma espécie de panorama da realidade, depois contrapor o relato à segunda parte, esta ganhando estatuto de “realidade”. Daí, então, a “real” Eva passa a recriar o passado – isto não seria fazer ficção?

Ao fazer a narração oral da sua própria vida, apresentando os factos de que, na ‘realidade’, foi testemunha, Eva Lopo fá-lo com a auto-consciência ficcional de um romancista (LIMA, 2002, p. 1, grifo do autor).

O ato da escrita assume o lugar de maior importância nessa narrativa. É a construção do discurso, e não a sua eventual veracidade ou falsidade, que está em foco.

Tanto ficção quanto História, no romance, só se fazem presentes na e pela linguagem, daí o deslizamento das fronteiras entre as duas: “tudo é texto, nada está sedimentado numa realidade pré-existente, a realidade e a ficção são construções verbais” (LIMA, 2002, p. 1). Também é *na e pela* linguagem que o sujeito em *De profundis, valsa lenta* tenta se reorganizar, buscando dar sentido aos fragmentos de si próprio. Vemos, portanto, que se há evidentes diferenças de direções e propósitos entre as duas narrativas, o *caminho* é o mesmo: o discurso como única entidade possível.

### **Aproximações entre a valsa da morte e a guerra do silêncio**

Abordando temáticas diferentes, *De profundis, valsa lenta* e *A costa dos murmúrios* utilizam a escrita memorialística em estranhamento. José Cardoso Pires escreve um testemunho de um tempo de que não se lembra, memórias da desmemória. Lídia Jorge escreve um livro em que a História da guerra e a própria história de Eva Lopo são escritas e reescritas, são memórias em transformação. São obras que se multiplicam e se constroem em diferentes momentos em várias etapas. O primeiro, em três compassos, em três relatos. O segundo, em dois. Além disso, o protagonista de *De profundis* é cindido, o narrador ora se vê, ora não se reconhece nele. A duplicidade de Zé/Cardoso Pires também pode ser aproximada à de Eva/Evita. Se o narrador do primeiro livro tenta refazer os passos desse Outro (que é ele próprio) na reconstrução enquanto sujeito de si, a narradora Eva desconstrói e reconstrói a Evita de outrora.

Os dois livros levantam a questão da autoridade do narrador, o lugar deste e da própria literatura, em certa medida. José Cardoso Pires confunde a sua figura de narrador com a do personagem – claro, porque o que está ali relatado de fato aconteceu com ele, mas é justamente por isso que *De profundis* é um romance limítrofe, não se pode chamá-lo de autobiográfico porque o narrador efetivamente não se recorda do que está relatando, beirando o estatuto ficcional e literário. Também nisso está a diluição do lugar de autoridade do narrador: aqui ele não detém o poder pleno sobre a história; mesmo que ela seja sobre ele, foi preciso o discurso do outro para construí-la.

Já Lídia quebra a expectativa inicial confrontando uma segunda narradora ao primeiro, e também ela se duplica entre o que foi e o que é. O narrador do primeiro relato passa a ter sua autoridade inicial questionada e refutada no segundo. A própria narradora da segunda parte perde, de certa forma seu lugar tradicional na medida em que seu estatuto ficcional é posto em questão, na medida em que se torna “real”. De um modo geral, tudo o que os dois narradores contam se faz passível de reconstrução, e assim a autora questiona o próprio fazer literário.

Obviamente, as duas narrativas põem em xeque as fronteiras entre ficção e realidade. As duas giram em torno de acontecimentos reais elevados ao estatuto ficcional: o acidente vascular cerebral de José Cardoso Pires e a guerra moçambicana. *De profundis, valsa lenta*, além de relatar a doença, traz um texto não-ficcional de Lobo Antunes. *A costa dos murmúrios*, além de tratar da guerra em Moçambique, trata da vida ficcionalmente real de Eva Lopo. A realidade dos acontecimentos (pessoal e histórico) tratados nos dois livros pode ser caracterizada como

tão bruta que não haveria outra forma de significá-la senão através de uma *trapaça* da língua – a literatura.

Estamos, então, tratando de duas narrativas impactantes, que tratam de temas delicados e, principalmente, de um tempo de quase morte, de quase esquecimento. Cardoso Pires indiscutivelmente viveu essa experiência limítrofe, e ela é trazida para a narrativa nessa atmosfera da “morte branca”, como ele a chama. Daí a sua oscilação entre se reconhecer e se estranhar nesse Outro que é narrado. Já a narrativa de Lídia Jorge nasce de uma espécie de morte tanto do corpo português, que perdia Moçambique, quanto da própria linearidade do discurso. É tempo de renovação tanto para o sujeito que aprende a se reconstruir, quanto para o império que se esfacela, e, ainda, no extremo, para a literatura que já não pode mais ser a mesma.

### **Diferenças fundamentais**

É claro que, ainda que aproximáveis em vários pontos, os dois livros guardam diferenças importantes entre si. *De profundis* trata de uma experiência pessoal, autoral até. Já a *Costa dos murmúrios* trata, além da experiência pessoal de Eva, da História portuguesa e moçambicana na tensão sangrenta da guerra. O livro de Lídia Jorge é um constante questionamento sobre a História nacional, sobre a história particular de Eva e sobre o fazer literário. Já o de Cardoso Pires trata mais da construção e reconstrução de uma subjetividade perdida, da constituição humana, da linguagem – literária ou não.

*A costa dos murmúrios* é também uma escrita metaficcional, o que não é ainda o caso de *De profundis*, onde a linguagem a ser constantemente recuperada é

a linguagem do sujeito, é o discurso fragmentado da memória subjetiva. A *Costa...* trabalha mais aprofundadamente a construção ficcional, enquanto em *De profundis* essa construção se quer no seu limite, e por isso mesmo é secundada pela crise de individualidade.

Pode-se dizer ainda que enquanto Cardoso Pires constrói uma narrativa sobre a cisão do sujeito, Lídia Jorge ergue uma obra sobre a crise de um país e sobre como esse discurso histórico pode ser manipulado.

## Conclusões

A cisão entre o Eu e o Outro no livro de Cardoso Pires é clara: o Eu é escritor, dotado de linguagem e memória, enquanto o Outro é esse sujeito fora do espaço-tempo, no qual o Eu não se reconhece.

[*De profundis, valsa lenta*] é ao mesmo tempo um testemunho e um falso testemunho, um discurso que contém o eu que se pretende razoável e o outro, seu duplo, que o confronta com sua desrazão (PEREIRA, 1999, p. 185).

O livro de Lídia Jorge tanto questiona o discurso oficial e histórico da guerra em Moçambique quanto o próprio discurso literário através de Eva Lopo. *A costa dos murmúrios* é uma narrativa em construção sobre um mundo que precisa ser repensado para ser ressignificado – assim como ela própria.

A escrita testemunhal, portanto, ganha novas possibilidades e se multiplica em *De profundis, valsa lenta* e em *A costa dos murmúrios*. A tensão entre ficção e verdade, tão cara à literatura contemporânea, se faz presente nas duas

obras de modo a questionar a separação entre o real e o literário. A fragilidade da memória tem papel preponderante nessa nova forma de encarar os discursos. Ela atinge um patamar de criação e de recriação da verdade. Não é mais possível apreender o relato memorialístico como verdade única, mas como estratégia estética de reconstrução do real, como truque narrativo para se fazer uma escritura, um texto a se querer em eterna mutação.

## Referências

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LIMA, Isabel Pires de. **Traços pós-modernos na ficção portuguesa actual**. [Rio de Janeiro, 2002]. Disponível em: <[http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem\\_02.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_02.html)>. Acesso em: 26 jun. 2014.

JORGE, Lúcia. **A costa dos murmúrios**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. **De profundis, valsa lenta, o testemunho (?) de Cardoso Pires**. [Belo Horizonte, 1999]. Disponível em: <[http://fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecd/pdf/via03/via03\\_14.pdf](http://fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecd/pdf/via03/via03_14.pdf)>. Acesso em: 26 jun. 2014.

PIRES, José Cardoso. **De profundis, valsa lenta**. Lisboa: Caminho, 1997.

REIS, Carlos. **A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim de século**. [Belo Horizonte, [21--?]]. Disponível em: <[http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas\\_Scripta/Scripta15/Conteudo/N15\\_Parte01\\_art01.pdf](http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta15/Conteudo/N15_Parte01_art01.pdf)>. Acesso em: 26 jun. 2014.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. **Bondoso caos: A costa dos murmúrios de Lúcia Jorge**. [Lisboa, Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=107&p=64&o=p>>. Acesso em: 26 jun. 2014.

## ***Em estado de memória: experiência, memória e pós-memória no relato de Tununa Mercado***

Vitalina Rosa de Araújo<sup>1</sup>  
Cláudio do Carmo Gonçalves<sup>2</sup>

**Resumo:** A proposta deste trabalho é perscrutar a relação entre narração, experiência, memória e pós-memória no relato em primeira pessoa em que Tununa Mercado relata seu exílio na França, no México e seu retorno à Pátria. Observando a angústia frente à exigência de escrever e a dificuldade de esquecer, pretende-se perceber o estado da memória que procura reconstruir o passado e ressignificá-lo no presente através de uma escrita íntima. Para tanto, utilizaremos os conceitos a respeito de memória/experiência elaborados por Walter Benjamin, Beatriz Sarlo, Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur, Marianne Hirsch, e Gagnebin.

**Palavras-chave:** Experiência. Exílio. Memória. Narração.

## ***Em estado de memória: experience, memory and postmemory in the narrative of Tununa Mercado***

**Abstract:** The proposal of this work is investigate the relationship between narrative, experience, memory and postmemory in the first-person narrative in which Tununa Mercado tells his exile in France, Mexico and the return home. Observing the anguish faced with the need to write and the difficulty of forgetting, we

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras, Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (Uesc). Bolsista Capes 2012-2014.

<sup>2</sup> Professor Titular do Curso de Letras e do Mestrado em Letras, Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz (Uesc).

claim to perceive the state of the memory that seeks to reconstruct the past and ressignificate it in the present through an intimate writing. Therefore, we use the concepts about memory/experience drawn from Walter Benjamin, Beatriz Sarlo, Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur, Marianne Hirsch e Gagnebin.

**Keywords:** Experience. Exile. Memory. Narrative.

## **Introdução**

As últimas décadas do século XX foram, sem dúvida, marcadas pelas mudanças no âmbito social, cultural e político, e dentre eles, o que mais marcou é o que Andréas Huyssen (2000) chamou de "emergência da memória", e que caracterizaria uma volta ao passado, em total contraste com o privilégio que antes era pensado para o futuro das primeiras décadas do século XX. E qual a melhor maneira de perpetuar uma história, senão pela escrita? A escrita é interpretada aqui como transposição da memória para o livro, relacionando-se como índice de preenchimento, de permanência. Por meio da escrita constrói-se memórias e mantém-se por gerações valores e concepções de um povo ou de uma nação.

É comum para as vítimas de eventos traumáticos, como foi o regime ditatorial na América Latina, carregarem em suas memórias experiências inenarráveis de quem viveu sob o signo da dor, carregarem em seu semblante o sofrimento, consequência da experiência daqueles que estiveram no limiar da morte. E através dos relatos, partilhando do processo de transmissão de memórias, podemos aproximar a nossa realidade de um mundo por nós não vivenciado.

A narrativa focada na capacidade humana de expor sua vivência na forma de discurso subjetivo, em diários, relatos, atribuindo aos eventos um novo significado, é o que chamáramos aqui de experiência compartilhada (pós-memória). Para Marianne Hirsch (1997) o termo reflete uma oscilação inquietante entre continuidade e cisão, sendo observado nos mecanismos de transmissão de memória aos descendentes de vítimas de grandes eventos traumáticos: trata-se de lembrar/conectar a lembrança de gerações anteriores num processo de memória de ligação. Hirsch procura explicar que essa transmissão de uma memória repassada/transmitida aos que não vivenciaram os fatos, mas os absorveram pelo relato é também uma forma de experiência. A pensadora concebe o conceito de pós-memória como "uma estrutura de transmissão inter e trans – geracional de conhecimento traumático de ponta e experiência" (HIRSH, 2011, p. 2), tratando-se de uma ação decorrente da recordação traumática, ao contrário do pós-traumático, caracterizado por um processo de remoção.

Benjamin (1996) defende que a troca de experiências entre os indivíduos acontece primariamente pela narrativa oral. Para Benjamin (1996) a arte de narrar está em vias de extinção porque a sabedoria, o lado épico da verdade também está extinto.

Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem-se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas (BENJAMIN, 1996, p. 200-201).

Benjamin (1996) afirma que a Guerra Mundial consagrou esta “queda” da experiência e da narração. “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1996, p. 198). A reflexão nos conduz até o fim da Primeira Guerra Mundial, vista pelo teórico como perda do sentido da experiência, ou momento onde a narração se separa do corpo, ruptura que teria sido causada pelo horror de um combate do qual os homens voltavam silenciosos, sem experiências a compartilhar, impossibilitados que estavam de compreender/superar os fatos presenciados.

Benjamin (1996) acusa dois possíveis pontos cruciais que explicariam a ausência da palavra, que teria levado ao desmoronamento das narrativas. A primeira se dá pelo comportamento da burguesia no fim do século XIX, quando esse processo de perdas referenciais do coletivo começou a ficar acessível. No intuito de compensar os efeitos causados pelo advento industrial capitalista, a sociedade burguesa procura amenizar esse vácuo com um processo chamado de interiorização, valorizando mais o psicológico substituindo assim as experiências coletivas. Dessa maneira, as histórias voltadas para o indivíduo (psicológico) vão preenchendo as lacunas das histórias coletivas oralizadas, substituídas pelo romance. Benjamin (1996) determina ser aí o momento de um novo conceito de experiência, oposto ao da *Erfahrung* (Experiência), o da *Erlebnis* (Vivência). Propõe, então, a tese de que a relação existente entre ouvinte e narrador seria dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial importaria mais assegurar a possibilidade

de reprodução, o que tornava a memória “a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1996, p. 210).

Traçando um paralelo com as ideias de Paul Ricoeur, pode-se afirmar que a “Mnemosine”, a deusa da reminiscência, era para os gregos a deusa da poesia épica. Benjamin, em sintonia com Ricoeur, reafirma a reminiscência como fundadora da cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração, correspondendo à musa épica no sentido mais amplo:

Entre elas encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem em si. Uma se articula na outra, [...]. Tal é a memória épica e a musa da narração (BENJAMIN, 1996; p. 210).

Podemos entender, aqui, o poder que foi delegado à memória de eternizar uma tradição, de sobrepor-se aos tempos, salvaguardar o passado para servir ao presente e ao futuro. Afiançado pelas ideias de Benjamin e Ricoeur, Le Goff (1996, p. 438) defende que a memória é o antídoto do esquecimento:

No inferno órfico, o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Letes, mas, pelo contrário, nutrir-se na fonte da Memória, que é a fonte de imortalidade.

Lembrança (memória) e amnésia (esquecimento) são ações conexas que se constituem como elementos imperativos e dolorosos na elaboração do conhecimento. Nesse contexto a memória é a única que tem o poder de conservar, de restaurar, e de ser evocada, quando necessário. Le

Goff (1996) esclarece que a memória, como propriedade de conservar certas informações, pode nos remeter a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar suas impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. Pode-se, assim, recuperar certas áreas obscurecidas da memória ao invés de reproduzi-las como algo já concretizado ou cristalizado.

Referente à reminiscência, sabemos que ela implica um saber que foi adquirido anteriormente, trata-se não de um conhecimento científico, mas de uma sensação, ou de uma lembrança. Assim, ela depende da memória num sentido amplo, para representar o que está anteriormente presente, trazer à baila as sensações de um estado passado. Nesse aspecto, tanto a memória como a reminiscência não se produzem antes de um amadurecimento. A reminiscência se distingue pela capacidade de readquirir um saber anteriormente construído, que pode ser uma lembrança, uma sensação ou um conhecimento que ainda não se cimentou em uma lembrança oficial, mas que está presente como um saber anterior.

Para Aristóteles, o que distingue a memória propriamente dita, a *mnemê*, é a faculdade de conservar o passado, faculdade de evocar voluntariamente as coisas passadas (Le Goff, 1996). A memória constitui um primeiro nível de síntese cognitiva, e a evocação de uma lembrança conduz a uma sequência de fatos sucessivos, o que chamamos de experiência, ainda não organizada logicamente.

O processo de rememoração, portanto, não pressupõe a reconstituição exata de um determinado evento ou cadeia de eventos, mas sim um processo de reconstituição - coletiva ou individual - de lembranças, mantendo seus pontos falhos. Halbwachs, citado por Pierre Achard

(2007) no texto *Papel de memória*, diz que o “lembrar” coletivamente se constitui em retirar do passado o que ainda é vivo ou que é capaz de viver na mente dos grupos que os mantêm. Destarte, Achard (2007, p. 13) afirma que:

Lembrar um acontecimento ou um saber não é forçosamente mobilizar e fazer jogar uma memória social. Há necessidade de que o acontecimento lembrado reencontre sua vivacidade; e, sobretudo, é preciso que ele seja reconstruído a partir de dados e de noções comuns aos diferentes membros da comunidade social.

### ***Em estado de memória, relato de Tununa Mercado***

O texto *Em estado de memória* reporta ao presente, por meio de um relato íntimo, o passado de exílio e de pertencimento nacional da argentina Tununa Mercado. A autora incorpora à narração das próprias sensações e de suas dolorosas recordações a descrição de efeitos físicos e psicológicos de pessoas que, como ela, encontram-se exiladas, vivendo um processo de perda da identidade e de dificuldade de inserção em uma nova cultura. Ao tratar das experiências pessoais de Mercado, a obra termina por mostrar algumas das sequelas emocionais resultantes do período da ditadura na Argentina.

Embora se trate de um relato íntimo, a autora se vale de um narrador (personagem) para trazer à tona histórias atravessadas pelo luto, por experiências individuais e coletivas marcadas pelo desterro, pelo vazio gerado pelo abandono forçado da pátria e pela lacuna deixada pela ausência das vítimas. Narrado em primeira pessoa,

o texto busca dar novos significados a uma experiência pessoal que é também evento coletivo, fazendo com que os anos passados sob o regime militar não passem despercebidos e caiam no esquecimento. A memória representa, desse modo, o elemento da redenção, que autoriza que a experiência atue como instrumento de rememoração de um passado restituído ao presente, ou seja, processado e transmitido. O “eu” presente no elemento discursivo da narrativa pode ser pensado como uma construção identitária que está sujeita ao jogo reflexivo da ação. Para Ricoeur (2007, p.40), esses fenômenos presentes nos discursos comuns, na vida cotidiana:

São atribuídos à memória. [...], o que justifica essa preferência pela memória certa é a convicção de não termos outro recurso a respeito da referência ao passado, senão a própria memória, [...]. Uma ambição, uma pretensão está vinculada à memória: a de ser fiel ao passado.

A valoração do narrador em Mercado consiste exatamente em contar (narrar) aquilo que ela retira da experiência, seja uma experiência de si ou narrada por outros. E é capaz de fazer com que seus leitores se comovam e incorporem essas experiências. Diante das estratégias narrativas utilizadas pela escritora, vemos a narradora (personagem) libertar-se de seu silêncio, fazendo com que a autora compartilhe com o público suas experiências, mesmo as que antecederam a ditadura militar:

o efeito que tiveram a Guerra Civil espanhola, a segunda Guerra Mundial e o nazismo na 'consciência universal', como se costuma dizer, sedimentou

em mim quando criança algo assim como um estrato que foi se adensando à medida que cresci, me tornei adulta, li e escrevi (MERCADO, 2011, p. 2, grifo do autor).

O uso da primeira pessoa é a oportunidade, para a narradora, de refazer-se psicologicamente depois que o ciclo do luto se completou, permitindo uma projeção através da escrita, em direção a um caminho menos incerto e a um futuro provável. Assim, o discurso narrativo deixa de ser meramente um recurso literário e se transforma numa experiência cognitiva, forjadora de identidade. A propósito de identidade, assim se manifesta Sarlo (2007, p. 19):

A identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 60, pelas estruturas. Restaurou a razão dos sujeitos, que foi, há décadas, mera 'ideologia' ou 'falsa consciência', isto é, discurso que encobria esse depósito escuro de impulsos ou mandatos que o sujeito necessariamente ignorava. Por conseguinte história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada (grifo do autor).

Sarlo (2007) acredita que essas experiências sejam o surgimento de um novo fenômeno, e seriam, dessa maneira, anos marcados pela tentativa da reconstituição da vida através da rememoração da experiência e da revalorização do ponto de vista da primeira pessoa. No entanto, percebem-se ainda algumas instabilidades nesse tipo

de narrativa, produzindo a sensação de que as palavras não são suficientes para expressar a dor vivida. Sarlo salienta que os discursos, relatos referenciados em primeira pessoa, mesmo sendo uma aquisição tão cara à atualidade, devem ser abordados e questionados pela crítica:

os discursos começaram a circular e demonstraram ser indispensáveis para uma esfera pública de direitos. A memória é um bem comum, um dever [...] e uma necessidade jurídica, moral e política. [...] Pois bem, esses discursos testemunhais, sejam quais forem, são discursos e não deveriam ficar confinados numa cristalização inabordável (2007, p. 47).

O indivíduo, quando despossuído do sentido de sua vida, tenciona fincar marcas em relação aos objetos que o circundam, para manter sua permanência, ocasionando destarte, ora a alienação do sujeito, ora o aprofundamento do silêncio. Nessa conjuntura, percebemos no texto *Em estado de memória* a necessidade de a personagem narradora estar em estado contínuo com algo que lhe confere autenticidade e identidade, resquícios da memória que foram usurpados de sua vida e de tantos companheiros. Mercado faz o exercício de aproximar-se de certas sensações, pensamentos, lembranças que, embora provoquem nela uma estranheza radical, compõem um quadro próprio de vivências, de memórias recuperadas, como no momento em que visita a casa de Trotski, ponto máximo de proliferação do sentimento e dos sentidos das perdas sofridas:

À medida que passávamos de um cômodo a outro, íamos verificando cada sinal em seu lugar. Aparentemente, os rastros de Trótski continuavam os mesmos para nosso olhar e nosso tato, mas, se repetíamos o trajeto no mesmo dia ou em uma visita posterior, sempre surgia um detalhe novo. Naque-la casa que impressiona por aquilo que não tem, por seu despojamento e sua secura, por seu absoluto rigor militante, para dizer de maneira apropriada, as coisas cresciam e multiplicavam-se, os sentidos proliferavam e prendiam-se a um ângulo de um quarto, a um papel, a uma lombada de um livro, à decadente vida e à exaltada morte da atmosfera do lugar (MERCADO, 2011, p. 133).

Além do testemunho em primeira pessoa, *Em estado de memória* apresenta experiências pessoais atravessadas pelas memórias de terceiros, adquiridas com o convívio com outros exilados ou resultantes da própria história familiar, chamadas aqui “memória herdadas” ou “memória tardia”. Segundo Marianne Hirsch (1997), estes termos revelam uma série de hipóteses contrárias, pois os descendentes e amigos dos sobreviventes de eventos traumáticos conectam-se profundamente às lembranças da geração anterior, a um passado que eles contraem por osmose, por uma “*memória de ligação*”. Em circunstâncias extremas, essa memória pode ser transmitida para os que não estavam realmente presentes ao evento traumático, mas que, através do relato dos que o vivenciaram, tomam para si um sentimento de pertença, de identidade.

Incorporando o Eu no próprio texto como possibilidade de escrita que dilui os limites do “literário”, Mercado constrói um arquivo de memórias alheias. Assim

se apreende *Em estado de memória* a tensão identitária do sujeito, o olhar reconstitutivo do passado (trauma e luto). E, como condição de materializar o texto, propõe um novo sentido para a escritura do relato memorialístico, uma tessitura que tem emergido na literatura contemporânea e que tem sido chamada por alguns de "herdar memória", ou seja, participar ativamente da memória de outros, a tal ponto que mal se discerne o que é memória vivida ou compartilhada, conduzindo o leitor a andar ciclicamente no texto.

Pollack (1992) assevera que a memória se constitui como um fenômeno social e individual, e no caso de uma memória herdada, construída pelo discurso de outrem, provém de uma ordem hermenêutica. Esse sentimento de identidade está sendo tomada por um sentido supérfluo, que é o sentido da imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida a respeito dela própria, uma vestimenta que a faz acreditar na própria representação, como também na maneira como ela quer ser percebida pelos outros, na criação de uma imagem representativa, na qual ela procura assegurar-se.

Na concepção benjaminiana, a experiência encontra-se afastada do senso comum, visto que o autor a coloca como algo que é inseparável do indivíduo, ligado direta e subjetivamente à realidade. Assim, entendemos por eventos traumáticos alguns tipos de experiência falha que resultam na impossibilidade de ser narrados, e deságuam no vazio. Por outro lado, o processo que confere o luto exige que, depois de um período de silêncio, aquilo que se viveu seja narrado, que a memória possa falar e dar ao corpo o alívio da dor, escrever para lembrar, para não permitir que as imagens, as palavras

se evaporem no tempo. Para Marianne Hirsch (1997) o trauma possui um impacto não só psíquico, mas corporal e afetivo, e suas consequências fazem com que as formas de lembrá-lo excedam os limites e as metodologias tradicionais dos sistemas de arquivamento.

Le Goff (1996) ressalta que a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva. No entanto, não se trata só de uma conquista, mas de um instrumento e de um objeto de poder, que pode ser compreendido pelas lutas e disputas pela dominação de um tipo de recordação e de sua inscrição na tradição (LE GOFF, 1996). Existe, portanto, uma memória oficial e canonizada que se constrói também sobre o silenciamento de outras memórias, minoritárias ou vencidas, que, em determinado momento, podem reconquistar voz e visibilidade.

O caráter de redenção que a narração da memória carrega é retratado por Mercado quando ela resolve findar o silêncio e se dispõe a relatar o assunto que a angustia: a experiência do exílio. Mercado se apropria, assim, de experiências compartilhadas por muitos em situação de desterro para criar uma das narrativas mais contundentes da literatura latino-americana. Temos uma passagem do texto, o encontro com um homem chamado Cindal, que na sala de espera de uma clínica psiquiátrica busca ajuda desesperado, e

traça uma letra fulgurante e vermelha com as feridas da úlcera, e sangra por dentro em torres, e acaba indo embora para o outro mundo, nesse arrastão, afogado no próprio sangue (MERCADO, 2011, p.12).

A autora utiliza a linguagem alegórica para entrar no campo em que as palavras seriam ineficientes para representar o estado de mudez em que as vítimas se encontram. De acordo com Gagnebin (2011, p. 70):

Se o esquecimento da tradição, em particular da Lei, é bem a culpa desconhecida que deve ser expiada indefinidamente, esta espécie de vazio turvo e inquieto [...] é o indicio de uma outra lei: a da literatura que poderia, então, ser definida, não só como a reapropriação do real na alegria de palavras clarividentes, mas também, e talvez mais ainda, como a passagem obrigatória por uma falta, por uma insuficiência crônica que não conhece nenhum remédio e, por isso, continua procurando pelas palavras.

O que pode se evidenciado no texto de Mercado (2011, p. 14):

Não tinha controle sobre suas súplicas, havia descido de joelhos até a genuflexão, dobrava-se, nenhum orgulho podia deter então a consciência do seu fim. Eu, ao contrário, postergo qualquer afloramento da angústia de maneira obstinada, em grande parte por boa educação, para não arruinar a festa de ninguém, escondendo, com artimanhas, os altos picos de aflição que me assaltam. Seria muito difícil manifestá-los, decepcionar as pessoas, fazê-las ver que a antiga seiva do poema, 'a que pelo verde talo impulsionava a flor, a mesma que impulsionava meus verdes anos', era na realidade, uma perfeita indutora de úlcera e gastrite, e que derrubar a tranquilidade com que me viam pastorear as horas e os dias não teria servido para nada (grifo do autor).

Indivíduos que passaram pelo processo de resistência, ao assumirem a condição de vítimas, podem descontextualizar o papel que lhes cabe de sobreviventes e amenizar a tirania dos opressores. Pollack (1992) chama atenção para os processos de dominação e submissão das diferentes versões e memórias dos fatos, apontando para a clivagem entre a memória oficial e dominante e as “memórias subterrâneas”, marcadas pelo silêncio, pelo não dito, pelo ressentimento. Esta clivagem pode aparecer não apenas nas relações entre um Estado dominador e a sociedade civil, como também entre a sociedade totalizantes e os grupos minoritários. São lembranças “proibidas”, “indizíveis” ou “vergonhosas” que muitas vezes se opõem à mais legitimada e poderosa das memórias coletivas: a memória nacional. A propósito, Le Goff (1996) observa que, no processo de recordação ou de esquecimento, consciente ou inconscientemente a memória de grupos sociais é colocada em jogo e manipulada de acordo com os interesses das forças na luta pelo poder:

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas (p. 426).

Gagnebin (2011, p. 70) acredita que diante de infortúnios não gloriosos

o esquecimento parece bem ser a condição de memória [...]. Ao mesmo tempo em que certamente encontramos em um impasse da narrativa entre o parecer da memória e o desejo de conservar, de resguardar, de salvar o passado do esquecimento.

Os textos de Sarlo sobre a experiência da memória nos relatos e a subjetividade dos discursos que buscam presentificar o passado justificando-o no presente, podem ajudar a compreender o relato de Mercado. Sarlo (2007) explica que a rememoração de um passado nem sempre acontece como uma força libertadora que dá alívio, ao contrário, nesse processo está envolvida uma série de questões psicológicas, intelectuais ou morais que pode atuar como força de repressão. Essas experiências, ao serem trazidas à tona, podem evocar outras correntes de lembranças, voluntárias e involuntárias, objetivadas ou não. Sarlo (2007, p. 17) nos conduz, assim, ao princípio de que “O passado volta como quadro de costumes em que se valorizam os detalhes, as curiosidades, a exceção à regra, as curiosidades que já não se encontram no presente”.

A narração é constituída de memória e esquecimento. Para Benjamin a “memória involuntária” é mais próxima do esquecimento que da memória e no “tecido do lembrar [...] o que transparece, o que também volta à superfície da narrativa são os ornamentos do olvido” (GAGNEBIN, 2011, p. 71). E abaixo na citação do romance:

Não podia, pois, me entregar sem reservas à produção ilimitada de imagens de minha fábrica oculta. Ainda que esse dorme-acorda não me oferecesse uma explicação do efeito alvéolo, ele constituía meu alimento principal: esporádico, ele se escamoteava perante meu desejo de submergir-me e, durante longos períodos, permanecia (e permanece) fechado, bloqueando-me a aventura e obrigando-me a controlar a percepção. Ali, apesar do risco, eu sondava alguma cena perdida que pudesse ter configurado o sin-

toma, queria encontrar no sonho o que a razão me negava. Essa busca não poderia ter outro lugar que o recinto de olhos fechados para dentro, onde a concentração é máxima, e a perda de imagens, mínima (MERCADO, 2011, p. 109).

O traço inseparável entre a experiência e a ressignificação se evidencia na subjetividade da narrativa, detectável nas lacunas do texto ao mesmo tempo em que cogita recriar o vivido. É a base para a compreensão da experiência como reconstrução de uma vivência traumática, “reconstruir para lembrar e depois esquecer”. Nesse sentido, a escrita de Mercado se aproxima das ideias de Éclea Bosi (1994) sobre buscar na memória uma aceitação para tudo o que aconteceu, ou simplesmente reconstruir fatos que auxiliem numa compreensão de si mesmo. “Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 1994, p. 55).

Destarte, sabe-se que a escrita de si mesmo está situada no campo das reminiscências (memória) e a hegemonia do presente sobre o passado no discurso faz parte da ordem da experiência e como tal se apoia na memória e na subjetividade. Dessa forma, Mercado organiza uma sinopse de ideias sobre sua própria trajetória de vida por meio de textos memorialísticos, resultante da lembrança que agora se transforma em linguagem, adicionada à imaginação e ao olhar particular sobre aquilo que se viveu como “testemunha” ouvinte de companheiros, e de si mesma, recriando situações, mostrando uma realidade ao mesmo tempo ficcional e inenarrável.

Acreditamos que esse estilo de escrita, focado em narrar experiências vivenciadas que despontam depois de um tempo de silêncio, seria, de certa maneira, uma resposta ao questionamento sobre a possibilidade de uma narração ser capaz de descrever o passado (memória) e, ao mesmo tempo, preencher suas faltas e sufocar seus traumas, ressignificando-o através da re-presentação. Ao analisarmos o papel da experiência, memória e pós-memória na elaboração do texto de Mercado, percebemos que a memória pode servir de elemento reconstrutor no sentido de dar um contorno à experiência, como também de representação na construção do discurso literário. Desse ponto de vista, a narrativa que emerge da rememoração das vítimas seria uma maneira de representação tanto social como individual das experiências vividas e ressignificadas através dos relatos, trazendo pela escrita o que por muito tempo esteve emudecido na voz dos silenciados.

Mercado traz em seu texto relatos de si e de outros, numa tentativa de rememorar as experiências compartilhadas entre os grupos durante o período de exílio. Abraçamos, então, a ideia de que Mercado escreve com a finalidade de compreender como se dá essa relação entre sua experiência de exílio e a dos outros, reforçando uma memória formada pela coletividade, ao mesmo tempo em que busca um remédio para a dor na própria (dolorosa) rememoração.

## Referências

- ACHARD, Pierre. [et al.]. **Papel da memória**. Campinas/SP: Pontes Editores, 2007.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense. 1996.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade** - lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- HIRSCH, Marianne. Family pictures: maus, mourning, and post-memory. **Discourse**, Cambridge, USA, v. 15, n. 2, p. 3–29, 1997.
- HUYSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.
- MERCADO, Tununa. **Em estado de memória**. Tradução Idelber Avelar. São Paulo: Record, 2011.
- POLLACK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Semestral.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

# As imagens da cidade de Ilhéus nos romances amadianos

Juliana Santos Menezes<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho analisa as imagens da cidade de Ilhéus nos romances amadianos *Terras do Sem Fim*, *São Jorge dos Ilhéus* e *Gabriela Cravo e Canela*. Intenta investigar o universo ilheense apresentado por Jorge Amado, na tentativa de compreender a sociologia local e valorizar a cultura do lugar, por meio da explicação dos epítetos que a cidade recebeu em decorrência da literatura amadiana: *Terra de Jorge Amado*, *Terra da Gabriela* e *Terra dos Coronéis do Cacao*. Parte do pressuposto de que a literatura influencia e é influenciada pela história (SIMÕES, 1998) e se constitui como uma realidade imaginada capturada do vivido e constituída em sentido (ISER, 1996). O estudo conclui que, como elemento que é influenciado pela história, a literatura amadiana expressa a cultura ilheense, que pode ser conhecida e valorizada através da leitura do texto.

**Palavras-chave:** Sociologia local. Sensualidade feminina. Relação de poder e mando.

## Images of Ilhéus city in Jorge Amado's novels

**Abstract:** This paper analyzes the images of the city of Ilheus in the novels of Jorge Amado: *Terras do Sem Fim*, *São Jorge dos Ilhéus* and *Gabriela Cravo e Canela*. It seeks to investigate the universe of Ilhéus presented by Jorge Amado, in an attempt to understand the sociology and enhance the local culture of the place, through the explanation of

---

<sup>1</sup>Mestra em Cultura e Turismo pela Uesc/UFBA.

the epithets that the city received as a result of the literature made by Jorge Amado: *Jorge Amado's Land*, *Gabriela's Land* and *Cocoa Colonel's Land*. It has as presupposition the literature that influences and is influenced by history (SIMÕES, 1998) and is captured as an imagined reality of the lived and constituted in effect (ISER, 1996). The study concludes that, as an element that is influenced by history, the literature of Jorge Amado expressed the culture of Ilhéus that can be known and appreciated by reading the text.

**Keywords:** Local sociology. Female sensuality. Power relations and command.

*Nessas terras de Ilhéus e Itabuna, [...] fui buscar homens de uma rude humanidade para traçar com eles a saga da conquista da terra, a grandeza e a miséria dos coronéis e do latifúndio, o nascimento de uma civilização na boca dos rifles, de uma cultura massada na violência. Conteí histórias de espantar, levantei o monumento de alguns homens que eram ao mesmo tempo fraternos e brutais, de normas estritas e impossível vilania, tratei das mulheres que mantiveram alta a chama do amor onde só a morte comandava.*

Jorge Amado

A cidade de Ilhéus, no sul da Bahia, foi palco de inúmeras histórias que serviram de inspiração para a ficção de Jorge Amado, e por isso várias imagens desta cidade serviram de ambiência onde foi desenvolvido o enredo de alguns de seus romances. Isto demonstra a preocupação deste escritor baiano em “pintar” a sua aldeia e assim retratar a sociologia da região, como acontece nos livros *Cacau* (1933), *Terras do Sem Fim* (1942), *São Jorge dos Ilhéus* (1944) e *Gabriela, Cravo e Canela* (1958).

As imagens da cidade de Ilhéus constituem uma temática relevante por promover reflexões acerca da sociologia brasileira e das questões identitárias e culturais. O assunto já suscitou um estudo desenvolvido por Roberto da Matta (1991), que procurou estabelecer uma relação entre a obra de Jorge Amado e os problemas da sociedade brasileira. Segundo este antropólogo, a obra do escritor baiano revela uma carnavalização que pode ser entendida como uma fórmula para a compreensão da sociologia do Brasil. Rosana Patrício Ribeiro (1999), num ensaio sobre a representação da mulher na sociedade representada por Jorge Amado, aponta a personagem Gabriela como um símbolo de identidade nacional, abordando a valorização do poder de sedução da mestiça brasileira, aspecto focalizado através de um caso particular inserido na cidade de Ilhéus. Maria de Lourdes Netto Simões (2000) desenvolveu um estudo que procurou estabelecer as relações entre a literatura e a culinária. De acordo com a pesquisadora, tanto a literatura quanto a culinária são elementos culturais que remetem a uma reflexão sobre origens e costumes, aspectos fundamentais de um estudo sobre as questões identitárias.

Dessa forma, observa-se a existência de um manancial relevante de questões culturais e sociais esboçado nos estudos da obra de Jorge Amado. Nesse sentido, a análise dos romances deste escritor torna-se pertinente uma vez que revela elementos culturais que particularizam a região, corroborando para a compreensão de sua sociologia e para a valorização da cultura.

Para esse estudo foram analisados os livros *Terras do Sem Fim*, *São Jorge dos Ilhéus* e *Gabriela Cravo e Canela* por apresentarem imagens recheadas de referências culturais à região Sul da Bahia e, mais especificamente, à cidade de Ilhéus.

Além disso, imagens arquitetônicas e naturais desta cidade também estão imortalizadas através destes romances, o que tornou Ilhéus conhecida mundialmente como terra de Jorge Amado, terra da Gabriela e terra dos coronéis do cacau.

Tendo em conta essas considerações, intenta-se analisar o universo ilheense apresentado por Jorge Amado, na tentativa de compreender a sociologia local e valorizar a cultura do lugar. Em consequência disso, na primeira parte, analisam-se as imagens que transformaram Ilhéus na Terra de Jorge Amado. Na segunda parte, a figura da personagem Gabriela é estudada com vistas a se montar um perfil da mulher mestiça símbolo de mulher ilheense, baiana e brasileira. São analisadas as imagens que, por causa da criação desta personagem, tornaram a cidade conhecida como a Terra da Gabriela. Por fim, é posta em pauta a relação de poder e mando dos coronéis e a sua importância para o desenvolvimento da cidade que também é conhecida como a Terra dos Coronéis do Cacau.

O trabalho parte do pressuposto de que a literatura é influenciada pela história e a história influencia a literatura (SIMÕES, 1998), e tem como base os postulados teóricos de Iser (1996), os quais entendem a ficção como uma realidade vivencial repetida que é fruto do imaginário do autor, e não como um polo oposto à realidade.

Como elemento que é influenciado pela história, a literatura expressa a cultura e a sociologia de um povo, que passam a ser conhecidas pelo leitor através do texto. O conhecimento de uma cultura supõe compreender as representações dos valores, hábitos, crenças e visões de mundo de um povo e o conhecimento de uma sociologia supõe compreender a relação entre estes valores, hábitos, crenças e a sociedade em si.

Nesta perspectiva, utilizam-se alguns postulados das ciências sociais que são articulados com a teoria da literatura, de forma que constituam uma explicação dos romances como uma manifestação da cultura e da sociologia de um povo, sem ferir seu caráter de discurso literário.

A contribuição que este estudo se propõe a oferecer encontra-se na tentativa de analisar questões capazes de gerar reflexões sobre o caráter sociocultural da obra de Jorge Amado e com isso contribuir para a ampliação dos estudos sobre a obra deste escritor.

### **Ilhéus, Terra de Jorge Amado**

*O olhar percorre a rua como se fossem páginas escritas...*

[...]

*Deste modo a cidade repete uma vida idêntica deslocando-se para cima e para baixo em seu tabuleiro vazio. Os habitantes voltam a recitar as mesmas cenas com atores diferentes, contam as mesmas anedotas com diferentes combinações de palavras.*

Ítalo Calvino

A Ilhéus descrita por Jorge Amado se faz presente nos romances *Terras do Sem Fim* (1942), *São Jorge dos Ilhéus* (1944) e *Gabriela, Cravo e Canela* (1958). Nessas obras, o autor descreve a cidade desde a época do desbravamento, conquista e luta pela posse das terras, assim como seu progresso e crescimento, apogeu e queda dos coronéis e, também, a vida política e econômica. Pode-se dizer que Jorge Amado faz mais do que uma descrição fotográfica, faz, sim, uma radiografia da cidade de Ilhéus e de seu entorno, fazendas e matas.

Em *Terras do sem Fim*, Jorge Amado narra a história dos ricos fazendeiros, os chamados coronéis do cacau. Na ficção, essa história se passou numa época em que falar em cacau significava falar em dinheiro e poder. Quem detinha o poder era aquele que possuía mais terras de cacau. Detinha o poder quem aumentasse suas fazendas com a conquista da Mata do Sequeiro Grande. Para tanto, os coronéis usavam de toda a sua força, riqueza e conhecimento, passavam por cima de tudo e de todos: “Essa mata vai ser minha nem que tenha de lavar a terra toda com sangue... Seu doutor se prepare, o barulho vai começar...” (AMADO, 1997, p. 112).

Pode-se afirmar que *Terras do Sem Fim* concentra, na figura dos coronéis, três fontes de exercício de poder: força, riqueza e conhecimento (TOFLER, 1995). A relação entre essas fontes concede aos poderosos do cacau o direito de punir, premiar, persuadir, mandar, roubar e matar. Naquela terra apresentada por Amado, a palavra do coronel era lei, era palavra imantada de poder.

Jorge Amado finaliza *Terras dos Sem Fim* com a chegada do progresso e com ele algumas transformações culturais e mudanças de hábitos. A construção da linha de trem, o término do colégio das freiras, a chegada do primeiro Bispo à cidade que foi promovida a diocese, o teatro, a vida noturna intensa para uma cidade do interior são provas de que a cidade estava crescendo e adquirindo grande importância. Por isso caxixes, tocaias, assassinatos, incêndio em cartório eram fatos que faziam parte de um outro tempo,

fatos que se deram em tempos em que a civilização não alcançara aquelas terras, quando Itabuna ainda era Tabocas. Fatos que eram apenas

recordações tristes e lamentáveis do tempo da grande luta (AMADO, 1997).

Em *São Jorge dos Ilhéus*, Jorge Amado retoma a história do cacau vinte e cinco anos depois da grande luta pela mata do Sequeiro Grande. Neste romance, a força e a ganância dos coronéis são substituídas pela esperteza e sutileza dos exportadores, que provocaram uma alta no preço do cacau, enchendo os olhos dos coronéis de euforia. Os produtores de cacau ficaram cegos de vaidade e se endividaram a ponto de perder suas terras.

É neste contexto que Jorge Amado descreve as ações do Partido Comunista na cidade, representado pelo personagem Joaquim. No romance, o Partido Comunista prevê o golpe dos exportadores, promove encontros às escondidas, e quando a situação se torna insustentável realiza um movimento em praça pública.

Assim, Jorge Amado retrata em *São Jorge dos Ilhéus* o golpe dos exportadores, o rápido progresso da cidade, a luta política dos comunistas, a queda dos coronéis, a grave crise social e econômica por que Ilhéus passou.

Em *Gabriela, Cravo e Canela*, Jorge Amado apresenta uma Ilhéus num momento de transição entre o novo e o velho, momento de transformações políticas e sociais em que o progresso e o conservadorismo se misturavam nas ruas da cidade. De um lado, um impetuoso progresso que fazia com que a cidade fosse comparada a uma capital em miniatura e que se refletia na maneira de pensar e agir de algumas pessoas. Tudo lembrava as grandes capitais: cinemas, palacetes, teatros, jardins, cabarés, clubes e

vitruines. De outro lado, havia pessoas que continuavam pensando e agindo como no tempo da conquista da terra. Por isso, circulavam pelas ruas tropas de burros conduzindo cacau, fazendeiros de revólver na cinta, jagunços. Era o velho que insistia em permanecer e que ainda não havia percebido que os tempos eram outros, portanto, as atitudes, linguagens e leis também deveriam ser outras.

É neste contexto que Jorge Amado faz a caracterização da sociedade ilheense da época, sociedade marcada pelo conservadorismo patriarcal e por valores tradicionais. É ainda neste contexto que imagens da cidade de Ilhéus saltam da realidade para as páginas do romance. Lugares como o Bar Vesúvio, a Matriz de São Jorge, a casa do coronel Ramiro Bastos, o edifício da Intendência, o Bataclan, o antigo porto passam a fazer parte do livro como cenário da trama. Bairros, ruas, praças também servem de ambiência onde fatos acontecem e transformam as atitudes do povo ilheense.

Nos três romances, Jorge Amado “pintou” as imagens de sua terra em momentos distintos, que vão desde a conquista das matas ao progresso que instaura a esperança de um novo tempo. Foram essas as imagens que o escritor grapiúna levou para os quatro cantos do mundo e que fizeram de Ilhéus a Terra de Jorge Amado.

## Ilhéus, terra da Gabriela

*A moreninha me encanta  
Me derrete, me maltrata  
Me envenena, me enfeitiça  
Me fere, me abraça e mata!*

Quadrinha popular

Na ficção de Jorge Amado, as personagens femininas são apresentadas a partir do papel que cada uma assumia na sociedade. Este assunto já suscitou um estudo desenvolvido por Rosana Patrício Ribeiro (1999), que procurou caracterizar as diversas posições da mulher no livro *Gabriela, Cravo e Canela*. A autora analisa o papel da mulher desde a figura da mãe de família, passando pelas solteironas, empregadas domésticas e prostitutas, até a figura daquelas mulheres que transgridem ao modelo da típica esposa e mãe. Por fim, a autora aponta Gabriela como uma mulher ideal e símbolo da identidade nacional.

Esta reflexão sobre a posição da mulher em *Gabriela, Cravo e Canela* revela uma sociedade marcada por valores tradicionais e patriarcais, valores esses que também marcam a sociedade ilheense retratada nos outros romances analisados neste trabalho. Portanto, a posição da mulher nos três romances estudados aqui, é de subordinação à vontade masculina.

Segundo Ribeiro (1999), até as prostitutas e as raparigas naquela sociedade assumem uma posição subordinada aos caprichos da vontade masculina. Sobre este assunto, a autora faz o seguinte comentário:

Seja como 'raparigas' ou prostitutas, essas mulheres encontram-se numa posição de passividade,

à mercê dos interesses masculinos, submetendo-se como simples instrumento de manutenção dos privilégios dos homens (RIBEIRO, 1999, p. 34).

Nesta sociedade de mulheres subjugadas há aquelas que não suportam a subserviência e rompem com os valores tradicionais. Assim, em *Terras do Sem Fim*, *São Jorge dos Ilhéus* e *Gabriela, Cravo e Canela*, Jorge Amado apresenta mulheres tão infelizes e insatisfeitas que rompem com “os valores que a tradição reconhece como tipicamente femininos” (SARLO, 1997, p. 188). Entretanto, os valores tradicionais da época eram tão fortes que talvez o autor tenha escolhido a morte ou a fuga da cidade para simbolizar a punição por ter transgredido a moral e a norma.

Desta forma, Jorge Amado traça o perfil de uma sociedade na qual os valores tradicionais são preservados e, por consequência, a posição da mulher não poderia ser outra a não ser a de subordinação às ordens masculinas. Aquelas que rompem com estes valores são punidas e os seus exemplos não devem ser seguidos. Nesta sociedade, mulher só tinha duas opções: seguir as normas, cumprir com suas obrigações e viver sem vontade própria ou romper com a tradição em busca da felicidade e ser punida por isso.

Sobre a busca da felicidade, Sarlo (1997, p. 239) afirma que

a felicidade estabelece relações com o proibido, enquanto os desenlaces tendem a reprimi-lo segundo um modelo de relação que harmonize a ordem individual e social.

É exatamente isso que acontece na trama amadiana. A mulher de família, para ser feliz, procura o caminho do proibido, do adultério. Entretanto, a harmonia dos desenlaces não aparece apenas com a repressão do proibido. No romance amadiano, a harmonia vem com a mais forte das punições, a morte.

Jorge Amado apresenta uma sociedade em que as mulheres não têm opção para a felicidade, vivem em função da felicidade ou bem-estar do homem. A este respeito, Sarlo explica:

A mulher vive sob o império dos sentimentos e é nesse império que se define seu modelo de felicidade. Os pais e os possíveis maridos dessas mulheres, ao contrário, raciocinam a partir de um ponto de vista cuja lógica reproduz a lógica social. Que caminho há para a mulher num mundo de legalidade masculina? Propõe-se a ela um modelo de felicidade: deve ser a felicidade dos homens. O perigo é que ela se transforme em sua desgraça, mas de qualquer maneira, o mais frequente é que os homens sejam as desgraças das mulheres (1997, p. 246).

Em meio a estas personagens convencionais, Jorge Amado apresenta Gabriela, na tentativa de desconstruir estas imagens tradicionais e redefini-las como imagem de mulher que não se apresenta como sombra do outro e que rompe com as convenções sociais para criar o seu espaço.

Com Gabriela, Jorge Amado rompe com a imagem dualista da mulher e apresenta uma mulher que reúne em si qualidades contraditórias que no modelo simbólico da sociedade ilheense seria impossível. Como afirma Stromzemberg (apud RIBEIRO, 1999, p. 84):

Gabriela reúne, de fato, de modo extremado, as duas categorias opostas de mulheres: as capacidades de dar prazer sexual e cozinhar para os homens. Cozinha e prazer, na sua plena expressão, são os próprios elementos constituídos do 'ser' Gabriela que não cabe em nenhuma categoria simbólica da ordem estabelecida (grifo do autor).

Além disso, Gabriela é autêntica e não se deixa subjugar pelas normas da sociedade. Gabriela não quer ser senhora da sociedade, nem quer calçar sapatos apertados e usar vestido de seda. Gabriela quer rir alto, quer ir ao circo e dançar na roda ou no terno de rei.

Esta personagem pode ser considerada uma das mais complexas mulheres criadas por Jorge Amado, como ilustra a explicação do personagem João Fulgêncio:

- Para que explicar? Nada desejo explicar. Explicar é limitar. É impossível limitar Gabriela, dissecar a sua alma.

- Corpo formoso, alma de passarinho. Será que tem alma? – Josué pensava em Glória.

- Alma de criança, talvez. – O capitão queria entender.

- De criança? Pode ser. De passarinho? Besteira, Josué. Gabriela é boa, generosa, impulsiva, pura. Dela podem-se enumerar qualidades e defeitos, explicá-la jamais. Faz o que ama, recusa-se ao que não lhe agrada. Não quero explicá-la. Para mim basta vê-la, saber que existe. [...]

- O amor não se prova, nem se mede. É como Gabriela. Existe, isso basta – falou João Fulgêncio – o fato de não se compreender ou explicar uma coisa não acaba com ela. Nada sei

sobre as estrelas, mas as vejo no céu, são a beleza da noite (AMADO, 1998, p. 319-322).

Talvez Gabriela seja a versão feminina do mito de Carlitos, o Vagabundo. Muitas são as semelhanças entre estes dois personagens. Tal qual Carlitos, Gabriela é um símbolo de liberdade e de preservação da individualidade ante uma sociedade que não tolera a transgressão das regras. Ambos têm origem e família desconhecidos. Os dois amam alegremente a vida e não se deixam subjugar pelo mundo.

Gabriela é mulata, sensual e possui habilidades culinárias, o que pode ser considerado como uma “mulher completa” e como símbolo de identidade brasileira, segundo algumas interpretações. Sobre isso, afirma Ribeiro (1999, p. 88):

O estereótipo da mulata exímia cozinheira é trabalhado, no romance, no polo da positividade, no sentido de legitimar seu lugar social como trabalhadora (cozinheira de bar) e, como sujeito de uma atividade que se procura valorizar como autenticamente brasileira (a cozinha regional), elegê-la como símbolo de identidade nacional.

A criação de Gabriela pode ser entendida como uma representação do ideal de mulher baiana e brasileira e legitima a valorização da mulata. Entretanto, muitas vezes esta imagem é utilizada como forma de apelo à sensualidade, demonstrando o poder de sedução que a mulher de cor exerce sobre o homem. Constatação ratificada quando Roger Bastide (1980) afirma que todo o folclore amoroso brasileiro é concentrado na valorização da sensualidade da “mulatinha clara”.

Jorge Amado “pintou” Gabriela na tentativa de seguir os padrões da mulher tipicamente brasileira, da mulher que é resultado da grande mistura étnica por que passou o Brasil. É esse tipo de mulher sensual, autêntica, alegre, e de origem popular que as pessoas acreditam encontrar em Ilhéus.

É devido à construção desta personagem que Ilhéus ficou conhecida como a Terra da Gabriela.

### **Ilhéus, terra dos coronéis do cacau**

*Há muitos e muitos anos, a riqueza era elementar. Ou você a tinha, ou não. Ela era sólida. Era material. E podia-se compreender com facilidade que riqueza dava poder, e o poder, riqueza. Era simples, porque os dois baseavam-se na terra.*

Alvin Toffler

As histórias contadas por Jorge Amado em *Terras do Sem Fim*, *São Jorge dos Ilhéus* e *Gabriela, Cravo e Canela* oferecem ao leitor um perfil dos coronéis do cacau, homens que detinham poder e riqueza no sul da Bahia, numa época em que imperava um sistema feudal ditado por eles. Nos três romances, Amado narra tanto o apogeu destes coronéis, enfatizando o poder de mando, o poder político e a maneira como exploravam a terra, quanto a decadência destes homens que lavaram a terra com sangue em busca do poder e da riqueza.

O poder de mando é baseado numa relação entre opressores e oprimidos que existia entre coronéis e trabalhadores rurais. Tal relação pode ser explicada com base na relação que Da Matta (1991) faz entre “casa” e “rua”. Segundo o antropólogo, a sociedade é dividida

em três categorias sociológicas: “casa”, “rua” e “outro mundo”. Nesse sentido, “casa” seria o espaço que pode abrigar a todos, pois se trata de uma área especial na qual todos são iguais; a “rua” seria um espaço fundado em mecanismos impessoais, na luta de classes e onde a lei seria o ponto dominante; “o outro mundo” seria o espaço neutro, no qual há a renúncia ao sofrimento, às contradições, lutas e injustiças. Nesse entendimento, o discurso da “casa” seria o discurso do dominado; o discurso da “rua”, o do dominante; o discurso do “outro mundo” seria o discurso do sacerdote. Assim, cabe à “casa” obedecer, à “rua”, mandar e ao “outro mundo” indicar que há esperanças para se viver em um mundo diferente no qual todos são iguais.

Nessa perspectiva, associando essas ideias à relação de poder e mando existente nos romances aqui estudados, pode-se dizer que os trabalhadores correspondem à “casa”, portanto à obediência, aos deveres e ao cumprimento da lei, já os coronéis correspondem à “rua”, consequentemente ao mandar, aos direitos e ao ditar das leis.

Da Matta (1991) tenta caracterizar o sistema de relações sociais que há no Brasil. Um sistema em que a comunidade é heterogênea, desigual e hierarquizada. Um sistema em que as leis são seguidas de acordo com as relações de prestígio e de poder que cada um tem. Jorge Amado representa este modelo de sociedade a partir da relação de poder e mando que há em Ilhéus na década de 1920.

O poder pode ser compreendido como a capacidade de agir e produzir efeitos desejados sobre indivíduos. Para que se tenha poder é necessário que exista alguém para exercê-lo e alguém sobre o qual o poder é exercido. Nesta relação, o poder pode ser manifestado, segundo Tofler

(1995), através da força, riqueza e conhecimento, os três elementos que alavancam o poder. Na trama amadiana, essa tríade pode ser convertida em tocaia, cacau e esperteza.

Nos romances, os poderosos do cacau são homens cuja ambição pelo poder e pela posse das terras extrapolam os limites da lei. Suas ordens ou desejos são realizados a qualquer custo, inclusive violência ou morte. Temos aí a manifestação do poder dos coronéis por meio da força. Sobre esta forma de mandar e coagir, Maquiavel (1992) afirma que a origem do poder se encontra na força e que é preciso amedrontar, intimidar, constranger os vencidos para que eles silenciem, pois podem se organizar e tornar bem mais violentos. Para Maquiavel, aqueles sobre o qual o poder é exercido devem ser liquidados através da força. É assim que os coronéis agem:

De noite Horácio chegou com seus cabras na roça dos três amigos. Cercou o rancho, dizem que ele mesmo liquidou os homens. E que depois, com sua faca de descascar frutas, cortou a língua de Orlando, suas orelhas, seu nariz, arrancou-lhe as calças e o capou (AMADO, 1997, p. 53-54).

Segundo Cyro de Matos (2004), esse comportamento violento, o uso da força dos coronéis se justifica por ser a maneira de se conseguir respeito, tendo uma razão muito forte: a luta por terra, prestígio e poder.

Nos três romances, o cacau representa a mais importante de todas as formas de se obter riqueza.

Cacau era dinheiro, era poder, era a vida toda, estava dentro deles, não apenas plantado sobre a terra negra e poderosa de seiva. Nascia

dentro de cada um, lançava sobre cada coração uma sombra má, apagava os sentimentos bons (AMADO, 1997, p.251).

A posse de vastas fazendas de cacau dá aos coronéis grandes poderes e oportunidades de recompensar ou punir os outros. Eis aqui o segundo instrumento de manifestação de poder: a riqueza.

O cacau foi um fator para ativar o desejo de poder, pois era considerado o fruto de ouro e durante muito tempo a região ficou conhecida como uma terra de muita riqueza. E os coronéis, os donos da terra, eram também os detentores do poder político e econômico da região. Cacau era sinônimo de riqueza e, conseqüentemente, de poder.

O conhecimento é considerado por Alvin Toffler um instrumento de poder da mais alta qualidade. Segundo ele,

O poder da mais alta qualidade, no entanto, vem da aplicação do conhecimento. O poder da mais alta qualidade não é apenas a influência. Não é apenas a capacidade de se conseguir o que se quer, de fazer com que outros façam o que você quer, embora prefiram fazer o contrário. Alta qualidade significa mais. Ela implica eficiência – usar o menor número de fontes de poder para atingir um objetivo (TOFFLER, 1995, p. 40).

Os coronéis apresentados na trama amadiana não tinham conhecimento “de caderno”, não eram “doutores”, mas eram dotados de muita malícia e espartezza para conseguir o que desejavam. Assim, em meio às lutas e tocaias, surge uma nova estratégia

para que estes consigam atingir seus objetivos: o caxixe, meio usado com muita esperteza para parecer lícita a tomada das terras. Para exercer essa forma de poder, os coronéis tinham a ajuda dos advogados que planejavam tudo. Obtinha as terras quem usasse da malícia e esperteza de uma só vez para convencer o verdadeiro dono da terra a aceitar que tomassem suas terras mesmo contra a vontade. Em *Terras do Sem Fim* é citado um grande caxixe:

- Dizem que Juca Badaró mandou chamar um agrônomo para medir a mata do Sequeiro Grande e tirar um título de propriedade...

Doutor Virgílio riu, satisfeito de si mesmo:

- Pra que é que eu sou advogado, doutor? A mata já está registrada, com medição e tudo, no cartório de Venâncio como propriedade do coronel Horácio, de Braz, de Maneca Dantas, e... – levantou a voz – do Dr Jessé Freitas... O senhor tem que ir lá amanhã assinar.

Explicou o caxixe, a cara do médico se abriu num sorriso:

- Parabéns, doutor... Essa é de mestre (AMADO, 1997, p. 170).

Jorge Amado, nestes três romances, conta a história de homens poderosos, considerados os heróis do cacau. Homens que deixaram a imagem de todo o seu poder e riqueza registrada na imponência dos palacetes espalhados pelo centro histórico da cidade de Ilhéus. Por isso, a cidade é também identificada como a Terra dos Coronéis do Cacau.

## Considerações finais

Os epítetos que a cidade de Ilhéus recebeu em decorrência das descrições amadianas demonstram a contribuição da literatura para a compreensão da sociologia local. Esta análise ainda suscitou uma reflexão sobre as manifestações de poder que ainda hoje se encontram camufladas na sociedade, em decorrência do poder exercido pelos coronéis.

Verificou-se, também, que o epíteto terra da Gabriela já foi muito mais usado no momento em que se queria apelar para a sensualidade como forma de promover a cidade, o que talvez tenha provocado uma imagem negativa da mulher ilheense, baiana e brasileira, concorrendo para aumentar, segundo algumas interpretações, o índice de prostituição. Talvez a intenção fosse apenas fazer referência a uma das mais famosas personagens de Jorge Amado, famosa pela sua beleza, sensualidade e pelos petiscos que fazia. Certos epítetos, porém, têm poder de sugestão suficiente para identificar a cidade, chamando a atenção para um único traço. Neste caso, a sensualidade.

Acredita-se que, com maior estudo e conhecimento da obra amadiana, é possível que outras imagens da cidade de Ilhéus sejam divulgadas com a mesma intensidade que possui a imagem da Gabriela e dos coronéis, podendo ser criados novos epítetos. Isto implica o exame de outras imagens também construídas por Jorge Amado, como a da Mata do Sequeiro Grande e das manifestações populares que permeiam a trama do escritor.

## Referências

AMADO, Jorge. **Terras do sem fim**. 62. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_. **Gabriela, cravo e canela**. 79. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. **São Jorge dos Ilhéus**. 52. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

BASTIDE, Roger. **Brasil, terras de contrastes**. São Paulo: Difel, 1980.

DA MATTA, Roberto. **A casa & a rua**. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koongan, 1991.

ISER, Wolfgang. O imaginário. In: \_\_\_\_\_. **O fictício e o imaginário** – Perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. p. 209-302.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. São Paulo: Moraes, 1992.

MATTOS, Cyro de. Informação de Sosígenes Costa. In: FONSECA, Aleilton; MATTOS, Cyro (org.). **O triunfo de Sosígenes Costa**: estudos, depoimentos e antologia. Ilhéus: Editus, [Feira de Santana]: UEFS, 2004.

RIBEIRO, Rosana Patrício. **A imagem da mulher em Gabriela, cravo e canela, de Jorge Amado**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1999.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias** – Intelectuais, arte e meios de comunicação. São Paulo: Edusp, 1997.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. Identidade cultural e turismo local – Da Gabriela de Jorge Amado, ao cravo e à canela de Paloma Amado Costa. In: CONGRESSO ABRALIC, 7., 2000, Salvador. **Anais...** Salvador: [s.n.], 2000.

\_\_\_\_\_. **As razões do imaginário**. Salvador: FCJA ; Ilhéus: Editus, 1998.

TOFFLER, Alvin. **Powershift**: as mudanças do poder. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.



## Vínculos entre as ruas ilheenses e as transformações sociais em *Gabriela, cravo e canela*

Bruna Araujo Cunha<sup>1</sup>

**Resumo:** No romance *Gabriela, cravo e canela*, Jorge Amado faz uso de elementos regionais, mas que alcançam âmbito nacional, com o intuito de retratar uma nova sociedade que estaria por vir. Muitos destes elementos se fazem presentes nas ruas ilheenses, apesar de existirem em demais espaços sociais. O presente trabalho propõe analisar a postura assumida pelos personagens da narrativa perante as ruas da cidade baiana como testemunhas de um processo de modernização urbana que acontecia na época, mas, sobretudo da mudança de postura de alguns personagens que começavam a contestar determinados comportamentos e costumes do período. Assim, é por meio do espaço público, isto é, do vínculo dos seres humanos com o espaço das ruas, que conhecemos a realidade social de Ilhéus que, apesar de estar inserida em um período de modernização, apresentava diversos resquícios da sociedade moralista do passado.

**Palavras-chave:** Romance. Rua. Espaço. Cidade. Costumes.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras e Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa (UFV).

## The connections among streets of ilhéus and the social transformations in *Gabriela, cravo e canela*

**Abstract:** In *Gabriela, Cravo e Canela* novel by Jorge Amado is possible to notice that the author uses local elements which also have national reach in order to describe a new society that was to come. Most of those elements can be found in others social spaces. The main purpose of this work is to analyze the attitude assumed by the characters of the narrative as witnesses of a urban modernization process that was happening to the streets of Ilhéus. Another aspect also noticed is related to the attitude adopted by some characters in order to contest certain behavior and customs of the period mentioned. As a result it's possible conclude that the connections constructed between people and its historical place allows us to learn about the social reality of Ilhéus.

**Keywords:** Novel. Street. Space. City. Customs.

### Introdução

As décadas nas quais o conjunto da obra de Jorge Amado foi escrito foram épocas difíceis para a nação brasileira, uma vez que, em meados dos anos 1930 vivenciávamos inúmeros problemas econômicos e sociais. Logo, nascia neste contexto uma literatura que problematizava a condição do país, representada por autores como Graciliano Ramos, Rachel de Queirós, José Lins do Rego, José Américo de Almeida e Jorge Amado. Neste momento, denominado por Alfredo Bosi (2009) de “era do romance brasileiro”, a escrita literária se con-

centrava em reflexões acerca dos problemas sociais brasileiros. Dessa forma, a narrativa da segunda geração modernista privilegia áreas rurais do Nordeste brasileiro ou do litoral baiano por serem regiões menos favorecidas socioeconomicamente. Todavia, apesar de regionais, os romances de 30 alcançavam âmbito nacional por meio do engajamento político-social, por isso Antônio Cândido ressalta que os romances produzidos pela geração de 1930 consagram o romance brasileiro.

Ainda seguindo esta mesma perspectiva, Benjamin Abdala Junior diz:

É característica do realismo crítico que envolve esses autores trazer para a reflexão problemas sociais marcantes do momento em que escreveram seus romances. Não escrevem apenas como uma forma de provocar estesia, o prazer artístico, mas também como uma maneira de conscientizar o leitor de problemas reais de seu tempo. O romance é para eles, pois, de intervenção social: o objetivo comum era criticar ou denunciar um problema social para contribuir para a sua solução (1993, p.11).

Neste sentido, surgiam no campo das artes obras de cunho social que de uma certa forma denunciavam a situação alarmante das más condições de vida das pessoas menos favorecidas, a seca, o analfabetismo, os desníveis sociais, a distribuição de terras, entre outros.

Jorge Amado foi um romancista baiano que se destacou por tratar de temas de âmbito nacional. Dentre sua extensa obra, podemos encontrar temáticas diversificadas com um repertório vasto de personagens, linguagens e espaços físicos que caracterizam a cultura

brasileira. Além disso, foi um fenômeno de vendas, sendo traduzido para diversas línguas, alcançando um sucesso extraordinário no mercado editorial.

O primeiro romance escrito por Jorge Amado foi *O País do Carnaval*, publicado em 1931. Já em 1933 é publicado seu segundo romance, *Cacau*, no qual encontramos características do ideal comunista, uma vez que o escritor havia, há um ano, se filiado à Juventude Comunista, e por isso este posicionamento político manifestar-se-á em parte de sua produção literária, tal como *Suor* (1934), *Jubiabá* (1934), *ABC de Castro Alves* (1941), *O Cavaleiro da Esperança: a vida de Luiz Carlos Prestes* (1942).

No ano de 1956, Jorge Amado afastou-se do Partido e abandonou o romance de caráter militante, e em 1958 escreveu o romance *Gabriela, cravo e canela*, que marcou o início de um novo período literário na carreira do escritor. Todavia, o “engajamento social” ainda estava presente em algumas de suas obras, tais como *Farda, Fardão, Camisola de Dormir: fábula para ascender uma esperança* (1979).

Pode-se dizer que Jorge Amado é um escritor peculiar pela diversidade temática de sua obra. Nela encontramos elementos de uma sociedade que é perceptível em demais terras nacionais, isto é, a preocupação do autor em problematizar os marginalizados resulta na análise de uma dada sociedade que existe em diversas regiões brasileiras. Suas narrativas fundamentam-se em uma postura ideológica carregada de lirismo, fazendo alusão às linguagens que caracterizam o linguajar do povo, fato que lhe rendeu inúmeras críticas, pois como salientou Bosi,

a prosa de ficção encaminhada para o 'realismo bruto' de Jorge Amado... beneficiou-se

amplamente da 'descida' à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos, que a prosa modernista tinha preparado (BOSI, 2009, p. 385, grifos do autor).

A partir dos anos 1950, como mencionado anteriormente, a crítica considera que Jorge Amado inicia um novo período em sua carreira. Mas, ainda retratando as mazelas da realidade regional brasileira, Jorge Amado passa a apresentar em suas narrativas personagens femininas, sensualidade e um humor oriundo de acontecimentos do cotidiano. Nesta linha, o romance *Gabriela, cravo e canela* foi uma das obras mais populares do escritor baiano. Traduzida para mais de quinze idiomas, a obra foi premiada, adaptada para a TV e para o cinema. Além disso, depois da venda de mais de 160 mil exemplares, a narrativa amadiana foi adaptada e exibida pela TV Tupi do Rio de Janeiro e pela rede Globo de televisão.

Em 1950, ano em que o romance foi escrito, o estado baiano vivenciava o processo de modernização que culminaria, nos anos de governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), com a construção de Brasília, o avanço da indústria automobilística, o advento da televisão, entre outros fatores.

A obra retrata a sociedade de Ilhéus no ano de 1925, apresentando a história de amor entre Gabriela e Nacib. Por meio dela, a problematização dos costumes locais é bem demarcada, denunciando as amarras da união matrimonial e pondo em questão as regras de conduta estabelecidas pela sociedade. A narrativa amadiana leva a refletir sobre a realidade brasileira, denunciando inúmeras desigualdades sociais que, representadas na cidade de Ilhéus, faziam também referência às demais localidades

do país. Em consequência da amplitude da obra e dos acontecimentos nela narrados, a história de amor fica em segundo plano, como consta na própria narrativa:

Para uns foi o ano do caso da barra, para outros o da luta política entre Mundinho Falcão, exportador de cacau, e o Coronel Ramiro Bastos, o velho cacique local. Terceiros lembravam-no como o ano do sensacional julgamento do coronel Jesuíno Mendonça, alguns como o da chegada do primeiro navio sueco, dando início à exportação direta do cacau. Ninguém, no entanto, fala desse ano, da safra de 1925 à 1926, como o ano do amor de Nacib e Gabriela, e, mesmo quando se referem às peripécias do romance, não se dão conta de como, mais que qualquer outro acontecimento, foi a história dessa doida paixão o centro de toda a vida da cidade naquele tempo, quando o impetuoso progresso e as novidades da civilização transformavam a fisionomia de Ilhéus (AMADO, 2001, p. 11).

Durante o século XIX e no começo do século XX, cidades como Ilhéus vivenciavam uma prosperidade econômica muito intensa, pois a Bahia experimentava um grande desenvolvimento econômico em virtude da plantação de cacau no estado. Em *Gabriela, cravo e canela*, esta mudança social é narrada inicialmente como fator positivo, isto é, um acontecimento que traria para a cidade a “tão falada civilização” (AMADO, 2001, p. 7). No decorrer da narrativa, percebe-se que a cidade baiana vai deixando de ser uma vila agrária no que diz respeito ao espaço físico, pois a grande parte da população

ainda vivia em consonância com um padrão de vida arcaico. E, ainda que poucos, encontramos em Ilhéus indivíduos que agiam, pensavam e lutavam por uma sociedade mais igualitária. É neste sentido que este artigo propõe analisar os vínculos existentes entre a modernização da cidade e suas transformações sociais.

## **Do passado e do futuro misturados nas ruas de Ilhéus**

Exatamente assim denominado, "Do passado e do futuro misturados nas ruas de Ilhéus", o segundo capítulo da primeira parte de *Gabriela, cravo e canela* apresenta ao leitor o tão falado "progresso" que estava por instaurar-se na cidade. Os primeiros indícios de modernização, como a estrada de rodagem, as marinetes, o primeiro prédio com elevador, o avanço da medicina, chegavam ao local em 1925, ano em que a safra de cacau garantiria a prosperidade ilheense.

No decorrer do referido ano a modernização e urbanização da cidade são notórias. Todavia, alguns acontecimentos sociais, dito de outra forma, algumas atitudes consideradas ousadas e inovadoras pela população local, tomadas por determinados personagens (Malvina, Gabriela, Mundinho), contestam determinados comportamentos e costumes do período, tais como a situação da mulher, a política, o machismo, o patriarcalismo, o coronelismo, e a dificuldade de ascensão social de indivíduos que estavam à margem da sociedade.

Isto acontecia porque a modificação de um espaço físico provavelmente dava condições de existência a comportamentos que coadunavam com este

novo ambiente, pois como ressaltou o sociólogo Roberto da Matta (1997, p. 41),

casa, rua e outro mundo demar[cam] fortemente mudanças e atitudes, gestos, roupas, assuntos, papéis sociais e quadro de avaliação da existência em torno dos membros da nossa sociedade.

Neste sentido, encontravam-se nas ruas ilheenses indivíduos que reivindicavam novas condutas perante uma sociedade que estava em processo de modernização, pois se o moderno se opõe ao antigo, muita coisa ainda – além dos avanços tecnológicos, da imigração, da urbanização – deveria ser revista em Ilhéus. E, como salientava o narrador do romance, a cidade baiana vivia em ambivalência, pois

ainda se misturava em suas ruas esse impetuoso progresso, esse futuro de grandezas, com os restos dos tempos da conquista da terra, de um próximo passado de lutas e bandidos. Ainda as tropas de burros conduzindo cacau para os armazéns dos exportadores, invadiam o centro comercial, misturando-se aos caminhões que começavam a fazer-lhes frente. Passavam ainda muitos homens calçados de botas, exibindo revólveres, estouravam ainda facilmente arruaças nas ruas de canto, jagunços conhecidos arrotavam valentias nos botequins baratos, de quando em vez um assassinato era cometido em plena rua. Cruzavam essas figuras, nas ruas calçadas e limpas, com exportadores prósperos, vestidos com elegância por alfaiates vindos da Bahia, com incontáveis caxeiros-viajantes e cordiais, sabendo sempre as últimas anedotas (AMADO, 2001, p. 13).

Dessa forma, a rua – espaço público, “local de individualização, de luta e de malandragem” (MATA, 1997, p.47) –, será aqui considerada como meio de manifestação social que revela valores, morais, e padrões de civilidade. E, ainda, espaço que permeia o contraste entre o moderno e o arcaico.

Ademais, a cidade tinha uma função diferente dos centros urbanos dos dias de hoje. Na Ilhéus pacata do início do século XX, o caminhar pelas ruas, o sentar nos bancos das praças, e até mesmo frequentar os bares mais populares, tinham uma relação de cumplicidade e intimidade que se perdeu atualmente em prol da vida agitada das grandes cidades. Contudo, esta relação de familiaridade não proporcionava apenas benefícios, pois a mesma era uma das causas dos grandes mexericos nas cidades pequenas que, geralmente, suscitavam intrigas por meio de julgamentos preconcebidos da vida alheia. E em Ilhéus “Falar da vida alheia era a arte suprema, o supremo deleite da cidade” (AMADO, 2001, p. 70).

Este quadro social se fazia presente pelo fato de que, como bem delineou Henri Lefebvre (2001), a cidade é um espaço moldado pelas atitudes sociais dos cidadãos que nela habitam. Logo, a cidade evolui caso a sociedade também evolua.

No romance de Jorge Amado, o advento da modernidade na cidade de Ilhéus trazia consigo questionamentos a respeito dos comportamentos sociais custodiados pelos detentores de poder na cidade, visto que eles desempenhavam a função dos órgãos responsáveis pela justiça e segurança dos indivíduos. Estes homens, em Ilhéus, eram os coronéis, grandes produtores de cacau. A eles cabia total autonomia sobre a política

municipal, sobre a decisão do futuro dos filhos, sobre a vida das mulheres, entre outros fatores que caracterizam uma sociedade patriarcal.

Na narrativa amadiana, o coronel Ramiro Bastos era um homem conservador que possuía o domínio da política local e comandava a cidade há vinte anos. Seu governo restringia-se a calçar ruas e construir jardins. Em conformidade com a postura machista, não era adepto da modernidade e era contra a política progressista e inovadora de Mundinho Falcão. Apesar de muitas vezes o seu governo ter sido criticado por uma pequena parcela da população, a mesma não discutia as ações do coronel. Ao contrário, mostrava-se constantemente passiva, atendendo e acatando as ordens do coronel, cuja fala possuía um tom autoritário: “Numa coisa todos concordavam: em dar razão ao coronel, em louvar-lhe o gesto de macho” (AMADO, 2001, p. 93).

A mulher era vista como objeto pelos coronéis. A eles deviam obediência total, por isso deviam assumir posturas específicas que as caracterizavam como senhoras de família, caso contrário eram marginalizadas, como as raparigas que ganham um tom pejorativo na fala de Ramiro Bastos: “Nas roças, trabalhador casa até com toco de pau, se vestir saía. Pra ter mulher em casa com quem deitar, também pra conversar. Mulher tem muita serventia, o senhor nem imagina. Ajuda até na política. Dá filho pra gente, impõe respeito. Pro resto, tem as raparigas (AMADO, 2001, p. 173).

A fala do coronel Ramiro Bastos condensava o pensamento da maior parte dos ilheenses, inclusive das próprias mulheres. Este quadro crítico de discriminação das mulheres foi representado com maestria por Jorge Amado através de duas personagens: a que dá título ao

romance, Gabriela, e Malvina. Enquanto a maioria das personagens femininas do romance mostrava-se conformada com a situação, aceitando e concordando com a condição de subordinação aos seus maridos, Gabriela e Malvina ganham destaque na narrativa por contestarem o sistema patriarcal. Personagens femininas transgressoras, elas questionavam as injustiças da sociedade machista na qual estavam inseridas.

As atividades dos homens e das mulheres eram muito bem demarcadas na Ilhéus do século XX. Ir à igreja, por exemplo, era dever das mulheres, assim como cuidar dos afazeres domésticos. Já a política e o trabalho, enquanto fonte de renda para sustentar a família, cabiam aos indivíduos do sexo masculino. Se “mulher é pra viver dentro de casa, cuidando dos filhos e do lar” (AMADO, 2001, p. 59), suas atribuições resumiam-se ao casamento, à família, ao trabalho doméstico, e à prostituição para aquelas que infringiam as regras da moral. Já os homens, “com direito a dinheiro, a tudo fazer” (AMADO, 2001, p. 219), podiam estudar em faculdades, ter amantes, fazer leituras de obras consideradas subversivas, como *O Crime do padre Amaro*:

Para eles os direitos, para elas o dever, o respeito. Guardiães da honra familiar, do nome do marido, responsáveis pela casa, pelos filhos [...]. Assim fora sempre, assim continuava a ser, como se nada se transformasse, a vida não mudasse, não crescesse a cidade (AMADO, 2001, p. 219).

Mas esta situação vai sendo combatida no decorrer do romance. E não somente isso, mas também a condição estática da política da cidade, ou seja, mais um dos

costumes sociais de Ilhéus, aqui analisados pelo viés do estudo do espaço, especificamente das ruas ilheenses.

Vale ressaltar que estamos considerando a cidade no presente trabalho não apenas como um simples território, mas como um espaço de sociabilidade, de convivência. Para isso trazemos a voz de Fraya Frehse (2011, p. 23), que destaca a cidade enquanto espaço de pessoas e não de indivíduos, enquanto local de “mediação de relações socioespaciais, de vínculos dos seres humanos simultaneamente com o espaço”. Como já delineado através das contribuições de Roberto da Matta, queremos reforçar que este espaço público revela a vivência da sociedade, isto é, seus costumes, culturas, modos de vestir, comportamentos entre tantas outras manifestações sociais.

Na cultura local ilheense retratada por Jorge Amado, o machismo e a conformidade política são alguns dos costumes revelados pelas ruas da cidade. A condição política, por exemplo, é abordada em reuniões particulares e em casa de família enquanto planejamento, mas é no espaço público, como no Bar Vesúvio, na Papelaria Modelo e nas ruas da cidade que a questão assume sentido de discussão, de problematização entre as pessoas que a presenciavam.

Isso fica claro no diálogo de um grupo de pessoas que desembarcam em Ilhéus e reclamam do descaso dos governantes com a população.

- É uma vergonha essa barra.
- É um perigo. Um dia desses um navio fica aí para sempre, adeus porto de Ilhéus...
- O governo não liga...
- Não liga? Deixa assim de propósito. Para não entrar navio grande. Para a exportação continuar para a Bahia (AMADO, 2001, p. 41).

Essa mesma conversa acompanha o caminhar dos pedestres até chegar ao Bar Vesúvio, onde o assunto é ampliado e passa-se a comentar sobre o progresso da cidade.

Fraya Frehse (2011, p. 255) afirma que “a rua é o espaço pelo qual nenhum pedestre passa incólume”, ou seja, ao passar e ao interagir nas ruas, o pedestre, enquanto pessoa, deixa transparecer seus pensamentos e personalidade por meio de suas atitudes, modos de vestir, gestos, comportamentos, entre outros vestígios que revelam diversas características de alguém com um determinado comportamento social.

No romance, Malvina é uma personagem que deixa enquanto pedestre transparecer muito de seu caráter pelo seu comportamento ao passar pelas ruas de Ilhéus. Não é por menos que João Fulgêncio ao vê-la comprando chocolate em um bar, diz: “Essa moça é diferente das outras, tem caráter” (AMADO, 2001, p. 143). Pertencendo a uma família tradicional, filha do coronel Melk, a jovem não aceitava viver conforme os costumes de sua cidade. Logo, criticava as convenções sociais e principalmente a subordinação da mulher ao homem. Ela “odiara desde cedo a casa, a cidade, as leis, os costumes. A vida humilhada da mãe a tremer ante Melk, a concordar, sem ser consultada para os negócios” (AMADO, 2001, p. 218).

Além de considerar intoleráveis os costumes de Ilhéus, Malvina não compactuava com eles, ela os questionava e tomava atitudes que muitas personagens não tinham iniciativa de tomar por receio dos comentários da sociedade e por contrariar as regras sociais. Isso causou à jovem “revolucionária” inúmeras críticas e julgamentos, inclusive de seu pai.

Quando na cidade chegou o engenheiro Rômulo, trazido por Mundinho Falcão para estudar o caso da barra, todos se espantaram ao descobrir que o engenheiro, já casado, estava de caso com Malvina. Esta cena se desenvolve no capítulo terceiro do romance, "O segredo de Malvina", em um subcapítulo intitulado "Do Demônio solto nas ruas".

Nesta parte do romance, Dorotéia aparece como uma das personagens que contribuía para a postura machista e conservadora da cidade, rogando pragas contra Malvina e condenando outras mulheres pelo seu modo de vida. Dorotéia dizia que Glória, amante do coronel Coreolano, deveria morar em um lugar afastado, pois uma figura como ela poderia desvirtuar as pessoas de família que habitavam aquele local, a praça São Sebastião, onde moravam as famílias da alta sociedade de Ilhéus. A personagem fazia também comentários desfavoráveis a respeito do comportamento de Malvina: "TESCONJURO!... Até parece que o demônio anda solto em Ilhéus. Onde já se viu moça solteira namorar homem casado?" (AMADO, 2001, p. 211).

É interessante observar que o narrador, logo após a sentença acusativa pronunciada por Dorotéia, informa ao leitor que a mesma acontecera no átrio da igreja juntamente com as solteironas, isto é, novamente outra crítica feita ao descumprimento dos costumes ilheenses acontece em um espaço público, pois o vocábulo átrio designa um espaço compreendido entre a entrada de uma habitação e a rua.

Chamamos a atenção, novamente, para a compreensão do espaço da rua como local de transformação social, ou seja, local de acontecimentos que transgridem e contestam costumes pré-estabelecidos pela sociedade local. Isso ganha maior notoriedade quando o autor do

romance explicita, em alguns títulos que dividem os capítulos, a funcionalidade das ruas. Por isso, voltamos a argumentar com palavras de Fraya Frehse (2011, p. 43), “pelo estudo das ruas chega-se às regras de civilidade”, como é possível perceber debruçando-nos novamente sobre comportamentos reivindicativos da personagem Malvina. E aqui, destacamos pela complexidade que o fato recebe no romance, o momento em que a mesma vai ao velório de Dona Sinhazinha, uma senhora da alta sociedade que tinha sido brutalmente assassinada pelo marido em consequência de sua conduta adúltera.

Na Ilhéus do início do século XX era hábito que todo homem conduzisse um revólver no cinto (AMADO, 2001, p.113), e era normal punir fisicamente a mulher que o traísse: essa e seu amante eram, na maioria dos casos de adultério, assassinados à queima roupa. Tal cultura estava tão arraigada na sociedade, que matar, no caso de traição, já não era mais sinônimo de crime, mas um ato de honra, “porque assim era em Ilhéus: honra de marido enganado só com sangue podia ser lavada” (AMADO, 2001, p. 92).

Conforme a moral da cidade, na narrativa praticamente ninguém comparecera ao velório da adúltera, uma vez que muitos cidadãos consideravam a “sociedade” como uma força externa, e os hábitos desta os impediam de assumir atitudes que poderiam os torná-los alvo de críticas. Logo, a presença de Malvina causou escândalo para a população que acatava os costumes locais não ousando descumpri-los, pois

não se conhecia outra lei para traição de esposa além da morte violenta. Lei antiga, vinha dos primeiros tempo do cacau, não estava no

papel, não constava no código, era no entanto a mais válida das leis e o júri, reunido para decidir da sorte do matador, a confirmava unanimemente, cada vez, como a impô-la sobre a lei escrita mandando condenar quem matava seu semelhante (AMADO, 2001, p.92).

Assim, é possível perceber que as regras sociais de Ilhéus estavam estratificadas e que algo precisava acontecer, muitos costumes ainda deviam ser revistos, pois não estavam em consonância com o advento da modernidade que já estava chegando ao Brasil e, inclusive, na cidade. A situação deixava ainda mais evidente a contradição de uma sociedade que não permitia a traição e nem a participação da mulher na vida sociopolítica, mas não se importava com a presença de assassinos pelas ruas:

Ora, Ezequiel, quando você já viu gente daqui ofender-se com assassinos soltos nas ruas? Se todos os coronéis criminosos de morte tivessem que viver nas fazendas, as ruas de Ilhéus ficariam desertas, os cabarés e bares cerrariam suas portas, nosso amigo Nacib, aqui presente, ia ter prejuízo (AMADO, 2001, p. 170-171).

Todavia o questionamento deste costume, mesmo que de forma singela, estava se iniciando na mente de algumas pessoas da cidade, como observamos em uma conversa entre os personagens Dr. Maurício Caires, Nhô Galo, coronel Manuel das Onças, coronel Ribeirinho, Clovis Costa, Mundinho Falcão, um comerciante do Rio Do Braço, Ari Santos, Chico Moleza, Bico Fino, e demais personagens que se situavam no

Bar Vesúvio e comentavam a tragédia. Alguns, posicionando-se a favor e outros contra:

- Não discuto isso – falou o Capitão – Mas a verdade é que você, dr. Maurício, e muitos outros são é contra o progresso.

- Desde quando progresso é safadeza?

- São contra sim, e não me venha com essa conversa de safadeza numa terra cheia de cabarés e de mulheres perdidas. Onde cada homem rico tem sua rapariga. Vocês são contra o cinema, um clube social, até as festas familiares. Vocês querem as mulheres trancadas em casa, na cozinha... (AMADO, 2001, p.101).

Nesta discussão a respeito dos costumes locais, percebemos novamente que o questionamento dos hábitos da cidade é feito em um local público – Bar Vesúvio. E tal problematização se estende às ruas ilheenses, uma vez que pessoas que participavam da conversa saem do bar e ao passar pelas ruas continuam a discutir o tema com demais pessoas que nelas estavam. Foi o que aconteceu com Mundinho Falcão que saiu do bar e foi abordado por Iracema, que estava no portão de sua casa, a respeito de seu posicionamento quanto à postura do coronel Jesuíno. A conversa estendeu-se ainda mais quando o exportador Mundinho passou pela praça e encontrou as alunas que saíam do colégio das freiras, juntamente com o professor Josué.

Estes hábitos eram vistos com maus olhos por imigrantes de cidades mais desenvolvidas como o engenheiro Rômulo, Mundinho Falcão, e o dentista Osmundo, que estudaram no Rio de Janeiro ou em Salvador,

e já vivenciavam uma sociedade diferente. Através de uma conversa entre Malvina e Rômulo, que acontece nas ruas ilheenses, observamos uma dessas críticas quando o engenheiro questiona a cidadã ilheense o porquê da população local não frequentar as praias da cidade.

- A praia é bonita. É boa pro banho de mar?

- Muito boa.

- Mas está vazia...

- Aqui não há esse costume. Só Mundinho, e, antigamente, o finado Osmundo, um dentista que foi assassinado... De manhãzinha bem cedo.

O engenheiro riu:

- Mas não é proibido?

- Proibido? Não. Só que não é costume (AMADO, 2001, p. 163).

Logo, as ruas ilheenses revelam vivências socioculturais dos personagens, isto é, dos pedestres que por elas passam, pois o

transeunte é a personagem na qual qualquer indivíduo – homem, mulher ou criança – se transformam nos momentos mais ou menos fugidios em que pela rua passa (FREHSE, 2011, p. 45).

Seguindo este viés, continuamos a ressaltar as ruas ilheenses como mediadoras das transformações sociais da cidade, uma vez que esse espaço nos revela as regras de conduta da sociedade assim como a desconfiguração das mesmas.

Para reforçar esta assertiva, trazemos para análise o comportamento da protagonista do romance, Gabriela, que é uma oposição ao mundo socialmente constituído

de Ilhéus. Pelo fato que não se conformar em viver diante de tantos não, a personagem se recusa a ter sua liberdade privada e transgride as normas destinadas às mulheres casadas. Gabriela representa no romance uma personagem fora das normas da sociedade ilheense, e para a maior parte da população do período é uma mulher que estava à margem da sociedade, tanto por questões econômicas, mas principalmente por questões culturais.

Era ruim ser casada, gostava não... Vestido bonito, o armário cheio. Sapato apertado, mais de três pares. Até jóias lhe dava. Um anel valia dinheiro, dona Arminda soubera: custara quase dois contos de réis. Que ia fazer com esse mundo de coisas? Do que gostava, nada podia fazer... Roda na praça com Rosinha e Tuísca, não podia fazer. Ir ao bar, levando a marmita, não podia fazer. Rir pro seu Tônico, pra Josué, pra seu Ari, seu Epaminondas? Não podia fazer. Andar descalça no passeio da casa, não podia fazer. Correr pela praia, todos os ventos em seus cabelos, descabelada, os pés dentro d'água? Não podia fazer. Rir quando tinha vontade, fosse onde fosse, na frente dos outros, não podia fazer. Dizer o que lhe vinha na boca, não podia fazer. Tudo quanto gostava, nada disso podia fazer (AMADO, 2001, p. 293).

Estas são algumas das interrogações feitas por Gabriela quanto às normas que Nacib, seu marido, tentava impor-lhe. Porém, a retirante não consegue segui-las, e isso vai aos poucos causando problemas no seu casamento, haja vista que o árabe Nacib vivia conforme as regras da sociedade e exigia o mesmo da esposa.

O quarto e último capítulo da narrativa é denominado "O Luar de Gabriela". O mesmo apresenta entre parêntese os dizeres: "Talvez uma criança, ou o povo, quem sabe?". Isso nos põe a pensar sobre a personagem Gabriela, que não se restringe simplesmente à sensualidade feminina, muito menos a parceira de um caso de amor.

Gabriela, muito mais do que isso, é a personagem que critica os hábitos da sociedade ilheense e que não os respeita. Ela age conforme seu pensamento. Não deixava de ir ao circo simplesmente porque a sociedade achava que isso não convinha para uma mulher casada, não deixava de brincar com Tuisca na rua se isso lhe causava satisfação, não gostava de usar sapatos apertados somente porque eram símbolo de status e poder na sociedade.

Enfim, era ela que por meio de atitudes infantis, inocentes e que muitas vezes representavam a vontade popular, a violar os hábitos e costumes da época, indicando com o próprio comportamento as transformações sociais de que Ilhéus necessitava. Tais mudanças, ainda que tardias, iriam acontecer, pois como afirmou Baudelaire, por meio de seus estudos sobre a modernidade nas ruas, "a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos" (BERMAN, 2000, p. 177). A modernidade que se iniciava em Ilhéus aparece, principalmente, no último capítulo do romance: "Transformaram-se não apenas a cidade, o porto, as vilas e povoados. Modificam-se também os costumes, evoluíram os homens..." (AMADO, 2001, p. 239).

Essa modificação de costumes é representada, principalmente, pela atitude que Nacib toma ao descobrir o envolvimento de Gabriela com Tônico Bastos. Como dito anteriormente, o comum em Ilhéus era penalizar a mulher e

o amante com a morte de ambos. Todavia, a reação do senhor Saad destoa dos códigos patriarcais da sociedade local, pois ele “apenas” agride fisicamente a esposa, expulsando-a de casa e providência alguns documentos para a anulação de seu matrimônio. Assim, os hábitos antigos da cidade, designados por Tônico Bastos de “costumes feudais”, estavam perdendo as forças. Por conseguinte, a situação estática na qual se encontrava aquela Ilhéus que “estava longe de ser realmente civilizada” (AMADO, 2001, p. 112), estava por findar-se em virtude da mudança de comportamentos de uma parcela da sociedade.

Outro episódio que marca a transição de costumes ilheenses é a condenação do coronel Jesuíno pelo assassinato de dona Sinhazinha. Com a prisão do coronel elimina-se um dos costumes machistas de Ilhéus, pois se haverá punição para os que praticarem tal crime, o mesmo tem a probabilidade de diminuir.

Já Malvina que “odiava aquela terra, a cidade dos cochichos, do disse-que-disse. Odiava aquela vida e contra ela passara a lutar” (AMADO, 2001, p. 219), foge de sua cidade natal e vai para São Paulo em busca de condições igualitárias de vida e também para dar continuidade aos estudos, pois se permanecesse em Ilhéus, na casa dos pais, seu futuro estava predestinado a ser uma mãe de família, como a própria salienta em um diálogo com o pai:

– Que adianta dizer? O senhor não vai compreender. Aqui ninguém pode me compreender. Já lhe disse, meu pai, mais de uma vez: eu não vou me sujeitar a casamento escolhido por parente, não vou me enterrar na cozinha de nenhum fazendeiro, ser criada de nenhum doutor de Ilhéus. Quero viver a meu modo. Quando sair,

no fim do ano, do colégio, quero trabalhar, entrar num escritório (AMADO, 2001, p. 215).

Malvina destaca-se por não concordar com os costumes locais tanto quanto Gabriela, porém os comportamentos da retirante da cor de cravo e cheiro de canela são mais ousados no sentido de que a mesma tinha maior liberdade para tal, enquanto Malvina era dependente de seus pais. Deste modo, a única forma que encontra de viver livre dos costumes da sociedade Ilheense é fugindo da cidade.

Outro personagem que se destaca por apoiar a mudança da cidade é o Coronel Altino, homem que demonstrava apreço por Mundinho Falcão e que a ele se unia desde a chegada do mesmo, ressaltava as transformações sociais para os demais coronéis de Ilhéus que não as admitiam:

– O tempo chegou, vosmicê não quer se dar conta. No tempo da gente não tinha cinema, os costumes eram outros. Tão mudando também, é tanta novidade que a gente nem sabe pra onde se virar. Antigamente pra governar bastava mandar, cumprir compromisso com o governo. Hoje não basta (AMADO, 2001, p. 209).

Por fim, destacamos Mundinho Falcão, personagem que chegou a Ilhéus com intuito de urbanizar a cidade, apresentando à sociedade ideais modernos que iam de encontro à postura dos coronéis de cacau ilheenses. Com isso, o romance evidencia o enfraquecimento do coronelismo no Brasil por meio de um homem que simbolizava ameaça para os coronéis de Ilhéus, pelo seu caráter moderno, que buscava a modernização e urbanização da cidade.

Evidenciamos estas características em uma intriga que o exportador tem com os coronéis de Ilhéus quando Ramiro Bastos manda seus jagunços queimarem os jornais da edição do *Diário de Ilhéus*:

Coronel, não sou covarde, pode crer. Mas como o senhor mesmo disse esses métodos correspondem a um tempo passado. É exatamente para mudá-los, terminar com ele, para fazer de Ilhéus terra civilizada, que me meti em política (AMADO, 2001, p. 196).

Estas palavras ditas por Mundinho Falcão, ainda no início de sua chegada à cidade, evidenciam a vontade do exportador pela luta da modernização de Ilhéus, e como ele bem salientou não iria desistir disso facilmente.

Neste sentido, tentamos analisar, através do comportamento dos personagens de *Gabriela, cravo e canela*, que a cidade baiana assume neste romance o papel de mediadora de uma mudança, apresentando-nos as relações socioespaciais recorrentes em uma cidade moralista do século XIX, pois

o passado que ainda estava presente em detalhes da vida da cidade e nos hábitos do povo. Desaparecendo aos poucos, cedendo lugar às inovações, a recentes costumes. Mas não sem resistência, sobretudo no que se referia a hábitos, transformados pelo tempo quase sem leis (AMADO, 2001, p.14).

Por meio do romance *Gabriela, cravo e canela*, Jorge Amado indicou que a cidade muda realmente quando a sociedade também muda em conformidade com o progresso da mesma. Assim, foi possível demonstrar este processo de modernização e de transformações sociais, fazendo um estudo da rua enquanto local público, uma vez que nela o pedestre enquanto pessoa (político, exportador, coronel, mulher) estabelece relações com o “povo” e modifica alguns costumes desproporcionais para os novos tempos. Modificação para a qual Jorge Amado chamou atenção do leitor antes mesmo de findar sua narrativa.

Modificava-se a fisionomia da cidade, abriam-se ruas, importavam-se automóveis, construíam-se palacetes, rasgavam-se estradas, publicavam-se jornais, fundavam-se clubes, transformava-se Ilhéus. Mais lentamente porém evoluíam os costumes, os hábitos dos homens. Assim acontece sempre, em todas as sociedades (AMADO, 2001, p. XIII).

## **Considerações finais**

Este estudo teve como foco principal analisar o espaço em *Gabriela, cravo e canela*, porque como bem justificou Antonio Dimas (1998, p. 20) é ele quem revela a nossa “experiência do mundo”. Foi por meio do espaço social retratado no romance, isto é, do vínculo dos seres humanos com o espaço das ruas e, também, de outros espaços públicos como o Bar Vesúvio, que conhecemos a realidade social de Ilhéus, que apesar de estar inserida em um período de modernização apresentava diversos resquícios do passado. Analisando o comportamentos de

alguns personagens do romance amadiano, foi possível perceber a luta dos mesmos por espaço na sociedade, enfatizada pelas críticas aos costumes ilheenses que já não eram mais compatíveis com a cidade. Por fim, trazemos aqui as considerações de Henri Lefebvre, destacando que

A cidade sempre teve relações com a sociedade no seu conjunto, com sua composição e seu funcionamento, com seus elementos constituintes (campo e agricultura, poder ofensivo e defensivo, poderes políticos, Estados, etc.), com sua história. Portanto, ela muda quando muda a sociedade no seu conjunto (LEFEBVRE, 2001 p. 51).

## Referências

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **O romance social brasileiro**. São Paulo: Scipione, 1993.
- AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**: crônica de uma cidade do interior. 85. ed São Paulo: Record, 2001.
- BERMAN, Marshall. O Modernismo nas ruas. In: \_\_\_\_\_. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 44.ed. São Paulo: Cultrix. 2009.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- FREHSE, Fraya. **Ô da rua!**: o transeunte e o advento da modernidade em São Paulo. São Paulo: Edusp, 2011.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.
- MATTA, Roberto da. Espaço: casa, rua e outro mundo: o caso do Brasil. In: \_\_\_\_\_. **A casa & a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

## Superioridade masculina: limites entre poder e submissão abordados em *Gabriela*, adaptação de Walcyr Carrasco

Josimare Francisco dos Santos<sup>1</sup>  
Adriana Correia Rodrigues<sup>2</sup>  
Joelma Gomes Ribas Santos<sup>2</sup>  
Neucy Coelho Pagotto<sup>2</sup>

**Resumo:** Estudo das representações de masculinidade baseadas nas relações de poder e na distinção entre sexos. Para tanto, analisaremos o comportamento de algumas personagens, como Sinhazinha, Jesuíno, Nacib, Gabriela e Raimundo Falcão, da adaptação de Walcyr Carrasco, *Gabriela*, enfocando o discurso de universalidade e os discursos que legitimam a suposta superioridade masculina no decorrer da trama. O estudo terá como fio condutor a masculinidade, a submissão e obediência das mulheres nela representadas ficcionalmente, bem como o comportamento de cada um, imposto pela sociedade da época. A pesquisa fundamentar-se-á em reflexões sobre a masculinidade, gênero e relações de poder, como as de Nolasco (1993), Perrot (2005), Robaldo (2012), entre outros.

**Palavras-chave:** Masculinidade. Gênero. Relações de poder. Submissão feminina.

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras: Linguagens e Representações, pela Universidade Estadual de Santa Cruz (Uesc).

<sup>2</sup> Discentes do Curso de Letras Vernáculas, da Universidade Estadual de Santa Cruz (Uesc).

## Superioridad masculina: límites entre poder y submisión presentados en Gabriela, adaptación de Walcyr Carrasco

**Resumen:** El estudio de las representaciones de la masculinidad basadas en las relaciones de poder y la distinción entre sexos. Por lo tanto, vamos a analizar el comportamiento de algunos personajes, como Sinhazinha, Jesuíno, Nacib, Gabriela y Raimundo Falcão, de la adaptación de Walcyr Carrasco, *Gabriela*, centrándose en el discurso de la universalidad y discursos que legitiman la supuesta superioridad masculina abordadas en la trama. El estudio se desarrollará sobre reflexiones sobre la masculinidad, la sumisión y la obediencia de las mujeres representadas en la ficción, así como el comportamiento de cada uno, impuesta por la sociedad de la época. La investigación se basa en las reflexiones sobre la masculinidad, género y relaciones de poder, como las de Nolasco (1993), Perrot (2005), Robaldo (2012), entre otros.

**Palabras clave:** Masculinidad. Género. Relaciones de poder. Sumisión de la mujer.

### Introdução

Na Idade Média, havia uma enorme diferença entre os papéis atribuídos aos homens e as mulheres: enquanto o primeiro era responsável por manter e proteger a família, o papel feminino se resumia à total submissão. É nessa época também, que a *Inquisição* passou a perseguir as mulheres, usando o mito do *Pecado Original*. Denominando algumas mulheres como *Bruxas*, a Igreja Católica

comandou um massacre, executando milhares de mulheres em um único dia, supostamente em nome de Deus<sup>3</sup>.

A inferioridade feminina está baseada no conceito de que a mulher é fraca, submissa, passiva; avessa ao homem, forte, viril, racional. Essa dicotomia nas relações do gênero é abordada por Berengère Marques-Pereira (2009), ao citar um dos resquícios da *Revolução Francesa*, de liberdade, igualdade e fraternidade como uma universalidade abstrata, pois inúmeros argumentos legitimam um discurso inferiorizante.

Os próprios argumentos bíblicos foram usados para legitimar a inferioridade feminina. Vemos isso em 1 Pedro 3:7: “atribuindo-lhes honra como a um vaso mais fraco, o feminino”. Percebemos então, que a mulher tem uma denominação inferior. Além disso, segundo a Igreja, a mulher, como filha e herdeira de Eva, era fonte do Pecado Original e um instrumento do Diabo.

Por esses e vários outros discursos, podemos perceber que as representações da elite burguesa determinavam à mulher um padrão de comportamento considerado como adequado aos costumes sociais. Esse modelo comportamental deveria ser inculcado pela família, cujo papel era orientar e educar as jovens moças, determinando-lhes a maneira de vestir, falar e agir, bem como estar apta para o casamento e os cuidados com o lar.

De acordo com Michelle Perrot (2005, p. 447), o preceito dominante na história é o de que “toda mulher em liberdade é um perigo e, ao mesmo tempo, está em perigo, um legitimando o outro.” Esse tipo de pensamento

---

<sup>3</sup> Dados extraídos do texto *Inquisição católica*, de Airton Evangelista da Costa. Disponível em: <<http://solascriptura-tt.org/Seitas/Romanismo/InquisicaoCatolica-JFlavio.PCristiano.htm>>. Acesso em: 26 jun. 2014.

fez com que as mulheres fossem consideradas infantis, ou seja, em casa estariam sendo supervisionadas pelo pai e pelos irmãos; ao contrair matrimônio, essa tutela passava para seu marido, legitimando a visão da mulher como segundo sexo, inferior.

Dessa maneira, as representações femininas são caracterizadas por cada época, mas ainda hoje percebemos traços implícitos que abarcam essa condição de inferioridade feminina. Este artigo tem o objetivo de fazer um breve estudo sobre as representações masculinas e femininas encontradas na novela *Gabriela*, uma adaptação de Walcyr Carrasco, do original *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, levando em conta as questões referentes ao gênero e às relações de poder.

### **Ao homem, a superioridade. Será?**

Percebemos logo no início da novela *Gabriela*, que as representações femininas são apresentadas pelo comportamento das personagens que serão focadas na nossa análise. Encontramos, em algumas cenas, a suposta superioridade masculina do Coronel Jesuíno e a submissão de sua esposa, Sinhazinha. Além deles, temos também a concepção de amor do turco Nacib e de Gabriela, bem como os traços de “maleabilidade masculina” trazidos por Raimundo Falcão.

De acordo com Sócrates Nolasco (1993), os homens hoje tem liberdade maior para serem mais flexíveis, cuidar das crianças, ajudar em casa etc. Na adaptação de Walcyr Carrasco, vemos que os homens são os provedores – os coronéis vivem de suas fazendas, através da exportação do cacau, enquanto seus filhos (homens) vão estudar na capital Salvador, ou na Europa. Já as mulheres dedicam

seu tempo (ocioso) aos filhos, à igreja, aos bordados e à leituras de romances. A maior preocupação dessas mulheres era a de cuidar da moral e dos bons costumes, pois se uma moça “se perdesse”<sup>4</sup>, a culpa era sempre da mãe que não soube lhe dar a devida educação.

Encontramos, no capítulo 8 de *Gabriela*, o desespero dos homens de Ilhéus por causa da greve das “quengas”. Cabe ressaltar que essa greve só ocorreu porque as “meninas do Bataclan”<sup>5</sup> foram impedidas de participar da procissão por serem prostitutas. Os diálogos denotam como era o comportamento imposto pela sociedade para os homens da época. Vejamos:

Berto: – Esse namoro no portão ta me deixando doidinho. Preciso me aliviar... Eu vou me aliviar e é já!  
[...]

Sinhazinha: – [...] melhor pecar com quenga que com moça de família [...] (GABRIELA, 2012, cap. 8).

---

<sup>4</sup> As moças que não eram mais virgens tinham o Bataclan como destino. De acordo com José Carlos de Oliveira Robaldo (2009), “a pressão social em relação à mulher que perdesse a virgindade era de tal ordem que a impedia de frequentar clubes, festas familiares e, até mesmo, acompanhar seus pais em visitas a amigos, parentes etc. A mulher em tais condições era vista como pessoa de segunda categoria, marginalizada, excluída, portanto. [...]. Não restava outra opção a essas ‘mulheres perdidas’, com raríssimas exceções, senão prostituir-se, pois “não conseguiam maridos...” (grifo do autor). Disponível em: <[http://www.lfg.com.br/artigo/20090310162333156\\_blog-do-prof-jose-carlos-de-oliveira-robaldo\\_artigos-a-virgindade-e-o-meio-ambiente-.html](http://www.lfg.com.br/artigo/20090310162333156_blog-do-prof-jose-carlos-de-oliveira-robaldo_artigos-a-virgindade-e-o-meio-ambiente-.html)>. Acesso em: 26 jun. 2014.

<sup>5</sup> O cabaré **Bataclan** tornou-se famoso por ser citado como um dos mais importantes cenários do romance *Gabriela, cravo e canela*, de **Jorge Amado**. No cabaré, os coronéis do cacau buscavam diversão e “companhia” quando vinham das fazendas para acertar negócios e vender cacau.

Percebemos que esse comportamento atribuído ao homem é reafirmado pelas mulheres, como vemos na fala de Sinhazinha. Além disso, esse era um modo de controlar as práticas femininas, ditando-lhes padrões de comportamento e valores sociais que deveriam ser seguidos, de aceitar que seus maridos tivessem uma vida de orgias e bebedeiras. Esses valores morais eram constantemente citados na obra dramaturgica. A costureira, D. Arminda, diz a Gabriela que ela devia se orgulhar por casar de branco. Suas fotos seriam um exemplo para que seus filhos e netos acreditassem que ela teria “se casado virgem” (GABRIELA, 2012, cap. 27).

Na obra, as mulheres se entregam ao choro como válvula de escape. Esta, para os homens, é a violência, manifestada com tocaias, gritos e agressões às suas mulheres. Para Maria José Barbosa (1998, p. 325), discutindo sobre os parâmetros usados para definir masculinidade e virilidade<sup>6</sup>,

chorar era irremediavelmente infantil e feminino [e estava atrelado à ideia de ser um] desprezível sinal de fraqueza e vulnerabilidade, pois se qualifica como índice da incapacidade de se organizar interiormente.

Um exemplo disso é apresentado no capítulo 25, quando Jesuíno quebra o São Sebastião, o santo de devoção de Sinhazinha, e a mesma rompe em prantos. Além disso, o homem precisava mostrar-se impassível, rígido para mostrar que era um ser superior. Demonstrar sua autoridade significava manter a ordem na família e na sociedade.

---

<sup>6</sup> *Concebe-se*, então o homem racional, indomável, conhecedor, superior, e, por sua vez, *concebe-se* uma mulher adaptável, cumpridora de regras, dada à emoção, que necessita do controle masculino, por ser desprovida do *domínio da razão*.

É bom lembrar que essa superioridade era demonstrada principalmente através do sexo, em casa e com as prostitutas. De acordo com Nolasco (1993, p. 67-71):

A preocupação com o desempenho sexual ocupa relativo espaço na identidade dos homens. [...] Os meninos crescem tendo por padrão de comportamento um conquistador, ou guerreiro imaginário de apetite sexual insaciável. [...] O imaginário masculino está permeado por marcas de força, poder e dominação tanto do outro quanto de si.

Na trama, encontramos no capítulo 26, o leilão da virgindade de uma nova prostituta. Apesar de a “moça da vida” não ter tido relações sexuais, essa condição era tão importante para um homem, que valia a pena pagar caro para ser o primeiro a desvirginá-la. Em *Gabriela*, Jesuíno arremata o leilão por quinhentos mil réis. E ainda ameaça a jovem, caso ela não tivesse dito a verdade sobre sua pureza:

Jesuíno: – Eu paguei muito caro pela tua virgindade. Eu não respondo por mim se for mentira.

Prostituta: – Eu nunca deitei com homem nenhum, coronel. Começo como?

Jesuíno: – Só me obedeça. Tire a roupa! É... vale os quinhentos mil réis!

Prostituta: – E agora faço o que, coronel?

Jesuíno: – Se vire! Abra as pernas! Você vai gemer porque eu tenho muita macheza. É por isso que eu gosto de quenga. Mulher da gente acha que tem vontade. Quenga faz o que a gente manda (GABRIELA, 2012, cap. 26).

Nesse trecho, o coronel Jesuíno faz distinção entre o comportamento da esposa e o da prostituta. A esposa, embora tratada por ele com certa rispidez, era respeitada e não se podia fazer “tudo” o que se queria. Na cena em estudo, o coronel puxa os cabelos da jovem prostituta e a atira na cama, coisa que ele jamais faria com sua esposa. Sem contar que os “gemidos” da jovem não seriam tidos como sensação prazerosa, mas sim como vulnerabilidade da moça e superioridade dele “como homem”. Segundo nos diz Nolasco (1193, p. 72):

o traço sexual tem importância na identidade dos homens na medida em que é consequência da construção de uma identidade que se faz por entre estímulos narcisistas e agressivos, alinhavados pela ideologia do ‘tudo pode’ (grifo do autor).

Não só o coronel Jesuíno expressa isso em várias partes da novela, como também o jovem Berto, que justifica suas ações ao dizer: “eu sou homem” (GABRIELA, cap. 9). Além disso, era preciso ter uma família impecável: uma esposa digna, confiável e virtuosa. Como diz Michelle Perrot (2005), a valorização da família põe em oposição homens e mulheres por diferenciar os papéis sexuais sociais dos mesmos: mulheres domésticas; homens políticos. A submissão de Sinhazinha e sua passividade diante das grosserias do marido fazem com que seja vista como “uma santa” que se “confessava uma vez por semana”. Por isso, uma pergunta de Sinhazinha, irritou o coronel, uma curiosidade que não era característica de seu comportamento:

Sinhazinha: – Meu marido, posso lhe fazer uma pergunta?

Jesuíno: – Perguntar pode, só não lhe garanto que vou responder.

Sinhazinha: – O senhor nunca me beijou na boca. Por quê?

Jesuíno: – É o quê?

Sinhazinha: – São tantos anos que me casei com o senhor. Só me beijou na boca uma vez, na igreja, na frente do altar. Um beijo rápido, numa marcha.

Jesuíno: – Num *tô* gostando dessa conversa. Se nesse tempo todo não senti falta, por quê a pergunta agora?

Sinhazinha: – O senhor me perdoe, mas eu senti falta sim. Aqueles beijos que eu lia nos livros quando era mocinha... Só não tive coragem de perguntar.

Jesuíno: – Nem devia! Deus é mais! Isso não é conversa de esposa decente, bem casada. É curiosidade de quenga.

Sinhazinha: – Eu peço que não me ofenda, meu marido.

Jesuíno: – Foi a senhora que me ofendeu com essa pergunta. Mulher decente nem pensa nessas coisas. Agora deixe isso ai. Deixe isso aí! Vá para o quarto!

[...]

Jesuíno: – Lhe assustei?

Sinhazinha: – É... eu tava rezando para o meu santo de devoção.

Jesuíno: – Melhor assim. Mulher que reza não enche a cabeça de caraminholas.

Sinhazinha: – Só mais uma perguntinha, marido. Posso?

Jesuíno: – A senhora ta muito perguntadeira. O que é que houve?

Sinhazinha: —Se eu lhe pedir um beijo, o senhor me dá? (GABRIELA, 2012, cap. 26).

Em toda a trama, o coronel faz questão de diferenciar o papel da mulher casada e o da prostituta. Enquanto a primeira, mesmo não sendo dona de si ou de seu corpo, ainda pode reclamar algumas coisas, “acha que tem vontade”. Já a prostituta não tem essa “vontade”, ela é apenas uma mercadoria que pode ser usada do modo que seu “comprador” bem entender. Interessante notar que Sinhazinha trata seu esposo com total submissão, chamando-o de “Senhor meu marido”, deixando clara sua superioridade em casa.

Apesar dos traços coronelistas característicos da época, encontramos em Nacib traços menos rígidos da masculinidade em foco. Mesmo querendo moldar Gabriela aos padrões da época, ele não fazia distinção em seu comportamento afetivo, seja com Gabriela, seja com as meninas do Bataclan. Esse comportamento, provavelmente, estava atrelado à outra cultura, pois Nacib morava há muito tempo em Ilhéus, mas era de origem turca, tinha outra cultura, outras vivências. Numa conversa com Gabriela, D. Arminda ensina a moça a conquistar o marido, baseada em sua vida de casada:

o marido tem direito sobre a esposa, mas a mulher com jeitinho, com dengo é quem, de fato, manda na casa. Hoje não, tô viúva e honesta, mas meu marido fazia tudo que eu queria. Tu vai ser igual. Nacib vai fazer tudo que tu mandar (GABRIELA, 2012, cap. 25).

No fragmento supracitado, encontramos novamente a reafirmação feminina de superioridade masculina e submissão feminina. Para conseguir alguma coisa, era preciso ir “com jeitinho, com dengo”. No mesmo capítulo, vemos também a ideia que era disseminada na época em que a obra se passava, pois, ao ir escolher o tecido para o vestido de casamento, Nacib acompanha Gabriela e D. Arminda; quando eles trocam um beijo, a costureira o repreende, dizendo “Nacib, se *vosmicê* não quer falatório, trate Gabriela como moça de família” (GABRIELA, 2012, cap. 27). Os costumes locais da referida época não incluíam beijos apaixonados ou abraços entre os casais de namorados. Aquele era um comportamento impróprio que poderia “despertar” o “instinto sexual” do rapaz enamorado.

A obra em estudo traz um período de mudanças sociais e econômicas, representadas ficcionalmente na personagem Mundinho Falcão, que chega como símbolo de progresso. Apesar disso, o próprio Raimundo Falcão continua reafirmando o poder patriarcal, ainda que de forma mais branda. Ele tenta, por exemplo, “fazer uma doação” para que a mãe libere Gerusa do convento, comportamento típico dos coronéis da época.

Obviamente ele era um homem flexível, que tinha uma visão político-social abrangente, mas em algumas passagens percebemos a manutenção do patriarcalismo como uma marca que ainda se estenderia por um longo período. Um desses traços está no último capítulo da novela, quando ele é eleito o novo Intendente de Ilhéus e recebe um centro, o mesmo que era usado pelo coronel Ramiro Bastos, como símbolo de poder e superioridade. Ainda neste capítulo, encontramos a alegria de Mundinho ao descobrir que vai ser pai e refaz seu pedido de casamento, por amor

a Gerusa e por amor ao [seu] filho. É digno de nota que, a partir desse momento, a postura de Mundinho, não é apenas a de um homem apaixonado, mas de protetor e provedor de sua família. Quando seu filho nasce, ele faz questão de dizer que está orgulhoso da esposa, pois o filho é um menino. Novamente, encontramos um traço sutil da continuidade do patriarcalismo: o nome do menino será Ramiro, em homenagem ao bisavô.

### **Considerações finais**

Retomando os estudos de Nolasco (1993, p. 93), vemos que esse comportamento masculino está permeado “historicamente por um desejo de reconhecimento social que vem conduzido por um apelo em ser carismático, o centro das atenções, sedutor e galanteador”. Percebe-se que o poder patriarcal, abordado nos fragmentos analisados, ainda é muito presente nas sociedades atuais. Algumas mulheres continuam a reproduzir o discurso de ser o *Outro*, como D. Arminda e Sinhazinha o faziam: enquanto a costureira aconselhava Gabriela a se comportar de acordo com os costumes da época, Sinhazinha se mostrava submissa em todos os sentidos, sofrendo inúmeras humilhações. Essa breve análise permite perceber como as questões sobre a suposta superioridade masculina e as relações de poder ainda se fazem presentes na atualidade.

O poder patriarcal abordado nessa breve análise se dá pelo viés das diferenças no modo de ser, pensar e fazer entre homens (relacionados à razão) e mulheres (relacionadas à emoção) como constituições culturais, tão bem representadas na adaptação de Walcyr Carrasco. Por isso, entende-se hoje que não há diferen-

ça de sexo por si só, antes reivindica-se a *igualdade* na *diferença*. Não há mais a possibilidade de se manter a ideia de que existe um modelo masculino e um feminino universais. Por meio de discussões sobre a pluralidade, começam a existir diferentes modos de ser referentes ao masculino e ao feminino. Busca-se, cada vez mais, o direito à igualdade e o respeito à diferença. Talvez o futuro esteja mais próximo do que imaginamos.

## Referências

BARBOSA, Maria José Somelarte. Chorar, verbo intransitivo. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 11, p. 321-343, 1998. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51279>>. Acesso em: 26 jun. 2014.

BÍBLIA, N. T. Pedro. Português. **Bíblia Online**. [s. l., 2014]. Cap. 3, vers. 7. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/1pe/3>> . Acesso em 25 jun. 2014.

COSTA, Airton Evangelista da. **Inquisição católica**. [S.l., [21--?]]. Disponível em: <<http://solascripturatt.org/Seitas/Romanismo/InquisicaoCatolicaFlavio.PCristiano.htm>>. Acesso em: 26 jun. 2014.

GABRIELA. Roteiro de Walcyr Carrasco. Direção de Mauro Mendonça Filho. Rio de Janeiro: Central Globo de Produção, 2012. 77 capítulos, son. color.

NOLASCO, Sócrates Alvares. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PERROT, Michele. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005.

ROBALDO, José Carlos de Oliveira. **A virgindade e o meio ambiente**. [S.l., [21--?]]. Disponível em <[http://www.lfg.com.br/artigo/20090310162333156\\_blog-do-prof-jose-carlos-de-oliveira-robaldo\\_artigos-a-virgindade-e-o-meio-ambiente-.html](http://www.lfg.com.br/artigo/20090310162333156_blog-do-prof-jose-carlos-de-oliveira-robaldo_artigos-a-virgindade-e-o-meio-ambiente-.html)>. Acesso em: 26 jun. 2014.

## A organização familiar da sociedade nordestina logofonofalocêntrica em *Abril despedaçado*

Maria Margarete Souza Campos Costa<sup>1</sup>  
Sandra Maria Pereira do Sacramento<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo refletir criticamente sobre algumas questões referentes às relações de gênero no contexto familiar e ao discurso autoritário no Nordeste do Brasil, a partir da análise do filme *Abril despedaçado* (2001), do diretor Walter Salles, inspirado livremente no romance homônimo do escritor albanês Ismael Kadaré, publicado no Brasil em 2001. O livro é ambientado nas regiões montanhosas do Norte da Albânia na década de 1930, enquanto o filme de Walter Salles é ambientado no sertão do Nordeste brasileiro de 1910, tendo como temática a disputa entre famílias pela posse da terra. Esta análise se baseia nas formulações de Foucault sobre o poder e sua relação com o conceito social da verdade; nos estudos de Bourdieu sobre o poder simbólico; nas acepções de Bakhtin sobre o discurso autoritário e a amorosidade; nas teorias de gênero que se utilizam do pós-estruturalismo, entre outros autores com os quais buscamos dialogar.

**Palavras-chave:** *Abril despedaçado*. Organização familiar. Relações de gênero.

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (Uesc); Especialista em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa (Uesc).

<sup>2</sup> Professora titular do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (Uesc).

## A familiar organization of logofonophallocentric northeastern society in *Abril despedaçado*

**Abstract:** This article aims to critically reflect on some recurring issues related to gender relations in the family context and the authoritative discourse in Northeastern Brazil, from the analysis of the film *Abril despedaçado* (2001), directed by Walter Salles, which was freely inspired on the novel of the Albanian writer Ismael Kadare, published in Brazil in 2001. The book is set in the mountainous regions of northern Albania in the 30s, while Walter Salles's film is set in the backlands of Northeast Brazil in 1910, focusing the dispute between families over land. This analysis is based on the formulations of Foucault on power and its relationship with the social concept of truth; in studies of Bourdieu on symbolic power; in the acceptations of Bakhtin on the authoritative discourse and loveliness; in theories of gender that use of post-structuralism, among other authors with whom we seek dialogue.

**Keywords:** *Abril despedaçado*. Family organization. Gender relations.

### Introdução

A escolha desse *corpus* foi motivada pelas inquietações suscitadas a partir das personagens do filme *Abril despedaçado*, que a princípio mostram-se planas, submetidas a um contexto de dominação patriarcal. O filme possibilita a construção de significados referentes às relações familiares como práticas de poder na sociedade brasileira do início do século XX.

*Abril despedaçado*, dirigido por Walter Salles, foi livremente inspirado no romance homônimo do escritor albanês Ismael Kadaré, publicado no Brasil em 2001. O livro é ambientado nas regiões geladas e montanhosas do Norte da Albânia, da década de 1930. A história se passa no século XX, porém é transportada a um tempo remoto, no qual tem origem o *Kanun*, código de honra que regula a vida dos habitantes daquela região ainda na contemporaneidade, à revelia das instituições que representam a lei e a justiça. Já o filme dirigido por Walter Salles é ambientado no sertão do Nordeste brasileiro de 1910, num lugarejo denominado Riacho das Almas, onde residem os Breves e os Ferreira. As terras das duas famílias situam-se nas proximidades de dois pequenos vilarejos: Bom Sossego e Ventura.

O roteiro foi escrito por Daniela Thomas, João Moreira Salles, Karin Ainouz, Sérgio Machado e pelo próprio Walter Salles, tendo como diretor de fotografia Walter Carvalho, e, como figurinista Cao Albuquerque. O filme está organizado em vinte e duas cenas. O roteiro e a fotografia de *Abril despedaçado*, mediante a elaboração psicológica das personagens, conseguem apresentar a dimensão da opressão e da ausência de perspectivas nas quais vivia a família Breves. Tais traços são reiterados pela metáfora resultante do jogo com as cores que vai do amarelo do sol, ao azul do horizonte, presentes nas cenas externas, que remetem à vida. Já os tons sombrios e escuros, na parte interior da casa dos Breves, cuja iluminação restringe-se às chamas dos candeieiros e velas, podem ser identificados com o sofrimento e a constante presença da morte. Vale ressaltar, ainda, a relevância dada ao silêncio, que prevalece sobre os diálogos durante

todo o tempo. Ademais, a construção circular do enredo, compreendida entre idas e vindas, faz com que o início também seja o final, privilegiando *links* não lineares entre o passado e o presente da narrativa.

Todos esses recursos conduzem para uma crítica social e política acerca dos valores hegemônicos, a qual alude à tragédia no sentido clássico, de forma a despertar no espectador todo um encantamento prestímico, bem como um profundo lirismo.

### **Autoritarismo e condição de honra**

O contexto, que evidencia o patriarcado, tem suas origens em construções culturais ancestrais, baseadas nas diferenças biológicas que normatizaram o masculino enquanto algo acabado, e o feminino enquanto incompletude e falta, instituindo o corpo como lugar de exercício de poder. Tais construções simbólicas traduziram-se em inúmeras formas de desigualdades e hierarquias. Estas geraram, no decorrer do processo histórico, uma suposta inferioridade de uns em relação a outros, revelando comportamentos e práticas totalitários, os quais, na contemporaneidade, têm sido questionados. Para Bourdieu (1999, p. 19-20):

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao próprio corpo, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos

homens sobre as mulheres [...]. A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros.

Tal demanda é demonstrada no filme, principalmente, na conduta autoritária da personagem do pai dos Breves em relação aos outros membros da família, cujo objetivo maior de existência consiste em lavar a honra com o sangue do inimigo.

É fundamental, na análise da personagem do pai, em *Abril Despedaçado*, centrada no autoritarismo, o estudo genealógico da família patriarcal, visando a uma melhor compreensão da sua relação com o seu grupo familiar. Sendo assim, o senhor Breves possui todos os atributos próprios do patriarca. É sua a preponderância sobre os demais membros da família, é ele quem tem como dever cultuar os seus antepassados por meio de ações ritualísticas, cumprindo, como ele mesmo diz, “a obrigação” que garantirá a manutenção da honra no nome da família. Para Lacan (2003), a família compõe uma instituição que exerce uma função basilar na transmissão da cultura. É a instituição familiar que transmite estruturas de conduta e de representação, cujo funcionamento suplanta os limites da consciência. A patriarquia, segundo Corrêa (1994, p. 15), caracteriza a história da organização familiar no Brasil:

A história das formas de organização familiar no Brasil tem-se contentado em ser a história de um certo tipo de organização familiar e doméstica – a

'família patriarcal' –, um tipo fixo onde os personagens, uma vez definidos, apenas se substituem no decorrer das gerações, nada ameaçando sua hegemonia, e um tronco de onde brotam todas as outras relações sociais. Ela se instala nas regiões onde foram implantadas as grandes unidades agrárias de produção – engenhos de açúcar, fazendas de criação ou de plantação de café –, mantém-se através da incorporação de novos membros, de preferência parentes, legítimos ou ilegítimos, a extensos 'clãs' que asseguram a indivisibilidade de seu poder, e sua transformação dá-se por decadência, com o advento da industrialização e a ruína das grandes propriedades rurais (grifos do autor).

No filme de Walter Salles, o pai certifica o regime do patriarcalismo, pois decide por toda a família. É dele a última palavra. Sob o seu jugo vivem a mulher e os filhos: Tonho e Pacu. Estes últimos estão condenados a reproduzir valores ultrapassados e ressemantizados de geração em geração. O chefe da família é um latifundiário em decadência, que usava técnicas rudimentares, basicamente a manufatura familiar no cultivo da cana e na produção da rapadura. Ele tenta manter um falido engenho que, como tantos outros empreendimentos rurais ao final do século XIX, sucumbe diante do processo de abolição da escravatura, finalizando assim um ciclo que seria substituído pela industrialização do país. Contudo, mesmo diante do evidente declínio, o senhor Breves teima em fazer valer a sua vontade como forma de restabelecer um poder já estagnado, tanto quanto o empreendimento açucareiro, tendo em vista que a sobrevivência da família se dá por meio da produção e venda de um subproduto da cana-de-açúcar: a rapadura.

O senhor Breves coaduna com esse modelo hierárquico na relação com os demais membros da família. Homem analfabeto e bruto, cuja *secura* está sancionada no tratamento dispensado aos filhos e à mulher e na total ausência de afeto, o que o confunde com a paisagem árida e ressequida da região onde vive. Comporta-se como se fosse a *lei*. Rudeamente, faz à família as exigências no manejo da lida diária, trabalho braçal de sol a sol, sem permitir nenhum tipo de negociação. Análoga a outros tipos de relações sociais que se instituem pelo autoritarismo, como, por exemplo, no âmbito político, ou nas relações de trabalho, as suas ordens são indiscutíveis, confirmando a sua adesão ao modelo culturalmente preestabelecido na condução do seu clã. Conforme Sérgio Buarque de Holanda (2001, p. 85) aponta:

A família patriarcal fornece, assim, o grande modelo por onde se hão de calcar, na vida política, as relações entre governantes e governados, entre monarcas e súditos. Uma lei moral inflexível, superior a todos os cálculos e vontades dos homens, pode regular a boa harmonia do corpo social, e, portanto deve ser rigorosamente respeitada e cumprida.

No filme, o ciclo que parece intransponível assemelha-se ao movimento circular da bolandeira na moagem da cana, cuja parrelha de bois, sob o açoite do senhor Breves, faz girar as engrenagens. A imagem da moenda é recorrente em toda esta cinematografia, assim como outros elementos, entre os quais o relógio e a lua, que aludem à passagem do tempo, à circularidade da vida daquelas pessoas, sem que houvesse uma projeção de mudanças no futuro. Ainda que o filho do meio demonstrasse ser alfabetizado, o senhor Breves não consente que os seus descendentes estudem, reproduzindo

nesses a sua condição de iletrado. Desse modo, a possibilidade de libertação dos meninos não virá pelo conhecimento, o que ele considera uma “besteira” e talvez um perigo... Sequer deu ao filho caçula um nome em registro que legitimasse a sua identidade, pois, inicialmente, era chamado apenas de “Menino”, recebendo depois, e, informalmente, de um artista circense o nome “Pacu”, mas só ele e o irmão conheceram esse nome, os demais membros da família continuaram a chamá-lo apenas de “Menino”. Pacu diz que a vida naquele lugar parecia ter parado no tempo: “a gente vive que nem boi, roda, roda e nunca sai do lugar”.<sup>3</sup> A verdade e o poder são correlatos e resultam de coerções sociais que os regulamentam. Cada sociedade produz os discursos que são considerados verdadeiros (FOUCAULT, 2008).

Em *Abril despedaçado*, o discurso encenado é uma configuração de antigos códigos de honra. Através deles, a ordem masculina se reproduz continuamente como forma de se exercer poder e perpetuar posições inferiores e de submissão, atribuídas àqueles que não comunguem ou não estejam aptos aos seus ritos, para desqualificá-los nas experiências em sociedade. Isso é ratificado nas cenas em que o senhor Breves mostra a Tonho, agora o seu filho mais velho, a camisa do outro filho, morto na briga pela disputa de terras com o vizinho. Nesse caso o discurso do pai se coaduna com o que Bakhtin (2003, p. 294) defende sobre os enunciados:

Em cada época, em cada círculo social, em cada micromundo familiar, de amigos e conhecidos, de colegas, em que o homem cresce e vive, sempre

---

<sup>3</sup>Todas as citações de falas dos personagens foram feitas com base na edição em DVD do filme.

existem enunciados investidos de autoridade que dão o tom [...]. Em cada época e em todos os campos da vida e da atividade, existem determinadas tradições, expressas e conservadas em vestes verbalizadas: em obras, enunciados, sentenças, etc. Sempre existem essas ou aquelas ideias determinantes dos “senhores do pensamento” de uma época verbalmente expressas, algumas tarefas fundamentais, lemas, etc.

Na referida cena, o pai instrui o rapaz sobre como proceder com a vingança, dizendo-lhe que assim as coisas têm acontecido em sua família há muitas gerações, e o ato de vingança equivale à coragem e à honra de um homem. O rapaz ouve o pai, sem fazer qualquer tipo de objeção, e, cunhando sempre uma relação de subalternidade, acena com a cabeça no sentido de concordância. Suas expressões faciais, porém, não traduzem entusiasmo, mas refletem o cansaço e a impotência de atravessar aquele ciclo interminável. Por outro lado, o filho não ousa manifestar nenhuma reação contrária àquele que se revestia de tanto poder. Sobre o poder patriarcal, Badinter (1986, p. 95) entende que:

O patriarcado não designa apenas uma forma de família baseada no parentesco masculino e no poder paterno. O termo designa também toda estrutura social que nasça de um poder do pai. Numa organização como essa, o Príncipe da Cidade ou o chefe da tribo têm poder sobre os membros da coletividade quanto o pai sobre as pessoas de sua família.

Estes fatos balizam a consolidação do que se denominou de patriarcado e, conseqüentemente, do poder masculino sobre os demais membros da família. Segundo Engels (1991), tais acontecimentos consistiram na grande derrota histórica do sexo feminino. Todo esse processo desencadeou, nos homens, uma necessidade crescente de acumulação de poder, o qual, desde então, nas diversas formas de domínio, passou a ser exercido sobre as mulheres e sobre os outros homens de modo repressivo e coercitivo. O controle sobre a mulher determinou assim todas as outras formas de opressão, fixando, portanto, as bases das dicotomias pautadas no gênero, na classe e na etnia, gerando toda a sorte de desigualdades até os dias atuais. Engels (1991, p. 70-71), no livro *A origem da família, da propriedade privada e do estado*, aponta que:

O primeiro antagonismo de classes que apareceu na história coincide com o antagonismo entre homem e mulher na monogamia; e a primeira opressão de classes, com a opressão do sexo feminino pelo masculino. A monogamia foi um grande progresso histórico, mas ao mesmo tempo, iniciou, juntamente com a escravidão e as riquezas privadas, aquele período que dura até nossos dias, no qual cada progresso é simultaneamente um retrocesso relativo, e o bem-estar e o desenvolvimento de uns se verificam às custas da dor e da repressão de outros. É a forma celular da sociedade civilizada.

Depreende-se, então, a intrínseca relação entre a origem da família, na sua forma monogâmica, e a desigualdade entre os gêneros, com a instituição do espaço pú-

blico e do privado. A demarcação destes papéis é muito bem representada em *Abril despedaçado*: o poder exercido pela personagem do pai sobre os filhos e a mulher é evidenciado na agressividade e violência com que este expressa os comandos, de modo que os seus subordinados quase nunca demonstram reação contrária às suas decisões. Mãe e filhos, na maioria das cenas, estão silenciosos diante do pai, prontos para obedecer. Elódia Xavier (1998, p. 65) destaca que

as personagens desse universo estão enredadas num contexto familiar sufocante, onde a ordem patriarcal, embora decadente, ainda destrói qualquer forma de realização.

O personagem do senhor Breves centra a sua existência na lavoura da cana-de-açúcar e na eterna disputa com a família Ferreira em nome da honra. Para ele, honra se lava e se mantém com sangue. Orgulha-se dos seus antepassados que, na sua grande maioria, haviam sido mortos por esse mesmo motivo, e sente-se então impedido a sustentar essa cultura que, por gerações, garantiu respeito ao nome da família. Exalta os feitos daqueles, dizendo para o filho mais novo: “Eles tudo morreram por nossa honra e por essa terra. E um dia pode ser tu. Tu é um Breves”. O custo da manutenção dessa honra não o abala a ponto de fazê-lo recuar. Em nome dela sacrificaria a vida do último filho, necessário fosse, porque assim manda a tradição. Não mede esforços para convencer Tonho, o seu penúltimo filho, do quanto seria nobre matar o adversário que, no círculo da vingança, matara o seu filho mais velho. Para o senhor Breves o

sentido da existência centra-se em toda a violência que um homem pode descarregar em outro homem, sem permitir nenhum tipo de diálogo ou negociação. Habita um mundo onde não se admite voltar atrás. Nas suas palavras, recuar é coisa de “covarde”, de “homem frouxo”, desses que não merecem o respeito de ninguém, envergonham todas as gerações de sua família e não conseguem andar de cabeça erguida. Sobre esse tipo de moralidade, Bourdieu (1999, p. 65) assegura que:

Como a honra – ou a vergonha, seu reverso, que, como sabemos, à diferença da culpa, é experimentada diante dos outros –, a virilidade tem que ser validada pelos outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de 'verdadeiros homens' (grifo do autor).

O personagem, todavia, não pode dispor da valentia sempre usada no contexto familiar em certas situações sociais do seu cotidiano, sobretudo diante das mudanças promovidas pelo processo de industrialização do país. Tal impotência fica indicada na cena em que o pai vai ao vilarejo de Bom Sossego com o filho Tonho para negociar a produção de rapadura. Lá o comerciante paga uma barganha pela mercadoria dos Breves, oferecendo um valor inferior ao negociado em outras ocasiões. Sem ter opção, o senhor Breves ainda tenta retrucar sobre o preço, “Seu Lourenço, o senhor errou na quantia, é a mesma quantidade de rapadura”. O dono da venda responde: “Não errei não. Os preços baixaram com a vinda das usinas a vapor. É o progresso. Rapadura é o que não falta”. Progresso é uma palavra que não soa bem ao homem que

não admite mudanças, mas sendo ele o único provedor da família, não vê alternativa, acatando o preço oferecido pelo comerciante. Retorna então ao seu reino, onde descarregaria nos seus súditos toda a sua brutalidade e violência, continuaria a praticar a sua tirania e a vida prosseguiria a girar como a bolandeira.

### **Tonho e o seu legado: a masculinidade imposta**

Tonho é o filho do meio agora na posição de filho mais velho. Apesar de jovem, contando apenas vinte anos de idade, o seu semblante revela um homem extenuado e sem esperanças. Na fazenda não há empregados, pois a renda mal dá para a subsistência da família. Destarte, a vida de Tonho resume-se a uma rotina, tal como a vida de um escravo. Juntamente com a mãe e o irmão mais novo, levanta quando ainda está escuro e só finaliza a jornada com o cair do dia. Tem como destino vingar a morte do irmão mais velho, Inácio, assim que o sangue amarelasse na camisa usada por ele no dia do seu assassinio. A camisa se encontra exposta no varal para lembrar a Tonho a “sua obrigação”. O rapaz, a princípio, parece conformado com seu destino, assente a todas as orientações dadas pelo pai. Todavia, questiona os motivos que o fariam participar daquele código de honra. Cabe a Tonho cumprir as determinações do pai para que a tradição seja mantida. Assim fizeram os seus antepassados, homens de diferentes gerações, todos mortos pela mesma causa – a manutenção da honra –, e cujos retratos estão pendurados na parede da sala de modo a conservar a memória daquele grupo familiar. Sobre a memória coletiva, Halbwachs (2006, p. 102) defende que:

A memória coletiva se distingue da história sob pelo menos dois aspectos. Ela é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, pois não retém do passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém.

Para Tonho, aqueles retratos rememoravam o que seu pai repetia dia após dia, numa reiteração contínua dos seus propósitos na consciência do rapaz. Porém, Tonho não se vê representado naqueles rostos sisudos, nem vê sentido na prática daquele código absurdo, que modela seus antepassados como autênticos exemplos a serem seguidos. No silêncio da sala, ao fitar os retratos, há na sua face uma enorme interrogação, denunciando o estranhamento e a dificuldade em compreender por que o sacrifício feito por aqueles homens resumia as suas vidas e enobrecia o nome da sua família. Não obstante o cansaço do trabalho que consumia o seu corpo e o fato de nunca ter saído daqueles arredores, Tonho parecia sentir que a vida poderia ter outros contornos, o que já seria talvez o prenúncio de vislumbrar outras paragens, outros modos de viver. Mesmo assim, tenta, no seu íntimo, justificar aquele combate e a condição imposta para que um homem obtenha honra. Observa-se, então, que a concepção de honra apresentada no filme remete ao duelo da Idade Média, e ao conceito de “macho divinizado”, pois, de acordo com Pedro Paulo de Oliveira (2004, p. 23):

O duelo entre cavaleiros sempre esteve associado à honra masculina, bem como à coragem e ao sangue frio para defendê-la. A honra era uma expressão do poder de sangue e da qualidade da

estirpe aristocrática. Funcionava como um signo da dignidade e da reputação de um indivíduo pertencente a uma determinada linhagem. Para os remanescentes cavaleiros do fim da era medieval e mesmo para seus descendentes, ser chamado de covarde era o pior insulto que alguém poderia receber, pois isso conspurcava sua honra, atingindo uma dimensão temporal que compreendia seu passado social e a sua origem, colocando em dúvida também o caráter de sua prole e de toda a sua descendência futura.

Este sentimento, no transcorrer da narrativa, desencadeia em Tonho uma profunda crise existencial. Encontra-se dividido entre o desejo de recuar e o preço da desonra. Tonho está marcado, é o homem destinado àquele evento, sente-se, entretanto, à revelia, fragilizado. O seu corpo é a superfície de inscrição dos acontecimentos. Há, internamente, um apelo silencioso para que ele se desvie do caminho traçado pelos seus antecessores e pelo seu pai. Ao mesmo tempo, sente-se impelido a reiterar os valores que o vinculam àquele grupo social, de modo a manter a sua integridade moral e garantir a imagem de homem exigida por aquela sociedade. Essa imagem se inscreve no seu próprio corpo: sentia-se acuado, sabe que pagaria um preço muito alto caso desobedecesse ao pátrio poder. Segundo as palavras de Foucault (2004, p. 25):

O corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no

a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição.

A dificuldade de Tonho em lidar com a realidade onde está inserido reflete o preço que homens como ele tiveram que pagar para se conceber “homens” e ganhar reconhecimento. O modo como foram inseridos na vida em sociedade baseia-se em um modelo de comportamento centrado no cerceamento dos sentimentos, para assim ficarem habilitados a atender às demandas exigidas pelo seu grupo social. Entre estas, os diferentes exercícios de poder. “O homem não escolhe o que quer ser, isto já foi feito socialmente” (NOLASCO, 1993, p.103). Tonho habita um mundo onde a representação do masculino é calcada no arquétipo do herói, aquele que não pode recuar, pois recuar seria sinônimo de fraqueza, característica não apropriada a um homem e que acarretaria à sua reputação danos piores que a derrota.

Em contrapartida, Tonho recebe o apoio do seu irmão mais novo, a única pessoa a quem pode confiar as suas angústias sem constrangimento. A primeira imagem do filme é do irmão de Tonho, o garoto sem nome, apelidado de Pacu, a quem todos chamavam de Menino. Ele abre a primeira cena se apresentando e andando sempre em frente, chapéu de couro na cabeça, como se seguisse um caminho sem volta. A escuridão

da noite oculta a sua face, ouve-se apenas a sua voz. Narrador dessa história e de muitas outras, esta personagem é, antes de tudo, um transgressor. Na introdução do filme, o menino faz as seguintes assertivas:

Meu nome é Pacu. É um nome novo. Tão novo, que ainda num peguei costume. Tô aqui tentando lembrá uma história. Às veis eu alembro, às veis eu esqueço. Vai ver que é porque tem outra que eu não consigo arrancá da cabeça. É a minha história, de meu irmão e de uma camisa ao vento.

Ao término do discurso de apresentação de Pacu, segue-se uma das mais significativas imagens do filme: uma camisa manchada de sangue sacudindo ao vento e, diante dela, a família reunida a observá-la. Na sequência, surge imponente a imagem da moenda de cana. O movimento dessa engrenagem resume o ritmo da vida daquele grupo familiar, que em torno dela trabalhava: O pai toca os bois, Tonho mói a cana, a mãe recolhe o bagaço, o menino traz a cana, e tudo se repete. A princípio, essas primeiras cenas aguçam os sentidos do espectador que aguarda, talvez, pelo grande e inusitado acontecimento que mudaria as trajetórias daquelas *personas*. Nesse sentido, lembramos a afirmação de Munsterberg (1983, p. 27):

A cena que desperta o interesse certamente transcende a simples impressão de objetos distantes e em movimento. Devemos acompanhar as cenas que vemos com a cabeça cheia de idéias. Elas devem ter significado, receber subsídios da imaginação, despertar vestígios de experiências anteriores, mobilizar sentimentos e emoções, atijar a

sugestionabilidade, gerar idéias e pensamentos, aliar-se mentalmente à continuidade da trama e conduzir permanentemente a atenção para um elemento importante e essencial – a ação.

As rupturas são iniciadas pelo menino, que desde o início tinha a palavra não autorizada. Seu comportamento e relação afetuosa com o irmão Tonho o destacam dos demais membros da família. O discurso do garoto denuncia o seu posicionamento, em discordância com os preceitos que determinam a vida naquele lugar. Pacu não vê sentido na violência perpetrada ao longo de gerações da sua família, além disso, estava com Inácio, o irmão mais velho, quando este fora assassinado. A criança brincava montado ao pescoço do irmão mais velho, num fim de tarde ensolarado, numa tagarelice sem fim, quando Inácio tombou. Pacu traz ainda muito fulgente a imagem e a dor desse evento, pois, repetidas vezes, tem pesadelos com a terrível cena e precisa ser consolado por Tonho. Na família, o menino é o único capaz de externar emoção, consegue rir e encontrar motivos para brincar naquela conjuntura inadequada à infância.

O garoto revela preocupação para com o irmão Tonho, ao insistir para que este desobedeça ao pai e não pratique a violência contra o filho dos Ferreira. Ele sabe de antemão que tal episódio resultaria em equivalente situação para Tonho. “O discurso é ao mesmo tempo um instrumento e um efeito do poder” (HUTCHEON, 1991, p. 235). A criança não acredita na funcionalidade daqueles valores construídos há tempos e mantidos religiosamente pelo pai. Deseja navegar por outras águas, trilhar outros caminhos e viver outras histórias. Não aceita que

os limites da fazenda sejam os limites dos seus sonhos, da sua vida. Por isso, insiste para que Tonho dê outro rumo à sua existência. De acordo com Souza (2003, p. 139),

“no contexto patriarcal tradicional, a distância entre o homem e o menino é imensa. O patriarca, como autoridade praticamente absoluta, tinha até o direito de morte sobre o seu filho”. O menino enfrenta a autoridade do pai, tanto assim que durante um jantar persiste em solicitar de Tonho uma mudança de atitude, afinal, este é agora o seu único irmão. Sente-se o seu igual, conforme sobrevém na quarta cena, quando o incita à desobediência, dizendo: “-Vai não, Tonho! Vai não, Tonho!”. Pela enunciação com a qual enfrenta o pai, o garoto é severamente esbofeteado por ele, à mesa, diante da mãe e de Tonho. Bourdieu (2002, p. 14) argumenta que:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e de fazer crer, de confirmar ou transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (Física ou econômica), só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário.

Contudo, a violência sofrida não intimida o menino nem diminui a sua sensibilidade. A antevisão e o amor de Pacu por Tonho são confirmados durante toda a contextura. O irmão mais velho representa para ele a possibilidade de sair daquele ciclo e construir outra identidade para as suas vidas. Quando está a sós com o irmão, sugere a ele que fuja: “Tonho tu tem que ir embora”. Mas, para o irmão de Pacu, a obediência é

mais forte que o desejo de fugir, ainda que se sinta impulsionado a romper com os pré-requisitos históricos da sua família e não tenha nenhum sentimento de pertença àquelas tradições. Por hora, não se sente seguro o bastante para assumir outra identidade de homem, posto que nutrisse uma revolta contida.

Essa revolta é explicitada no filme através da reação do garoto à patriarquia. Ele não se dobra ante o autoritarismo e a dominação imposta pelo pai, e se recusa a responder pela manutenção de um código de honra no qual a morte prevalece sobre a vida. Em suas reflexões, retruca consigo mesmo:

O pai disse que é olho por olho. E foi olho de um por olho de outro. Olho de um por olho de outro, que todo mundo acabou ficando cego. Em terra de cego quem tem um olho só, todo mundo acha que é doido.

Esse discurso do menino nos remete a Foucault (2009, p. 10-11), quando debate sobre um dos princípios de exclusão da palavra daquele que é considerado louco, pela sociedade:

Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que a sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância [...]; pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber. É curioso constatar que

durante séculos [...] a palavra do louco não era ouvida, era escutada como uma palavra de verdade. Ou caía no nada – rejeitada tão logo proferida; ou então nela se decifrava uma razão ingênua ou astuciosa, uma razão mais razoável do que a das pessoas razoáveis.

Nessa alocução, o menino contraria o adágio popular, e assume, de certo modo, o olhar do louco, numa constatação de que possui um olhar transgressor, convivendo com uma cegueira absoluta. Capaz de ver para além da realidade vivida, e buscando proteger-se dela, resvala para o seu mundo particular onde o preceito é a fantasia. Lá se sente seguro e protegido, transporta-se para uma espécie de “Pasárgada”. Esse mundo idealizado pelo menino logo é preenchido por um livro que recebe de presente, pela magia de um circo que ilumina a sua vida e, por fim, por um nome, “Pacu”, que lhe dá identidade. Apesar de ser vítima dos insultos constantes do pai, o garoto não desiste de lutar pela completa liberdade.

É a partir desta perspectiva que se ultrapassam as concepções fixistas, históricas e essencialistas da cultura que fomentaram visões fechadas da identidade durante muitas décadas (CANCLINI, 2003, p. 8).

Chega, então, o dia em que Tonho deveria realizar o acerto de contas. O pai entrega o rifle e as botas ao filho dizendo: “é negócio de homem para homem, olho no olho”. Tonho segue na direção das terras dos Ferreira. Segundo Pacu, a terra fora o estopim para o derramamento de sangue que nunca mais cessara entre as

duas famílias. O rapaz fica de tocaia e calcula a emboscada para Isaías, o filho mais velho dos Ferreira. Embrenha-se entre os bois no curral, comportando-se ora como bicho acuado, ora como caçador. Tonho avista Isaías, enquanto faz a ordenha ao lado do avô. Quando este tira a arma da cintura e guarda-a, Tonho grita “– Vim cobrar o sangue do meu irmão”. Olhando-nos olhos, corre na perseguição do alvo, como se caçasse um bicho. Tonho acerta o homem no peito com o primeiro disparo. Aproxima-se de Isaías com a intenção de dar um último tiro, mas o homem morre a seus pés. Por um instante, Tonho parece sentir-se aliviado, porém tem de concluir o ritual. A coerção sofrida por Tonho até a culminância do evento remete às tiranias vivenciadas na intimidade familiar, elucidadas por Sennet (1998, p. 412) quando aponta:

A expectativa é de que quando as relações são chegadas, elas sejam calorosas; é uma espécie intensa de sociabilidade que as pessoas buscam ter, tentando romper as barreiras do contato íntimo, mas essa expectativa é frustrada pelo ato. Quanto mais chegadas são as pessoas, menos sociáveis, mais dolorosas, mais fratricidas serão suas relações.

Durante a película pode-se observar o quanto há de sofrimento em Tonho provocado pela intolerância do pai, confirmando assim o pensamento de Sennet.

Ao término da empreitada, Tonho caminha por algum tempo, encontra o senhor Breves e devolve-lhe o rifle. Acompanhado por ele vai até a sede da fazenda da família rival, cumprindo assim o ritual. O pai de Tonho pede licença ao patriarca Ferreira para que seu filho preste as incelen-

ças ao morto. Tonho apresenta-se ao ancião como o assassino do seu neto mais velho. Tonho demonstra nervosismo e insegurança diante do cerimonial fúnebre. Nessa oportunidade, ele é apresentado à comunidade ali presente, para que todos saibam que seria o próximo a morrer. Durante o velório, a demonstração de sentimento fica por conta das mulheres: irmãs, mãe e viúva, além delas, as carpideiras, grupo de rezadeiras característico do sertão nordestino, formado normalmente por mulheres idosas, treinadas em rezas especiais na forma de cantorias para encomendar a alma do morto. Elas também são treinadas para chorar e enfatizar o tom trágico do cerimonial. Neitzel (2004, p. 105) observa sobre o papel das rezadeiras no sertão:

Ao pronunciar as palavras adequadas encantatórias, as rezadeiras passam ao papel de seres intermediários que aproximam o homem da divindade, pois não só revelam o pensamento humano como o divino, propiciando a elevação espiritual, a conversão, a comunhão do homem a Deus.

O teor dramático da cena do velório é potencializado pela extrema proximidade entre os rivais. Para Foucault (2008), a emergência é o ponto de surgimento. É a entrada em cena das forças, é um lugar de afrontamento, um “não-lugar”, onde os adversários percebem que não pertencem ao mesmo espaço e as forças se colocam em combate e assim homens dominam outros homens, impondo obrigações e direitos fazendo e violência. Tonho sente-se cada vez mais deslocado, o olhar das pessoas sobre ele o constrange, enquanto o seu pai comporta-se com altivez, esboçando o orgulho e a honra retomada como um comandante que acaba de vencer uma batalha. Como diz Bourdieu (1999, p. 64):

O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade. Na medida em que ele tem como sujeito, de fato, um coletivo – a linhagem ou a casa -, que está, por sua vez, submetido às exigências imanentes à ordem simbólica, o ponto de honra se mostra, na realidade, como um ideal, ou melhor, como um sistema de exigências que está votado a se tornar, em mais de um caso, inacessível. A virilidade entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), é, acima de tudo, uma carga.

O velho patriarca amarra-lhe uma fita preta ao braço seguida de uma predição: “De um morto para outro”. Esclarecendo-lhe sobre a sua sentença de morte, o avô de Isaías aceita a solicitação de uma espécie de tré-gua, feita por Tonho, cuja duração seria até a próxima lua cheia, ou seja, enquanto o sangue não amarelasse na camisa de seu neto. Depois disso, seria a vez de Tonho morrer. Impõe-se assim ao herdeiro a malévola herança. Tonho experimenta diante de todos os presentes e parentes do morto um misto de vergonha e culpa. Ao final de todo aquele cerimonial o avô do morto faz as seguintes advertências a Tonho: “Quantos anos tu tem?” E o rapaz responde: “Vinte”. O ancião então diz:

A tua vida agora tá dividida em dois. Os vinte anos que tu já viveu e o pouco tempo que te resta para

viver. Tu já conheceu o amor? Pois nem vai conhecer. Tu tá vendo aquele relógio ali? Cada vez que ele marcar mais um, mais um, mais um... Ele vai tá te dizendo: menos um, menos um, menos um.

O chefe da família Ferreira confirma assim o fato de que as coisas ocorreriam nos moldes da tradição. Após o enterro, Tonho retorna para casa com a certeza do cumprimento com a obrigação e de que sua vida, a partir de então, está dividida em duas partes: antes e depois de matar. Toma consciência de que a existência agora é muito pequena para o tamanho dos sonhos que poderia viver, e sente-se com medo, frágil, pois a consumação do ato não lhe trouxe nenhum saldo. A prática de toda aquela violência em nada resultou para ele, a não ser no estreitamento da sua vida, enquanto que, para o seu pai, a honra da família estava mantida. Na perspectiva defendida por Bourdieu (2002, p. 84):

O herdeiro é herdado, apropriado à herança, não precisa de querer, quer dizer, de deliberar, de escolher ou de decidir conscientemente para fazer o que é apropriado, aquilo que convém aos interesses da herança, da sua conservação e do seu aumento: embora possa não saber nem o que faz nem o que diz, ele nunca fará nem dirá nada que não esteja em conformidade com as exigências da herança.

O patriarca dos Breves demonstrava grande orgulho, mesmo sabendo que seu herdeiro, Tonho, seria o próximo a morrer. Age com naturalidade em relação à eminência de morte do rapaz. Faz a Tonho algumas recomendações: ele não deveria sair sozinho nem se afastar muito da casa. O pai

chega a ser impiedoso frente às circunstâncias enfrentadas pelo filho naqueles dias, atribuindo a este uma série de obrigações antes que chegasse o dia da sua sentença:

Agora tu precisa resolver tudo até o dia da lua. Dá um rumo nas coisa. Me ajudar na moenda e consertar o telhado, pra se chover esse ano...além do telhado, tem de levar a rapadura pra vender na vila.

Para Tonho, resta esperar pela sentença. As noites tornam-se longas, já não são tão fáceis as conversas e brincadeiras com o irmão mais novo. Está taciturno. Nesse tempo, ele já pensa que o seu destino também se repetiria com o menino. Ademais, mal sabe ele as surpresas que o tempo lhe reserva. Numa das idas à vila, Tonho conhece uma artista circense de nome “Clara”, por quem se apaixona, vivendo uma intensa história de amor. Diante disso, Pacu recupera a cena primeira da narrativa e rompe um dos fios da teia, ao vestir a indumentária do irmão condenado a morrer. De modo semelhante a uma de suas brincadeiras, o garoto caminha em lugar de Tonho para a morte. Contudo, na realidade da ficção, ao assumir o lugar do irmão para livrá-lo do infortúnio, a atitude do menino culmina com um ato heroico. Pacu é assassinado em lugar de Tonho. Diante de tamanha tragédia, o rapaz finalmente desobedece ao pai e põe fim àquele círculo de vingança, indo buscar junto a Clara o amor, e, junto ao mar, o sonho de liberdade de Pacu.

### **A personagem da mãe: o silêncio como enunciação**

A posição da mulher na sociedade patriarcal era equivalente à da criança, a ela não era dado espaço para

emitir opinião, e muito menos, poder decisório. As esposas e mães observavam, sentiam e silenciavam frente à autonomia masculina. Em *Abril Despedaçado*, a mulher apresenta-se sob o estereótipo da submissão feminina, própria do contexto acima referendado, tendo em vista o comedimento diante da aparente aceitação do trágico destino que já lhe tirou o filho mais velho e, certamente, se repetiria com os dois que ainda restavam. Sua face aparece marcada pelo sofrimento, o olhar vazio traduz o cansaço, artífices na luta pela sobrevivência. O semblante da mãe reflete o desencantamento com a ausência de alternativas de vida para os filhos. Toda essa caracterização é ainda mais acentuada pelo figurino da personagem, cujas vestes são sempre escuras, configurando um eterno luto. A roupa preta é uma manifestação do luto, enquanto a alegria se manifesta em roupas vistosas (MUNSTERBERG, 1983). Seus cabelos nunca estão à mostra, sempre presos e cobertos por um lenço. Portanto, a sua imagem não apresenta nenhum traço de vaidade feminina, e as adversidades do trabalho fazem-na parecer bastante envelhecida. Sobre a vida das mulheres no sertão, Falci (1997, p. 269) certifica que:

Mulher casada passava a se vestir de preto, não se perfumava mais, não mais amarrava seus cabelos com laços de fitas, não comprava vestidos novos. Sua função era ser 'mulher casada' para ser vista somente pelo marido. Como mulher-esposa, seu valor perante a sociedade estava diretamente ligado à 'honestidade', expressa pelo seu recato, pelo exercício de suas funções dentro do lar e pelo número de filhos que daria ao marido (grifos do autor).

Presa naquele mórbido sertão, a religiosidade é para a personagem o refúgio de sublimação da sujeição. Mantém em casa um altar com imagens de santos, do qual se ocupava quando não está na lida da fazenda ou da casa, imergindo no espaço do sagrado, onde quase em forma de ruídos e sussurros instituía o seu discurso.

O fato é que a capacidade humana de vida no mundo implica sempre uma capacidade de transcender e alienar-se dos processos da própria vida (ARENDDT, 2007, p. 133).

A trajetória do enredo, no que se refere à citada personagem, evidencia uma mulher que é destinada ao silêncio para sobreviver num sistema que não admite a sua voz, nem a possibilidade de satisfazer nenhuma de suas vontades. Ainda que o silêncio seja prevalecente, é pleno de sentimento e significado. Movida pelo amor maternal e pela impotência de proteger os filhos, reza e acende velas todos os dias, lamentando o assassinato do filho Inácio. Em um desses momentos diz: “Que você, meu filho, encontre entre os mortos a paz que não teve entre os vivos”. Dedicava orações também aos outros filhos que ainda estavam vivos. Revive, dolorosamente, a morte de Inácio, na cena em que lavou a camisa deste, como se quisesse tirar por completo a mancha de sangue, numa tentativa infundada de lhe restituir a vida. A camisa é retirada do varal para que se cumpra a vingança. Não obstante o seu comportamento indique uma conformação ou um distanciamento ante a sua condição, assiste ao drama que ceifava a vida dos seus filhos mantendo-se silenciosa. O seu posicionamento diante

da tradição da vingança permite uma referência ao pensamento de Neitzel (2004, p. 109) quando afirma:

Uma mulher que parece impor a si própria um distanciamento da vida e uma aproximação da negatividade. Destinada ao silêncio, à exclusão, à frustração. A primeira impressão que ela causa é de que não pertence àquela realidade [...].

Essa impressão de distanciamento é também observada na situação de subalternidade da personagem feminina que durante toda a película jamais adentra no espaço público, como se estivesse completamente alheia à existência dessa outra esfera. Sua rotina é de quase total confinamento. Michele Perrot (2008, p. 17), no livro *Minha história das mulheres*, destaca esse confinamento sofrido por muitas mulheres:

atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas.

Os discursos, que visam naturalizar as desigualdades dos papéis masculinos e femininos, são os mesmos que estabelecem as relações de poder mediante o exercício das diversas formas de coerção, entre estas, a violência simbólica que, pela repetição, transforma discurso em convenção. Sobre a violência simbólica do ponto de vista da dominação masculina, Roger Chartier (2002, p. 96-97) assegura:

Definir a dominação imposta às mulheres como uma violência simbólica ajuda a compreender

como a relação de dominação, que é uma relação histórica e culturalmente construída, é afirmada como uma diferença de natureza, irreduzível, universal. O essencial não é, portanto, opor termo a termo uma definição biológica e uma definição histórica da oposição masculino/feminino, mas, antes, identificar os discursos que enunciam e representam como 'natural' (portanto, biológica) a divisão social (portanto, histórica) dos papéis e das funções (grifo do autor).

Quanto à personagem da mãe em *Abril Despedaçado*, a sua identidade é suprimida, pois em nenhuma cena se faz referência a seu nome, ampliando, sobremodo, o significado da sua condição de subalternidade. Os diálogos entre mulher e marido são raros e sempre refletem os interesses deste último: honra, vingança, morte. A mãe, por vezes, mostra-se endurecida, inclusive no trato com os filhos, como se quisesse parecer resignada com a sina dos meninos. Também não evidencia fragilidade frente às contingências. Ao invés disso, a ela é conferida uma dupla jornada de trabalho, pois além de realizar as tarefas domésticas ajuda em todas as atividades exercidas pelos homens da família, na lavoura e na produção da rapadura. Durante quase todo o filme, transpõe a certeza de que jamais esboçará qualquer reação diante do opressor, assumindo, assim, a conveniência dos dominados. Menezes (2002, p. 22) entende que é necessário recontar a história de silêncio das mulheres :

A violência da história de silêncio de muitas 'severinas' foi a certeza de que a memória é revolucionária e de que uma geração hoje vive os

frutos dessa revolução que atordoa e incomoda [...]. Precisamos dialogar com seu tempo, resgatar a história não contada, não apenas para recontá-la, mas para mostrar que ela pode adquirir outro sentido (grifo do autor).

Em *Abril despedaçado*, a exemplo dos filhos, a mulher está subjugada ao marido e às suas regras, e não apresenta, *a priori*, nenhuma reação.

Através desses mecanismos, a mulher era relegada em última análise, ao silêncio; era o preço para continuar num sistema que não lhe permitia nenhuma voz, nem a possibilidade de realizar o seu desejo (KAPLAN, 1995, p. 77).

A comunicação não verbalizada, apresentada no olhar, nas expressões faciais e gestuais, fortalece o objetivo do filme em enfatizar o silêncio enquanto estratégia de resistência, capaz de extrapolar o poder de significação da linguagem verbal. A personagem constrói então, outra perspectiva: a de se enfrentar uma verdade ameaçadora, que dividia o mundo, mantendo e regulando formatos de violência, através de um discurso falocêntrico e opressor. Perspectiva esta necessária para resguardar o momento oportuno em que entraria em ação e introduziria a sua verdade, indo de encontro a todo um sistema que, por meio da força, se mantinha.

Tal comportamento da mulher enuncia um mecanismo de defesa e resistência comprovado por meio do enredo. Neste, a mulher não age pelos mesmos meios do homem que, a todo o momento, comprova a sua violência. Para Bourdieu (1999, p. 67), “A virilidade é

construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino”. Já a coragem das mulheres se consolida por outros contornos, dos quais estas lançam mão em momentos de crise para assumirem o controle da situação. As mulheres, com suas transgressões, transformam-se nos principais alvos da intolerância masculina, segundo assinala Kaplan (1995, p. 119):

No que se refere ao fato de o patriarcalismo simplesmente não poder tolerar uma mulher que transgride a posição preparada para ela [...] há brechas através das quais o ódio subjacente por sua recusa à dominação explode de maneira incontrolável.

Em *Abril despedaçado* observa-se que reações inusitadas por parte da mulher permitem o surgimento de outras ocorrências, que endossam as dinâmicas de poder exercido por elas. Por outro lado, a personagem do pai confirma a dificuldade masculina em lidar com o campo do sentimento, pois a afetividade sempre se constituiu numa ameaça para os ideais calcados na virilidade e na violência. Para Bakhtin (2010, p. 118):

Somente uma atenção amorosamente interessada, pode desenvolver uma força intensa para abraçar e manter a diversidade concreta do existir, sem empobrecê-lo e sem esquematizá-lo.

No filme, a ausência de sentimento é marcante entre o casal Breves. Nenhuma palavra ou gesto que evoque a menor afabilidade. Os diálogos lacônicos, conduzidos pelo marido, sempre tratam da necessidade

da vingança e da manutenção da honra, ao que a mulher acata sem esboçar aparente reação. No entender de Richard (2002, p. 150):

O feminino é a voz reprimida pela dominante de identidade, que codifica o social na chave patriarcal. Porém, liberar esta voz longamente silenciada não implica subtraí-la do campo de tensões no qual enfrenta, polemicamente, o masculino.

As pesquisas em torno da condição de vida das mulheres nas regiões mais secas do Brasil revelam que as relações conjugais no sertão sempre foram permeadas pela violência e ausência de afeto. Nem sempre essa violência era física, todavia, assumia as mais diversas formas, identificadas pela indiferença, pelo abandono ou pelo desprezo. A imponderação masculina em relação ao feminino no Nordeste não permitia a percepção das fissuras abertas pelas mulheres. Apesar disso, de forma silenciosa, elas se apoderaram e violaram as convenções androcêtricas. Muitas vezes, essas mulheres preferiram escutar a falar. Assim comporta-se a personagem da mãe, cuja conduta é compreensível pelo que Foucault (1988, p. 96) discute sobre os discursos e os silêncios:

Os discursos, como os silêncios, nem são submetidos de uma vez por todas ao poder, nem opostos a ele. É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, espora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta. O discurso veicula e produz poder; reforça-o,

mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo. Da mesma forma, o silêncio e o segredo dão guarida ao poder fixam suas interdições; mas, também, afrouxam seus laços e dão margem a tolerâncias mais ou menos obscuras.

Os desdobramentos do filme certificam a resistência e a intervenção da personagem feminina quando rompe com o ciclo de morte dos filhos e, desta forma, transgride o controle autoritário sob o qual vivia. Embora possamos vê-la inicialmente numa posição de cumplicidade para com as decisões do dominante, essa conduta também pode ser entendida como a forma encontrada pela personagem para demonstrar o seu descontentamento, concernente ao contexto de dominação, cuja consequência é a morte prematura de dois dos seus filhos. A aparente sujeição da mulher não foi consolidada ao final do filme. Movida pelo ódio, a personagem enfrenta o marido e impede que ele, num acesso de loucura pela morte prematura de Pacu, atire em Tonho. A personagem transgride a tradição encarnada pelo marido, a quem devia respeito e obediência, impedindo a morte do único filho sobrevivente e alterando para sempre a ordem dos acontecimentos. “A ação sempre estabelece relações, e tem, portanto a tendência inerente de violar todos os limites e transpor todas as fronteiras” (ARENDR, 2007, p. 203). Mediante a “política do silêncio”, a mulher revelou um poder capaz de fazê-la resistir à opressão do discurso masculino de dominação, contrariando, assim, as convenções que sedimentaram de forma dogmática esse discurso.

Uma vez que a personagem compreendeu a opressão na qual estava imersa, ela pode aproveitar o silêncio enquanto forma de resistir à preponderância masculina no uso do discurso verbal, dando margem para a manifestação de novas construções do feminino, divergentes daquela construída pela cultura falocêntrica. “Se é necessário o silêncio da razão para curar os monstros, basta que o silêncio esteja alerta” (FOUCAULT, 2009, p. 13). Sendo assim, o silêncio da mãe reflete as demandas, os desafios, as experiências e os desejos que as mulheres, ao seu turno, silenciaram, para ultrapassar os limites que a tradição patriarcal a elas impôs nos contextos onde, predominantemente, inexistia a possibilidade de acordos e/ou negociações e as predisposições implicavam em reações violentas.

### **Considerações finais**

A reação dos personagens supostamente enfraquecidos pela opressão dá ao filme um final surpreendente. Assim, os objetos analisados nesse discurso sobre o audiovisual modificaram seus comportamentos, ratificando a não existência de papéis ou identidades fixas. Em um contexto de tradição rural, homens e mulheres encontraram novos arranjos, para viverem suas subjetividades, confirmando a decadência de uma ordem social que já não conseguia conter os conflitos existenciais, próprios de cada gênero. Estas demandas são perceptíveis no filme, em grande parte, pelo jogo de sombras que são predominantes nas cenas do ambiente interno da casa, carregando-o de uma atmosfera patriarcal. Já nas cenas do plano externo, a luz em abundância faz referência ao

sol escaldante na vastidão da paisagem ressequida, suscitando a reflexão acerca da liberdade e das tramas das vivências sociais e suas plurais dimensões. As marcas culturais conservam a crença nas diferenças sexuais e na separação entre os sujeitos, como forma de se exercer domínio e se estabelecer a submissão.

Os dominados podem sempre esquivar-se, desviar as proibições, preencher os vazios do poder, as lacunas da História. Imagina-se, sabe-se que as mulheres não deixaram de fazê-lo. Frequentemente, também, elas fizeram de seu silêncio uma arma. Todavia, sua postura normal é a escuta, a espera, o guardar as palavras no fundo de si mesmas. Aceitar, conformar-se, obedecer, submeter-se e calar-se. Pois este silêncio, imposto pela ordem simbólica, não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão, gestual ou escrituraria (PERROT, 2005, p. 10).

*Abril Despedaçado*, de Walter Salles, constitui um excelente material para se observar a problemática da incorporação de valores hegemonicamente masculinos que evidenciam aspectos da violência física ou simbólica. Ainda hoje denunciados em diversos contextos sociais, estes reproduzem formas de controle, dominação e provocam o alijamento de grande número de sujeitos em nome de uma lógica coercitiva de domínio. A análise do filme, fundamentada nas teorias aqui apresentadas, sugere uma reflexão sobre outras perspectivas que concorrem para tornar mais visíveis questões relativas às relações familiares e acerca das problemáticas que envolvem os gêneros ao longo de séculos, construídas

de modo a normatizar comportamentos e demarcar, nos corpos, os seus destinos. Crenças estas, que, apesar das transformações, ainda demandarão muito tempo para serem desmistificadas.

Desse modo, podemos perceber que, embora as personagens sejam aparentemente planas, surpreendem pelo modo como conduzem as transformações em seus comportamentos e ações. Mesmo em um contexto rural, lugar no qual se costuma imprimir as marcas próprias da masculinidade, homens e mulheres projetam novas formas de construir suas vivências e desencadeiam conflitos capazes de fazer refletir sobre as relações de gênero no contexto familiar e suas implicações.

## Referências

ABRIL despedaçado. Direção: Walter Salles. BR/FR/CH: Lumière/Video Filmes, 2001. DVD (88 min).  
Produzido por Imagem Filmes.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

BADINTER, Elisabeth. **Um é o outro**: relações entre homens e mulheres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

CANCLINI, Néstor García. Culturas da Ibero-América: é possível um desenvolvimento compartilhado.

In: \_\_\_\_\_. (org.). **Culturas da Ibero-América**: diagnósticos e propostas para seu desenvolvimento. São Paulo: Moderna, 2003.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

CORRÊA, Mariza. Repensando a família patriarcal brasileira. In: ARANTES, Antonio Augusto et al. **Colcha de retalhos: estudos sobre a família no Brasil**. Campinas: Unicamp, 1994.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997. p. 241-277.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Loyola, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LACAN, Jacques. **Os complexos familiares na formação do indivíduo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

MENEZES, Magali Mendes de. Da academia da razão à academia do corpo. In: TIBURI, Márcia; MENEZES, Magali de; EGGERT, Edla (org.). **As mulheres e a filosofia**. São Leopoldo:Unisinos, 2002.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Lisboa: Publicações Europa – América, 1970.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

\_\_\_\_\_. As emoções. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

NEITZEL, Adair de Aguiar. **Mulheres rosianas: percursos pelo grande sertão: veredas**. Florianópolis: Univale, 2004.

NOLASCO, Sócrates Álvares. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005.

\_\_\_\_\_. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público:** as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **O currículo como representação.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SOUZA, Jessé. **A construção social da subcidadania:** para uma sociologia política da modernidade periférica. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado:** a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1998.



## Poética do corpo a céu aberto. Movimento Poetas na Praça: cultura, trajetória e resistência

Messias Nunes Correia<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo tem como contexto o estado da Bahia, enfatizando a produção cultural literária entre 1970/85, período em que a Poesia Marginal adquiriu visibilidade em diversas regiões do país, inspirando o Movimento Poetas na Praça (MPP), na cidade de Salvador, em 1979. Os Marginais produziram uma literatura imbuída de vocabulário popular, privilegiando uma estética não tradicional e, em alguns casos, perpassada por uma linguagem pornográfica. Os jovens poetas frequentavam as praças com cabelos grandes, vestidos de forma semelhante à dos hippies ou usando poucas roupas, descalços ou com sandálias, faziam uso de palavrões, mas também declamavam poesias, falavam da fome, da miséria, da injustiça e da censura. Pretende-se apontar aqui como a performance corporal deles estava aliada à declamação do poema, destacando a exposição da sexualidade como elemento de oposição à moral. Esta pesquisa fundamenta-se em História oral, análise de poemas, fotografias e depoimentos dos poetas, assim como em matérias de jornais. O trabalho contribui para uma nova avaliação do cenário literário baiano, apresentando uma temática que, pouco pesquisada, é útil para a historiografia regional, pondo a Bahia como um cenário de atuação poética.

**Palavras-chave:** Poesia. Marginais. Sexualidade.

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (Uesc). Bolsista Fapesb 2012/2014.

## Poetic of the body in open air. Poetas na Praça Movement: culture, trajetory and resistance

**Abstract:** The article has as its context the state of Bahia, emphasizing the literary cultural production between 1970/85, period in which the *Poesia Marginal* gained visibility in various regions of the country, inspiring the movement *Poetas na Praça* (MPP) in the city of Salvador in 1979. The *Marginais* produced a Literature full of popular vocabulary, favoring a non-traditional aesthetics and, in some cases, pervaded by a pornographic language. The young poets attended the squares with big hair, dressed similarly to hippies or using few clothes, barefoot or in sandals, made use of bad words, but also recited poems, spoke of hunger, poverty, injustice and censorship. It is intended here to point out how their body performance was combined with the recitation of the poem, highlighting the exposure of sexuality as an element of opposition to the moral. This research is based on oral history, analysis of poems, photographs and testimonies of poets, as well as newspaper reports. The work contributes to a reassessment of the Bahian literary scene, presenting a thematic little researched, but useful for regional historiography for placing Bahia as a scene of poetic activity.

**Keywords:** Poetry. Outsiders. Sexuality.

### Poesia Marginal

Didaticamente explicando era porque nessa época os autores não eram muito conhecidos, não tinham os seus textos publicados pelas grandes editoras, eram eles mesmos que produziam os seus textos e arrumavam uma forma de divulgá-los.

Por isso são conhecidos como poetas marginais e sua poesia a poesia marginal... O termo marginal vulgarizou-se no universo político brasileiro a partir da década de 50 quando os planos desenvolvimentistas geraram uma consciência eufórica de progresso... Nos anos setenta a palavra marginal associou-se a produção artística, principalmente, literária, ultrapassando tanto seu significado pejorativo quanto econômico. A poesia marginal abriu um novo e vasto campo para a investigação literária, uma poética com textura gramatical complexa e eficiente (SOPA, 2006, p. 12).

Esta citação aponta para a complexidade do movimento marginal, uma vez que não se pode caracterizá-lo com um único perfil que dê conta de sua totalidade. O que há são encruzilhadas de ideias, posturas, ideologias individuais ou coletivas, sem pretensões hierárquicas, numa artesanania que objetivava a aproximação do poema ao leitor. Para analisar a produção literária e o universo poético do Movimento Poetas na Praça, é imprescindível que seja realizado um estudo mais abrangente envolvendo uma reflexão sobre a Poesia Marginal que marcou, de forma significativa, a década de 1970.

O termo Marginal sinaliza para várias interpretações, já que os poemas eram feitos de forma artesanal, mimeografados, em panfletos, grampeados e divulgados em locais públicos de forma a encurtar as distâncias entre autor e leitor. Esta prática dava-se, também, pela falta de espaços nas editoras e se tornara o meio eficiente de fazer o poema entrar no dia-a-dia das pessoas. Há, deste modo, uma diversidade de estilos e posicionamentos político-poéticos

na literatura marginal, refletida em nomes como os de Casaco; Chacal; Carlos Saldanha; Eduardo Augusto; o baiano Claudius Portugal; Adauto de Souza Santos; César Cardoso. Além de várias publicações coletivas e individuais que marcaram a década de 1970, tais como: *Malasarte*; *Alguma Poesia*; *flor do Mar*; *Qorpo Estranho*; *Navilouca*; *Código*, dentre outras. O fato é que não há homogeneidade na poesia marginal, como também nos poetas que fizeram parte do MPP, embora seja possível identificar, nos pontos citados, proximidades, especialmente nos meios de confecção e divulgação dos poemas. Segundo Barbosa (2007, p. 22), “a definição de marginal traz a noção de estar na periferia em relação ao centro, a um estado condicionado pelas forças culturais dominantes, ou ainda, diz respeito a um estado assumido por livre-arbítrio como força de resistência aos modos dominantes de produzir cultura”. O discurso poético marginal une vários e diferentes estilos e gêneros literários, porém, traz algumas características que são comuns a partir de uma linguagem espontânea, informal, irônica e em alguns casos, pornográfica.

O *corpus* deste trabalho tem como um dos seus principais objetos de análise a poesia marginal que faça menção à linguagem corporal, à sexualidade, enfim, uma poesia do eros e, também, pornográfica. Neste enfoque há uma ressignificação do poema em que o corpo e o sexo passam a fazer parte desse novo estilo, alterando o próprio comportamento do poeta. Por outro lado, surge o embate com a poesia tradicional e sua estética, principalmente as ideias do concretismo que, na concepção de Geraldo Maia, desconstruía a palavra transformando-a em símbolos visuais<sup>2</sup>. In-

---

<sup>2</sup> Entrevista concedida ao autor do artigo em 15 de abril de 2011, em Itabuna, Bahia.

fluenciados pelo Tropicalismo, percebido como a vanguarda em que “o corpo passa a ser reavaliado como elemento crítico, capaz de subverter a ordem vigente” (BARBOSA, 2007, p. 27), os marginais, em muitas situações, punham o corpo em destaque, pois o que há é uma corporificação do poema, já que “a poesia tem que fazer a cabeça, transar o corpo”. Surgem em várias partes do país, grupos, movimentos e poetas inspirados nessa concepção de arte em que o poema pornô não se confunde necessariamente com pornografia. Através da liberalização e do humor, o poema pretende ser um meio de despertar a consciência e o senso político.

## **O palco, a praça e o manifesto.**

### Manifesto dos Poetas na Praça

Estamos conquistando novos espaços... O nosso tempo é de rua... Ganhar as ruas para sobreviver / para sentir os pingos de chuva / os raios do sol / o nosso tempo nublado / é estar na praça / e ver gente / Divulgar a poesia / e ser... Ver gente vibrando... Lançando o nosso brado aos edifícios / às igrejas / aos escritórios / ao trabalhador / aos mendigos / aos acomodados de espírito / aos que sofrem / aos deuses / ao infinito... Num circuito diário / dialético de mágoa / saudade / solidão / e amor... Contra a subcondição humana, assumindo a nossa condição de poeta atuante / vibrante e vivo... Reivindicando a urgência do homem ser / logo / hoje / agora... O trem que nos leva tem trilhas subterrâneas e nesse trem estamos viajando e cantando o homem amordaçado / abandonado... Exigindo com a voz

e paixão uma vida digna para o ser humano... Por um amanhã que ao despertar se possa saudar o dia animados e vivos. Cheios de esperanças. Somos o colírio das tardes soteropolitanas / somos o colírio do tempo... E na praça nacional da poesia, reduto dos poetas, diariamente a partir das 18 horas, estamos nos firmando dentre as culturas belas e frias / como esculturas vivas e fortes. OS POETAS NA PRAÇA resistem e falam pelos homens / serem que transitam em silêncio pelas ruas deste Brasil tão estrangeiro... Centenários que somos iluminamos as tardes que findam... Nós como as primeiras luzes da noite existente... Muitos param / muitos se assustam / muitos nos chamam de louco e respondemos lúcidos que “APESAR DE EM NÓS ESSA LOUCURA / SOMOS / DE REPENTE / A CURA / A CURA...”

Salvador, setembro de 1979: Antonio Short, Eduardo Teles, Ametista Nunes. Geraldo Maia, Gilberto Costa, Haroldo Nunes, Jairo Rodrigues, César Lisboa, Araripe Junior e Ronaldo Braga.

O objetivo deste tópico é traçar a trajetória do Movimento Poetas na Praça (MPP), representante da Literatura Marginal no cenário poético baiano, literatura esta que surgiu nos anos 70 e marcou de forma significativa a poesia brasileira. A Geração Marginal, como ficou conhecida, pode ser pensada em múltiplos aspectos, mas, sobretudo, caracterizou-se por uma poesia “de várias e diferentes tendências, mais ou menos intercambiadas pelo viés do espontâneo e do não programado” (BARBOSA, 2007, p. 13). Em linhas gerais, é possível afirmar que se trata de

um fazer literário, o qual marca a história recente do Brasil, enquanto inaugura não somente um novo estilo literário, mas uma alteração comportamental nos jovens destas referidas décadas. A marginália, ao adotar atitudes de desbunde (rompimento com os recalques ligados à sexualidade, aos condicionantes vinculados aos padrões capitalistas, religiosos, familiares), estabelece deste modo um desvio no proceder dessa juventude. Maria Daniela Barbosa (2007, p. 21) sintetiza a representação que se tem dos escritores dessa geração ao afirmar:

Essa manifestação contracultural, aparelhada à consciência subversiva, conduz os jovens artistas a gestos de rebeldia, leia-se rebeldia não-engajada, pois não se trata de um enfrentamento direto às esferas de poder, mas uma ruptura com padrões do sistema, seja ele burguês, ocidental, cristão.

Neste sentido, há uma fragmentação de ideias e posturas antes ancoradas numa moral política e social que norteava o homem moderno e que, agora, perdem seus sentidos. É a partir dessa premissa que abordamos o Manifesto dos Poetas na Praça, escolhido por apresentar uma síntese dos seus ideais, revelando partes indispensáveis dos discursos que dinamizavam a atuação dos poetas. Para tanto, o contexto político e social será explanado de forma breve, para em seguida aprofundar especificamente o surgimento do MPP e mapear sua trajetória entre 1979 a 1989, apesar da escassez de documentos que abordem essa temática. Este recorte aborda o início e o declínio do grupo, ainda que, nos anos seguintes tenha aido a atuação de alguns remanescentes do MPP na cidade de Salvador.

Com o intuito de apresentar as principais ideias do grupo durante esses anos, utilizamos alguns depoimentos e poemas de Gerado Maia, em *Triste Cantiga de Alguma Terra*, publicado em 1978, além de poemas de Ametista Nunes, Antonio Short e outros poetas.

Ao afirmar que o "nosso tempo é de rua... Ganhar as ruas para sobreviver", torna-se evidente que a concepção literária do MPP é ressignificar a função do poeta na sociedade, pois este não pode estar condicionado a um institucionalismo ou às formalidades acadêmicas, nem preso a querelas estéticas tradicionais que muitas vezes o distanciam do ser humano, amordaçando, igualmente, o poema a uma elite descompromissada com a popularidade do trabalho literário. Esse ideal fora defendido pela poesia marginal dentro do trabalho da oralidade e de cunho artesanal, mimeografada e vendida na rua. Este tipo de fazer artesanal desenvolvido pelo MPP era muito comum em várias partes do Brasil, mas fora assimilado pelos *Poetas na Praça* de forma que sua identidade estivesse imbuída da popularização da poesia para torná-la doméstica, acessível ao povo, sem as paredes da burocracia ou dos "grandes" literatos.

Por outro lado, para o poeta, estar exposto às adversidades (pingos da chuva, ao sol e ao dia nublado) é assumir diante de todos, desde os mendigos, trabalhadores, religiosos, acomodados, seu compromisso com a liberdade poética. Estar na praça é falar ao povo das questões que afetam o ser humano, ao mesmo tempo em que é possível devolver a este homem "amordaçado/abandonado" a esperança. O homem é, por conseguinte, a temática que atravessa todo o manifesto, como um objeto a ser repensado, celebrado "cantando o homem",

mas, principalmente, quem viva com dignidade nesse "Brasil tão estrangeiro. Somos a cura, a cura". Declaração carregada de um "dialético" de "mágoa/saudade", de inconformismo, próprio das décadas de 1970 e 1980. Os poetas repensam a própria condição do ser, não em uma concepção futurista, utilitarista, mas "logo/hoje/agora".

Para um estudo mais profundo sobre o MPP é imprescindível analisar a cidade de Salvador, seu cenário social e político, além de apontar as problemáticas no país após quase duas décadas de ditadura militar, naquele momento de abertura política, das discussões e da luta em torno da Anistia e do processo de redemocratização do Brasil. O intuito não é estabelecer uma discussão mais intensa sobre estas temáticas, mas identificar a capital baiana como ponto de encontro e debate, principalmente por sediar o II Congresso Nacional pela Anistia, em novembro de 1979, evento que contou com "a presença de alguns exilados que haviam retornado ao país" (MAUÉS; ABRAMO, 2006, p. 209).

De acordo com Piedro Tierra, pseudônimo de Hamilton Pereira, preso de 1972 a 1977, militante da Ação Libertadora Nacional (ALN) e um dos poetas lidos pelos membros do MPP, em sua chegada a Salvador era possível visualizar uma efervescência literária, uma exposição de poetas e outros artistas, pois a "poesia andava pelas praças, pelas ruas, porque o coração das pessoas estava aberto para ouvi-la" (TIERRA apud MAUÉS; ABRAMO, 2006, p. 273). Segundo o poeta, que em 1979 viajou por algumas "capitais do Nordeste com um pequeno volume dos *Poemas do Povo da Noite...*, ao chegar a Salvador e se dirigir a um recital na antiga Praça da Força, foi surpreendido por um fato inusitado: a multidão que se encontrava na praça acreditava que o poeta havia sido executado pelos militares.

Nos concentramos em torno do monumento e deu-se início ao recital. Para minha surpresa um grupo de jovens atores havia feito uma seleção de poemas, para homenagear Pedro Tierra, poeta de origem latino-americana, morto sob tortura pelo regime militar... E lá se foram desafiando no tom dos discursos veementes da época os Poemas do Povo da noite aos quais tiveram acesso por uma edição mimeografada que corria de mão em mão entre eles. Senti-me morto e resuscitado, comovido pela homenagem e temendo frustrar meus entusiasmados porta-vozes por estar prosaicamente vivo entre eles (TIERRA apud MAUÉS; ABRAMO, 2006, p. 273).

Embora a citação não faça referência direta ao MPP ou à Poesia Marginal, alguns conceitos são direcionados para a presença dos marginais nesse evento. Pedro Tierra, ao destacar o modo como esses poemas eram divulgados – por meio de uma edição mimeografada passada de mão em mão – nos leva a entender que os Poetas na Praça estavam presentes.

As problemáticas advindas do regime, as crises sociais e econômicas que perduraram até a década de 1980, a violência, os massacres, as lutas dos movimentos sociais, talvez não sejam os únicos meios de explicação do comportamento transgressor e angustiado dos jovens nesse período, mas, ao mesmo tempo, não podem ser desconsiderados, já que os afetavam diretamente. Estes jovens são aqueles que nutrem um sentimento de rancor, todavia, naquele momento deixam transparecer uma forma particular de liberdade, distante daquela apregoada pela sociedade burguesa

e consumista e querem se posicionar e conquistar ou criar seu espaço de atuação na sociedade. A poetisa Ametista Nunes evidencia este sentimento de medo e ódio num poema intitulado *Brasil*.

Brasil  
Terra onde nasci  
Brasil  
Terra onde cresci  
Brasil  
Terra onde aprendi  
A ter medo  
A ter grande medo  
A ter imenso medo  
Das botas que pisam  
Comigo o mesmo chão  
A ter muito ódio  
A ter muito ódio  
A ter imenso ódio  
Do soldado que sente  
Comigo a mesma dor!  
(NUNES *apud* SILVA, 2008, p. 135).

Este poema pode ser dividido em dois momentos: no primeiro é enfatizada a identificação da poetisa com o lugar de origem, com suas raízes. O segundo ressalta o medo, a instabilidade, as incertezas e a violência (*botas que pisam*) que marcaram o Brasil. O ódio é fruto desta ferida aberta, não significando, porém, que a arte seja simplesmente o produto da desilusão e dos dissabores com o cenário político e social, mas quiçá considerada como um “termômetro”, uma expressão, uma linguagem a desvelar sonhos, desejos,

ideologias e posturas, tal como descrito no poema de Agenor Campos: “O Sonho de um poeta / só se pode comparar / com o sonho das crianças. / Brinca com fogo sem medo de se queimar” (SOPA, 2006, p. 11).

Analisando a atuação do MPP, o poeta Douglas de Almeida, ao fazer crítica à sociedade que, segundo ele, era careta e conservadora, afirma ser preciso “radicalizar, falar de putaria, poesia social, poemas eróticos” (CÉSAR, 2003, p. 6). Em vários momentos o contato com poemas sociais é evidente, mas vale ressaltar que o foco deste trabalho são os poemas eróticos, uma vez que o corpo, do ponto de vista da sexualidade e da performance, é um dos recortes para o estudo do movimento.

Em janeiro de 1979, na capital baiana, surge o Movimento Poetas na Praça, iniciado por Geraldo Maia, Eduardo Teles, Ametista Nunes, Antonio Short e Gilberto Costa, onde se juntaram nomes como o de Valente Junior, Miguel Carneiro, Mário de Oliveira, Ronaldo Braga, dentre outros. A origem do movimento está relacionada a uma brincadeira feita na Praça por Walter Seixas, Araripe Júnior e Geraldo Maia, apresentada por este último da seguinte forma:

Fiquei pensando em como chegar na [sic] praça e chamar a atenção das pessoas. Foi ai que sentei no colo de uma daquelas estátuas e escrevi o poema que diz: Muito bom dia senhores reunidos nessa praça / com todos vocês nos encontramos / na luta de todo dia / enquanto se for escravo / e outros com regalia / poesia é nossa arma e vocês são poesia... Isso foi escrito com o intuito de chamar a atenção das pessoas. Eu recitei esse poema ali na hora, eles recitaram poemas deles. Isso não durou

muito, apenas duas ou três vezes, depois, cada um foi cuidar de seu lado, mas eu continuei agitando na rua. Em mim a vontade de fazer um movimento nasceu aí... Nesse tempo eu morava em um sítio com uma galera, nós tínhamos formado uma pequena comunidade e o Eduardo, que estava passando por alguns problemas familiares, foi morar com a gente. Esse lugar ficou conhecido como 'Sítio da Loucura'. Ali, depois de muita insistência, eu convenci o Eduardo a ir comigo à praça recitar. Só que no início a gente recitava pra ninguém, mas quando paravam nós nos aproximávamos para oferecer nossos livros. Depois de algum tempo as pessoas começaram a parar por mais tempo e nós convidamos o Short e o Gilberto Costa, mas eles não foram por acharem que havia algum partido político por detrás dessa iniciativa. Depois eles vieram. O Gilberto com um pouco mais de cautela. Agora, para que o recital acontecesse diariamente era necessário que houvesse pessoas comprometidas com a iniciativa, mas todo mundo tinha seus trabalhos. O Short era funcionário público, a Ametista Nunes também tinha seu trabalho. Eu e o Eduardo é que éramos os vagabundos da turma (não tínhamos emprego fixo) e podíamos estar na praça todo dia, por isso, nem todo mundo vinha todo dia, mas eu e o Eduardo sim. Por causa do Short a gente começou a jogar o horário cada vez mais pro final da tarde para que ele participasse e os funcionários públicos também. A coisa funcionava de forma anárquica, era só ir lá recitar e pronto (SOPA, 2006, p. 6).

A brincadeira, descrita por Maia, aponta para a ausência de um projeto bem elaborado no que diz respeito ao surgimento do movimento. O que havia era apenas uma vontade, nascida naquele momento, mas sem ambições estruturais, haja visto que a busca era por liberdade de expressão sem as amarras dos dogmas e da moral imposta pela sociedade.

No ano de 1978, a capital baiana sediou a Semana Literária da Bahia (SELIBA), organizada pelo Professor Hermano Golveia, diretor do Instituto Central de Educação Isaías Alves (SOPA, 2006), evento que agrupava feira de livros, concurso de poesia e várias expressões artísticas. Hermano Golveia contribuiu na tiragem mimeográfica de alguns poemas e livrinhos, com ajuda, também, do professor Humberto, que tinha uma pequena gráfica. A Praça da Piedade, que sediou a SELIBA, passou a ser o lugar de encontro desses poetas que, nos fins de tarde, motivados por muita música, declamações de poesias, teatro, feira de livros e imbuídos de uma performance corporal, acreditavam que a poesia deveria ganhar espaço e se aproximar cada vez mais das pessoas. Deste modo, a gênese do MPP não estava relacionada a um projeto político-partidário de direita ou de esquerda, pois não havia uma bandeira partidária, já que, de acordo com Maia,

a esquerda difere da direita na mão que bate a punheta [, embora] o Short via Pedro César, se filiou ao MR-8 e ganhou até codinome, mas os outros não, não queriam se filiar a porra nenhuma (SOPA, 2006, p. 6).

A conduta desses jovens, em várias situações, se caracterizou como um assalto à moral e à tradição social, e por isso foram taxados de desordeiros e imorais. A ideia que perpassava por muitos membros do MPP era a de chocar, causar impacto com a poesia, contestar as práticas sociais, pois os Poetas na Praça ansiavam por explorar a linguagem nas mais variadas formas, aliada ao poema. Alguns de seus membros reuniam-se completamente despídos e utilizavam a poesia contida nas expressões corporais, nas práticas de nudismo, para defender a ideia de um naturalismo que se contrapunha ao modo de vida vigente, tal como na pensão da mãe de Geraldo Maia, onde “todos eram obrigados a tirar a roupa para participar da reunião” (SILVA, 2008, p. 69). Segundo Geraldo Maia, o corpo teve um lugar de destaque no MPP:

Seu uso sempre foi intenso e sem encucações. Éramos também naturistas, praticávamos a nudez numa boa, aliás, em Salvador, para entrar na Casa dos Poetas, que ficava na Rua do Castanhêda, 35, era obrigatório (mesmo) ficar nu. Com algumas exceções, é claro [rsrsrs]. Mas, cenicamente, era muito importante para o recital na praça o uso veloz, ativo, flexível do corpo, vestido ou desnudo ou semidesnudo.<sup>3</sup>

Além da Praça da Piedade, algumas reuniões eram realizadas neste ambiente. Os encontros eram marcados pela leitura de poesias gregas, modernas, de autores como Glauber Rocha, Manoel Bandeira, Maiakovski, os irmãos Campos, Décio Pignatari, Torquato

---

<sup>3</sup>Entrevista concedida ao autor do artigo em 15 de abril de 2011, em Itabuna, Bahia.

Neto, Maria da Conceição Paranhos, José Paulo Paes, Fernando Pessoa, Pedro Terra, Carlos Drummond de Andrade, Nietzsche, Rilke, Borges e Pablo Neruda. Todos estes artistas e pensadores eram pautas para os encontros dos Poetas na Praça, visto que a poesia do MPP era incorporada ao cotidiano, se entrecruzava com a vida numa busca visceral de desierarquização social e literária. Neste sentido, as convenções precisavam ser questionadas, e as ruas tornavam-se o lugar da desconstrução piramidal, a expressão de uma arte sem muros e que não necessitava da legitimação de alguns espaços tradicionais. Em perspectiva saudosista e contemporânea, uma matéria do jornal *Correio da Bahia* reconstitui um dos momentos de atuação do movimento:

Na Praça da Piedade, seu QG, a poucos metros do prédio da Secretaria de Segurança Pública. Setores da Igreja Católica ligados à diretista Tradição, Família e Propriedade (TFP) denunciaram à polícia que os poetas estavam disseminando a pornografia, a imoralidade e a sem-vergonhice nas ruas. A época era da ditadura e dá para ver o que aconteceu. Por determinação do Superintendente da Polícia Civil, Jurandir Moisés, em Abril de 1982, Geraldo, Zeca, João Luiz Souza dos Santos e Emanuel Gama de Souza Almeida foram presos e enquadrados no Artigo 234, que prevê pena de seis meses a dois anos. O escritor Jorge Amado foi uma das poucas vozes a se levantar contra o arbítrio [...] 'só o povo pode censurar os poetas, deixando de ouvi-los ou lê-los. Fora disso tudo que seja censura é restrição à liberdade de criação e opinião. Basta a

proibição que pesou durante tantos anos contra a poesia de Gregório de Mattos, o pai da nossa literatura, porque as autoridades a consideravam obscena' (CÉSAR, 2003, p. 6, grifo do autor).

Além disso, alguns poetas faziam apologia às drogas, e um exemplo a ser considerado se deu no

1º Encontro Nacional de Poesia de Rua que trouxe a Salvador representantes da chamada “poesia marginal” de todo o país. Para organizar o evento, os poetas receberam uma verba da FCEBA. 'A primeira coisa que a turma fez foi comprar uma quantidade de maconha', ri, hoje em dia, Zeca de Magalhães (CÉSAR, 2003, p. 6, grifo do autor).

Ou como descrito no poema de Gilberto Teixeira:

Um dia  
Pelas esquinas das ruas  
Um cara da minha cara  
Veio gozar,  
Dei-lhe um tapa na cara  
E chega de cara pra lá.  
Tomei o baseado na mão  
Sentei e fui fumar.  
(SOPA, 2006, p. 10)

Este poema retrata a ousadia, as rebeldias tão presentes nas décadas de 1960/70/80, períodos esses de grandes mudanças para a sociedade. Esta alteração tornou-se visível não só nos embates armados que estavam

ocorrendo em vários países, mas especialmente na produção artística, em suas diversas formas. Essa variedade de eventos era dinamizada pela contracultura, que se apresentava como um contraponto às ideias mórbidas que paralisavam as mentes e a sociedade, com maior ênfase na produção musical e literária.

A contracultura foi certamente propiciada pelas próprias doenças de nossa cultura tradicional. Tais doenças condicionaram seus surgimentos, como um antídoto, ou anticorpo, necessário à preservação de um mínimo de saúde existencial, que passou a ser socialmente exigido pelo próprio instinto de sobrevivência de nossa vida em comum (PEREIRA, 1992, p. 16).

Os Poetas na Praça eram respaldados pelos conceitos de liberdade sexual, embora alguns membros mantivessem uma postura menos efetiva, como é o caso de Ametista Nunes que, segundo Antônio Pádua de Souza e Silva (2008), não praticava sexo indiscriminadamente. É possível evidenciar também que o consumo de drogas como forma de elevação estava muito presente no MPP. Todas estas mensagens eram difundidas por meio dos comportamentos, das vestes, da poesia, o que caracterizava o cenário de atuação dos Poetas na Praça. Deste modo, “o pensamento contracultural era a seiva que nutria ideologicamente a expressão poética dos marginais” (BARBOSA, 2007, p. 21).

Os embates com a polícia, como exposto numa comemoração de lançamento do livro de um dos poetas, realizado na sede da União da Juventude Socialista (UJS), não estão relacionados com o regime militar, ou com uma luta pela redemocratização do país, uma

vez que esta não era a principal bandeira do movimento, e sim com a conduta que, em época de ditadura ou não, poderia causar agressões à “ordem social.” O uso de drogas lícitas ou ilícitas punha maior gravidade nos atos desses referidos jovens. Vários exemplos podem ser considerados, em momentos e ambientes diferenciados.

A festa seguia tranqüila, até que um dos jovens atirou pela janela uma garrafa de vinho (vazia). Para azar dos poetas, o grande recipiente de vidro foi se espatifar, no perigoso e imprevisível brinde, de encontro a uma sirene de viatura policial (a antiga rádio patrulha) Não deu outra: cadeia. Foi correria para todos os lados [...] Ricardo Emanuel garante que quem atirou o garrafão foi o poeta André Piedade, que agora seria delegado de polícia (CÉSAR, 2003, p. 7).

As atitudes rebeldes dos poetas da praça se faziam presente em diversos espaços e ocasiões. Em 1982, na Fundação Cultural do Estado da Bahia (FCEBA) foi realizado o 2º encontro de Literatura Emergente, que contou com a presença do escritor e crítico literário Silviano Santiago. Durante sua fala, foi interrompido pelos Poetas na Praça. De acordo com Myryam Fraga, “o caos se instalou no recinto com muita gente falando e declamando” (CÉSAR, 2003, p. 6). Conforme Zeca de Magalhães, os poetas Maia e Short viraram a mesa do ambiente, sobre o que não há acordo, pois Myriam afirma ter visto “Douglas de Almeida suspender e emborcar o móvel” (CÉSAR, 2003, p. 6). O fato é que o evento foi encerrado de forma precoce pelo professor Luis Angélico da Costa.

Outro fato que merece destaque ocorreu no Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA) em 1980. Durante um evento literário, o poeta Douglas de Almeida “arriou as calças e defecou em cima da mesa, anarquizando com os anarquistas, emudecendo de espanto os debatedores, provocando, na platéia, uma contração de nojo” (CÉSAR, 2003, p. 6). Essas posturas, com públicos e discussões ideológicas distintas, ratificavam o compromisso dos poetas com sua própria rebeldia.

Geraldo Maia, interrogado sobre os julgamentos destinados ao MPP por parte de alguns críticos literários e sobre à distância do movimento com a poética sustentada pela academia, afirma que não havia uma preocupação com o modo de se empregar a palavra; ela não passava pelo crivo de uma censura que a tornava indevida. Esta liberdade da praça, imbuída de uma experimentação da linguagem, a tornava criativa e despidida de preconceitos. O que se via, no entanto, era uma popularização da palavra, haja visto que o que se evocava para o poema, em muitos casos, era a palavra do cotidiano. Geraldo Maia, embora sendo conhecedor das normas tradicionais, diz que o MPP era uma miscelânea de gêneros, sem uma fixação de padrão, mas apenas o gosto pela poesia. Assim o poeta enfatiza:

É real e acho ótimo esse distanciamento, porque o que a academia faz e tem feito é, salvo raras exceções, porcaria letrada. Nós fazemos porcaria, mas muitas vezes com um propósito bem definido, coisa que pouco ocorre na academia, é por dificuldade mesmo, o MPP foi, além de tudo, uma escola poética, onde se lia dos clássicos aos malditos com o mesmo interesse, mas se

discutia, se debatia, existia a unidiversidade da praça, com corpo docente, discente e dissidente, em constante experimentação da linguagem, rompendo limites e paradigmas, do palíndromo ao poema práxis, do concreto ao cordel, brincando com as formas fixas (sonetos, hai-kais, tankas, koans, etc.) mais palatáveis, mas investindo no discurso sintético-discursivo descoberto e praticado por nós, e que os fanáticos concretistas esqueceram ou não se tocaram do mesmo. Realmente a palavra reinava (e reina) soberana, sem a noção acadêmica de “palavrinha”, ‘palavrão’, ‘chulo’, ‘baixo ou alto calão’ (‘nome feio é miséria, pornografia é fome’), sem rótulos, prejuízos, preconceitos que a academia adora conservar em formol. Estilo, amigo, é inventar palavras.<sup>4</sup>

Contrariando o pensamento de Geraldo Maia, o poeta Claudius Portugal, Diretor da Fundação Pedro Calmon, reconhece no MPP uma inserção histórica na trajetória da poesia baiana, onde o marco do grande momento daqueles poetas foi uma atuação política digna de respeito, mas cuja representatividade poética “só o tempo vai dizer” (CÉSAR, 2003, p. 5). O que é possível analisar nesse discurso é que se enfatiza a poética comportamental em detrimento do poema. O Professor Jorge Portugal, que participou de algumas apresentações na Praça da Piedade, afirma que “ficava emocionado ao ver 300 pessoas juntas” (CÉSAR, 2003, p. 5). Este número de pessoas não é a quantidade de membros do MPP, mas de curiosos, transeuntes, mendigos, dentre outros,

---

<sup>4</sup>Entrevista concedida ao autor do artigo em 15 de abril de 2011, em Itabuna, Bahia.

que, de uma forma ou de outra, presenciavam a atuação dos poetas na praça. Portugal ainda “admite que a maior parte dos poemas requeria um trabalho de carpintaria, mas pondera que, naquele momento de luta contra a ditadura, o importante era dizer, extravasar a emoção” (CÉSAR, 2003, p. 5). Finaliza dizendo que: “hoje, num olhar retrospectivo, ficou pouca coisa de valor literário. Tinha gente que declamava bobagem, mas valeu” (CÉSAR, 2003, p. 5). Paulo Leminski, nome de destaque na literatura desse período, chegou a afirmar que a poesia marginal era em “grande parte ignorante, infanto-juvenil, tecnicamente inferior aos seus antecessores” (CÉSAR, 2003, p. 3). Outro nome de grande destaque nesta época é de Cacaso, que num olhar igualmente retrospectivo, afirma que existia certa ingenuidade na poesia marginal e que os seus membros estavam mais preocupados “em curtir a vida” (CÉSAR, 2003, p. 3).

As problemáticas abordadas pelas citações apontam para a presença emblemática, inquietante e provocativa do MPP. Não são utilizadas como meio de crítica literária, mas para colocar o movimento numa historicidade que reclame uma atenção desprovida de afetividade, identificando, ao mesmo tempo, discussões consonantes e dissonantes que os poetas na praça trouxeram. Assim, Maia enfatiza que o MPP cumpriu não somente uma função social, mas também literária, afirmando que a

literatura mexe com a linguagem e a linguagem significa a expressão de mudanças que ocorrem no corpo social, pois os movimentos que aconteceram na esfera social se expressam através da linguagem. E a literatura está aí para expressar esses movimentos. Agora a literatura acadêmica

é que não cumpre função social por que ela está estagnada dentro dos seus dogmas, da sua visão estreita. Ela não muda, portanto não está em sintonia com a alma das ruas, com a pulsação das ruas, do povo. Ela está acantonada em seu pedestal e distante da realidade, por isso não tem função social, por isso existe apenas para dar vazão à vaidade das pessoas. Se você pegar 'A Arte Poética', de Horácio, você vai ver que a poesia nasceu na rua para questionar o poder, para curtir com a cara do bispo, para curtir com a cara do rei, para dizer que a rainha está dando para não sei quem (SOPA, 2006, p. 7, grifo do autor).

Desta maneira, torna-se evidente o modo como este grupo tratava sua poética, sua rebeldia, utilizando não só a escrita, como, também, a fala e o corpo como meios de difusão de suas ideias. Encontrar-se na praça, para o MPP, é emblemático, pois as ruas representam o referencial que aproxima o poeta e seu público ou leitor.

## **Considerações finais**

A temática que foi desenvolvida nesta pesquisa é fruto das pesquisas no campo da História e da paixão pela poesia há muito tempo, o que resultou na tentativa de aproximar História e Literatura como objeto de investigação. A escolha desta temática não se deu a partir de uma atração pela estética da escrita Marginal e de forma particular por uma identificação geral com os Poetas na Praça. A condução deveu-se ao interesse suscitado pela poética comportamental: a irreverência, a ousadia e a utilização do corpo e do espaço público como

meios de popularizar o poema, que muitas vezes esteve algemado pela academia. Assim, procurou-se aqui oferecer uma contribuição historiográfica e literária, abordando problemas, que até agora, foram pouco discutidos e pesquisados, apontando para necessidade de ampliação dos estudos que salientem outras considerações sobre a atuação deste movimento na Bahia.

Enfatizou-se a importância histórica e literária do MPP para o Estado da Bahia e para a história do Brasil, dada a complexidade do momento em que surge o MPP no processo de abertura política, bem como sua postura iconoclasta e poética. Ficou claro que no MPP evidenciava-se a liberação do corpo, a subversão a uma ordem que norteou o homem moderno. Corpo tratado como máquina, objeto da racionalidade, substrato da ordem e do progresso. Corpo programado para produzir o capital e, por isso, docilizado, disciplinado e castrado. Corpo que passou a reivindicar de forma direta e contestadora o que lhe foi negado – a praça, a nudez e o apelo a uma sensualidade que não reconhece os limites domésticos e familiares.

A Poesia Marginal do MPP desloca este “lugar” do corpo, pondo-o ao centro, reconfigurando-o e problematizando seu valor ou, em alguns casos, seu des-valor, uma vez que este se encontra desprovido de projetos futurísticos e civilizacionais. No movimento Poetas na Praça, é central a exposição do corpo: posicioná-lo a céu aberto, reaproximá-lo ao estado “natural”, assumir posturas que façam alusão a elementos digestivos ou genitais, numa teatralização poética nas praças que colocou a poesia numa tríade – escrita, declamação e corporificação. Esta produção literária foi uma novidade no cenário baiano, não apenas com a utilização do corpo nas praças, mas com a ressignificação

da linguagem tida como obscena e sua conseqüente rediscussão com letras e atos sobre a sexualidade, os desejos e a moral. Constatou-se que, no MPP, liberar o corpo foi, em primeira e última instância, assumi-lo com suas potencialidades e limites. Mas sempre numa predisposição à subversão. Ressalta-se, por fim, o interesse em aproximar literatura e leitor, numa popularização do poema tratado de forma simples, cotidiana, sem o compromisso com a legitimação canônica da academia.

## Referências

CÉSAR, Elieser. Poetas na praça. **Correio da Bahia**. Salvador, 12 out. 2003. P. 3-7.

BARBOSA, Maria Daniela. **Jornal Dobrabil**: irreverência poética de Glauco Mattoso. Brasília, DF: UnB, 2007.

GASPARI, Elio; HOLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito**: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MAIA, Geraldo. **Triste cantiga de alguma terra**. Rio de Janeiro: Tempo Literário, 1978.

MAUÉS, Flamarion; ABRAMO, Zilah Wendel (org.). **Pela democracia, contra o arbítrio**. A oposição do golpe de 1964 à campanha das Diretas Já. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

SILVA, Antonio Pádua de Souza e. **O Movimento Poetas na Praça**: uma poética de ruptura e resistência. São Paulo: Ed. PUC-SP, 2008.

SOPA: poesias e afins. Salvador, Ano II, n. 5, julho 2006.

















**IMPrensa UNIVERSITÁRIA**

---

IMPRESSO NA GRÁFICA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ - ILHÉUS-BA