

# Litterata

Revista do Centro de Estudos  
Portugueses H3lio Sim3es



## Universidade Estadual de Santa Cruz

---

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA

JAQUES WAGNER - GOVERNADOR

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO

OSVALDO BARRETO FILHO - SECRETÁRIO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ

ANTONIO JOAQUIM BASTOS DA SILVA - REITOR

ADÉLIA MARIA CARVALHO DE MELO PINHEIRO - VICE-REITORA

---

### DIRETORA DA EDITUS

MARIA LUIZA NORA DE ANDRADE

### 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)

MARIA LUIZA RITZEL REMÉDIOS (PUC-RS)

NORMA LÚCIA FERNANDES DE ALMEIDA (UEFS)

ÍTALO MORICONI (UERJ)

MÁRCIA ABREU (UNICAMP)

SANDRA SACRAMENTO (UESC)

CLÁUDIO C. NOVAES (UEFS)

ODILON PINTO (UESC)

RICARDO FREITAS (UESC)

ALÉILTON FONSECA (UEFS)

LUCIANA WREGE RASSIER (LA ROCHELLE)

RITA OLIVIERI-GODET (RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE)

PHILIPPE BOOTZ (PARIS 8 – SAINT DENIS)

CLÁUDIO DO CARMO GONÇALVES (UESC)

VÂNIA CHAVES (UNIVERSIDADE DE LISBOA)

### EQUIPE DE TRADUÇÃO

ZELINA BEATO - CENTRO DE TRADUÇÃO

#### Revisão de prova para o Português

MARIA D'AJUDA ALOMBA RIBEIRO (UESC)

MARIA DAS GRAÇAS T. DE ARAÚJO GÓES (UESC)

TCHARLY MAGALHÃES BRIGLIA (UESC)

RAILDES PEREIRA SANTOS (UESC)

#### REVISÃO DE PROVA PARA O ESPANHOL:

MARCELO DA SILVA BISPO (UESC)

NADSON VINÍCIUS DOS SANTOS

(UESC)

NAIR FLORESTA ANDRADE (UESC)

ROGÉRIO SOARES DE OLIVEIRA (UESC)

#### REVISÃO DE PROVA PARA O INGLÊS:

LÚCIA REGINA FONSECA NETTO (UESC)

ÂNGELA VAN ERVEN CABALA (UESC)

#### REVISÃO DE PROVA PARA O FRANCÊS:

FREDÉRIC ROBERT GARCIA (UESC)

SYLVIA MARIA TEIXEIRA CAMPOS (UESC)

### COMITÊ CIENTÍFICO

EDITE LAGO DA SILVA SENA

EVANI MOREIRA PEDREIRA DOS SANTOS

FLÁVIA REIS

ISABEL AURORA MARRACHINHO TONI

KATIA JANE CHAVES BERNARDO

MARIA LAURA DE OLIVEIRA GOMES

MÁRCIA VALÉRIA DIEDERICHE

MARILENE BACELAR BAQUEIRO

MATHEUS SILVA D'ALENCAR

SAMUEL MACÊDO GUIMARÃES

### EDITORAS

REHENIGLEI REHEM

INARA DE OLIVEIRA RODRIGUES

VÂNIA LÚCIA MENEZES TORÇA

---

# Litterata

Revista do Centro de Estudos  
Portugueses Hélio Simões



Litterata - Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões	Ilhéus-BA	v. 1	n. 1	1-444	jan./jun. 2011
--	-----------	------	------	-------	----------------

©2011 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 E CAPA

Álvaro Coelho

## ILUSTRAÇÃO DE CAPA

Colagem digital sobre fotografia *Bobemian Music and Literature* (1950), de  
Gustavo Celis Leon

## REVISÃO

Maria Luiza Nora  
Patrícia Kátia da Costa Pina  
Vânia Lúcia Menezes Torga

## ORGANIZAÇÃO:

Patrícia Kátia de Costa Pina  
Reheniglei Rehem  
Vânia Lúcia Menezes Torga

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

Litterata : revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio  
Simões / Universidade Estadual de Santa Cruz, Departamen-  
to de Letras e Artes. -- Vol. 1, n. 1 (jan./jun. 2011) -- .--  
Ilhéus, BA : Editus, 2011--  
v. : il.

Semestral.

Editores: Reheniglei Rehem, Inara de Oliveira Rodrigues e  
Vânia Lúcia Menezes Torga.

ISSN

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

- 09** **Apresentação**
- 11** **Boca do inferno: os procedimentos da intertextualidade e da metaficção historiográfica**  
*Ludmilla Carvalho Fonseca*  
*Maria Raimunda Gomes*
- 43** **Representação feminina em Helena Parente Cunha: o umbral das convenções socioculturais**  
*Lilian Almeida de Oliveira Lima*
- 67** **A constituição do sentido na revista *Atrevida***  
*Harlle Silva Costa*
- 87** **Condutas sociais, morais e práticas educativas: ordenações representativas percebidas no romance “As Três Marias”**  
*Nadja Santos Bonifácio*
- 115** **Trilhas e atalhos na trajetória do afro: transfiguração da negritude no carnaval de Salvador**  
*Milton Moura*
- 143** **O perfil identitário advindo da região do cacau: uma construção da cultura local**  
*Mércia Socorro Ribeiro Cruz*

- 161** **A dificuldade de ser: uma leitura do corpo envelhecido no conto “Agda”, de Hilda Hilst**  
*Raquel Cristina de Souza e Souza*
- 191** **Os sertões: ressignificando discursos**  
*Lidiane Santos de Lima*
- 221** **A poética do divino e do profano em Fernando Pessoa**  
*Aline Santos de Brito Nascimento*
- 247** **O bestiário poético de Manoel de Barros: os animais em *Arranjos para Assobio***  
*Dário Taciano de Freitas Júnior*
- 281** **Nas fissuras da contemporaneidade: a contra-narrativa da nação em *Irararana* e *Viva o povo brasileiro***  
*Edeildes Sena Nunes*  
*Gisane Souza Santana*
- 297** **A foice e o martelo em os *Subterrâneos da liberdade*; as diversas concepções do marxismo na escrita de Jorge Amado.**  
*Daiana Nascimento dos Santos*
- 315** **As armadilha do discurso: sofisticada e retórica em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar**  
*Luciana Wrege Rassier*

- 339** *Iararana* e Terras *do sem fim*: a violência  
**construindo o homem sul-baiano**  
*Fátima Santos Silva*  
*Patrícia Kátia da Costa Pina*
- 351** **Tropicália e pós-modernidade: uma (re)leitura possível**  
*Karin Hallana S. Silva*  
*Tânia de Azevedo*
- 369** **Vozes medievais no sertão: o intertexto no cancionero elomariano**  
*Renailda Ferreira Cazumbá*
- 389** **Pan-africanismo: identidade em questão**  
*Mirla Augusta Moura de Souza*
- 405** **Relações comerciais e políticas entre Brasil e Angola: uma possibilidade de leitura em *Luanda, Beira, Bahia*, de Adonias Filho**  
*Luiza Nascimento das Reis*
- 419** **Literatura e transgressão: Sade, Masoch e Bataille**  
*Renata Lopes Pedro*
- 437** **Aporias da memória: papéis sociais na narrativa de Luis Bernardo Honwana**  
*Cláudio do Carmo Gonçalves*





## Apresentação

Este é o primeiro número da *Litterata – Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões*, em formato eletrônico, concebido a partir dos resultados das atividades de pesquisa e extensão desenvolvidas e outras publicações oferecidas pelo Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões (CEPHS).

Num breve histórico, esse núcleo temático interdisciplinar do Departamento de Letras e Artes da UESC foi fundado em 1966, e consolidado como centro em 1986, por Maria de Lourdes Netto Simões, que o coordenava desde 1972. A essa gestão seguiram a de Maria Laura Gomes de Oliveira, que instaurou a hemeroteca (1988), de Jane Kátia Voisin, que intensificou os intercâmbios internacionais (1997), mais as administrações de Graça Andrade, Chirley Aragão e Daniela Galdino Nascimento, em períodos distintos, passando pelas coordenações de Patrícia Kátia da Costa Pina (2000 e 2007), as quais, somadas, deram um caráter multidisciplinar e intercultural ao CEPHS, que hoje tem o seu acervo informatizado e em permanente atualização pela coordenadora, Reheniglei Rehem, e equipe de estagiários, com o apoio da editora Editus e do Núcleo Web da Uesc.

O presente número da *Litterata*, inicialmente organizado no formato impresso pelas professoras Patrícia Kátia da Costa Pina e Vânia Lúcia Menezes Torga, adquire, agora, o seu ISSN referente à versão eletrônica, que permite mais velocidade de acesso, circulação e visibilidade deste e dos próximos números

seriados semestralmente.

A proposta editorial da *Litterata* é abordar questões atuais no âmbito dos estudos literários em diálogo com pesquisadores de outras instituições de ensino brasileiras e estrangeiras.

Ao final desta edição, constam as instruções aos autores para submissões de envio de trabalhos para a revista *Litterata*, que terá as suas próximas chamadas, com os seus respectivos temas, disponíveis em <http://www.uesc.br/revistas/litterata>.

Agradecemos a todos que, de diferentes modos, sempre contribuíram com esta publicação e entendemos como muito bem-vindas todas as formas de colaboração. Que essa nova fase da Revista *Litterata* seja muito proveitosa, desafiadora e prazerosa a todos os seus leitores.

As Organizadoras.

## ***Boca do inferno: os procedimentos da intertextualidade e da metaficção historiográfica***

Ludmilla Carvalho Fonseca<sup>1</sup>  
Maria Raimunda Gomes<sup>2</sup>

**Resumo:** A metaficção historiográfica é uma das manifestações do Pós-modernismo. No romance histórico, observa-se o processo de criação e re-significação do contexto histórico baseado em releituras do contexto social. Com base em subsídios teóricos acerca do discurso como linguagem, do recurso da intertextualidade (M. Bakhtin, J. Kristeva, Y. Reuter, G. Genette), dos procedimentos do romance histórico e da metaficção historiográfica (G. Lukács, R. Zilbermann, L. Hutcheon), a proposta desse trabalho é analisar o estatuto do narrador, a construção da personagem, o recurso da intertextualidade e os procedimentos da metaficção historiográfica no romance *Boca do inferno* (1990), de Ana Miranda. Nesse sentido, pretende-se abordar o processo da intertextualidade no discurso poético da personagem histórica Gregório de Matos e no discurso sermônístico de Pe. Antônio Vieira. Com subsídios nas teorias acerca da perspectiva narrativa dos recursos da intertextualidade, desenvolve-se um trabalho de pesquisa com as poesias gregorianas e os sermões de Vieira, tendo como objetivos detectar trechos das poesias e dos sermões, além de averiguar a

---

<sup>1</sup> Graduanda do 4º ano do curso de Letras/Inglês da Universidade Estadual de Goiás – UEG e bolsista do PIVIC. *E-mail:* milaeug@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Professora Dr<sup>a</sup>. do curso de Letras/Inglês da Universidade Estadual de Goiás – UEG e orientadora do projeto de pesquisa *Boca do Inferno: História e Intertextualidade*. *E-mail:* mraigomes@terra.com.br.

reelaboração e a recriação da linguagem e da temática dos dois escritores em *Boca do inferno*. É na proposta da discussão da ficção Pós-moderna que o romance de Ana Miranda se configura, envolto na perspectiva do já citado recurso da intertextualidade, como montagem, apropriação parafrásica e citação, que o caracterizam como romance histórico.

**Palavras-chave:** Boca do Inferno; Intertextualidade; Metaficção historiográfica.

## ***Boca do inferno: the procedures of the intertextuality and of the historiographical metafiction***

**Abstract:** Historiographical metafiction is one of the manifestations of Post-modernism. In the historical novel we can observe the process of creation and re-signification of the historical context based on new reading of the social context. This work aims to analyse the narrative structure of the narrator, the construction of the character, the device of intertextuality and the procedures of the historiographical metafiction in the novel *Boca do Inferno* (1990) by Ana Miranda. Such analysis is based on theoretical support about discourse as language, the device of intertextuality (Bakhtin, J. Kristeva, Y. Reuter, G. Genette), the procedures of the historical novel and the historiographical metafiction (G. Lukács, R. Zilbermann, L. Hutcheon). Therein, we intend to approach the process of intertextuality in the poetical discourse of the historical character Gregório de Matos and in the sermonistic discourse of Antônio Vieira. Based on theories concerning the

narrative perspective of the device of intertextuality, we develop a research on the Gregorian poems and on the sermons of Vieira. The objectives of this research are to detect excerpts from these poems and these sermons, examine the re-elaboration and the re-creation of the satirical language and the themes of both writers in the novel *Boca do Inferno*. It is in this proposal of discussion of the Post-modern fiction that the romance of Ana Miranda is placed, embedded in the perspective of intertextuality, such as assemblage, paraphrastic appropriation and quotation in the manner of the historic romance *Boca do Inferno*.

**Keywords:** Boca do Inferno; Intertextuality; Historiographical metafiction.

## Introdução

O romance *Boca do inferno* (1990), de Ana Miranda, teve a sua linguagem elaborada por meio dos procedimentos da intertextualidade, notadamente dos textos poéticos de Gregório de Matos e sermões de Padre Antônio Vieira, que foram estilizados ou citados literalmente. Esses procedimentos não são inéditos no mundo literário, já eram conhecidos pelos poetas greco-latinos da Antiguidade e, também, pelos clássicos modernos da literatura ocidental. Na estética do Modernismo brasileiro, recorrer à paródia, uma forma de intertextualidade, era repensar o passado literário sob uma nova perspectiva histórica, ideológica e estética. Ao se fazer um estudo da intertextualidade ou do plurilinguismo no romance, é preciso atentarmos

para a teoria de Bakhtin contida em seu livro *Questões de literatura e de estética* (1998), no qual se debate esse assunto. Daí, a necessidade de parafrasearmos o tópico “O discurso no romance”, de que se compõe o livro.

O romance, segundo Bakhtin (1998, p. 73), “tomado como um conjunto caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal”. O pesquisador depara-se com certas unidades estilísticas heterogêneas, que repousam em planos estilísticos diferentes e que estão submetidas a leis estilísticas distintas. A originalidade estilística do gênero romanesco está justamente na combinação destas unidades subordinadas, mas relativamente independentes na unidade superior do todo: o estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de línguas. A verdadeira premissa da prosa romanesca está na estratificação interna da linguagem, na diversidade social das linguagens e na divergência de vozes individuais que ela encerra.

A orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem, conforme Bakhtin (1998, p. 85), “criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, conferiu-lhe a sua particular artisticidade em prosa que encontra a sua mais completa e profunda expressão no romance”. O prosador-romancista não elimina as intenções alheias da língua feitas de diferentes linguagens em suas obras, não destrói as perspectivas socioideológicas que tomam corpo além das linguagens do plurilinguismo, ele as introduz em sua obra. O prosador utiliza-se de discursos, já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções. Por conseguinte, as intenções do

prosador refratam-se e o fazem sob diversos ângulos, conforme o caráter socioideológico de outrem, de acordo com o reforço e a objetivação das linguagens que refratam o plurilinguismo.

“A pluridiscursividade e a dissonância penetram no romance e organizam-se nele sistema literário harmonioso. Nisto reside a particularidade do gênero romanesco”, afirma Bakhtin (1998, p. 105). As palavras dos personagens, possuindo no romance certa autonomia semântico-verbal, perspectiva própria, sendo palavras de outrem numa linguagem de outrem, podem refratar as intenções do autor e até figurar como a segunda linguagem do autor.

O romance, de acordo com Bakhtin (1998, p. 124), “admite introduzir na sua composição gêneros diversos, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros)”. Todos esses gêneros que penetram no romance introduzem nele suas linguagens, e, portanto, estratificam a sua unidade linguística e aprofundam de uma nova maneira o seu plurilinguismo. As linguagens dos gêneros extraliterários, incorporadas ao romance, recebem frequentemente tamanha relevância, que a introdução do gênero correspondente (por exemplo, o epistolar) pode criar época não só na história do romance, mas também na da linguagem literária.

Com base nessa discussão sobre a formação do romance, na visão bakhtiniana, haveremos de observar que em *Boca do inferno* é possível averiguar a diversidade social da linguagem na fala da personagem Gregório de Matos, que possui seu duplo na figura da personagem

Luiz Bonicho, pois ambos valem-se de gírias e palavrões, como também do discurso lírico, político e religioso, trazendo à tona, nesse discurso, as diferentes camadas sociais do período colonial. Outrossim, haveremos de notar no discurso político-religioso da personagem Pe. Vieira - que tanto se contrapõe, quanto se complementa nos discursos do governador Braço de Prata e de Bernardo Ravasco (irmão de Vieira), a presença da cultura humanística, seiscentista, prenhe de citações latinas, ou seja, referendada pelo bilinguismo.

O romance *Boca do inferno* é estruturado em seis partes, com os seguintes subtítulos: “a cidade”, “o crime”, “a vingança”, “a devassa”, “a queda” e “o destino”. Na primeira parte, temos a localização geográfica da cidade da Bahia, no período colonial, vinte e nove anos após a expulsão holandesa. A cidade é vista, inicialmente, sob a óptica da personagem Gregório de Matos, ainda que a descrição da Bahia seja feita por meio do intertexto da “Carta ao Geral da Companhia de Jesus”, (VIEIRA, 2002, p. 133), por ocasião da primeira invasão holandesa nessa cidade, no ano de 1624.

Já na segunda parte, temos a narração do assassinato do alcaide Francisco de Teles de Meneses e também a apresentação de personagens que estão de forma direta ou indireta envolvidas no crime: Antônio de Brito, Gonçalo Ravasco, Donato Serotino, Luiz Bonicho, a família Ravasco Vieira e a dama de companhia, Maria Berco. Quanto à terceira parte, haveremos de assistir à vingança do governador Antônio de Sousa de Meneses juntamente com o alcaide Antônio Teles de Meneses (irmão do morto). Nas três últimas partes, presenciaremos as perseguições feitas aos judeus e ao



poeta Gregório de Matos; a deposição do governador Braço de Prata; e o desfecho do destino de cada personagem.

Para darmos continuidade à análise desse romance, ainda será feita uma discussão de outras correntes críticas que polemizam as ideias bakhtinianas a respeito do dialogismo ou da intertextualidade na composição da prosa romanesca.

### **Intertextualidade, Dialogismo e Metaficção**

Outro estudioso do assunto “intertextualidade” é Affonso Romano de Sant’ Anna, com seu livro, *Paródia, paráfrase & cia* (2001). Segundo ele, a paródia, a paráfrase, a estilização e a apropriação redefinidas e dinamizadas conceitualmente nos ajudam a esclarecer o enigma do que é literário e a entender a formação da ideologia através da linguagem. Ainda de acordo com Sant’anna (2001), ao interpretar os conceitos de Tynianov a respeito da estilização e da paródia, considera que uma e outra vivem uma vida dupla: além da obra, há um segundo plano estilizado ou parodiado. Na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes; e na estilização não há mais discordância entre o estilizando e o estilizado; porém da estilização à paródia não há mais que um passo quando a estilização tem uma motivação cômica que se converte em paródia.

Affonso Romano de Sant’anna também repensa o conceito de paródia conforme Bakhtin, comparando-a com outro processo de intertextualidade, que é a estilização. Esses processos são semelhantes no que

é concernente ao emprego da fala de um outro, mas diferem na introdução de uma fala oposta à fala original. A fusão das vozes é possível na estilização ou no relato do narrador, mas não é possível na paródia, pois é necessário marcar com clareza a fala do outro, porque as duas vozes se posicionam de forma antagônica no discurso. A paródia se encontra junto ao que é novo e diferente, inaugurando um novo paradigma. Nas palavras de Sant'anna (2001, p. 49), "Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças", pois uma paródia deforma o texto original, modificando sua estrutura ou sentido. A estilização, diferentemente da paródia, reforma o texto, modificando sua forma, porém conservando a estrutura.

José Luiz Fiorin, estudioso desse assunto e organizador da coletânea de textos *Dialogismo, polifonia e enunciação* (1999), concebe a intertextualidade como um processo de incorporação entre textos, com duas funções distintas, que são a reprodução do sentido incorporado ou a transformação do mesmo. Em seu texto *Polifonia textual e discursiva*, o autor analisa vários processos intertextuais, dentre os quais destacamos a citação e a estilização. A citação é um processo que confirma ou altera o sentido do texto citado, que ocorre quando um discurso reutiliza "ideias" que são recursos temáticos ou figurativos de outros. A estilização reproduz procedimentos ou estilo do discurso de outro autor. Estilo, nesse contexto, é o conjunto das recorrências formais localizadas no plano da expressão e também no plano do conteúdo.

Luiz Busatto, outro teórico da área, em seu livro *Montagem em invenção de Orfeu* (1978), analisa os processos intertextuais presentes na obra poética de Jorge

de Lima, poeta modernista brasileiro. Segundo Busatto (1978), “Uma grande parte da significação do segundo termo reside na referência ao primeiro” (p. 7), e não se deve considerar que o segundo texto pode substituir o primeiro, e dessa forma, um texto é a base para a construção de outros textos. Quanto ao texto poético, Kristeva (apud BUSATTO, 1978) afirma que o mesmo se produz a partir da afirmação e da negação simultâneas de outros textos.

Dando continuidade às reflexões de Bakhtin, a autora Diana Luz Pessoa de Barros, em *Dialogismo, polifonia, intertextualidade* (1999), aborda as concepções de Bakhtin com relação a dialogismo, intertextualidade e carnavalização.

Em se tratando do dialogismo, Bakhtin afirma que, apesar do dialogismo se apresentar como característica essencial da linguagem e como princípio constitutivo, é o monologismo que rege a cultura ideológica dos tempos modernos. Mesmo assim, é no dialogismo que se concebe a condição do sentido do discurso, desvelando momentos em que o discurso se mascara. “Para o autor, só se pode entender o dialogismo interacional pelo deslocamento do conceito de sujeito. O sujeito perde o papel de centro e é substituído por diferentes (ainda que duas) vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico” (BARROS, 1999, p. 2-3). Ou seja, no texto o dialogismo é o espaço de interação entre o *eu* e o *tu* ou entre o *eu* e o *outro*. Assim, o enunciador e o enunciatário utilizam a persuasão e a interpretação na construção dialógica do sentido.

Barros estabelece a diferença entre dialogismo e polifonia, que segundo ela costumam ser usados como

sinônimos erroneamente. De acordo com a autora, “emprega-se o termo polifonia para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem. Reserva-se o termo dialogismo para o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso” (BARROS, 1999, p. 5-6).

A diferenciação entre os termos *polifonia*, *monofonia* e *dialogismo* levou à separação entre discurso autoritário e discurso poético. No primeiro, há uma perda da diversidade de posições, no qual o discurso se cristaliza criando uma verdade única. Para que haja reconstrução do diálogo desaparecido, são necessários outros textos que de modo externo recuperem a polêmica omitida. Já no segundo, o discurso ocorre internamente, devido ao diálogo intertextual, à complexidade e aos antagonismos dos conflitos sociais. Para Diana Barros, discurso poético é qualquer discurso que apresente os elementos polifônicos (que fogem da verdade única, do discurso cristalizado), podendo ser prosa ou poesia, dança, teatro, pintura e outros.

Assim, há uma reformulação do mundo através do discurso, onde a realidade é vista sob novos prismas refazendo o real, ou seja: “Os discursos poéticos se caracterizam, em resumo, pela ambivalência intertextual interna que, graças à multiplicidade de vozes e de leituras, substitui a verdade ‘universal’ única e peremptória pelo diálogo de ‘verdades’ textuais (contextuais) e históricas”.

Dessa forma, Bakhtin, assevera Barros, discute os efeitos dos discursos monofônicos e polifônicos, nos quais a sociedade insere marcas ideológicas através da língua que, para o referido autor, é complexa e viva. Dessa forma,

o signo linguístico se torna uma “arena” onde classes sociais diferentes usam o mesmo sistema linguístico para formular discursos ideologicamente opostos.

Yves Reuter, em seu livro *A análise da narrativa – o texto, a ficção e a narração* (2002), utiliza os conceitos de Gérard Genette para formular sua teoria acerca da intertextualidade, que Genette preferiu chamar de transtextualidade. Reuter afirma que toda narrativa está inserida em uma cultura. Ela não só diz respeito às realidades extralinguísticas do mundo, mas também a outros textos, escritos ou orais, que a antecedem ou acompanham e que ela retoma, imita, modifica. É a intertextualidade ou, como foi dito anteriormente, transtextualidade que Genette estudou em sua obra *Palimpsestos* (1982), onde expõe cinco tipos de relações possíveis: intertextualidade; paratextualidade; metatextualidade; hipertextualidade e arquitextualidade.

Segundo Genette (apud REUTER, 2002, p. 168), intertextualidade é a “relação de co-presença entre dois ou vários textos”. Essa relação pode se dar a partir de três grandes formas: a citação, o plágio ou a alusão. Já a paratextualidade designa as relações: que o texto mantém com três outros tipos de escritos: o próprio livro na qualidade de objeto e os escritos que o compõem (capa, sobrecapa, formato, lombada, título, epígrafe, prefácio...); os escritos que precedem e acompanham a composição do livro (notas, esboços, manuscritos...); alguns comentários, autógrafos ou não que o cercam... (GENETTE, 1985 apud REUTER, 2002, p. 170).

Seguindo as ideias de Genette (apud REUTER,

2002), a metatextualidade é a relação que envolve a crítica, o comentário e que estabelece uma ligação entre um texto e outro com o qual se relaciona. Essa relação, que ocorre externamente, pode ser inserida em um romance que comente, visivelmente ou não, um ou vários outros escritos. A metatextualidade está muito perto da intertextualidade, quando em um texto se comenta outro.

A hipertextualidade é a relação que une um texto a outro que lhe é anterior, onde não ocorrem comentários, mas relação de imitação ou transformação, com finalidade lúdica, satírica ou séria. Essa relação é bem conhecida pelo nome de “textos de segundo grau”, agrupando pastiches, paródias ou transposições. Finalmente, a arquitextualidade – que dentre as cinco relações é a mais abstrata – concebe a inserção de um texto em um gênero. A noção de gênero é uma das mais úteis e mais empregadas na crítica literária.

Reuter afirma que Genette viu estas cinco relações em um quadro literário, mas os romances se referem constantemente a outros discursos sociais (jornalísticos, publicitários, políticos, científicos). Dessa forma, faz-se necessário considerar dois tipos de fenômeno. Primeiramente, o realismo que se constrói menos como uma remissão direta ao mundo extralinguístico do que como uma remissão a discursos sobre o mundo. O efeito do real passa pelo que se chama de doxa: “um discurso sobre o mundo relativamente consensual, partilhado por uma comunidade cultural” (2002, p. 175). A literatura de massa não hesita em buscar apoio nesse discurso, já a literatura de vanguarda, a partir do final do século XIX,

busca distinguir-se através da singularidade, de discursos particulares, da paródia ou da ironia. Em segundo lugar, o romance pode tornar-se um romance de tese, com características extraliterárias. Isso se dá quando ele passa a caracterizar-se por empréstimos variados, desviados, confrontados, ou quando referir-se a um só tipo de discurso (teórico, político).

Linda Hutcheon, em sua *Poética do pós-modernismo* (1991), afirma que a crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes, e que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar; pois ele realmente busca afirmar a diferença e não a identidade homogênea. As diferenças pós-modernas são sempre múltiplas e provisórias. O pós-modernismo se recusa a propor qualquer estrutura ou, como a denomina Lyotard (apud HUTCHEON, 1991), “narrativa-mestra”. As narrativas-mestras do liberalismo burguês estão sofrendo ataques: existem ataques céticos contra o positivismo e o humanismo. Hutcheon, referindo-se ao ponto de vista na narrativa pós-moderna, considera as subsequentes complicações narrativas referentes à utilização de três vozes (1ª, 2ª e 3ª pessoas) e três tempos verbais (presente, futuro e passado). A terceira pessoa do pretérito perfeito, tradicional e constatadora, correspondente à história e ao realismo, é inserida, e, ao mesmo tempo, é atingida pelas outras. Tipicamente moderno, o texto recusa a onisciência da terceira pessoa e, em vez disso, se envolve num diálogo entre uma voz narrativa e um leitor imaginário. No entanto, opera e joga com as convenções do realismo literário e da factualidade jornalística. Na ficção, os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar

ou deliberadamente provisórios e limitados. O centro já não é totalmente válido. Dessa forma, haveremos de ver em *Boca do inferno* as várias vozes narrativas, isto é, os diferentes pontos de vista sobre a verdade dos fatos, portanto, a verdade relativizada. Assim sendo, presenciaremos o discurso das personagens Gregório de Matos e Antônio Vieira, personagens ex-cêntricas, ou seja, à margem do poder político.

## **O discurso sermonístico da personagem Padre Vieira**

A construção da personagem Padre Vieira em *Boca do inferno* é feita não só pela linguagem da romancista Ana Miranda, como também pela estilização da linguagem parenética de Padre Vieira. No romance de Miranda, a história de Padre Vieira terá início após dois anos de seu regresso de Portugal, onde ele sofrera um processo de inquisição, acusado de judaísmo e de crenças supersticiosas. Ao voltar para a Bahia, ficará recluso no convento dos jesuítas, proibido pela Inquisição de exercer atividades religiosas e políticas, passando a ocupar seu tempo em reescrever seus sermões para poder publicá-los. Dessa forma, tornar-se-á verossímil o discurso romanescos de Vieira, eivado de palavras de sua parenética; é como se sua mente estivesse ocupada com as ideias dos sermões que vinham à tona, sendo recontextualizados no romance, mediante os acontecimentos políticos no governo de Antônio de Souza, na Bahia, e do rei de Portugal, D. Pedro, que tomara o trono de seu irmão, Afonso. A intriga que



envolve Vieira, no romance, acontece com o assassinato do alcaide Teles de Menezes, sendo a culpa atribuída aos Ravasco, família de Vieira. O tempo cronológico da história é marcado pela data de 04 de junho de 1683, em que acontece o romance; e o espaço é a Bahia, sede do governo colonial.

É mediante a óptica de Bernardo Ravasco, irmão de Vieira, que nós, leitores, seremos informados de que Padre Vieira já está velho, afastado da política, levando uma vida de filósofo e escriba. Assim que a personagem Bernardo Ravasco comunica ao irmão a notícia do crime, em que o filho de Bernardo, Gonçalo Ravasco, estava envolvido, Vieira responde como se estivesse fazendo uma pregação no púlpito de uma igreja. Ao trazer para o romance o assunto do *Sermão oitavo dos desvelos de São Francisco Xavier acordado*, por meio do procedimento da apropriação parafrásica, em que o sermão não é transcrito literalmente, mas é reutilizado, plasmado pela linguagem romanesca, o discurso de Vieira se torna mais verossímil no que concerne ao enredo. Assim é que Vieira contesta “o ideal da virtude medieva, dos que abandonavam tudo para seguir a Deus” (MIRANDA, 1990, p. 46), para seguir o pensamento de São Francisco Xavier, de que a religião não significa alheamento ao mundo.

Vieira encoraja o irmão que se encontra abatido pelos acontecimentos, valendo-se das palavras do *Sermão oitavo dos desvelos de São Francisco Xavier acordado*, para justificar esse triste mal (o crime), que se não houvesse sido cometido, “o inimigo desenfreado já não se contentaria apenas com a cidade e seus cabedais, porém com grande ousadia haveria de se apossar das almas da gente” (MIRANDA, 1990, p. 47). Após o diálogo de Bernardo

Vieira, este revive o seu passado de catequese, no Maranhão, onde pacificava os índios e sofria com a sua escravização pelos imorais da terra. Por meio do discurso indireto livre, em que a voz do narrador se mistura com o pensamento do personagem, vemos o quanto Vieira sofre com essas recordações: “Viviam os cativos em péssimas condições, ocupados nas cruéis lavouras de tabaco [...] suas mulheres e filhos padeciam de fome [...] Vieira não queria mais pensar naquilo, porém eram lembranças que sempre o atormentavam” (MIRANDA, 1990, p. 49).

Vieira queixa-se ao irmão, pois julga ter mais inimigos do que amigos, sendo, por isso, mais odiado do que amado, a exemplo de Santo Antônio, que encontrou resistência em alguns fiéis que não aceitavam a doutrina católica. Vieira se compara a Santo Antônio, pois o que era por ele pregado não era acolhido de bom coração pelos infieis. Esse discurso da personagem remete ao *Sermão de Santo Antônio*, escrito em 1671. Ocorre aqui uma apropriação parafrásica, segundo Sant’anna (1999), pois o texto de Miranda (1990, p. 66) apresenta partes desse sermão com algumas modificações, em um só parágrafo:

Os que se curvam hoje à minha passagem, amanhã me farão alvo de todas as setas. (MIRANDA, 1990, p. 66).

[...] se hão de converter em setas que se empreguem em vós (VIEIRA, 2003, p. 430).

Vão morder, arranhar, abocanhar, roer, atassalhar até me engolir de todo (MIRANDA, 1990).

[...] os morde, os rói, os abocanha, os atassalha, e não descansa até os engolir, e devorar de todo (VIEIRA, 2003).

Padre Vieira, ao tomar conhecimento de que Braço de Prata, o governador, juntamente com sua milícia, invadia casas, saqueava e queimava-as, à procura dos supostos criminosos do assassinato do alcaide, vale-se de algumas palavras de seu *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda* (1640), para demonstrar a sua indignação:

Para isso descobrimos os mares e regiões nunca dante navegados [...]. Para isso descobrimos as regiões e os climas não conhecidos?" (MIRANDA, 1990, p. 54).

Em *Boca do inferno* a autora novamente faz uso da apropriação parafrásica, conservando a idéia de Vieira, modificando poucos elementos de seu discurso: "Para que abrimos os mares nunca dante navegados? Para que descobrimos as Regiões e os climas não conhecidos? (VIEIRA, 2003, p. 451).

Sabemos que esse sermão foi pregado na Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, na Bahia, e tinha como intuito persuadir os colonos portugueses e até mesmo os índios aculturados a resistirem e lutarem mais contra os holandeses que haviam invadido a Bahia em 1640. Aqui no romance, esse sermão será recontextualizado, de forma que podemos entender que Vieira sugere uma semelhança entre o governador Antônio de Souza e sua polícia com os hereges holandeses, que também saquearam a Bahia.

Os saques que Antônio de Souza e seus homens realizam sem vergonha de cometer delitos, voltam a ser o tema dessa fala de Vieira, que mais uma vez

se mostra indignado em relação à arbitrariedade do Braço de Prata: “Nossos homens públicos são ou contemplativos ou ladrões” (MIRANDA, 1990, p. 67). O discurso de Vieira no *Sermão do Bom Ladrão*, pregado em 1655, perante D. João IV e sua corte, pretendia atingir os administradores do reino, pois a temática central do romance é a ladroagem pública. O narrador faz apropriação parafrásica desse sermão, pois modifica apenas algumas palavras do discurso de Vieira, mantendo fidelidade à mensagem do sermão.

Durante a preparação da fuga de Gonçalo, para Lisboa, ele é aconselhado pelo seu tio, Pe. Vieira, que evoca, nesse momento de aflição, alguns trechos do *Sermão da Terceiro Domingo da Quaresma*. Vieira pede ao sobrinho que cite a D. Pedro algumas palavras dessa parenética; pois, embora tenha sido pregado em 1655, na presença de D. João IV, rei de Portugal, com o propósito de assegurar proteção e direitos aos índios, os Ravasco encontram-se, em 1683, quase trinta anos depois de o sermão ter sido pregado na Capela Real, na mesma situação dos índios, arruinados e injustiçados:

Dize ao príncipe que [...] precisamos de homens que obrem proezas dignas de seus antepassados [...] E não homens que nos aproveitam e nos arruinem [...] Não homens que se enriqueçam e deixem pobre o Estado [...] Dize isso a Sua Alteza, Gonçalo. Se em Lisboa, onde os olhos do príncipe vêem [...] faltam à sua obrigação homens de grandes obrigações, que será in regionem longinquam? (MIRANDA, 1990, p. 214-215).

Esse discurso da personagem Vieira ocorre mediante o processo de hipertextualidade e architextualidade, uma vez que há uma relação de imitação e transformação com finalidade lúdica ou séria; e inserção do texto sermonístico no gênero romance. Tal procedimento ratifica a ideia de Linda Hutcheon, de que a ficção no Pós-Modernismo dialoga com a tradição sem desprezar ou ironizar o passado, diferentemente do que se deu no Modernismo.

O discurso do antagonista Antônio de Souza é permeado pelas vozes dos poderosos do Império colonial, que odiavam Vieira. Por isso ele acusa o jesuíta de ser um homem rendido ao poder econômico porque pactuava com os judeus, “que representavam a riqueza” (MIRANDA, 1990, p. 80). Também enxerga interesses escusos no empenho desse religioso contra a escravidão indígena; e considera um contrassenso ele ser a favor da escravidão negra. É como se respondesse à fala de Vieira que, ao dialogar com o seu irmão Bernardo, dizia não ser “um solitário de Tebaida” (MIRANDA, 1990, p. 66), tampouco uma geleia embolorada como Tomás de Kempis, por não ter optado pelo claustro, mas por uma igreja militante. Por causa dessa postura religiosa, o governador via como uma ameaça ao Império a companhia jesuítica, notadamente Pe. Vieira:

Os jesuítas não se afastavam do convívio social, não viviam na solidão do claustro [...] Havia transformado a Igreja medieval em uma outra Igreja e não sentiam, como Tomás de Kempis, uma diminuição de sua pureza ao tocar os pés fora do convento. Imiscuíam-se no terreno matéria do mundo (MIRANDA, 1990, p. 80).

Ana Miranda faz um levantamento de documentos e livros que, segundo ela, “foram particularmente úteis nos estudos para o romance *Boca do inferno*” (1990, p. 327). Esse artifício literário, denominado, por Genette, “paratextualidade”: escritos que acompanham a composição do livro como capa, título, prefácio etc., procura, em Miranda, comprovar a verossimilhança dessa metaficção historiográfica, procedimento já utilizado no romance do Romantismo, mas não como uma referência bibliográfica no final do romance, da maneira de um artigo científico ou tese. Poderíamos afirmar ser típico da escrita do Pós-Modernismo afiançar-nos que a ficção também pode ser um trabalho de pesquisa e que as fronteiras entre ficção e um tratado de História já não são nítidas, suas perspectivas se borraram e o narrador da historiografia não é mais confiável do que o da ficção.

Entre os vários livros históricos que relatam a vida de Pe. Vieira, e que foram pesquisados por Miranda, encontra-se *Aspectos do Padre Antonio Vieira*, de Ivan Lins, publicado pela Livraria São José, em 1956. Não nos sendo possível pesquisar no mesmo livro, substituímo-lo por outro desse mesmo autor, *Sermões e Cartas do Padre Antônio Vieira*, pela Ediouro. E assim pudemos averiguar, na historiografia de Ivan Lins acerca de Pe. Vieira, a polêmica sobre a conduta da ordem religiosa de Tomás de Kempis, que morria para o mundo, versus a de Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus, que ficava atenta a tudo que se passava no mundo. Como vimos, essa discussão foi reelaborada por Miranda, mediante a transtextualidade, produzindo outros significados na prosa romanesca:

O principal de quase todas as ordens religiosas [...] era segregar seus membros do convívio social [...] Um monge transferia-se para a solidão e o silêncio do claustro a fim de só cuidar de sua salvação [...] Na Companhia de Jesus, ao revés, devem os seus membros considerar-se destinados a uma vida ativa (LINS, s.d., p. 22-23).

Sabe-se que Pe. Vieira, conforme Ivan Lins (p. 96), interferiu junto a D. João IV a favor dos judeus perseguidos pela Inquisição durante o século XVII. Fez amizade com os judeus de Ruão (França), em 1646; e conheceu o rabino Manassés ben Israel, em Amsterdã. Esse acontecimento no plano real serviu de motivo para engendrar um episódio em *Boca do inferno*, que envolvesse Vieira e um judeu. O padre, para tirar Bernardo Ravasco, seu irmão, da prisão, procura a ajuda do judeu Samuel Fonseca, proprietário de um engenho de açúcar no Recôncavo baiano. Este possui amizade como o desembargador João da Rocha Pita, que não lhe negaria o favor de ser o ouvidor-geral do crime. E sendo um homem justo, poderia livrar Bernardo Ravasco, que era inocente. Poderíamos ver na figura de Samuel Fonseca a do rabino Manassés ben Israel; e na triste história do filho de Samuel, o jovem Gaspar, que é assassinado por ajudar a família Ravasco, o ódio religioso e racial devotado ao povo judeu:

Bem, talvez eu possa ajudar, afinal estou neutro e tenho, assim como vós, amigos no governo, apesar de judeu e perseguido [...] Não posso me esquecer do quanto devemos a vossa atuação e a vossa inteligência quando da criação da Companhia Geral do Comércio para o Brasil, que foi para nós

um grande benefício, mais ainda, um duro golpe na Inquisição, nossa velha inimiga, que deixou de recolher o confisco de nossos bens para, com nosso próprio dinheiro, nos queimar em fogueiras nos suntuosos autos-de-fé (MIRANDA, 1990, p. 171).

## **Discurso Poético da Personagem Gregório de Matos**

De acordo com Yves Reuter (2002), voz e perspectiva narrativas compõem a instância narrativa ou combinação. A combinação em *Boca do inferno* é de narrador heterodiegético e perspectiva passando pela personagem. Nesta combinação, segundo Reuter (2002), as intervenções do narrador tendem a se rarefazer, para não se distanciarem da visão da personagem. Seguindo esta estrutura narrativa, Ana Miranda irmana o narrador heterodiegético com a personagem Gregório de Matos dando impressão ao leitor de que o poeta possui voz narrativa. Ou seja, o narrador, às vezes, camufla sua demiurgia, e, nesses momentos, sobressaem os monólogos, os diálogos entre Gregório de Matos e outras personagens, e o discurso indireto livre, como quando G. de Matos se expressa através do monólogo (ou solilóquio) na seguinte passagem: “O que ouço? Roçagares de saias? Ah, mulheres, minhas pretas” (MIRANDA, 1990, p. 303), ou quando ocorrem os diálogos entre ele e as demais personagens – o texto, então, transmite a ideia de que o poeta passa a ter voz narrativa quando emite opiniões e críticas relativas às questões políticas, sociais, e religiosas, como no diálogo abaixo:



‘Ser poeta é uma maldição da nossa língua’, disse Gregório de Matos. ‘Sabemos, no entanto, que a Companhia jamais deu poetas ao mundo’. Deu soldados. E aqui estou eu na política, tiranizado pelos acontecimentos’, disse Bernardo Ravasco. ‘O senhor sempre teve um espírito guerreiro’, disse Antônio de Brito (MIRANDA, 1990, p. 40).

Há ainda o discurso indireto livre que, fundindo as ideias do narrador com as do poeta, encobre a demiurgia do primeiro e dá a noção de que o segundo assume a voz narrativa: “Todos levaram seus golpes, todos sofriam com as intrigas cruéis e nefandas. Gregório de Matos suspirou. Era muito mais difícil viver ali. Por que voltara?” (MIRANDA, 1990, p. 16).

O discurso poético que compete a Gregório de Matos é convertido, por Ana Miranda, em discurso romanesco com auxílio de recursos de intertextualidade, como a montagem e a citação. Para Santos (2000, p. 39), “enquanto o modernismo lutava pelo máximo de forma e originalidade, os pós-modernistas querem a destruição da forma romance, como no *nouveau roman* francês, ou então querem o pastiche, a paródia, o uso de formas gastas (romance histórico) [...]”. Nessa nova abordagem literária, quase sempre os textos vêm recheados com citações, colagens e referências à própria literatura. Isto é, a literatura pós-moderna é intertextual; para lê-la, é preciso conhecer outros textos.

Nesse contexto, para Lévi-Strauss (apud BUSATTO, 1978, p. 2), o processo de montagem ou bricolagem “consiste na utilização de fragmentos de objetos prontos na elaboração da obra de arte”. Como já foi dito, esta

técnica de utilizar fragmentos de outros textos foi usada por Ana Miranda. A título de exemplo:

Da janela, Gregório de Matos acompanhou com os olhos a passagem do governador entre pessoas de diversos mundos e reinos distintos. Reinóis, que chamavam de maganos, fugidos de seus países ou degredados de seus reinos por terem cometido crimes, pobres que não tinham que comer em sua terra, ambiciosos, aventureiros, ingênuos, desonestos, desesperançados, saltavam sem cessar no cais da colônia [...] A todos a cidade dava entrada (MIRANDA, 1990, p. 14).

O trecho relaciona-se à poesia de Gregório de Matos, porém não é uma citação, mas sim uma montagem, que nos reenvia ao soneto “Triste Bahia! oh quão dessemelhante”.

No caso de *Boca do inferno*, o emprego de fragmentos da poesia de G. de Matos na elaboração do romance (montagem) se dá por meio do processo intertextual de apropriação parafrásica, pois a autora se apropria, em alguns momentos, dos poemas de G. de Matos falando através deles. Dessa forma, seguindo a ideia de Sant’Anna, a autora prolonga os textos do poeta (textos anteriores) no romance *Boca do inferno* (texto atual).

Além da montagem – na qual ora copia-se fielmente o texto, ora introduz-se diferenças – Ana Miranda utiliza também a citação, “forma mais literária e mais explícita” (GENETTE, 2002, p. 168), como, por exemplo, na seguinte passagem: “O bigode fanado feito a ferro está ali num desterro, e cada pêlo em solidão tão rara, que parece ermitão da sua cara: da cabeleira, pois,

afirmam cegos, que a mandaste comprar no arco dos Pregos” (MIRANDA, 1990, p. 99). Este trecho é uma citação dos fragmentos de uma poesia, na qual G. de Matos descreve de forma crítica o governador Antônio de Souza de Menezes (Braço de Prata).

O fragmento acima pertence a uma sátira do poeta, porém a autora também fez, no romance, referências às poesias líricas dele, ora em forma de citação – como já foi elucidado – ora por meio da técnica de montagem. As poesias são contextualizadas através desses recursos com a finalidade de fornecer aspectos verossímeis à personagem, e, principalmente, de dar coerência ao contexto histórico da época. Durante a análise de *Boca de inferno*, foi possível encontrar cópias fiéis às partes de algumas poesias e também referências, com as quais a autora trabalha contextualizando-as. Estão no livro (de forma explícita ou implícita) as seguintes poesias: “Senhora: é o vosso pedir [...]”; “Triste Bahia! oh! quão dessemelhante [...]”; “Ó vós, quem quer que sejais [...]”; “A nossa Sé da Bahia [...]”; “Recopilou-se o direito [...]”; “Oh não te espantes não, Dom Antônio [...]”; “Adeus praia, adeus Cidade [...]”; “Com cachopinha de gosto [...]”; “Entrou bêbado um dia [...]”<sup>1</sup>.

Provavelmente, ter uma educação universitária humanista contribuiu para que Gregório de Matos retratasse a sociedade brasileira de seu tempo, buscando desmascará-la através da sátira que, segundo Gracián (apud HANSEN 2004, p. 79), “é uma espécie de sentença aplicada à ocasião, sacada de suas mesmas circunstâncias, que fornecem seu duplo desenvolvimento sério-cômico”.

Dessa forma, Gregório, conforme Spina (1995, p. 50), “fez da sátira o seu breviário”: é ele no Brasil quem

inicia o filão da farsa e do espírito destrutivo, com prejuízo de todos os preconceitos, do amor próprio e da própria família, ao contrário do que se deu com Vieira, que antepôs à sátira “as agudezas poéticas e a diplomacia” (SPINA, 1995, p. 54). Entendidas como instrumento de ação, as sátiras gregorianas atacavam os valores morais, a estrutura político-social e religiosa da Cidade da Bahia. Diante desse estilo literário, o poeta agia de forma radical contra a ordem social vigente do período colonial, rompendo com os padrões morais preestabelecidos. Utilizou-se da sátira de forma incisiva, fazendo dela um instrumento demolidor da estrutura tradicional de seu tempo. Gregório de Matos, diferentemente do arquétipo de intelectual burguês, se comportava como um intelectual de espírito livre que seguia seus instintos, agia de forma excêntrica, e, assim, anunciou um novo padrão intelectual que necessitava exaurir a vida.

A personagem Gregório de Matos é desdobrada na figura do vereador Luiz Bonicho. Apesar da imagem física de Bonicho ser diferente da de Gregório, pois ele é pequeno e pálido, possui um enorme nariz e traz nas costas uma corcova, enquanto o poeta é alto, magro e elegante, ambos possuem histórias parecidas ao serem perseguidos pelo governador Braço de Prata. Também essas personagens utilizam-se da mesma linguagem culta e satírica; às vezes Bonicho cita trechos da poesia de G. de Matos e ambos veem a Bahia com a mesma visão sinistra; “agora estão falando sobre um assunto que conheço como ninguém: a Terra do Cão. Estamos à porta do Fogo Eterno” (MIRANDA, 1990, p. 41).

O vereador também nos revela a sua formação

humanística ao vangloriar-se de ser mestre em Teologia e de conhecer as leis, que ele também ajudou a estabelecer, por isso diz não se arrepende de ser corrupto embora tema a ira do governador por ter sido cúmplice do assassinato do alcaide Francisco: “Venais? Está bem, somos venais. Mas quem não o é nesta cidade? Achar que aqui é possível administrar justiça igual para todos? [...] Não, não é possível” (MIRANDA, 1990, p. 42). Tanto Bonicho quanto G. de Matos sofrerão o peso da vingança de Braço de Prata; o primeiro terá seu braço amputado pelo alcaide Antônio e seus bens sequestrados pelo governador, quando ia embarcar para Portugal; o segundo conseguirá escapar de um atentado a mando do Braço de Prata, mas suas amigas do prostíbulo serão molestadas por sua causa e o primeiro judeu com quem fizera amizade, a despeito de seu preconceito com esse povo, será assassinado. Apesar de essas personalidades históricas terem tido cargos importantes na Colônia, cairão em desgraça; e por isso, valendo-nos da terminologia de Linda Hutcheon, elas serão personagens à margem do poder ou ex-cêntricas, aquelas que propiciarão ao leitor uma visão histórica diferente da versão maniqueísta da historiografia, que ora costuma identificar Gregório de Matos como herói, ora como vilão. Em *Boca do inferno*, essas personagens são homens com as contradições de seu tempo e de sua formação cultural.

Se lermos nos livros de História do Brasil ou de Literatura Brasileira que Gregório de Matos foi um boêmio, um libertino, o romance de Miranda compactua com essa lenda ou com essa verdade. Na ficção, por levar uma vida desregrada, vivendo no alcouce com as prostitutas, Gregório de Matos é demitido de sua

função de desembargador da Relação Eclesiástica. Sem a remuneração da Igreja e com a herança dilapidada, passa a viver às custas de Anica de Melo, dona de um prostíbulo. As suas aventuras amorosas com freiras, negras e prostitutas, lembradas pelo poeta, ao enumerar os nomes e atributos de algumas, remetem-nos à sua poesia satírica: “Anica, cheirava a hortelã”; “Teresa, alva e trigueira”; “Maria João”; “abadessa dona Marta, porteira do mosteiro de Odivelas”; “Armida, enrolada em peles preciosas”; “a freira dona Mariana do Desterro, que se chamava jocosamente de Urtiga”; “dona Fábria Carrilhos”; “Ana Maria, a que veio da Índia”; “a alva Brites de olhos negros e negros cabelos”; “Betica, uma confusão de bocas”; “Joana, a formosa, a singular”.

Gregório de Matos sofre uma paixão platônica por Maria Berco, que simboliza, na poesia do poeta, a musa, “D. Ângela”. Essa personagem, Maria Berco, bela e fiel ao marido, dama de companhia de Bernardina Ravasco, envolve-se no assassinato do alcaide contra a sua vontade. É presa e condenada à morte. Gregório, arriscando a própria vida, advoga em defesa de Maria Berco, livrando-a da forca. Mas recusa o amor dessa mulher, quando ela encontra-se livre para amá-lo. Podemos entender que no romance a personagem Gregório de Matos vivencia a dualidade de sua poesia barroca, o amor dividido entre a paixão idealizada e o sensualismo desenfreado:

## **Considerações Finais**

O objetivo central do trabalho baseou-se em uma pesquisa teórica de obras de autores de teoria

e crítica literária, que nos possibilitou averiguar a relação entre o romance e a crítica, a partir da leitura da narrativa *Boca do inferno*, de Ana Miranda, e, outrossim, detectar os recursos de intertextualidade utilizados pela autora, como a alusão, a montagem, a citação, entre outros. O objetivo de investigar esses procedimentos foi alcançado a partir do momento em que se deu o reconhecimento de trechos citados ou contextualizados de poesias de Gregório de Matos e de sermões de Antônio Vieira no romance.

Foi possível ainda reconhecer o caráter pós-moderno dessa narrativa, pois a autora se utiliza do processo de metaficção historiográfica, recriando o momento histórico do Brasil Colonial, trazendo para a ficção personalidades históricas; e ainda mescla sua narrativa com os discursos dos dois escritores – Gregório de Matos e Padre Vieira.

Mediante estas discussões, o trabalho apresentou as visões de mundo dos protagonistas da história e revelou-nos a linguagem lírica e satírica dos anos seiscentos reelaborada pelo narrador. Também vimos, com relação às ideias de Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo*, na qual é abordada a recriação da história e é evidenciado o papel das margens, isto é, a história também pode ser contada sob a perspectiva dos excluídos do poder, o quanto a personagem Gregório de Matos revela-nos, por meio de seu discurso, um ser marginalizado pelo sistema político e social. Era um colonizador que não compactuava com os crimes, com a corrupção do império português; não cobiçava a pilhagem para retornar rico ao Reino. Amava e odiava a Bahia; não conseguia se identificar com a nacionalidade

portuguesa, tampouco com a brasileira. Um homem culto que preferiu viver nos prostíbulos a faltar-se nos palácios; um homem barroco por excelência.

E a propósito de Pe. Vieira, verificamos que essa personagem foi caracterizada também com as contradições do homem barroco, pois a sua vida oscilou entre os faustos dos palácios e a pobreza do claustro, o trabalho nas missões indígenas, na prisão da Inquisição, entre momentos de glória no império de D. João IV e de miséria e aflição, no de D. Pedro, filho de D. João IV.

Averiguamos que *Boca do inferno* tanto parafraseou quanto parodiou outros gêneros reinterpretando-os, o que trouxe à tona as ideias de Bakhtin, que considera o romance um gênero inacabado. Houve um processo de dialogismo penetrado pelo riso e pela sátira, revelando-nos que as personagens romanescas são seres essencialmente sociais, e que o plurilinguismo se materializa no romance por meio dos sujeitos do discurso. Nesse sentido, as vozes das personagens oprimidas, Gregório, Vieira e Ravasco, e as opressoras, o governador e o alcaide, teceram a trama da história, deixando aflorar os conflitos político-econômicos e culturais do Brasil-Colônia.



## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1998.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1999.
- BUSATTO, Luiz. **Montagem em invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural Edições, 1978.
- HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LINS, Ivan. **Sermões e cartas do Padre Antônio Vieira**. Rio de Janeiro: Ediouro.
- MATOS, Gregório de. **Literatura comentada**. São Paulo: Abril, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Poemas satíricos**. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- MIRANDA, Ana. **Boca do inferno**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PÉCORA, Alcir. (org). **Sermões: Padre Antônio Vieira**. São Paulo: Hedra, 2000. T. I.
- \_\_\_\_\_. **Sermões: Padre Antônio Vieira**. São Paulo: Hedra, 2001. T. II.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração.** Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia.** São Paulo: Ática, 1999.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

SPINA, Segismundo. **A poesia de Gregório de Matos.** São Paulo: EDUSP, 1995.

VIEIRA, Pe. Antônio. **Escritos históricos e políticos .** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

## Representação feminina em Helena Parente Cunha: o umbral das convenções socioculturais<sup>1</sup>

Lilian Almeida de Oliveira Lima<sup>2</sup>

**Resumo:** Existe na narrativa de Helena Parente Cunha uma forte perscrutação da existência humana, com particular atenção às vivências femininas. Em meio a um rico universo de mulheres vivenciando as mais distintas situações, neste texto serão destacadas personagens que se veem entre a satisfação pessoal, transgredindo códigos e valores instituídos por uma sociedade de base patriarcal, e a conformação a lugares e papéis convencionados culturalmente para homens e mulheres. Para analisar os contos ‘A carta’, ‘Diferença de idade’, ‘Resposta’ e ‘Inesperada primavera’ sob esta perspectiva, tomar-se-á como ponto de partida o estabelecimento da Ordem do Pai, isto é, uma lógica sustentada no masculino, produtora de normas e discursos que sujeitam a todos, homens e mulheres, através de estudiosos como Lúcia Leiro, Antonio de Pádua Dias da Silva, Rosiska Darcy de Oliveira, entre outros. Inseridas em tal ordem, as personagens encontram-se em momentos de tensionamento, ruptura com os modelos vigentes, todavia, não se estabelecem no

---

<sup>1</sup> O presente texto foi apresentado no VII Seminário Internacional de Literaturas Luso-Afro-Brasileiras realizado na UESC em outubro de 2006, e é parte integrante da dissertação de mestrado *Perfis Femininos nos Contos de Helena Parente Cunha*, defendida no Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

<sup>2</sup> Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela UEFS. Professora na Universidade do Estado da Bahia, *campus XXI*. Endereço eletrônico: [lirioalmeida@yahoo.com.br](mailto:lirioalmeida@yahoo.com.br).

lugar da emancipação em decorrência da insegurança frente aos novos valores, da força castradora exercida pela ordem falocêntrica quando desestabilizada. Vaise notar que as personagens encontram-se no umbral das convenções socioculturais, estão divididas entre o porto seguro dos valores patriarcais e o desconhecido mar aberto de transgressão à Ordem do Pai.

**Palavras-Chave:** Conto contemporâneo; Literatura brasileira; Representação feminina.

## **Feminine representation in Helena Parente Cunha: the threshold of social and cultural conventions**

**Abstract:** There is a strong investigation about the human existence, with special attention to feminine experiences, in the narrative of Helena Parente Cunha. In a rich universe of women living to many different situations, in this text it will be shown characters that seen themselves between the personal satisfaction, transgressing codes and values instituts by a society of patriarchal base, and the conformation to places and roles culturally established for men and women. To analyse the short stories 'A carta', 'Diferença de idade', 'Resposta' and 'Inesperada primavera' under this perspective, it will be taken as a departure point of establishment in father's rules, it means, a logical supported in masculine, creator of rules and speeches that submits everybody, men and women, through many theoreticians as Lúcia Leiro, Antonio de Pádua Dias da Silva, Rosiska Darcy de Oliveira, and others. Inserted in this order, the characters are in moments

of tension, rupture with valid models, nevertheless, they do not establish themselves in emancipation as a consequence of insecurity themselves before the new values, because of the force of punishment exercised for the falocentric order when it is destabilized. It will be noticed that the characters is on threshold of social and cultural conventions, they are divided between the secure harbor of patriarchal values and the unknown open sea of transgression to father's rules.

**Keywords:** Brazilian literature; Contemporary short stories; Feminine representation.

Você olha o meio entre lá e cá. De que lado você está? Sempre no meio de alguma coisa que se ultrapassa passalém. Retrocede cede aquém. Transpassada e concedida você se excede no meio. [...] Se você anda do lado de cá seus passos se pisam em pisados pesos. Se você arrisca a passagem e põe os pés nos novos rios de caudalosos brilhos você cai sob as graves ondas... (CUNHA, 1998, p. 61).

As personagens a serem destacadas aqui se encontram no delicado lugar explicitado pela epígrafe acima, no umbral. Elas estão entre a segurança dos valores instituídos por uma sociedade de base patriarcal e a possibilidade de romper com estruturas que os sustentam. São mulheres que oscilam entre estes dois lados, que se lançam no mar aberto da transgressão à Ordem do Pai, todavia recuam aos lugares, funções e papéis convencionados culturalmente para homens

e mulheres, provavelmente em decorrência da força castradora exercida pela ordem falocêntrica quando da sua desestabilização. Tal perfil pode ser observado nas personagens dos contos 'A carta'<sup>3</sup>, 'Diferença de idade'<sup>4</sup>, 'Resposta'<sup>5</sup> e 'Inesperada primavera'<sup>6</sup> da escritora Helena Parente Cunha<sup>7</sup>.

No conto 'A carta', o que se vê é uma mulher dividida entre a vida profissional e a vida amorosa, que angustiadamente se pergunta: "Foi você que me deixou ou fui eu que não quis ficar com você?" (CUNHA, 1998, p. 62). O motivo do sofrimento é o regresso do companheiro para o país de origem, ficando a personagem em Los Angeles, cumprindo doutorado. Ao longo da narrativa, a presença do ente amado sugere a ideia de completude, através da realização amorosa e profissional, todavia não garante a realização pessoal: "Com você, serei mais EU?" (CUNHA, 1998, p. 66). Subjacente ao dilema amoroso-profissional da personagem está a busca de si mesma e a incerteza de encontrar-se no companheiro. A ótica burguesa endossa o pensamento falocêntrico quando vincula a existência feminina à presença do homem, visto que

---

<sup>3</sup> Cf. CUNHA, Helena Parente. *A casa e as casas*, 1998.

<sup>4</sup> Id. *Cem mentiras de verdade*, 1990.

<sup>5</sup> Id. *Ibidem*.

<sup>6</sup> Id. *Vento, ventania, vendaval*, 1998.

<sup>7</sup> Helena Parente Cunha nasceu em Salvador, reside há muitos anos no Rio de Janeiro, onde atua como professora de Teoria da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. De sua produção literária fazem parte três romances (*Mulher no espelho*, com traduções para o inglês e para o alemão, *As doze cores do vermelho* e *Claras manhãs de Barra Clara*), quatro livros de contos (*Os provisórios*, *Cem mentiras de verdade*, *A casa e as casas* e *Vento, ventania, vendaval*) e quatro livros de poemas (*Maramar*, *O outro lado do dia*, *Corpo no cerco* e *Cantos e cantares*). Além da trajetória literária enveredou também pela ensaística, com vários livros publicados.

Para a mulher, a família aparece como o *único* lugar no qual poderia circular e criar uma identidade (situacional) vinculada ao Outro, através dos papéis de filha, mãe e/ ou esposa já que é apenas através desses lugares que ela consegue alcançar legitimidade na sociedade (LEIRO, 2003, p. 88).

A angústia da personagem vincula-se à sua inserção na Ordem do Pai. Ela, no entanto, mostra-se consciente do jogo social que estabelece os papéis, lugares e funções de homens e mulheres. O excerto “estou querendo, mas não quero te escrever” (CUNHA, 1998, p. 61) evidencia que a personagem sabe das implicações psicológicas para si e para o companheiro decorrentes da existência de uma carta que expõe um eu fragilizado pela ausência, principalmente em se tratando de um parceiro “que tanto falou e escreveu sobre as artimanhas e as aberrações do falocentrismo dominador” (CUNHA, 1998, p. 61). Vê-se, portanto, que o ultimato dado pelo companheiro faz parte de uma das muitas estratégias que o masculino utiliza para submeter o feminino ao lugar ancestral. Vale lembrar que a dúvida sobre se deveria ou não escrever a carta dissipa-se, a mesma concretiza-se.

A personagem não tem vida própria, existe nela uma grande lacuna deixada pela ausência do companheiro. Ela vive a vida do outro nela: “Você abre o jornal aí e eu leio a notícia aqui, você coloca o distante CD e eu escuto bem junto o Bolero de Ravel” (CUNHA, 1998, p. 64). Tal situação remete a um grupo de mulheres retratado por Marta Suplicy em seu livro *De Mariazinha a Maria*, que luta pela realização de seus anseios, e que por vezes vacila desejando ser cuidada. A realização

profissional e a independência requerem da mulher uma responsabilidade dela para com ela própria, o que, de acordo com Suplicy (1985, p. 90), “é muito penoso para a mulher educada para ter o pai cuidando dela e depois o marido. Estar só cuidando de si mesma é abdicar da ideia de ser protegida, mimada e sustentada”. É necessário romper o ciclo cultural que estabelece o “destino de mulher” — ser filha, esposa e mãe.

A dualidade entre a vida profissional e a vida conjugal remete à exigência que a sociedade ocidental, com laivos de patriarcalismo, faz à mulher — estar do/no lado de um homem, na sombra dele. A opção de seguir a carreira profissional e galgar novos espaços contraria as regras culturais, que destinam à mulher o lar. Esse confinamento, segundo Marilene Guimarães (1997), remonta aos tempos em que o homem, nômade, caçava e lutava pelo território, enquanto a mulher cuidava dos filhos e plantava. Posteriormente, com o comércio e o acúmulo de bens surge o desejo de transmitir esse patrimônio a herdeiros. Acredita-se que, a partir desse anseio, o homem passou a querer apropriar-se da mulher para ter a garantia da sua (dele) sucessão. Ainda conforme Guimarães (1997, p. 31), “a família patriarcal, a partir do interesse econômico, desvalorizou a mulher, confinando-a no espaço privado do lar, quase como uma propriedade do marido, levando à construção de uma identidade psicológica de submissão, atavicamente transmitida de geração em geração”.

Aliado ao dilema amoroso-profissional, tem-se a ideia de incompletude, patente em todo o conto, intensificada pelo uso da palavra umbigo em sua acepção simbólica (origem do mundo, centro). A relação entre a



personagem e o seu companheiro é de atrelamento, o cordão umbilical não foi rompido. O umbigo é o centro da personagem, este, por sua vez encontra-se no outro e não nela: “Onde começa o meu umbigo, se não te vejo entre os lençóis da cama?” (CUNHA, 1998, p. 62).

Nota-se que, embora a personagem represente uma mulher com elevado grau de instrução, aparentemente independente, o que se vê é esta autonomia desestabilizada pela ausência masculina, que antes evidencia uma ausência interior: “Você mora na minha ausência.” (CUNHA, 1998, p. 63). Ao analisar a presença da mulher num mundo identificado como masculino, Rosiska Darcy de Oliveira pontua o medo do fracasso como um elemento que desestabiliza a mulher diante de tal inserção. A protagonista se vê nesse processo de inserção e manutenção do seu espaço no território caracterizado como masculino, a culpa envolve-a. Aliada ao medo do fracasso está a culpa, como esclarece Oliveira (1992, p. 84):

Insatisfação, ambição, desejos de independência e de autonomia são sentimentos que, nas mulheres, muitas vezes são acompanhados pelo fantasma da culpa. É essa culpa que o fracasso vem sancionar. Sendo a culpa um sentimento que se nutre das provas de que se está errada, a melhor dessas provas é o fracasso. Lugar de transgressão, o espaço público torna-se também lugar de expiação.

O buscar o outro é, sub-repticiamente, um buscar-se interiormente. Marcada por reminiscências, como convém ao caráter intimista das cartas, e poeticidade:

“Você vinha e se debruçava na minha boca, os dentes em silêncio, no rumor da língua. Submergíamos até o fundo do mundo, estrelas brilhando atrás de nossas retinas fechadas” (CUNHA, 1998, p. 62). A carta chega ao final, deixando em aberto a solução para o dilema feminino:

O fax te deixará esta carta nas mãos dentro de um minuto. Dentro de vinte e quatro horas, você me pegará no aeroporto e eu estarei vestida com a blusa de seda japonesa que você me deu no último aniversário. Acabo de ouvir a gravação de tua mensagem na secretária eletrônica. Dentro de vinte e quatro horas, eu te pegarei no aeroporto e estarei vestida com a blusa de linho bordado que eu comprei na Bahia. O decote, pequenamente aberto. Com você, serei mais *EU?* (CUNHA, 1998, p. 66).

No conto ‘Diferença de idade’, também se pode ver delineada a silhueta da autonomia e da ruptura com alguns paradigmas sociais:

Ela estava com sessenta e dois anos e gostava de um rapaz de trinta. Merecida, ela repetia. Que mal possa ser na diferença de idade? Como no sem falta, todo fim de mês ela pagava o aluguel do quartinho onde morava com Joaquim. Prevalente, todas as noites ela preparava o jantar de Joaquim. Todas as manhãs ela se resultava para o café de Joaquim na garrafa térmica. E antes de sair para trabalhar, ela se apurava no exercer a roupa de Joaquim lavada e passada.

Prismaticamente. Fazia tudo em silêncio para Joaquim não acordar. E Joaquim, Maria? Joaquim me adora (CUNHA, 1998, p. 103).

O que se nota é uma mulher que ultrapassa convenções sociais. Aos sessenta e dois anos, ela mantém um relacionamento amoroso com um homem de trinta, contrariando a ideia de que as mulheres não devem namorar homens mais jovens que elas, embora o mesmo não seja considerado válido para eles, ao contrário, quanto mais nova for a parceira, maior é a virilidade atribuída ao homem. Além disso, a personagem rompe com o mito de que a mulher idosa não tem desejo sexual, tornou-se um ser assexuado.

A sociedade ocidental concebe a velhice como uma fase de incapacidade, de dependência, de improdutividade, enfim, de decadência. Esta é uma visão que perpassa a lógica capitalista, pois, como esclarece Ecléa Bosi (1983, p. 35), nesse estágio da vida, o ser humano, perdendo a força de trabalho, deixa de ser visto como um produtor. As ideias evolucionistas do século XIX também contribuíram para esse valor negativo atribuído a tal etapa da vida humana, como explica Carolina de Souza (2002, p. 181):

[...] o conceito de velhice se constituiu como um momento de decadência da vida de homens e mulheres, estando associado à degeneração — concepção crucial no saber médico, tendo em vista que as fases da vida passaram a ser entendidas através da noção de desenvolvimento vital.

Em decorrência de tais concepções sobre o envelhecer é que a mulher idosa é vista como ser cuja sexualidade definhou juntamente com a queda da produção hormonal, gerando os preconceitos sociais. De acordo com Alda Britto da Motta (2002, p. 44-45), na modernidade ocidental ser velha é

[...] ir conseguindo (ou ter conseguido) a libertação de certos controles societários que se referiam justamente à reprodução e a tolheram durante toda a juventude. Essa libertação vem, surpreendentemente, entusiasmando as mulheres idosas, a ponto de, por vezes, obscurecer-lhes a percepção de toda uma gama de preconceitos sociais ainda vigentes em relação aos velhos e às mulheres.

Maria vive este sentimento de liberdade, não enxergando a cortina de preconceitos que envolve a sua relação amorosa: “Que mal possa ser na diferença de idade?” (CUNHA, 1998, p. 103).

Além de quebrar convenções presentes no imaginário popular, a personagem inverte uma lógica patriarcal: não é o homem o mantenedor do lar, ela é quem provê a existência da casa e da relação. Subjacente a uma aparente autonomia, o que existe é uma carência afetiva, explicitada pelo comportamento de Maria em relação a Joaquim, sempre providenciando tudo que indique a satisfação dele: o pagamento do aluguel, o jantar pronto, o café na garrafa térmica, a roupa lavada e passada impecavelmente, o zelo pelo seu sono. O nome da personagem remete a uma postura maternal, de cuidado e preocupação em servir, alude à resignação.

A lacuna existente na personagem é denunciada pela voz narrativa através do vocábulo “merecida”. Discutindo a liberdade vivenciada por mulheres velhas, Alda Motta (2002, p. 46) comenta que parte dessa liberdade tem um “sentido do marginalismo: [elas] podem sair, porque já não importam tanto; já não são bonitas (velho = gasto, feio), não irão atrair os homens, nem os de sua idade; já não reproduzem, não há muito o que preservar.” O sentimento de merecimento que envolve a personagem decorre de sua condição de velha, relacionando-se com um rapaz trinta e dois anos mais novo que ela, o que ratifica o “sentido do marginalismo” evidenciado por Motta. Aliado ao sentimento de merecimento está o de superioridade por ter despertado a atenção de um homem jovem, como atesta a palavra “prevalente”: “Prevalente, todas as noites ela preparava o jantar de Joaquim.” (CUNHA, 1998, p. 103) Em nome dessa conquista que lhe dá superioridade, Maria se desdobra em agradar Joaquim, a fim de assegurar a presença do mesmo em sua companhia. Tudo isso mostra o obscurecimento frente aos preconceitos sociais, mais ainda, explicita a lacuna interior que a personagem não visualiza em si, e que tem por ápice a fala da mesma no desfecho da narrativa: “E Joaquim, Maria? Joaquim me adora” (CUNHA, 1998, p. 103).

Ironicamente, o que pode ser visualizado ao longo do conto é menos uma atenção de Joaquim com Maria do que um devotamento desta para com ele, de maneira que não é gratuita a escolha do verbo adorar na construção da fala de Maria. A ironia instaurada parte não da fala da personagem, pois esta tem as vistas embaçadas e acredita no que expressa, mas da narradora/ autora ao escolher as palavras e a ordem de condução da narrativa. Assim,

as palavras “merecida”, “prevalente” e as expressões “todo fim de mês”, “todas as noites”, “todas as manhãs”, demonstrando a rotina vivenciada por Maria, denotam a ironia mordaz que denuncia a submissão da personagem a um relacionamento unilateral.

A condição de Maria faz lembrar a personagem de Clarice Lispector, Maria Angélica de Andrade, no conto ‘Mas vai chover’. Maria Angélica (60 anos) tem estabilidade financeira e, através da mesma consegue manter o parceiro jovem (19), que a abandona tão logo os seus desejos materiais não podem mais ser satisfeitos. O ponto de semelhança entre as duas personas é exatamente o colocar-se total e irrefletidamente à disposição do companheiro.

Seguindo a esteira de contraposição aos esquemas elaborados culturalmente sob uma base patriarcal, pode-se trazer à baila ‘Inesperada primavera’, narrativa curta que evidencia e problematiza os voos de uma mulher idosa para além das formas sociais.

O relato de um(a) neto(a) sobre a avó é a matéria fecunda para uma criação ficcional problematizando a condição da mulher de idade que contraria a ideia de que a velhice está desvinculada da vivência sexual. O questionamento da voz narrativa instaura o desequilíbrio acerca dos padrões consolidados e cuja resposta fica a cargo do leitor:

Você sabe, minha avó anda muito doente, com úlcera, rinite e problemas de pressão. Você sabe, há dois anos minha avó ficou assim, tudo por causa de um namoradinho que ela teve e o filho dela, meu tio, implicou tanto que o homem

sumiu. Você acha que está certo? Está certo o quê? Que sua avó tivesse um namoradinho ou que o filho dela interferisse? Eu fiquei pensando naquela avó de sessenta e tantos anos, que morava escassa num subúrbio pobre da cidade. Colheita finda, os frutos no cesto eram tão mais de maduros. O rastro havia longo, mas estreito o prazo (CUNHA, 1998, p. 52).

Cumprida uma etapa da vida marcada pela reprodução (“colheita finda”) e obrigações familiares (os filhos/ “frutos no cesto tão mais de maduros”), a chegada da velhice é a porta para uma liberdade quase sempre até então desconhecida pelas mulheres, cujo “prazo” é curto, haja vista a proximidade da morte. De acordo com Alda Britto da Motta (2002, p. 45), “na velhice, um tempo de consolidação de experiências, de libertação das obrigações e controles reprodutivos, tendo encontrado um tempo social propício à mudança, inclusive fermentado no caldo da cultura do feminismo, [as mulheres] podem experimentar modos de vida novos”, propiciando-lhes maior entusiasmo e satisfação.

O “insólito” relacionamento amoroso deu à protagonista nova vitalidade:

Ela, tardia crisálida, assumiu e somou as inesperáveis asas. Ele, súbita tangência, acrescentou lampejos e sonoridades claras. Sopros de brisa acima dos ventos altos dos temporais. Um homem e uma mulher morando copiosamente numa pequenina casa muita. Ela bordava iniciais acontecidas nos lenços e nas camisas e nas fronhas. Vaporosa fazia o café,

servia a comida. Fervor de pressurosamente. Ele a prover o sustento e em cantando as noites indeléveis, perduradas de estrelas e violão. Violalão, minha nega, esta música é para você, ah neguinho, de onde você tirou que meus olhos têm dois pedaços de lua? Violalinho, violaglão, venha cá minha nega, minha neglinha, venha ouvir o seu neglão (CUNHA, 1998, p. 52).e em cantando as noites indeléveis, perduradas de estrelas e violão. Violalão, minha nega, esta música é para você, ah neguinho, de onde você tirou que meus olhos têm dois pedaços de lua? Violalinho, violaglão, venha cá minha nega, minha neglinha, venha ouvir o seu neglão (CUNHA, 1998, p. 52).

A presença do ente amado proporcionou à vida da personagem uma nova alegria, evidenciada textualmente pelas aliterações e pela musicalidade do violão metaplasmando<sup>8</sup> para conferir melodia ao texto, bem como evidenciar o carinho mútuo. A manutenção da lógica de atribuições femininas e masculinas não atrapalha a felicidade instaurada naquele lar, o envolvimento afetivo é que garante o revigoramento da personagem.

É válido notar que o relacionamento da personagem com o companheiro é marcado por um caráter inesperado,

---

<sup>8</sup> O termo metaplasmo é utilizado de acordo com Salvatore D'Onofrio (1995, p. 21): "Usamos a terminologia proposta pelos autores da *Retórica geral* para indicar os desvios morfológicos (metaplasmos), sintáticos (metataxes) e semânticos (metassememas). [...] O que interessa, porém, para o nosso estudo, não são os metaplasmos formados pela evolução lingüística e com base na eufonia, mas os desvios lexicais no plano sincrônico, criados por poetas e prosadores com intenção artística."



construído através da metáfora da crisálida presente no seguinte fragmento: “Ela, tardia crisálida, assumiu e somou as inesperáveis asas” (CUNHA, 1998, p. 52). A personagem é transfigurada em crisálida fora de tempo, atrasada, que assumiu suas “inesperáveis asas” de borboleta.

O que ocorre com essa mulher é exatamente o sentimento de libertação dos controles sociais que a vincularam à reprodução na juventude. Agora, na velhice, ela descobre-se livre e disposta a vivenciar situações tolhidas na mocidade, o que pode, conforme Alda Motta (2002), obscurecer a percepção dos preconceitos em relação à velhice e à mulher velha.

As cintilações de felicidade obscureceram os limites da libertação, como atesta o fragmento: “Zênite no pôr-do-sol, as metamorfoses engendravam o dilatado limite nas promessas de florescências e de vindima farta” (CUNHA, 1998, p. 53).

Se, de um lado, a personagem contraria as determinações instituídas socioculturalmente, de outro, a figura do filho impõe-se como representante da ordem estabelecida, disposto a mantê-la inalterável frente aos abalos provocados pela mãe.

Como o campo semântico do vocábulo “velho” encontra-se vinculado ao declínio, incapacidade, dependência, surge daí a ideia de “ser tutelado como um menor”, conforme assinala Ecléa Bosi (1983, p. 36):

a moral oficial prega o respeito ao velho mas quer convencê-lo a ceder seu lugar aos jovens, afastá-lo delicada mas firmemente dos postos de direção. Que ele nos poupe dos seus conselhos e se resigne a um papel passivo. Veja-se no

interior das famílias a cumplicidade em manejar os velhos, em imobilizá-los com cuidado para “seu próprio bem”. Em privá-los da liberdade de escolha, em torná-los cada vez mais dependentes “administrando” sua aposentadoria, obrigando-o a sair de seu canto, a mudar de casa (experiência terrível para o velho) e, por fim, submetendo-o à internação hospitalar.

O auge em meio a um suposto fim de floração foi demais para o filho/ tutor, sabedor daquilo que faria “bem” a ela: “o filho não suportou o viço nem a inesperada primavera” (CUNHA, 19987, p. 53). Vale salientar que o êxito do filho acontece em decorrência da personagem encontrar-se sob a tutela do mesmo, haja vista a narrativa revelar as parcas condições financeiras daquela mulher. O resultado, portanto, de tal violência é o definhar do ser humano arrancado de uma vida plenificada pelo ressurgimento amoroso. A tutela, longe de fazer-lhe bem, ceifou-lhe a vida, cerceada agora por enfermidades.

Se em ‘Inesperada primavera’ a avó subverte a ordem quando retoma sua sexualidade através do relacionamento amoroso, contrariando a noção de velhice como fase de assexualidade, em ‘Resposta’ a subversão se dá exatamente por conta da iniciação sexual de uma moça de trinta e cinco anos.

O que ocorre em ‘Resposta’ é a contestação ao modelo instituído que afirma que a mulher deve casar-se virgem. O elemento que gera a desestabilização da ordem se presentifica através das amigas da personagem e seus insistentes questionamentos. Mas, assim como as personagens anteriores, a protagonista deste conto regressa ao fundante território da Ordem do Pai, por

meio da repressão sexual e das sanções impostas àquelas que tentam infiltrá-la:

As amigas perguntavam. Por que não dá de uma vez? Ela resistia. Perguntada. Trinta e cinco anos. A educação. A moça tem que se conservar pura até o casamento. Seja comportada. Por que você não trepa com ele? Seja recatada. Essas coisas feias e baixas. Por que você é tão antiquada? Careta? Quadrada? Pergunteiras. Desejo impuro? Por que não podia? Se perguntecia. Cio. Ardia. Um dia. Deu. Volúpia? Anestesia. No crescendo da vertigem, se retomou. Recobrada. Uma moça? Era tarde. Atravessada, já tinha sido transposta. Perdida. As amigas, como foi? gostou? não gostou? Pergunteirosas. Decepção. Arrependimento. Remorso. E agora? Uma puta? Como encarar a família? Perguntâncias. Não podia. Vergonha. Desespero. A honra. Nunca mais. As amigas. Visitas constantes. O hospital psiquiátrico. Resposta (CUNHA, 1998, p. 23).

A família é a instituição responsável por transmitir e consolidar os modelos da ordem falocêntrica, na qual a repressão sexual tem particular atenção. A educação é um dos principais meios de manutenção das convenções estabelecidas por tal ordem, como pode ser visto acima. A protagonista foi educada para manter-se virgem até o casamento, todavia, as pressões sociais, representadas pelas amigas, bem como o desejo contido, levam a personagem a abalar o ensinamento consolidado: “Por que não podia?” Até a pergunta que inicia o processo de fissura da ordem estabelecida, alternam-se as vozes das amigas e as vozes de autorregulação do comportamento de moça recatada, num verdadeiro embate entre ter

relações sexuais e manter-se virgem até o matrimônio. Levando-se em consideração o ano de publicação do volume que abarca 'Resposta', 1985, pode-se pensar na baixa probabilidade da personagem casar-se após os trinta e cinco anos. Com tal idade ela era considerada solteirona, diferente do paradigma estabelecido no século XXI, quando uma parcela das mulheres adia o matrimônio, contudo sem protelar a vida sexual, em favor de outras realizações, como a vida profissional.

Diante da pressão das amigas e do desejo contido, a protagonista cede, rompe com um fundamento dos princípios sob os quais fora educada. A força dos moldes nos quais ela foi formada, que prescreve o matrimônio como condição legitimadora para as relações sexuais, não a deixará sair ilesa dessa rebeldia.

Como a Ordem do Pai não admite escapatórias e sempre tem penas para aqueles que a transgridem, a culpa e o remorso apossam-se da personagem, emaranhada na teia da moral, a ponto de ela não se reconhecer: "Era uma moça?" Não, pois, popularmente, só é moça aquela que ainda não teve relações sexuais, ela "já tinha sido transposta". Era "uma puta?" Também não, haja vista o termo designar mulheres que utilizam o sexo como atividade lucrativa, rentável. A confusão vivida pela protagonista atesta o peso da formação que primava pela castidade até o casamento, evidenciando a opressão sofrida por consequência do defloramento, através de expressões de baixo calão que desestruturam e rebaixam a mulher, subjugando-a.

A interiorização da proibição do ato sexual se deu de maneira tão sedimentada que a violação da mesma acarreta uma série de indagações interiores

que desestabilizam a protagonista levando-a ao desequilíbrio mental. Analisando a família em contos de Sonia Coutinho e Helena Parente Cunha, Lúcia Leiro (2003, p. 78) comenta:

As restrições sexuais à mulher, a vigilância e punições simbólicas sobre o seu corpo, pela imposição da autoridade da família e através de outras vozes competentes, produzem medo e culpa visto que as idéias relacionadas à (im)pureza, recato, contenção de si, (leia-se contenção sexual), honra, procedidas do discurso judaico-cristão e da moral burguesa, buscaram construir limites, para seus interesses de poder, a experiências mais amplas da mulher na sociedade.

Não obstante o arrependimento, o remorso, a honra da família não poderia ser manchada e ficar sem uma punição que abrandasse tal mácula. O alto preço pago pela personagem dá a exata medida das punições a que estão sujeitos aqueles que contrariam as determinações da lógica patriarcal, enfrentando sobremaneira a Igreja, haja vista a virgindade representar a ruptura com a morte, com o pecado, pois o sexo é como

função vital de um ser decaído, quanto menor necessidade sexual sentida, tanto menos decaído alguém se torna, purificando-se cada vez mais. Donde toda uma pedagogia cristã que incentiva e estimula a prática da continência (moderação) e abstinência (supressão) sexuais, graças a disciplinas corporais e espirituais, de

tal modo que a elevação espiritual traz como consequência o abaixamento da intensidade do desejo e, conforme à mesma mecânica, a elevação da intensidade do desejo sexual traz o abaixamento espiritual (CHAUI, s.d., p. 85-86).

É válido salientar a presença do verbo “perguntar” instaurando a instabilidade na *persona* feminina, acentuada pelo uso reiterado de metaplasmos: pergunteiras — tom de desprezo pelas “besteiras” das amigas; perguntecia — inquietação das perguntas a tecer interrogações aos padrões admitidos; pergunteirosas — aborrecimento com as amigas curiosas; perguntâncias — a persistência das indagações e a ansiedade e insegurança quanto à sua reputação. Toda a gama de questionamentos e a preferência e ênfase no verbo perguntar desembocam na “resposta” que intitula a narrativa e desvela a força da incorporação da ordem instituída quando infiltrada. A loucura ou o desequilíbrio mental são medidas repressivas acionadas psicologicamente para limitar aqueles que não internalizaram sobremaneira os códigos da ordem falocêntrica.

A oscilação entre o lado de cá, da resignação e conformação aos modelos sociais, e o lado de lá, da ruptura com paradigmas falocêntricos em favor da liberdade de existir, é marcante também nas protagonistas parentianas que habitam os romances *Mulher no espelho* e *As doze cores do vermelho*. No primeiro, a personagem se vê refém da segurança do casamento, numa vida dedicada ao marido e aos filhos, em detrimento de uma satisfação própria, de um viver para si, até quebrar as amarras e aventurar-

se pela vida, numa busca por autodescobrir-se. Em *As doze cores do vermelho* a protagonista também foi educada para enxergar no matrimônio e no contentamento da família a finalidade da sua existência, entretanto, a veia artística sufocada aos poucos emerge e a conduz à ruptura com tais pressupostos. Em ambas as situações, o enraizamento da lógica patriarcal leva as personagens a pagarem um preço por terem transgredido, no primeiro caso, através da culpa, metaforizada nos ratos a roer os pés da personagem, e no segundo, através do suicídio.

Observando as personagens dos contos 'A carta' e 'Diferença de idade', nota-se que, se ambas as mulheres ultrapassam limites estabelecidos socialmente, quer seja através da estabilidade financeira, do desenvolvimento profissional, da indiferença aos preconceitos ou da assunção do papel de provedora, ambas também abdicam de si em favor da presença da figura masculina para haver a sensação de plenitude por parte das personagens femininas, o que não acontece em 'Inesperada primavera', cuja personagem transgride os preconceitos e a ideia de assexualidade feminina na velhice, porém é reconduzida ao ordeiro lugar de onde não devia ter saído. Em 'A carta', o companheiro representa a possibilidade de segurança perante a escolha feita e a possibilidade de o "eu" completar-se. Em 'Diferença de idade', a existência da figura masculina aponta uma certa autoestima da personagem. Na busca do seu eu, que se encontra em função de outrem, elas inferiorizam-se, negam-se. A presença masculina também proporciona revigoramento à protagonista de 'Inesperada primavera', todavia não implica em abnegação pessoal, a presença mutiladora é o filho.

Em 'Resposta', não é o envolvimento com o masculino que cerceia o feminino. Os limites são impostos pela internalização da Ordem do Pai, com seus paradigmas sobre o que é vedado ou não à mulher, através da moral, da religião, da educação e da grande administradora dos três na formação feminina: a família.

Trazendo em si o conflito, as personagens analisadas oscilam entre a segurança da ordem falocêntrica e a insegurança de subvertê-la, e acabam por resguardar-se (ou serem resguardadas como em 'Inesperada primavera') na primeira, haja vista que

não seguir os passos "normais" ou "naturais" para a entrada nesta Ordem torna o feminino *diferente* (no sentido de inferior, de não-pertencimento). Daí o medo dessas mulheres de não serem *iguais*: lutam, embora a luta implique *subjeição*, por permanecerem, por serem lidas/interpretadas à luz desta Ordem; que granjeia a imagem do Homem como o padrão, a norma, a lei (SILVA, 2004, p. 54).

Entre o aqui, o sedimentado território das convenções patriarcais, e o outro lado, da subversão a tais desígnios, encontram-se as personagens aqui elencadas, habitando um tenebroso lugar, o umbral, "Entre lá e cá o meio cheio de medo" (CUNHA, 1998, p. 14)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Citação extraída do romance *As doze cores do vermelho* de Helena Parente Cunha.



## Referências

- BOSI, Ecléa. "Tempo de lembrar". In: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983. p. 31-49.
- CHAUI, Marilena. **Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida**. Círculo do Livro, s/d.
- CUNHA, Helena Parente. **Cem mentiras de verdade**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- \_\_\_\_\_. **A casa e as casas**. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Vento, ventania, vendaval**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Mulher no espelho**. São Paulo: Art Editora, 1985.
- \_\_\_\_\_. **As doze cores do vermelho**. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.
- D'ONÓFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama**. São Paulo: Ática, 1995.
- GUIMARÃES, Marilene Silveira. A igualdade jurídica da mulher. In: STREY, Marlene Neves (org.). **Mulher, estudos de gênero**. São Leopoldo, Ed. UNISINOS, 1997.
- LEIRO, Lúcia Tavares. **A família na literatura baiana de autoria feminina contemporânea: um estudo feminista sobre as narrativas de Sonia Coutinho e Helena Parente Cunha**. 2003. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal da Bahia, Salvador.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1974. p. 95-100.

MOTTA, Alda Britto da. “Gênero e geração: de articulação fundante a mistura indigesta”. In: FERREIRA, Sílvia Lúcia e NASCIMENTO, Enilda Rosendo do. (org.). **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: NEIM/UFBA, 2002. p. 35-49.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. O motivo da espera em Os provisórios — a mulher e sua inserção na Ordem do Pai. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da; RIBEIRO, Maria Goretti (orgs.). **Mulheres de Helena** — trilhamentos do feminino na obra de Parente Cunha. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2004.

SOUZA, Carolina Marback B. Memória e envelhecimento: revisitando identidades ameaçadas. In: FERREIRA, Sílvia Lúcia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo do. (org.). **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: NEIM/UFBA, 2002. p. 179-199.

SUPLICY, Marta. **De Mariazinha a Maria**. Petrópolis: Vozes, 1985.

## A constituição do sentido na Revista *Atrevida*

Harlle Silva Costa<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo analisa a constituição do sentido num editorial da Revista *Atrevida*, considerando as condições de produção do discurso, as quais concorrem para formações imaginárias que designam os lugares que os interlocutores atribuem a si e ao outro. Alguns conceitos básicos da teoria da Análise de Discurso de linha francesa serviram de lastro para determinar os mecanismos de construção do discurso dirigido à adolescente, e os efeitos de sentido que deseja produzir. Evidenciou-se, com a análise, que o discurso produzido pelo editorial consiste em interdiscursos já cristalizados que expõem modos de ver e interagir no mundo.

**Palavras-chave:** Condições de produção; Constituição do sentido; Formações imaginárias.

## A constituição do sentido na Revista *Atrevida*

**Abstract:** The present article analyzes the constitution of the denotation in a section of the editorial of the *Atrevida* Magazine, considering the conditions of production of the discourse, which concurs for

---

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos de Linguagens pelo programa de Pós-graduação da UNEB, *campus* I – Salvador (BA). E-mail: harllecosta@hotmail.com.

imaginary formations that assign the places that the interlocutors attribute themselves and the other. Some basic concepts of the theory of the Analysis of Discourse in the French approach has served as basis to determine the mechanisms for the construction of the directed discourse for adolescent and the desired effects it focused to produce. It has become evident that, within the analysis, that the produced discourse by the editorial consists in crystallized *interdiscursos* already which exposes ways of seeing and interact in the world.

**Keywords:** Conditions of production; Constitution of the denotation; Imaginary formations.

## Introdução

Os vários eventos discursivos que circulam socialmente produzem sentido na medida em que enunciadore e enunciatários interagem num espaço marcado pela ideologia, pela história e pela língua. A depender do posicionamento e da intencionalidade do enunciador, do momento histórico e da visão de mundo, as suas escolhas vão determinar alguns efeitos de sentido e não outros.

Neste jogo é possível verificar um além do discurso, os interdiscursos, que se materializam nos textos e dão aos sentidos, que invadem o campo do real, um aspecto de unicidade, de coerência, efeito construído por estratégias discursivas dos enunciadore que controlam, delimitam, classificam, ordenam e distribuem os acontecimentos discursivos. Essa ilusão de “unicidade”

do sentido é um recurso evidente nos textos da mídia, que se empenha para exercer uma espécie de mediação entre seus leitores e a realidade. São as lentes pelas quais o leitor vê e concebe o mundo.

Segundo Gregolin (2003, p. 97), os textos da mídia oferecem não uma realidade, mas uma construção que permite ao leitor produzir formas simbólicas de representação da sua relação com a realidade concreta. Neste sentido, participa ativamente da construção do imaginário social, no interior do qual os indivíduos percebem-se em relação a si mesmos e em relação aos outros.

E é a partir deste imaginário que as sociedades esboçam suas identidades e organizam seu passado, presente e futuro. Neste sentido, a mídia constitui verdadeiras comunidades de imaginação<sup>2</sup>, uma grande catedral de consumo, onde cada vez mais produtos atraem os olhares de um público vasto e diversificado que não compra objetos, mas valores, não sonha, mas é sonhado pelo simbólico que para ele foi pensadamente construído.

Como produto mercadológico desta indústria cultural, a revista *Atrevida* é um segmento da imprensa feminina dirigido especialmente para as adolescentes das classes A e B, pretendendo-se uma fonte de informação para a menina-mulher, que anseia obter sucesso no momento da conquista e assume as características da mulher que a modernidade apregoa: versátil, independente, atrevida, dona de seu espaço, mas que, de alguma forma, vê-se atrelada aos caprichos do homem, sendo isso um requisito para sua felicidade completa. Estar bem com o

---

<sup>2</sup> Expressão usada por Baczko (1984) ao referir-se ao espaço midiático como produtor de uma unidade ilusória de sentido.

outro (ele) é estar feliz e realizada.

A revista segue uma fórmula editorial antiga, já bem explorada ao longo da consolidação da imprensa feminina em âmbito mundial, constituindo-se, assim, para a menina aquela amiga que sempre sonhou em encontrar, aquela que ouve seus problemas, ajuda a sanar suas dúvidas, aconselha e não censura. Apresenta as temáticas relacionadas ao interesse comum, sempre relacionadas ao “como fazer” para conquistar e manter a paquera.

A opção pela seção editorial, na revista, denominada “Cá entre nós” ou “Vou te contar” se deve ao fato de nesta conter a referência a todos os temas que a edição discute, e a forma como são abordados, além de denunciar o posicionamento e os efeitos de sentido que deseja despertar na leitora.

Com isso, este artigo objetiva analisar os mecanismos de constituição dos sentidos no editorial da edição nº 143, de julho de 2006, considerando as condições de produção do discurso – memória e interdiscurso – os quais concorrem para formações imaginárias que situam os interlocutores no interior de uma formação discursiva, interpelados ideologicamente.

Inicialmente, discorreremos sobre alguns pressupostos teóricos da Análise do Discurso, imprescindíveis para a análise do objeto, entre eles as condições de produção, as formações imaginárias, o interdiscurso, com a intenção de responder à questão posta. Em seguida, procederemos à análise do *corpus* evidenciando na materialidade discursiva as estratégias de produção de sentidos que corroboram a imagem que o enunciador faz da leitora da revista e do referente.

## Formações Imaginárias: um recurso para a constituição de sentidos

Para a Análise do Discurso, o sentido não está alocado em um lugar determinado do discurso, mas se constitui na interação com os outros: o discurso, o sujeito, a história. É no discurso que o indivíduo se significa e é também a partir dele que o sujeito constrói os significados, toma consciência de quem é e reconstrói suas realidades.

Muito do que se tem instituído sobre as relações de classe, gênero, idade foi construído através dos discursos que circulam socialmente. Ser homem ou mulher, ser jovem ou adolescente, são formas de ser que a sociedade impõe através das construções discursivas, do imaginário simbólico que faz reger os contratos sociais.

O que faz com que o sentido seja um e não outro? Por que sob determinadas circunstâncias ele pode sempre ser outro? Que estratégias discursivas a revista *Atrevida* utiliza a fim de produzir os (efeitos de) sentidos?

A fim de lançar luz sobre estas questões é preciso retomar alguns conceitos básicos da teoria e ponderar a relação entre o discurso e suas condições de produção, o contexto sócio-histórico que possibilitou a sua realização, os determinados efeitos de sentido e não outros.

Partindo do pressuposto de que, para se chegar ao sentido, é preciso considerar o contexto no qual ele se insere, se este for ignorado, o sentido do texto será alterado, ou seja, os sentidos são, portanto, historicamente construídos e as condições de produção não são exteriores ao discurso, mas constitutivas dele. Num discurso veiculado pela mídia, necessário se

faz considerar a linha editorial, o público previsto, o gênero discursivo, o porquê se abordar um tema daquela maneira e não de outra. No caso específico de *Atrévida*, a forma de dizer recorre a estratégias como a personificação “a sua *Atrê*”, “Você vai deixar os meninos com gostinho de quero mais”, a fim de amenizar os reais efeitos de sentido que se deseja produzir, o “Cá entre nós” que denomina a seção editorial, é um convite para uma conversa a sós, numa relação de confiança. Ao se identificar no discurso, o sujeito passa a coenunciador e constrói um objeto simbólico “universal”, reconhece na voz que ecoa a sua própria voz, que fala a verdade, porque veicula ideias compartilhadas pelo(a) leitor(a).

Em sentido estrito, as condições de produção são as circunstâncias da enunciação; em sentido amplo, incluem o contexto sócio-histórico-ideológico: “Quem fala? A quem fala? Para dizer o quê? Onde e quando? Com qual intenção? E de que maneira?”. Compreende uma relação com o sujeito e a situação, considera os efeitos de sentidos, elementos que derivam da forma de pensar de nossa sociedade, e a história, a produção dos acontecimentos que significam, segundo um imaginário que afeta os sujeitos em suas posições políticas (ORLANDI, 1999).

Os sentidos que se atualizam estão relacionados a um já dito conservado em uma memória discursiva; um enunciado nunca se repete da mesma maneira; em cada nova formulação pode haver um deslocamento espaço-temporal ou semântico-discursivo específico.

Em relação ao discurso, a memória é tratada como interdiscurso (aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente), ele disponibiliza dizeres que



afetam o modo como o sujeito produz significado em uma situação discursiva dada. É condição de existência dos sujeitos e dos sentidos: constituírem-se na relação tensa entre paráfrase (processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, a memória) e polissemia (deslocamento, ruptura de processos de significação). Conforme argumenta Orlandi (1999, p. 37).

Considerando que todo texto (discurso) é caracterizado pela ideologia, infere-se que, na materialidade discursiva, as posições do sujeito enunciativo podem estar em harmonia ou em conflito, a depender do lugar de onde enuncia, das condições de produção do discurso e das suas normas de formação. Uma palavra, frase ou expressão pode variar de sentido se mudar de formação discursiva; e as formações discursivas, por sua vez, estão relacionadas ao que pode e deve ser dito, embora não constituam um limite definitivamente traçado, mas se inscrevem entre diversas formações discursivas como uma fronteira que se desloca em função dos embates da luta ideológica (COURTINE; MARANDI, 1981).

Desse modo, os sentidos derivam das formações discursivas dadas, e estas representam no discurso as formações ideológicas, “cada formação ideológica constitui assim um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem ‘individuais’ nem ‘universais’, mas se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classe em conflito umas em relação às outras”, tal como argumenta Haroche et al. (1971, p. 102).

Segundo Pêcheux (1990), os sentidos são produzidos

num imaginário social resultante das relações entre poder e sentidos, emitindo esforços para que o efeito de sentido produza a impressão de um sentido único, é um jogo de efeitos de sentido, no qual os sujeitos se encontram em lugares determinados na estrutura de uma formação social. Esses lugares designam as imagens que os interlocutores fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro:

IA(A): Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em A - Quem sou eu para lhe falar assim?

IA(B): Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em A - Quem é ele para que eu lhe fale assim?

IB(B): Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em B - Quem sou eu para que ele me fale assim?

IB(A): Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em B - Quem é ele para que me fale assim?

Isso pressupõe que no processo discursivo os sujeitos envolvidos já fazem uma antecipação do seu interlocutor, o que já orienta a formulação do emissor; o que a revista divulgará e a forma como tratará os assuntos vai ser influenciada pela representação que tem de si mesma e pela imagem que faz de sua leitora, quais as respostas que ela quer obter, e para isso precisa antecipar as questões e o referente. Neste artigo, nos interessam as formações imaginárias do lugar de A, como a fórmula editorial da revista se caracteriza como representante do discurso midiático e quais estratégias discursivas

vão resultar para conseguir a consubstanciação de seu discurso refletido na imagem de B.

Os sentidos só podem ser interpretados quando se recuperam as vozes que falam através do discurso produzido em certo momento histórico. Um discurso só tem sentido para um sujeito quando ele o reconhece como pertencente à determinada formação discursiva, na qual está investida uma série de formações imaginárias, que designa o lugar que os sujeitos se atribuem mutuamente (PECHEUX, 1990, p. 18).

Parafraseando Orlandi (1999), conclui-se que o sentido não existe em si mesmo, mas pode ser determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. O discurso, por sua vez, se constitui em seus sentidos porque se inscreve em uma formação discursiva e não outra para ter um sentido e não outro. É pela referência à formação discursiva que é possível compreender os diferentes sentidos que se manifestam na prática discursiva

Uma análise, nesta perspectiva, possibilita penetrar o imaginário que atravessa os sujeitos em suas práticas discursivas e, explicitando o modo como os sentidos estão sendo produzidos, pode-se compreender melhor o que está sendo dito.

## “Cá entre Nós” *Carpe Diem*



A redação da Atrê viajou ao passado. Mas foi só para ficar bem na foto, feita no estúdio A Máquina do Tempo. Depois do clique, voltamos rapidinho ao presente!



Este mês a sua Atrê está recheada de matérias gostosas! A começar pelo bate-papo com a galera do CPM 22, sempre querida e muito bem-humorada. Fala sério: é impossível não curtir o som desses caras! Para quem ainda não se animou, tem mais: uma entrevista exclusiva com o Chuck, do Simple Plan. E isso sem falar no superguia do beijo. Você vai deixar os meninos com gostinho de quero mais! Tem também um teste para ajudá-la a descobrir em que tempo você vive. Achou estranho? Pois saiba que muitas meninas, mesmo sem perceber, não vivem o ano de 2006, embora essa data esteja estampada em todos os calendários. Ou elas estão presas a lembranças de histórias que já terminaram ou perdem um tempão sonhando com o futuro. É claro que ninguém precisa passar uma borracha no que já viveu nem se comportar como se este fosse o seu último dia de vida. Mas curtir o presente, mergulhando de cabeça nas oportunidades que a vida dá, é muito mais divertido do que ficar remoendo tristezas ou se preocupando com um futuro ainda tão distante. Experimente viver um dia de cada vez! E depois me conte como foi.

Beijinhos,

Rita

Figura 1 - *Atrévida*, jul./2006.

A imagem constitui um discurso e, em muitos casos, é utilizada como artifício para fortalecer o dizer, configurando um modo de apresentar as ideias, de fazer referir e provocar no interlocutor uma melhor identificação. A fotografia como recurso imagético remete à história, à história de vida, a momentos inesquecíveis (ou não), lembranças, algo que ficou registrado no tempo. Ao olhar para uma fotografia, o indivíduo pode facilmente reconstituir os fatos, remontar ao momento e relembrar coisas que estão guardadas na memória.

O editorial que apresenta a edição nº 143, de julho de 2006, está formatado em dois planos, os quais destacam o tema principal e aludem ao pensamento dos editores sobre o assunto. No alto da página, duas fotografias em destaque abrem a seção e remetem a duas épocas distintas, despertando na memória discursiva passado e presente; e, em segundo plano, o texto assinado que constitui os temas e seções relevantes da edição. As imagens pressupõem que o tempo cronológico é o assunto a ser discutido; elas dividem quase a mesma delimitação de espaço com o texto escrito, devido ao grau de importância que assumem na formulação.

Como elemento de um álbum de família, a primeira fotografia, de aspecto amarelado, com moldura detalhada em estilo barroco, apresenta sete mulheres vestidas ao estilo europeu do século XVIII, o que se pode observar pelo uso de leques, chapéus, vestidos longos, rodados e bem comportados, luvas e sombrinhas; como pano de fundo, móveis antigos decoram o ambiente, um cabideiro com chapéus pendurados; todo o cenário completa um ar sério e compenetrado. O olhar sisudo das mulheres e a postura ereta fazem transparecer um

todo de sentido, como se as pessoas e o ambiente se confundissem, tornando-se um só.

A segunda fotografia seria uma réplica da primeira, se não fosse pelos contrastes que se destacam, apesar de conter as mesmas “personagens”, no mesmo ambiente, e alinhadas na mesma posição. Quais são as diferenças e quais são os efeitos de sentidos? Ao invés de um espaço real, na segunda foto, o ambiente aparenta um cenário devidamente preparado para o sentido que a imagem deveria produzir. O ar sério e compenetrado da primeira imagem, o que denota uma volta ao passado, dá lugar a sorrisos e gestos de saudação, braços erguidos, chapéus e leques para o ar; colorido, principalmente amarelo e vermelho, que trazem ao ambiente maior descontração, mais vida e ar de liberdade, atributos que a revista assegura serem ideais para a mulher adolescente na contemporaneidade.

O efeito de sentido é construído pelas imagens como uma ação cíclica, um olhar no passado e um rápido retorno ao presente. Pode-se perceber também, embora implicitamente, o percurso percorrido pelas mulheres ao longo do tempo: no antes, submissas, complacentes com os padrões impostos para elas sobre a forma de ser mulher, sem voz, sem poder de decisão; e no agora, tempo vivido na segunda fotografia, um momento de conquistas, de quebra de paradigmas e de protocolos, no qual importam as oportunidades do presente, como fica evidenciado no texto que constitui a segunda parte do editorial.

As duas imagens querem marcar duas épocas e, com isso, sugerem uma época como mais prazerosa, mais divertida do que a outra, neste caso, o momento presente representado pela segunda imagem, o que

confirma a inscrição ao lado de uma das fotografias “A redação da *Atrê* viajou ao passado. Mas foi só para ficar bem na foto, feita no estúdio A Máchina do Tempo. Depois do clique, voltamos rapidinho ao presente!”

As formações discursivas que caracterizam os discursos no texto estão relacionadas à forma de ver a vida e, com isso, à maneira de considerar o tempo. Neste caso, o discurso que prevalece se inscreve na formação discursiva do *Carpe diem*, viver o presente é o mais importante, pensar no futuro é perder tempo, pois o futuro ainda é muito distante. Essa regra de vida constitui um interdiscurso, na medida em que remete a uma memória discursiva, um já dito que circula socialmente.

*Carpe diem quam minimum crédula postero*, do Latim, significa “Colha o dia, confia o mínimo no amanhã”. Amplamente divulgada no ocidente, esta expressão é utilizada para solicitar que se evite gastar o tempo com coisas inúteis ou como justificativa para o prazer imediato, sem medo do futuro, ou, ainda, como palavra de ordem: aproveita o momento. Seu autor é Horácio, um poeta romano que viveu antes de Cristo e a deixou registrada em *Odes*, Livro 1, ode 11, versos 6-8; originalmente o poeta aconselha seu interlocutor a voltar ao trabalho de sempre porque ninguém sabe o que os deuses lhe reservam; então a melhor coisa é parar de sonhar com o futuro, admitir que a vida é curta, e colher os frutos de hoje. “Sê prudente, começa a apurar teu vinho, e nesse curto espaço/ Abrevia as remotas expectativas. Mesmo enquanto falamos, o tempo,/ Malvado, nos escapa: aproveita o dia de hoje, e não te fies no amanhã.”

Nos séculos XVI e XVII, esta ideia popularizou-se na poesia inglesa, a exemplo o livro de Robert Herrick, “*To*

*the Virgins*”, na poesia “*to Make Much of Time*”, que inicia com os versos “*Gather ye rosebuds while ye may*”. Outros versos semelhantes são atribuídos a um poeta chinês, “Colha a flor quando florescer; não espere até não haver mais flores, só galhos a serem quebrados.”

No filme *Sociedade dos poetas mortos*, o ator Robin Williams, que faz o personagem do professor, utiliza as mesmas ideias: “Mas se você escutar bem de perto, você pode ouvi-los sussurrar o seu legado. Vá em frente, abaixe-se. Escute, está ouvindo? – Carpe – ouve? – Carpe, carpe diem, colham o dia garotos, tornem extraordinárias as suas vidas.”

Com a mesma intenção, a banda *Metallica*, lança em 1997 a música “*Carpe Diem Baby*”, que motiva o público a “espremer e chupar o dia” – *Come squeeze and suck the day/ Come Carpe Diem Baby*. E a *Dream Theater*, em *A Change of Seasons*, presta uma homenagem à filosofia do *Carpe Diem* com sua música título do disco, de 23:06 minutos, incluindo na letra trechos do filme *Sociedade dos poetas mortos* (WIKIPÉDIA, 2007).

As formações discursivas autorizam os sentidos que são atualizados a cada discurso e fornecem aos sujeitos, através das formações imaginárias, certas imagens de si e do outro, as quais são partes constituintes das posições a serem ocupadas pelos sujeitos. Tais posições, assim como os sentidos, são construídos historicamente pelo contexto ideológico em que está inserido o sujeito.

“Mas curtir o presente, mergulhando de cabeça nas oportunidades que a vida dá, é muito mais divertido do que ficar remoendo tristezas ou se preocupando com um futuro ainda tão distante.” Nesta formulação, a memória discursiva como interdiscurso constitui um elemento



para os efeitos de sentido que o sujeito enunciator quer produzir, a partir da imagem que faz de seu interlocutor. O adolescente em nossa sociedade se caracteriza pelo inconformismo, rebeldia, senso de irresponsabilidade, de aventura, pela ânsia de aproveitar o momento e, como já constituído historicamente, viver o momento é melhor que planejar o futuro.

Por outro lado há um embate ideológico com outra formação discursiva que o emissor admite, na qual o passado passa a ser também importante e deve ser considerado na história de vida de cada um, como esclarece a assertiva: “É claro que ninguém precisa passar uma borracha no que já viveu nem se comportar como se este fosse o seu último dia de vida.” Pode-se evidenciar, aí, uma ideia que perpassa duas formações discursivas, uma delas mais diretamente relacionada ao discurso dos pais, do adulto, de que se deve pensar agora para que o futuro seja melhor, e uma outra que diverge da anterior: quando o futuro chegar, pensa-se sobre ele.

Para Mussalim (2004, p. 125),

Uma formação discursiva se inscreve entre diversas formações discursivas, e a fronteira entre elas se desloca em função dos embates da luta ideológica, sendo esses embates recuperáveis no interior mesmo de cada uma das formações discursivas em relação.

As formações ideológicas, constituídas na interação, especificam para as formações discursivas e os padrões de ver e de dizer dentro de um campo discursivo. É a partir desse instituído que as formações discursivas interpelam o indivíduo em sujeito, isto é, colocam-no

numa posição, da qual produz um discurso determinado histórica e ideologicamente.

Considerando estes princípios como constitutivos do discurso, nas margens das formações discursivas, formulam-se as imagens que o sujeito emissor tem dele mesmo, do referente e do interlocutor.

Neste jogo de efeitos de sentido postulado por Pêcheux (1990), temos:

(A imagem que a revista *Atrevida* tem dela mesma): “Este mês a sua *Atrê* está recheada de matérias gostosas!”, “E isso sem falar no super guia do beijo”, “Tem também um teste para ajudá-la a descobrir em que tempo você vive.” “E depois me conte como foi”. Primeiro, “recheada” e “gostosas”, são atributos de algo bom para se comer, e se a revista e as matérias possuem estas qualidades, devem ser consumidas o quanto antes, e vão fazer bem à leitora. E mais, ela se vê como autorizada a oferecer auxílio, uma espécie de manual (prático) do beijo, que orienta o antes, o durante e o depois, além de dicas especiais sobre o primeiro beijo, ou sobre alguns probleminhas que podem surgir na hora de beijar; com esta mesma intenção apresenta o teste para ajudar a descobrir em que tempo a leitora vive, se só pensa no futuro ou no presente, ou se parou no passado. E ao interagir com a leitora “E depois me conte como foi”, se apresenta como alguém bastante próximo, com quem se pode conversar e confiar.

(A imagem que a *Atrevida* tem do referente): “Ou elas estão presas a lembranças de histórias que já terminaram ou perdem um tempão sonhando com o futuro”, “Mas curtir o presente, mergulhando de cabeça nas oportunidades que a vida dá, é muito mais divertido do que ficar remoendo tristezas ou se preocupando com um

futuro ainda tão distante.” Para a revista, o que importa é o tempo presente, o qual deve ser aproveitado da forma mais intensa possível, e corrobora a filosofia do *Carpe Diem*. Quanto ao passado, remete a acontecimentos que ficaram no passado e, por isso, não vale a pena lembrar. A vida é uma diversão e curtir as oportunidades do momento é muito mais interessante. E o futuro diz respeito a sonhos que podem nunca se realizar, portanto, pensar no futuro é perder tempo na vida.

(A imagem que a *Atrevida* tem do destinatário): A forma de se dirigir à leitora já pressupõe dois tipos de mulheres adolescentes, uma que se anima facilmente e aprova as sugestões da revista e outra que precisa de um motivo a mais para se animar: “Para quem ainda não se animou...”, constitui uma interpelação universal.

Aprender a beijar, para atrair os garotos, é uma necessidade. “Você vai deixar os meninos com gostinho de quero mais!”, infere que toda menina, na fase da adolescência, tem os mesmos intentos, aprender a beijar para conquistar e atrair os meninos.

Há meninas que vivem fora do tempo: que significa viver fora do tempo, segundo fórmula o editorial? “Pois saiba que muitas meninas, mesmo sem perceber, não vivem o ano de 2006, embora essa data esteja estampada em todos os calendários. Ou elas estão presas a lembranças de histórias que já terminaram (provavelmente algum relacionamento afetivo) ou perdem um tempão sonhando com o futuro”. Viver fora do tempo é não acordar com as ideias defendidas pela publicação, são meninas que ainda não namoram, não frequentam as baladas, não dormem em casa com o namorado, preferem planejar o futuro, ainda que esteja longe.

## Considerações Finais

A partir da análise, conclui-se que a construção do sentido no editorial da revista *Atrevida* se dá por meio de mecanismos que criam os efeitos de sentido – a forma de tratar o tema através de interdiscursos que funcionam como verdade consagrada, os modos de dizer, as formulações. Todos impõem um regime de verdade, retomando discursos sedimentados ao longo da história.

Todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E é nesse jogo que constroem seus sentidos (ORLANDI, 2001, p. 33). Pode-se afirmar que no texto analisado predominam os processos parafrásticos, no dizer há sempre algo que se mantém, o já dito, que remete à memória discursiva.

A atualização do discurso e as regras de sentido que ela opera só podem ser compreendidas a partir da designação do outro e do seu contexto argumentativo. Todo enunciado pressupõe um coenunciador, e isso implica um tom, um gesto, uma forma de dizer, a partir das formações imaginárias que determinam a enunciação.

Na *Atrevida*, o discurso é formulado a partir da imagem que o enunciador faz da leitora prevista e funciona como uma resposta às questões ligadas à forma de interagir como adolescente no mundo criado pela mídia. Essas imagens vão determinar as formações discursivas nas quais se inscreverá o discurso, dando ao texto um caráter familiar, bem próximo do que a adolescente precisa e deseja ouvir.

Através do discurso, os sujeitos se constituem, constroem, destroem e reconstróem identidades, as quais geralmente são decorrentes das formações imaginárias que o sujeito idealiza, tomando como base os valores implícitos nos vários discursos que circulam socialmente. É a partir dessa visão que a revista se pauta com uma resposta válida para os anseios da adolescente, baseando-se no processo de antecipação das representações do receptor.

## Referências

ATREVIDA. São Paulo: Símbolo Editora, n. 143, jul. 2003.

BAZKO, B. **Les imaginaires sociaux.mémoire et espoirs collectifs**. Paris: Payot, 1984.

COURTINE, J. J.; MARANDI, J. M. "Quel objet pour l'analyse du discours? In: **Mtéalístés discursives**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981.

GREGOLIN, Maria do RosárioValencise. O acontecimento discursivo na mídia, metáfora de uma breve história do tempo. In: GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise (org). **Discurso e mídia**: a cultura do espetáculo. São Carlos: Claraluz, 2003. p. 95-110.

HAROCHE, C.; HENRY P.; PECHEUX, M. "La sémantique et la coupure saussuriense; langue, langage, discours", **Langages**, n. 4. paris: Didier-Larousse, 1971. p. 93-106.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do Discurso. In: MUSSALIM, Fernanda, BENTES, Anna Christina

(orgs). **Introdução à lingüística**: fundamentos epistemológicos. v. 2, 1. ed. São Paulo: Cortez, 2004. p. 101-140.

ORLANDI, Eni Pucinneli. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 1999.

PECHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso. In: GADET, F.; HAK, T. (orgs) **Por uma Análise Automática do Discurso**. Campinas: Unicamp, 1990.

WIKIPÉDIA. Desenvolvido pela Wikimedia Foundation. Apresenta conteúdo enciclopédico. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Carpe\\_diem&oldid=5722257](http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Carpe_diem&oldid=5722257)>. Acesso em: 29 jan. 2007.

## Condutas sociais, morais e práticas educativas: ordenações representativas percebidas no romance “As três Marias”

Nadja Santos Bonifácio<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo trata do romance da nossa literatura “As Três Marias” (1939), de Raquel de Queiroz. O texto é de cunho ficcionista, mas nos fornece pistas sobre práticas e comportamentos de uma época. A partir da leitura do texto, feita como complemento para a compreensão de outro estudo sobre um internato de meninas menores pobres localizado em Aracaju, surgiu a ideia de desenvolver este artigo, que pretende analisar as práticas educativas, condutas sociais e morais difundidas através do romance, assim como perceber as estratégias desenvolvidas pelas personagens para driblar os métodos utilizados na instituição para moças internas e externas, no início do século XX, sob a direção de freiras francesas. Espera-se com isso buscar uma compreensão sobre práticas, costumes e comportamentos, por meio de um aporte teórico-metodológico de abordagem histórico-cultural direcionado ao campo História da Educação, Literatura, História Social e Educação Feminina.

**Palavras-chaves:** Condutas Sociais e Morais; Educação Feminina; História; Literatura; Práticas Educativas.

---

<sup>1</sup> Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal de Sergipe; Especialização em Metodologia do Ensino Superior pela Faculdade São Luís de França e Membro do Grupo de Pesquisa em História da Educação: intelectuais da educação instituições educacionais e práticas escolares/UFS/NPGED. *E-mail:* nad3sb@bol.com.br.

## **Social, moral behaviors and practical educative: representative ordinances perceived in the romance “The three maria”**

**Abstract:** The present article deals with the romance of our literature “The Three Marias” (1939), of Raquel de Queiroz, the text is of fictionist matrix more than in it supplies practical tracks to them on and behaviors of a time. From the reading of the text done as complement for understanding of another study on a boarding school of poor lesser girls located in Aracaju, the idea appeared to develop this article that it intends to analyze practical the educative ones, spread out social and moral behaviors through the romance, as well as, to perceive the strategies developed for the personages to dribble the methods used in the institution for internal and external young women, in the beginning of century XX, under direction of French nuns. One expects with this to search an understanding on practical, customs and behaviors, by means of one arrives in port theoretician-methodological of description historic-cultural boarding directed to the field History of the Education, Literature, Social History and Feminine Education.

**Keywords:** History; Feminine education; Literature; Practical educative; Social and moral behaviors.



## Introdução

A nova forma de pensar a História abriu caminho para inovações nos estudos históricos. Os historiadores começaram a contemplar, como objeto de estudo, não somente a História Política, mas também a história de vida, a história dos marginalizados, das mulheres, dos camponeses, da infância, dos grupos étnicos, da loucura, da sexualidade, enfim, de temas que investigam e questionam a outra versão dos acontecimentos: a versão dos grupos minoritários.

Afirma Robinson (apud BURKE, 1992, p. 20) que a “História inclui qualquer traço ou vestígio das coisas que o homem fez ou pensou, desde o seu surgimento sobre a terra”.

Diante dessa declaração, verificamos que, na História Cultural, as técnicas e as abordagens que podem ser utilizadas como recursos são diversas, visto que o homem a cada tempo de sua existência deixou seus registros e suas marcas. Porém, evidenciando essa afirmação, Roger Chartier (2002, p. 164), esclarece que os “registros” cruzam-se, ligam-se, respondem-se, mas jamais se confundem.

Ginzburg (1989, p. 152) entende que “através de indícios mínimos, podemos reconstruir uma realidade”; ele completa, ainda, “que se pode fazer ouvir vozes humanas articuladas também a partir de documentos de pouca importância, talvez catalogadas entre as ‘curiosidades’ capazes de interessar apenas aos historiadores dos costumes” (GINZBURG, 1989, p. 45-46). Portanto, considerando essas proposições, poderemos obter respostas a partir de elementos aparentemente

ocultos que, se descobertos e confrontados com outros tipos de fontes, viabilizarão a obtenção de novas respostas e a construção de novas fontes.

Em 1960, Phillippe Áries estruturou a sua obra *História social da criança e da família*, fundamentado na “história das mentalidades”. História que, para Robert Darnton, significa a história que “estuda a maneira como as pessoas comuns entendiam o mundo, [...] como organizavam a realidade em suas mentes e a expressavam em seu comportamento” (1986, p. XIV). Para isso, utilizou uma variedade de documentos: diários, cartas, registros iconográficos, quadros, que, na época, eram recursos pouco explorados pelos historiadores. O uso dessas fontes o ajudou a analisar e perceber a mudança de comportamento e sentimento dos indivíduos, principalmente o grande interesse dos adultos pelo comportamento infantil.

Ele destaca, em seu ensaio *A História das Mentalidades*, o seguinte:

Certas coisas eram concebíveis, aceitáveis em determinada época, em determinada cultura, e deixavam de sê-lo em outra época e numa outra cultura; o fato de não podermos mais nos comportar hoje com a mesma [...] naturalidade de nossos antecessores [...] e nas mesmas situações, indica precisamente que interveio entre eles e nós uma mudança de mentalidade (ARIÈS, 1990, p. 154).

A partir desse ponto de vista entendemos que a mudança de comportamento e sentimento dos indivíduos depende da forma como esses indivíduos desenvolveram seu saber, ou seja, como esses indivíduos em cada época, manipularam ou utilizaram os “instrumentos” de que

dispunham, isto é, “palavras, símbolos, conceitos, etc.” (CHARTIER, 2002, p. 32), para firmar sua cultura.

Porém, hoje é possível perceber, conforme afirmam Lopes e Galvão (apud FREITAS, 2002, p. 45), no campo da História da Educação, uma “revolução documental” que “tem atingido e marcado profundamente [...] aqueles que abordam novos temas e que utilizam fontes não tradicionais”, como, por exemplo, “o uso de memórias, diários, cartas, biografias, fotografias, literatura, música, pintura, história de vida, depoimentos, anúncios em jornais e revistas, entre outros”, que, com certeza são fontes que auxiliam ricamente a pesquisa historiográfica, desde que o pesquisador tenha habilidade e bom senso suficiente para empregá-las. Nesses termos, vale ressaltar o uso da literatura como fonte para os estudos relacionados à História da Educação e outras histórias.

Segundo Darnton (1995), a atitude francesa de classificar a história da literatura se constitui em dividir o tempo em segmentos pelo aparecimento de grandes escritores e grandes livros. Porém, essa concepção atualmente é limitada, pois o historiador “precisa trabalhar com uma concepção mais ampla de literatura, que leve em conta os homens e as mulheres em todas as atividades que tenham contato com as palavras” (DARNTON, 1990, p. 132).

O autor nos esclarece um ponto importante em seu discurso, o de que o historiador não pode deixar de lado os contadores de histórias, as conversas de porta, de praças, e as conversas de botequim, porque são práticas sociais que também servem como instrumentos de investigação. Sublinha o autor que o “contato popular com a palavra inclui as mães que cantam versinhos, crianças que recitam versos de pular corda, adolescentes que contam piadas

suas e negros que trocam insultos rituais (“xingar os pais” por exemplo)” (DARNTON, 1990, p. 132). Temos, assim, a considerar que a literatura, como instrumento de investigação, vai além do livro ou texto impresso, pois a apropriação da textualidade ou oralidade irá depender dos espaços que cada indivíduo ocupa no meio social. Ferro, em seu texto *Literatura escolar e história da educação: cotidiano, ideário e práticas pedagógicas*, nos diz: “A linguagem é o meio principal pelo qual o homem pode e consegue estabelecer relação com seu meio e seus semelhantes. Através da língua articulada em discurso, o ser humano expressa seus sentimentos, idéias, expõe sua visão de mundo, enfim, pode comunicar” (2000, p. 26).

Diante disso, tendo em mente a importância do uso da literatura como subsídio para os estudos na História da Educação, o referido trabalho analisará o romance *As Três Marias*, de Raquel de Queiroz, visando analisar as práticas educativas, condutas sociais e morais difundidas através do romance, assim como perceber as estratégias desenvolvidas pelas personagens para driblar os métodos utilizados na instituição.

## **Uma Breve Abordagem sobre a Autora Raquel de Queiroz**

Escritora, professora, jornalista, cronista, romancista, teatróloga, tradutora (com mais de quarenta obras traduzidas para o português), membro da Academia Brasileira de Letras (1977), sendo a primeira mulher a ingressar na entidade, eleita para a cadeira nº 5, na sucessão de Cândido Mota Filho.

A escritora Raquel de Queiroz era avessa a expor sua vida íntima. Sempre se pronunciava, em suas entrevistas, quando abordada sobre sua vida pessoal: “Minha vida pessoal é minha, não do público. Essas coisas a gente fala em romance. Nas biografias não se deve contar” (MENEZES, 2006). Sempre dizia que não escreveria um livro de memórias. Apesar de ter escrito, juntamente com a irmã, Maria Luiza, o livro *Tantos anos*, ela fez questão de suprimir as partes que, para ela, tratavam de sua intimidade. Nesse livro, ela discorre sobre sua participação na vida política: a militância comunista, o apoio ao golpe de 64; os amigos escritores; fala também de lembranças com a família – os “causos” de família.

Raquel de Queiroz nasceu em 17 de novembro de 1910, na casa número 86 da Rua Senador Pompeo, em Fortaleza - CE, falecendo em 04 de novembro de 2003, na cidade do Rio de Janeiro, em casa, no Leblon. Filha de Daniel de Queiroz e Clotilde Franklim de Queiroz. Seus pais eram pessoas instruídas e que tinham o hábito da leitura. Seu pai trabalhou como juiz de Direito, promotor e professor de Geografia. Fez sempre questão de dedicar-se pessoalmente à educação da filha, ensinando-a a ler, a montar a cavalo e a nadar. Sobre a mãe, dizia ela: “minha mãe era uma intelectual muito lida. Ao falecer, além de uma paixão pelos autores russos, ela nos deixou uma biblioteca com 5000 livros” (MENEZES, 2006). O seu lado trazia a descendência do escritor José de Alencar. Raquel tinha quatro irmãos, três homens: Roberto, Flávio e Luciano, e uma irmã caçula, Maria Luiza, nascida em 1926.

Raquel estudou como interna no Colégio Imaculada Conceição, formando-se professora com quinze anos de idade, em 1925.

Sob orientação da mãe, D. Clotilde, atualizava-se com leituras nacionais e estrangeiras, principalmente, francesas. Segundo Lajolo & Zilberman (2003), a “literatura francesa foi por muito tempo uma presença marcante e vitalizou o ensino da literatura e lhe conferiu sentido, justificativa e legitimidade” (p. 210). A autora era estimulada pela leitura intensiva. Conforme Chartier, o leitor intensivo “era confrontado a um *corpus* limitado e fechado de livros, lidos e relidos, memorizados e recitados, compreendidos e decorados, transmitidos de geração em geração” (1998, p. 28).

Desse modo, a prática de leitura utilizada na formação de Raquel mostra que ela era condicionada a ler os autores e livros orientados pela mãe. Relata em entrevista: “Minha mãe foi formando meu gosto de pequena” (ARAÚJO, 1998). Mas, apesar de gostar dos autores ingleses, lia mais os autores franceses e portugueses por indicação da mãe. É notório que a autora teve uma extrema influência das bibliografias indicadas pela mãe, mas como boa leitora – “lia tudo que pegava” (ARAÚJO, 1998) – a curiosidade fazia com que ela escapasse um pouco desse *corpus*.

É nesse quadro, em contato direto com o texto escrito, representando “uma coisa normal” para Raquel, que ela se apropriou de uma vasta literatura, “efeito de um processo cultural dinâmico, vindo de apropriações, de posturas diante do objeto-escrita, de usos e funções desse objeto em determinados espaços” (MOYSÉS, 1995, p. 58), e que veio a manifestar-se em suas representações do meio social e cultural, proporcionando, provavelmente, o grande desempenho da autora em seus romances, traduções e outros escritos.

Romances escritos pela autora: *O Quinze* (1930); *João Miguel* (1932); *Caminho de pedras* (1937); *As Três Marias* (1939); *Dôra, Doralina* (1975); *O galo de ouro* (1985) - folhetim na revista *O Cruzeiro*, (1950); *Obra reunida* (1989); *Memorial de Maria Moura* (1992).

## **As Representações das Condutas Sociais e Morais e as Práticas Educativas Percebidas no Romance**

O romance *As Três Marias* nos fornece “indícios” (GINZBURG, 1989, p. 152) sobre práticas e comportamentos de uma época. O romance é narrado em primeira pessoa e tem, como protagonista, Maria Augusta (Guta), que junto com Maria José e Maria da Glória formam a tríade do romance.

O enredo começa com Guta, a personagem-narradora, ingressando num Colégio interno católico, situado em Fortaleza, comandado por freiras francesas. Guta permanece interna dos doze aos dezoito anos de idade. Nesse período de interna, conhece suas melhores amigas, Maria José e Maria da Glória. Entra em contato, também, com um mundo limitado e desconhecido, onde tudo é proibido, controlado e disciplinado, mas é o lugar onde recebe orientações para sua formação na vida adulta. Após a formação, as meninas estão ‘prontas’ para enfrentar o mundo – o mundo urbano, considerado depois, por Guta, um mundo “igualmente monótono, cheio de outros pequenos deveres enfadonhos” (QUEIROZ, 2005, p. 83). Por outro lado, ao sair, elas tentavam ordenar os ensinamentos da sua

formação católica com os ideais do mundo urbano.

Ao ingressar no Colégio, levada pelo pai e pela madrinha, tudo era estranho para Guta. As freiras com suas vestimentas, o silêncio, a Nossa Senhora bonita e triste, o semblante das freiras, com olhar morto, o barulho do pátio onde ficavam as alunas, e os uniformes iguais azul-marinho. Era um mundo cheio de regras, com horários determinados para todas as atividades, hora de dormir, de comer, de ir à rouparia, de estudar, de rezar, de conversar e brincar.

Contudo, esse mundo para as freiras era normal, seu ambiente de aprendizagem (convento) suscitava tal comportamento de reclusão e disciplina. No texto de Maria José Rosado Nunes (2004), *Freiras no Brasil*, ela aponta que as freiras também têm uma história, ela evidencia que o ambiente reservado aos conventos, do cumprimento rígido dos horários, do silêncio rigoroso e da obediência eram práticas que se estendiam tanto para as sedes das congregações e ordens, quanto para as obras – os colégios, hospitais, casas de assistência, os orfanatos e os asilos (NUNES, 2004, p. 497).

Mesmo assim, era frequente nos séculos XIX e XX, entre algumas famílias brasileiras, a prática de colocar os filhos ou filhas para estudar em colégios internos, especialmente nos de cunho particular ou pertencentes a Congregações Religiosas, especialmente católicas. As meninas eram preparadas para cuidar do lar e dos filhos, ou seja, para ser boas mães e donas de casa e boas católicas. Entretanto, muitas vezes, a reclusão era forçada, por desobediência ao pai. O romance exhibe o caso de Tereza, filha de um Coronel, que é colocada no colégio interno por questões familiares – um namoro indesejado



–, situação que finda com Tereza fugindo do Colégio com o namorado. (QUEIROZ, 2005, p. 62-69). Entretanto, mesmo com esse tipo de resistência, as meninas brasileiras eram “entregues à direção de religiosas estrangeiras, que foram elementos fundamentais nesse processo” (NUNES, 2004, p. 499) educativo.

Segundo Bittencourt (2002), a Igreja Católica europeia, em sua força de expansão, instalou centenas de ordens religiosas no país entre o final do século XIX e início do século XX. Vieram para o Brasil as ordens religiosas francesas, como Salesianos, Congregação da Filhas de Maria, entre tantas outras. Portanto, durante bom tempo, “os internatos mostravam-se como as organizações mais adequadas para garantir a formação desejada para as meninas, todavia apresentavam quantidade de problemas a serem tratados e o principal deles era [...] o gerenciamento das amizades e a economia dos afetos (BITTENCOURT, 2002, p. 162). Entretanto, a formação de moças nesses internatos perduraria no país, segundo o mesmo Bittencourt, “até por volta dos anos 60” (2002, p. 168).

A organização espacial do Colégio era estratégica: existia o lado das pensionistas, com estudo diferenciado, bons professores, aulas de piano, uniforme de seda e flanela branca; o espaço das meninas pobres, que eram “as casas do Orfanato”, as quais usavam uniforme xadrez, com um currículo voltado para aprendizagem do trabalho doméstico. E o espaço das irmãs, no centro, bem iluminado e com boa visibilidade para os dois lados. Conforme Alessandra Barbosa Bispo (2006), em seu artigo “Educação e Vigilância aos Internos da Cidade de Menores ‘Getúlio Vargas’”, essa configuração

do espaço seguia o princípio que Michel Foucault chama de localização ou de quadriculamento, pois o seu espaço está organizado de forma a se encontrar cada indivíduo em seu lugar (BISPO, 2006).

Era de costume existirem, anexos aos colégios internos religiosos, orfanatos para meninas ou meninos pobres, demonstrando o ato de caridade dessas instituições. Mas, na realidade, os orfanatos formavam a mão de obra necessária para o trabalho nas indústrias, no caso dos meninos, ou para trabalhos domésticos ou manuais nas casas das elites, no caso das meninas. Como se esclarece no romance:

[...] lá estavam as casas do Orfanato, onde meninas silenciosas, vestidas de xadrez humilde, aprendiam a trabalhar, a coser, a tecer as rendas dos enxovais de noiva que nós vestiríamos mais tarde, e a bordar as camisinhas dos filhos que nós teríamos, porque elas eram as pobres do mundo e aprendiam justamente a viver e a pensar como pobres (QUEIROZ, 2005, p. 25).

Portanto, o contato entre esses dois lados ou mundos era totalmente proibido, encontrando-se, somente, na hora da capela para a reza. As amizades e conversas entre elas não eram toleradas pelas irmãs sob pena de punições, que variavam de pequenos castigos até advertência ou expulsão. Mesmo com esse controle, as meninas burlavam a vigilância encontrando-se às escondidas. Elas trocavam, vendiam, compravam e circulavam objetos dentro e fora da instituição, por intermédio das externas. No entanto, quando isso acontecia, as meninas eram levadas à Madre Superiora, que oferecia as punições

adequadas a cada lado. Geralmente as pensionistas só recebiam advertências, mas as meninas pobres eram punidas com trabalhos ou expulsões.

Nesse sentido, analisando o espaço demonstrado no romance, as freiras se encontravam em lugar central e estratégico para estabelecer a ordem e a disciplina. Conforme Foucault, a disciplina fabrica assim corpos submissos e dóceis (1987, p. 23), tornando-os preparados para receber a submissão devida a seu superior. A disciplina era também evidenciada no Colégio por meio da “forma”, que se organizava do seguinte modo: primeiro as “grandes, depois as médias, e as pequenas fechando a fila” (QUEIROZ, 2005, p. 16); através do sino, que era um instrumento de aviso para mobilidade dentro da instituição; da lista de chamada em voz alta, acionada, principalmente, quando se dava por falta de alguma interna; dos horários; das rezas várias vezes ao dia constituindo-se na formação do *habitus*; do controle das leituras indesejáveis; do controle das amizades e também pelo “jogo de olhares, deixando aqueles que são vigiados conscientes de quem detém o poder disciplinar” (BISBO, 2006, p. 34).

O controle era severo, pois, subtendia-se que as meninas das casas do orfanato, por serem pobres, tinham valores morais e condutas sociais diferentes das meninas pensionistas e essa aproximação poderia ser prejudicial à formação das alunas. Com isso, fazia-se perceber às meninas pobres o seu lugar de servidão e subserviência, pois as “regras lhes exigiam modéstia, humildade e silêncio” (QUEIROZ, 2005, p. 25).

Essa diferença representava-se, também, através das vestimentas: as pensionistas usavam roupas de seda e flanela azul-marinho; e as órfãs usavam xadrez

humilde vermelho. Logo, distinguindo o fardamento da pensionista e da menina pobre, acentuava-se, cada vez mais, a desigualdade.

No romance, a narradora relata a formação de meninas no início do século XX, num colégio interno dirigido por religiosas francesas; nesse contexto, ela retrata a convivência entre dirigentes e alunas, a relação aluna e aluna, os pensamentos, as crenças, os hábitos, entre outras práticas culturais e educativas. Sobretudo aborda um ponto importante relativo à representação e formação da mulher brasileira.

A autora destaca no romance os tipos de mulher da sociedade da época. A representação da mulher mãe, trabalhadora e a marginalizada pela sociedade; a mulher dona de casa; a mulher prostituta; entre outras atrizes que representavam a trama social no período. As mães de algumas alunas representavam a mãe que morria de parto ainda jovem, (como a mãe de Guta e Maria da Glória), e que deixavam os filhos, ainda pequenos, órfãos; destaca a mulher separada do marido, que, por isso, sustentava a casa e criava os filhos sozinha, como a mãe de Maria José, que “acordava de madrugada para medir leite, andava de tamancos o dia inteiro, pelo meio do capim e do esterco, dava de chicote nos meninos e gritava com os leiteiros”. (QUEIROZ, 2005, p. 41). O pai de Maria José “vivia ausente e Dona Júlia, a mãe, gorda e aperreada, governava tudo sozinha” (QUEIROZ, 2005, p. 39).

Destaca, também, a mulher dona de casa, como a madrasta de Guta, uma “senhora gorda, sempre grávida ou sempre amamentando” (QUEIROZ, 2005, p. 47), a que esperava pelo marido, cuidava zelosamente dos filhos e da casa. Na listagem também aparece a mulher

‘marcada’ pela sociedade, ou seja, aquela que tem uma vida promíscua, como a mãe de Jandira.

Jandira era aluna externa, mestiça e filha adúltera, vivia com a família do pai, “era risonha, apaixonada, inteligente, sabia recitar em francês e já brilhara numa festa de fim de ano, declamando *La mort de Jeanne d’Arc*, vestida de arlesiana.” (QUEIROZ, 2005, p. 22), porém, todos esses predicados não lhe tiravam a marca preconceituosa que carregava da mãe, fato que acontecia no colégio, na família (tias e avós) e na vida social, por isso, se tornou uma pessoa indisciplinada, de personalidade forte e que reagia às normas do Colégio e da sociedade. Diziam-lhe sempre:

Conheça seu lugar, minha filha... Pense em quem é você, na mãe que lhe teve, mulher sem dono e sem lei, que lhe largou à toa, criada por caridade. A vida se mostra, à sua frente, bela, sedutora, iluminada. Mas, para você, é apenas uma vitrina: não estenda a mão, que bate, no vidro; e não despedace o vidro; você sairá sangrando... Conte-se em olhar, pode até desejar, se quiser. Mas fique nisso. Vá para o Colégio: estude com as outras. Afine o seu coração pelas delas, e, se quiser, aprenda o que é o amor, leia os livros e sonhe! Mas quando chegar a sua hora, recue, deixe o estudante sentimental que lhe faz serenatas, não se atreva a pensar no menino de família, e procure um da sua igualha (QUEIROZ, 2005, p. 72).

Desse modo, para se livrar do estereótipo produzido pela própria família, Jandira encontra no casamento –

casa-se com um marinheiro – a salvação para sua triste sina de filha adúltera perante a sociedade. A mãe de Jandira era de vida livre, mestiça e humilde, considerada uma mulher sem moral, acentuando-lhe, mais ainda, o desrespeito e o preconceito.

Raquel Soihet (2004) explica que:

Apesar da existência de muitas semelhanças entre mulheres de classes sociais diferentes, aquelas das camadas populares possuíam características próprias, padrões específicos, ligados às suas condições concretas de existência. Como era grande sua participação no ‘mundo do trabalho’, embora mantidas numa posição subalterna, as *mulheres populares*, em grande parte, não se adaptavam as características dadas como universais ao sexo feminino: submissão, recato, delicadeza, fragilidade. Eram mulheres que trabalhavam e muito, em sua maioria não eram formalmente casadas, brigavam na rua, pronunciavam palavrões, fugindo, em grande escala, aos estereótipos atribuídos ao sexo frágil (SOHIET, 2004, p. 367).

Esse tipo de comportamento, porém, não condizia com as regras impostas pela cultura social da época, que exigia “delas uma atitude de submissão, um comportamento que não maculasse sua honra” (SOHIET, 2004, p. 362).

A autora, portanto, procurou retratar modelos de mulher no Brasil da primeira metade do século XX. As protagonistas do romance também representavam, já crescidas e fora do Colégio, a “mulher-moça” solteira ou casada na sociedade: Maria da Glória casa-se e torna-

se mãe e dona de casa, instruída todavia, católica e zelosa, o exemplo de família pretendida pela sociedade; Maria José torna-se professora, mas não se desprende das rezas e das idas à Igreja, configurando-se a mulher solteira, professora e muito devota, seguindo as regras da moral e imagem imaculada.

Segundo Freitas (2003), em seu livro *Vestidas de azul e branco: um estudo sobre as representações de ex-normalistas (1920-1950)*, “o magistério, além de ser um campo de trabalho socialmente aceito para as mulheres, proporcionava a condição de estudos, as possibilidades de independência econômica e um certo prestígio social” (p. 53), possibilidade de ascensão que algumas moças na época poderiam pretender; por fim, Guta, a protagonista/narradora, que sai da casa do pai para trabalhar em Fortaleza como datilógrafa e depois no Rio de Janeiro, procurando satisfazer o seu sonho de conhecer o mundo, representando a mulher moderna que rejeita a religião católica e experimenta sentimentos amorosos.

Segundo Rocha-Coutinho, “no início do século XX... as mulheres solteiras começaram a preencher funções no comércio (como vendedoras) e nos escritórios (como secretárias), além de continuarem a expandir sua participação no ensino e nas fábricas”, na educação de crianças, no serviço doméstico e na enfermagem (1994, p. 94).

As mulheres pobres ocupavam ainda espaços em hospitais e asilos, ou circulavam pelas ruas como doceiras, vendedoras de cigarros e charutos, floristas e prostitutas. Entretanto, as moças das classes média e alta aspiravam a profissões de professora, médica, advogada, escritoras,

jornalistas, entre outras (RAGO, 2004, p. 603).

Todavia, o padrão da mulher, na época, era para casar, ter filhos, cuidar da casa e do marido. “O casamento e a maternidade eram efetivamente constituídos como a verdadeira carreira feminina” (LOURO, 2004, p. 454). De um lado, a propagação do discurso biológico – na “crença de uma natureza feminina” (MALUF; MOTT, 1998, p. 373), verbalizando “o instinto de mãe”, de mãe zelosa, cuidadora e que não abandona seus filhos – que permeou durante a primeira metade do século XX, reduzindo a imagem da mulher a ‘mãe-esposa-dona de casa’. De outro, a linguagem da Igreja que, além desse discurso, se consolidava, também, na pedagogia dos exemplos, comparando as boas mães com a Virgem Maria e outras santas.

A Igreja, desde o final do século XIX, mantinha um discurso moral e religioso. Cita Guacira Lopes Louro que: “Através do símbolo mariano se apelava tanto para a *sagrada missão* da maternidade, quanto para a manutenção da pureza feminina. Esse ideal feminino implicava o recato e o pudor, a busca constante de uma perfeição moral, a aceitação de sacrifícios, a ação educadora dos filhos e filhas” (2004, p. 447).

Sendo assim, para a Igreja, os bons homens seriam bem formados se fossem criados por boas mães, criadas nos moldes católicos. Portanto, as práticas pedagógicas realizadas dentro do Colégio interno seguiam as determinações por ela proferidas.

A disciplina *História Sagrada* exercia a função de incutir, através das histórias de santos, meninas e meninos virtuosos, exemplos necessários para orientar a conduta das alunas, tanto no Colégio, como em sua vida adulta. Defendia também, o estímulo das crenças



(promessas), instigadas pela instituição.

No Colégio, por exemplo, na época dos exames, as alunas se apegavam aos santos, prometendo o que podiam e o que não podiam fazer, tornando o sacrifício uma condição para receber a graça: “passar um mês e um dia dormindo sem travesseiro; duas semanas sem comer rapadura; rezar vinte e oito terços às almas do Purgatório, ou a São José Cupertino, protetor dos estudantes” (QUEIROZ, 2005, p. 42). Entre outras histórias que serviam de exemplos, como:

Da bem-aventurada Gema Galgani, flor de pureza e piedade, a quem o demônio aparecia diariamente sob as formas de leão, de serpente, de polvo, enlaçando-a esmagando-a, devorando-a. Dos milagres de Lourdes, onde moças possuídas de Satã caem no chão, aos gritos, antes de serem aspergidas com gotas da água da fonte. A história da moça que foi para o baile e como o vestido era decotado, amarrou a Medalha Milagrosa na perna. Lá, apareceu um rapaz lindíssimo, dançou com todas menos com ela, que chorou de inveja. Depois souberam que o rapaz era o demônio. Salvaram-a de dançar com ele a Medalha Milagrosa, mesmo amarrada na perna (QUEIROZ, 2005, p. 113).

Por sua vez, as crenças serviam para ter presente o espírito religioso e supersticioso nas atividades do cotidiano, bem como para perpetuar ou materializar a crença nos dogmas católicos, servindo, ainda, de disciplina para manutenção de rituais católicos. Como a história de Maria José, que “rezava, cada vez mais perdidamente, rezava como quem chora num desespero;

calejava os joelhos, dispersava os dias em horas de adoração, corria das aulas para a benção, comungava e ia à missa todas as manhãs” (QUEIROZ, 2005, p. 146). Nesse caso, o *habitus* foi fortalecido devido às repetições exigidas no Colégio através das leituras do catecismo, das orações, enfim, dos rituais introduzidos diariamente na vida das alunas.

Guta, apesar de ir paulatinamente “abandonando a prática religiosa – a oração da noite, a missa e a confissão (QUEIROZ, 2005, p. 87), não conseguia sair do mundo dos romances lidos no internato, das histórias inocentes e imaginárias formuladas a partir de suas leituras. Não sabia muito sobre a sexualidade feminina, pois era um tipo de leitura proibida nas instituições religiosas, e, no entendimento da Igreja, a “descoberta do próprio corpo pode estimular toques suspeitos ou despertar o desejo de conhecer o corpo do outro” (VICENT, 1992, p. 309).

As leituras sobre amores ardentes e a sexualidade que levava ao conhecimento do corpo, eram desprezadas dentro desses colégios, que prezavam “o controle das manifestações da sexualidade” (ALBUQUERQUE, 2004, p. 78).

As orientações de leituras exprimiam as aventuras heroicas tipo, *Gulliver*, *Robinson* e *Capitão Nemo*, os romances leves e as poesias. Apesar disso, existia, dentro dessas instituições, uma constância na circulação de livros proibidos que, se descobertos, eram rapidamente destruídos.

As leituras permitidas, porém, não possibilitavam um entendimento às meninas sobre os horrores do mundo. Eram leituras de fantasia, que moldavam a mente para uma vida de imaginação. Os ensinamentos

religiosos (catecismo), as crenças, as histórias de santos, as rezas recitadas todos os dias como uma obrigação e o sacrifício eram práticas escolares e culturais indispensáveis nas instituições religiosas, que eram incutidas nas alunas, desde sua entrada no colégio, Na maioria dos casos, acabavam formando boas donas de casa, boas mães, religiosas convictas e tementes a Deus e à Igreja – objetivo maior das Congregações religiosas. Assim, a apropriação do discurso seria traduzida em seu cotidiano através de preconceitos, medos e insegurança, que acabavam confundindo a personalidade das moças.

Diante desse contexto, para desabafar seus sentimentos as meninas tentavam burlar a disciplina. As *Três Marias* organizaram um jornal: o *Santa Gaiola*, ‘hebdomadário satírico e independente’ (QUEIROZ, 2005, p. 22). Usavam o veículo como estratégia de fuga, expressando, por meio dele, seus pensamentos e apropriações de leitura. O jornal circulava escondido entre as alunas, mas for de duração breve, pois foi descoberto pelas freiras. Mesmo assim, as alunas continuaram a expressão literária através de “bilhetinhos em decassílabos ou em sonetos, paráfrases burlescas, tipo: *As Pombas, Às Três Irmãs, Mal Secreto*”.

As estratégias de defesa das alunas para driblar a disciplina rígida e autoritária do colégio interno, e para facilitar a convivência revelam-se nas leituras proibidas, na circulação de objetos entre as estudantes e a escrita através do jornal e de metáforas. Conforme Chartier, “representar é fazer conhecer as coisas mediatamente ‘pela pintura de um objeto’, ‘pelas palavras e gestos’, ‘por algumas figuras, por algumas marcas’ – como os enigmas, os emblemas, as fábulas, as alegorias” (2002, p.

167). Desta forma, a partir de códigos e de uma linguagem metafórica, elas conseguiam fazer suas representações do mundo limitado em que viviam, mas podiam, portanto, conservar amizades e expressar seus sentimentos.

## Considerações Finais

A literatura vem sendo objeto de pesquisa muito proveitoso em várias áreas, principalmente, na História da Educação, pois o subsídio literário pode fornecer ao pesquisador “indícios” que servem como confronto com outros tipos de fontes.

Segundo Chartier, “desmontar as máquinas textuais que constroem o leitor-destinatário como efeitos emitidos da mensagem não obriga a supor que os leitores reais se conformem totalmente ao ‘leitor-simulacro’ do discurso” (2002, p. 174). Dessa forma, o leitor tem a liberdade de entender o texto a sua maneira, apesar das armadilhas impostas por quem o redige. O leitor tem a capacidade de se desviar ou contornar os obstáculos, propositadamente e conscientemente, articulados por quem escreve. Portanto, os leitores são livres para se apropriar ou não do discurso propagado, pois, como sugere Darnton, “a reação do leitor torna-se o ponto chave” (1986, p. 227).

Nesse caso, concordando com Chartier, Darnton e outros estudiosos da leitura, que alertam que o leitor tem toda liberdade na interpretação de um texto, procurei analisar o romance *As Três Marias*, de Raquel de Queiroz. O romance evidencia um fato freqüente na sociedade brasileira dos finais do século XIX até a década de 60 do

século XX, que foram os colégios internos confessionais.

Desta forma, a autora procurou retratar o ambiente de um colégio interno e externo para moças, no Nordeste do Brasil, especificamente em Fortaleza – Ceará. Essas instituições se instalaram em diversos pontos do país com o discurso da verdadeira educação e formação moral e religiosa, no entanto, o único objetivo seria formar homens e mulheres subordinados a leis da Igreja e da sociedade.

No romance *As Três Marias*, podem-se perceber, também, as práticas pedagógicas voltadas para disciplinar e controlar as moças, levando-as a uma vida comedida e religiosa. Nota-se que as formas de disciplina se relacionam com os valores morais e as condutas condizentes com a sociedade, ensinando o tipo de comportamento socialmente aceitável.

O romance, centrado em aspectos da educação e de comportamento femininos, nos remete a outros olhares, enfocando tipos e vida de mulheres com comportamentos diferentes no Brasil. Mulheres de ‘boa família’, formadas e educadas em colégios internos religiosos pagos, sendo orientadas para o casamento; e meninas pobres que são educadas para o trabalho, sonhando com casamento, mas que por motivos variados não realizaram seu sonho. Mulheres que, na sua maioria, por serem pobres, tiveram suas vidas vigiadas e comandadas, tanto pela igreja, com a rigidez religiosa, quanto pela cobrança da sociedade no cumprimento de valores morais e condutas decentes, e pelos poderes públicos, que fixaram normas de condutas morais para conter ações consideradas indecentes pela sociedade.

Assim, através da literatura podemos conhecer representações e identificar indícios significativos para os estudos de História da Educação Feminina no Brasil.

## Referências

ALBUQUERQUE, Úrsula Rangel Goothuzem.

**Docência e luta na literatura modernista: a educação feminina nos romances “Simão Dias” e “Estrada de Liberdade”** de Alina Paim (1928-1958). 2004. 101f. Tese (Mestrado em Educação) – Núcleo de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Sergipe/São Cristóvão/SE.

ARAÚJO, Felipe. **Os Anos da Razão**. O Povo.

Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/1faraujo02c.html>> Acesso em 12 dez. 2006.

ARIÈS, Philippe. A história das mentalidades. In: LE GOFF, J. (Org). **A história Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 153 – 175.

BISBO, Alessandra Barbosa. **Educação e vigilância aos internos da Cidade de Menores “Getúlio Vargas”**. II Seminário Internacional de Educação: A pesquisa em educação - dilemas e perspectivas. São Cristóvão/SE: Universidade Federal de Sergipe, 2006.

BITTENCOURT, Educação Escolar: um compromisso da Família com a Igreja. In: ALMEIDA, Ana Maria F. e NOGUEIRA, Maria Alice (org). **A escolaridade das elites: um panorama internacional da pesquisa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 202. p. 148-168.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia**. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

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

\_\_\_\_\_. **História da leitura no Mundo Ocidental**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

DARNTON, Robert. História da Leitura. In: BURKE, Peter. **A Escrita da História**: Novas Perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1986.

\_\_\_\_\_. **O Beijo de Lamourette**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

FERRO, Maria do Amparo Borges. **Literatura escolar e História da Educação**: cotidiano, ideário e práticas pedagógicas. 2000. 280f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo.

FREITAS, Anamaria Gonçalves Bueno de. Pesquisando a educação feminina em Sergipe na passagem do século XIX para o século XX. **Revista do Mestrado em Educação**, UFS, São Cristóvão, v.4, p. 45-65, jan./jun. 2002.

\_\_\_\_\_. **Vestidas de Azul e Branco**: um estudo sobre as representações de ex-normalistas (1920-1950). São Cristóvão: Grupo de Estudos e Pesquisas em História da Educação/NPEGED, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 23.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais:** Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil.** São Paulo: Ática, 2003.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla. **História das mulheres no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2004. p. 443-481.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: (org) SEVCENKO, Nicolau. História da vida privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 367-422.

MENEZES, Cynara. **A Folha de São Paulo.** Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u38515.shtml>> Acesso em 12 dez. 2006.

MOYSÉS, Sarita Marisa Affonso. **Literatura e História:** Imagens de leitura e de leitores no Brasil no século XIX – Revista Brasileira de Educação, UNICAMP, n. 0, p. 53-62, set./out./dez., 1995.

NUNES, Maria José Rosado. Freiras no Brasil. In: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla. **História das mulheres no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2004. p. 482-509.

QUEIROZ, Raquel de. **As Três Marias.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.



RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004. p. 579-606.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SOIHET, Raquel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla. **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004. p. 362-400.

VINCENT, Gerard. O corpo e o enigma sexual. In: VINCENT, Gerard e PROST, Antonine (org). **História da Vida Privada 5**: da primeira guerra aos nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

VIDAL, Diana Gonçalves; FARIA FILHO, Luciano Mendes de. "História da Educação no Brasil: a constituição histórica do campo e sua configuração atual". In: VIDAL, Diana Gonçalves; FARIA FILHO, Luciano Mendes de. **As Lentes da História**: estudos de história e historiografia da educação no Brasil. Campinas, SP: Autores Associados, 2005. p. 73 – 127.



## Trilhas e atalhos na trajetória do afro: transfigurações da negritude no carnaval de Salvador<sup>1</sup>

Milton Moura<sup>2</sup>

**Resumo:** Costuma-se tomar o advento dos blocos afro, nos anos 70, como o marco inicial de uma atuação negra reflexiva/moderna no Carnaval de Salvador. Esta forma de organização carnavalesca é a realização mais emblemática do *afro* como vetor cultural contemporâneo, em que a Negritude é transfigurada em torno do apelo de brilho, força e beleza. A entrada da produção musical afro no circuito pop vai acarretar modificações na cadeia de criação artística. O artigo pretende contribuir para a reflexão sobre esta dinâmica complexa, problematizando a relação entre o *afro* como vetor cultural e as diversas agências organizacionais e midiáticas que de alguma forma regulam o seu aparecimento em cena. A conclusão aponta para uma desvinculação progressiva entre a enunciação do *afro* e a centralidade do bloco afro neste processo, já que a veiculação dos artistas emergentes dos ambientes dos blocos afro, hoje, cabe às estrelas da axé music.

**Palavras chave:** Afro; Bahia; Carnaval; Identidade; Negritude.

---

<sup>1</sup> Este artigo foi construído a partir de contribuição apresentada no VII Seminário Internacional de Literaturas Luso-Afro-Brasileiras, realizado na UESC em outubro de 2006.

<sup>2</sup> Professor da Universidade Federal da Bahia – UFBA e Coordenador do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo. *E-mail:* mmmmoura@terra.com.br.

## **Pathwa Sands horticuts in the trajectory of afro brazilian culture: negritude and its Transfigurations in Bahian Carnival**

**Abstract:** The 1970s are usually considered to be the starting point of modern black agency and reflexivity in the carnival of Salvador, Bahia. This period gave birth to Afro-centric carnival groups denominated *blocos-afros*, whose emergence constitute the most emblematic example of Afro-Brazilian culture as a contemporary social vector. Through them, Negritude was transfigured, based on the appeal of brilliance, force, and beauty. The entry of Afro-Brazilian musical production into the pop circuit triggered changes in the productive structure of artistic creativity. This article seeks to contribute to reflections over this complex dynamic, focusing on the relationship between Afro-Brazilian-ness as a cultural vector and the agency of a wide variety of organizations (including the media) that in some way shape its appearance. It concludes by suggesting that the role of the *blocos-afros* in giving visibility to songs that address Afro-Brazilian-ness has been diminishing, while at the same time, mainstream pop bands are increasingly including this type of composition in their repertoires, thus becoming new vehicles of the expression of Afro-Brazilian-ness.

**Keywords:** afro; Bahia; Carnival; Identity; Negritude.

### **Introdução**

Costuma-se tomar o advento dos blocos afro como o momento inicial da autorrepresentação reflexiva da

Negritude no Carnaval de Salvador. Há uma bibliografia relativamente extensa sobre este movimento, sendo os pesquisadores não raramente tomados por uma notável comoção diante desta emergência. Os negros soteropolitanos estariam, então, assumindo um papel “consciente” na cena carnavalesca. Ora, a colocação em questão desta assertiva poderia nos levar a muitas páginas de discussão, tanto mais tendo em vista a fragilidade da forma como é manejada a noção de “consciência” no âmbito dos estudos sobre o Carnaval, frequentemente conotando tomadas de posição “politicamente corretas”. A maneira pela qual o *afro*, como vetor cultural, costuma ser tratado nos meios acadêmicos e intelectuais, deixa entrever homologias e analogias entre o florescimento de uma novo formato de entidade carnavalesca e a ampliação dos movimentos sociais – no caso, seriam “novos” movimentos sociais – para dentro do mundo do Carnaval.

Sendo vasto e complexo o campo em que se insere esta discussão, cabe perguntar, para efeito de compor a problemática deste artigo: o que estaria a diferenciar os blocos afro dos modelos de organização carnavalesca que os antecederam na história do Carnaval de Salvador? Os blocos de índio, as escolas de samba, as centenas de batucadas, as dezenas de afoxés... não seriam negros?

Desde a célebre menção à Embaixada Africana por Nina Rodrigues no início do século XX – “Dir-se-ia um candomblé colossal a perambular pelas ruas da cidade” (1977, p. 182) –, não se pode duvidar que este bloco, bem como seu coetâneo Pândegos da África, constituem uma forma nuclearmente negra de se apresentar no Carnaval.

Vejam-se os acervos fotográficos acerca das escolas de samba e dos blocos de índio, que compuseram de modo

vibrante a cena do Carnaval soteropolitano nos anos 60 e 70. Um ou outro folião de cara pálida; a grande maioria era de negros, e parece saltar das fotografias o orgulho de sê-lo, envolto em fantasias que transfiguravam a sua aparição. Quanto às batucadas que inundavam os vales mais próximos e os bairros mais distantes, se não há documentação fotográfica e relatos etnográficos de sua ocorrência, não é difícil supor que sejam pequenos e efusivos cordões emergindo de comunidades negras. Seria exagero tomá-los como sucessores daqueles simpáticos grupos registrados por Debret e Rugendas no século XIX?

O que, então, conferiria aos blocos afro um tom diferenciado no cortejo histórico dos modelos de organização de entidades carnavalescas em Salvador? Seria a entrada do Carnaval dos negros de Salvador na modernidade. E modernidade, aqui, entendida na esteira weberiana de Giddens (1991), qual seja, a implantação progressiva e irreversível da reflexividade no mundo. Isto colocado, a problemática deste artigo poderia ter a formulação seguinte: em que sentido podemos afirmar que a trajetória do *afro* se caracteriza por um automonitoramento artístico e reflexivo?

### **O evento do *afro***

Para compreender melhor a emergência, o estabelecimento e crescimento do bloco afro no universo soteropolitano, é necessário situar este modelo de organização carnavalesca na corrente do *afro* que arranca desde o início dos anos 70. E para isto é importante distinguir entre o bloco afro como

um modelo de organização de entidade carnavalesca e o *afro* como vigoroso vetor cultural que emerge na Salvador naquela década. A ambiência mental de artistas, foliões e produtores culturais, para não falar dos públicos, é povoada de notícias dos movimentos de independentização de países africanos; de manchetes acerca dos artistas negros norte-americanos, como a Família Jackson e James Brown; e das erupções na mídia dos artistas jamaicanos. Tudo isto vem se combinar com as próprias transformações da sociedade soteropolitana naquela década, inclusive na esfera do trabalho e da educação. Parte expressiva dos jovens negros chega a níveis mais elevados de escolaridade e alcança empregos regulares antes inusitados<sup>3</sup>.

A importância da entrada de novos atores na cena cultural de Salvador não passou despercebida de seus artistas. Na composição *Abafabanca*<sup>4</sup>, Gerônimo e Ari Dias se referem a uma espécie de picolé que se vulgarizou na cidade a partir da generalização do uso de refrigeradores no meio do operariado criado pela Petrobrás nos anos 50. Vejamos:

Vou comprar abafabanca  
Vou comprar abafabanca

Toda casa brasileira em que havia geladeira  
Pelo ano de 1961  
Naquela casa da ladeira tinha  
Pitanga, areia, água-de-cheiro  
Só quem tinha geladeira era petroleiro

---

<sup>3</sup> Uma crônica deste processo rica em elementos descritivos está em Risério (1981).

<sup>4</sup> Disco *Dandá*, Continental, 1987. Interpretação de Gerônimo.

Aí o peão virou burguês  
Até pensou que fosse o rei  
Cortinas com dinheiro ele fez no seu canzuá  
E de herança, o que sobrou?  
A geladeira e a TV  
Yeah, yeah, yeah, yeah  
E do sorvete do peão virei freguês

Abafabanca é  
A fruta que entra no liquidificador  
Abafabanca é  
Depois de líquida vai para a cuba de gelo  
Abafabanca é

Hai que endurecer sin perder la ternura jamás

Tal como havia acontecido nos anos 50 com a instalação da Petrobrás, a partida do Pólo Petroquímico oportunizou a entrada de expressivo contingente de afrodescendentes não apenas na esfera do consumo de peças de vestuário, eletrodomésticos, automóveis e unidades modernas de moradia, como no processamento de informações novas. Pode-se afirmar que parte significativa da população de Salvador vivia um tempo de novidades. É neste contexto que o *afro* se desenvolve e tematiza o advento de sua própria singularidade na história do Carnaval.

Para melhor compreender este processo, pode-se comparar o *afro*, enquanto vetor estético-político, com o candomblé. Ora, a religião dos orixás deixava, efetivamente, a condição de “seita”, no sentido de algo inferior ou periférico, para adentrar o panteão iconográfico oficial do Estado da Bahia. Este processo tivera início nos anos 60. A presença desenvolta dos



ícones do candomblé nas canções de Vinicius de Moraes, como já acontecia nos romances de Jorge Amado e nas canções do próprio Dorival Caymmi, configuram um roteiro bem sucedido. Neste processo, teve importância especial o ambiente fecundo do terreiro do Gantois, então sob a poderosa regência de Mãe Menininha. As referências brilhantes do negro – principalmente do homem negro –, associadas a beleza, nobreza, felicidade, densidade, tudo isto vem calçar o caminho do *afro*.

Já oninício dos anos 70, podemos ver prenúncios do bloco afro em um ou outro grupo que insinua seus cortejos em alguns bairros populares, entoando hinos ora mais pendentes para o reggae, ora para a batucada tradicional. O primeiro deles foi o Melô do Banzo, no bairro da Federação, que manteve por anos a fio ensaios de fundo de quintal com a exaltação incansável dos semideuses do reggae – Bob Marley acima de todos – e da origem africana. Importância destacada deve ser reconhecida, também, aos Amantes do Reggae, que mobilizaram o bairro da Liberdade e seu entorno. A batida do samba-reggae, engenhoso produto musical híbrido da tradição do samba e na novidade do reggae, podia ser ouvida nos ônibus, nas ruas, nas praias, nas rodas de samba dos bairros populares da capital. É neste ambiente histórico-cultural que viceja, então, o Ilê Aiyê.

Em 1975, o Ilê passa em cortejo no Carnaval de Salvador como o primeiro bloco afro assim chamado, assinalando uma descontinuidade explosiva em termos de visibilidade do *afro* para o seu próprio público e para a cidade de modo geral. Por um lado, enfrentou a antipatia de setores mais conservadores da sociedade baiana, que se fizeram ler na imprensa, evidentemente. Os componentes

– e sobretudo os figurantes – do bloco eram quase sempre bem escuros. Seus líderes eram na maioria operários do Pólo Petroquímico, aglutinados em torno do seu primeiro presidente, Antônio Carlos dos Santos – Vovô, que se tornou vitalício ao longo das décadas. É a família de Vovô, abençoada pela condição de *iyalorixá* de sua mãe biológica, Dona Hilda de Jitolu, que vai nuclearizar o desenvolvimento do Ilê até os nossos dias. A interface entre o musical, o carnavalesco, o institucional e o familiar se manifesta inequivocamente nesta conjunção.

A iconografia do Ilê, seja em termos de música, seja em termos de artes plásticas, vai se configurar como uma veemente afirmação da África como mãe negra da Bahia e do Brasil. Uma África rústica, ostentando reis e rainhas, guerreiros e sábios. O negro rebenta, no Carnaval de Salvador, como belo, digno e valoroso, em meio a objetos de cerâmica e sisal, cabaças e fibras de dendê – enfim, afirma-se com os encantos do rústico, que bem poderia ser considerado uma reconfiguração do selvagem. A coreografia, a mesma praticada hoje, é solene e para-religiosa, com o recurso permanente aos padrões de origem africana. Os movimentos são frequentemente associados àqueles do *candomblé*, ainda que se possam observar diferenças consideráveis do ponto de vista da forma propriamente dita. Por mais de vinte anos, diversos blocos afro se refeririam, em cada cortejo, a um determinado país africano, tomado como unidade de representação da Negritude livre. A composição *Negrice Cristal*<sup>5</sup>, de César Maravilha, pode reportar o clima motivacional experimentado naquele período:

---

<sup>5</sup> Disco *Canto Negro n. 1*, 1984. Interpretação de César Maravilha.

Viva o rei Osei Tutu  
Ashanti a cantar  
Salve o nosso rei Obá  
Viva o rei Osei Tuto  
Negrice cristal

Liberdade Curuzu

Tema Gana Ashanti  
Ilê vem apresentar  
Ashanti povo negro  
Dessa rica região  
Gana império Gana do ouro e do cacau  
Sudanesa, Alto Volta  
E África Ocidental

A influência Ashanti  
Se fazia sentir  
O Togo, o Daomé  
E a Costa do Marfim

Ari Lima (1997) propõe uma tipologia tríplice para a sucessão dos modelos mais específicos do *afro* no Carnaval de Salvador<sup>6</sup>. Em seguida ao tipo consubstanciado pelo Ilê, temos o Olodum, formado em 1979. Pequeno bloco do Centro Histórico, naquele tempo habitado por gente de baixa renda e ocupações proscritas e flutuantes, o Olodum vem eclodir, nos anos 80, com um modelo de exaltação da Negritude não mais baseado nos ícones da rusticidade e na filiação saudosa à Mãe África. Apresenta

---

<sup>6</sup> Estas três entidades comparecem neste esquema como emblemática de modelos. Não se pretende com isto esgotar a multiplicidade nem a diversidade do conjunto dos blocos afro.

uma África cósmica e global, afirmando a Diáspora como o modo de ser negro na contemporaneidade. A referência a Cuba (1986) e ao Egito (1987) soam como um apelo à transposição das fronteiras convencionais da Negritude. Desde a virada dos anos 90, o bloco passa do flerte ocasional com instrumentos de sopro e elétricos à integração normal desses recursos à sua orquestra. O Olodum integra também temáticas líricas ao seu repertório, ampliando as possibilidades de enunciação do *afro*, ao mesmo tempo que reconfigurando-o. Um de seus hinos lançados em 1987, *Raça Negra*<sup>7</sup>, de autoria de Walmir Brito e Gibi, pode exemplificar a perspectiva do Olodum:

Deus dos deuses, Olodum  
Movimenta o mundo inteiro  
E africaniza o dom que compõe a natureza

O negro revela grandeza  
Seu canto não reina tristeza não  
Infinita beleza  
O sétimo sentido dessa tal legião

Pelourinho é meu quadro negro  
Retrato da negra raiz  
Um canto singelo, divino  
Traz simbolizando essa negra raiz

Quem sou eu?

Negro, negro  
Negra, negra

---

<sup>7</sup> Disco *Olodum Egito Madagascar*, Continental, 1987. Interpretação de Lazinho do Olodum.

Raça negra, Iô iô iô iô iô  
Chorou no Pelô, Iô iô iô iô iô

Observe-se que, tanto no modelo Ilê como no modelo Olodum, a expressão “Quem sou eu?” é recorrente. Praticava-se uma enunciação direta de uma nova Negritude, incisiva, com os ângulos e arestas de uma novidade diacrítica.

O terceiro modelo é aquele da Timbalada, formada em 1992 por Carlinhos Brown no Candeal, uma baixada do bairro de Brotas então de difícil acesso. Segundo Brown, a Timbalada já não é um outro bloco afro, embora não deixe de ser afro. O toque primitivista do modelo originário do bloco afro é alegorizado como *tribal*, sendo que a própria pele pintada com motivos iconográficos sintetiza o tom africanista do Ilê Aiyê e o apelo universalista do Olodum. Enfim, como diz o mago Carlinhos Brown, a Timbalada é *afropop*. Explode como sucesso no rádio também em virtude de seu apelo híbrido e integrador. Brown e seu bloco candidatam-se a um lugar ao sol na *World Music*, ou seja, no grupo muito, muito seletivo e competitivo dos artistas do Terceiro Mundo que alcançaram êxito no Primeiro. Pobres artistas do Brasil, do Caribe e da África disputando possibilidades de se apresentar na Europa e nos Estados Unidos, como Alpha Blondi e Philippe Keita. Tal estratégia passa a ser uma condição especial de firmar o sucesso nas ex-colônias de origem.

### **Afirmção do *afro* e produção midiática**

A produção musical associada ao *afro* merece um

cuidado especial na *démarche* desta reflexão. Como regra geral, os blocos afro não dispunham – como não dispõem – de agências poderosas para colocar seu produto no mercado. Seus compositores e intérpretes, quando atuam individualmente, devem se submeter às injunções próprias da carreira artística iniciante, sendo que sua condição de pobreza, na maioria das vezes, os torna reféns de todo tipo de contrato. No período de explosão da música afro no mercado fonográfico brasileiro, que coincide com os últimos anos da década de 80, as composições eram vendidas diariamente no Centro Histórico de Salvador a preços irrisórios. Não raro, isto se dava mediante o expediente do *advance*: o contratante paga adiantado por composições e apresentações, deixando o compositor e/ou intérprete quase sempre na condição de devedor – não somente de numerário, como também de favores e condescendências.

Por outro lado, as alianças políticas entre os grupos e os compositores/intérpretes, de um lado, e políticos de diversas orientações partidárias, de outro, condicionam consideravelmente o acesso dos artistas a oportunidades de sucesso. Este é o caso do Olodum que, desavindo-se com o governo estadual nos anos 90, amargou anos a fio de dificuldades acentuadas para mostrar sua arte. Isto resulta tanto mais problemático quanto se considera que o governo estadual controla boa parte dos canais de sucesso musical na Bahia, através de seus órgãos de cultura e turismo.

O caso do Ilê Aiyê se presta bem à compreensão deste aspecto do processo de mediação do *afro*. Embora o bloco nunca tenha tido propriamente uma política de edição, o seu nome constou desde o início no repertório

de Gilberto Gil e Caetano Veloso. O apelo mágico desta referência tampouco passou despercebido ao grande empresariado; a contracapa do primeiro disco do Ilê traz um registro singular do patrocínio: *Com o axé total da Odebrecht*. Desde o final dos anos 70, referências ao mundo do *afro*, como nomes de orixás, adereços, ritmos e insígnias do candomblé são presença constante em trabalhos de bandas como os Novos Baianos e A Cor do Som, bem como da dupla Jorge Alfredo & Chico Evangelista. No verão 1979/1980, a composição *Beleza Pura*<sup>8</sup>, de Caetano Veloso, estampava para o público nacional a temática sedutora do *afro*, referindo-se ao Ilê Aiyê, ao já conhecido afoxé Filhos de Gandhi e a um tipo especial de afoxé, o Badauê, que teve vida curta. Vejamos:

Não me amarra dinheiro não, mas formosura  
Dinheiro não, a pele escura  
Dinheiro não, a carne dura  
Dinheiro não

Moça Preta do Curuzu, Beleza Pura  
Federação, Beleza Pura  
Boca do Rio, Beleza Pura  
Dinheiro não

Quando essa preta começa a tratar do cabelo, é  
de se olhar  
Toda a trama da trança transa no cabelo, conchas  
do mar  
Ela manda buscar prá botar no cabelo

---

<sup>8</sup> A composição foi gravada no meio do ano pela banda A Cor do Som, disco *Frutificar*, Atlantic, 1979, e em dezembro foi lançada pelo próprio autor, no disco *Cinema Transcendental*, Polygram, 1979.

Toda minúcia, toda delícia

Não me amarra dinheiro não, mas elegância

Não me amarra dinheiro não, mas a cultura

Dinheiro não, a pele escura

Dinheiro não, a carne dura

Dinheiro não

Moço lindo do Badauê, Beleza Pura

Do Ilê Aiê, Beleza Pura

Dinheiro iê, Beleza Pura

Dinheiro não

Dentro daquele turbante do Filho de Gandhi, é  
o que há

Tudo é chique demais, tudo é muito elegante

Manda botar

Fina palha da costa e que tudo se trance

Todos os búzios, todos os ócios

Não me amarra dinheiro não

Mas os mistérios

A experiência do Olodum é diferenciada. A busca de conexões com outros mundos se configurou de forma especialmente visível na presença de Paul Simon no Pelourinho, em 1988, e da banda Olodum no disco *Graceland*, faixa *Obvius Child*. Isto rendeu ao Olodum o primeiro convite para uma apresentação na Europa. Em 1997, a gravação de boa parte de um clipe de Michael Jackson no Pelourinho, com a exposição generosa da logomarca do Olodum, como que selou a internacionalidade do bloco do antigo Centro Histórico,



sendo que boa parte desta área já foi recuperada no sentido de se converter em atração turística em termos industriais e de larga escala.

Para compreender a relação entre a produção do sucesso midiático e a afirmação do *afro*, é preciso enfocar um movimento que passou a dominar a cena musical, em Salvador, a partir de 1985. Trata-se da interface de repertório a que a imprensa chamou, desde o início, de *axé music*. A própria denominação composta – um termo inglês e um iorubá – já sugere seu caráter de coleção, de diversidade. O repertório da *axé music* foi inicialmente nuclearizado em torno das figuras de Luís Caldas, que vinha de guitarrista e vocal da banda Acordes Verdes e agora destacava-se como carreira solo; Sarajane, cantora de estilo próximo ao de Baby Consuelo; e Gerônimo, que promovia a aproximação entre a tradição do samba e do Carnaval de Salvador com os ritmos caribenhos.

Seja através da menção direta aos ícones do *afro*, como os nomes dos blocos, dos orixás e de referências africanas, seja pela própria participação de compositores, instrumentistas e intérpretes oriundos dos ambientes dos blocos afro nas bandas caracterizadas como *axé music*, travou-se desde aquele período uma intensa colaboração entre a vertente do trio elétrico e a vertente do bloco afro na música de extração baiana<sup>9</sup>. Esta interface, que tanto setores da imprensa como da academia preferem ver como síntese ou simbiose, não tardou a render generosos dividendos a partir das

---

<sup>9</sup> Goli Guerreiro (2000) e Paulo Miguez (1998) estudaram este processo, detendo-se sobretudo na dinâmica de construção do sucesso e dos mecanismos de legitimação diante das agências da indústria cultural.

vendas de discos no centro-sul do país. A exportação da música diretamente referida ao Carnaval da Bahia – que passou a se chamar, simplesmente, *música baiana* –, por sua vez, constituiu-se como fator de atração turística, estabelecendo-se, assim, um círculo de realimentação.

A regra geral a partir do final dos anos 80 é que os principais veiculadores do *afro* são as bandas e intérpretes de carreira solo da axé music, que, em conexão com empresários e patrocinadores poderosos e muito bem articulados, veiculavam seus hits. Neste processo, teve importância central a adoção do repertório *afro* pelos novos blocos de trio que vinham surgindo, desde 1978, sendo o primeiro deles o Camaleão. Em termos musicais, o mais destacado destes blocos é o Cheiro de Amor, com a Banda Pimenta de Cheiro e a cantora Márcia Freire, a intérprete mais brilhante do Carnaval de Salvador na virada dos anos 90. Em seguida vem a Banda Mel, que veiculou inúmeros sucessos originários do ambiente dos blocos afro. Outras bandas e intérpretes, de diversas magnitudes em termos de visibilidade midiática, participaram desta hibridação institucional e musical: Banda Reflexu's da Mãe África, Djalma Oliveira, Netinho, Banda Eva, Bragadá, Terra Samba, Novos Bárbaros, Jorge Záráth, Carlos Pita etc.

Em alguns momentos, Margareth Menezes se configurou como uma representante destacada deste processo. Isto se desencadeou com a gravação do hino *Faraó*, composição que consagrou o Olodum no cenário musical brasileiro, em 1987. Entretanto, a qualidade do seu desempenho, atestada por muitos artistas de fama nacional e internacional, não a dispensou de disputar lugares ao sol nos esquemas da teia do sucesso

correspondente ao pop. Pois que, já então, o Carnaval de Salvador havia se inserido na teia do pop. Sumariamente, tentemos compreender o *pop* como adjetivo que pode suprassumir e relativizar o próprio substantivo associado. O sucesso, no universo pop, convive de perto com o risco permanente de obsolescer. Envolve tudo que se dá como pop numa espiral não apenas marcada pela rapidez, como pela aceleração. E aponta na direção da relativa atenuação dos contornos específicos, aos quais costumam estar associados os critérios convencionais de autenticidade, sobretudo nos ambientes de militância identitária. Pois bem, o pop arrebenta as seguranças associadas às identidades tomadas como configurações estáveis de sentido. Vejamos a composição *Alegria Geral*<sup>10</sup>, de Ytthamar Tropicália, Alberto Pita e Moço, que fez grande sucesso no verão 1993/94, inclusive na interpretação de Caetano Veloso:

Olodum tá hippie  
Olodum tá pop  
Olodum tá reggae  
Olodum tá rock  
Olodum pirou de vez

Canta, canta, Salvador  
Canta, canta, canta, meu amor  
Canta, canta, Olodum do Pelô

Todos os domingos e terças feiras  
Tem samba-de-roda e capoeira  
Domingo tem Olodum no Pelô

---

<sup>10</sup> Disco e CD *O Movimento*, Continental, 1993. Interpretação de Germano Meneghel.

Na terça tem a bênção do Senhor  
Olodum se transforma em Carnaval  
Nesse momento, alegria é geral  
No samba de roda eu toco agogô  
Junto com Tomzé, Capinam e Canô

O Olodum vem mantendo, desde 1987, uma linha contínua de edição fonográfica, assegurando a interface entre a referência à africanidade e o aceno na direção de uma Negritude atlântica e global<sup>11</sup>. Entretanto, chama frequentemente a atenção da crítica a abertura do grupo aos recursos da música pop. É possível que esta abertura, ao lado do apelo étnico associado à própria tradição da brasilidade musical, tenha sido um ingrediente importante para o sucesso do Olodum em diversas excursões internacionais. O lançamento de *A Música do Olodum – 20 anos*<sup>12</sup> é o registro da maturidade nesta relação. Em meio a diversas parcerias com artistas famosos como Jimmy Cliff, Caetano Veloso, Ivete Sangalo e Toni Garrido, apresenta-se com desenvoltura a talentosa interpretação de Lazinho do Olodum.

O itinerário de alguns outros blocos afro também pode ser interpretado a partir deste esquema facilitador de compreensão. O Araketu, de organização do subúrbio ferroviário, passa a entidade de motivos híbridos em termos musicais e coreográficos, procurando combinar o apelo ao étnico e ao popular com os anseios da classe média local e dos turistas no sentido de participar das emoções oportunizadas pelo *afro*. Seu diretor artístico,

---

<sup>11</sup> Esta perspectiva coincide em diversos pontos com a orientação teórica de Paul Gilroy (2001).

<sup>12</sup> Sony Music, 1999.

o babalorixá Augusto César, de família religiosa do Gantois, promove uma entrada decisiva do Araketu no mundo pop, inicialmente via artes plásticas. Na virada dos anos 90, seu cortejo se realiza com duas alas: uma *esportiva*, com abadáas iguais aos dos blocos de trio, e outra *tradicional*, com túnicas lembrando alegoricamente os trajes convencionais dos blocos afro. Caminho semelhante é percorrido pelo Malê de Balê, bloco de Itapuã que se especializa na apresentação de um balé que combina o aeróbico e o artístico como forma de conjugar etnicidade, competência e profissionalidade moderna. São dois processos diferenciados. O Araketu elide a temática étnica ao passo que se firma no circuito pop o seu maior intérprete, Tatau. Por sua vez, o Malê permanece ligado ao projeto de associar etnicidade negra e experiência comunitária local – no caso, o bairro de Itapuã, compreendido como uma comunidade negra.

A ostentação exitosa do *afro* no Carnaval de Salvador e para além do verão poderia ser objeto de diversos tipos de consideração. Fiquemos aqui com uma constatação: para uma quantidade considerável de jovens e adolescentes afrodescendentes, foi a ocasião e oportunidade de um notável crescimento do ego e da autoestima. E isto é indissociável do reconhecimento do valor estético dos ícones da Negritude pelos setores da classe média que passa a se deleitar com o *afro*. O mesmo se pode afirmar em relação aos turistas que passam a afluir em maior número para experimentar as delícias tropicais do verão de Salvador, do qual o Carnaval é a culminância.

Por outro lado, a transformação de organizações originadas em bairros populares, com forte influxo religioso e familiar, não deixou de sofrer impactos e

experimentar impasses com a mudança de escala não somente de suas apresentações e presença na mídia, como de sua própria montagem interna como organização. Dá-se então, com os blocos afro, o mesmo que se verifica no âmbito de comunidades de candomblé e organizações comunitárias de outras origens: a clientelização com relação a agências governamentais e não governamentais. Este processo ainda não foi bem estudado e dificilmente poderia ser reportado em poucas linhas, dada a sua natureza e complexidade; a própria novidade de sua irrupção como tema no meio acadêmico aconselha cautela nas categorizações. Pode-se, contudo, afirmar que as vibrações internas destas organizações carnavalescas e religiosas passam a acontecer na frequência dos projetos apresentados às agências financiadoras, com a introdução de novas categorias de linguagem, configurando outros padrões de compreensão e representação das próprias atividades e posturas. Já na virada do milênio, a proliferação, diversificação e legitimação política das ONGs vem interagir com os ímpetus de centenas de organizações de negros ávidas por ocupar um espaço na chamada sociedade civil, oportunizando-se então um processo acelerado de mercantilização organizacional, financeira e política dessas referências da Negritude. Isto se completa na esfera governamental: um número significativo de participantes seja de organizações ligadas ao Carnaval, seja de ONGs passa a ocupar cargos de terceiro, segundo e, eventualmente, primeiro escalão no âmbito que, a partir dos anos 80, passa a se chamar “cultural”.

Em contrapartida, pode-se observar, em virtude da inserção do repertório afro no circuito pop e da intensificação de sua participação na indústria do

turismo, uma atenuação de suas arestas diacríticas, ao tempo em que os ícones da Negritude se inserem no panteão imagético dos governos estadual e municipal e passam a constituir o que se passou a chamar correntemente de *cultura afropop* nos meios jornalísticos e intelectuais. O repertório originado nos ambientes dos blocos afro passa a fazer interface com outros estilos, como o samba e o rock, mantendo interseções com o que se denomina, genericamente, *MPB*.

Este movimento teve início nos anos 80, com dois compositores e intérpretes emergentes dos ambientes de bloco afro – Lazzo Matumbi e Tonho Matéria – que emprestaram uma dimensão lírica à música afro. O primeiro vinha dos círculos do Ilê; o segundo, do Olodum e do Araketu. Ambos gravaram diversos discos e se firmaram também como compositores de axé music. Na década seguinte, na mesma esteira, viriam a tomar fôlego as carreiras de Jauperi e Pierre Onassis, ambos ligados ao Olodum. Já em 2001, é significativo que *Mimar Você*<sup>13</sup>, composição de Alain Tavares e Gilson Babilônia gravada inicialmente pela Timbalada, integre o DVD *Noites do Norte ao Vivo*<sup>14</sup>, de Caetano Veloso, correspondente ao show com que o consagrado artista percorreu o país com muito sucesso:

Eu te quero só prá mim  
Você mora em meu coração  
Não me deixe só aqui  
Esperando mais um verão  
Espero meu bem pra gente se amar de novo

---

<sup>13</sup> Disco *Andei Road*, Polygram, 1995.

<sup>14</sup> DVD *Noites do Norte ao Vivo*, Universal, 2001.

Mimar você nas quatro estações  
Relembrar, relembrar  
O tempo que passamos juntos  
Que bom viver  
Andar de mãos dadas na beira da praia  
Por esse momento eu sempre esperei

Na cena carnavalesca dos nossos dias, os grupos que se emblematizam como *afro* e sua respectiva iconografia alcançam considerável visibilidade na mídia e povoam, frequentemente, o universo cada vez mais vigoroso e legitimado das ONGs. Sua aparição está crescentemente vinculada à de artistas já consagrados, com produção profissional muito mais poderosa e eficiente. Boa parte das peças de sucesso entoadas por intérpretes consagradas como Daniela Mercury e Ivete Sangalo se inscrevem no universo afropop, sendo que sua forma se aproxima muito mais da música do trio elétrico que do samba-reggae originário. Enfim, é a realização da axé music como interface que tudo suprassume como um turbilhão comunicacional.

Os ícones do candomblé continuam sendo reeditados a cada ano, mediante composições assinadas por autores oriundos do mundo dos blocos afro. Estas canções acontecem, por vezes, como carros-chefe dos discos de Daniela Mercury, Ivete Sangalo e Margareth Menezes. O caso de Daniela Mercury pode ser tomado, neste momento da reflexão, como emblemático deste processo.

A partir do sucesso *Canto da Cidade*<sup>15</sup>, esta cantora de pele clara, de classe média, cuja formação inclui o balé clássico, assume a dicção de uma etnicidade que, se por

---

<sup>15</sup> Disco e CD *Canto da Cidade*, Columbia, 1992.



um lado se remete à Negritude como traço diacrítico, como diferencial, por outro lado, alcança públicos em larga escala para além da diferença, justamente quando a etnicidade se coloca, na cultura do Carnaval, como o campo em que tudo parece poder se equacionar. Vejamos:

A cor dessa cidade sou eu  
O canto dessa cidade é meu  
O gueto, a rua, a fé  
Eu vou andando a pé  
Pela cidade bonita  
E a força, de onde vem?  
Ninguém explica  
Ela é bonita

Uô ô  
Verdadeiro amor  
Uô ô  
Você vai onde eu vou  
Não diga que não me quer  
Não diga que não quer mais  
Eu sou o silêncio da noite  
O sol da manhã

Mil voltas o mundo tem  
Mas tem um ponto final  
Eu sou o primeiro que canta  
Eu sou o Carnaval

A cor dessa cidade sou eu  
O canto dessa cidade sou eu

A mesma artista ensaia a introdução da batida

eletrônica no trio elétrico, constrói conexões com o bloco afro – sobretudo o mais arquetípico, o Ilê Aiyê – e realiza um trabalho que a própria crítica, quase sempre muito restritiva com relação aos compositores e intérpretes da axé music, inclui no repertório da MPB. Parece ser justamente a interface estabelecida por Daniela entre o pop, o étnico e a MPB, com um peso relativamente maior do Carnaval de Salvador no início dos anos 90 e abrindo-se progressivamente a outras dimensões da carreira estelar, que lhe permite reeditar, a cada ano, sucessos que mantêm a chama do *afro* enquanto motivo musical. Neste sentido, pode-se destacar o sucesso de Margareth Menezes com a composição *Dandalunda*<sup>16</sup>, de Carlinhos Brown, no Carnaval de 2003, e de *Maimbê*<sup>17</sup>, de Brown e Mateus<sup>18</sup>, no Carnaval de 2004. Neste mesmo Carnaval, Margareth Menezes estoura com o sucesso *Toté de Maianga*<sup>19</sup>, de Saul Barbosa e Gerônimo. São as primeiras vezes que as entidades do Candomblé de Angola comparecem ao Carnaval, ampliando o panteão dos orixás no repertório da grande festa para além da referência Jeje-Iorubá.

A probabilidade maior de alcançar o sucesso através da voz das intérpretes consagradas mantém uma quantidade considerável de compositores, de Salvador e outros centros, do ambiente dos blocos afro ou não, tensionada no sentido de oferecer, a cada ano, o melhor

---

<sup>16</sup> CD *Afropop Brasileiro*, Universal, 2001. *Dandalunda*, no Candomblé de Angola, equivale a Oxum no Candomblé Jeje-Nagô.

<sup>17</sup> CD *Carnaval Eletrônico*, BMG, 2004. *Maimbê* é o nome de um erê de Oxum, ou seja, uma realização infantil do orixá. Esta entidade integra o panteão do candomblé da Nação Angola.

<sup>18</sup> Ex-integrante do grupo Os Tincões.

<sup>19</sup> CD *Afropopbrasileiro*, 2004. *Toté de Maianga* é uma variação de Oxossi no Candomblé da Nação Angola.

de si aos agentes de produção ligados a estas intérpretes. O mundo dos blocos afro e os circuitos altamente espiralizados da axé music, desta forma, encontram-se íntima e dramaticamente ligados.

## Considerações finais

As entidades que se proclamam e são reconhecidas como negras, em Salvador, não fazem mais grande sucesso como vendedoras de discos. E mesmo seu cortejo, nos dias de Carnaval, não atrai tanto a atenção dos foliões circunstantes como atraía no século passado. As multidões de jovens e adolescentes que frequentavam freneticamente seus ensaios semanais, encontram-se hoje polarizadas também por centenas e centenas de festas de pagode, *reggae* e arrocha. Em contrapartida, as arestas da enunciação do *afro* no cenário político se tornam cada vez mais polidas e atenuadas, o que lubrifica a incorporação de atores vinculados às entidades negras, por sua vez configurados como uma pequena elite estética que se define como portadora de novidades na área artística e política, a uma amplo setor de sustentação do modelo político que vem se consolidando nos últimos anos, no que diz respeito à dimensão informacional e organizacional. Esta configuração do campo político-institucional não chega a sofrer mudanças significativas com a tomada do governo estadual pelo PT, em 2007.

Uma interpretação possível, aqui, é que os blocos afro, dentre os quais o Ilê Aiyê, se configuram como os mais duradouros e emblemático, perfazem um itinerário semelhante ao do candomblé. Estes grupos musicais e

carnavalescos a que chamamos *afro* lograram superar a condição de marginais, pobres e distantes. De forma análoga ao que se passa com o *candomblé* no campo religioso, os blocos afro participam da cena do sucesso musical, sem contudo ocupar o centro ou o proscênio. Como o *candomblé*, elevado à condição de segunda religião oficial do Estado, o bloco afro é uma referência conhecida e respeitada, sendo seu repertório veiculado em poderosos trios elétricos de artistas quase sempre de pele clara e origem de classe média, empresários exitosos e poderosos gestores da imagem da Bahia em termos turísticos.

Seriam novas texturas e tecimentos da Negritude no mundo do Carnaval de Salvador? De que forma e em que sentido podemos tratar desta temática como uma construção de poderes? O bloco afro, enquanto instituição, parece haver perdido os contornos associados à novidade, ao ineditismo. Entretanto, novidades inspiradas pelo e no mundo do *afro* continuam se insinuando na cena do sucesso musical. Para responder à pergunta colocada no início deste artigo, parece necessário colocar uma outra, de formato mais categorial: uma instituição é forte quando se faz visível ou quando os conteúdos de seu anúncio se fazem ouvir? Não se trata de escolher entre uma e outra afirmação. A trajetória complexa do *afro* na cena sociocultural de Salvador aponta tanto a relativização de contornos institucionais quanto a fecundidade de um núcleo vigoroso de afirmação identitária.

## Referências

GIDDENS, Anthony. As conseqüências da modernidade. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. Tradução por Cid Knipel Moreira. São Paulo/Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes/Ed. 34, 2001.

GUERREIRO, Goli. A trama dos tambores. A música afro-pop em Salvador. São Paulo: Ed. 34, 2000, 320 p. Prefácio de José Carlos Capinam. Coleção Todos os Cantos.

LIMA, Ari. O Fenômeno Timbalada: cultura musical afro-pop e juventude baiana negro-mestiça. In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles. Ritmos em trânsito: Sócio-Antropologia da Música Baiana. São Paulo: Dynamis, 1997. p. 161-180.

MIGUEZ, Paulo César. A contemporaneidade cultural na cidade da Bahia. Bahia Análise & Dados, Salvador, jun. 1998, v. 8. n. 1. p. 50-53.

RISÉRIO, Antônio. Carnaval Ijexá. Salvador: Corrupio, 1981. 156p. Coleção Baianada, 2.

RODRIGUES, Nina. Os Africanos no Brasil. 5. ed. Revisão e Prefácio de Homero Pires. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.



## O perfil identitário advindo da região do cacau: uma construção da cultura local

Mércia Socorro Ribeiro Cruz<sup>1</sup>

Os pássaros e os índios  
sumindo... sumindo... sumindo  
como fora o macaco jupará semeando a roxa  
amêndoa nas matas aprovando o cacau que os  
homens trouxeram para as Terras do Sem Fim.  
José Delmo

**Resumo:** Este trabalho tem como objeto de estudo o perfil identitário da Região do Cacau, Região Sul-baiana, sua história e consolidação. Tem como objetivo apontar para uma compreensão clara dos aspectos que influenciaram na construção de uma identidade local. Para tanto, buscou-se mapear uma descrição da história com foco na Literatura para firmar a construção de uma identidade que resultou em vários bens simbólicos da Região. O referencial teórico está centrado em Stuart Hall, Eric Hobsbawm e Maurice Halbwachs. Com base nas reflexões desenvolvidas ao longo do trabalho pode ser evidenciado o quanto a história e a ficção se influenciam reciprocamente e constituem a narrativa que nos identifica.

**Palavras-chave:** Região do Cacau, Identidade local; História; Literatura.

---

<sup>1</sup> Pós-Graduanda em Estudos Comparados em Literaturas de Línguas Portuguesas pela UESC – Universidade Estadual de Santa Cruz. Integrante do Grupo de pesquisa – ICER – Identidade Cultural e Expressões Culturais – DLA, coordenado pela Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria de Lourdes Netto Simões. *E-mail:* mercia\_melrc@hotmail.com/ www.uesc.br/icer.

**Abstract:** The object of study of this paper is the identification Cacao Region, Region South Baiana, his history and confirmation. Have with object to show an white understanding of the appearance that influence in the building of the local identity. To look for the history a connection with the Literature to secure the building of the identity that to succeeded on various goods symbolic of the Region. The theoretical reference was in Stuart Hall, Eric Hobsbawm, and Maurice Halbwachs. Inspired in reflection this study was proved all that the history and the fiction have influence in the narrative that is identity.

**Keywords:** Cacao region; Local identity; History; Literature.

## Introdução

A Região Sul-baiana sinaliza para os leitores e turistas a sua identidade, rica de expressões culturais, na literatura, na música, no artesanato, na escultura, nas comidas típicas da região, nos gostos e sabores dos frutos temperados nos licores e bebidas locais, tão descritos nas obras literárias. O imaginário local é aguçado pelas histórias contadas, histórias vividas ou simplesmente imaginadas.

Em torno do que representou para tal comunidade o cultivo do fruto do cacau, nasceram muitas histórias e outras se redimensionaram na perspectiva do artista que vivenciou a experiência do pertencimento. Nessa compreensão, o estudo se propõe mapear traços dessa cultura que, nas mãos de escritores como Jorge Amado (referência internacional), Adonias Filho, Telmo Padilha, Hélio Pólvora, Cyro de Mattos, Valdelice Pinheiro, Ruy



Póvoas, e uma gama extensa, é cantada em suas dores e suas alegrias, com seu povo e sua terra.

O estudo firma-se em conceitos teóricos de Hall com relação aos aspectos identitários e o sentido de “lugar”, Hobsbawm com relação ao sentimento de pertença e sentido de tradição, Halbwachs no que se refere à memória. A metodologia traçada parte da descrição da história com foco na literatura para confirmar a construção de uma identidade que, de modo singular, repercutiu em variados bens simbólicos.

O trabalho divide-se em três tópicos, no intuito de apontar para uma compreensão clara dos aspectos que influenciaram a construção da identidade local. No primeiro momento, será mostrado como a cultura do fruto cacau disponibilizou elementos inspiradores para a criação literária e firmou uma identidade local. No segundo momento, através da literatura, mostrar-se-á como tais elementos foram transpostos para além do tema “cacau”, criando novas possibilidades de construção, sem, contudo, perder o perfil local. Por último, serão observados aspectos dessa cultura na forma de saberes e sabores, numa parceria que combina realidade e ficção.

## **O Fruto e a Identidade no Percorso de uma Caminhada**

O conceito de identidade, aqui abordado, é “como processo em permanente movimento de construção/desconstrução, criando espaços dialógicos e interagindo na trama discursiva sem paralisá-la” (BERND, 2003, p. 18). O fruto do cacau, por três décadas, dominou e reinou

como um império na Região Sul-baiana, advindo daí uma postura dominadora dos coronéis da época, no trato da lavoura, na mão de obra explorada por aqueles que comandavam e eram favorecidos pelo fruto de ouro.

Desse modo, em torno das vivências locais, das relações de desmando, de poder do mais forte, da opulência, muitas histórias se criaram e aqueles que conviveram com essa realidade sentiram a diferença da Região do Cacau em relação às outras localidades. O Sul da Bahia ganhou, por conta da forte cultura do cacau, cultivada em municípios como Ilhéus, Itabuna, Itacaré, Uruçuca, Una, Canavieiras e Santa Luzia – a denominação de Costa do Cacau, na classificação das costas turísticas do Estado da Bahia.

Tão forte foi a cultura dessa Região que parecia independente do restante da Bahia e, de certa forma, o foi por algumas décadas. Aquilo que Hobsbawm e Ranger chamam de *invenção da tradição*: “tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas... *Tradição inventada* significa um conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos” (HOBSBAWM apud HALL, 2004, p. 54).

Histórias traçadas por conta de conquistas e poderes, rituais de festas e práticas locais, costumes e tradições em torno de um modo de vida, de crenças que perfilam identidades locais. Assim afirma Bernd apud Ricoeur (2003, p. 19):

Identidade não poderia ter outra forma do que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar. Uma coletividade ou um indivíduo se definiria, portanto, através de histórias que ela narra

a si mesma sobre si mesma e, destas narrativas, poder-se-ia extrair a própria essência da definição implícita na qual esta coletividade se encontra.

Sendo assim, a identidade associa o *sentimento de pertença* a determinada localidade e faz com que o indivíduo se veja nas histórias narradas e defina-se vinculado àquela realidade. Conforme Hall (2004, p. 62), “a etnia é o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais – língua, religião, costume, tradições, sentimento de “lugar” – que são partilhadas por um povo”. Contudo, é sempre apropriado lembrar que as nações modernas são todas *híbridos culturais*.

Homi Bhabha (1998, p. 29) alerta para os perigos da “fixidez e do feitiçismo das identidades”, sendo inviável estabelecerem certos isolamentos, devendo-se evitar que as identidades se estabeleçam em polaridades primordiais. Nesse sentido, a identidade não é algo fixo ou puro que permanece inalterável:

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada” [...] A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nos imaginamos ser vistos pelos *outros* (HALL, 2004, p. 38-39).

A Região Sul-baiana está situada na Mata Atlântica remanescente, composta de grande biodiversidade, com clima favorável ao cultivo do fruto de ouro que, por várias décadas, como foi dito, alimentou o imaginário de muitas histórias. O romance *Cacau*, de Jorge Amado, narra histórias vividas e inspiradas por outras da Região:

Ao se deixar banhar pelo discurso da utopia socialista, o texto revela claramente o intuito de fazer da escrita um gesto político. O resultado é a configuração de um laço mimético com o real, que lastreia a seu modo um *conhecimento* do país, fundado tanto nas concepções partidárias, quanto numa fina intuição de nossa realidade e do caráter do nosso povo. Esse traço mimético emerge por entre as frestas do romanesco para deixar falar as vozes subalternizadas no processo social e, dessa forma, contar a história dos vencidos.

A propósito, é ilustrativo o depoimento de José Paulo Paes: “Li *Cacau* pela primeira vez no começo da adolescência; foi por seu intermédio que descobri então poder a literatura ser, mais do que veículo de entretenimento, uma via privilegiada de descoberta do mundo; no caso, especificamente, da realidade brasileira” (AMADO, 1997, p. 92).

Nota-se que a construção da identidade é indissociável da narrativa e conseqüentemente da literatura. A história influencia e é influenciada, pragmática textual e histórica (GUMBRECHT, 1977), pela literatura, na medida em que realidade e ficção se entrelaçam, seja para contestar, seja para confirmar parte de uma vivência local com base no imaginário do escritor e também da comunidade que alimenta a

história na mente coletiva.

Desse modo, em romances literários há uma predominância de falas saídas da periferia social e econômica do país, não importa se advindas das terras do Sul da Bahia ou de outra parte, vêm imbuídas do desejo de denunciar a exploração capitalista, o desmando o regime *semifeudal* dos fazendeiros, *mas também para a elevação do "herói positivo" em sua trajetória rumo à consciência e a transformação social* (AMADO, 1997, p. 93).

Importa ressaltar que uma literatura em fase de afirmação irá nutrir-se da seiva que lhe oferece a sua região, todavia, à medida que se alarga o horizonte da criação, as identidades se dissolvem, "a literatura passa a assumir os problemas universais que permitem que qualquer ser humano neles se reconheça" (BERND, 2003, p. 13). Em se tratando da Região Sul-baiana, a gama de escritores existentes, após o primeiro momento do cacau, sua saga e histórias em torno de seu período áureo, transpõe esse tema para firmar-se no âmbito da literatura universal sem perder, com isso, a concepção local.

## **A Literatura em Movimento de uma Cultura**

A literatura, através de escritores regionais tais como Adonias Filho, Jorge Amado, Telmo Padilha, Hélio Pólvora e outros, traça a forte impressão causada pelo pertencimento a uma Região que, em meio a um contexto socioeconômico e cultural, sobrepõe em sua forma narrativa conflitos gerados pela condição humana e torna reconhecida a problemática narrada por outro leitor de qualquer região.

Reconhecidos internacionalmente, através de

prêmios concedidos por sua literatura, os escritores regionais transportam parte desse mundo que faz a sua inspiração, diz respeito ao “seu lugar”, para outras localidades e, desse modo, conduzem ao encontro de culturas. A literatura, portanto, através da narrativa, compõe símbolos e representações. Para Hall (2004, p. 50), “uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”.

Nessa perspectiva, a literatura, ao mesmo tempo em que acompanha a construção da cultura local, a busca identitária, está emitindo um discurso, contudo, (BERND, 2003, p. 17), “a busca identitária, inevitável durante os períodos de crise, corre o risco de transformar-se em etnocentrismo, isto é, em erigir, de maneira indevida os valores próprios da sociedade à qual se pertence, em valores universais (TODOROV, 1989, p. 49)”. A literatura, nesse sentido, deve observar o cuidado com a narrativa como definição de uma identidade não fixa.

De acordo com Hall (2004, p. 51), “as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas..., memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que delas são construídas”. Sabe-se que as identidades, não sendo fixas, propiciam mudanças que se dão tanto na história quanto na literatura, como resultado do multiculturalismo e das constantes transformações geradas pela midiaticização na atualidade.

Em se tratando do contexto sociocultural do Sul da Bahia, houve uma forte mudança nos valores vinculados à cultura local, antes prioritários, devido à condição

econômica, que se transformaram por conta de outros valores adquiridos a partir da queda do *Cacau*. O registro de uma época reporta a história e a literatura em suas memórias e vivências. O discurso se deslocou e ampliou-se para além do tema que inspirou o imaginário da região numa concepção madura em sua literatura.

A nossa identidade já não é mais concebida como uma associação exclusiva a uma comunidade nacional, faz parte de uma miscelânea de culturas que se interpenetram. Naturalmente, quando há referência a uma cultura local tem-se a influência de outras culturas, uma vez que não existe uma cultura pura. Influenciamos e somos influenciados a todo instante. Assim, de acordo com Simões (2003), “se a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, temos que a *transição* de identidade, ocasionada pelas diferentes interpelações do momento histórico, fortalece o aspecto político da identidade dos povos de *determinada [grifo meu] cultura*”.

De acordo com Homi Bhabha (2003, p. 207) com relação ao discurso da narrativa:

Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente do performático. É através desse processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de escrever a nação.

Sendo assim, a tensão entre o pedagógico e o performático identificados na narrativa da nação converte-se em referência a um “povo”. No caso específico de

uma Região ou localidade, estratégias complexas de identificação cultural e de interpretação discursiva funcionam em nome do “povo” tornando-os sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias. É nesse sentido que os romances literários que descrevem as figuras dos coronéis através da apropriação de uma linguagem emitem um discurso que pode conter uma ambiguidade da representação tão logo a norma seja colocada (BHABHA, 2003, p. 208), “Somente a autoridade do senhor permite que a contradição seja ocultada, porém ele próprio é um sujeito de representação; apresentado como o detentor de um saber sobre a norma, ele permite que a contradição se torne visível através de si próprio”.

Com a narrativa de Jorge Amado, algumas dessas figuras ficaram marcadas em páginas que contrapõem realidade e ficção numa narrativa discursiva singular:

Jorge alcança grandeza plena é na reconstituição, em palavras, do mundo do cacau. O cacau pode até desaparecer, substituído por algum sincrético. Mas os livros de Jorge permanecerão, sempre reeditados, lidos e relidos, como o retrato daquela humanidade singular de duros senhores da terra, de esmagados lavradores do cacau, de mulheres belas, livres e amorosas que tanta artista gosta de encarnar (AMADO, 1997, p.28).

Desse modo, o universo literário e a história vão traçando narrativas relacionadas ao povo e a sua cultura, sempre se valendo de elementos que, em forma de entidades políticas, são poderosas fontes simbólicas e afetivas de identidade cultural. A ambivalência do discurso narrativo é uma estratégia criada pela história



(Pedagógico); a contranarrativa (Performático) ressignifica esse contar da história por outro viés através da *literatura*.

Assim, a nossa literatura traz traços identitários que, por meio do perfil de heróis típicos, vão compondo situações típicas e apontam para o jogo de contradições da sociedade capitalista. A contribuição dos escritores regionais, em toda extensão, impôs à Literatura Brasileira um romance com base numa tradição ainda mais realista, numa associação dos personagens narrados a movimentos ligados à sociedade, estando alerta para o fato no qual tais personagens e seu destino veiculam movimentos “sob o impulso de forças básicas que conferem historicidade às tensões entre indivíduos e classes” (AMADO, 1997, p. 98).

Por tudo isso, afirma Fábio Lucas (1989, p. 98):

Pode-se notar personagens, grupos e classes retratados na ficção, cujo destino, bem ou mal logrado, se torna representativo da situação histórica que a determina: os conflitos subjacentes à trama aparecem nitidamente, quer sob o aspecto positivo, construidor, quer sob a condição negativa, de posição crítica e condenadora da ordem considerada injusta. Emerge da trama ora um herói positivo, ora um herói problemático. O ético e o político se juntam na fixação de um caráter.

Será, portanto, pela via literária, que o leitor irá *contemplar as forças decisivas da História, aquelas que darão significados ao esforço humano* (1989, p. 99). Importa ressaltar que a consciência moral a respeito da condição humana das desigualdades, da opressão, do desmando tem início nas condições materiais que as formaram num processo histórico, dando alternativas de superação. O

leitor, em muitos momentos de reflexão, atenta para tais problemáticas sociais que lhe chegam como um recorte de situações reais num contexto que diz respeito a uma localidade com a qual pode se *identificar*.

É então, nesse momento, que a literatura transpõe o aspecto local e passa a ser uma literatura universal, visto ser a realidade daquele “lugar” uma problemática que traz aspectos referentes a situações onde o leitor, mesmo que não pertença àquela região, também se identifique pela ordem social no que concerne à exploração, às desigualdades, às injustiças, que são temas relacionados à linguagem universal.

Impera nessa narrativa o imaginário local e juntamente com ele vem o perfil de uma Região construída permanentemente com base na história contada e vivida e que está presente na memória de um povo que viu nascer, florescer e dar frutos uma Região que é parte de sua vida e história. A História que se redimensionou em tantas outras histórias no romance, na crônica e nos poemas.

A lembrança que temos ao lermos e, nos identificarmos, com um romance reporta ao que diz Halbwachs:

Acontece com muita frequência que nos atribuímos a nós mesmos, como se elas não tivessem a sua origem em parte alguma senão em nós, idéias e reflexões, ou sentimentos e paixões, que nos foram inspirados por nosso grupo. Estamos então tão bem afinados com aqueles que nos cercam, que vibramos em uníssono, e não sabemos mais onde está o ponto de partida das vibrações, em nós ou nos outros. Quantas vezes exprimimos então, com uma convicção que parece toda pessoal,

reflexões tomadas de um jornal, de um livro, ou de uma conversa. Elas correspondem tão bem a nossa maneira de ver que nos espantaríamos descobrindo qual é o autor, e que não somos nós.

É conclusivo pensar que o espaço da ficção é também aquele que possibilita nos identificarmos com a narrativa como a *nação que só se constitui na medida em que se refuta, que só se ergue na medida em que se problematiza, que só se cristaliza no momento efêmero de sua próxima dissipação* (SANTOS, 1996, p. 111).

## **A Identidade Grapiúna, seus Saberes e Sabores**

Conforme a definição de Halbwachs (1990, p. 15), “somos levados ao estudo dos acontecimentos humanos mais simples, tais como eles se representam na vida real, no decurso das múltiplas dramatizações, onde se defrontam os papéis reais e imaginários, as projeções utópicas e as construções arbitrárias”.

O Sul da Bahia, também reconhecido pela literatura como Região do Cacau, através das vozes literárias, dos imaginários ficcionais diversificados, nas variadas expressões de bens simbólicos, compõe uma identidade singular denominada de identidade Grapiúna. Trata-se de firmar na memória individual e coletiva os mitos fundadores de uma comunidade, a história que se fez conhecida por um longo período, no modo de ser, nos costumes, nas crenças, nas vivências locais que foram moldando uma identidade relativizada, ou seja, que “com o passar do tempo, amplificou-se, construindo como uma *diferença* sem

negar o outro” (BERND, 2003, p. 19).

As terras Grapiúnas falam do cotidiano de um povo que marcou com suas histórias uma Região e inspirou artistas, poetas, escritores, ficcionistas, escultores, pintores, artesãos... e uma gama variada de intelectuais que se inspiraram na cultura local para criar por intermédio de ‘suas histórias’, outras tantas. Assim, “a ‘memória histórica’, de um lado, que supõe a reconstrução dos dados fornecidos pelo presente da vida social e projetada no passado reinventado; e a ‘memória coletiva’, de outro, aquela que recompõe magicamente o passado” (HALBWACHS, 1990, p. 14-15) contribuíram para formar o perfil identitário da Região.

É forte a impressão em quem lê um romance regional, lê um poema, mesmo que não tenha vivido as histórias contadas, através do imaginário do escritor: o leitor consegue visualizar tais histórias, por conta da nitidez das imagens que se formam em sua interação com o texto, no modo como ele recebe aquela informação. É interessante pontuar que pela literatura é possível encontrar “elementos de uma sociologia da vida cotidiana, ou, mais precisamente, as pressuposições que permitiriam a análise sociológica examinar as situações concretas nas quais se acha implicado o homem de cada dia na trama da vida coletiva” (1990, p. 16).

Com referência a essa assertiva, o escritor sul-baino Euclides Netto nos diz:

Se fosse reunir o que já se publicou sobre a Fazenda do Povo, daria um gordo livro. Nasceu da vontade de fazer uma experiência socialista, sem ficar somente na proveta do laboratório de sociologia e política. Volta a história de multiplicar o trabalho. [...] De uma semana para outra vieram centenas de

criaturas. Virou uma festa. Um torvelinho de gente na cantiga do machado ecoando nas derrubadas, o tinir dos facões no lugar das foices, o repicar alegre dos martelos, o terrear guloso das enxadas. Alegria dos meninos socando casas de taipa, moças faceiras pisando barro, homens ajudando uns aos outros e surgindo nas dobras dos pequenos vales, os boquis. As roçadas, as goivas, as cinzas mornas das queimadas. As sementeiras, leiras, plantadeiras. Proibido lavar fumo. Nem mandioca. Nem cacau. Devia sim, cultivar coentro, tomate, cebola verde, legumes de produção rápida para virar dinheiro na feira que os não tinha. [...] Mas sábio e eficiente que distribuir comida de graça, alimentando o ócio, engordando a demagogia como se faz hoje, enquanto os bancos, banqueiros, bacarás, cevam-se com os juros dos lavradores (Euclides Netto apud SIMÕES, 2007, p. 53).

É pertinente observar na fala do escritor a transparência de quem conviveu com uma realidade que fez parte, no processo de construção de uma época, do contexto histórico-cultural da Região. As impressões são acentuadamente marcadas na linguagem que representa o que foi, o que está sendo e, quem sabe, pode vir a ser o mundo da inspiração. Mundo este, não afastado da realidade, mas que, influenciado por ela, é ressignificado nas mãos do artista, do escritor e volta influenciando a história através da arte.

Pensar em uma identidade Grapiúna não é pensar em um separatismo, em uma individualidade num contexto maior, em uma identidade fixa, isolada, mas, sim, pensar numa Região que tem as suas credences, seus mitos, sua história construída ao longo dos anos, sua memória,

sua marca no tempo que não se paralisa, continua se transformando, sem, com isso, perder de vista o “sentido de lugar”, de particular, de morada (HALL, 2004).

Certamente, há um trabalho construtivo realizado por conta da literatura, nas mãos dos escritores, e pelos artistas, de modo geral, no modo de dizer a sua cultura, de falar da sua localidade sem ser etnocêntrico ou reacionário, buscando, acima de tudo, respeitar a diferença, sem negar o outro, expressar a sua identidade. A identidade de um povo que foi construída com a saga do cacau, seu apogeu e queda, sua glória e tristeza. A esperança que trouxe outras perspectivas e realizações para uma Região que continua tendo possibilidades potencializadoras por serem trabalhadas.

## **Considerações Finais**

As reflexões desenvolvidas neste estudo podem entrever o quanto ficção e realidade caminham paralelamente. Tanto a história quanto a ficção são construídas a partir de fatos narrados, sendo que na primeira há uma ordem cronológica e uma forma de contar esses fatos onde o povo representa uma presença histórica a priori (BHABHA, 2003), ao passo que na segunda, o caráter “performativo intervém na soberania da *autogeração* da nação ao lançar uma sombra *entre* o povo como “imagem” e sua significação como um signo diferenciador do Eu, distinto do Outro ou do Exterior” (p. 210).

A Literatura regional tem em sua fonte de inspiração o imaginário da cultura local, das histórias que fazem parte

do universo descrito pelos escritores, da tradição e dos costumes de um povo que serve de base para a criação de muitas outras histórias que através do imaginário do artista são ressignificadas e contadas de uma forma diferente daquela narrada pela História. Nesse sentido, a literatura contribui para traçar esse perfil identitário quando por intermédio da narrativa amplia os focos da cultura local.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que o perfil identitário da Região do Cacau não é um perfil do tipo etnocêntrico, que se atém ao tema *Cacau* exclusivamente, compondo um quadro de referência, porém é um perfil cuja identidade vem sendo construída pelas marcas geradas na história da Região que juntamente com os mitos fundadores da comunidade tem na literatura, dentre outros meios, a recuperação da memória coletiva, sem com isso fixar-se unicamente nesse tema. A maior comprovação disso é a literatura de escritores regionais que trabalham, em suas obras, temáticas que estão além das questões locais, sendo premiados internacionalmente pela universalidade de sua obra.

Afinal, todo 'lugar' traz um pouco do todo com o qual nos identificamos, isso porque as lutas, as esperanças, as conquistas, as derrotas e vitórias... as histórias podem ser diferentes, mas sempre remontam lembranças nunca perdidas na memória de quem vive a cada dia o seu dia:

[...] O universo infantil de minhas fantasias nascia do mundo que me cercava - uma vida que tinha cor, cheiro, gosto, som e que vibrava entre meus dedos às vezes como uma flor, outras como o pelo de um animal que parecia me dizer coisas de luz, de lugares iluminados no fundo da terra... (PINHEIRO apud SIMÕES, 2007, p. 98).

## Referências

- AMADO, Jorge. **Cadernos de Literatura Brasileira**. N. 3, Instituto Moreira Salles, 1997.
- BERND, Zila. **Literatura e identidade nacional**. 2 ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: VÉRTICE, 1990.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- LUCAS, Fábio. **Do Barroco ao Moderno**: vozes da literatura brasileira. São Paulo: Ática, 1989.
- SANTOS, Luís Alberto Brandão. **Nação**: ficção – comunidades imaginadas na literatura contemporânea. Tese (Doutorado em Letras) UFMG, Belo Horizonte, 1996.
- SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. (Org.) **Esteja a gosto! Viajando pela Costa do Cacau em Literatura e Fotografia**. Ilhéus: Editus, 2007.
- SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. O valor cultural da Bahia – perspectivas de política cultural. **A Tarde**, Salvador, jan. 2003. Caderno 2, p.



## A dificuldade de ser: uma leitura do corpo envelhecido no conto “Agda”, de Hilda Hilst

Raquel Cristina de Souza e Souza<sup>1</sup>

**Resumo:** O corpo envelhecido – uma das mais constantes representações do corpo nas narrativas de autoria feminina – é o núcleo ao redor do qual se organiza “Agda”, conto de abertura da obra *Qadós* (1973), de Hilda Hilst. A narrativa nos apresenta o percurso doloroso de descoberta e assunção da velhice empreendido via linguagem por Agda, narradora e protagonista, em cujo discurso verborrágico se entrecruzam sem demarcação nítida vozes de outros personagens com os quais convive ou conviveu. Segundo Beauvoir (1990), a velhice é uma realidade revelada ao indivíduo primeiramente pelo outro e, só depois, interiorizada, de modo que, a fim de demonstrarmos como a narrativa se tece temática e estruturalmente em torno desse corpo-núcleo, isolaremos e analisaremos a enunciação de Agda (o ponto de vista da interioridade) e a dos que a circundam (o ponto de vista da exterioridade). Assim procedendo, poderemos delinear os estágios por que passa Agda no processo de interiorização de sua nova condição, os quais necessariamente lidam com as diferentes formas de relacionamento da protagonista com seu novo corpo. O percurso linguístico de Agda mostrará ao final uma reflexão contundente acerca da morte que se aproxima e uma peregrinação metafísica em busca do sentido de sua existência.

**Palavras-Chave:** Autoria feminina; Corpo; Hilda Hilst; Literatura brasileira contemporânea; Narrativa de ficção.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: raquelcsm@gmail.com.

## The difficulty of being: the representation of the old body in the short story “agda”, by hilda hilst

**Abstract:** The old body – one of the most frequent representations of the body in narratives written by women – is the nucleus around which “Agda”, the opening short story of *Qadós* (1973), by Hilda Hilst, is organized. The narrative shows us the painful process of discovery and assumption of the old age carried out linguistically by Agda, the narrator and protagonist, whose verbose discourse also presents other characters’ discourses. According to Beauvoir (1990), getting old is a reality which is revealed firstly by someone else before being internalized by the individual, so that we will isolate Agda’s enunciation (interior point of view) from the other characters’ discourses (external point of view) in order to analyze them separately and then demonstrate how the narrative is waved thematically and structurally around this type of body. In doing so, it will be possible for us to outline the phases through which Agda passes in process of internalization of her new condition, all of them based in changes of relationship of the protagonist with her new body. At the end the linguistic path built by Agda will show us a deep reflection about her coming death and a metaphysical journey in search for a meaning for her existence.

**Keywords:** Body; Contemporary Brazilian literature; Hilda Hilst; Narrative fiction; Women’s authorship.

## Introdução

*Não sinto nada, além de uma certa dificuldade de ser*  
(FONTENELLE apud BEAUVOIR, 1990, p. 375).

O corpo envelhecido, uma das muitas configurações que o corpo pode assumir nas narrativas de autoria feminina, é o elemento estruturante de “Agda”, conto de abertura da obra *Qadós* (1973), de Hilda Hilst. Trata-se de uma narrativa polifônica, na qual se cruzam inúmeras vozes sem demarcação nítida, e que nos apresenta o mergulho interior da personagem título, uma mulher idosa às voltas com as mudanças trazidas pela velhice – tanto no plano interior quanto no exterior. Sendo um fenômeno biológico com dimensão existencial, o envelhecimento pode ser visto como um *continuum* de transformações físicas, irreversíveis e desfavoráveis, que modificam a relação do indivíduo consigo mesmo e com o mundo, sendo inerente ao processo da vida: “parece que cada organismo já contém desde o início a sua velhice, inelutável conseqüência de sua completa realização” (BEAUVOIR, 1990, p. 33). O corpo, antes instrumento, passa a obstáculo, a si e ao(s) outro(s), mas a essa degradação não corresponde necessariamente um deterioramento psíquico, o que faz com que o idoso sinta uma espécie de inadequação de si mesmo. “O drama do velho é, muitas vezes, ele não poder mais o que quer” (BEAUVOIR, 1990, p. 387). Também é em termos de declínio que a exterioridade vê o idoso, constantemente rotulado socialmente como impotente para a realização de qualquer atividade, como o trabalho ou o sexo. Por isso é também estorvo para a família e para o Estado.

Como a velhice é vivida no corpo, ele é a causa de inquietações de toda sorte, e a principal delas se dá no tocante à morte. Ninguém escapa, a não ser em casos de morte prematura, a esse destino biológico que passa necessariamente pelo declínio do organismo. Cada indivíduo reage a essa situação conforme o sentido que confere à sua existência e ao seu sistema global de valores, embora geralmente a atitude espontânea seja a de recusar a velhice. A idade também modifica a relação desse indivíduo com o tempo, já que a passagem deste, agora mais visível a olho nu pelas marcas no corpo, é sentida em um primeiro momento com angústia e temor. A morte está próxima, é o que o corpo parece dizer.

É exatamente esse o percurso que Agda faz ao perceber-se velha. Ao interiorizar sua nova situação no mundo, sua reação primeira é recusar o envelhecimento, e é com um jovem rapaz que ela vai tentar superá-lo. No entanto, não consegue levar a cabo suas intenções porque seu corpo acaba por se tornar um obstáculo à realização do amor físico. É sua recusa ao toque do outro, depois de reconhecida sua matéria envelhecida fadada à morte, o início de uma peregrinação metafísica, via linguagem, em busca do sentido da existência.

A velhice é uma realidade revelada ao indivíduo primeiramente pelo outro antes de ser interiorizada. Para Simone de Beauvoir, a verdade da velhice é que “esta é uma relação dialética entre meu ser para outrem – tal como ele se define objetivamente – e a consciência que tomo de mim mesma através dele. Em mim, é o outro que é idoso, isto é, aquele que sou para os outros: e esse outro sou eu” (BEAUVOIR, 1990, p. 348). Desta forma, o presente trabalho tem como objetivo analisar

como o corpo envelhecido - o núcleo ao redor do qual a narrativa se desenvolve – se configura a partir do discurso de Agda (o ponto de vista da interioridade) e dos discursos daqueles que a circundam (o ponto de vista da exterioridade). “Agda” é uma verdadeira vertigem verbal, e nem sempre é possível demarcar com precisão todas as vozes que se entrecruzam na narrativa. De qualquer maneira, a separação por personagens será o princípio organizador do nosso texto, embora Agda seja o pólo agregador de todos os discursos. Como dito anteriormente, a consciência da velhice só emerge através do outro. Assim, os discursos das outras personagens são imprescindíveis para a enunciação da própria Agda.

## Agda

*Agora será sempre o abismo*  
(HILST, 1973, p.12).

O discurso de Agda se apresenta bifurcado em duas visões distintas já enunciadas acima: a da rejeição e assunção da velhice. Quando rejeitada, a figura do amante jovem emerge como meio para superar sua condição e escamotear o fato de seu corpo estar em degradação contínua. É como se a beleza e juventude dele suprissem o que falta a ela. É assim que Agda se enfeita para esperá-lo, ignorando os vestígios do tempo em seu corpo: “(Ana) sorriu mais ainda quando começaste a te enfeitar de repente, você pode me fazer a bainha desta saia? E se der tempo coloca um friso dourado aqui, olha, já comprei, fica bem não é? Dourado com marrom fica

muito bem” (HILST, 1973, p. 11-12). A não aceitação do envelhecimento também a faz se agarrar vorazmente a todo e qualquer indício de não declínio. Agda enaltece o que ainda considera belo como forma de compensação, e lança mão de “truques” para que o rapaz não perceba os sinais da velhice na hora do amor:

[...] não, nunca tive filhos é por isso que eles são bonitos, ele vai tocar, vai dizer são muito bonitos, Agda, e quando eu me deito o rosto fica mais liso, vou soltar os cabelos, e quando eu me deito parece que a boca fica sempre sorrindo, ficarei sorrindo [...] e pelo amor de Deus, Agda, que as tuas narinas são se abram, não, não fico nada bem, o nariz é afilado [...] pelo menos isso em ti é decente, o nariz, ah sim, os seios decentes também, com a boca é preciso ter cuidado [...] podes mostrar os pés também, são muito bem feitos, a curva é pronunciada e isso também é bonito, agora as pernas nunca, lembra-te pequenos nódulos nas veias, pequeno nódulo da veia, veia nodosa, nódulo varicoso, nó (HILST, 1973, p. 15).

Tal atitude de Agda vai ao encontro do que Simone de Beauvoir nos diz sobre a recusa da velhice, a qual pode ser feita verbalmente ou através do comportamento. E acrescenta que é uma opção frequente das mulheres que, quando jovens, apostaram tudo na feminilidade, a utilização de roupas, maquiagem e gestos, para tentar seduzir o outro, mas, acima de tudo, para convencer a si mesmas de que escapam à lei biológica comum a todos os seres humanos. Uma das causas para esse tipo de reação é a condição de objeto erótico, construída

culturalmente desde a infância, que as faz identificar-se com a imagem total de seus corpos. As mulheres são ensinadas, ainda crianças, que devem ser “femininas” (e esse adjetivo oblitera todas as formas de feminilidade possíveis no mundo contemporâneo), ou seja, deve ter os predicados para seduzir o sexo oposto. A questão da decadência da aparência, desta forma, é sentida de maneira diferente por homens e mulheres. A esse respeito, Simone de Beauvoir é esclarecedora:

[...] nunca se fala em ‘bela velha’; no máximo se dirá ‘uma encantadora anciã. Ao passo que admiramos certos ‘belos velhos’; o macho não é uma presa; não se exige dele nem frescor, nem doçura, nem graça, mas a força e a inteligência do sujeito conquistador; os cabelos brancos e as rugas não contradizem esse ideal viril (BEAUVOIR, 1990, p. 364).

Sendo assim, nem sempre as mudanças acarretadas no corpo pela velhice podem ser disfarçadas. Depois que interioriza sua condição de idosa, Agda passa a sentir vergonha de sua aparência. Essa ideia já estava presente nos artifícios que a personagem queria empreender na hora do amor com o rapaz, principalmente ao tentar esconder os nódulos nas veias da perna. Há, porém, um momento de radicalização em que Agda imagina o amante a humilhá-la, o que acaba gerando a recusa total do toque do outro:

Depois de tudo a vergonha, é sim, vergonha, ele dirá aos amigos a velha gania nas minhas mãos, a velha amarela estertorava até com a ponta dos meus dedos, dedos tua mão meu amor, não é

preciso tua mão sobre o meu todo baço, tua mão ensolarada sobre o meu corpo de sombra, eu raiz avançando no debaixo da terra, raiz-corpo-carne, coisa que se desmancha, não não deves tocar, não maltrates a luz essa que sai dos teus dedos (HILST, 1973, p. 12).

Vale ressaltar, no trecho citado, a oposição luz/sombra para caracterizar a juventude e a velhice, o que denota o aspecto negativo da experiência do envelhecer. Por analogia semântica, *sombra* remete aos recônditos da terra (*raiz*), e estes, por extensão de sentido, culminam na imagem do corpo enterrado, morto, em estado de decomposição (*coisa que se desmancha*).

Agda insiste em ser *preciso esquecer o tato, o adorno, as argolas de ouro*, ou seja, em se livrar do que se refere ao mundo sensível, à aparência. Este é seu primeiro passo em direção à tentativa de transcendência. *Abismo* é o termo que ela vai usar para expressar a consciência de seu novo modo de estar no mundo: “Agora será sempre o abismo, espio lá no fundo, o que há no fundo? Securas, tudo consumado. Nunca mais” (p. 12). A partir de então, a personagem assume a irreversibilidade do tempo e de sua condição e, conseqüentemente, a inevitabilidade da morte. Resignação ou superação são as opções a seguir.

## A Mãe

*E por isso a volúpia é triste/ um minuto depois do êxtase*  
(ANDRADE, 2004, p. 19).

A fala da mãe de Agda acerca da velhice aparece



logo no início da narrativa e reafirma aquilo que a personagem título vai descobrir por si só em seu processo de envelhecimento:

Lembra da tua mãe quase no fim dizendo não suportarás, minha filha, tu que te cuidas tanto, o creme de laranja para o rosto, o outro para as mãos, o verde claro para o corpo a cinza de fogão para clarear os dentes, filha não suportarás é melhor morreres Agora Agora a vida ao redor de ti, limpa limpa, me olha, e sobretudo não ames, NUNCA MAIS, hás de ter tanta vergonha, se alguém te toca já sabes do triste da tua carnação (p. 11).

Apesar de ser um discurso que parte do próprio sujeito idoso, é um ponto de vista da exterioridade em relação a Agda, que o tomará para si quando começar a perceber-se velha. Basta observarmos a ênfase dada à aparência pela jovem personagem, fato percebido como inútil pela mãe à beira da morte, uma vez que as referidas técnicas de beleza não conseguirão evitar o fim que a espera. O conselho dado à filha é bastante sintomático: é melhor que morra agora, jovem e bela, do que ter de encarar a decrepitude. Realmente, o corpo em decadência passa a incomodar Agda, e a vergonha que passa a sentir de si é a mesma pronunciada pela mãe.

Também o repúdio ao toque do outro já estava presente nas palavras maternas, visto que este revela “o triste da tua carnação”, expressão entendida aqui como a própria degradação do corpo envelhecido. Na cópula, o sujeito estabelece uma relação narcisística consigo mesmo, afirmando suas qualidades viris ou femininas. O que acontece frequentemente é que essa relação é

abalada com a percepção dos primeiros sinais físicos do tempo, transformando-se em repulsa pelo próprio corpo e fazendo com que esse indivíduo se recuse a fazer-se existir sexualmente para um outro.

Mas “o triste da carnação” pode também ser interpretado como a ausência de continuidade do ser. Somos todos seres descontínuos, fadados à morte, e a atividade sexual é um dos expedientes dos quais nos utilizamos para superar essa condição. O ser humano é o único que faz da atividade sexual um ato erótico, ou seja, “uma pesquisa psicológica independente do fim natural que ocorre na reprodução” (BATAILLE, 2004, p. 19). Desse modo, busca-se, no parceiro, na fusão propiciada pelo amor físico, a outra metade do andrógino, a continuidade do ser – mesmo que passageira. A tentativa de posse da pessoa desejada está fadada ao fracasso desde o início, já que o homem é e se sabe mortal. Por isso “a volúpia é triste um minuto depois do êxtase”, pois, após o ato sexual, o ser volta ao seu estado inicial de descontinuidade. Portanto, a recusa ao toque na velhice também seria uma forma de evitar o enfrentamento direto com “o triste da nossa carnação”, quer dizer, com a nossa condição de mortais, fato que tem maior impacto no indivíduo envelhecido pela maior proximidade deste com a morte.

## O Médico

*[...] queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo (HILST, 2001, p. 18).*

Aos primeiros sinais da velhice, Agda procura um médico. Talvez tenha a esperança de reverter a ordem natural das coisas. As palavras da mãe, rememoradas por Agda, juntam-se às suas próprias:

e as mãos, olha as mãos, chama-se a isso ceratose, filha, é de velhice, primeiro a mancha, depois uma crosta nada espessa, pensas vai passar, o médico sorri, diz começa na meia idade senhora, é o tempo, a senhora entende? Sorris. O tempo? Sim, esse que ninguém vê. Esse espichado, gosma, cada vez mais perto da transparência (HILST, 1973, p. 11).

O que Agda compreende é que o tempo agora corre diferente para ela, e este só é perceptível pelas marcas que deixa em seu corpo:

Examino-me. Pequeno nódulo na veia, veia nodosa, nódulo varicoso, nó, tateio, uma coisa doutor, isso não estoura não? É provável, senhora. E outra coisa, doutor: a flacidez aqui, perto das axilas, essa essa, exercícios quem sabe? Ele sorri: mangas compridas. Eu sei, mas é o tato, o senhor compreende? (HILST, 1973, p. 13).

A inevitabilidade do desgaste dos tecidos não é sentida por Agda nesse momento com a fatalidade que se revelará em outros trechos nos quais sua condição de idosa já está interiorizada. Aqui, ainda se tem a esperança de tornar o tempo reversível. Esperança que é negada categoricamente pelo médico, representante do ponto de vista da exterioridade que revela ao outro sua velhice:

Alguém lhe toca, minha senhora? Mil perdões, senhora, não quis dizer, luvas quem sabe, ajudariam? Mil perdões, senhora, não quis dizer, enfim quero dizer que para revitalizar essa espécie de flacidez, assim na sua idade, cinquenta? Cincoenta e cinco? Enfim essa espécie de flacidez não tem solução, minha senhora, a música erudita, quem sabe... seria uma distração... (HILST, 1973, p. 13).

Simone de Beauvoir diz a esse respeito: “para reencontrar uma visão de nós mesmos, somos obrigados a passar pelo outro: como esse outro me vê?” (1990, p. 363). O médico de Agda é esse outro revelador, além de representar a opinião do senso comum sobre a sexualidade dos velhos: ela não existe. É Agda mesmo quem, no trecho anterior ao supracitado, contraria essa visão, ainda que sua fala tenha laivos metafísicos, como veremos mais adiante: “mas é o tato, o senhor compreende?” Freud explicou que a libido não é um instinto, mas uma energia que serve às transformações da pulsão sexual ao longo da vida. Essa energia pode aumentar, diminuir ou deslocar-se, está presente desde sempre no homem, e “só desaparece com a morte” (SARTRE apud BEAUVOIR, 1990, p. 390), donde se conclui que não desapareceu no velho. A sexualidade no homem

é uma intencionalidade vivida pelo corpo, visando a outros corpos, e que abraça o movimento geral da existência. Ela se insere no mundo, ao qual confere uma dimensão erótica. Interrogar-se sobre a sexualidade dos velhos é perguntar-se como fica a relação do homem

consgo mesmo, com os outros, com o mundo [...] (BEAUVOIR, 1990, p. 390).

Nesse sentido, a inquietação de Agda acerca do tato é também metafísica. Sua recusa em ser tocada – e tocar – não é uma decisão tomada sem qualquer problematização. Pelo contrário: a descoberta da senescência é na verdade o grande mote para a viagem interior que a personagem vai fazer a fim de buscar respostas para o sentido da vida: “NUNCA MAIS deverei ser tocada, e afinal é o corpo esse que não pode mais ser tocado, afinal ele existe, e eu poderia dizer eu sou meu corpo? Se eu fosse meu corpo ele me doeria assim? Se eu fosse meu corpo ele estaria velho assim?” (HILST, 1973, p. 12). A grande questão que aqui se coloca é a da “crise de identificação”, ou seja, o velho não se reconhece no corpo que muda. Ainda segundo Beauvoir, “às degradações da senescência (os velhos) opõem uma imutável essência e narram incansavelmente para si mesmos aquele ser que foram e que sobrevive neles” (1990, p. 446-447).

É esse o embate – aparência/ essência – que subjaz à crise existencial de Agda. Afinal, o que permanece – se permanece – quando o corpo se vai? Sua indagação principal é “eu poderia dizer eu sou meu corpo?”, indagação esta que parece intuir a necessidade de se reverem os paradigmas sobre os quais a ciência e a filosofia se apoiam. Ambas são marcadas pela exclusão do corpo de suas teorizações, sendo este visto como “uma intrusão ou interferência com a operação da mente, um dado bruto que requer superação, uma conexão com a animalidade e a natureza que requer transcendência” (GROSZ, 2000, p. 49).

Ao longo da história do pensamento humano, o sujeito tem sido caracterizado a partir de dicotomias

que necessariamente hierarquizam os dois termos polarizados – mente e corpo, psicologia e biologia, razão e emoção, por exemplo –, o que acaba por fazer do termo não privilegiado – no caso, corpo, biologia e emoção – a “contrapartida suprimida, subordinada, negativa” (GROSZ, 2000, p. 47) do termo primário. Assim é que Elizabeth Grosz propõe uma terminologia que supere o reducionismo das análises dicotômicas: *subjetividade corporificada* ou *corporalidade psíquica*. Essas expressões têm o mérito não só de colocar em evidência o corpo enquanto elemento constituinte do sujeito, como também o de explicitar uma necessária interação entre corpo e mente na formação desse sujeito. Essa conceituação alternativa é particularmente importante no que tange à representação cultural de homens e mulheres, já que os primeiros foram desde sempre definidos pelo polo privilegiado das dicotomias, enquanto que à mulher cabiam os epítetos de “mais corporal”, “mais biológica” e “mais emotiva”, ou seja, imperfeita.

Apesar de as indagações de Agda tenderem para essa desconstrução dos paradigmas canônicos, a personagem parece optar pela supremacia do polo inteligível (a essência; *o que não envelhece*) em detrimento do sensível (a aparência; *o que é corrompido*):

Agda, é assim: ESSA INTEIRA VIVA não acompanha o corpo, essa é intacta, nada a corrompe, ESSA INTEIRA VIVA tem muitas fomes, busca, nunca se cansa, nunca envelhece, infiltra-se em tudo que borbulha, no parado também, no que parece tácito e ajustado, nos pomos, nas aguadas, no paludoso rico que o teu corpo não vê. ESSA INTEIRA VIVA é que vive

esse amor, o corpo não, Agda. Isso é verdade?  
(HILST, 1973, p. 13).

A dúvida permanece na frase final. Mais adiante o porquê de sua opção será esclarecida.

## Ana

*Desejamos a juventude eterna, e esta implica a sobrevivência da libido* (BEAUVOIR, 1990, p. 392).

O discurso de Ana, empregada de Agda, bem como o do médico são os da exterioridade. Sua fala reflete a visão comum acerca do relacionamento entre um jovem e uma mulher mais velha, sendo que a proximidade afetiva entre as duas mulheres ameniza o discurso da empregada, que poderia reprovar mais agressivamente a relação amorosa incomum:

Sabem, no começo a gente não acredita, era delgado, menino quase, os vinte anos nunca se notava, eu ria porque... enfim, era inadequado, Agda não era franzina, os senhores vão ver, muito mulher a coitada, eu ria porque... os senhores sabem, não se usa mulher mais velha e bezerrinho assim, mas não havia maldade em mim aqui por dentro, não senhores, apenas graça, pura graça [...] (HILST, 1973, p. 22).

Fica clara no trecho acima a reprovação social dos relacionamentos envolvendo pessoas com diferença visível de idade. O senso comum é ainda mais severo para

com as mulheres: estas devem representar seus papéis de “avó serena e desencarnada” se quiserem adequar-se às convenções sociais. Isso porque a mulher é, até o fim, vítima de seu estereótipo de objeto erótico, enquanto que socialmente o homem é quase sempre visto como sujeito, mesmo quando alcança uma idade avançada.

Simone de Beauvoir é categórica ao afirmar que a gerontofilia não existe no caso da mulher idosa, ao passo que os homens velhos agradam mais frequentemente às moças. No entanto, o conto não se alinha completamente a essa opinião convencional que considera particularmente escandalosa e ridícula a relação entre uma mulher idosa e um homem mais novo. É a própria Ana que, ao contar o que ouvia na casa, revela uma situação avessa ao senso comum:

[...] daqui do meu quarto eu ouvia o que se passava lá, o que ele dizia no quarto de Agda, dizia: assim como tu és, eu quero assim, não é nada com o corpo, que me importa o teu corpo? É o clarão que tens, o sortilégio, o ímpeto, nada em ti é penumbra, Viva Iluminada, existo porque tu me sonhaste palmo a palmo, existo porque a cada instante refazes o que não é triste em mim. A vertigem do teu existir, amada, juro senhores que era assim, que o moço dizia assim (HILST, 1973, p. 21-22).

Revelar a declaração de amor do rapaz através de Ana é um sábio artifício para dar maior credibilidade a tal relacionamento amoroso, tido não só como inadequado, mas também como improvável, já que a mulher idosa, como dito anteriormente, é vista como desprovida de atrativos físicos. Se partisse de Agda, seu discurso estaria carregado de subjetividade e, portanto, poderia ser interpretado



como uma transfiguração de seu próprio desejo. O fato de tal discurso ser proferido pela exterioridade também colabora para dar ênfase à negação de Agda ao toque. A comparação das características desta com as do jovem, feita por Ana, é esclarecedora: “O mocinho era raro, boca linda, o olho de um tamanho, era pra ver, grande, um tesouro, e os cabelos então, tudo adoçado, dava pena sabe, Agda pesada, vagarosa [...]” (HILST, 1973, p. 22). Ele transborda vida e juventude e, como se não bastasse, é apaixonado por Agda. É a objetividade que diz. A subjetividade, porém, o rejeita, e sua recusa é tomada com maior profundidade justamente pela ênfase dada aos atributos do rapaz. Tais predicados não bastam quando a causa da inquietação está nela mesma, no corpo: “assim como tu és, eu quero assim, não é nada com o corpo, que me importa o teu corpo?”. Mais uma vez a opção pelo inteligível parece ser feita, tendo em vista que o homem se mostra mais interessado pela essência de Agda, não pela aparência.

É interessante notar que as palavras utilizadas por ele para descrevê-la estão todas relacionadas à luz e vida – ela é a negação da *penumbra*. É exatamente o contrário da visão que Agda tem de si, basta lembrarmos em que termos ela recusa o toque do outro: a mão do amante é *ensolarada*, de seus dedos sai uma *luz*, enquanto que o corpo dela é *raiz*, feito *de sombra*. O corpo de Agda pesa, torna-a *vagarosa*: a vida parece arrastar-se. A inquietação com seu corpo atinge um nível tal de delírio que o próprio amante acaba por renunciar à paixão: “o moço não quis mais vê-la, estava certo o pobre, [...], senhores, antes de tudo acontecer, de morrer no buraco, ela gritava: labareda do fim, nunca vi esse branco sereno labareda do fim. Sabe-se lá o que pensava quando gritava” (HILST, 1973, p. 22). Mais do que o temor do escândalo e/

ou do ridículo ou a interiorização de obrigações de decência e castidade impostas pela sociedade, a recusa radical da personagem é motivada por uma inquietude de ordem metafísica, fato que, tangenciado ao longo do trabalho, será aprofundado a seguir.

## O Pai

*Pai, lembra-te de mim quando estiveres lá, do outro lado* (HILST, 2001, p. 68).

O discurso do pai de Agda, assim como o de sua mãe, parte de sua vivência da velhice. Discurso igualmente trazido à tona pela memória de Agda, suas observações sobre o envelhecimento também compõem uma opinião exterior a ela a qual aos poucos vai sendo internalizada. As palavras do pai perpassam toda a narrativa – diferentemente das da mãe, que aparecem somente no início do conto –, e constituem o falar delirante de um homem que, além de idoso, está internado num sanatório por problemas psíquicos.

As fases do processo de interiorização da senectude por Agda – que começa na recusa da assunção de sua velhice e no estabelecimento de um relacionamento amoroso com um homem bem mais jovem, passa pela decadência do corpo e pela recusa do toque do outro e chega à mudança de seu comportamento por conta de uma reflexão metafísica suscitada por esse corpo – se cruzam com o enunciado rememorado do pai.

A princípio, ela parece apenas recordar o tempo em que ia visitar seu pai no hospital psiquiátrico, mas à

medida que essa rememoração vai confirmando a sua própria visão da velhice, sua fala se confunde com a dele e chega igualmente ao delírio.

Os pontos de intersecção entre a percepção de pai e filha acerca do envelhecimento estão expressos na visão dos dois sobre o tempo. O pai de Agda quer construir uma “casa de pedra para que o tempo passe sem vestígios, diremos anda tempo, aqui não tens lugar” (HILST, 2001, p. 14). Ela, no mesmo sentido, gostaria que “corpo tempo fosse apenas um todo imóvel, irremediavelmente enrodilhado e imóvel” (HILST, 2001, p. 19). Também a visão que partilham sobre o corpo os aproxima: para ambos este é causa de inquietação existencial. A fala do pai ecoa aquela da filha (“eu poderia dizer eu sou meu corpo?”): “nada mais é o meu corpo, nada mais é eu, nunca fui nada porque se o fosse, hoje não seria este corpo-nada” (HILST, 2001, p. 18). É nessa hora que seu delírio começa a tornar-se mais visível. A identificação com o pai se quer total, e seu discurso ganha ares de ininteligibilidade:

Corpo-limite, contorno repousado ou tenso, até onde o mais eu? Interior da minha mão, esse que eu sei que é meu, interior da tua mão meu pai, esse interior agora íntima absorvência de nós dois, perplexidade de suores, corpo-limite-coitado, de repente te moves, entras na casa dos porcos, te perguntas o que é isso um porco? De repente te lembras que alguém já perguntou, que muitos perguntarão o que é isso um porco. O que é isso-eu? [...] ninguém te toca, te pergunto: o corpo-porco ainda é o teu? (HILST, 2001, p.16-17).

O sentido desse discurso cifrado de Agda só pode ser

recuperado se nos voltarmos para outros textos de Hilda Hilst. Em *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* (1990, p. 79), temos: “Porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo). Porco, gente, porco, o corpo às avessas”. Em inúmeras outras obras, Deus é equiparado a um porco. Em “Floema”, um dos contos que compõem *Fluxo-floema* (1970), Deus é chamado de “Porco-Haydum”. Em *A obscena Senhora D* (1982), Deus é o “Menino-Porco Construtor do Mundo”, e em *Com os meus olhos de cão* (1986), “A porca é Deus”. Donde se conclui que Deus é o corpo às avessas, o que torna a expressão *corpo-porco* o paralelo, no texto, das expressões cunhadas por Grosz (2000) para expressar a necessária interação entre o físico e o mental na constituição do sujeito (como já vimos anteriormente, *subjetividade corporificada* ou *corporalidade psíquica*). “Mente” e “Deus” fazem as vezes da esfera inteligível, não percível, em contraste com o corpo. Agda, ao perguntar-se sobre o sentido de sua existência, intui que esta não pode ser explicada por um ou outro polo, mas pela fusão dos dois.

Fusão é o que Agda procura para superar sua condição de ser descontínuo fadado à morte. À medida que a personagem se afasta do toque do jovem amante, ela se aproxima do toque do pai, que no seu delírio acaba por ser identificado indiretamente com Deus. Assim é que Agda opta por outra forma de fusão com o outro em busca de continuidade: em vez do ato sexual, a experiência mística. Esta é comumente definida como o conhecimento de Deus pela experiência, e visa à união da alma do homem com a realidade metafísica – a *unio mytica* –, que para a maior parte das religiões é Deus.

Muitas são as características que aproximam ambas

as experiências, como o vocabulário erótico comum às duas e o esquecimento do tempo e dos limites. No texto, o desejo de união com o pai/ Deus pode ser percebido principalmente na utilização do termo *tênue* para qualificar tanto o jovem amante quanto o pai e a própria Agda: “Guarda-te Agda, é tempo de guardar, o fruto dentro da mão, espia apenas, como poderás tocar com a tua amarela esse que diz que te ama, esse *tênue*” (HILST, 2001, p. 11); “Meu pai tu me tocaste [...] e quando ele te tocou, diz Agda, da tua vontade de te deitares ali mesmo, [...], não era simplesmente isso de se deitar, era uma coisa vertente, uma coisa paixão, ele alongado, *tênue* sobre mim. *Tênue* como esse outro que agora diz que me ama” (HILST, 2001, p. 13-14); “Eu sou meu corpo, corpo de Agda, corpo que vai amanhecer ao lado de outro corpo *tênue*” (HILST, 2001, p. 15); “Pai como eu queria que tudo teu revivescesse cem mil vezes em mim, que o amor AI NUNCA NUNCA NÃO MORRESSE, agora amando esse *tênue* é como se te visse crescer” (HILST, 2001, p. 17).

Outros termos que evidenciam o desejo de fusão são: “[...] verdade vigília dentro de mim, esse inteiro vida no *meu-corpo-dele*” (HILST, 2001, p. 19) e “Depois a boca sobre o ombro desse *tênue*, esse *pai-amante-filho* pela primeira vez, esse revivescido meu, esse júbilo alongado sobre mim” (HILST, 2001, p. 18). (“Filho” aqui se refere ao fato de o pai ter confundido Agda com sua mãe em uma das visitas da filha ao hospital, o que o fez pedir-lhe “três noites de amor”).

Do mesmo modo que a união no ato sexual, a da experiência mística é fugidia e não garante a continuidade que o homem, ser mortal, almeja. A fusão total, duradoura, eterna só seria possível através da morte. Segundo Lucia Castello Branco, “Eros é movido, portanto, por um desejo

extremo de vida, de permanência, de continuidade, que fatalmente desemboca num desejo de fusão, numa ânsia de perda de identidade, no abismo da morte” (1987, p. 36). Por isso o delírio de Agda chega ao paroxismo na morte: quando sua inquietação finalmente cessa e seu desejo de continuidade se realiza.

## O Triunfo da Morte

*E a morte [...] se transforma no triunfo do êxtase, o êxtase do triunfo*<sup>2</sup> (MORIN, 1970, p. 243).

A peregrinação metafísica de Agda pelo sentido da vida tem início na inquietação provocada por seu corpo envelhecido e, passando pelo delírio da experiência mística, desemboca na morte. O medo inicial de seu inevitável fim biológico se dissipa quando a personagem percebe que a continuidade tão desejada só pode ser conseguida pela própria morte. Agda, então, segue o conselho de seu pai e vai ao encontro de seu destino:

Longe da casa grande, perto da casa dos porcos tem uma terra dourada, na segunda estaca. Na cerca da direita, cavas. Descobri muito tarde, não deu tempo, tua mão chamou os homens, tive que ficar aqui, mas tu podes aproveitar, engole a terra dourada, engole, era isso que eu ouvia, engole também minha filha, mais tarde quando estiveres velha põe um punhado na mão e o objeto-demônio abominável vai te mostrar outra cara, retrocesso, terra carpida. O que, pai? Retrocedes, filha, outra

---

<sup>2</sup> “*Et la mort [...] devient le triomphe de l’extase, l’extase du triomphe*”.

vez a juventude, infância, adolescência, depois o nada, mas vale a pena. Uma única vez e vale a pena. Vais caminhar menina para o nada (HILST, 2001, p. 21).

A compensação por procurar o fim da vida seria essa: se engolir a tal terra dourada, Agda morrerá, mas jovem. O tempo retrocederá para que a visão do fim da existência seja menos aterrorizante e para que haja menos dor no momento da partida. O corpo, afinal, ainda que sem vida, não comportará a ideia tão rechaçada de degradação e decomposição.

Agda cavae “se identifica aos poucos com o inanimado”. Segundo Simone de Beauvoir, com bastante frequência, quanto mais próxima, menos a morte amedronta: “A decadência biológica acarreta a impossibilidade de se superar, de se apaixonar, ela mata os projetos, e é nesta perspectiva que torna a morte aceitável” (1990, p. 544). As pessoas que não se sentem bem com o próprio corpo são as que mais desejam morrer. No caso de Agda, isso significa transcender, e essa transcendência é buscada, como vimos anteriormente, pelas vias da experiência mística. Para se chegar à imortalidade por essas vias é necessário lutar contra o corpo – o obstáculo para a *unio mystica*.

O fim da narrativa é também o fim da vida da personagem, e é interessante notar que a narração de seu ato de cavar a terra buscando a terra dourada – ou a morte – é feita utilizando-se características próprias do discurso delirante do místico. Aliás, o processo de escavação é sintomático, já que remete à construção de sua sepultura:

CAVO. Constância. Fundura de dez braçadas.  
Lodo na cara. *Tenho ares de alguém semi-sepulto*

(grifo nosso). Um ouro que não vem. Nem o reflexo. Bom que seria luz amarelada dourando os caracóis, as larvas, a minha mão. Bom que seria recompor palavras, cruzá-las, dizer da luz filtro cintilante facetado, dizer do escuro entranha apenas, dizer da busca o que ela é, buscador e buscado, revelar os dois lados, aqui te vêes, aqui sou eu te vendo, a órbita gozosa estilhaçando medos, aqui quando eras criança sobre a murada, escondendo a cara, luz te crestando a pupila, pálpebra violeta se encolhendo, braço antebraço vértice do cotovelo apontando aquela que te fotografa. Quem te fotografa? Mãemãemãe beleza, a boina inclinada, caracóis nos cabelos cobrindo o rosado das orelhas, mãemãemãe beleza, let me touch your tender skin, ou... fly, fly Medea, afasta-te de mim, atravessa espaços, cruza todas as pontes ou vai viver sob as águas, que o reflexo do pai seja só para mim, vere dignum et justus est, aéquum et salutare que seja só para mim... porque... porque... ficaria te explicando muitas noites ou apenas gritando como aquela: woe, woe, ah me, ah me! (HILST, 2001, p. 22-23).

Até aqui podemos observar que o início do processo é frustrante – Agda ainda espera a luz da terra dourada. Luz que, aliás, remete à própria luz divina. Logo em seguida ela inicia sua vertigem verbal, uma verdadeira linguagem cifrada não interpretável logicamente, o que caracteriza fundamentalmente o discurso místico. O grande enigma dos místicos diz respeito a como explicar o vivido, pois é impossível descrever verbalmente uma experiência ocorrida numa esfera de onde a linguagem está excluída: é-se prolixo para tentar captar uma centelha do divino,



mas o discurso sempre falha nessa tentativa. A ânsia por se expressar apesar da linguagem imperfeita aparece logo no início: “Bom que seria recompor palavras cruzá-las, dizer da luz filtro cintilante facetado [...]”. As palavras que se seguem ainda tentam precariamente narrar o que se passa, se misturam com memórias da infância e até com termos de outras línguas, sendo este último um fato comumente descrito pelo cristianismo como um dom daqueles que recebem o Espírito Santo.

O discurso de Agda não chega a uma glossolalia – “invenção, em período de transe, de uma língua desconhecida, que não é estrangeira, mas pura criação da personalidade mística” (BASTIDE apud PAZO FERREIRA, 1992) –, mas é, na medida do possível, uma estilização do discurso místico.

Agda continua sua escavação rumo à morte:

Agora sim, vou me conhecendo com esse lodo na cara, mastigando a mim mesma, cera embraseada consumindo meu corpo, consumindo-se e conhecendo-me sem nojo, goela escancarada, lívida alquimista, vai Agda, mais para o fundo, sem que tu saibas o teu corpo é crivo, minúsculos orifícios mil e um separando o que vale, degustando, e deixando escorrer o outro para o poço. Vai, Agda, mais para o fundo, AI, vou indo, aquele corpo ténue nunca mais sobre mim, ai nunca mais, vida morte expelida ai eu era lúcida limpa, a carne era lisa, ai os mistérios gozosos, o gozoso de mim, o grande gozo que é afundar a carne amarela e velha nesse lodo e nunca mais ninguém me TOCAR, NUNCAMAIS NUNCA MAIS (HILST, 2001, p. 23).

Esse é o final de seu discurso e de sua vida. Aqui também podemos identificar características da experiência mística. Primeiramente, a questão do autoconhecimento. É Edgar Morin (1970) quem nos fala a respeito:

Pela ascese, rumo ao êxtase, se realiza então a dominação pouco a pouco soberana do espírito (alma) sobre corpo, transformando este num objeto, uma ferramenta: através dessa dominação se realiza então o conhecimento, o qual não mais atralhará os desejos e humores. O conhecimento se faz pelo êxtase e o êxtase se faz pelo conhecimento (p. 245).<sup>3</sup>

Através do conhecimento de Deus pela experiência conhece-se a si mesmo, de modo que não mais o corpo é sentido como obstáculo à vida e à compreensão de si, mas volta a ser instrumento: agora, instrumento para a transcendência a partir de momento em que sua superação elimina a opressão. O processo de desprendimento da matéria que se pretende na experiência mística é bem descrito por Espinosa (apud MORIN, 1970, p. 248): “Da mesma forma, a morte em Spinoza é liberação da essência da alma a qual, desvencilhada da memória, da sensibilidade, dos afetos, das paixões, quer dizer, da individualidade, vai se confundir com a substância divina”<sup>4</sup>. É o mesmo Espinosa

---

<sup>3</sup> “Par l’ascese et vers l’extase, s’effectue donc la domination de plus em plus souveraine de l’esprit (âme) sur le corps, devenu un objet et un outil: à travers cette domination, s’effectue alors la connaissance, que ne viennent plus troubler les désirs et les humeurs. La connaissance réalise l’extase et l’extase réalise la connaissance”.

<sup>4</sup> “De même, la mort spinoziste est libération de l’essence de l’âme qui, dégagee de la mémoire, de la sensibilité, des affections, des passions,

que apresentou um modelo teórico de interpretação do homem que rejeitava o dualismo cartesiano. Para o filósofo, corpo e mente são aspectos diferentes da mesma substância, inseparáveis um do outro: “A substância infinita – Deus – se expressa tanto na extensão quanto no pensamento e é tanto corpórea quanto mental” (GROSZ, 2000, p. 62).

Os homens seriam, então, os modos finitos da Substância Infinita: “Uma entidade individual (humana ou outra) não é auto-subsistente, mas é uma determinação passageira ou provisória do auto-subsistente” (GROSZ, 2000, p. 62). Dessa maneira, segundo Espinosa, não existiria a morte de fato, mas uma troca universal: a morte de uma coisa acarretaria o nascimento de outra, conservando a harmonia do todo, da substância infinita. A morte de Agda é, então, sentida pela personagem como transcendência, união com o divino, embora para Espinosa esse momento de desprendimento signifique na verdade que a substância divina assumirá nova forma.

É exatamente esse processo de desprendimento que é descrito por Agda no instante em que sua vida se esvai: “sem que tu saibas o teu corpo é crivo, minúsculos orifícios mil e um *separando o que vale*, degustando, e *deixando escorrer o outro para o poço*” (HILST, 2001, p. 23, grifos nossos). Corpo e alma se separam para que esta possa unir-se à realidade metafísica – a qual, em nenhum momento, é chamada de Deus na narrativa. A identificação com a esfera transcendental se dá, principalmente, pela presença de um discurso semelhante ao da experiência mística, o que exclui categoricamente a possibilidade de incesto que poderia haver em uma primeira leitura, já que o pai de Agda

---

c'est-à-dire de l'individualité, va se confondre dans la substance divine”

na verdade representa a figura divina. Outra referência indireta a Deus pode ser encontrada em: “antes de tudo acontecer, de morrer no buraco, ela gritava: labareda do fim, nunca vi esse branco sereno labareda do fim. Sabe-se lá o que pensava quando gritava” (HILST, 2001, p. 22). “Branco sereno labareda do fim” pode ser uma tentativa de nomear o inominável, a dimensão metafísica. É um recurso frequente entre os místicos esse de dar nomes à substância infinita. A prova cabal disso é a utilização de uma expressão própria do discurso católico – “mistérios gozosos”, um dos mistérios que compõem o rosário. Claro está que tal escolha vocabular não foi aleatória. Primeiro, porque o mesmo se refere à encarnação de Cristo, ou seja, ao mistério através do qual Deus se fez homem. Aí temos respaldo para afirmar que, na narrativa em questão, Deus se fez homem através do pai de Agda. Além disso, o adjetivo “gozoso” traz, por associação semântica, a noção de gozo erótico. Nada mais revelador: experiência erótica e mística se assemelham pela busca de continuidade no outro, o que se atinge no momento de êxtase. Não é à toa que os franceses chamam o orgasmo de *petite mort*: só na morte garantimos nossa continuidade perpétua. Assim é que as palavras de Agda, as quais fecham o conto, representam o paroxismo do prazer de ver durar o ser descontínuo que somos em três sentidos que se confundem – a morte no clímax erótico, a morte no êxtase místico e a morte de fato: “ai os mistérios gozosos, o gozoso de mim, o grande gozo que é afundar a carne amarela e velha nesse lodo e nunca mais ninguém me TOCAR, NUNCA MAIS NUNCA MAIS”.

Livre do corpo envelhecido, entrave para a realização plena de seu ser, Agda pode enfim viver a morte em sua plenitude.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Corpo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O amor natural**. Record, 1994.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.
- BEAUVOIR, Simone. **A velhice**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CASTELLO Branco, Lucia. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- GROSZ, Elizabeth. **Corpos reconfigurados. Cadernos Pagu**, Núcleo de Estudos de Gênero/ UNICAMP, Campinas, n. 14, p. 45-86, 2000.
- HILST, Hilda. **Qadós**. São Paulo: Edart, 1973.
- \_\_\_\_\_. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Contos de escárnio/ Textos grotescos**. São Paulo: Globo, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Fluxo-floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ELIADE, Miercea (editor). **The encyclopedia of religion**. Nova York: Macmillan, 1987.
- MORIN, Edgar. **L'homme et la mort**. Éditions du Seuil, 1970.

PAZO FERREIRA, Maria Lucia. **O erotismo nos poemas inéditos de Carlos Drummond de Andrade**. 1992. 361 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Quando pensar o feminino não é falar como (uma) mulher. **Anais do I Seminário Alagoano Mulher e Literatura**. Maceió: UFAL/FAPEAL, 1995.

SCHOLEM, Gershom. **A mística judaica**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

## Os sertões: ressignificando discursos

Lidiane Santos de Lima<sup>1</sup>

**Resumo:** *Os sertões*, de Euclides da Cunha, é um livro enciclopédico que relaciona diferentes áreas do conhecimento. É, também, uma obra investida de dramaticidade, de poesia épica e de imagens distintas. Apesar da vasta produção bibliográfica sobre o livro, novas leituras e significações são possibilitadas pelo *girar de saberes* do mesmo. O presente artigo tem por objetivo analisar as três principais partes de *Os sertões*, comparando-as com a produção jornalística de Euclides da Cunha sobre Canudos. Por meio de um estudo literário, objetiva-se, ainda, apontar os recursos linguísticos usados por Euclides, assim como os elementos trazidos por ele de outros gêneros discursivos. Desta forma, observa-se como esta obra de forte teor literário ressignifica discursos históricos e jornalísticos. Para isto, além da análise da obra euclidiana, é realizada a leitura dos principais artigos produzidos durante a guerra por Euclides da Cunha, possibilitando um cotejo entre eles. O artigo é fundamentado por uma leitura interdisciplinar, usando teorias e expedientes de diferentes áreas (Literatura, Comunicação etc), e polifônica, por meio de autores como: Roland Barthes, Ítalo Calvino, Roberto Ventura e outros. Contempla, ainda, fronteiras e confluências entre jornalismo, história e literatura. Neste trânsito entre diferentes formas discursivas, verifica-se como *Os sertões* evidencia ou advoga, enfim, a necessidade

---

<sup>1</sup> Professora da Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Mestra em Literatura e Diversidade Cultural / UEFS. Endereço eletrônico: lidicom@ig.com.br.

de deslocamento da representação jornalística para a reflexão e a expressão literária como forma de garantir uma história singular como a de Canudos.

**Palavras-Chave:** Canudos; Discursos; Euclides da Cunha; Literatura; *Os sertões*.

## ***Os sertões*: re-signifying speeches**

**Abstract:** *Os sertões* written by Euclides da Cunha links different areas of knowledge. It is also a work full of drama with a great deal of Epic poem, and distinct images. In spite of the huge bibliography about the book new readings and meanings are possible to see through the round of knowledge of it. The aim of this article is to analyze the three main parts of *Os sertões*, making a comparison with the journalistic production of the writer. The next aim is through a literary study point out the linguistic resources used by Euclides da Cunha as well as the elements brought out by him from other discursive means. By doing this we can learn how this piece of strong literary value reinforces the historic and journalistic speeches. In order to do this, besides analyzing his work, we read all his writings done during the war, allowing a comparison between them. This article is based in a reading of different areas such as literature, communication and reading authors such as: Roland Barthes, Italo Calvino, Roberto Ventura and others. It also looks at frontiers and similarities between journalism, history and literature. By experiencing various discursive forms, it is clear that *Os sertões* makes evident or advocates



the need of dislocate the journalism representation to a reflection and literary expression as a way to assure a unique history like the one in Canudos.

**Keywords:** Canudos; Speech; Euclides da Cunha; Literature; *Os sertões*.

Canudos mudou minhas idéias sobre a história, sobre o Brasil e sobre os homens. Mas, principalmente, sobre mim.

**Mario Vargas Llosa**

“No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e de soluções que não sejam setoriais e especializadas, o grande desafio da literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo”, afirma Ítalo Calvino (1997, p. 127). Ou, como escreveu Barthes, “a literatura faz girar os saberes” (2002, p. 18). *Os sertões*, de Euclides da Cunha, faz girar saberes múltiplos, passando das ciências à história e a mais outras tantas áreas do conhecimento que servem de base ao livro. É, portanto, uma obra enciclopédica que relaciona distintas áreas do conhecimento, como geologia, sociologia, história, geografia, comunicação e outras.

Considerada uma obra investida de dramaticidade retórica, de poesia épica e de imagens diversas, *Os sertões* se caracteriza, ainda, como literatura-testemunho, que trabalha com a necessidade e a impossibilidade de lembrar-se. Apresentando-se como um texto

“complexo”, no qual movimentam-se discursos e linguagens distintas, *Os sertões* pode ser lido também como *literatura* – mas não necessariamente ficção. “Sendo impróprio, a meu ver, considerar esta obra como livro ficcional, não seria incorreto, entretanto, buscar nela um dos seus discursos mais tonificantes, aquele que imita o da ficção”, afirma Leopoldo Bernucci (2002, p. 42). Euclides utiliza procedimentos literários<sup>2</sup>, mas não imprime uma função ficcional ao texto.

Apesar de *Os sertões* já ter sido bastante explorado em sua diversidade, propomos realizar um estudo literário deste livro, comparando-o com a produção jornalística de Euclides da Cunha sobre Canudos. Assim, por meio de uma leitura interdisciplinar e polifônica, observaremos como esta obra de forte teor literário a todo tempo ressignifica discursos históricos, jornalísticos etc.

## Entre História, Jornalismo e Literatura

Produzir um livro já estava nos planos de Euclides da Cunha desde que foi a Canudos, onde permaneceu pouco menos de três semanas, remetendo notícias sobre os combates para *O Estado de S. Paulo*. Este jornal, no dia 30 de julho de 1897, publicou uma nota

---

<sup>2</sup> Conforme Bernucci (2002, p. 46), “No plano lingüístico, é preciso mencionar a descrição minuciosa e estilizada [...], os símiles ou comparações, as enunciações, as repetições de tipo anafórico, um vocabulário servindo de suporte ao mundo épico da Antiguidade [...] e, finalmente, uma tendência a construir sintagmas de dez e doze sílabas à semelhança dos versos heróicos épicos e dos heróicos quebrados ao estilo parnasiano”.

que confirmava a viagem de Euclides e anunciava seu objetivo de “escrever um trabalho de fôlego sobre Canudos e Antônio Conselheiro”, que seria um “valioso documento para a história nacional”. Segundo José Calasans (1969), também os jornais baianos, no dia 8 de agosto de 1897, informaram que Euclides chegava à Bahia com a finalidade de estudar “as condições geológicas do terreno de Canudos” e escrever um livro sobre aquela guerra.

Com base em tudo o que já havia lido sobre a região, escrito, enquanto colaborador do jornal paulista, e presenciado na guerra, Euclides publicou, em dezembro de 1902, *Os sertões* – obra redigida e organizada sob o incentivo de seu amigo Francisco Escobar, na cidade de São José do Rio Pardo (SP), onde se fixou entre 1898-1901.

Conforme Leopoldo Bernucci (2002a, p. 15), a “incorporação de materiais extraídos de fontes ficcionais combinados com os das fontes históricas, científicas e jornalísticas faz de *Os sertões* a primeira grande obra verdadeiramente canibalesca da nossa literatura; um belo antecedente de textos modernistas”. Enfim, uma obra de fundação, rica em intertextualidades, que marcou a história da literatura brasileira.

Grandemente influenciado pela filosofia determinista, de acordo com a qual o homem é consequência direta do meio, da sua raça e do momento em que vive, o autor de *Os sertões* o dividiu em três partes: *A terra*, *O homem* e *A luta*. Porém, para criar seus protagonistas e configurar a nacionalidade brasileira, Euclides buscou outras orientações sociológicas do século XIX, a exemplo da teoria evolucionista de H. Spencer, da doutrina do sociólogo austríaco Ludwig

Gumplowicz, do ensinamento do historiador francês Hyppolite Taine, da ciência de Orville Derby e de outros (SANTANA, 2001). Todavia, mesmo com tamanha cientificidade e historicidade, Euclides não desprezou o efeito estético e literário em sua obra. De acordo com Walnice Galvão, existem, em *Os sertões*, incorreções de reflexões e de informações da ótica de outras disciplinas, que “desaparecem quando o estudo é de natureza literária. Porque o dever número um do artista que escreve literatura é com sua própria imaginação, é com estética, não é com fatos”. Assim, “ele adapta os fatos ao seu projeto estético”. Isto pode ser comprovado, segundo Walnice Galvão, através das correspondências do escritor. Após a publicação de *Os sertões*, muitas cartas foram-lhe enviadas por militares que participaram da guerra, corrigindo nomes, locais, acontecimentos etc. Euclides poderia ter retificado tais informações nas edições posteriores de *Os sertões* (que foram corrigidas por ele incessantemente), mas não o fez, pois “nada é gratuito no livro. Como nada é gratuito numa obra literária” (GALVÃO, 1993, p. 23-4).

A manipulação, por Euclides, das afirmações de algumas das suas fontes, como do *Relatório* do padre capuchinho que visitou Canudos, é um exemplo de que ele “está mais interessado no episódio em si, pelas suas potencialidades narráveis, do que na precisão histórica [...]”. Do que Leopoldo Bernucci (1995, p. 22) conclui: “Não é gratuito, portanto, que a reconstrução desse documento pelo autor de *Os sertões* aponte outras características próprias do discurso do imaginário”.

## A Terra

Durante a primeira parte de *Os sertões, A terra*, Euclides dialoga com diversos autores naturalistas e cientificistas, e estuda a natureza do país, com informações minuciosas da geologia, do relevo, do clima e da vegetação, além de análises sobre a formação do continente e do país. Todos os dados selecionados e autores citados por Euclides, no contexto do livro, convêm para a confirmação científica das suas ideias. Entretanto, “através da linguagem estonteante e persuasiva de Euclides, a representação da natureza chega a ser tão perfeita e detalhada, a despeito de sua factibilidade, que o que passa a adquirir importância parece não ser propriamente o que se narra mas como se narra” (BERNUCCI, 1995, p. 107).

À medida que prossegue a viagem a caminho de Canudos, descreve poeticamente o clima paradoxal do dia quente seguido pela noite fria e narra a seca suportável apenas pelas caatingas, pelos juazeiros, umbuzeiros, favelas e juremas, em contraste com as “diluvianas” tormentas:

De um lado a extrema secura dos ares, no estio, facilitando pela irradiação noturna a perda instantânea do calor absorvido pelas rochas expostas às soalheiras, impõe-lhes a alternativa de alturas e quedas termométricas repentinas [...]. De outro, as chuvas que fecham, de improviso, os ciclos adurentes das secas, precipitam estas reações demoradas (CUNHA, 2002, p. 88).

Narrando “alturas e quedas termométricas”, secas e chuvas, calor durante o dia e frio à noite, ele sintetiza

tais aparentes contradições ao afirmar que “a natureza compraz-se em um jogo de antítese” (CUNHA, 2002, p. 135). Mapas e desenhos também são distribuídos principalmente nesta parte do livro, para ajudar o leitor a localizar os acontecimentos geograficamente. Todo este poético estudo geográfico, geológico e climático não é vão. Após a leitura completa da obra, entende-se a necessidade da primeira parte para a compreensão do todo. José Carlos Barreto de Santana (2001, p. 113), ao estudar as metáforas geológicas de *Os sertões*, explica:

A geologia aparece como que dotada de vontade e sentimentos, prestando-se com perfeição a esta narrativa de movimento, com suas camadas que se deprimem e se elevam, com suas forças capazes de rasgar as formações rochosas e com massas magmáticas que extravasam do interior desconhecido. Mais uma vez estamos diante de uma representação da natureza em conflito, que prefigura o embate secular entre o homem e o meio, e ainda o combate entre o litoral e o sertão, ou entre o soldado e o jagunço.

Quando, em *A luta*, será narrada a Guerra de Canudos, o leitor já terá em mente diversos tipos de embates propostos na primeira parte do livro. Euclides se refere aos vegetais, por exemplo, que atacados pela atmosfera seca e pelo solo sem adubo, armam-se de espinhos. Ele fala, também, em “plantas sociais” que se unem para a sua mútua proteção, resistindo, como o sertanejo, àquela região de aparente impossibilidade de vida. Ainda, quando Euclides retoma a rápida análise feita na sua reportagem de 1º de setembro de 1897 para *O Estado de*

S. Paulo, e fala do *melocactus* cabeça-de-frade<sup>3</sup>, um tipo de cacto redondo que uma vez por ano dá uma flor vermelha e faz lembrar uma cabeça decepada, prepara o leitor para a “gravata vermelha” (degola dos conselheiristas) que será delatada na última parte de *Os sertões*. Assim, desde o início do livro o autor tem “uma visão de luta e de agonia, e de combate de forças” (GALVÃO, 1993, p. 24). Como observa Walnice Galvão, a vegetação, na obra euclidiana, aparece dotada de desígnio e de vontade de participar da luta, e por isso, alia-se ao sertanejo, transformando-se em importante personagem de *Os sertões*. Desde seus artigos jornalísticos, reunidos no livro *O diário de uma expedição*, Euclides já a caracterizava como protetora do homem daquela terra<sup>4</sup> e, em *Os sertões*, ela passa a ser vista também como a principal arma de resistência do sertanejo: “As caatingas não o escondem apenas, amparam-no”.

Em *Os sertões*, o sertão eleva-se de espaço físico a espaço não dimensional, histórico, a partir do qual vão ser discutidos os temas da essência do País. Como afirma Roberto Ventura (2000, p. 14), citando Euclides, “o espaço geográfico se transforma [...] em palco de um ‘emocionante drama’ histórico”.

O espaço físico de presença determinante já aparece como território cultural, refletindo o feixe de inter-relações históricas e metalingüísticas [...]. Se a paisagem física dimensionava as

---

<sup>3</sup> “Parecem cabeças decepadas, esparsas à margem dos caminhos. Encima-as uma única flor, de um vermelho rutilante, como uma coroa, ensangüentada, aberta” (CUNHA, 2003, p. 73).

<sup>4</sup> “Agressiva para os que a desconhecem – ela é providencial para o sertanejo” (CUNHA, 2003, p. 72).

especificidades das comunidades sertanejas, habituadas a reagir à natureza inóspita, a configuração das caatingas, tornada espaço histórico, se apresenta como paradigma identitário, surge como ambiente síntese das contradições de conquista da terra brasileira (ALENCAR, 2001, p. 210).

*Os sertões* será considerada uma obra que reflete a procura pelo “verdadeiro” país, pelo seu povo, que irá revelar a interação entre espaço físico e social, permitindo avaliar “a influência do ambiente sobre o nosso caráter e a nossa raça em formação”, segundo Durval Muniz de Albuquerque Jr. (1999, p. 53). Por isto, ainda de acordo com este autor, “*Os sertões* é sem dúvida, um marco, no sentido em que esboça os elementos em que vai ser pensado o problema da nossa identidade nacional”.

## O Homem

O enfoque principal da segunda parte, *O homem*, é a formação antropológica do brasileiro, resultante da miscigenação de três raças, e mais especificamente, a origem do homem sertanejo<sup>5</sup> que, semelhante ao clima e à vegetação onde vive, é, para Euclides, bárbaro, inconstante, rude e impetuoso.

Euclides apresentou o Brasil como um país mal conhecido. O gaúcho, o sertanejo e o paulista se

---

<sup>5</sup> Em *Os sertões*, volta a ter destaque o sertanejo que, conforme o artigo de 1º de setembro, tem “uma capacidade de resistência prodigiosa e tem uma organização potente que impressiona” (CUNHA, 2003, p. 73).



ignoravam, apesar de terem em comum um mesmo nível de fanatismo e sentimentalismo<sup>6</sup>. Euclides avalia as disparidades e semelhanças entre estes personagens coletivos, e os relaciona com a diversidade climática, regional e cultural existente no Brasil:

O gaúcho do sul, ao encontrá-lo nesse instante, sobreolhá-lo-ia comiserado. O vaqueiro do norte é a sua antítese. Na postura, no gesto, na palavra, na índole e nos hábitos não há equipará-los. O primeiro, filho dos plainos sem fins, afeito às correrias fáceis nos pampas e adaptado a uma natureza carinhosa que o encanta, tem certo, feição mais cavalheirosa e atraente. A luta pela vida não lhe assume o caráter selvagem da dos sertões do Norte. Não conhece os horrores da seca e os combates cruentos com a terra árida e exsicada (CUNHA, 2002, p. 211).

Como no artigo jornalístico de 15 de agosto de 1897, Euclides explicitará, no livro, os diferentes tipos de brasileiros que, motivados pela guerra, irão se unir para destruir o sertanejo – que seria, para ele, o “cerne da nacionalidade”.

Após se lembrar dos brasileiros de diferentes regiões, que um dia pisaram a terra baiana e que lá estavam novamente, parecendo um “refluxo prodigioso da nossa história”, Euclides, no artigo de 15 de setembro para *O Estado de S. Paulo*, vê como a um espetáculo, a

---

<sup>6</sup>O mesmo grau de paixão e veneração que faziam os sertanejos gritarem: “Viva Belo Monte! Viva Conselheiro!”, era sentido também pelos soldados que respondiam com o mesmo fervor: “Viva a República! Viva o Marechal Floriano!”

união de tamanha diversidade nacional pelo “influxo de uma aspiração única”. Mas adverte que, após a guerra, por aquela estrada, era necessário seguir “um herói anônimo”, que “sem triunfos ruidosos [...] será [...] o verdadeiro vencedor: O mestre-escola” (CUNHA, 2003, p. 42-6). Retoma tal discussão no texto de 1º de setembro, ao afirmar: “penso que a nossa vitória amanhã não deve ter exclusivamente um caráter destruidor. Depois da nossa vitória, inevitável e próxima, resta-nos o dever de incorporar à civilização estes rudes patrícios que – digamos com segurança – constituem o cerne da nossa nacionalidade” (CUNHA, 2003, p. 74). De acordo com Carlos Marcos Avighi, Euclides deixava entender, em suas reportagens, que, “para incorporar o sertanejo à nação era necessário suprimir as condições mentais em que vivia e prepará-lo para a identidade nacional”. Para Euclides, havia uma urgência em integrar os “brasileiros dispersos por um território imenso e mal mapeado”; e o sertanejo seria o “elemento catalisador” para a definição nacional, mesmo estando *à margem da história* e sendo negligenciado pelo governo que agora precisaria agregá-lo à nova ordem republicana.

Em *Os sertões*, Euclides retoma trechos desses artigos, com algumas modificações: troca a expressão “caráter destruidor” por “função estúpida e bem pouco gloriosa de destruir um povoado dos sertões”, e acrescenta: “Havia um inimigo mais sério a combater, em guerra mais demorada e digna. Toda aquela campanha seria um crime inútil e bárbaro, se não se aproveitassem os caminhos abertos à artilharia para uma propaganda tenaz, contínua e persistente, visando trazer para o nosso tempo e incorporar à nossa existência aqueles rudes

compatriotas retardatários” (CUNHA, 2002, p. 682).

Conforme o autor de *Os sertões*, um intelectual em sintonia com o seu tempo e com as teorias em voga na época, o contraste é a mais significativa feição nacional e, por isso, não havia como comparar as nossas *raças* com as europeias. Segundo Euclides, a mistura de sangue era prejudicial, pois fazia do povo brasileiro uma sub-raça, ou raça inferior. Para o autor, que não explora o estudo do processo de mestiçagem em seus artigos jornalísticos, no livro, “o mestiço [...] é um decaído, sem a energia física dos ancestrais selvagens, sem a atitude intelectual dos ancestrais superiores” (CUNHA, 2002, p. 200). Ainda assim, ele buscava estudar uma possível unidade étnica nacional – “o brasileiro, tipo que se procura [...] só pode surgir de um entrelaçamento consideravelmente complexo” (CUNHA, 2002, p. 155) –, o que era reflexo dos anseios presentes nos países recém emancipados do *novo mundo*. Conforme Berthold Zilly (s.d., p. 305-11), os letrados brasileiros do século XIX, que tanto acreditavam nos benefícios da República, das ciências e da civilização, “se viram diante de importante missão histórica: ajudar a construir uma nação civilizada”, quando, no entanto, “a falta de coerência e unidade étnica da nação-Estado parecia pôr em perigo a jovem República”.

Em *O homem*, Euclides interpreta o conflito formador do povo brasileiro, presente no choque entre dois processos de mestiçagem: litorâneo (mulato) *versus* sertanejo (historicamente isolado e sem tantos componentes africanos, pois, conforme o autor, era fruto da mistura do índio com o bandeirante<sup>7</sup>). Segundo o

---

<sup>7</sup> Paulista que subia o Rio São Francisco para desvendar novas terras e que manteve, no interior do sertão nordestino, tradições seculares e o misticismo medieval português.

escritor, estes dois processos se diferenciavam senão pelos elementos que os formavam, pela condição do meio em que viviam. Sobre o assunto, Roberto Ventura (1991, p. 55) afirma que:

Euclides negou a primazia evolutiva das populações litorâneas e inverteu a oposição entre litoral e sertão. Ao afirmar o caráter específico da miscigenação sertaneja, expandiu a idéia de nação e valorizou o país interior em vez do litoral, em contato com o exterior. Nos sertões se localizariam os contornos de uma cultura nacional, original quanto aos padrões metropolitanos de civilização.

Conforme Ventura, intelectuais da época, a exemplo de Nina Rodrigues, opõem o litoral ao sertão, pensando aquele como “reduto da civilização e dos grupos brancos”, e este como “dominado por uma população mestiça, infantil, inculta, em estágio inferior da evolução social” (VENTURA, 1991, p. 54). No entanto, na obra euclidiana, o sertão aparece como o lugar onde a nacionalidade estaria pura e livre das influências estrangeiras – tão fortes no litoral –, dando a matéria para que se trate de problemas nacionais. Como observa Berthold Zilly (s.d., p. 325), em *Os sertões*, “a civilização é apresentada como ambígua, benfazeja, sim, além de necessária, porém com aspectos perigosos e decadentes, podendo com suas ‘aberrações e vícios’ atropelar o mestiço despreparado”. Para Nina Rodrigues, “os mestiços seriam igualmente incapazes de compreender a passagem da monarquia para a República, forma política tida como superior”, por isso, para ele, Canudos seria tão monarquista quanto fetichista, “menos

por ignorância, do que por um desenvolvimento intelectual, ético e religioso, insuficiente ou incompleto” (VENTURA, 1991, p. 54-5).

A dicotomia, presente em *Os sertões*, entre “litoral” versus “sertão” formula o discurso sobre a nacionalidade brasileira, no qual o sertanejo – “rocha viva”, cerne do verdadeiro brasileiro – é o paulista que se isolou no sertão nordestino, em consequência do nomadismo das bandeiras. A metáfora arqueológica “rocha viva” sugere o *sertanejo* como a parte interior de uma rocha<sup>8</sup>, onde se encontra a sua verdadeira essência, uma vez que seus elementos não se mesclam com outros que não lhe pertencem. Ao contrário, porém, na superfície, onde estaria localizado o *litorâneo*, há uma constante “mistura” dos elementos próprios da rocha com outros estrangeiros a ela: “Ora, toda essa população perdida num recanto dos sertões lá permaneceu até agora, reproduzindo-se livre de elementos estranhos [...]. Enquanto mil causas perturbadoras complicavam a mestiçagem no litoral revolvido pelas imigrações e pelas guerras” (CUNHA, 2002, p. 195).

Segundo Euclides, o “mestiço proteiforme do litoral” era completamente distinto da “uniformidade notável” que se observava nos habitantes do sertão. Nestes, encontravam-se “os mesmos caracteres morais traduzindo-se nas mesmas superstições, nos mesmos vícios, nas mesmas virtudes” (CUNHA, 2002, p. 199). Ao passo que no litoral, conforme Euclides, “se refletia a decadência da metrópole e todos os vícios de uma nacionalidade em decomposição”, nos povoados sertanejos haviam sido erigidas, vagarosamente, as

---

<sup>8</sup> Granito, cuja mistura de três elementos (feldspato, mica e quartzo) supõe relação com a miscigenação do indígena, africano e europeu.

missões indígenas, em antigas aldeias erguidas pelos jesuítas. E, assim, “enquanto o negro se agitava na azáfama do litoral, o indígena se fixava em aldeamentos que se tornariam cidades” (CUNHA, 2002, p. 192).

O autor de *Os sertões* lê o interior do Brasil de forma diversa ao desvario e à enfermidade que observa nas grandes cidades litorâneas: “O abandono em que jazeram [...] evitou que descambassem para as aberrações e vícios dos meios adiantados. É um retrógrado, não é um degenerado” (CUNHA, 2002, p. 203). Euclides descreve inúmeros defeitos do sertanejo, advindos da sua inferioridade racial, da sua preguiça e atraso, mas deixa claro que o degenerado é o habitante da capital, exposto ao progresso e a todo tipo de devassidão e infortúnio: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral” (CUNHA, 2002, p. 207).

## **A Luta**

*A Luta*, a terceira parte de *Os sertões*, é a narração da guerra, a partir dos seus antecedentes – quando Antônio Conselheiro adquire em Juazeiro certa quantidade de madeira para a construção da igreja nova de Belo Monte (Canudos), mas no prazo estipulado não a recebe.

Baseado no boato de que os conselheiristas invadiriam Juazeiro para arrebatam a madeira à força, o juiz de direito deste lugarejo pede reforços ao governo estadual, que para lá envia a primeira expedição militar contra Canudos, comandada pelo tenente Pires Ferreira. Chegando em Juazeiro, a expedição encontra a cidade assustada, mas

sem os supostos invasores. Então, resolve marchar em direção a Canudos. Cento e cinquenta quilômetros depois, em Uauá, o primeiro embate acontece, quando centenas de conselheiristas vão até aquela pequena cidade, rezando, louvando, aparentando uma simples procissão. Apesar de o menor número de mortos ter sido da parte do exército, este foge assombrado e vencido. É formada, em consequência da derrota anterior, a segunda expedição militar contra Canudos, sob o comando do major Febrônio de Brito. Devido às emboscadas e constantes ataques dos conselheiristas contra o exército, este novamente é obrigado a recuar e retornar, antes mesmo de alcançar a cidade almejada. A terceira expedição, liderada pelo famoso coronel Moreira César, é vencida com a morte deste e a debandada dos soldados republicanos, que somavam em mais de 1300 homens. Por fim, foi montada a quarta expedição<sup>9</sup>, comandada pelo general Artur Oscar de Andrade Guimarães, cujo objetivo era “lavar a honra do exército” após a surpreendente derrota da expedição Moreira César. A opinião pública estava histérica e determinava a necessidade de medidas decisivas do governo, para que o conflito fosse logo solucionado. Seis meses depois, termina a resistência sertaneja dos “adversários moribundos”, nas palavras de Euclides, vencida também pela fome e pelo cansaço, e é encontrado o corpo do líder Antônio Conselheiro.

Em *A Luta*, Euclides narra diversas ações das tropas,

---

<sup>9</sup> A quarta e maior expedição foi composta por tropas de 17 estados (Bahia, Sergipe, Pernambuco, Paraíba, Alagoas, Rio Grande do Norte, Piauí, Maranhão, Pará, Espírito Santo, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Amazonas, Ceará e Paraná), e o efetivo militar era formado de seis Brigadas, com duas colunas que, por posições opostas, investiam contra o arraial.

censura e opina sobre as falhas de muitas delas, relata os números de baixas, elucida algumas das táticas e vitórias dos sertanejos, descreve com detalhes muitos dos combates, fala dos perigos, desânimos, atitudes, confusões, “triumfos pelo telégrafo”, explica a ação da imprensa durante a guerra e a reação da população frente às notícias recebidas, e critica grande quantidade destes acontecimentos.

Euclides, desiludido com a República a que apoiou com tanto afincamento durante o período em que estudou na Escola Militar, em *Os sertões*, não poupou ofensas e críticas ao novo governo, à imprensa e ao exército do qual fazia parte. Como afirma Pedro Lima Vasconcelos (2002, p. 114), a reviravolta de Euclides (da sua escrita jornalística ao livro) “torna sua obra-prima ainda maior, digna de celebração pelo fato de seu autor, ao fazer esse percurso, investir contra aquelas instâncias nas quais sempre confiou e aliar-se a gente em cuja causa não punha a menor confiança”. Desta forma, a “instância” República é revisada como um tema “central na obra de Euclides da Cunha, revelando uma preocupação que manteve ao longo da vida” (VENTURA, 1996, p. 275). Todavia, no livro, a antiga “militância pela República” se transforma em “descrença com os rumos do novo regime”. Ainda, conforme Roberto Ventura (1996, p. 285),

Sua revisão da República resultou de uma longa e sofrida reelaboração, em que deixou transparecer certa dose de culpa ou remorso pelo silêncio cúmplice a que precisou se submeter. [...] Defrontou-se, no calor da hora, com a impossibilidade de erguer a voz ou de brandir a pena contra os desmandos de um regime político,



em que desapareciam os contornos entre heróis e bandidos, entre civilização e barbárie.

O autor, em *Os sertões*, ao discutir uma República antes por ele reverenciada, revela a súbita chegada desta forma de governo, por meio de um golpe militar – o que originou problemas ao novo regime. A feição da República brasileira, diferente da idealizada, havia sido mencionada apenas superficialmente por Euclides em algumas crônicas jornalísticas. Mas o desapontamento pela inesperada aparição deste sistema político instaurado no Brasil, calado em seus artigos, é explicitado e criticado no livro. Em *Os sertões*, o autor censura, igualmente, os intelectuais republicanos do Brasil, que tentavam copiar os “códigos orgânicos de outras nações”, enquanto negligenciavam a própria nacionalidade, e por isso não compreendiam os “rudes patrícios” do sertão<sup>10</sup>:

Vimos no agitador, [...] adversário sério, estrênuo paladino do extinto regime, capaz de derruir as instituições nascentes.

E Canudos era a Vendéia...

Entretanto, quando nos últimos dias do arraial foi permitido o ingresso nos casebres estraçoados, salteou o ânimo dos triunfadores decepção dolorosa. [...] Requeriam outra reação. Obrigavam-nos a outra luta (CUNHA, 2002, p. 318).

---

<sup>10</sup> Mais uma vez a obra euclidiana apresenta a dualidade litoral X sertão, aqui traduzida pela oposição: modernidade X tradição, civilização de copistas X autenticidade. Conforme Nísia Trindade Lima (2002, p. 74), “a percepção dessa dualidade está relacionada à construção de dois tipos de estranhamento ou desterro – o dos sertanejos e o dos intelectuais que sobre eles escrevem”.

Euclides da Cunha foi convidado a ser correspondente de *O Estado de S. Paulo* graças a dois críticos e contundentes artigos que escreveu sobre a guerra de Canudos, no seu período inicial, intitulados *A nossa Vendéia*. Nestes, comparava Canudos a uma sublevação monárquica no interior da França. Em *Os sertões*, no entanto, Canudos não era mais a Vendéia dos seus primeiros artigos sobre o acontecimento. O livro revela o processo de revisão das ideias do autor e ironiza o paralelo que seria “levado às últimas conseqüências”. Mas, no livro, Euclides não abandona completamente a alegoria, quando volta a dizer: “Canudos era a nossa Vendéia”, e compara os insurretos da Vendéia e sua vegetação ao *jagunço* e às caatingas. Abordando esta metáfora euclidiana, Leopoldo Bernucci (1995, p. 26) faz alusão a um “duplo movimento”, uma “oscilação” que

além de refletir no plano do tropo a incerteza ou dúvida do autor quanto à validade de sua aplicação ao caso Canudos, denuncia também as suas limitações, ora mostrando a semelhança (símile), ora mostrando a identidade (metáfora). Se Canudos não é a Vendéia em sua forma mais completa, ao menos se parecerá com ela.

Em sua obra, Euclides (2002, p. 365-6) faz referência a um “mesmo misticismo, gênese da mesma aspiração política; as mesmas ousadias [...] e a mesma natureza adversa, permitiam que se lembrasse aquele lendário recanto da Bretanha”. No entanto, esta comparação, no livro, está contextualizada pela justificativa dos erros da segunda expedição. O exército brasileiro, conforme Euclides, “não olhou para o ensinamento histórico”. Os

*sertões* apresenta alguns aspectos de semelhança entre o *chouan* e o jagunço, mas em uma outra perspectiva. Aqui, ele não era mais representado como o inimigo que lutava pela restauração monárquica.

Segundo Euclides, em 1897, a população brasileira – “organização intelectual imperfeita” – ainda não compreendia a República, ou não havia se adaptado “à legislação superior do sistema político recém-inaugurado”. A “série de sedições e revoltas, emergentes desde os primeiros dias do novo regime” revelava, para o autor, que “o governo civil, iniciado em 1894, não tivera a base essencial de uma opinião pública organizada” (CUNHA, 2002, p. 417-8). Assim, “Canudos teria sido o resultado da instabilidade dos primeiros anos de uma república decretada ‘de improviso’ e introduzida como ‘herança inesperada’” (VENTURA, 1996, p. 284).

Em *A luta*, são observáveis diferenças significativas quanto ao tratamento de personagens e acontecimentos narrados anteriormente nas reportagens de Euclides. É possível destacar muitas mudanças de pontos de vista e omissões por parte do autor; como sobre o adolescente sertanejo Agostinho. A obra *Os sertões* não trará qualquer menção clara ou precisa a este rapaz que, segundo a reportagem de 19 de agosto de 1897, revelou que a única coisa que Conselheiro prometia aos que morressem era “salvar a alma”. De acordo com Marco Antônio Villa (2002, p. 23), como aquele informante “minava suas bases, Euclides resolveu o dilema: simplesmente suprimiu o garoto Agostinho, que não mentia e nem sofismava, de *Os sertões*”.

Sobre o comandante-em-chefe, Artur Oscar, a quem dedicou estima e certa confiança durante a guerra, Euclides,

que no telegrama de 8 de agosto de 1897 afirma que “são precipitadas quaisquer apreciações sobre os erros atribuídos ao general Artur Oscar”, em *Os sertões*, falando deste, diz: “completou, assim, com um erro outro, colocando-se em situação insustentável” (CUNHA, 2002, p. 590).

Talvez uma das mais famosas frases de Euclides (“O sertanejo defendia o lar invadido”) revele-se também como uma prova do seu novo discurso. Depois de ter escrito artigos jornalísticos acusando o sertanejo e apontado-o como o inimigo que deveria ser exterminado, deixa documentado, em *Os sertões*, o que concluíra da sua experiência durante a Guerra de Canudos:

O jagunço não era afeito à luta regular. Fora até demasia de frase caracterizá-lo inimigo, termo extemporâneo, esquisito eufemismo suplantando o “bandido famigerado” da literatura marcial das ordens do dia. O sertanejo defendia o lar invadido, nada mais. [...] Os assaltantes eram, por via de regra, os assaltadores (CUNHA, 2002, p. 622).

Mas o termo que Euclides revelava agora, em seu livro, como “demasia de frase” ou “esquisito eufemismo” havia sido, no ano da guerra, muitas vezes utilizado por ele para acusar o sertanejo, quando se dirigia, por meio de seus artigos, aos leitores de *O Estado de S. Paulo*.

Outro tema completamente remodelado em *Os sertões* foi a degola. A representação deste ato brutal cometido pelos soldados, ao qual, nos artigos, Euclides deu um sentido de normalidade<sup>11</sup>, no livro, ainda que

---

<sup>11</sup> Apenas displicentemente citado por ele duas vezes em *O Estado de S. Paulo*: nos artigos de 10 de agosto e 7 de setembro de 1897.

não tenha sido excessivamente explorada, é destacada, ao ser denunciado o seu caráter de brutalidade. Para Roberto Ventura (2000, p. 14-5), em *Os sertões*, “a matança se torna implícita, tem função semelhante à do telão no teatro: o narrador adota o decoro trágico e evita a representação de fatos cruentos, já que não haveria linguagem capaz de exprimir tal horror”. Dessa forma, “a história se encenava como comédia trágica ou era narrada enquanto epopéia sem heróis, em que o estilo elevado era rebaixado pela perspectiva irônica”.

No subcapítulo intitulado “Os últimos dias”, Euclides acusa: após o soldado impor à vítima um “viva a República”, poucas vezes satisfeito,

arravam-na pelos cabelos, dobrando-lhe a cabeça, esgargalando-lhe o pescoço; e, francamente exposta a garganta, degolavam-na. [...] Tínhamos valentes que ansiavam por essas cobardias repugnantes [...]. Apesar de três séculos de atraso, os sertanejos não lhes levavam a palma no estadear idênticas barbaridades (CUNHA, 2002, p. 726).

A cena, que antes parecia não merecer a atenção do jornalista Euclides, agora era lida como uma covardia que revelava o verdadeiro bárbaro daquela guerra. Ao ganhar cores na obra euclidiana, é dada perpetuidade a este fato, através da literatura que marca, na história, a força da desmedida ação de guerra<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Em *Os sertões*, Euclides evita o esquecimento previsto por ele mesmo, em relação ao heroísmo dos soldados republicanos, no segundo *A nossa Vendéia*: “Mas, amanhã, quando forem desbaratadas as hostes fanáticas do Conselheiro [...], ninguém conseguirá perceber, talvez, [...] os trilhos, as veredas estreitas por onde passam, nesta hora,

Sem o antigo sarcasmo, o autor, em *Os sertões*, trata da crença do sertanejo – de que sua alma não seria salva se morresse a “ferro frio” – como uma “superstição ingênua” zombada pelos soldados que, no livro, foram chamados de “carrascos”. Assim, para ele, “aquilo não era uma campanha, era uma charqueada”, corroborada pela impunidade naquele “cordão de serras” que, se transposto, “ninguém mais pecava”. O governo, ao invés de reprimir aquelas ações, silenciava, numa “indiferença culposa”. E Euclides (2002, p. 736), enfim, protesta explicitamente: “Mas que entre os deslumbramentos do futuro caia, implacável a revolta; sem altitude, porque a deprime o assunto; brutalmente violenta, porque é um grito de protesto; sóbria, porque reflete uma nódoa – esta página sem brilhos...”

Falando através da metalinguagem do próprio livro e da sua página denunciadora de horrores antes calados por ele, Euclides espera do futuro, não que sejam imperceptíveis as veredas do sertão a caminho de Canudos, por onde passaram os soldados “admiráveis de bravura e abnegação”<sup>13</sup>, mas que a sua obra ajude a refletir aquela nódoa da história brasileira. Assim, Euclides lança um olhar irônico sobre suas próprias crenças e consegue compreender o horror da guerra,

---

admiráveis de bravura e abnegação – os soldados da República” (CUNHA, 2003, p. 129). Contudo, é o perpetuado por esses soldados e pela República que será imortalizado por Euclides. De acordo com o tradutor alemão de *Os sertões*, Berthold Zilly, “o brado contra o esquecimento também é um brado contra a impunidade”. O exército acreditava que em Canudos “não havia temer-se o juízo tremendo do futuro. A História não iria até ali” (CUNHA, 2002, p. 734). Mas, “graças a *Os sertões* ela vai até ali. Se não é possível evitar o crime, pelo menos é preciso evitar que seja esquecido” (ZILLY, 1997, p. 134).

<sup>13</sup> Palavras do seu artigo *A Nossa Vendéia*, de 17 de julho de 1897.

após testemunhar e delatar a trágica violência que foi a intervenção militar da República brasileira em Canudos.

## Considerações Finais

Euclides da Cunha, ao se envolver com o tema dos sertões brasileiros, traça distintos caminhos discursivos na produção de enunciados pertencentes a diferentes gêneros. Pela experiência política e militar, adapta suas observações sobre o Brasil do final do século XIX à linguagem jornalística. Por meio dela, encontramos suas primeiras leituras sobre a guerra de Canudos. Adepto, no entanto, a outras formas de linguagem, revela-se um escritor preocupado também com o lirismo poético quando elabora, assim que volta de Canudos, um poema intitulado “Página Vazia”. A partir daí, começa a compilar suas percepções antitéticas e escrever o livro considerado ainda hoje como uma das maiores obras da literatura nacional. Entretanto, tem como pretensão inicial fazer uma obra de história, como deixa entender a *Nota preliminar de Os sertões*. De princípio, portanto, pensamos que ele deseja exaurir o conhecimento do acontecimento, encerrando-o, talvez. Mas, ao fim do livro, ele deixa clara a intenção de não ser uma totalidade, tornando-se uma espécie de “enciclopédia aberta” que permite uma pluralidade de leituras complementares não apenas do fato em si, mas dos vários fenômenos que o envolveram:

Fechemos este livro. Canudos não se rendeu.

[...] Forremo-nos à tarefa de descrever os seus últimos momentos. Nem poderíamos fazê-lo. Esta página, imaginamo-la sempre profundamente emocionante e trágica; mas cerramo-la vacilante e sem brilhos (CUNHA, 2002, p. 777-8).

Ao partir do jornalismo para o *texto literário*, no sentido de uma narrativa construída no cruzamento de saberes e de recursos linguísticos expressivos – como a metalinguagem e os vazios a serem preenchidos pelos leitores –, Euclides perpetuou o tema da guerra e das injustiças no país e estabeleceu formas de expressão dos temas nacionais, através de uma produção discursiva que se renova e se ressignifica a cada leitura.



## Referências

ALBUQUERQUE JR., Muniz. **A invenção do Nordeste e outras Artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

ALENCAR, Ive; SANTOS, Lidiane; SOARES, Heloiza. Teorias da Comunicação e da opinião pública nacional nas obras literárias do ciclo canudiano. **Revista Canudos**, Salvador, v. 5, n. 1/1, p. 207-24, jun. 2001.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2002.

BERNUCCI, Leopoldo. **A imitação dos sentidos**: prógonos, contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha. São Paulo: EDUSP, 1995.

BERNUCCI, Leopoldo. Pressupostos historiográficos para uma leitura de *Os sertões*. *Revista USP*, São Paulo, n. 54, p. 6-15, jun./jul./ago. 2002a.

BERNUCCI, Leopoldo. Índice onomástico. In: CUNHA, Euclides da. **Os sertões**: campanha de Canudos. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002b, p. 793-858.

CALASANS, José. Euclides da Cunha nos jornais da Bahia. *Revista de Cultura da Bahia*, Salvador, n. 4, p. 47-50, jul./dez. 1969.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CUNHA, Euclides da. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966. (v.2)

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**: campanha de Canudos. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CUNHA, Euclides da. **Canudos**: Diário de uma expedição. São Paulo: Martin Claret, 2003.

GALVÃO, Walnice. Os sertões: uma análise literária. In: Canudos: as falas e os olhares. Fortaleza: EUFC, 1993, p. 23-30.

GALVÃO, Walnice Nogueira. No calor da hora. A Guerra de Canudos nos jornais. 4ª Expedição. São Paulo: Ática, 1994.

LIMA, Lidiane Santos de. Rua do Ouvidor *versus* Caatingas: comunicação e guerra em *Os sertões* e em *A guerra do fim do mundo*. **Revista Canudos**, Salvador, v. 7, n. 6/7, p. 117-25, jan./dez. 2002.

LIMA, Lidiane Santos de. Uma página (vazia) entre a nossa vendéia e as ações da imprensa representadas em *Os sertões*. **Revista Outros Sertões**, Salvador, v.1, n.1, p. 51-57, jun. 2005.

SANTANA, José C. Barreto de. **Ciência e arte**: Euclides da Cunha e as ciências naturais. Feira de Santana: UEFS, 2001.

VASCONCELLOS, Pedro Lima. Legião de demônios ou novos crucificados? Elementos religiosos e teológicos nos olhares de Euclides da Cunha sobre Belo Monte e Antônio Conselheiro. **Revista Canudos**, Salvador, v. 7, n. 6/7, p. 103-16, jan./dez. 2002.

VENTURA, Roberto. **Estilo tropical**: história cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VENTURA, Roberto. Euclides da Cunha e a República. *Revista Estudos Avançado*, São Paulo, v. 10, n. 26, p. 275-91, jan./abr. 1996.

VENTURA, Roberto. Redescoberta do Brasil: Euclides da Cunha no vale da morte. **Cult**, São Paulo, p. 12-5, ago. 2000.

VILLA, Marco Antonio. O 'Diário de uma expedição' e a construção de *Os sertões*. In: NASCIMENTO, José Leonardo do (Org.). **Os sertões de Euclides da Cunha**: releituras e diálogos. São Paulo: UNESP, 2002, p. 11-40.

ZILLY, Berthold. Nação e sertanidade: formação étnica e civilizatória do Brasil, segundo Euclides da Cunha. In: **Zwischen Literatur e Philosophie**: Suche nach dem Menschlichen. Berlin: WVB, s.d., p. 306-51.

ZILLY, Berthold. Um depoimento brasileiro para a História Universal. **Revista Canudos**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 127-36, jul. 1997.



# A poética do divino e do profano em Fernando Pessoa

Aline Santos de Brito Nascimento<sup>1</sup>

*Sê plural como o universo.*

Fernando Pessoa

**Resumo:** Este estudo é uma abordagem crítico-literária que pretende instituir a constatação das várias formas de manifestações de crenças religiosas nos poemas de Fernando Pessoa. Comparam-se as semelhanças e as diferenças ocasionadas pelos fatores histórico-culturais que envolveram o poeta em suas diversas facetas. As obras analisadas foram selecionadas a partir da identificação do tema e de sua recorrência. Foram observados, a princípio, o contexto e uma possível interpretação do leitor, passando pela simbologia como recurso interpretativo. O estudo resulta na formação de uma fonte de pesquisa sobre o autor analisado, colocado como representante das nações em que viveu, como Portugal e África do Sul, e de sua cultura, através da investigação do Sagrado e do Profano em seus poemas.

**Palavras-chave:** Poesia; Religião; História; Cultura.

---

<sup>1</sup> Mestre em Cultura & Turismo pela Universidade Estadual de Santa Cruz; Especialista em Literatura Comparada, UESC; Licenciada em Letras e Artes, UESC. *E-mail:* alinesbn@uesc.br.

## Introdução

Este estudo é uma abordagem crítico-literária que pretende instituir a constatação das várias formas de manifestações de crenças religiosas nos poemas de Fernando Pessoa. Comparam-se as semelhanças e as diferenças ocasionadas pelos fatores histórico-culturais que envolveram o poeta em suas diversas facetas.

As obras analisadas foram selecionadas a partir da identificação do tema e de sua recorrência. Foram observados, a princípio, o contexto e uma possível interpretação do leitor, passando pela simbologia como recurso interpretativo. O estudo resulta na formação de uma fonte de pesquisa sobre o autor analisado, colocado como representante das nações em que viveu, como Portugal e África do Sul, e de sua cultura, através da investigação do Sagrado e do Profano em seus poemas.

## O sagrado e o profano

O Deus único é a forma mais recorrente de crença encontrada na literatura ocidental, como resultado de uma educação religiosa pautada no teocentrismo. Tighman (1996, p. 47), em *A existência de Deus e a Existência de outras coisas*, afirma que “o ponto central tanto do judaísmo como do Cristianismo é a crença em Deus e a crença de que Deus criou o mundo e teve participação ativa nos assuntos do mundo”, comprovando o tom de exaltação geralmente encontrado nos poemas que falam de Deus como formador do universo e proporcionador do destino de todos os seres vivos.

As definições sobre o que seria de fato, dentre as atitudes humanas, classificado como Sagrado ou Profano são um assunto discutido entre os filósofos e historiadores de todos os tipos. Uma das interpretações possíveis é trazida aos leitores por Mircea Eliade (1998, p. 07) quando afirma: “‘Sagrado’ e ‘Profano’ – todas as definições do fenômeno religioso apresentadas até hoje mostram uma característica comum: à sua maneira, cada uma delas opõe o *sagrado* e a vida religiosa ao *profano* e a vida secular”.

Há, na história da civilização africana, uma constante mistura de crenças que adquirem nuances, por vezes, mais teocêntricas, assemelhando-se ao comportamento europeu, mas que outra vezes se multiplicam em deuses e divindades diversas, característica predominantemente encontrada na África. Além disso, a figura do mito está sempre presente, como afirma Brunel:

Etnólogos e africanistas realçam a importância do mito nas sociedades negro-africanas tradicionais, caracterizadas por uma ligação muito estreita do social e do sagrado. O mito define as origens, funda a crença, explica e legitima as instituições sociais, dá sentido às realidades cotidianas, constitui o fundo de conhecimentos úteis aos membros da comunidade étnica (1997, p. 667).

Desse modo, assim como ocorre uma multiplicação dos seres divinizados na História da África que, conseqüentemente, é explicitada nos versos de seus poetas, também o mesmo pode ser percebido no Ocidente, onde, apesar do predomínio do Teocentrismo, ocorrem manifestações panteístas encontradas em sua literatura, espiritualizando animais, vegetais e minerais.

## A poética pessoana

Juntamente com outros artistas que formavam a chamada Nova Geração, Fernando Pessoa é um dos principais nomes que se destacam na literatura portuguesa, tendo participado do marco inicial do Modernismo Português, com a publicação da revista de literatura *Orpheu*, em 1915. Produzindo poemas desde a infância, Fernando Pessoa pôde inserir nos seus conhecimentos um pouco da cultura de cada país em que viveu: a da África do Sul e a de Portugal. Sempre participando das atividades ligadas à literatura, o poeta publicou algumas obras em inglês, pelo fato de que o país africano em que viveu fora colonizado pela Inglaterra. O livro *Mensagem* foi o único em língua portuguesa publicado em vida, já que suas *Obras completas* só foram publicadas em 1942, sete anos após seu falecimento.

Segundo o próprio poeta, em carta enviada, em 13 de janeiro de 1935, a seu amigo e crítico literário Adolfo Casais Monteiro, o fenômeno da heteronímia, principal elemento de análise da crítica literária acerca de sua obra, constituiria necessidade e estratégia do poeta para a completude de sua produção, assumindo as máscaras com que o poeta se veste: “Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não”. Definindo sua poesia como sonho, Pessoa trata-a de forma onírica e, de certa forma, fantasia-a através de sus heterônimos, como no poema “Isto”:

Dizem que finjo ou minto



Tudo que escrevo. Não.  
Eu simplesmente sinto  
Com a imaginação.  
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo [...]  
Sentir? Sinta quem lê!  
(PESSOA, 1984, p. 141).

Cada poeta que integra o conjunto de heterônimos criados por Fernando Pessoa possui características próprias que o humanizam e lhe dão mais veracidade, diferenciando-o daqueles poetas que apenas usam um pseudônimo. Cada heterônimo ou semi-heterônimo tem sua biografia, sua aparência física, sua personalidade, sua formação cultural, sua profissão e sua ideologia. O poeta, sobre os heterônimos, acrescenta: “não são só as idéias e os sentimentos que se distinguem dos meus: a mesma técnica da composição, o mesmo estilo, é diferente do meu. Aí cada personagem é criada integralmente diferente, e não apenas diferentemente pensada” (PESSOA, 1984, p. 12).

Muitos dos versos de Fernando Pessoa assumem características que demonstram a sua necessidade de multifacetar-se, concordando com a idéia de pluralidade que os heterônimos propõem expandir através dos poemas como no verso: “Sê plural como o universo!” (PESSOA, 1982, p. 102); ou versos que identificam o multifacetamento português: “O bom português é várias pessoas” (PESSOA, 1982, p. 102). Além desses, há o mais célebre poema de Fernando Pessoa ortônimo, que, em tom metalinguístico, traduz o fingimento poético, já que a heteronímia pode ser considerada uma variação do fingimento que o poeta assume:

O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente  
(PESSOA, 1984, p. 84).

O ato de fingir dá ao poeta a liberdade de criar da forma que lhe convier, podendo escolher o nome, a técnica, a estrutura, e as ideias que formarão seu poema. Segundo Pessoa, “O poeta é um fingidor”, e essa consciência do fingimento faz com que o leitor compreenda a variedade de sentimentos, temperamentos e estilos que compõem sua obra, não correndo o risco de atribuir à vida do autor aquilo que por ele é produzido, pois não poderia ser Fernando Pessoa, ele mesmo, tão repleto de “máscaras” em seu exterior, as quais constituem a questão heteronímica em sua obra.

É necessário ressaltar que, além de literato, Fernando Antônio Nogueira Pessoa atuava também como horoscopista e ocultista; ao mesmo tempo, vivia crises nervosas e excessos alcóolicos, comportamentos estes que distavam do padrão moral de vida português. Tais fatos, que poderiam parecer uma contradição, na verdade são uma plausível explicação sobre a diversidade de crenças que podem ser encontradas na produção literária de Fernando Pessoa, que, por vezes, mergulha na exaltação do sagrado, e, em outros momentos, enche-se de proposições profanas.

Alberto Caeiro, um dos heterônimos de Pessoa, tem como uma das principais características o paganismo, que fora também intensificado por Ricardo Reis, outro heterônimo. O heterônimo Ricardo Reis, ao contrário

de Caetano, teve contato com os estudos, inclusive de cultura clássica, como, por exemplo, mitologia grega. Álvaro de Campos, também heterônimo, fora classificado por Pessoa como historicamente histórico. Apesar de valorizar a sensação, como Caetano, Campos é um poeta futurista, e suas sensações não estão pautadas na natureza, mas nas máquinas.

Ressalta-se que, além dos principais heterônimos, Pessoa produziu, entre outros, alguns semi-heterônimos, como Coelho Pacheco, autor de um único poema, “Para além de outro Oceano”; Alexander Search, com poemas escritos em inglês (língua oficial da África do Sul, onde Pessoa viveu durante alguns anos), e Bernardo Soares, com o “Livro do desassossego”.

## **O divino e o profano na obra ortônima**

O sujeito de enunciação lírica tem na poética o poder de “vestir-se” de uma “máscara” no momento da produção, fazendo com que sua obra adquira diversas facetas, inclusive as que envolvem o discurso sobre o sagrado ou o profano. Acordados a esta ideia, os poemas pessoanos, encontrados em *Mensagem* e em outras obras, têm uma característica em comum, que é a exaltação a Deus e ao Cristianismo, em sua maioria. Tem-se, então, nesses poemas, um exemplo de superposição do catolicismo, religião predominante em Portugal, na qual o poeta foi educado, em relação às outras manifestações religiosas também encontradas na produção poética de Pessoa: “Só encontrará de Deus na eterna calma/ O porto sempre por achar” (PESSOA, 1984, p. 74).

Em “Os Campos – Segundo/ O das quinas”, um dos poemas iniciais da obra *Mensagem*, há uma identificação da crença cristã nos versos: “Foi com desgraça e com vileza/ Que Deus ao Cristo definiu:/ Assim opôs à Natureza/ E filho o ungiu” (PESSOA, 1984, p. 93). A seleção vocabular que o poeta fez consta de palavras consideradas sagradas, escritas com letra maiúscula, característica dos nomes próprios da língua portuguesa e que denota respeito e exaltação. No entanto, pode-se notar uma conotação negativa nos versos, principalmente quando aparecem os termos “desgraça” e “vileza”. Esse texto foi assinado por Pessoa, ortônimo, que, segundo as definições que o próprio poeta costumava fazer, é crente em Deus e cristão, opondo-se a alguns dos seus heterônimos pagãos, ou falsamente pagãos, como Pessoa definiu Álvaro de Campos; e panteístas, como Ricardo Reis.

A epígrafe de *Mensagem* está escrita em latim, língua ensinada aos povos colonizados como parte da catequização imposta pelos romanos: *Benedictus Dominus Deus noster Qui dedit nobis signum*. A frase traduz-se por “Bendito Deus nosso Senhor que nos deu o sinal”, demonstrando que os portugueses atribuem a Deus os sinais que veem, sejam eles de bonança ou de desgraça, como a guerra anunciada na epígrafe de “Primeira Parte - Brasão”: *Bellum sine Bello*, ou seja: “Guerra sem guerra”.

A observação em relação à época de publicação do livro, levando-se em consideração as imposições sociais portuguesas, pode explicar algumas das influências na sua tendência religiosa, já que outras obras de Pessoa, publicadas posteriormente, tratam de temas diversificados ou até opostos a esse. O poeta, com seus heterônimos, faz com que seja perigoso ou imprudente

uma pré-definição de sua real posição, pois, mesmo quando fala de Deus, pode-se notar um tom irônico, que não deixa de suscitar os pontos negativos da religião. No poema anterior, “Cristo” foi criado com desgraça também, e antes é dito: “Compra-se a glória com desgraça”. Em “Os Castelos – Primeiro/Ulisses”, há uma definição do “mito” da fundação de Lisboa. O oxímoro que abre o poema, “O mito é o nada que é tudo”, nega duplamente a crença portuguesa e mescla com “O corpo de Deus/ Vivo e desnudo”, definidos mais tarde como “lenda” que entra “na realidade”:

Assim a lenda se escorre  
A entrar na realidade,  
E a fecundá-la decorre.  
Em baixo, a vida, metade  
De nada, morre (PESSOA, 1984, p. 94).

Essa lenda teria sentido duplo, pois remete também ao mito de D. Sebastião, presente no imaginário português; e o poeta continua a afirmar que “A vida”, o real, está “Em baixo” dessa lenda, sem valor, sendo “metade/ De nada”, morrendo.

O poema “Sétimo VI/ D. João O Primeiro” questiona a efemeridade da vida do ser humano, “cujo pó/ A terra espreita”. O tempo une-se ao homem “Quando Deus fez e a história é feita”, única forma de eternizar, pois a carne que o próprio “Deus faz” vai-se, mas a “história” fica. Aqui o poeta questiona a vida como algo frágil, passageiro, plenamente destrutivo, pois a carne envelhece e apodrece. Já a história pode se eternizar, é mais durável, e deve ser valorizada:

Teu nome, eleito em sua fama,  
É, na ara da nossa alma interna,  
A que repele, eterna chama,  
A sombra eterna (PESSOA, 1984, p. 95).

Escrito em primeira pessoa, o poema “As Quinas – Segunda/ D. Fernando infante de Portugal” traz, na voz do infante, a ambição de conquistas que se definem por uma “santa guerra”. A presença de Deus é de fundamental importância para D. Fernando, pois diz: “Deu-me Deus o gládio” e “Cheio de Deus, não temo o que virá”, caracterizando o imaginário do país que, com a “febre de além” e “querer grandeza”, busca no Deus católico coragem e proteção:

E eu vou, e a luz do gládio erguido dá em minha  
face calma. Cheio de Deus, não temo o que virá,  
Pois, venha o que vier, nunca será Maior do que  
a minha alma (PESSOA, 1984, p. 97).

Em contraponto a *Mensagem*, a maioria dos poemas encontrados em *Cancioneiro* não atribuem a Deus a criação de tudo, nem o destino da alma. O poema “VI”, sob o título de “Em busca da Beleza”, trata como “ilusão” a alma em busca do descanso eterno: “Ilusão tudo!/ Querer um sono eterno,/ Um descanso, uma paz, não é senão/ O último anseio desesperado e vão”. Mesmo quando cita Deus, como no poema “VIII”, sob o título “Impressão do Crepúsculo”, não há exaltação, mas define a Deus como se seu poder estivesse no passado, obsoleto: “Hoje sei-me o deserto onde Deus teve/ Outrora a sua vida capital de olvido...” (PESSOA, 1984, p. 107).

Pessoa tem em sua obra diversos poemas que tratam

do tema do divino. Esse divino é colocado em seus versos de maneira diversificada, múltipla: cada heterônimo tem uma forma de interpretar a existência de Deus, como a visão panteísta de Caeiro, e há aquele que não acredita em Deus, como a visão ateísta de Reis. Esta capacidade de multifacetar a imagem de Deus é algo que torna a obra de Pessoa ainda mais admirável ou questionável, fato este comprovado pelo número vasto de obras críticas que se ocuparam em analisar seu fazer poético. Samuel Dimas, em *A intuição de Deus em Fernando Pessoa*, procurou buscar os fundamentos histórico-filosóficos que contribuíram com a formação do universo cultural de Pessoa, definindo seus atos como: “transcendentalismo panteísta’. [...] Este sistema [...] envolve e transcende todos os sistemas: matéria e espírito são para eles reais e irreais ao mesmo tempo, Deus e não-Deus essencialmente. [...] a essência do universo é a contradição” (1998, p. 64).

Dimas segue suas análises sobre a obra de Pessoa, que coloca Deus como aquele ser procurado nos momentos de lamúria, de inconformação, de insatisfação:

O poeta, embora sempre inconformado, começa a juntar às suas profundas interrogações algumas respostas cujos instantes tornam presente o eterno e dão luz à sua condição existencial: são as cores de um novo paradigma ininterpretativo do real. A ‘sorte’ que ‘Deus’ lhe ‘deu’ foi ter nascido numa época de sínteses que procura superar os limites de uma visão mágica e determinista da realidade: Deus sabe melhor do que eu/ Quem sou eu/ Por isso a sorte me deu/ É aquela em que melhor estou.// Deus sabe quem eu sou e alenha / minha acções/ D’uma forma que não é a minha/

Mas que tem íntimas razões (1998).

O poema “Mar portuguez” também pode exemplificar o tom de inconformação de Pessoa porposto por Dimas em relação às súplicas ao divino, remetendo-se às súplicas, à tristeza do povo português em relação à perda de vida nos mares:

Ó mar salgado, quanto do teu sal  
São lágrimas de Portugal!  
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,  
Quantos filhos em vão rezaram! [...]  
Valeu a pena? Tudo vale a pena  
Se a alma não é pequena. [...]  
Deus ao mar o perigo e o abysmo deu,  
Mas nelle é que espelhou o céu  
(PESSOA, 1998. p. 79).

Em alguns versos de Pessoa, Deus é colocado em plano superior, transcendental, como aquele que realiza sonhos, desejos, e proporciona ao homem a bonança de viver de acordo com o que lhe for destinado. Isso contradiz, segundo Dimas, a possível real crença de Pessoa, ou seja, a forma com que Deus é anunciado nesses versos parece ser significativamente oposta às manifestações religiosas diversificadas presentes no discurso dos heterônimos:

Os sonhos de Deus realizam-se sempre e é em Deus que o poeta vai depois poder dizer que tudo acontece: neste “sonho” Deus revela-se como ‘mistério’ e revela-o a ele como ser de mistério, algo que está em absoluta contradição com a mentalidade em que o próprio poeta vivia,



segundo a qual, o homem construía a vida à sua imagem e semelhança. [...] A visão da tradição cristã parte precisamente deste princípio: o homem não se faz, mas acolhe-se, compreende-se, ou seja, vive com um projecto que ele recebe. O homem cumpre-se (1998, p. 83).

As análises feitas acerca da obra de Pessoa por esse crítico literário também privilegiam outras manifestações divinas colocadas nos poemas através dos símbolos poéticos, como ocorre com: “A primeira fase da obra de Fernando Pessoa, que vai até meados de 1913, em que o vocabulário de sua poesia tinha uma especial incidência abstrata (alma, sonho, cousa, mistério)” (DIMAS, 1998, p. 70), como exemplificam os versos:

Pesa tanto e a vida é tão breve!  
Entrai por mim dentro! Tornai  
Minha alma a vossa sombra leve!  
Depois, levando-me, passai!  
(PESSOA, 1998, p. 83).

Na obra *35 Sonetos*, escrita em língua inglesa, o poema “V” fala do “futuro” e do “infinito” comparando-os a um Cristão: “Como o vero Cristão que a carne arrasta/ Ao pecar que lhe fecha o Céu sonhado” (PESSOA, 1974, p. 12). No soneto “XVII” o poeta propõe: “[...] sejamos/ Nós, do mundo a vidente substância,/ Mero Intervalo, Ausência de Deus, nada” (PESSOA, 1974, p. 60), reconhecendo a existência de Deus, em sobreposição aos deuses amplamente citados por Pessoa ortônimo nessa obra em inglês. O sujeito da enunciação lírica entrega-se, oferece-se aos deuses no soneto “XXIX”: “minha cansada vida, insatisfeita [...] Seja mudada,

ou por vós, Deuses, tida” (1974, p. 117).

Em *Cancioneiro*, obra de poesia lírica, Pessoa ortônimo assemelha-se a Caeiro, quando se refere à natureza com um tom de exaltação. Nos versos, o poeta conversa com a natureza, pela qual ele tem admiração e da qual gostaria de ter a “cor”:

Ah, na minha alma sempre chove. Há sempre  
escuro dentro de mim.  
Se escuto, alguém dentro de mim ouve  
A chuva, como a voz de um fim...  
Quando é que eu serei da tua cor,  
Do teu plácido e azul encanto,  
O claro dia exterior,  
Ó céu mais útil que o meu pranto? (PESSOA,  
1984, p. 81).

O discurso do divino, constantemente encontrado em *Mensagem*, em *Cancioneiro* dá lugar a um discurso mais propriamente profano, pois as súplicas do sujeito de enunciação lírica são destinadas aos elementos da natureza, valorizando as sensações, como se o poeta católico desse lugar a um poeta panteísta. O poema “O infante”, ao contrário, fala da obra divina e atribui a Deus tudo o que foi criado no mundo:

Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.  
Deus quis que a terra fosse toda uma,  
Que o mar unisse, já não separasse.  
Sagrou-te, e foste desvendando a espuma  
(PESSOA, 1984, p. 77).

Um outro poema, “Noite”, traz a atribuição que os

portugueses fazem a Deus, inclusive para a definição do comportamento que devem ter. Depende de Deus a “licença” para que as coisas aconteçam, para que as decisões sejam tomadas. Se os portugueses querem alcançar poder e glória através das conquistas, só com a permissão divina é que isto será possível:

E com elles de nós se foi  
O que faz a alma poder ser de heroe,  
Queremos ir busca-los, d’esta vil  
Nossa prisão servil;  
E a busca de quem somos, na distancia  
De nós; e, em febre de ancia,  
A Deus as mãos alçamos  
Mas Deus não dá licença que partamos (PESSOA,  
1984, p. 80).

Mas, em contraponto à exaltação a Deus, os versos dedicados ao sebastianismo colocam este ente como uma substituição da figura de Cristo. Esse mito é tão poderoso em Portugal que o sujeito de enunciação lírico suplica a ele que represente para os portugueses o que Cristo representou:

Quando virás a ser o Christo  
De a quem morreu o falso Deus,  
E a despertar do mal que existo  
A Nova Terra e os Novos Céus? (PESSOA, 1984,  
p. 83).

No fragmento de *Mensagem* intitulado “O encoberto”, pode-se também encontrar outros versos que colocam D. Sebastião comparado a Cristo, concordando com a

ideia de que Pessoa, em seus versos, buscou divinizar D. Sebastião, assim como o povo português:

Sonnhava, anonymo e disperso,  
O império por Deus mesmo visto  
Confuso como o Universo  
E plebeu como Jesus Christo (PESSOA, 1984, p. 90).

Com isso, conclui-se que *Mensagem*, mesmo sendo considerada a obra mais cristianista de Pessoa, mais aproximada dos padrões morais e católicos de Portugal, não conserva por completo esse tom de exaltação ao divino. Até em alguns momentos em que cita Deus e Cristo, esse vocabulário serve-lhe como apoio às suas ideias, sempre ou quase sempre revolucionárias. Nos versos de Pessoa, o mesmo Deus que tudo cria aparece como um “falso Deus”, por quem Cristo nasceu. O poeta parece duvidar da crença em algo que nunca viu, como fundamenta em alguns versos agnósticos ou panteístas de seus heterônimos. Enfim, para definir o discurso do divino e do profano na obra de Pessoa, deve-se levar em consideração toda a sua multiplicidade temática, demonstrada pelas vozes e pelas crenças aparentes.

### **O discurso cristão e o não cristão na obra heterônima**

Alberto Caeiro, cuja obra de maior destaque é “O guardador de rebanhos”, caracteriza-se uma poesia predominantemente bucólica, buscando na natureza a inspiração para a sua produção poética e valoriza as sensações como comprovação da existência de tudo: “os

meus pensamentos são todos sensações” (PESSOA, 1984, p. 167). Isso o torna de certa forma caracteristicamente pagamista, já que cita Deus em seu poema não como algo em que se deve acreditar por imposição religiosa de uma cultura, mas por identificar a sua presença nas coisas que pode sentir, ter contato, como a própria natureza. Deus, neste poema, deixa de ter características transcendentais e o poeta assume versos panteístas, nos quais tudo e todos representam Deus, pois são uma criação e comprovam sua existências através dos sentidos:

Mas se Deus é as árvores e as flores e os montes  
e o luar e o sol,  
Para que lhe chamo Deus?  
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;  
Porque, se ele se fez, para eu o ver,  
Sol e luar e flores e árvores e montes,  
Se ele me aparece como sendo árvores e montes  
E luar e sol e flores,  
É que ele quer que eu o conheça  
Como árvores e montes e flores e luar e sol (PESSOA,  
1984, p. 171).

Algumas das mesmas atitudes encontradas nos poemas de Pessoa ortônimo surgem no Pessoa heterônimo, segundo Dimas, referindo-se o crítico ao tom panteísta ocorrente no poeta, mais precisamente em “O guardador de rebanhos”:

De acordo com o modelo definido pelo Transcendentalismo Panteísta (monista) a consciência unitária concebe a realidade pensando a Natureza como alma. [...] O espírito humano,

por sua própria natureza de duplamente – interiormente e exteriormente – percipiente, nunca pode pensar senão em termos de um dualismo qualquer; mesmo que chegue a uma concepção monística, dentro dessa concepção monística há um dualismo, mesmo que aos dois elementos constituídos da Experiência – matéria e espírito – se negue a realidade a um, não se lhe nega a existência como irrealidade [...] (PESSOA, 1984, p. 72).

Assim, o dualismo porposto por Dimas está intrínseco ao ser humano, estando o homem sempre sujeito a deparar-se com contradições até em si próprio, ou encontrar-se em multiplicidade de seres, como Pessoa. Esta contradição, esta dualidade pode ser consciente ou não, mas sempre fará parte da condição humana.

Ricardo Reis escreve alguns poemas com vocabulário erudito e métrica regular, característica advinda de seus estudos da cultura clássica (de latim, grego e mitologia). O heterônimo dá em um de seus poemas a receita para alcançar a liberdade, que dependeria da ausência de desejos, podendo o homem tornar-se igual aos deuses: “Quem quer pouco, tem tudo; quem quer nada/ É livre: quem não tem, e não deseja,/ Homem, é igual aos deuses” (PESSOA, 1984, p. 213). O paganismo é uma das características mais marcantes em Reis, incluindo a Natureza, Pã, como divindade, assemelhando-se a Caeiro: “O deus Pã não morreu,/ Cada campo que mostra/ aos sorrisos de Apolo/ Os peitos nus de Ceres -/ Cedo ou tarde vereis/ Por lá aparecer/ O deus Pã, o mortal”. O poeta Reis critica o cristianismo e exalta a mitologia greco-romana: “Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero./ Em ti como nos outros crio deuses mais velhos./ Só te tenho por não mais nem menos/ Do que eles, mas mais

novo apenas” (PESSOA, 1984, p. 128). Ironicamente o poeta afirma que o Cristão é um doente que deve procurar a cura deixando o monoteísmo e tornando-se plural, como o próprio poeta o é: “Cura tu, idólatra exclusivo de Cristo, que a vida/ É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros,/ E só sendo múltiplos como eles/ ‘Staremos com a verdade e sós” (PESSOA, 1984, p. 128).

Álvaro de Campos é um poeta futurista; as sensações é que compõem a arte para Campos. A cultura greco-romana também assume papel importante em sua produção poética, como no poema “Saudação a Walt Whitman”, em que o poeta define-o não como filho de Deus, mas como “grande bastardo de Apolo,/ Amante impotente e fogoso das nove musas e das graças,/ Funicular do Olimpo até nós e de nós ao Olimpo” (PESSOA, 1984, p. 296). Em “Lisbon Revisited”, Deus surge como receptor das lamentações do poeta: “Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) [...] Não me macem, por amor de Deus!” Já em “Poema em linha reta”, o poeta critica aqueles que pretendem ou almejam valorizar-se a ponto de tornarem-se semideuses: “Arre, estou farto de semideuses!/ Onde é que há gente no mundo?// Então sou só eu que é vil e errôneo nesta terra?” (PESSOA, 1984, p. 296).

Na obra *Poemas completos de Alberto Caeiro*, do heterônimo pagamista que assume características panteístas, o poema “O guardador de rebanhos” traz no trecho “V” indagações sobre Deus: “Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma/ E sobre a criação do mundo” (PESSOA, 1984, p. 169). Após diversos questionamentos, o poeta tenta definir as conclusões a que chega o sujeito de enunciação lírica: “Não acredito em Deus porque nunca o vi/ Se ele quisesse que eu acreditasse nele,/ sem dúvida que viria falar

comigo” (PESSOA, 1984, p. 170). Consciente de que tais versos causariam choque à sociedade leitora portuguesa, o poeta acrescenta: “isto é talvez ridículo aos ouvidos/ De quem por não saber o que é olhar para as cousas/ Não compreende quem fala delas” (PESSOA, 1984, p. 171). No entanto, abrindo o verso com uma conjunção adversativa, o poeta explica onde e como crê em Deus, comparando elementos da Natureza com os rituais católicos:

Mas se Deus é as flores e as árvores [...]  
Então acredito nele [...]  
E a minha vida é toda uma oração e uma missa  
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos  
(PESSOA, 1984, p. 171).

O poeta declara aqui a posição panteísta do poema. O heterônimo Caeiro parece questionar a educação católica recebida por Pessoa: “Cristo [...]/ Diz-me muito mal de Deus/ E o Espírito Santo coça-se com o bico/ [...] Ele é o humano que é natural,/ Ele é o divino que sorri e que brinca” (PESSOA, 1984, p. 174).

O poema “VIII”, para a crença católica, pode ser considerado como uma heresia, pois, num tom ainda mais irônico que o comum, até sarcástico, o poeta exalta Jesus Cristo em detrimento dos outros entes divinos. Jesus Cristo, por ser mais humanizado, é visto no poema como uma vítima de maus tratos e “Tinha fugido do céu./ Era nosso demais para fingir/ De Segunda pessoa da Trindade”. Há aqui uma descrição indignada do sofrimento de Cristo:

Estar sempre a morrer  
Com uma coroa toda à roda de espinhos  
E os pés espetados por um prego com cabeça,



E até um trapo à roda da cintura (PESSOA, 1984, p. 172).

O poeta ainda satiriza ousadamente a “pomba”, símbolo divino do espírito santo: “O seu pai era duas pessoas -/ Um velho chamado José, que era carpinteiro,/ E que não era pai dele;/ E o outro pai era uma pomba estúpida” (PESSOA, 1984, p. 172).

Maria de Nazaré, que não é divinizada pelo protestantismo, mas o é pelo catolicismo, é no poema citada não como mulher, mas “uma mala/ em que ele [Jesus] tinha vindo do céu”. Por fim, o poeta revela, nesse poema narrativo, que Cristo aparece aos outros seres numanos “eternamente na cruz” porque quis assim, para que pudesse viver numa “aldeia” como “criança bonita de riso e natural”, ensinando ao poeta a “olhar para as cousas/ [...] todas as cousas que há nas flores” (PESSOA, 1984, p. 173), e este seria o seu verdadeiro valor.

O poder da crença religiosa ou da filosofia mais expandida em todo o mundo, o cristianismo, é reconhecido no poema “Tabacaria”: “Tenho apertado ao peito mais humanidades do que Cristo” (PESSOA, 1984, p. 304). Por outro lado, Deus não é citado como poderoso: “E ouviu a voz de Deus num poço tapado./ Crer em mim? Não, nem em nada.” (PESSOA, 1984), mostrando ao leitor uma tendência agnóstica no discurso poético de Pessoa heterônimo, que também fala de religiões: “olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria” (PESSOA, 1984, p. 304); e das descrenças na esperança: “e o universo/ Reconstruiu-se me sem ideal nem esperança” (PESSOA, 1984, p. 308).

Os poemas de Pessoa publicados em inglês incluem o tom da cultura do lugar, diferente da portuguesa, pois,

apesar de o poeta ter iniciado os estudos num convento, o que denotaria uma formação católica, como dito, isso não fez com que deixasse de absorver elementos da cultura africana. No poema “Antínuo”, por exemplo, o poeta fala dos “deuses” e da “benção”: “Com treva aos próprios deuses, recuará/ De macerar assim tua estátua e minha benção”; e mais adiante o eu-lírico continua: “De novo os deuses sopram a mortíça brasa”; e fazendo com que o poema adquira um tom politeísta, mais uma faceta do sagrado e do profano no poeta: “Pelos grãos deuses, que amor amam e dar podem [...]/ Uma visão das reais coisas para além/ De nossa vida em vida prisionada [...]” (PESSOA, 1984, p. 311).

Os deuses são nesta obra a temática religiosa mais recorrente, como em “Epitáfios”: “Idade, o dever, os deuses pesam na consciência ventura”, sinalizando a ideia de multiplicidade de crenças em que a obra de Pessoa se enquadra tematicamente. Desse modo, retomando os poemas de Pessoa ortônimo, pode-se compará-lo aos heterônimos e constatar que o teocentrismo deste poeta é, por momentos, ironizado, assim como o agnosticismo e o panteísmo não podem ser considerados como pensamentos filosóficos permanentes de sua obra que, por sua vez, mostra-se dinâmica e repleta de inovações.

### **Considerações finais: o diálogo entre o divino e o profano**

O poeta Fernando Pessoa, inclusive por ter vivido em diferentes países, consequentemente em culturas diferentes, demonstra, em diversos momentos, pontos de semelhança entre os diferentes heterônimos e entre estes

e o ortônimo, em se tratando da temática, da métrica e do multifacetamento da voz lírica. Percebe-se a busca pela caracterização modernista em sua obra, como a valorização do coloquialismo, desde a criação da revista *Orpheu*, precursora do movimento literário em Portugal. Nesse momento, o poeta atodou uma métrica livre, buscando também cultivar o pensamento livre, por vezes escondido em metáforas, mas infringindo imposições sociais de sua época, fingindo obedecê-las, numa ironia sutil.

O multifacetamento do sagrado e do profano pode ser encontrado em diversos momentos na obra do poeta. A ele foi ensinada uma religião, o Catolicismo, e as consequências dessa imposição, e não escolha, talvez tenham gerado a vontade de participar de todas as crenças, conhecê-las, e de não se sentir parte de crença alguma. A ironia, a crítica implícita em relação à religiosidade podem ser encontradas em seus versos, do mesmo modo que a exaltação à natureza, à terra.

“O contato do cristianismo com o mundo da cultura sempre suscitou na Igreja o problema de integrar ciência e fé. Por isso, desde as origens, a Igreja foi promotora do saber, das ciências, das artes, da cultura” (RAMPAZZO, 2000, p. 18). Algumas das afirmativas em relação à criação do mundo demonstram que o cristão tem convicções que se configuram em tudo o que produzem e, na literatura, as crenças aparecem em textos, como ocorre com Pessoa.

Segundo Rampazzo, para os cristãos,

Deus é a origem da natureza e, ao mesmo tempo, da revelação, manifestada particularmente em Jesus de Nazaré. O cientista, de um lado, estuda a manifestação de Deus na natureza,

por meio da investigação racional, e o homem de fé (que pode também ser cientista) aceita, ao mesmo tempo, a outra revelação de Deus, que se realizou em Jesus Cristo. E Deus, origem de toda a realidade e totalmente perfeito, não pode contradizer-se (2000, p. 18).

Inúmeros fatores podem influenciar a popularidade de um poeta e sua obra. Pessoa é considerado um dos maiores poetas da história da literatura portuguesa e é inquestionável a caracterização de vislumbre atribuída às suas produções. Localizado num centro mundial difusor de cultura, a Europa, este poeta contou com a vantagem de ter distribuída pelo mundo sua obra, mesmo que depois de sua morte.

Pessoa, tão diversamente caracterizado pelos críticos literários, tão múltiplo em suas produções, que viveu alguns anos na África e de lá trouxe influências, utiliza uma temática divino-profana, tanto nos poemas do ortônimo, quanto nos heterônimos. O sujeito de enunciação lírica que se propõe a retratar a realidade por meio de seus poemas, como ocorre com o poeta, faz, na verdade, uma análise da realidade, seja por parte do saber popular, seja daquele filosófico e teológico. “E a análise da realidade é acompanhada pela humilde convicção de que nunca sabemos tudo” (RAMPAZZO, 2000, p. 14). Dessa forma, as interpretações que se fazem acerca da obra do poeta não devem deixar de observar que o mesmo se integra neste quadro de recriação da realidade, que não tem por obrigação tratar da realidade como ela é, mas refere-se a ela, às vezes, como poderia ser.

## Referências

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CHALLAYE, Felician. **As grandes religiões**. São Paulo: Ibrasa, 1981.

DIMAS, Samuel. **A instituição de Deus em Fernando Pessoa**. Lisboa: Épheta, 1998.

ELIADE, Mircea. **Tratado de História das Religiões**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PESSOA, Fernando. **Poemas escolhidos**. Org. J. F. Lourenço. Lisboa: Ulisseia, 1984. Biblioteca de Autores Portugueses, 21.

\_\_\_\_\_. **Poemas ingleses**. Lisboa: Ática, 1974.

\_\_\_\_\_. **Livro do desassossego**. São Paulo: Ática, 1982.

RAMPAZZO, Lino. **Antropologia, religiões e valores cristãos**. São Paulo: Loyola, 2000.

SANGIRARDI JR. **Deuses da África e do Brasil. Candomblé e umbanda**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

TILGHMAN, B. **Introdução à filosofia das religiões**. São Paulo: Loyola, 1996.



## O bestiário poético de Manoel de Barros: os animais em *Arranjos para assobio*

Dário Taciano de Freitas Júnior<sup>1</sup>

“Eu escrevo com o corpo.  
Poesia não é para compreender, mas para  
incorporar”.  
(Manoel de Barros)

**Resumo:** Este artigo propõe discutir poemas de *Arranjos para assobio* (1980), de Manoel de Barros, notando determinados recursos poéticos utilizados pelo autor, característicos da poesia contemporânea. No bojo da intenção central do projeto – um estudo analítico e crítico-interpretativo do imaginário e do simbolismo poético da imagem do mundo animal na poesia de Manoel de Barros – os seguintes objetivos que direcionam o tratamento do assunto podem ser apontados: investigar que a lírica brasileira contemporânea, a exemplo da de outras nacionalidades, emprega no seu fazer poético imagens e situações referentes ao mundo animal carregadas de uma forte carga imaginária e simbólica; verificar o fato de que, apesar de sugestões buscadas à herança da tradição bestiária, Manoel de Barros apresenta modulações marcadas por outro contexto, no qual o histórico e cultural se interpõem enquanto formações ideárias e/ou ideológicas. Assim, a

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras – Estudos Literários (Universidade Federal de Goiás – UFG). E-mail: dariojrbsb@yahoo.com.br.

intenção principal deste trabalho consiste em elucidar o bestiário de Barros na obra citada, observando a questão da compreensão do homem como ser animal e sua recorrência que perpassa a obra do escritor.

**Palavras-chave:** Bestiário; Poesia; Manoel de Barros.

### **The poetical bestiary of manoel de barros: the animals in *arranjos para assobio***

**Abstract:** This paper propose discussing some poems of *Arranjos para assobio* (1980) wrote by Manoel de Barros, observing poetics tricks used by author, that characterize the contemporaneous poetry. Associated to the central target of the project – a analytical study and critical-interpretative of the imaginative and simplistic poetical of animal world image in the Manoel de Barros' poetry – the following targets that direct the treatment of the subject may be focused: to investigate that the brazilian contemporary lyric, as well as in other nationalities, uses to make poetical images and situations that refer to the animal world charged by a strong imaginary and symbolic charge; To verify the fact that, although suggestions searched in inheritance of the bestiaries tradition, Manoel de Barros presents modulations marked by another context, in which the historical and cultural interposes when related to ideological and/or world of ideas. Thus, the main intention of this work consists of elucidating the bestiary of Barros in the refered work, observing the



question related to the understanding of the man as animal being and its recurrence that may be found in the work of the writer.

**Keyword:** Bestiary; Poetry; Manoel de Barros.

## Introdução

Manoel de Barros surge no panorama das letras nacionais em 1937, com a publicação de *Poemas concebidos sem pecado* e segue até a sua obra mais recente, *Memórias inventadas: segunda infância* (2006). A poesia de Barros apresenta um conjunto de informações favoráveis à compreensão do humano em seu enredamento, pois por não se ajustar ao raciocinar retilíneo, clama por um retorno ao originário do pensar. Desse modo, busca uma atitude de apresentação, que converge o sentir e o pensar em um impartível conjugar dos contrários (PRIOSTE, 2006, p. 13).

Outro ponto a ser lembrado, é que, juntamente com a transgressão gramatical, o poeta brinca com as palavras como “um menino a brincar no terreiro” (BARROS, 2002, p. 47). Trata-se de “promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns”. Assim, esse tratamento constitui a matéria-prima de sua poesia, sobretudo, aquelas desgastadas, “prostituídas, decaídas” que, com prazer Barros arruma “num poema, de forma que adquiram nova virgindade” (GUIZZO, 1992, p. 310).

Apresenta um universo nada urbano: anhumana,

pacus, graxas, beija-flor de rodas vermelhas, gravanhas. Em decorrência disso, percebemos um determinado efeito de estranhamento para quem habita em grandes cidades. Ele é porta-voz de um mundo que não é frequente aos cidadãos. O cenário do qual parte sua voz é o do mato embrenhado, das extensões dos rios. Tudo se mistura num processo de troca e sinestesia (RODRIGUES, 2006, p. 19). Um local ancestral, onde os seres miúdos e os animais silvestres reinam e compõem um bestiário particular, a fim de o poeta executar seu trabalho com a linguagem sem restrições.

Sabe-se que a imagem do animal apresenta uma realidade poética carregada demasiadamente pelo fato de que a tradição da poesia ocidental, desde seu surgimento, vê o animal como a contraparte não humana mais animada e, portanto, digna de uma maior consideração existencial e filosófica. Isso nos leva às mais antigas cosmogonias míticas e históricas do mundo antigo, de permeio com a ressignificação na sequência das manifestações do pensamento cultural medieval e moderno, em que velhas crenças da tradição medieval sobre a natureza e os animais foram paulatinamente revistos.

Este fato nos leva a estudar o assunto sem desconsiderar as suas reinterpretações, feitas, principalmente, numa época de maior virulência filosófica e cultural da Idade Média, através do escolasticismo, fortemente influenciado pela filosofia tomista, que deixaria como legado sua influência nos quadros do conhecimento da história, da cultura e ideologia ocidentais (FONSECA, 2003).

Assim, a imagem do animal torna-se exegeticamente reinterpretada, vindo a ser, nesse contexto, indispensável

considerar os bestiários como verdadeiros repositórios da mentalidade medieval. Dessa forma, faz-se permitido entrever que, muito desse imaginário e simbolismo animal, recorrente da tradição bestiária medieval, encontra-se presente, de maneira bastante significativa, na poesia brasileira contemporânea, tornando possível afirmar que todo o imaginário e a simbologia que cercam o universo animal podem ter explicações vazadas na história das ideias da cultura europeia. Assim, essa constante reorganização semântico-simbólica se torna excessivamente complexa, fazendo jus a uma devida averiguação.

Visto isso, este artigo propõe discutir poemas de *Arranjos para assobio* (1980), de Manoel de Barros, observando determinados recursos poéticos utilizados pelo autor, característicos da poesia contemporânea. Assim, a intenção principal deste trabalho consiste em elucidar o bestiário de Barros na obra citada, observando a questão da compreensão do homem como ser animal e sua recorrência que perpassa a obra do escritor.

A fim de melhor aquilatar a peculiaridade e os propósitos da arte de Manoel de Barros, será realizada uma abordagem de natureza analítica e crítico-interpretativa, destacando os pressupostos buscados à tradição dos bestiários na configuração da obra estudada.

Apartir da visão de alguns importantes historiadores da literatura, será possível compreender a origem e conhecer um breve histórico sobre a tradição bestiária à matéria divulgada na Idade Média. Para isso, serão feitas algumas reflexões sobre o simbolismo animal, de recorrência a essa tradição, para se fazer uma leitura de Barros.

## A Idade Média e os Bestiários

O termo bestiário é referente a manuscritos medievais compostos por descrições detalhadas do mundo natural e essencialmente animal. Tal como os herbários, que consistiam em listas de ervas, flores e plantas, e os lapidários, que eram compilações de pedras e de fósseis, os bestiários retratavam os animais, pássaros e peixes, desde os mais comuns e facilmente reconhecíveis, como o leão, o corvo e o golfinho, até os imaginários e fantásticos, como o unicórnio, a fênix e a sereia. As descrições destes animais nem sempre eram fruto de uma observação direta dos mesmos, mas sim de informações retiradas de outras obras, e as interpretações caracterizavam-se mais por seu aspecto ético e moral (GAZDARU, 1971, p. 269).

O objetivo fundamental dos bestiários era expor o mundo natural, mais do que documentá-lo ou explicar o seu funcionamento, como também proporcionar a instrução do homem. Através do conhecimento da natureza e dos hábitos dos animais, o homem poderia ver a humanidade refletida e aprender o caminho para a redenção. Cada criatura assume uma mensagem de redenção. Procurava-se também atribuir a cada animal um significado místico, tendo como base as Sagradas Escrituras. Isso não era simples, pois um ser poderia representar o Bem e o Mal simultaneamente. Deste modo, os escritos optavam por atribuir uma dualidade a alguns animais.

Segundo Janetta Benton,

[...] independentemente de os animais serem normais ou anormais, os bestiários seguiam, basicamente, um mesmo procedimento comum

para representação desses tipos de criaturas: uma descrição física e habitual seguida de uma correspondente moralização (1992, p. 71-72 apud FONSECA, 2003, p. 172).

O bestiário, ou “livro dos bichos”, foi o livro mais lido e copiado na Idade Média, afora a Bíblia. Eram espécies de obras pretensamente científicas, consistindo em mais um tratado catequético que descreve animais em geral para destacar o simbolismo, o natural e o sobrenatural de cada um. O termo *besta* indicava aqueles animais especialmente agressivos que, por estarem acostumados à liberdade da vida natural, eram governados por seus próprios instintos (WHITE, 1984, p. 7).

Hodiernamente assistimos, em geral, a um resgate das tradições medievais. A arte popular e muitas práticas folclóricas quase extintas são pesquisadas, documentadas, e mesmo reintroduzidas a fim de descobrir e conservar os valores culturais dos antepassados. Paralelamente, preocupados com a conservação do patrimônio da natureza, os ecologistas e o povo em geral voltaram sua atenção para os animais (WOENSEL, 2001).

Parece que este movimento de revisão sobre os conceitos que tínhamos dos animais teve como consequência certa reabilitação dos bestiários. Ultimamente, esses ingênuos textos medievais já são abordados com o apreço e a simpatia que a arte e as crenças primitivas neles contidas merecem. E os bichos muitas vezes tornam-se protagonistas não somente de histórias para crianças, mas também de versos de poetas consagrados.

Apresentamos, então, alguns exemplos de poemas do livro *Arranjos para assobio* que dão certa continuidade à tradição dos bestiários.

## O Bestiário Poético De Manoel De Barros

Figura notadamente presente na literatura que herda imaginários da tradição da Idade Média, ao ser animal costuma ser auferido um tratamento que varia entre o simbólico e o alegórico, mas constantemente sob a perspectiva humanista. O animal leva consigo virtudes ou defeitos para a instrução edificante, marcada por intenções catequéticas e moralizantes, do ser humano.

Apesar da prerrogativa bíblica que prescrevia a inegável superioridade natural do homem sobre os animais, muitos exegetas da doutrina cristã defendiam que tal domínio pudesse ser entendido como uma possibilidade de livre e ambíguo consórcio entre os homens e os seres (COHEN, 1989).

Nessa perspectiva, constitui-se o bestiário de Barros em *Arranjos para assobio*, resgatando um caráter ontológico, em que aparece implícita a existência de tanto um *eu* como um *outro*. Com as palavras, Manoel de Barros explora a natureza considerada em sua comunhão íntima com o humano:

[...] o movimento íntimo para “outrar-se”, observado nos poemas arrançados por Barros, reflete o desejo de ter várias perspectivas simultâneas para perceber melhor o mundo. O constante movimento torna anacrônico o conhecimento e nos coloca na mesma situação que a dos animais, árvores, pedras, águas... cada qual com seu modo peculiar de interagir com o mundo corpóreo, submetido ao nascimento, à transformação ou à morte conhecidas por meio das sensações (RODRIGUES, 2006, p. 65).

Na sua poesia, têm lugar caramujos, lesmas, formigas, trastes, jacarés, cigarras e outros seres insignificantes aos olhos do atarefado homem social que, a partir do seu próprio mundo, subvertem o mundo dito normal, quebrando-o, desligando a palavra das informações e antecedentes culturais pré-existentes (MENEZES, 2001).

A poesia barreana, extremamente pessoal, tem como ambiente o Pantanal, não na sua exuberância ecológica e turística, mas sim trazendo seus pequenos seres. Seu bestiário nos revela, a princípio, uma tendência simbólica dos animais, mas que vai partindo para uma corrente de incorporação, em que o homem não ocupa um lugar privilegiado, mas sim uma relação de comunhão e entendimento acerca do ser animal.

*Arranjos para assobio* é formado pelos títulos “Sabia com Trevas”, com quinze poemas autônomos, “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) – ou menos” que é um glossário das palavras: cisco, poesia, lesma, boca, água, poeta, inseto, sol, trapo, pedra e árvore. Em seguida, estão “Exercícios cadoveos” e “Exercícios adjetivos”, e, por fim, o capítulo que dá título ao livro “Arranjos para assobio” que se compõe de palavras em estado de dicionário.

Na poética de Manoel de Barros, percebida como fragmentária, o leitor depara-se com uma realidade estilhaçada e marcada pela invenção de uma nova linguagem, uma vez que desconstrói para construir. De modo que sua obra caracteriza-se como um verdadeiro artesanato da palavra, ou, às vezes, como um grande laboratório vocabular em que o artista atua sobre cada significado verbal e continua em seu trabalho criativo de novas dimensões linguísticas (CAMARGO, 1997).

Lido em profundidade, os seus curtos poemas revelam todo um pensamento cosmogônico da mecânica da poesia. Barros realça a superioridade da palavra, pois “poesia não é feita de sentimentos, mas de palavras, palavras, palavras” (BARROS, 1996, p. 309). Por essa razão, remetemo-nos às afirmações de Paz (1982, p. 396) no que se refere ao fato de que o verdadeiro autor de um poema não é nem o poeta nem o leitor, mas sim a linguagem.

Dando início ao passeio pelo bestiário do pantanal, mergulhemos agora no conteúdo dos poemas. Primeiramente, em “Sabiá com trevas”, no poema II, que exemplifica como o poeta se desfaz do modo convencional de aprendizagem das coisas, isto é, da coerência lógica habitual, adquirindo um estilo de conhecimento que pode ser vivido por ele, obtido pelos sentidos e no silêncio, tendo como liame uma afinidade erótica com a natureza, com a vida.

Barros afirma que foi “aprendendo com o corpo”, privilegiando o tato. Tudo é toque, contato e aderência na sua poesia: “Só sei por emanações por aderências por incrustações” (BARROS, 1998, p. 11). Assim, neste universo sonhado pelo poeta, tudo é tudo: um sapo é nuvem, estrela é penacho. Tudo num clima de inquietação e transformação:

Me abandonaram sobre as pedras  
infinitamente nu, e  
[Meu canto.  
Meu canto reboja.  
Não tem margens a palavra.  
Sapo é nuvem neste invento.  
Minha voz é úmida como restos de comida. A hera  
veste meus princípios e meus óculos. Só sei por



emanações por aderência por incrustações. O que sou de parede os caramujos sagram. A uma pedrada de mim é o limbo. Nos monturos do poema os urubus me farreiam (BARROS, 1998, p. 11).

Manoel de Barros elimina a arbitrariedade em benefício das semelhanças. A heresia dos óculos se encontram no ineditismo da comparação, circunscrevendo um homem abandonado (CARPINEJAR, 2005).

O poeta nos apresenta um panorama em que o homem moderno mostra-se isolado, e a solidão que vive, se traduz numa certa impotência para o diálogo, um descontentamento com o mundo no qual vive (GOIANDIRA, 2000, p. 70).

Para se introduzir nesse mundo e participar de modo interativo com seus habitantes, é imprescindível despojar-se de toda noção humana, como faz o poeta: “Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu” (BARROS, 1998, p. 11), sem qualquer racionalidade a fim de nos distrair, esquecer e afastar o espírito de uma ocupação e a partir daí, compreender associações até então incertas. Apenas ser um homem nu, em estado puro.

Para entender o que é uma lagartixa, o poeta vive a lagartixa, é a lagartixa. O mesmo faz com a lesma que, em silêncio, arrasta-se pelas paredes ou pelo chão. Não importa se o poeta revela sua postura poético-filosófica por meio das coisas e dos seres do chão, ele consegue o entendimento do ser, de modo completo, por intermédio do corpóreo (WALDMAN, 1992, p. 4).

No poema seguinte, tanto o besouro quanto o poeta compartilham o mesmo mundo, o da madrugada, onde seres humanos, à beira da sociedade, vivem “catando

pelas ruas toda espécie de coisas que não pretendem” (BARROS, 1998, p. 13), brotando uma familiaridade mútua, de origem enigmática, em que se tem a impressão de que encontra guarida no simbolismo infantil, cujas qualidades são comparáveis às do seu projeto poético. O poeta, igualando-se a uma criança, brinca com a linguagem, já que a “palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria” (BARROS, 2000, p. 71). Vejamos no poema abaixo como isso se torna presente no “olhar ajoelhado do besouro”:

Quando houve o incêndio de latas nos fundos da  
Intendência, o besouro náfego saiu caminhando  
para alcançar meu sapato (e eu lhe dei um chute?)  
Parou no ralo do bueiro, olhoso, como um boi  
que botaram no sangradouro dele (Integrante:  
não sei de onde veio nem de que lado de mim  
entrou esse besouro. Devo ter maltratado com os  
pés, na minha infância, algum pobre-diabo. Pois  
como explicar o olhar ajoelhado desse besouro?)  
(BARROS, 1998, p. 13).

Continua presente a imagem do ser animal no poema em homenagem a um Pierrô de Picasso, em que Barros delinea uma figura dramática que carrega consigo o sofrimento de um homem marginal em relação à sociedade:

(A um Pierrô de Picasso)  
Pierrô é desfigura errante,  
andarejo de arrebol.  
Vivendo do que desiste,  
se expressa melhor em inseto.

Pierrô tem um rosto de água  
que se aclara com a máscara.  
Sua descor aparece  
como um rosto de vidro na água.  
Pierrô tem sua vareja íntima:  
é viciado em raiz de parede.  
Sua postura tem anos  
de amorfo e deserto  
Pierrô tem o seu lado esquerdo  
atrelado aos escombros.  
E o outro lado aos escombros.  
.....  
Solidão tem um rosto de antro  
(BARROS, 1998, p. 15).

Além das descrições das precárias condições de vida dos miseráveis que vivem marginalizados pela sociedade, que convivem melhor com os insetos do que com os seus semelhantes, a última citação traz à tona a imagem do trapeiro analisada por Benjamin. Assim como o trapeiro ganha a vida com os defeitos, o poeta também faz daquilo que a cidade jogou fora e destruiu, a matéria de sua poesia (BENJAMIN, 1989, p. 78). Trata-se também de mostrar como os poetas da vida moderna encontram no lixo da sociedade um tema heroico e de reconstituir os traços daquilo que a cidade desprezou.

A analogia que se arranja no poema é de proximidade e transposição. O pierrô é uma releitura francesa do arlequim da comédia de arte italiana, passando do cômico ao sofredor e, no Brasil, é o nome, também, de um coleóptero que apresenta um mosaico de cores irregulares que vai das faixas cinzento-prateadas até vermelho-tijolo. Suas larvas são encontradas em árvores

de grande porte. A identificação entre o inseto e a figura do pierrô se dá ao nível de uma existência amorfa e deserta, de quem está exposto há anos em uma parede (MENEGAZZO, 1991, p. 188).

Pierrô leva o fardo do isolamento do homem e não evidencia nenhum anseio de alterar tal situação. Também é um ser do silêncio, que se contrapõe à linguagem humana. Desse modo, Manoel de Barros, dando novas modalidades às coisas imprestáveis, busca através da linguagem do corpo, o silêncio como expediente a esses seres, que foram escolhidos, “desde criança, para ser ninguém e nem nunca”:

[...] De modo que se fechou esse homem: na pedra: como ostra: frase por frase, ferida por ferida, musgo por musgo: moda um rio que secasse: até de nenhuma ave ou peixe. Até de nunca ou durante. E de ninguém anterior. Moda nada (BARROS, 1998, p. 17).

No mundo poético instaurado por Manoel de Barros, a outra forma de linguagem expressa, a do corpo, passa a ser a mais apropriada para a compreensão dos seres. O poeta surge como conexão entre o mundo imaginado e o mundo real. Esse mundo adquire concretude e existência própria, que decorrem do diálogo do poeta com outros seres “o poeta está aberto e vive as coisas, os seres, para instaurar-lhes a linguagem” (CASTRO, 1991, p. 110):

Mais que referente geográfico, em constante decomposição e renovação, o Pantanal configura-se como um mundo fluido e circular onde a vida e a morte fervilham no rastro animal e vegetal.

A transmutação da morte em vida não só afasta esses grandes temas de qualquer esquadro metafísico como cria deles uma imagem em permanente trânsito. (WALDMAN, 1992, p. 15).

Desse modo, através de suas falas, Barros dá vida aos animais e às coisas representadas. Não se trata de dar voz aos bichos, como ocorre com intensidade em fábulas, ele não utiliza as técnicas e os recursos daquele gênero. Ao contrário, sua intenção é expor a animação desses seres da forma que lhes é característica, isto é, a partir do próprio corpo, conseguindo alcançar uma linguagem corporal, concebida pela palavra (RODRIGUES, 2006, p. 46).

A poesia barreana prima por um palmear o chão, dá vida ao que ali se encontra e faz do entulho matéria-prima: “ACEITA-SE ENTULHO PARA O POEMA” (BARROS, 1998, p. 29); como afirmou Millôr Fernandes, a obra do poeta é “apogeu do chão”. Assim, valendo-se de uma linguagem inovadora, o poeta maneja a palavra de forma incomum ao esperado pelos leitores: o universo do chão (BARBOSA, 2003). É o que ocorre no poema XIV, em que ao versar sobre os hábitos do sabiá, torna-se possível comparar as ações do pássaro ao seu fazer poético:

No chão, entre raízes de inseto, esma e  
cisca o sabiá.

É um sabiá de terreiro.  
Até junto de casa, nos podres dos  
baldrames, vem

apanhar grilos gordos.

No remexer do cisco adquire experiência de restolho.

Tem uma dimensão além de pássaro, ele!

Talvez um desvio de poeta na voz. Influi na doçura de seu canto o gosto que pratica de ser uma pequena coisa infinita do chão. Nas fendas do insignificante ele procura grãos de sol. A essa vida em larvas lateja debaixo das árvores o sabiá se entrega. Aqui desabrocham corolas de jias! Aqui apodrecem os vôos.

Sua pequena voz se umedece de ínfimos adornos. Seu canto é o próprio sol tocado na flauta! Serve de encosto pros corgos.

Do barranco uma rã lhe entarda os olhos.

Esse ente constrói o álaçre.

É intenso o gárrulo: como quem visse a aba verde das horas.

É ínvio o ardente que o sabiá não diz.

E tem espessura de amor.

O universo de Manoel de Barros é composto como arquissemas, indicativos de um referencial à natureza que se traduz em “sapo, lesma, antro, musgo, boca, rã, água, pedra, caracol” (TURIBA; BORGES, 1996, p. 327). Todos num patamar de igualdade em que homem e largatixa igualam-se: “depois que todos se deitassem, eu iria passear sobre os telhados adormecidos./ Apenas me debatia contudo quanto à lagartixa de rabo cortado” (BARROS, 1998, p. 21). Nesse mundo, nada é categórico, pois há uma estável modificação, uma duradoura transformação, fazendo com que cada ser deixe de ter uma característica una, comum, individual, para tornar-se múltiplo. Nas palavras de José Carlos Prioste (2006, p. 143), “este aflorar

multivalente é constituinte do próprio ser que não se institui pela unidade de uma identidade da unicidade, mas na pluralidade que funda a própria linguagem”.

Em “Glossário de transformações em que não se explicam algumas delas (nenhuma) – ou menos”, notamos a palavra configurando uma libertação de seu sentido real. Ela aparece aqui em seu estado de dicionário, embora seja desmentida pela definição que veicula, inviabilizando uma análise racional do mundo que instaura, como o próprio Barros afirma: “dentro de mim existe um lastro que é o brejal. Misturo dicionários com o brejo, não faço nada mais que isso” (BARROS, 1996).

Manoel de Barros reúne as suas imagens no que ele nomeia, substantiva, antropomorfiza e, por fim, vive, como ocorre com a lesma. Esse animal, quase sempre repugnante, gosmento, execrável, que vem acompanhado de um caracol; por isso um duplo, como o poeta, que vai abrindo espaços nas pedras, com o próprio corpo e, a partir daí, vai empreendendo o erótico na linguagem que adota. Para Manoel de Barros, a lesma é caracterizada como:

Lesma, s.f

Semente molhada de caracol que se arrasta sobre as pedras, deixando um caminho de gosma escrito com o corpo. Indivíduo que experimenta lascívia do ínfimo Aquele que viça de líquenes no Jardim (BARROS, 1998, p. 44).

A lesma, pegajoso ser a causar repugnância aos homens, consubstancia-se ao divisar do poeta não pela distinção do asco, mas pela plenitude de seu viver. No indistinguível entre o admirável e o horrendo consolida-se o deslumbramento

diante da vida. O arrastar retardio a escrever na pedra um rastro iridescente revela o preternatural que aflora na própria natureza (PRIOSTE, 2006, p. 156).

É fato que os bestiários difundidos nos princípios dos tempos modernos, de gosto prevalecido até o século XVII, continuam a exercer a sua influência motivacional e simbólica ainda na literatura dos dias atuais. Contudo, vemos que são reinterpretados, como modulações poéticas, na poesia lírica brasileira contemporânea, atendendo às suas respectivas contextualizações culturais e ideológicas.

Desse modo, ao estilo dos bestiários da Idade Média, Barros salienta, mesmo no caso dos animais aparentemente ínfimos, como exemplo a lesma, as suas particularíssimas propriedades, indicando aquela noção medieval de uma compensatória virtude natural e moral em benefício do leitor. Neste caso, recorrendo aos bestiários da tradição, no que tange à narrativa do leão que, quando fareja o caçador, apaga com a cauda as próprias pegadas para não ser capturado pelo inimigo, a lesma não esconde seus rastros, mas sim, em oposição ao rei da selva, deixa “um caminho de gosma escrito com o corpo”. Este fato denota a ideia de que, a cada novo período, o universo simbólico da literatura, até mesmo o simbolismo animal, se reveste de novas significações, porém, sempre utilizando motivos tradicionais.

Para expressar uma natureza que também é linguagem, Barros procura, no conjunto de sua obra, a linguagem que é por si natureza,

[...] mas é uma natureza que fala e que inspira, testemunha e expressão, diremos, de uma natureza naturante que por si mesma nos fala.



[...] Se o poeta trata a linguagem como coisa natural, é talvez pressupondo uma natureza falante. É em todo caso respeitando a função semântica da linguagem, elevando ao máximo seu potencial expressivo; esse potencial será tanto mais elevado quanto mais a palavra for restituída à sua natureza e reconduzida à sua origem (DUFRENNE, 1969, p. 85).

O universo é recriado em prol de uma disfunção do real. Manoel de Barros não figura ou configura o concreto, trabalha na transfiguração contínua do homem (CARPINEJAR, 2005). No modo de ver do poeta, crianças, animais e pessoas marginalizadas são aptas a vazadouro porque transcendem os limites impostos ao corpo. Vejamos como isso ocorre no poema intitulado “Poeta”:

Poeta, s.m.e.f.  
Indivíduo que enxerga  
semente germinar e engole céu  
Espécie de vazadouro  
para contradições  
Sabiá com trevas  
Sujeito inviável:  
aberto aos desentendimentos  
como um rosto  
(BARROS, 1998, p. 45).

Tal vocábulo – poeta – está considerado como um “indivíduo que enxerga a semente germinar”, capaz de engolir o céu. A consciência moderna de fragmentação subjetiva está presente no poema. Isso porque o poeta se define como um “vazadouro para contradições”;

no movimento contínuo de querer ser, constitui-se a partir do próprio estilhaçamento: “aberto para os desentendimentos”, o que manifesta a incompreensão do próprio ser humano (BARROS, 2000, p. 37).

Inseto, s.m.  
Indivíduo com propensão a escória  
Pessoa que se adquire da umidade  
Barata pela qual alguém se vê  
Quem habita os próprios desvãos  
Aqueles a quem Deus  
gratificou com a sensualidade  
(vide Dostoievski,  
*Os irmãos Karamozov*)  
(BARROS, 1998, p. 45).

É notável a faceta não utilitarista dos seres que Barros adota nesta parte do livro. “O indivíduo com propensão a escória” é proveitoso à poesia de Barros, sob essa perspectiva, os seres de seu bestiário passam a participar de uma nova condição. O inseto é percebido como pessoa e vice-versa, enquanto também a lesma e a aranha ganham o estatuto de indivíduo.

O poema, sob este princípio, há de se constituir como algo sem utilidade. “O poema é antes de tudo um inutensílio” (BARROS, 1998, p. 25). Desse modo, Barros parece refutar não apenas a utilidade das coisas, mas implantar uma crítica ao modo de pensar que se institui por polarizações quando nesses pressupostos determina-se a um dos pólos um valor incondicional. Daí a diligência de Barros em atrever-se na via de um fazer que opera um outro vínculo entre saber e poder, ou seja, através do exercício livre da imaginação que conjectura objetos sem

qualquer utilidade (PRIOSTE, 2006, p. 60).

Em *Arranjos para assobio*, encontramos procedimentos de composição cubista em que os blocos semânticos são justapostos, permitindo leituras em vários planos, para a formalização de um discurso rico em essências e representação, onde a única lógica existente é a poética. O cubismo se apresenta de forma direta, utilizando a visão analítica dos objetos, desvendando a fragmentação do homem e do mundo (MENEGAZZO, 1991, p. 188):

Estrela é que é meu penacho!  
Sou fuga para flauta e pedra doce.

A poesia me desbrava.  
Com águas me alinhavo  
(BARROS, 1998, p. 11).

Nos títulos seguintes, “Exercícios Cadoveos” e “Exercícios Adjetivos”, é latente a recusa de normas, das formas dicionarizadas, além da recusa de expressões preciosas tradicionalmente poéticas, deixando evidente a preferência por extrair a poeticidade dos processos expressivos do cotidiano (MARQUES, 2000, p. 97).

O primeiro trecho dos “Exercícios Cadoveos” narra a história de Aniceto, uma das personagens criadas por Barros, que aprecia se encostar nas coisas, gosta de colar-se nos seres. Mas o poema não se limita a esse retrato da personagem, na segunda parte enumera sete utensílios de Aniceto. Vale lembrar que o termo cadoveo refere-se, aliás, a uma tribo do Pantanal, que aparece na antologia de mitos cadoveos recolhida por Darcy Ribeiro na década de 40 (RIBEIRO, 1980).

Nesse jogo poético em que a linguagem é vital para o entendimento dos seres de seu bestário, deve-se ressaltar que o sujeito lírico do poema desempenha experimentos linguísticos. Ele posiciona-se do lado do diferente, talvez, por isso, predomine no curso da escrita barreana o fluir do pensamento, a sintaxe do imaginário (RODRIGUES, 2006, p. 67).

Em “Exercícios adjetivos”, notamos, novamente, que a poesia de Manoel de Barros articula-se no patamar de brincadeira e interação recreativa. Visto que o objeto de sua poesia é o entulho, o traste, a sobra, a ordem de seu chão é criar objetos de nova finalidade a partir dos abandonados. As palavras são agitadas e extraídas de seu lugar tradicional. Como podemos perceber no poema abaixo:

#### Manhã-passarinho

Uma casa terena de sol raiz no mato  
Formiga preta minha estrela  
Da asa parada pedras  
Verdejantes voz  
Pelada de peix dia  
De estar riachoso  
Manhã-passarinho  
Inclinada no rosto esticada  
Até no lábio-lagartixa  
Mosquito de hospício verruma  
Para água arame de estender música  
Sabão em zona erógena faca  
Enterrada no tronco meu amor!  
Esses barrancos ventados...  
E o porco celestial (BARROS, 1998, p. 60).

Um outro exercício adjetivo de seu bestiário, que apresenta a transubstanciação ocorrida entre animais e coisas, é manifesto no caso dos caracóis e das paredes em “Os caramujos-flores”. Os caramujos “só saem de noite para passear”. Eles procuram paredes sujas, onde possam grudar ou pastar:

Os caramujos-flores são um ramo de caramujos  
que só saem de noite para passear  
De preferência  
procuram paredes sujas, onde se pregam e se  
pastam. Não sabemos ao certo, aliás, se pastam  
eles essas paredes Ou se são por elas pastados  
Provavelmente se compensem (BARROS, 1998,  
p. 60).

Há um sentido de equilíbrio, de compensação de um pelo outro, “paredes e caramujos se entendem por devaneios/ Difícil imaginar uma devoração mútua”, conseguindo “assim desabrocharem como os bestegos”, como nos informa o poeta:

Paredes e caramujos se entendem por devaneios  
Difícil imaginar uma devoração mútua  
Antes diria que usam de uma  
transubstanciação: paredes emprestam seus  
musgos aos caramujos-flores e os caramujos-  
flores às paredes sua gosma.  
Assim desabrocham como os bestegos (BARROS,  
1998, p. 60).

Não se trata de um consumir o outro, mas de dividirem uma intimidade a ambos favorável. Todos

estão em comunhão, sem hierarquia, os seres e o poeta. Este incorpora o ser dos caramujos, das formigas, das aranhas. Uma vez que “não temos um corpo, somos incorporados” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 45).

Isso é uma decorrência peculiar dos bestiários, em que há a ausência de interesse em classificarem os seus animais numa escala de importância ou de categorias que apreciase o grau de evolução das espécies, desde os organismos mais ínfimos até os mais complexos. É possível apontar aqui que Barros, a partir da tradição bestiária, inquire sobre a abordagem de seus animais. Desse modo, lega moldes e motivos alterados para atender a diversificações contextuais, por onde o cultural e as formações ideárias, senão ideológicas, se manifestam no fenômeno da poesia do autor.

No último capítulo, “Arranjos para assobio”, Barros prossegue os exercícios com as palavras. No seu percurso do singelo, o poeta com “voz de chão podre” reinventa o mundo por ele contemplado através da palavra criadora e acha “mais importante fundar um verso/ do que uma Usina Atômica” (BARROS, 1998, p. 65).

Até mesmo o pulo, sob o discurso surrealista, serve como justificativa para colocar em xeque a realidade concreta e o pensamento lógico. Novamente, notamos a ideia do silêncio, perceptível em outros poemas. Assim, Barros incorpora em sua escritura a mania infantil, pois para ele poesia é como “exercícios de ser criança” (BARROS, 1999a).

O pulo  
Estrela foi se arrastando no chão deu no  
sapo  
Sapo ficou teso de flor!  
e pulou o silêncio (BARROS, 1998, p. 71).

O poema “Opulo” é um exemplo de como essa poesia, inversamente, sempre se preocupou em apresentar a natureza como efeito de uma construção da imagem visual. Este poema não apresenta a primeira pessoa, construindo-se como um movimento independente do sujeito de transfiguração dos elementos da natureza numa linguagem simples e precisa (ANDRADE JUNIOR, 2004).

No estado silencioso das lucubrações, cada coisa, cada animal, torna-se ser a sua maneira. A palavra rende-se, entrega-se ao poeta para que ele a verbalize na sua linguagem inicial. Manoel de Barros escreve poesia para externar essa inapetência para o mundo dos homens, pois parece se sentir muito melhor entre as coisas imóveis e os bichos de seu bestiário que entre os seres falantes (CASTELO, 1999, p. 112).

O poeta mato-grossense, como ser criador, vai revelando a variedade de vidas que habitam o pantanal. Dessa forma, tanto a estrela quanto o sapo constituem-se seres na medida em que se encontram: a estrela abdica de sua esfera celestial e ganha qualidade terrena, arrastando-se de encontro ao sapo, que se vê fertilizado pelo encontro, ficando “teso de flor”.

É comum em Barros o aspecto de um sujeito lírico arcaico, que observa os animais, está em contato com a terra, para resgatar o homem já perdido (DAVID,

2005, p. 22). Assim, o poeta constrói seu bestiário como forma de escapar à ação do mundo. Essa atitude torna-se ainda mais evidente quando considera que é “preciso ser de outros reinos: o da água, o das pedras, o do sapo” (BARROS, 1990, p. 333).

Esse processo contínuo de metamorfose pressupõe uma ruptura com o tempo linear criado pelo ser humano. “Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização” (BENJAMIN, 1993, p. 231). No mundo de Barros é possível perceber a complexa tensão temporal que envolve o presente; a noção de tempo é apagada, e todos os seres experimentam um tempo circular. Sem exceção alguma, eles nascem, vivem e morrem, transformando-se continuamente (QUIROGA CORTEZ, 1996).

## **Considerações Finais**

No percurso da leitura dos poemas, descobrimos em Manoel de Barros a palavra sendo empregada como uma instituição capaz de fragmentar e recriar o universo. Não satisfeito em manusear a palavra em tão extenso alcance, o poeta conduz o seu bestiário de forma tal a obter a liberdade absoluta da linguagem.

A poesia como emanção permanente do império da linguagem tem a capacidade de filtrar a natureza ou prendê-la em sua própria teia. E assim, ao vincular o real à escória do mundo concreto, Manoel de Barros faz da palavra, arranjo do fazer poético, objeto que se relaciona com o sublime e ao mesmo tempo fala de si mesma, traços fundamentais na feitura da novidade



poética desse cantor das coisas do Pantanal.

Diante das reflexões suscitadas, percebemos também que Barros traz em seu bestiário uma tendência de não diferenciar seus animais. Na verdade, segue, assim como no imaginário da tradição dos bestiários, o tratamento dos mais diferenciados animais, considerando-os, não importando a sua natureza. Dessa forma, todos os animais passam a ser considerados num mesmo grau de convicção (FONSECA, 2003, p. 169).

Esse desinteresse se vale dos fundamentos teológicos, pois para a cosmovisão medieval, todos os animais eram igualmente respeitados, desde os animais corriqueiros e aparentemente insignificantes pela sua vulgaridade até os mais enigmáticos e simbolicamente reveladores por sua prodigiosidade ou portentosidade (FONSECA, 2003, p. 169). Igualmente é a poesia de Manoel de Barros ao equiparar todos os seus seres, desde um inseto até um poeta, fazendo com que todos os animais, ínfimos ou superiores, sejam considerados como parte do sublime na natureza.

A obra de Manoel de Barros enfatizará o tema do humano a partir do cotejo com uma cultura dominada pela prática racional que determina sobre a serventia da produção e transforma os sujeitos em sujeitos a um modo de pensar abalizado ao objetivo, ao exato, ao racional e ao irracional. Conhecer sua obra é se deixar levar pela magia de um mundo novo, um mundo no qual as coisas possuem um sentido inusitado e deixam emanar a essência vital do universo (MENEZES, 1998).

Em Barros, notamos a recorrência de um olhar racional e irracional, lógico e alógico, com o intuito de predomínio deste sobre aquele (DAVID, 2004). Isso faz

com que, provisoriamente, abdique de sua natureza humana para se colocar no mesmo plano das coisas e dos animais. O poeta, travando uma luta no terreno da linguagem, não apenas se transforma num determinado ser, mas em muitos deles ao mesmo tempo. E é graças a essa fuga do habitual que se alcança a compreensão do mundo criado.

Neste artigo, ainda que brevemente, procuramos apresentar as linhas particulares do bestiário de Manoel de Barros, evidenciando a visão do mundo do ser animal presente no autor, buscando expor as características mais marcantes e explicar as inovações que foram se manifestando, através de uma sucinta referência aos contextos culturais e mentais que as tornaram possíveis. Demos especial atenção ao viés antológico que Barros utiliza, com o intuito de perceber as condições que vieram a possibilitar o surgimento de um novo olhar sobre o mundo natural, em que o animal não mais aparece sob a perspectiva simbólica, mas a partir do animal enquanto ser.

Assim, notamos em seu bestiário que o objetivo do poeta é fazer como as minhocas: elas “arejam a terra; os poetas, a linguagem” (BARROS, 2003, p. 252). Por desatinar no que as palavras condicionam e adquirir, no remexer do cisco, a experiência do restolho, a obra de Manoel de Barros consegue ir além do rótulo de poesia regionalista, não se ocultando diante da exuberância natural de uma paisagem atraente – o pantanal. O poeta, mesmo em seus arranjos sobre a natureza, ainda assim parece atinar sempre para a instância problemática do humano.

## Referências

ANDRADE JUNIOR, A. F. Com olhos de ver: Poesia e Fotografia em Manoel de Barros. **Zunái: Revista de Poesia & Debates**, 2004. Disponível em: <[http://www.revistazunai.com.br/ensaios/antonio\\_francisco\\_andrade\\_manoel\\_barros.htm](http://www.revistazunai.com.br/ensaios/antonio_francisco_andrade_manoel_barros.htm)>. Acesso em: 12 jan. 2007.

BARBOSA, Antero. Da tradução semântica ou o vôo dentro da asa: Leitura, parcialíssima, de O Livro das Ignoranças, de Manoel de Barros. **Jornal de Poesia**, 2003. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br>>. Acesso em: 25 jan. 2007.

BARROS, Manoel de. **Arranjos para assobio**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. Conversas por escrito. Entrevistas. In: \_\_\_\_\_. **Gramática Expositiva do Chão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

\_\_\_\_\_. **Exercícios de ser criança**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999a.

\_\_\_\_\_. **Gramática expositiva do chão**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999b.

\_\_\_\_\_. **Gramática expositiva do chão**. (Poesia quase toda). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

\_\_\_\_\_. **Livro de pré-coisas**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. **Livro sobre nada**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. **Matéria de poesia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001a.

\_\_\_\_\_. **Memórias inventadas** – A segunda infância. São Paulo: Planeta, 2006.

\_\_\_\_\_. **Retrato do artista quando coisa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. S. P. Rouanet. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENTON, Janetta R. **The Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages**. New York: Abbeville Press, 1992.

CAMARGO, G. O. de. **A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros**. 1997. Tese (Doutorado em Literatura). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 1997.

CAMARGO, G. O. de. A lírica impertinente de Manoel de Barros. **Princípios**, São Paulo, p. 68 - 75, 2000.

CARPINEJAR, Francisco. Criaçamento das palavras – fragmentos do ensaio “A teologia do traste – A poesia de Manoel de Barros”. **Zunái: Revista de Poesia & Debates**, 2005.

CASTELO, José. **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

COHEN, Jeremy. Be fertile and increase, fill the Earth and master it: the ancient and medieval career of a biblical text. **Ithaca**: Cornell University Press, 1989.

DAVID, N. A. **A (meta) poesia de Manoel de Barros**: do lúdico à manifestação do mito. 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, UNESP, São Paulo, 2004.

DAVID, N. A. A poesia de Manoel de Barros e o mito de origem. **Terra Roxa e Outras Terras**, Universidade Estadual de Londrina, v. 5, p. 17-32, 2005.

DUFRENNE, Mikel. **O Poético**. Porto Alegre: Globo, 1969.

FONSECA, Pedro Carlos L. Animais e imaginário religioso medieval: os bestiários e a visão da natureza. In: SANTOS, Dulce O. Amarante e TURCHI, Maria Zaira (Orgs.) **Encruzilhadas do imaginário**: ensaios de literatura e história. Goiânia: Cênone, 2003. p. 161 – 177.

GAZDARU, Demetrio. **Vestigios de bestiaries medievales en las literaturas hispánicas e iberoamericanas**. Romanistische, XXII, 1971.

GUIZZO, José Octávio. Sobreviver pela palavra. In: BARROS, Manoel. **Gramática expositiva do Chão**: Poesia quase toda. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização, 1992.

MARQUES, R. R. Manoel de Barros e Antoni Tàpies e uma estética do ordinário: abertura da cotidianidade da presença na obra. **Investigações**: Linguística e Teoria Literária, Recife, v. 12, p. 93-111, 2000.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Manoel de Barros: o chão é um ensino. In: \_\_\_\_\_. **Alquimia do Verbo e das Tinas nas poéticas de vanguarda**. Campo Grande, 1991. p. 176-2002.

MENEZES, Cynara. O artista quando coisa. **Jornal da poesia**, Fortaleza, 1998. Disponível em: <File://A:\rnal de Poesia.htm.> Acesso em: 22 dez. 2006.

MENEZES, E. P. S. **A auto-Reflexão em “Estado de Palavra” na poética de Manoel de Barros**. Campo Grande, 2001. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ednamenezes2.html >. Acesso em: 15 jan. 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas-1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PRIOSTE, José Carlos Pinheiro. **A unidade dual: (Manoel de Barros e a poesia)**. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <www.ciencialit.letas.ufrj.br/trabalhos/jcprioste\_unidade.pdf.>. Acesso em: 12 jan. 2007.

QUIROGA CORTEZ, Cláudia. **Conversa entre seres: uma aproximação ao bestiário na literatura latino-americana**. 1996. 89 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 1996.

RIBEIRO, Darcy. **Kadiwéu**. Petrópolis: vozes, 1980.

RODRIGUES, Ricardo Alexandre. **A poética da desutilidade**: Um passeio pela poesia de Manoel de Barros. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <[www.lettras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/ricardoalexandre\\_poesia.pdf](http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/ricardoalexandre_poesia.pdf)>. Acesso em: 25 jan. 2007.

TURIBA, Luiz; BORGES, João. Pedras aprendem silêncio nele. (entrevista). In: BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão** (poesia quase toda). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão** – poesia quase toda. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

WHITE, Terence Hanbury. **The Book of Beasts**: Being a Translation in Full from a Latin Bestiary of the 12th Century. London: J. Cape, 1954.

WOENSEL, Maurice Van. **Simbolismo animal medieval**: os bestiários. João Pessoa: Universitária, 2001.





## Nas fissuras da contemporaneidade: a contranarrativa da nação em *Iararana* e *Viva o povo brasileiro*

Edeildes Sena Nunes<sup>1</sup>  
Gisane Souza Santana<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente trabalho pretende analisar a construção da nação na contemporaneidade a partir dos discursos performático e pedagógico no *corpus* literário *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro - narrativa épica da literatura moderna brasileira, que abrange mais de três séculos de história do Brasil, recontada na perspectiva dos excluídos: escravos e as camadas populares - e *Iararana*, de Sosígenes Costa - alegoria que narra a formação étnico-cultural do Sul da Bahia, partindo de elementos formadores da identidade nacional, ou seja, elementos que remetem ao hibridismo cultural da nação brasileira: o branco Tupã-Cavalo, Iara e o índio. O questionamento que norteará o trabalho busca explicar a narrativa dos mitos fundadores no tempo historicista do discurso pedagógico e as fissuras provocadas no discurso historicista pela contranarrativa do performático. A análise será feita com base na Teoria dos Estudos Culturais, sobretudo, nos conceitos dos teóricos:

---

<sup>1</sup> Aluna do curso de Especialização em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC. E-mail: edeildesena@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Aluna do curso de Especialização em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Identidade Cultural e Expressões Regionais - ICER/UESC/ CNPq. E-mail: gisa\_santana@yahoo.com.br.

Homi K. Bhabha (1998) - *tempo disjuntivo, povo, discursos pedagógico e performático* – e Nestor Canclini (2000) – *hibridismo cultural*, que serão trabalhados, concomitantemente, com sua aplicabilidade no *corpus* literário. Nas obras elencadas, a escrita da nação, possivelmente, está pautada no tempo disjuntivo, contemplando os discursos ambivalentes e plurais, bem como o conceito de povo que emerge de tais discursos, instaurando, a partir do tempo performático, uma nova escrita da nação na pós-modernidade.

**Palavras-chave:** Discursos; Nação; Pedagógico; Performático; Tempo disjuntivo.

### **In the fictions of the contemporaneidade: the against-narrative of the nation in alive *iararana and viva o povo brasileiro***

**Abstract:** The present work intends to analyze the construction of the nation in the current from the performatic and pedagogical speeches in the literary *corpus Viva o Povo Brasileiro* of João Ubaldo Ribeiro - epic narrative of the Brazilian modern Literature, that more than encloses three centuries of history of Brazil, recounted in the perspective of the excluded ones: slaves and the public layers - and *Iararana* de Sosígenes Costa - alegoria that he tells the ethnic-cultural formation of the South of the Bahia, leaving of elements formadores of the national identity, that is, elements that they send to the cultural hibridez of the Brazilian nation: the white Tupã-Cavalo, Iara and the indian . The questioning that will guide the work searches to explain the narrative of founding myths

in the historic time of the pedagogical speech and the fictions provoked in the historic speech for the against-narrative of the performatico. The analysis will be made on the basis of the Theory of the Cultural Studies, over all, in the concepts of the theoreticians: Homi K. Bhabha (1998) - disjunctive time, pedagogical and performatico, speeches - and Nestor Canclini (2000) – cultural hibridismo, that will be worked, concomitantly, to its applicability in the literary *corpus*. In the choosen workmanships, the writing of the nation, possibly, is based in the disjunctive time, contemplating the ambivalent and plural speeches, as well as the people concept who emerges of such speeches, restoring, from the performatico time, a new writing of the nation in after-modernity.

**Keywords:** Speeches; Nation; Pedagogical; Performatico; Disjunctive Time.

Quero descobrir e revelar a face obscura,  
aquela que foi varrida dos compêndios de  
História.  
Jorge Amado

## Considerações iniciais

O presente trabalho pretende analisar a construção da nação na contemporaneidade a partir dos discursos performático e pedagógico no corpus literário *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, e *Irarana*, de Sosígenes Costa. Pressupõe-se que, nas obras elencadas, a escrita da nação seja pautada no tempo disjuntivo, contemplando

os discursos pedagógico e performático, instaurando uma nova escrita da nação na pós-modernidade.

A análise será feita com base na Teoria dos Estudos Culturais, sobretudo, nos conceitos de Homi K. Bhabha (1998) - *tempo disjuntivo, povo, discursos pedagógico e performático* -, que serão trabalhados, concomitantemente, com sua aplicabilidade no *corpus* literário.

Primeiramente será estabelecida uma relação entre a figura mitológica do deus Kronus e os tempos que esse deus mítico representa, com os conceitos de tempo historicista e disjuntivo de Bhabha. Em seguida, serão expostos os conceitos de discurso pedagógico e performático, que emergem, respectivamente, dos tempos citados, bem como os conceitos de povo pertencentes a cada um deles. As obras literárias servirão como base para elucidar o referencial teórico escolhido.

## **Kronus e o tempo duplo e cindido na escrita da nação moderna ocidental**

Na mitologia grega, o deus Kronus utiliza uma dupla simbologia para expressar o domínio sobre a passagem do tempo. A primeira remete a uma temporalidade linear, horizontal, simbolizada pela ampulheta que carrega em uma das mãos. O senhor do tempo também é representado portando uma serpente em forma de círculo aberto, simbologia que remete a uma temporalidade aberta, infinita e, por isso, distinta daquela proposta linear e cronologicamente determinada.

Ambas as imagens – a ampulheta e a serpente - remetem a temporalidades distintas. A imagem da ampulheta simbolizaria um tempo horizontal, linear, cronologicamente marcado, um tipo de historicidade fixa e determinada. A passagem do tempo, representada pela areia que cai, remete ao evento que essa temporalidade controla como algo com princípio e fim, previamente estabelecidos. A serpente, cujo corpo representa um círculo aberto, no qual cabeça e cauda jamais se encontram, propõe uma outra forma de olhar sobre a temporalidade. O círculo aberto, cabeça e cauda sem princípio ou fim, marcam um processo temporal no qual acontecimentos não podem ser congelados em sua fixidez. Os acontecimentos fluem num processo temporal cuja mobilidade não permite que sejam fixados numa sucessão cronologicamente datada, em princípio e fim para os eventos.

A teoria dos Estudos Culturais, particularmente o teórico indiano Homi K. Bhabha, propõe a re-escrita da história da moderna nação ocidental, considerando questões acerca da temporalidade da escrita. À semelhança daquela passagem do tempo, representada pela ampulheta na mão do deus grego, a escrita da nação baseou-se num tipo de temporalidade historicista, horizontal, um conceito de tempo no qual acontecimentos são apresentados em sua historicidade fixa. O evento, com princípio e fim determinados, converte-se numa sucessão de ações presas a uma historicidade linear: “a equivalência linear entre evento e idéia, que o historicismo propõe, geralmente dá significado a um povo, uma nação ou uma cultura nacional, enquanto

categoria sociológica empírica ou entidade cultural holística” (BHABHA, 1998, p. 200).

Nesse conceito de temporalidade, estaria contemplado como evento histórico apenas aquele acontecimento que correspondesse à ideia previamente fixada. A nação, na narrativa temporal do historicismo, se converte num único olhar sobre o acontecimento, como sendo capaz de representá-lo em sua amplitude. A escrita da nação, nessa temporalidade *homogênea e vazia*, relega os eventos não contemplados pela ideia às bordas e margens da escrita da nação.

Escrever a nação a partir de suas margens e bordas exige outro tipo de temporalidade, distinto daquela linearidade proposta pela visão historicista e pelo holismo cultural. Essa escrita da nação, a partir das margens, propõe que se considerem temporalidades diversas e múltiplas, levando em conta as escritas que foram silenciadas pelo conceito *de comunidades imaginadas*. Uma temporalidade na qual as diversas manifestações culturais sejam consideradas, um tempo sem início nem fim, a exemplo da emblemática serpente na mão do deus Kronus, cujo movimento circular permite uma visão em totalidade do corpo representando “espaço sem lugares, tempo sem duração” (ALTHUSSER *apud* BHABHA, 1998, p. 202).

Na temporalidade disjuntiva da pós-modernidade, como proposta por Bhabha, a escrita da nação requer um tipo de duplicidade ambivalente, que contemple os eventos e as narrativas que ficaram à margem da escrita monológica do historicismo e de seu tempo homogêneo e vazio; um tempo ambivalente que move a escrita da nação para outro

lugar, no qual fragmentos e retalhos de significação cultural são incorporados à narrativa da nação.

### **Fragmento 1**

Felizmente, ao despontar os briguetes bordejando a enseada, somente os alferes permaneceram no posto que designaram para si próprio, pois os outros, do boticário aos oradores, dos milicianos ao cura, dos marinheiros aos mariscadores, bateram em retirada para os lados de Amoreiras, assim impedindo, com sua ação astuta, pronta e corajosa, [grifo nosso], que os quadros da revolução sofressem baixas de conseqüências inestimáveis (RIBEIRO, 1984, p. 14).

### **Fragmento 2**

Menino, este bicho veio da Oropa

.....

Veio da Oropa o danado descobrir este rio [...]

Veio nadando e chegou neste rio (p. 437).

.....

Ele fez guerra com espingarda aos cabocos do mato

E venceu os cabocos e escorraçou o Pai-do-mato

E ficou no lugar dele e se chamou dono da gente

Mas o caboco com ódio o chamou Tupã-Cavalo

Só mesmo na Oropa pode nascer um bicho assim (p. 438).

E os índios foram obrigados a servir Tupã-Cavalo (p. 441).

A escrita ambivalente da nação – o pedagógico e o

performativo -, constrói outra temporalidade narrativa – a *temporalidade disjuntiva* -, baseada na *cisão* entre a temporalidade continuísta e cumulativa do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente do performativo. Essa escrita dupla da nação permite que sejam contemplados outros aspectos de um determinado evento histórico – a construção do herói nacional (fragmento1) e o heroísmo do colonizador (fragmento 2) vistos a contrapelo e de forma irônica, desmistificam o discurso monológico da nação. É nesse processo de *cisão*, que a escrita ambivalente torna-se o lugar de escrever a nação.

O tempo disjuntivo, ao revelar outras vozes narrativas, questiona o conceito de nação homogênea traduzido na metáfora do *muitos como um*, que universaliza as experiências e move-se para outro topos no qual as experiências individuais são valorizadas como integrantes de uma coletividade.

## **A ambivalência da nação**

A palavra nação deriva do verbo latino *nascor* que significa nascer. A invenção histórica da nação, enquanto Estado político, deslocou o termo *povo*, utilizado para se referir às pessoas que nasceram num mesmo lugar. Para Homi K. Bhabha, o conceito de povo

não se refere simplesmente a eventos históricos ou a componentes de um corpo político patriótico. Ele é também uma complexa estratégia retórica de referência social: sua alegação de ser representativo provoca uma crise dentro do processo de significação e interpelação discursiva.



Temos então um território conceitual disputado, onde o povo tem de ser pensado num tempo-duplo; o povo consiste em “objetos” históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no pré-estabelecido ou na origem histórica constituída no passado; o povo consiste também em “sujeitos” de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo do presente através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo (1998, p. 206).

Nessa visão, o povo, como um conceito de massa homogênea, aparece enquanto estratégia retórica de persuasão, que tem como fim a construção pedagógica de uma coesão social – *muitos como um*;

Seguramente não é essa massa rude, de iletrados, enfermiços, encarquilhados, impaludados, mestiços e negros. A isso não se pode chamar um povo, não era isso o que mostraríamos a um estrangeiro como exemplo do nosso povo. O povo é um de nós, ou seja, como os próprios europeus. As classes trabalhadoras não podem passar disso, não serão jamais povo. Povo é raça, é cultura, é civilização, é afirmação, é nacionalidade, não é o rebotalho dessa mesma nacionalidade (RIBEIRO, 1984, p. 245).

Contraditoriamente, o povo, no discurso performático, é representado enquanto sujeito

da nação, aquele que a constitui e que está inserido no processo de constante atualização de uma vontade de convivência.

Era cavalo da Oropa com feição de mondrongo. Veio da oropa o danado a descobrir este rio (COSTA, s.d., p. 33).

Tudo isso que aqui vês dando flor e dando fruto  
Fui eu que plantei com escravo nagô.

As almas dos índios é que me disseram Tintim o que esse passou (COSTA, s.d., p. 99).

A alma do mato

Contou essa história

Lá dentro da roça

no toco do pau (COSTA, s.d., p. 100).

Dessa maneira, o conceito de povo é uma peça fundamental de articulação dos discursos. Partindo da literatura produzida por colonizados e colonizadores, Bhabha discute a narração da nação através de discursos que considera híbridos e ambivalentes. Apresentando diferentes tradições de escrita, o autor enfoca seu estudo na cisão da narrativa historicista, representativa do povo, enquanto presença histórica a priori, linearmente contada, e a narrativa do tempo não linear que incita uma dialética entre diversos momentos históricos da cultura sempre no instante presente. Através dessa proposta de análise, Bhabha trabalha dois conceitos: discurso pedagógico e discurso performático.

Todo o esforço empregado em reunir a nação como uma uniformidade, costurando tecidos históricos tradicionais para expressar a acumulação do discurso progressista de um todo resulta no historicismo, no conceito de *pedagógico*, que, por sua vez, “funda sua autoridade narrativa em

uma tradição do povo [...] encapsulado numa sucessão de momentos históricos que representa uma eternidade produzida por autogeração” (Ibid., p. 209).

Esse conceito envolve o anonimato do coletivo em função do todo, tomando o geral como representativo de um território. As fronteiras espaciais funcionam enquanto agentes legitimadores da tradição de um tempo exterior.

### **Fragmento 1**

Ou tão doce palavra não passa de reminiscência avoenga que perdura em nossos corações, pois não foi feita a nossa raça, para aqui habitar, estando aqui apenas como num penhor de sacrifício à Cristandade e à civilização, como missionários, verdadeiros missionários, que somos? É preciso que a Cristandade e a civilização venham para aqui, somos os seus sustentáculos, a sua linha de frente, os seus soldados mais martirizados (RIBEIRO, 1984, p. 122).

### **Fragmento 2**

Veio da Oropa o danado descobrir este rio [...]  
Veio nadando e chegou neste rio (COSTA, s.d,  
p. 437).  
E Tupã-Cavalo brocou a mataria  
E onde havia bananeira do mato  
Plantou na sombra e na umidade umas sementes  
Que molhou com querosene para o grilo não comer  
E disseram: é carrapicho!  
E as sementes nasceram e se viu que era cacau  
(COSTA, s.d., 438).

O tempo de escrita da nação, no discurso pedagógico, é linear, ou seja, é um tempo homogêneo que não permite a transparência das fissuras do presente, das vozes minoritárias, transformando a comunidade numa representação horizontal do espaço. Na temporalidade pedagógica, o discurso unificador das vozes dominantes - fragmento 1 -, torna-se uma escrita narcísica na qual o todo da nação é representado metonimicamente pela parte que escreve a História oficial.

Nessas escritas narcísicas, o processo de construção da nação – fragmento 2 –, é derivado apenas do trabalho do europeu, branco, cujo processo ‘civilizatório’ é responsável pelo desenvolvimento da nação.

Por isso, o tempo pedagógico é marcado pela ideia de coesão social no presente - *muitos como um*. Tal temporalidade define os critérios políticos da memória, que unifica, através do discurso identitário, as diferenças da sociedade.

Se o discurso do nacionalismo articula um tipo de narrativa que privilegia a coesão social, Bhabha, ao contrário, procura pensar a nação a partir de suas margens - os conflitos sociais e as vivências das minorias. Assim, o referido autor pensa a nação a partir de suas descontinuidades; trata-se de uma recusa da narrativa monolítica da nação.

O segundo conceito trabalhado por Bhabha - o *performático* - é característico das *contranarrativas*. Isto porque resulta da tessitura dos retalhos descartados pela narrativa *pedagógica*. Esses fragmentos tematizam o particular, uma visão que não oferece continuidade discursiva ao projeto nacional como um todo. São silenciados, porém permanecem presentes, aptos a desorganizar as estratégias ideológicas que atribuem à nação uma identidade essencialista:

É a partir dessa instabilidade de significação cultural que a cultura nacional vem a ser articulada como uma dialética de temporalidades diversas – moderna, colonial, pós-colonial, ‘nativa’ – [...] sempre contemporânea ao ato de recitação. É o ato presente que, a cada vez que ocorre, toma posição na temporalidade efêmera [...] (BHABHA, 2003, p. 215).

Esse diálogo temporal ocorre tanto em *Viva o povo brasileiro* quanto em *Irarana*, pois as obras reúnem fragmentos dos diversos momentos históricos referidos por Bhabha, sempre na ocasião presente.

Na *performance* da narrativa em *Viva o povo brasileiro* o personagem, cego Faustino, interrompe o discurso autogerador do tempo pedagógico, ao inserir na narrativa as fissuras de um presente histórico silenciado:

esse dia que se sabe que toda a história é falsa ou meio falsa e cada geração que chega resolve o que aconteceu antes dela e assim a História dos livros é tão inventada quanto a dos jornais, onde se lê cada peto de arrepiar os cabelos. Poucos livros devem ser confiados, assim como poucas pessoas, é a mesma coisa. Além disso, continuou o cego, a História feita por papéis deixa passar tudo aquilo que não se botou no papel e só se bota no papel o que interessa. [...] Então toda História dos papéis é pelo interesse de alguém (RIBEIRO, 1984, p. 515).

A cisão provocada pela escrita ambivalente da nação questiona o historicismo, cuja premissa de uma suposta correspondência linear entre evento e ideia relegou às margens toda e qualquer História que não

estivesse contemplada no conceito de comunidade imaginada da nação.

Fato semelhante ocorre no poema *Iararana* ao apresentar a articulação dos retalhos (etnias, línguas, versões para os fatos etc.) que ainda não são inteiramente comportados pela narrativa tradicional. A voz de personagens étnicos regionais, através da fala dos mitos, intensifica o caráter contra-narrativo de tornar opacas as “fronteiras totalizadoras - tanto reais quanto conceituais” (BHABHA, 2003, p. 211), que passam a ser *imaginadas* com base na contemporaneidade. Quando Romãozinho canta o coco da taruíra, Sosígenes Costa exemplifica a voz de um personagem social brasileiro exibindo sua impressão sobre o colonizador, muitas vezes, diluída pelo discurso histórico tradicional.

A filhinha da mãe-d'água  
Vai ficar araquaba.  
tão branca que parece  
Lagartixa descascada  
Lagartixa taruíra  
Caquende papai-vovô (COSTA, s.d., p. 45) (grifo  
nosso).

Menina laranja com ar de raposa  
E de pata-choca danada de runhe.  
.....  
Iararana puxou ao cavalo-marinho,  
Não puxou à mãe-d'água que é aquela beleza da  
boca do Bu.  
Iararana cresceu e tocou a judiar (COSTA, s.d.,  
p. 60)

A apropriação, feita por Sosígenes, de um arcabouço de termos da língua tupi para descrever o colonizador pelo olhar do colonizado retoma o tempo de escrita das outras vozes do nacional, as minoritárias. Este é o aspecto contranarrativo de *Iararana*, o aspecto da heterogeneidade cultural.

### **Considerações finais**

A análise da teoria dos Estudos Culturais, aliada à das obras literárias, mostrou-se relevante porque permitiu contemplar uma outra temporalidade de escrita da história, baseada em suas fissuras, performances vividas na clandestinidade porque não representadas na temporalidade vazia do pedagógico. O tempo performático, ao deslocar o conceito de povo para os limites entre o discurso totalizador e as ações conflituosas no interior da nação, abala verdades eternas e autogeradoras de si mesmas e inscrevem, nesse tempo cindido, vozes silenciadas, culturas de margens e outras narrativas presentes no espaço da nação.

É possível afirmar que a temporalidade continuísta, a pedagógica, garante a homogeneidade, na medida em que faz alusão a um passado supostamente comum a todos. Já a temporalidade da performance permite que os subordinados intervenham no processo de significação e alterem as representações dominantes. Assim, a escrita da nação jamais conseguirá abolir a diferença, uma vez que as contranarrativas surgem no nível performático.

## Referências

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. Trad. De Lólio L. de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

BHABHA, Hommi K. **O local da cultura**. Trad.: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

COSTA, Sosígenes. **Iararana**. São Paulo: Cultrix, s.d.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 3 ed. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 1999.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.



## **A foice e o martelo em *os subterrâneos da liberdade*; as diversas concepções do marxismo na escrita de Jorge Amado.**

Daiana Nascimento dos Santos<sup>1</sup>

**Resumo:** Analisou-se como o valor simbólico da foice e do martelo influencia as concepções marxistas das personagens Mariana, Camarada Ruivo e Velho Orestes da obra *Os Subterrâneos da Liberdade* de Jorge Amado. Para tanto, foi traçado um perfil de Jorge Amado na época em que ele militava no Partido Comunista Brasileiro e como as influências da doutrina estética conhecida por Realismo Socialista atuavam em sua escrita. Ao mesmo tempo foram apresentados traços das concepções marxistas das três personagens e como as simbologias referentes ao emblema comunista determinavam sua maneira de agir, destacando que esses militantes possuíam características marcantes que o diferenciavam de outras pessoas. Dessa maneira, apresentaram-se como os valores simbólicos da foice e do martelo que representavam o partido na sua essência partidária, a qual é traduzida nos seus militantes. Ao mesmo tempo, essas concepções marxistas das personagens influenciaram sua luta e resistência frente às determinações do partido e as perseguições sofridas pelos militantes.

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus/BA. Matriculada no Programa de Mestrado em Literatura da Universidad de Chile, Santiago/Chile.

**Palavras-chave:** concepções marxistas; emblema comunista; militantes.

## Introdução

O cenário político e intelectual do Brasil dos anos 40 e 50 do século passado revela que muitos intelectuais acorreram em massa ao Partido Comunista Brasileiro, porque o mesmo representava os anseios de liberdade e igualdade mais avançados da humanidade. O partido influenciava, assim, na maneira de escrever dos seus escritores que formavam suas concepções marxistas e cujas obras se encontravam subjacentes ao Realismo Socialista.

Por isso, resolve-se trabalhar com a obra *Os Subterrâneos da Liberdade* de Jorge Amado a qual se dispõe em três títulos *Os Ásperos Tempos*, *Agonia da Noite* e *A luz no Túnel*, que delimita muito bem a influência do Realismo Socialista, ao apresentar como as personagens Mariana, Camarada Ruivo e Velho Orestes se comportavam de acordo com suas concepções marxistas, concepções estas que os diferenciavam das outras personagens da obra, justamente por sua conduta baseada nas orientações do partido. Daí porque esta pesquisa tem por base a investigação das diversas concepções sobre o marxismo, subjacentes à simbologia da foice e do martelo.

Partindo, então, do pressuposto da influência do Realismo Socialista na referida obra de Jorge Amado, salienta-se a importância de se estudar sua obra, sobretudo no período em que militava no Partido Comunista Brasileiro e escrevia seguindo o modelo determinado

pela doutrina estética que vigorou no partido.

Por tais observações, esta pesquisa direciona-se tanto ao público literário em geral, quanto àqueles que se dedicam ao estudo do socialismo nas suas vertentes marxista-leninistas. Para tanto, busca-se investigar como os valores simbólicos da foice e do martelo influenciaram as concepções marxistas das personagens em estudo.

Sendo assim, será abordado no próximo subtítulo, intitulado *Jorge Amado e o Realismo Socialista*, o perfil do autor Jorge Amado inserido na militância do Partido Comunista Brasileiro e as influências decorrentes do Realismo Socialista em sua obra. Em seguida serão apresentadas as concepções marxistas das personagens estudadas e a relevância da simbologia do partido para elas. No subtítulo *O ser comunista que determina o militante*, por fim, esclarece-se a simbologia existente nos elementos representativos do partido comunista, ou seja, a foice e o martelo, em *Valores simbólicos da foice e do martelo*.

## **Jorge Amado e o Realismo Socialista**

Nos anos 40 e 50 do século passado, o mundo vivia um período de insegurança política decorrente da disputa que havia entre o bloco capitalista, dominado pelos Estados Unidos da América, e o socialista, encabeçado pela antiga União Soviética, que travavam entre si uma disputa conhecida como Guerra Fria, período de instabilidade política envolvendo os dois países. Por causa dessa instabilidade, a União Soviética decidiu tomar uma série de medidas contrárias ao capitalismo, dentre elas destaca-se uma doutrina estética chamada Realismo Socialista, a

qual tinha como objetivo vigiar os intelectuais comunistas na União Soviética e mais tarde no mundo.

O Realismo Socialista pretendia vigiar e determinar o que seus intelectuais deveriam produzir, sendo que essa doutrina inviabilizava a produção própria de cada escritor filiado ao partido. Ao mesmo tempo, o militante se revestia das imagens partidárias que o levavam a seguir as normas dessa doutrina.

Subentende-se que os escritores comunistas escreviam de acordo com as políticas arbitradas pelo partido, e, segundo Dênis de Moraes (1994, p. 93), “as classes populares não devem descobrir que a força real do partido brota da castração das possibilidades expressivas do outro”. Na verdade, isso demonstra o quanto esses intelectuais tinham suas ideias subjugadas pelas determinações do partido ao moldá-las de acordo com os regulamentos partidários, isto é, escrevendo o que eles determinavam e renunciando a sua liberdade de produzir como desejassem.

Em decorrência disso, a literatura foi se degradando por causa dessa submissão das ideias e da falta de liberdade dos seus intelectuais. No entanto, vários deles se revoltaram contra o posicionamento dessas ideias de determinismo na arte e passaram a ser vistos com maus olhos pelos dirigentes do partido.

Corroborando o posicionamento assumido por muitos intelectuais, defende Sartre (1989, p. 53) que “escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade”, logo a arte não podia ser criada artificialmente e moldada pelo partido, mas sim, livre como as idéias dos escritores deveriam ser. Sendo assim, Sartre (1989, p. 49) ainda afirma:

[...] as estruturas precedentes implicam um pacto entre as liberdades humanas, pois, de um lado, a leitura é um reconhecimento confiante e exigente da liberdade do escritor e, de outro, o prazer estético da liberdade, já que ele próprio é sentido sob o aspecto de um valor, envolve uma exigência absoluta em relação a outrem; a de que todo homem, enquanto é liberdade, experimente o mesmo prazer lendo a mesma obra.

Apesar desse posicionamento, Jorge Amado, em seus discursos publicados com o título de *O Partido Comunista e a liberdade de criação*, em fins de 1956, insinuava que as exigências políticas deveriam sobrepor as formas artísticas, ou seja, a égide do Realismo Socialista deveria ser seguida e louvada por seus intelectuais quando estes escreviam sob os moldes dessa doutrina e faziam jus às suas determinações. No entanto, esse procedimento de Jorge Amado mudou no momento em que Diógenes Arruda, censor literário do partido, começou a censurar sua obra, ao modificar as personagens ou até mesmo determinar a criação de algumas personagens, já que essas deveriam apresentar as condições de vida do proletariado e representá-lo com fidelidade.

De acordo com Dênis de Moraes (1994, p. 161), “Jorge Amado souou para convencer a direção de que não passaria a vida inteira redigindo panegíricos à cultura soviética”. Mesmo assim, acabou escrevendo *Os Subterrâneos da Liberdade*, que foi influenciado diretamente por sua atividade política. No entanto, em 1956, no *Jornal A Imprensa Popular*, de 11 de outubro de 1956, posiciona-se arrependido de ter seguido essa doutrina e retira-se do partido.

Em decorrência disso, por volta de 1957, durante a chamada “desestalinização”, Jorge Amado escreveu um artigo intitulado *Tenho as mãos tintas de sangue*, em que faz referências aos desmandos comunistas da época, sobretudo ao massacre da Hungria. Por fim, submete a sua escrita passa a ter um novo estilo, livre e democrata, ao escrever obras de renome internacional, como *Gabriela, Cravo e Canela*, *Terras do Sem fim*, *Dona Flor e seus dois maridos*, dentre outras também famosas internacionalmente. Morre no dia 06 de agosto de 2001, na Bahia, e tem seu nome marcado na literatura como escritor consagrado no Brasil e no mundo.

## **O Ser Comunista que Determina o Militante**

Ao observar o comportamento das personagens Mariana, Camarada Ruivo e Velho Orestes, percebe-se que elas são guiadas por suas concepções marxistas. Isso porque os seus objetivos são voltados para a conquista do poder pelo proletariado que buscava a união entre os trabalhadores. Esse fato é decorrente da luta que essas personagens mantinham contra o sistema opressor do Estado Novo.

Visto que o comportamento de um militante é baseado na luta contra a ditadura do Estado Novo e pela democracia, isso é bem claro ao observar a maneira de agir de Mariana, que desde muito jovem milita no partido; do Camarada Ruivo, que mesmo doente, vai aonde o partido determina; e também a do Velho Orestes, que, por amor, morre lutando em defesa de uma tipografia clandestina pela qual era responsável.

Com base nessas afirmações, destaca-se como a

conduta desses militantes é baseada na união e lealdade à sua causa, já que eles pensam e agem por seus companheiros, desenvolvendo, assim, uma postura de partilha e responsabilidade. Nesse caso, pode-se perceber que a união entre os militantes e o paternalismo são determinantes nos traços da personagem Velho Orestes, pois ele mantinha uma relação afetiva muito forte com Mariana, já que ela havia perdido o pai há algum tempo e via na figura de Velho Orestes um pai, assim como esse a via como uma filha, mantendo, assim, entre eles, uma forte e sincera amizade.

Tais observações revelam-se nos fragmentos abaixo, quando Mariana lhe diz que vai casar-se com o Camarada João e ele, muito orgulhoso, diz: “Tu é uma boa menina e uma boa companheira. Não são muitas as que têm a sua coragem, cara piccina, e eu te desejo muita felicidade” (AMADO, 1980, p. 306).

E também, no momento em que a polícia descobre onde se localiza a chácara em que funcionava a tipografia clandestina, local de trabalho de Velho Orestes e outro companheiro chamado Jofre, que foram designados pelo partido para produção de material contra o Estado Novo. No momento em que a polícia adentra a chácara e os descobre, Velho Orestes se posiciona heroicamente em defesa da tipografia e pede: “Se você escapar, diga a Mariana que o velho Orestes não fez feio...” (AMADO, 1980, p. 362).

O posicionamento de Velho Orestes, ex-anarquista italiano, quase ancião e detentor de um grandioso coração, é algo notável, pois suas ações apresentam traços de força e coragem extraordinárias. É sob esses aspectos que Velho Orestes defende a casa em que funcionava a tipografia clandestina, usada pelo partido

para produzir panfletos contrários ao Estado Novo. Morre defendendo e lutando por seu partido comunista, e expressa, com seu canto italiano de revolta, o seu amor partidário no seu último momento de vida: “E viva il comunismo e la liberta” (AMADO, 1980, p. 364).

Há momentos, no entanto, em que a personagem Mariana age impulsivamente e não faz jus ao aprendizado que obteve com Velho Orestes, de agir pelo partido e fiel às ordens dos dirigentes. Ao agir de maneira impulsiva, ela é repreendida por eles para que assuma uma postura de militante imbuída numa causa. Esse fato é notado nos fragmentos abaixo, quando um dos dirigentes orienta Mariana a agir como um verdadeiro comunista: “um comunista responsável não pode fazer uma dessas coisas que fazem sem saber por que, como você diz. Um comunista deve saber o que faz e por que faz” (AMADO, 1980, p. 146).

E também “aprenda a pensar em terceira pessoa, Mariana, é um bom método que eu emprego sempre. Quando tenho vontade de fazer coisas assim, procuro ver se eu acharia bom que outro dirigente o fizesse (AMADO, 1980, p. 147).

A lealdade e o compromisso ao partido são traços marcantes no comportamento de Mariana, que desde muito jovem dedicava sua vida à luta partidária, visto que, em determinado momento, ela se dá conta de que já tinha quase 22 anos e, até então, não tivera um namorado, porque seu tempo era dedicado aos trabalhos do partido e às causas pelas quais seu pai dera a vida.

Dessa maneira, pode-se ver como Mariana pensa



na importância que o partido tem para ela, ao tempo em que se recorda do período em que seu pai lhe ensinou sobre o partido que ela tanto amava: “Ah! Seu Partido, aquele Partido pelo qual seu pai dera a vida, pelo qual tantos homens abandonavam a segurança e o conforto...” (AMADO, 1980, p. 24).

É nesse ideal de amor a suas concepções que Mariana desenvolve trabalhos desde muito jovem e ingressa de fato, aos 18 anos, sendo que já apresentava um comportamento baseado nos ensinamentos do partido. Com base nessas afirmações, Mariana revela, desde jovem, uma postura comunista, que foi um pedido de seu pai no seu leito de morte:

- Quero que ocupes o meu lugar no Partido. Não somos muitos e não desejo que minha morte abra um claro em nossas fileiras. E tu podes fazer bem mais do que eu; és jovem, tens estudado, és inteligente... Tu és comunista, não é? (AMADO, 1980, p. 67).

Considerando tal indagação, pode-se afirmar que a sua resposta foi dita ao longo de suas ações no seu período de trabalho na fábrica e nas ações desenvolvidas por ela no decorrer de sua vida em prol do partido e de melhoria para os trabalhadores.

Ao mesmo tempo em que Mariana trabalha pelo partido, o comportamento do Camarada Ruivo apresenta situações em que se destacam o amor e a doação à causa, pois, mesmo no momento em que ele apresenta um estágio avançado de tuberculose, a sua dedicação ao partido fala mais alto: “queimando de febre, o Ruivo seguia qualquer missão...” (AMADO, 1980, p. 73).

O Camarada Ruivo apresenta traços de destemida coragem e determinação, que o fazia conhecido entre seus companheiros e também pela Polícia Secreta. Desse modo, seu exemplo passou a ser referência entre seus companheiros. “com essa doença do Ruivo aprendi bastante quanto o Partido é estimado, quantos sentimentos nobres ele desperta nos homens” (AMADO, 1980, p. 152).

Até mesmo no momento em que foi preso, interrogado e espancado, mostrou-se fiel às suas concepções marxistas de dirigente comunista, líder proletário e confiante nas ações do Partido e da União Soviética. Tal comportamento desafiava a polícia e revelava-se cada vez mais forte e fiel ao partido em que militava. O fragmento abaixo apresenta um trecho da conversa entre um médico e o chefe da Polícia, a respeito do comportamento que os comunistas apresentavam nos seus interrogatórios, pois, quase sempre, fiéis ao partido, não revelavam informações, mesmo que fossem espancados; isso demonstra como o partido era importante em suas vidas: “-Eles são mais fortes que você Barros. Você só tem contra eles a dor, mas eles têm contra você outra coisa mais poderosa...alguma coisa no coração.” (AMADO, 1980, p. 74).

Já se sabe que Mariana, Camarada Ruivo e Velho Orestes lutam para atingir os interesses e objetivos defendidos pela classe operária e camponesa, traduzidos no seu desejo mais íntimo de liberdade e igualdade entre os homens. Com base nas atitudes das três personagens em estudo, dá-se conta de que elas trabalham em toda parte pela união, difusão do partido e justiça. Constatam-se essas questões que regem a vida das personagens, ao ler o fragmento abaixo: “a polícia diz que vocês são uns monstros, e a classificação é justa, só que noutra sentido:

vocês são uns monstros para se sacrificar, monstros de dedicação” (AMADO, 1980, p. 133).

Os fatores que impulsionam a luta das personagens em questão estão subjacentes às suas concepções marxistas que se traduzem na luta, na coragem e no amor ao partido. Esses fatores estão atrelados à simbologia da foice e do martelo que se revela na luta por uma vida digna e melhores condições de trabalho.

Percebe-se que o ideal desenvolvido pelos comunistas é de que a missão de luta desenvolvida por eles chegue a todos os rincões do mundo. Que haja um clamor por mais fartura, comida, casa e alegria para todos, pondo fim a um mundo de desigualdades e explorações, que são produtos do capitalismo que se propaga com uma busca desenfreada por mais lucro.

Dessa maneira, os símbolos da foice e do martelo resplandecem nas concepções marxistas das personagens ao lutarem pela hegemonia do partido. Essa simbologia se traduz como um apelo de união entre os comunistas do mundo inteiro nas suas diversas vertentes. Com essa mensagem de união, ratifica-se que todos são irmãos e lutam pelos mesmos ideais de propagar a igualdade e por melhores condições para o homem.

## **Valores Simbólicos da Foice e do Martelo**

A foice e o martelo são símbolos usados para representar o comunismo e os partidos políticos comunistas no mundo, por isso, no desenho, pode-se ver uma foice sobreposta a um martelo, de forma que pareçam entrelaçados entre si. Nesse caso, as duas

ferramentas simbolizam a união e a luta por melhores condições de vida para o proletariado industrial e camponês. Essa aliança consolida a ascensão da revolução socialista e o declínio do capitalismo, o qual, para Marx (2001), é uma tendência que é vista como um sistema de escravidão do trabalhador mediante o ganho exacerbado do lucro.

Na verdade, esses valores simbólicos nada mais são do que um convite à união de todos os trabalhadores que vivem oprimidos pelo sistema que não lhes permite usufruir de seus direitos. É partindo desse pressuposto que Dênis de Moraes (1994, p. 40) apresenta uma clara definição relacionando os valores simbólicos da foice e do martelo com as concepções marxistas dos comunistas:

O símbolo por conseguinte, se refere a um sentido, não a um objeto sensível. A foice e o martelo na bandeira da extinta União Soviética não aludiam unicamente a ferramentas de trabalho; transportados para a cadeia de simbolização, formulavam a idéia de que o Estado Soviético perpetrava a aliança de trabalhadores do campo e da cidade. De objetos, tornaram-se signos portadores de dimensão ideológica: a bandeira como tradução da simbiose do socialismo com os interesses dos trabalhadores.

A relação entre o símbolo e seu emblema é muito forte, pois uma figura com essa simbologia possuía inúmeros significados. Tais significados eram claros para os militantes e até mesmo para a polícia, que investigava qualquer pessoa que apresentasse um comportamento diferente do por ela, considerado normal, ou seja, que

manifestasse algum descontentamento com a política que vigorava no país. Isso pode ser observado em *Os Subterrâneos da Liberdade*, quando a polícia realiza uma série de prisões em São Paulo com a intenção de dismantelar o partido comunista. No entanto, restavam uns poucos militantes ainda livres e que trabalhavam para mostrar que o partido resistia, e lutavam; tais fatos podem ser observados no fragmento abaixo:

Quando, ao descer dos bondes, à luz ainda imprecisa da manhã recém-nascida, os operários enxergavam as bandeirolas vermelhas nos fios elétricos, um sorriso passou de boca em boca e se cutucavam com os cotovelos (AMADO, 1976, p. 352).

Assim, entende-se que mesmo depois de várias prisões de militantes, os poucos que restavam livres resolveram mandar sua mensagem de resistência, luta e coragem para todos os operários e os simpatizantes com o intuito de mostrar a todos que o partido não estava morto e que a luta continuava. Com essa mensagem, os militantes afirmavam, por meio dos símbolos, como se sentiam em relação ao seu partido, isto é, afirmavam com veemência o quanto o amavam. Embora estivessem em período perigoso, em que facilmente se era preso ou considerado suspeito, eles não se acovardavam e nem titubeavam em suas decisões ou comportamentos, pois muitos foram presos e confirmaram, em suas atitudes, o que significava o partido para eles. Esse fato pode ser observado mediante a postura que o Camarada João, esposo de Mariana e um dos dirigentes do partido,

apresenta no seu interrogatório: “Sou comunista, está é a minha honra, meu orgulho” (AMADO, 1976, p. 289).

Ao mesmo tempo, os militantes transmitiam essa mensagem de esperança a todos os cantos do Brasil para que outros percebessem que a luta não havia terminado e que onde houvesse um comunista, ali estaria o partido. As simbologias retratadas nas figuras do emblema comunista demonstram o quanto as pessoas acreditavam nessa resistência e esperavam por ela, da parte dos militantes, que não estavam presos e que continuavam desenvolvendo um trabalho de resistência e de disseminação das ideias do partido.

Os grupos de operários, cada vez mais compactos, viam as bandeiras ao saltar dos bondes, liam mais adiante a inscrição recente. Uma súbita animação parecia dominar os diversos grupos, nasciam comentários, as faces se alegravam (AMADO, 1976, p. 352).

Enquanto muitos viam apenas singelas bandeiras comunistas, outros percebiam o sentido real que elas de fato possuíam. Tais sentidos são apresentados como um grito de clamor para que todos os operários se unissem e agissem segundo suas concepções marxistas baseadas nas determinações partidárias. Em decorrência desses fatores, eles eram motivados a lutar e amar cada vez mais o seu partido, influenciando, assim, nas suas concepções. Tal aspecto pode ser observado quando Camarada Ruivo encontra-se preso e é brutalmente espancado pela polícia com o intuito de revelar nomes e informações referentes aos trabalhos do partido em São

Paulo e no Brasil. Mesmo assim, ele se mantém fiel às suas concepções de dirigente comunista:

Haviam-no começado a espancar, quando do primeiro interrogatório. Ele assumira a responsabilidade de seus atos como dirigente comunista, reafirmara sua qualidade de líder proletário, sua confiança no Partido e na União Soviética (AMADO, 1976, p. 289).

Com base no comportamento do Camarada Ruivo, que se mantém firme em seus ideais, percebe-se que os valores simbólicos da foice e do martelo influenciam as concepções marxistas das personagens, visto que essas concepções incentivam a luta, a resistência e o sonho de todo comunista em ver o seu partido sendo reconhecido no Brasil e no mundo. Isso é o que pensa Mariana antes de dormir, certa noite, no momento em que refletia sobre a situação difícil que ela e os outros companheiros estavam vivendo.

No seu leito, ela pensa: revê as inscrições sobre as paredes das casas ricas, o nome de Prestes levantado como uma bandeira, a foice e o martelo para perturbar o sonho bem alimentado dos cúmplices do golpe (AMADO, 1976, p. 145).

Em decorrência desses fatores, percebe-se a relação existente entre a simbologia da foice e do martelo, o nome de Prestes, líder máximo do comunismo no período do Estado Novo e que se encontrava preso, com as concepções das personagens em estudo. De acordo com tais observações, percebe-se que um comunista

apresentava um perfil e características subjugadas à ideologia partidária que o conduziam a uma luta constante contra o massacre das ideias e, ao mesmo tempo, ele se diferenciava de outras pessoas porque a sua postura estava atrelada ao seu ideal partidário. No fragmento abaixo, percebem-se vestígios dessa postura assumida pelos militantes, no momento em que João era interrogado e afirmou sem medo:

Eu luto para transformar a vida de milhões de brasileiros que passam fome e vivem na miséria. Essa causa é tão bela, doutor, tão nobre, que por ela um homem pode suportar a prisão mais dura, as torturas mais violentas. Vale a pena (AMADO, 1976, p. 297).

Em decorrência desses fatores, percebe-se que o ideal de um comunista é fundamentado na sua conduta frente ao partido e fiel, ao mesmo tempo, às suas concepções que o impulsionam a lutar e sonhar com um mundo melhor e mais justo para todos.

## **Conclusão**

Após as discussões apresentadas, convém retomar alguns pontos atinentes às diversas concepções marxistas das personagens Mariana, Camarada Ruivo e Velho Orestes subjacentes à simbologia da foice e do martelo na obra *Os Subterrâneos da Liberdade*.

Na verdade, o que se tentou questionar foi como os valores simbólicos da foice e do martelo influenciam tais personagens em sua maneira de agir. Partiu-se desse



pressuposto, de que a mensagem de união entre elas está relacionada ao partido e são influenciadas fortemente por suas concepções marxistas. Essas concepções as impulsionam a lutar por melhores condições de vida e, também, pela difusão das ideias do partido.

Com base em tais observações, verificou-se como esse fato se deu na vida das personagens, já que elas apresentam um comportamento diferenciado dos de outros, sobretudo por causa das suas convicções que estão atreladas ao valor simbólico representativo do partido comunista.

Dessa maneira, tem-se a ideia de como os símbolos comunistas interferem nos ideais das personagens, já que a mensagem apresentada por esses símbolos remete à ideia de que o partido estaria onde houvesse militantes, ainda que, estes sofressem prisões, perseguições e censura da polícia, porque o que falava mais alto era a fidelidade ao partido, mesmo que isso significasse doar sua própria vida por ele.

Portanto, desconfia-se que a simbologia desses elementos seja uma mensagem de união e luta do proletariado industrial e do campesinato por seus direitos, sua autonomia, sendo, ao mesmo tempo, uma mensagem de difusão do socialismo no mundo nas suas diversas vertentes.

## Referências

AMADO, Jorge. **Os Subterrâneos da liberdade**: os ásperos tempos. 10 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

AMADO, Jorge. **Os Subterrâneos da liberdade**: agonia da noite. 10 ed. São Paulo: Record, 1980.

AMADO, Jorge. **Os Subterrâneos da liberdade**: a luz no túnel. 28 ed. São Paulo: Record, 1976.

MARX, Karl; ENGELS, Friederick. **O Manifesto do Partido Comunista**. Porto Alegre: LP&M Editores, 2001.

MORAES, Denis. **O imaginário vigiado**: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

SARTRE, Jean-Paul. Por que escrever? In: **O que é a Literatura?** São Paulo: Ática, 1989.

## As armadilhas do discurso: sofística e retórica em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar

Luciana Wrege Rassier<sup>1</sup>

**Resumo:** O estudo do paratexto do escritor e jornalista paulista Raduan Nassar pode indicar pistas pertinentes para a exegese de seus textos ficcionais, que revelem referências literárias ou teóricas indicadoras de uma determinada visão do mundo. Esse procedimento mostra-se eficaz no que tange à sofística e a sua “arte do discurso”, pois permite estabelecer um diálogo intertextual entre *Um copo de cólera* e *O sofista*, de Platão. O vínculo entre prática oratória e combate aponta para uma interpretação bem específica da extrema violência que permeia a briga do casal de protagonistas no texto de Raduan Nassar. Tal conflito adquiriria, por momentos, contornos lúdicos, calcados no distanciamento e no cálculo estratégico postos em prática num exercício de manipulação recíproca. O exame de numerosos indícios textuais comprova que os protagonistas são oradores que, embora experientes, não escapam às armadilhas discursivas. O leitor também não sai ileso dessa experiência. Com efeito, a leitura de *Um copo de cólera* pela lente da sofística e da retórica constitui tanto uma aprendizagem que transcende esse texto quanto uma ferramenta, convertido em ferramenta eficaz para a interpretação de outros discursos, ficcionais ou não.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira; Literatura e filosofia; Literatura e poder; Retórica, Sofística.

---

<sup>1</sup> Professora adjunta, Universidade de La Rochelle, França.

## Introdução

Em trabalhos precedentes pudemos demonstrar que o estudo do paratexto do escritor e jornalista paulista Raduan Nassar pode revelar pistas interessantes para a exegese de seus textos ficcionais. Com efeito, a identificação e a investigação de tais pistas podem levar a referências literárias ou teóricas passíveis de constituir verdadeiros fios de Ariadne neste labirinto que é o universo nassariano.

No que tange ao peritexto, mostramos que uma "Nota do Autor", presente na primeira edição de *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1975), é valiosa para o estudo da intertextualidade (WREGE RASSIER, 2002, p. 71-103)<sup>2</sup>. Nela, Nassar lista fragmentos de prosa ou de poesia incorporados a seu romance. Porém, como são designados apenas os nomes de seus respectivos autores, sem referência a um livro ou texto específico, o leitor que aceitar o desafio desse "jogo de pistas" deverá interessar-se pelo conjunto das obras em questão – a única exceção sendo a do escritor português Almeida Faria, cuja contemporaneidade permite uma seleção de livros anteriores ao texto de Nassar. Uma vez identificados os romances e poemas a partir dos quais os trechos são citados, observamos que eles giram em torno da problemática identitária – seja através de uma viagem iniciática (como no caso de *Henri d'Ofterdingen*, de Novalis), seja através da simbologia da ressurreição ("Song of myself", de Walt Whitman, ou *A paixão*, de Almeida Faria), seja ainda através da insubmissão de um indivíduo face a um poder exercido de modo

---

<sup>2</sup> Tal nota seria retomada somente na edição comemorativa dos trinta anos de *Lavoura arcaica* (NASSAR, 2005).

abusivo (na parábola de *As mil e uma noites* e em “Le retour de l’enfant prodigue”, de André Gide).

Aprofundando o diálogo instaurado entre *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1997b)v e “Le retour de l’enfant prodigue”, de André Gide, pudemos demonstrar que, contrariamente ao que a crítica repetiu durante muito tempo, *Lavoura arcaica* não se restringe a uma versão conformista da parábola bíblica do filho pródigo. Constatamos que esses três textos formam um conjunto e que as ligações entre eles ultrapassam uma mera correspondência entre certos trechos. Elas incluem procedimentos narrativos e o tipo de relação estabelecida entre certas personagens, além de uma reflexão sobre a problemática da autoridade e sobre o embate entre a liberdade individual e os valores impostos pela coletividade. O grau de insubmissão do filho pródigo aumenta gradualmente, começando pelo texto bíblico, passando pelo de Gide, e culminando no romance do escritor paulista (WREGE RASSIER, 2003).

Quanto ao epitexto, comprovamos que Nassar compraz-se em retomar em uma entrevista determinado vocabulário ou estratégia retórica que utilizara em outra, anos antes. Esse procedimento torna-se possível não só porque suas entrevistas são raras, mas também porque geralmente as revisa por escrito antes da publicação. Tendo feito estudos em Direito, Letras Clássicas e Filosofia, tais referências veladas remetem sobretudo a essas áreas do conhecimento.

No que tange à Filosofia, partindo do epíteto “pilantra”, com que Raduan Nassar designa de maneira dissimulada o empirista inglês Francis Bacon (1561-1626) nas entrevistas a Edla Von Steen (em 1983) e aos

*Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles (em 1996), e atentando ao fato de que é desse mesmo modo que o personagem-narrador de *Um copo de cólera* refere-se a sua parceira (NASSAR, 1997a), demonstramos como o substrato das ideias de Bacon e de René Descartes incitam, na novela nassariana, tanto ao questionamento das autoridades e de seus dogmas quanto à reflexão sobre a formação do indivíduo como ser autônomo e emancipado (WREGE RASSIER, 2007).

Em outro artigo (WREGE RASSIER, 2008), aliando Filosofia e retórica, tomamos por ponto de partida três afirmações de Nassar numa mesma entrevista (*Cadernos de Literatura Brasileira*, 1996, p. 37-38). Primeiro, sobre os sofistas, que designa como “aqueles trapaceiros da Antiguidade”, e que reivindica como inspiradores de “posturas para a reflexão”. Depois, sobre a versatilidade da razão, ou seja, sobre a possibilidade de manipulação do discurso na construção de uma ordem e de uma visão de mundo baseadas na verossimilhança. E, finalmente, sobre seu gosto confesso pela prática da relativização obtida através de manobras discursivas inspiradas pela sofística. Num segundo momento, analisamos as estratégias de três oradores em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1997b) – o patriarca, o primogênito e o personagem-narrador –, o que nos levou à conclusão de que o romance nassariano põe em cena o questionamento de uma ordem imposta, cujos fundamentos calcados na verossimilhança podem ser desmascarados graças ao estudo das técnicas retóricas utilizadas na manipulação recíproca de tais personagens.

No presente artigo, propomo-nos a retomar a pista da sofística, partindo novamente do epíteto “trapaceiro”, a fim de investigarmos se o estudo da retórica pode

revelar-se um elemento pertinente na exegese de *Um copo de cólera*. Para tanto, abordaremos, / num primeiro momento a possibilidade de diálogo intertextual com *O sofista*, de Platão. Depois, trataremos da ligação entre retórica e violência, para finalmente passarmos a um estudo detalhado de indícios textuais relacionados às estratégias da “arte do discurso” na novela nassariana.

### **Uma Provável Fonte de Imagens: *O Sofista*, de Platão**

*Um copo de cólera*, publicado pela primeira vez em 1978, é uma novela que narra a noite de amor de um casal e sua violenta briga no dia seguinte. Nesse texto, é precisamente em “O esporro”, capítulo que comporta o maior número de indícios de estratégias discursivas, que encontramos uma alusão aos “trapaceiros da Antiguidade”. Embora discreta, essa alusão salta aos olhos do leitor atento:

Imitando assim os *mestres-trapaceiros* que – para esconder melhor os motivos verdadeiros – deixam que os tolos cheguem por si mesmos às desprezíveis conclusões sugeridas pelo óbvio, um *jogo*, aliás, perfeito e que satisfaz a todos: enquanto os primeiros, *lúdicos*, fruem em silêncio a *trapaça*, os segundos, barulhentos, se regozijam com a própria perspicácia (NASSAR, 1997b, p. 64 – grifo nosso)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Para tornar mais fluída a leitura deste artigo, as referências que faremos a trechos de *Um copo de cólera* serão seguidas apenas pelo número da página correspondente, na edição de 1997 da

Do ponto de vista etimológico, “lúdico”, formado a partir de *ludus* (jogo, diversão), aproxima-se de “ilusão”, derivado de *illusio* (embuste, erro de sentido, miragem), e que se origina em *ludere* (zombar). Ainda no mesmo registro, identificamos na novela nassariana outras metáforas, seja para designar o locutor (“o impassível *ventríloquo* que assenta paternalmente os miúdos sobre os joelhos, denunciando inclusive *trapaças* com sua arte, ainda que *trapaceando* ele mesmo ao esconder a própria voz” – p. 61), ou ainda para designar a manobra discursiva utilizada pelo personagem-narrador para mudar de assunto (“deixei a pilantra de mãos abanando ao dar sumiço, num *passé de prestidigitador*, na maçã do seu ‘insight’” – p. 57).

O campo semântico da “trapaça” também vale a pena ser explorado. Com efeito, a palavra “trapaceiro” (aquele que logra, que trata fraudulentamente) vem do frâncico *trappa*, que designa uma armadilha para capturar animais selvagens; em francês antigo, significava também astúcia, ardil, artifício ou esperteza. Encontramos esse sentido ainda hoje no vocábulo francês *trappe*, que significa alçapão, embuste, armadilha.

Ora, em *Um copo de cólera*, a metáfora da armadilha para a qual o interlocutor é encaminhado pelas estratégias discursivas é frequente, sendo a “presa” ora o protagonista (“cairia na sua *fisga*, beliscando de permeio a *isca* inteira, mamando seu *grão* de milho como se lhe mamasse o bico do seio”; “já tinha [...] bolinado demais a *isca* da pilantra, sentindo que faltava pouco pr’ela me rasgar a boca na sua *fisga*” – p. 40; 56), ora sua parceira (“deglutindo o *grão*

---

Companhia das Letras. Sempre que nelas houver palavras em caracteres itálicos, o grifo será nosso.



perfeito do meu *chamariz*"; "movendo-lhe o *anzol*"; "ela mamava sôfrega a minha *isca*" – p. 38; 41; 73).

Identificamos nessas imagens dois tipos de armadilha: o alçapão, ao qual se atrai o pássaro com grãos e a fisga ou o anzol, nos quais se põe a isca para atrair o peixe. Tomemos a liberdade de propor um rápido desvio por *Lavoura arcaica*, já que no episódio da casa velha (capítulo 17), Ana, interlocutora e objeto de desejo do personagem-narrador, é comparada a uma pomba que ele tentaria capturar em uma armadilha:

e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, me vendo também assim, espreitando atrás da veneziana, como espreitava do canto do paiol quando criança a pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança os seus avanços, o bico minucioso e preciso bicando e recuando ponto por ponto, mas avançando sempre no caminho tramado dos grãos de milho [...] e eu espreitava e aguardava [...] e era então um farfalhar quase instantâneo de asas quando a peneira lhe caía sorrateira em cima [...] e fiquei imaginando que para atraí-la de um jeito correto eu deveria ter tramado com grãos de uva uma trilha sinuosa até o pé da escada [...] mais manhosa era a pomba quanto mais próxima da peneira [...] a pomba confiante no centro da armadilha (NASSAR, 1997b, p. 97-100).

Analogamente, a protagonista de *Um copo de cólera* – que capitula quando sua argumentação racional cede lugar à expressão do desejo – é associada a um pássaro: "as penas todas do corpo mobilizadas, tanto fazia dizer

no caso que a ave já tinha o vôo pronto, ou que a ave tinha antes as asas arriadas” (NASSAR, 1997b p. 72). A caseira do protagonista também é descrita com imagens semelhantes, quando ele a interpela aos berros: “e foi tanta a repercussão que a dona Mariana não sabia o que fazer [...] depois de tão alvoroçadas hesitações das asas [...]” (NASSAR, 1997b p. 37-38).

Essas imagens de captura através da manipulação discursiva estão entre as utilizadas por Platão em *O sofista*, texto que Raduan Nassar certamente leu durante seus estudos de Filosofia. Fiel a seu objetivo didático, o Estrangeiro adota a técnica que consiste em procurar analogias entre a sofística e outras atividades, a fim de evitar o diálogo improdutivo baseado em diferentes noções de um mesmo objeto:

Todavia, em qualquer análise, é sempre indispensável, antes de tudo, estar de acordo sobre o seu próprio objeto, servindo-nos de razões que o definam, e não apenas sobre o seu nome, sem preocupar-nos com sua definição. Não é nada fácil saber o que são as pessoas, objeto de nossa análise, e dizer o que é o sofista. Mas, o método aceito por todos, e em todo lugar, para levar a bom termo as grande obras é que se deve procurar, primeiramente, ensaiar em exemplos pequenos antes de chegar propriamente aos temas grandiosos (PLATÃO, *O sofista*, 218c-d).

Efetivamente, o Estrangeiro propõe a seu interlocutor que comecem seu diálogo por algo simples, que lhes possa servir de modelo: “O que então, de mínimo poderíamos propor-nos, que fosse fácil de conhecer, comportando,

entretanto, uma definição tão trabalhosa quanto a de qualquer assunto mais importante? O pescador com anzol, por exemplo [...]” (Platão, *O sofista*, 218e). A seguir, ele aborda a “arte da captura” (219d), que subdivide em “caça às aves” e “caça aos aquáticos” (220b), para estabelecer as duas modalidades desta: por um lado, a “caça por cerco”, com “redes”, “laços”, “armadilhas de junco” e “engenhos semelhantes” (220c) e, por outro lado, a “caça vulnerante”, que se faz através de “anzol ou arpões”, e que inclui a “caça por fisga” (220d). Aliás, num procedimento retórico de caráter didático, o Estrangeiro recapitula as grandes linhas de sua argumentação (218c-221c).

Chegamos, pois, a um acordo, tu e eu, a respeito da pesca por anzol ; e não apenas a respeito do seu nome mas, sobretudo, relativamente a uma definição que nos propusemos sobre seu próprio objeto. Na realidade, consideradas as artes em seu todo, uma metade era a aquisição; na aquisição havia a arte da captura, e, nesta, a caça. Na caça, a caça aos seres vivos, e nesta a caça aos aquáticos. Da caça aos aquáticos, toda a última divisão constituiu-se da pesca, e na pesca, há a pesca vulnerante e nela a pesca por fisga. Nesta última, a que golpeia de baixo para cima, por tração ascendente do anzol, recebeu seu nome da sua própria maneira de proceder: chama-se aspaliêutica, ou pesca por anzol – e essa era a própria forma que procurávamos (PLATÃO, *O sofista*, 221a-c).

Ele ainda sublinha que na pesca por fisga captura-se a presa ou pela cabeça ou pela boca (221a) – o que, em se tratando de imagens relativas às manobras discursivas,

é bastante significativo, pois sugere a manipulação tanto através de ideias que se consegue impor quanto do discurso a que se consegue induzir o interlocutor. Além disso, o Estrangeiro destaca a afinidade entre o pescador e o sofista (221d), visto que ambos seriam caçadores hábeis em uma técnica de captura (221b). No caso do sofista, esta técnica que “cativa” seria a “arte de persuasão” (222c).

Por um lado, as alusões feitas no epíteto de Raduan Nassar aos sofistas e a sua técnica discursiva e, por outro, a reincidência de imagens de armadilhas, fisgas e iscas disseminadas tanto em *Lavoura arcaica* como em *Um copo de cólera* possibilitam que consideremos *O sofista* de Platão como uma fonte de imagens empregadas pelo escritor paulista que revela um diálogo intertextual e tece um substrato de ideias que comprovam a importância da retórica no universo nassariano.

## Debates-Combates: retórica e violência

A tradutora francesa de *Um copo de cólera* tinha portanto perfeitamente razão ao assinalar, embora muito sucintamente, a associação entre a “relação-duelo” dos protagonistas de *Um copo de cólera* e a retórica grega (RAILLARD, 1982). Sabemos que os sofistas cultivavam o combate erístico, sistematizado notadamente por Protágoras:

[...] o ensinamento dos sofistas [...] era composto sobretudo por lições de eloquência. Ele englobava quatro métodos:

1. As leituras públicas de discursos, que os alunos reproduziam ulteriormente de cor, do melhor modo possível.
2. As sessões de improvisação sobre qualquer assunto.
3. A crítica aos poetas, Homero, Hesíodo, etc.
4. A erística, ou a arte da discussão (REBOUL, 1998, p. 13-14 – tradução nossa).

Vale lembrar que erística significa “disputa” e que tais discussões de ideias eram qualificadas de “combates” (GARDES-TARMINE, 1996). Sabemos ainda que, em tal prática, o objeto da confrontação não é o estabelecimento da verdade, como no caso dos diálogos de Platão, mas sim o êxito nessa querela, na qual o que importa é a eficácia dos argumentos. Contrariamente a uma conversa espontânea, as trocas verbais seguem regras e são avaliadas pelo auditório ou por um árbitro. Posteriormente, essa arte da controvérsia foi sistematizada por Aristóteles, que em seus *Tópicos* formula seu próprio conceito da dialética, reatando com a tradição dos sofistas, rejeitada por Platão. O desenvolvimento desse tipo de exercício é a *disputatio* da escolástica medieval (complementar à *lectio*), sendo aquela uma técnica de ensino que consiste em uma discussão oral pública entre vários interlocutores sobre um tema que o mestre propõe aos alunos. Estes, divididos em dois grupos (*opponens* e *respondens*), devem lançar argumentos a favor ou contra a tese proposta. Essa prática segue um esquema dialético que comporta etapas bem determinadas.

Tal exercício de confrontação lembra que a ligação entre violência e sofística encontra-se na base desta arte do discurso, que surge quando tiranos são depostos e

deve-se decidir sobre a redistribuição das terras que eles haviam confiscado, o que gera inúmeros processos. Dessa origem longínqua, permaneceram metáforas e imagens relativas à agressividade do discurso, como por exemplo as seguintes, que identificamos em *Um copo de cólera*: “bate-boca” (NASSAR, 1997b p. 40; 50; 54), “rebater feito um clássico”, pôr-se “em pé de guerra”, pôr “garras e unhas nas palavras”, “morder com os dentes das idéias”, “agressão discursiva” (NASSAR, 1997b p. 40-42). E convém salientar que, na novela nassariana, a bofetada final associada ao insulto (“e eu me queimando disse ‘puta’ que foi uma explosão na boca e minha mão voando outra explosão na cara dela”) (NASSAR, 1997b, p. 70) precede a retomada no corpo do texto do título do capítulo em questão, que narra a briga do casal: “(seria sim no *esporro* e na porrada!), por isso tornei a dizer ‘puta’ e tornei a voar a mão” (NASSAR, 1997b p. 69-70), pois, como sabemos, “esporro” designa – além de esperma –, barulho, desordem e uma censura violenta, uma descompostura. Aliás, há no texto expressões que permitem estabelecer a analogia entre a briga dos protagonistas e um duelo formador, como por exemplo: “eu poderia, isso sim, era topar o *desafio*, partindo pr’um bate-boca” (NASSAR, 1997b p. 40), “mas não fiz nem disse nada disso [...] afinal, não seria exatamente *pedagógica a investida*” (NASSAR, 1997b p. 47).

## Da Retórica em *Um Copo de Cólera*

Dentre os estudos aprofundados sobre a obra de Raduan Nassar, um dos raros que faz alusão à retórica é

*Semiótica dos afetos – um roteiro de leitura para Um copo de cólera*, onde a autora lista trechos da novela nassariana para exemplificar os cinco pontos que evoca sucintamente: o ritmo sintático, a linguagem coloquial, a metáfora, a ironia e a metalinguagem (CHALHUB, 1997, p. 94-104). Na verdade, Leyla Chalhuh não estabelece uma ligação clara entre os elementos que menciona e as estratégias retóricas, limitando-se a identificar na novela nassariana algumas expressões relativas ao discurso, sem comentá-las em detalhe nem aludir aos sofistas. Não obstante, seu livro preenche perfeitamente a função de “guia de leitura” a que se propõe, na medida em que evoca questões que devem ser investigadas e desenvolvidas pelo próprio leitor. É precisamente o que tencionamos fazer a seguir.

Se depurarmos o texto do capítulo “O esporro” (NASSAR, 1997b, p. 29-72) a fim de conservar apenas o diálogo efetivamente pronunciado pelos protagonistas, o resultado será uma redução drástica. O essencial do trecho, em que os protagonistas se respondem, sem que suas réplicas sejam comentadas pelo personagem-narrador, não ultrapassa um intervalo de seis páginas – num total de quarenta e três – compreendidos entre “tenho colhão, sua pilantra, não reconheço poder algum!” e “me dá nojo!” (NASSAR, 1997b, p. 60-65). Na maior parte do capítulo – e portanto em uma boa parte da novela, já que “O esporro” representa dois terços do texto total – os mecanismos dilatatórios (BARTHES, 1970, p. 198) fazem referência ou a estratégias discursivas (comentários sobre o que é dito ou hipóteses de réplicas que acabam não sendo formuladas em voz alta) ou à evocação das sensações e dos sentimentos do personagem-narrador, que são frequentemente motores ou efeitos do discurso.

Além da relação à violência, que já evocamos, há na narrativa da briga dos protagonistas de *Um copo de cólera* alusões explícitas a outros aspectos da retórica clássica, sobretudo a três das qualidades exigidas ao orador hábil: invenção, estilo e ação oratória<sup>4</sup>. Ou seja, o que diz respeito à escolha dos argumentos (“suas costumeiras peripécias de raciocínio” (NASSAR, 1997b, p. 41); “seus torneios de raciocino” (NASSAR, 1997b, p. 54), à sua formulação e ao modo de enunciá-los, sublinhando, com recursos corporais, a mensagem verbal (“aquele ‘mocinho’ foi de lascar, inda mais do jeito que foi dito” (NASSAR, 1997b, p. 33), “além de esbanjar a quinquilharia de outros trejeitos” (NASSAR, 1997b, p. 44).

Num primeiro momento, passaremos ao comentário da técnica discursiva, para, a seguir, analisar a ação oratória dos dois protagonistas da novela de Raduan Nassar.

## As Competências Discursivas dos Protagonistas

*Um copo de cólera* é um texto que arrebatava o leitor, sobretudo o capítulo “O esporro”, que, como os outros, possui um único ponto final, mas que deles se diferencia por ser bem mais longo e por colocar em

---

<sup>4</sup> Tais qualidades são cinco: “A invenção consiste em encontrar os argumentos verdadeiros ou verossímeis próprios para tornar a causa convincente. A disposição ordena e reparte os argumentos ela mostra o lugar que deve ser atribuído a cada um deles. O estilo adapta palavras e frases apropriadas ao que a invenção fornece. A memória consiste em lembrar adequadamente as idéias, as palavras e sua disposição. A ação oratória consiste em disciplinar e tornar agradáveis a voz, as nuances da fisionomia e os gestos” (*Rhétorique à Herennius*, I, 3 – tradução nossa).



cena a disputa febril dos dois protagonistas. Nesse caudaloso turbilhão verbal, o estudo das estratégias retóricas do casal permite que consigamos identificar um dos fios passíveis de indicar de maneira bastante clara o desenvolvimento da ação.

Com efeito, o personagem-narrador comenta os recursos utilizados por sua adversária, que emprega a ironia (NASSAR, 1997b, p. 34; 45) e o sarcasmo (NASSAR, 1997b, p. 35; 44; 53). Além disso, a jornalista dá provas de um recuo crítico (“beirava o distanciamento, como se isso devesse necessariamente fundamentar a sensatez do comentário” (NASSAR, 1997b, p. 33-34), “me dizendo com bastante equilíbrio” (NASSAR, 1997b, p. 38), e demonstra que sabe imprimir o tom adequado ao que diz (“e ela falou isso dum jeito mais ou menos grave, na linha reta do comentário objetivo”) (NASSAR, 1997b, p. 38), “comentou com a mesma gravidade” (NASSAR, 1997b, p. 39). Esse recuo, aliado a seu riso de escárnio, é uma tentativa de “confundir” seu parceiro (NASSAR, 1997b, p. 44). Mais adiante, ele a compara a uma serpente que, com sua língua “peçonhenta” (NASSAR, 1997b, p. 45) e “viperina” (NASSAR, 1997b, p. 35), daria seu bote com “absoluta precisão” (NASSAR, 1997b, p. 45; 49). Ela também demonstra seu domínio da arte oratória distorcendo o que diz seu parceiro (NASSAR, 1997b, p. 53), ou ainda quando se aproveita do embaraço dele “para carregar ainda mais a barra” (NASSAR, 1997b, p. 49) e parodiar seus argumentos num “transcendente mimetismo” (NASSAR, 1997b, p. 51). A protagonista utiliza igualmente em seu discurso a “técnica primária do sumo apologético” (NASSAR, 1997b, p. 45), um “atrevido contorcionismo” (NASSAR,

1997b, p. 53), uma “forçada zombaria” e uma “ferina ponta de malícia” (NASSAR, 1997b, p. 66). O riso de escárnio que pontua sua fala (NASSAR, 1997b, p. 44; 48; 49; 51; 53; 60; 62; 63; 65; 69) é um instrumento eficaz para desestabilizar seu adversário.

Assim sendo, não é de espantar que, por um lado, o personagem-narrador teça-lhe elogios: “eu devia cumprimentar a pilantra, não tinha o seu talento [...] e tinha de reconhecer a eficiência do arremedo” (NASSAR, 1997b, p. 51), “(eram brilhantes seus torneios de raciocínio, sem dúvida que ela merecia cumprimentos)” (NASSAR, 1997b, p. 54), “ela devia no café a gulosa ter esvaziado um pote de brilhantina” (NASSAR, 1997b, p. 48). Nem é de surpreender que, por outro lado, ele irrite-se cada vez mais face a uma adversária tão perspicaz.

Mesmo se ele descontrola-se, deixando-se manipular pela jornalista, o personagem-narrador também comprova que domina as estratégias do discurso. No início do capítulo, ele faz uma pergunta a sua caseira apenas para descarregar sua cólera e incitar sua parceira à briga (NASSAR, 1997b, p. 35-38), oferecendo-lhe “o grão perfeito” de seu “chamariz” (NASSAR, 1997b, p. 38). Ele diz ser capaz de inventar sua própria lógica e de saber, “incisivo como ela, morder certo com os dentes das idéias” (NASSAR, 1997b, p. 42). Aliás, esse tipo de briga parece fazer parte das “costumeiras intrigas” do casal (NASSAR, 1997b, p. 42). O protagonista decide sair pela tangente escolhendo, dentre vários argumentos possíveis, um ponto preciso para atacar sua parceira (NASSAR, 1997b, p. 42), fala de modo brusco (“disparei de supetão”) (NASSAR, 1997b, p. 48), expelindo “o vitupério aos solavancos”

(NASSAR, 1997b, p. 44). Então, ele retoma o conflito frontal (“voltei a entrar de sola”) (NASSAR, 1997b, p. 48), mas acaba perdendo o controle: “eu do meu lado estava tremendo [...] soltando inclusive a língua bem mais do que convinha” (NASSAR, 1997b, p. 48). Ele irrita-se quando cai na armadilha que o faz adotar uma estratégia pouco eficaz (“putíssimo comigo mesmo por ter passado de repente de um ataque curto e grosso à simples defensiva”) (NASSAR, 1997b, p. 49). A seguir, ele finge estar sereno, imprimindo a cada palavra uma “súbita calma (nervosa por dentro)” (NASSAR, 1997b, p. 50), e faz de conta que não percebe a estratégia de manipulação de sua adversária (“fiz aliás que partia pro bate-boca, fiz que ia na dela” – p. 50), mas isso é apenas um estratagema (“fui montado nos meus cálculos”) (NASSAR, 1997b, p. 50). Ele emprega exemplos concretos para reforçar seus argumentos (NASSAR, 1997b, p. 50-51) e, sem poder fazer nada melhor, lança mão de uma frase feita (NASSAR, 1997b, p. 52). Quando ele crê que sua tática não atinge o efeito desejado, ele decide adotar outra: “eu disse trocando de repente de *retórica* (tinha vibrado o diapasão e pinçado um tom suspeito [...]) acabei invertendo de vez as medidas, tacando três pás de cimento pra cada pá de areia, argamassando o discurso com outra liga” (NASSAR, 1997b, p. 52-53).

Porém, a discussão foge a seu controle (“apesar de esgotado o prazo que eu mesmo me concedera pro bate-boca”) (NASSAR, 1997b, p. 54) e ele percebe-se quase incapaz de escapar à manipulação – “faltava pouco pr’ela me rasgar a boca na sua fisga” (NASSAR, 1997b, p. 56). No intuito de não se deixar encurralar, ele desvia

astuciosa e inesperadamente o assunto (“num passe de prestidigitador”) (NASSAR, 1997b, p. 57), quando sua adversária toca em um ponto sensível que o abala (“de novo me tremeram as pernas”) (NASSAR, 1997b, p. 57). A seguir, ele se vê em posição dominante na briga (“eu de novo dei a volta por cima”) (NASSAR, 1997b, p. 59), o que atribui a sua estratégia: “eu disse vertendo minha bílis no sangue das palavras, sentindo que lhe abalava um par de ossos, tinha sido certa a porretada do disfarce, sem falar na profilática rejeição do seu humanismo” (NASSAR, 1997b, p. 66). Apesar de fingir outra vez que está sereno (“e como eu recuperasse aquela calma (nervosa por dentro)”) (NASSAR, 1997b, p. 67), ele acaba perdendo o controle (“minha arquitetura em chamas veio abaixo”) (NASSAR, 1997b, p. 69).

Vejamos a seguir como os dois protagonistas utilizam-se dos recursos corporais a fim de incrementar a eficácia do que dizem. Em decorrência da narração na primeira pessoa, a descrição das expressões do rosto da personagem feminina são mais detalhadas e numerosas. Assim, o personagem-narrador comenta a expressão do sorriso da moça (“só entortando, um tantinho mais, as pontas sempre curvas da boca, *desenhando enfim na mímica* o que a coisa tinha de repulsivo) (NASSAR, 1997b, p. 38), mas também a expressão de seu olhar (“e seus olhos me paporicavam *num intenso desafio*”) (NASSAR, 1997b, p. 67) e os vários recursos expressivos que ela conjuga: “ela de repente levou as mãos na cintura, *mudou a cara em dois olhos de desafio, os dois cantos da boca sarcásticos*, além de esbanjar a *quinquilharia de outros trejeitos*” (NASSAR, 1997b, p. 44).

Além das expressões faciais, a protagonista

exprime-se com seu corpo, como constatamos nas seguintes passagens:

[a] juvenzinha, que, pondo *provisoriamente no gesto a reprimenda*, acabava de levar a mão na maçaneta do seu carro (NASSAR, 1997b, p. 38). Mas, versátil a juvenzinha, atirou pra dentro do carro a bolsa a tiracolo e apoiou as mãos na lata *como se me chamasse para o tapa* (NASSAR, 1997b, p. 68).

Mas era incrivelmente espantosa sua agilidade, vendo que *não cabiam mais palavras na refrega*, a nanica, mesmo irritada, se agarrou às pressas no rabo do meu foguete, passando ao mesmo tempo – *c’um eloqüente jogo das cadeiras* – a me incitar pro pega (NASSAR, 1997b, p. 66).

O personagem-narrador confessa o quanto o riso de escárnio de sua parceira o desestabiliza (e foi metálico, foi cortante o riso de escárnio”) (NASSAR, 1997b, p. 69) e percebe as atitudes que ela adota (“ela disse *c’uns ares de heureka*” – p. 56, “e desenterrando circunstancialmente *uns ares de gente séria* (ela sabia representar o seu papel)” (NASSAR, 1997b, p. 38).

As metáforas de ator e de teatro são igualmente empregadas pelo personagem-narrador para designar a máscara que ele comporia: “de qualquer forma eu tinha sido atingido, ou *então, ator, eu só fingia, a exemplo,*

*a dor que realmente me doía*” (NASSAR, 1997b, p. 39)<sup>5</sup>, “forjando dessa vez na voz a mesma aspereza que marcava minha máscara, combinando estreitamente essas duas ferramentas, o alicate e o pé-de-cabra pra lhe arrancar uma palavra” (NASSAR, 1997b, p. 36). As inflexões de sua voz também corroboram a indiferença que ele pretende aparentar: (“eu disse numa voz plana, sem poder acreditar na súbita calma (nervosa por dentro) de cada palavra” (NASSAR, 1997b, p. 50).

Ele detalha seus próprios deslocamentos (“estufei um pouco o peito e dei dois passos na direção dela, e ela deve ter notado alguma solenidade nesse meu avanço”) (NASSAR, 1997b, p. 44), os gestos que conjuga ao que diz (“e eu batia no peito e já subia no grito” (NASSAR, 1997b, p. 45), “e foi pensando na suposta subida do meu verbo que eu, pra compensar, abaixei sacanamente o gesto ‘tenho colhão [...]’” – p. 62, “e, decidido, dei outro passo à frente e sapequei”) (NASSAR, 1997b, p. 68), e que culminam com o insulto e a bofetada: “e eu me queimando disse ‘puta’ que foi uma explosão na minha boca e minha mão voando outra explosão na cara dela” (NASSAR, 1997b, p. 69).

Ao identificar e registrar a ação oratória de sua adversária, o personagem-narrador comprova que os relativiza parcialmente, e que escapa em certa medida a sua influência, enquanto que, ao descrever suas próprias intenções e atitudes, ele compartilha com o leitor seus êxitos e fracassos.

---

<sup>5</sup> Trata-se evidentemente de uma referência ao poema de Fernando Pessoa (1967, p. 237): « O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente ».

## Conclusão

A busca, no epitexto nassariano, de pistas sutis capazes de indicar referências teóricas do autor revela-se frutífera no que tange à sofística e a sua “arte do discurso”. Os vocábulos “trapaceiros” e “trapaça”, utilizados pelo escritor paulista em entrevistas e em seus textos ficcionais quando trata dos mestres da arte da persuasão, asseguram a ligação entre as imagens de “armadilha” a que se induz o interlocutor, bem como às de “fisga”, “isca” e “anzol” – instrumentos dessa “arte da captura” –, presentes tanto em *Um copo de cólera* como em *O sofista*, de Platão.

A esse substrato de ideias, que traz em germe a problemática da relatividade inerente ao discurso (“e já que tudo depende do contexto, que culpa tinham as palavras?”) (NASSAR, 1997b, p. 52), “cedo ou tarde tudo acaba se reduzindo a um ponto de vista” (NASSAR, 1997b, p. 55), acrescenta-se o vínculo entre prática oratória e combate, ou seja, entre retórica e relação de poder. Isso aponta para uma interpretação bem específica da extrema violência que permeia a briga do casal de protagonistas na novela de Raduan Nassar. Essa batalha adquiriria, por momentos, contornos lúdicos, calcados no distanciamento e no cálculo estratégico postos em prática num exercício de manipulação recíproca.

Com efeito, o exame de numerosos indícios textuais leva a concluir que tanto o personagem-narrador quanto sua parceira são oradores hábeis (ela é inclusive jornalista), que se servem de recursos racionais (elaboração e formulação adequada de argumentos eficazes) e corporais (trejeitos, gestos, tom

de voz, deslocamentos) da retórica. No entanto, embora experientes, eles não escapam às armadilhas alheias.

O leitor também não sai ileso da experiência. A leitura de *Um copo de cólera* pela lente da sofística e da retórica constitui uma aprendizagem que transcende esse texto, convertendo-se em ferramenta para a interpretação de outros discursos, ficcionais ou não. Essa junção entre os livros e o “Livrão da Vida” é evocada nesses termos por Raduan Nassar, ao falar de si como leitor:

E tem isso: a leitura que eu mais procurava fazer era a do livrão que todos temos diante dos olhos, quero dizer, a vida acontecendo fora dos livros [...] Agora, apesar da importância que eu punha no Livrão (Livrão com maiúscula), é certo que muito do meu aprendizado foi feito também em cima de livros [...] (**Cadernos de Literatura Brasileira**, 1996, p. 27).

A escrita nassariana, ao se constituir em uma incitação permanente à decifração e à reinterpretação, impele o leitor a pôr em prática certos ensinamentos dos sofistas, como identificar as manobras discursivas e relativizar as “verdades”.



## Referências

ARISTÓTELES. **Les topiques**. Trad., introd. e notas de J. Tricot. Paris: Vrin, 1990. Col. "Bibliothèque des textes philosophiques".

BARTHES, Roland. **S/Z**. Paris: Seuil, 1970. Col. "Essais points".

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA:  
RADUAN NASSAR. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, set. 1996.

CHALHUB, Samira. **Semiótica dos afetos**: roteiro de leitura para Um copo de cólera, de Raduan Nassar. São Paulo: Hacker Editores / Centro de Estudo em Semiótica e Psicanálise – PUC - SP, 1997.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica** – edição comemorativa dos trinta anos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. Lisboa: Edições Ática, 1967.

PLATÃO. O sofista. In: **Diálogos**. Trad. e notas de Jorge Paleikat e João Cruz Costa, São Paulo: Nova Cultural, 1987. Col. "Os pensadores".

RAILLARD, Alice. À paraître: Raduan Nassar. **Magazine Littéraire**, Paris, n. 187, set. 1982.

REBOUL, Olivier. **La rhétorique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1998. Col. "Que sais-je?".

RHÉTORIQUE À HERENNIUS. Trad. de Guy Achar, Paris: Les Belles Lettres, 1989. Col. "Des universités de France".

VON STEEN, Edla. Raduan Nassar. **Viver e escrever**, Porto Alegre, L&PM, v. 2, 1983, p. 259-270.

WREGÉ RASSIER, Luciana. As trapaças de um sofista ou Da aprendizagem da insubmissão em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. **Léngua & meia - Revista de Literatura e Diversidade Cultural**, Universidade Estadual de Feira de Santana, n. 4, 2008 (no prelo).

WREGÉ RASSIER, Luciana. De la solidité précaire de l'ordre selon Raduan Nassar. In: OLIVIERI-GODET, Rita; HOSSNE, Andrea (org.). **La littérature brésilienne de 1970 à nos jours**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007. p. 77-92.

WREGÉ RASSIER, Luciana. **Le labyrinthe hermétique**: une lecture de l'œuvre de Raduan Nassar. 2002. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Paul-Valéry, Montpellier, França.

WREGÉ RASSIER, Luciana. Trois enfants prodiges: une étude de l'intertextualité dans *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. In: DUMAS, Marie; UTEZA, Francis (org.). **Mélanges offerts à Claude Maffre**. Montpellier: Université Paul-Valéry, 2003. p. 271-287. Col.: 'ETILAL – Etudes Ibériques, Latino-Américaines et Lusophones'.

## ***Iararana e Terras do sem fim: a violência construindo o homem sul-baiano***

Fátima Santos Silva<sup>1</sup>  
Patrícia Kátia da Costa Pina<sup>2</sup>

**Resumo:** O objetivo maior desta pesquisa é relacionar literatura e cultura, através dos mecanismos discursivos que viabilizam uma leitura simbólica da região cacaueira: trata-se de um estudo comparativo entre *Iararana*, de Sosígenes Costa, e *Terras do sem fim*, de Jorge Amado, a partir da análise da representação literária de formas variadas de violência, as quais sugerem a construção identitária do homem sul-baiano. O problema posto por este projeto de pesquisa é responder à seguinte questão: de que maneira os mecanismos discursivos constroem, nas narrativas abordadas, a violência como instrumento de fundação da sociedade local e como aspecto da identidade masculina sul-baiana? Parto da hipótese de que as imagens construídas nas obras analisadas colocam a violência de forma dúplice: de um lado, a violência define “positivamente” o homem desbravador; de outro, aponta para a crueldade do processo de constituição histórica, cultural e política do mundo do cacau. Este projeto se justifica, então, por abrir uma possibilidade de compreensão da identidade masculina sul-baiana, aquela literariamente construída, buscando entender a linguagem narrativa utilizada pelos autores escolhidos, na recriação das

---

<sup>1</sup> Discente do Curso de Letras, do Departamento de Letras e Artes, na Universidade Estadual de Santa Cruz, bolsista do PROIIC/UESC. *E-mail:* fatletras@gmail.com.

<sup>2</sup> Professora Doutora do Curso de Letras, do Departamento de Letras e Artes, na Universidade Estadual de Santa Cruz. *E-mail:* dacostapina@gmail.com.

formas de violência que possibilitaram as conquistas e, por conseguinte, o poderio na região. A importância da implementação desta proposta reside exatamente na ideia de se pesquisar a literatura em suas relações transitivas com a cultura local. Para tanto, estão sendo estudados teóricos como Bakhtin, Rui Facó, José Paulo Paes, Walter Boechat, Stuart Hall, Flávio Gikovate, Gilfrancisco, entre outros.

**Resumen:** El objetivo mayor de esta pesquisa es relacionar literatura y cultura, a través de los mecanismos discursivos que hacen viable una lectura simbólica de la región del cacao: se trata de un estudio comparativo entre *Iararana*, de Sosígenes Costa, y *Terras do sem fim*, de Jorge Amado, a partir del análisis de la representación literaria de formas variadas de violencia, en las cuales sugieren la construcción de la identidad del hombre del sur de Bahia. El problema puesto por este proyecto de pesquisa es: ¿de qué manera los mecanismos discursivos construyen, en las narrativas abordadas, la violencia como instrumento de fundación de la sociedad local y como aspecto de la identidad masculina del sur de Bahia? Parto de la hipótesis de que las imágenes construidas en las obras analizadas ponen la violencia de forma doble: de un lado, la violencia determina como “positivo” el hombre desbravador; de otro, apunta para la crueldad del proceso de constitución histórica, cultural y política del mundo del cacao. Este proyecto se justifica, entonces, por abrir una posibilidad de comprensión de la identidad masculina del sur de Bahia, aquella construida por la literatura, buscando entender el lenguaje narrativo aprovechado por los autores elegidos, en la recriación de las formas de violencia que posibilitaron las conquistas y, por

consiguiente, el poderío en la región. La importancia de la implementación de esta propuesta estriba exactamente en la idea de investigarse la literatura en sus relaciones transitivas con la cultura local. Para eso, siguen siendo estudiados autores como Bajtín, Rui Facó, José Paulo Paes, Walter Boechat, Stuart Hall, Flávio Gikovate, Gilfrancisco entre otros.

A sociedade sul-baiana é historicamente marcada pela violência da colonização e das conseqüentes tentativas de cultivo da terra, independência econômica e manutenção das populações locais. Índios e europeus lutaram por séculos, de forma sangrenta, tentando assegurar, cada grupo para si, a posse das terras. No século XVI, as tribos naturais da região (Tupinikin, Kamakã-Mongoió e Aimorés) queimaram engenhos e fazendas, cercaram a vila de Ilhéus e mantiveram refugiados em situação de fome e desespero. No século XVIII, moravam na vila de Ilhéus cerca de 1227 pessoas, cuja segurança deveria ser garantida por um Corpo de Ordenanças, criado em 1756. Nessa época, os aldeamentos indígenas forneciam a mão de obra para os exploradores. Na segunda metade do século XIX, começa um caminho de possível enriquecimento e redenção para Ilhéus: o do plantio do cacau (FREITAS; PARAÍSO, 2001, p. 20-84).

Daí, do plantio sistemático do cacau, de sua comercialização, começa a surgir uma sociedade diferenciada, com marcas próprias, marcas estas que a literatura ajudou a construir e a cristalizar, reinventando um diálogo com o cotidiano regional.

No século XX, existiu nessa região um grupo de escritores que tinham entre seus ideais o compromisso de

manter viva, através da literatura, a cultura local com todas as suas peculiaridades (SEIXAS, 2004, p. 145). Percebe-se então que Sosígenes Costa e Jorge Amado reinventam em *Iararana* e em *Terras do sem fim*, respectivamente, personagens típicas desse pedaço de chão, dentre elas o homem-sul baiano, que vai ser imaginado com ênfase na violência presente em seus atos.

Isso nos remete a um importante propósito da literatura, que é manter vivos traços socioculturais e aspectos característicos de determinada região. Para isso, o autor recria fatos históricos e personagens, de maneira que o leitor se sinta representado por estes. Assim, o indivíduo reconhece sua “essência” na obra, identificando-se como pertencente a determinada cultura.

Segundo Stuart Hall (2002), a construção identitária de determinado indivíduo se dá através da convivência deste com a sociedade. Desta forma, as características que compõem a identidade masculina não serão intrínsecas ao nascimento da criança do sexo masculino, mas serão adquiridas ao longo do tempo, atendendo às exigências culturais do meio em que está inserida.

Sendo assim, as características que compõem o “ser homem” serão distintas, tanto de acordo com a região, como de acordo com a idade, com as funções exercidas pelo indivíduo e por inúmeros fatores, pois as identidades não são fixas. Antigamente se acreditava que as identidades eram estabelecidas pelo divino, portanto não poderiam ser questionadas nem desrespeitadas. Atualmente, a visão é diferente, já se sabe, por exemplo, que existe mais de uma identidade para cada pessoa e que elas se alternam de acordo com a exigência social (HALL, 2002, p. 21-25).

É interessante observar que a relação de aprendizagem identitária se dá na questão da violência. Segundo José Pereira (1975, p. 33), “o comportamento agressivo individual é apreendido e não herdado. E a sociedade é a grande professora”. Podemos observar aqui que o autor citado dá a violência como adquirida no convívio com a sociedade. Trata-se de uma questão própria da cultura e não da pessoa do sexo masculino; na verdade, é construída pelos grupos sociais, ou seja, a violência compõe a identidade masculina.

Partindo daí, observamos inicialmente que Sosígenes Costa funde, em *Iararana*, as temporalidades relativas ao descobrimento do Brasil e à fundação da sociedade cacauera, através da representação simbólica de um misto de colonizador europeu e coronel do cacau na figura de Tupã-cavalo, ser mítico que, por meio da violência, doma as águas e as terras, tomando-as para si.

Assim, por meio da violência, vemos construída a identidade masculina e recriada a história da aquisição de poder e das terras na região sul-baiana. Nessa obra, o primeiro ato de violência é "mágico": o estupro da Mãe-d'água por Tupã-Cavalo:

Tupã-Cavalo ficou logo apaixonado,  
passou junto da camboa,  
se escondeu na cana brava  
e pegou a mãe-d'água na coroa.

Foi daí que nasceu o samba:  
olha o fogo no canaviá

E a mãe-d'água gritou muito  
mas o bicho a levou pra cana brava.

Pegou fogo na cana brava,  
fogo pegou no canaviá!

Muito grito se ouviu na cana brava,  
na cana brava pegou fogo  
e quando o bicho apareceu  
como morta a iara estava (COSTA, s.d., p. 41).

Aqui, é possível fazer duas leituras: a primeira se refere ao estupro (figura do fogo e do grito) da Iara enquanto violação da cultura local. Sosígenes Costa faz neste trecho do poema “uma contundente crítica ao processo de colonização, retomando a idéia de estupro ou de violação de uma raça” (SEIXAS, 2004, p. 150); a segunda nos permitiria afirmar que com o estupro da Iara (mãe-d’água), Tupã-Cavalo passa a adquirir o domínio da “filha”, ou seja, o domínio das águas. Considerando que o cacau é uma árvore de terras úmidas, compreendemos que a partir desse estupro surge a lavoura de cacau e este, por sua vez, seria fruto da violência.

É possível afirmar também que o fogo representa a intensidade da violência masculina; a paixão sexual instintiva e desenfreada, uma vez que Tupã-Cavalo viu a Iara e logo quis possuí-la sem se importar com o que ela desejava; além da demonstração de superioridade e poder.

Além disso, percebe-se no estupro a imposição da força, da vontade e do desejo masculino sobre o feminino. Um dos motivos para a presença marcante da violência na identidade masculina é a imposição do poder, do domínio e conseqüente subjugação do outro. Walter Boechat (1997) sugere que essa tática funciona como



autoafirmação da identidade e tentativa de manutenção da mesma, uma vez que aquele que fugir aos padrões sociais impostos terá sua virilidade questionada.

Nesse sentido de imposição, vemos que, em *Terras do sem fim*, Jorge Amado recria as relações de poder entre o possuidor das terras e os trabalhadores.

- Meto bala no primeiro que der um passo...

[...]

Juca Badaró atirou, novo raio atravessou a noite.

[...]

A bala atravessara o ombro. Juca Badaró falou com a voz muito calma:

- Não atirei para matar, só para mostrar que vocês têm que obedecer...

(AMADO, s.d., p. 46).

Considerando que “o homem luta pela posse, bem como pelo maior prestígio possível” (PEREIRA, 1975, p. 38), pode-se concluir que um dos motivos desencadeadores para a violência é o desejo de possuir as terras e o “respeito” dos seus semelhantes. Porém, o ser humano não se permite ser subjugado por outro passivamente. Nesse sentido, Juca Badaró só conseguiria alcançar seu objetivo através da violência. Sendo assim, ela se torna um atributo imprescindível na construção identitária masculina, uma vez que dominar é para o homem “uma necessidade quase instintiva” (PEREIRA, 1975, p. 38).

Em *Irarana*, a conquista das terras e das matas se deu de igual maneira, Tupã - Cavalo “fez guerra aos cabocos do mato/ e venceu os cabocos e escorraçou o Pai-do-mato/ e ficou no lugar dele e se chamou dono

da gente” (PEREIRA, 1975, p. 34). Através da violência, Tupã-Cavalo domina as terras e as matas, subjugando os caboclos aos seus serviços. Ao escorraçar o pai-do-mato, ele mais uma vez violentou a cultura local. Sendo assim, o poder aqui não está ligado apenas à sua aquisição através das terras, mas também através da subjugação de uma cultura e da imposição de outra.

Em *Terras do sem fim*, o narrador amadiano compara a mata a uma “virgem cuja carne nunca tivesse sentido a chama do desejo” (AMADO, s.d., p. 42). Também é evocada por Amado a figura do grito, como foi por Costa (estupro da Mãe D’água), porém aqui ela não representa, inicialmente, a violação da mata, mas sim os sons de seus habitantes naturais. Podemos conferir a seguir: “E seus gritos não eram ainda anunciadores de desgraças já que os homens ainda não haviam chegado na mata” (AMADO, s.d., p. 42).

Todas essas manifestações de violência tão fortemente destacadas na identidade masculina têm uma razão muito forte: a luta por terra, prestígio e poder. No caso específico da região sul-baiana, temos no cacau um grande fator para ativar esse desejo de poder, uma vez que ele era considerado o fruto de ouro e durante muito tempo a região de seu plantio ficou conhecida como uma região muito rica. Eram realizadas festas em comemoração às boas safras ou ao bom preço desse fruto, porém essa realidade comemorativa não pertencia a todos; a verdade é que a oscilação no preço do cacau e a força da safra – que se mede em números de sacos de quatro arrobas – somente não interessava ao homem que planta, colhe e limpa o cacauero: para ele a miséria é sempre a mesma, não sofre oscilações (AMADO apud

MATTOS, 2004, p. 73).

O trabalho semiescravo foi uma dura realidade durante muito tempo para o homem dessa região. Apenas quem tivesse coragem de matar conseguia um pouco mais de respeito e de dinheiro, porque “Homem que não mata não tem valia pro coronel” (AMADO, s.d., p. 24). Embora trabalhar de jagunço significasse colocar a vida em risco, quem se destacasse nesta “arte” trabalharia menos e ganharia mais, além de ter direito a algumas regalias como, por exemplo, permissão para visitar as rameiras.

Segundo Cyro de Mattos (2004), todo funcionamento da região sul-baiana estava ligado à renda proporcionada pelo cacau, portanto eram os coronéis quem mandavam e detinham o poder neste pedaço de chão e para conseguir respeito só se utilizando da força.

Aquelas mãos, que durante muito tempo manejaram o chicote quando o coronel era apenas um tropeiro de burros, empregado de uma roça do Rio do Braço. Aquelas mãos manejaram depois a repetição quando o coronel se fez conquistador da terra (AMADO, s.d., p. 47).

O fragmento acima se refere ao Coronel Horácio da Silveira; observe que ele só se tornou um coronel respeitado quando aprendeu a manejar a repetição, que é um tipo de arma, ou seja, somente depois de aprender a matar é que ele desenhou os caminhos de seu poder na região sul-baiana.

Diante do exposto, é possível observar que a violência é tida nas obras analisadas de forma dúplice: de um lado, ela define “positivamente” o homem desbravador,

afinal a região se tornou economicamente conhecida por causa das grandes vendas de cacau.

Sosígenes Costa trabalha isso quando põe em sua obra o povo recebendo Tupã – Cavalo com muita festa porque ele “tinha posto o cacau na coroa da lua / e o menino chamava a lua dindinha / e o cacau agora passou a ser um deus na terra / só se falava em cacau” (COSTA, s.d., p. 86). Observe que mesmo sendo violentado, o povo festeja seu algoz e o motivo é o prestígio dado à região através do cacau.

Por outro lado, aponta para a crueldade do processo de constituição histórica, cultural e política do mundo do cacau. Sendo assim, junto com a boa fama de riqueza vem também a de “atos de bravuras nas terras semibárbaras de São Jorge dos Ilhéus” (AMADO, s.d., p. 21) [grifo nosso].

Por fim, observa-se que essa relação de duplicidade para as formas violentas é percebida em ambas as obras analisadas. Portanto, vale ressaltar que o ambiente de crescimento e domínio econômico associado ao respeito e obediência desejados exigia do homem sul-baiano um comportamento violento. E esse, por sua vez, contribuiu para o desenvolvimento político, social e econômico deste pedaço de chão.

## Referências

AMADO, Jorge. **Terras do sem fim**. São Paulo, Círculo do Livro, S/D.

BOECHAT, Walter. Arquétipos masculino: “animus mundi”. In: BOECHAT, Walter. (org.) **O masculino em questão**. Petrópolis – RJ, Vozes, 1997.

COSTA, Dias da. “Um Poeta”. In.: COSTA, Sosígenes. **Crônicas e poemas recolhidos**. Salvador: Fundação Cultural de Ilhéus, 2001.

FREITAS, A. F. G. de; PARAÍSO, M. H. B. **Caminho ao encontro do mundo**: a capitania, os frutos de ouro e a Princesa do Sul. Ilhéus – BA: Editus, 2001.

GIKOVATE, Flávio. **Homem**: o sexo frágil? 5 ed. São Paulo: MG Editores, 1943.

HALL, Stuart. **A identidade na pós-modernidade**. 3 ed. Rio de Janeiro, DP&A, 1999.

MATTOS, Cyro de. “Informação de Sosígenes Costa”. In: FONSECA, Aleilton; MATTOS, Cyro (org.). **O triunfo de Sosígenes Costa**: estudos, depoimentos e antologia. Ilhéus, BA: Editus/UEFS, 2004.

PEREIRA, José. **Violência**: uma análise do “homo brutalis”. São Paulo: Alfa – Omega, 1975.

SEIXAS, Cid. Iararana, um documento dos anos 30. In: FONSECA, Aleilton; MATTOS, Cyro (org.). **O triunfo de Sosígenes Costa**: estudos, depoimentos e antologia. Ilhéus, BA: Editus/UEFS, 2004.



## Tropicália e pós-modernidade: uma (re)leitura possível

Karin Hallana S. Silva  
Tânia de Azevedo<sup>1</sup>

**Resumo:** Trata de uma análise da canção do compositor baiano Caetano Veloso, como exemplo de expressão do pós-modernismo na década de 60. Com a postura metodológica do campo dos estudos culturais, problematizam-se as dicotomias tais como: moderno/arcaico: atraso/vanguarda: alta cultura/cultura de massa. O estudo realizado teve como perspectiva os conceitos de hibridização e identidade. Estas análises podem oferecer uma visão diferente sobre como a cultura brasileira colaborava para construir uma identidade nacional.

**Palavras-chave:** Tropicália; Pós-modernidade; Hibridização; Cultura; Identidade.

**Abstract:** This paper deals with some analyses made on the song Tropicália from the Bahian composer Caetano Veloso as an example of the post-modernism expression from the 60s. Through a methodological attitude from the cultural fields of studies, dichotomies became problematical such as: modern/archaic, retrograde/vanguard, high culture/mass cultures. This study had as perspective the hybridization and identity concepts. These analyses might offer a different view on how was the Brazilian culture support for a national identity construction.

---

<sup>1</sup> Graduandas do 6º semestre do curso de Letras da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC.

**Keywords:** Tropicália; Post-modernism; Hybridization; Culture; Identity.

A década de 60 foi um período marcado por diversas transformações políticas, sociais, culturais, econômicas que mudariam para sempre o pensamento ocidental. Da revolução sexual desencadeada pela pílula anticoncepcional, passando pela guerra do Vietnã, as passeatas dos estudantes franceses, a chegada do homem à lua, o Concorde que viaja a uma velocidade superior à do som. Mudanças que demonstram o grande desenvolvimento que modernizava a sociedade.

O Brasil vivia o auge da modernização. Brasília era a capital moderna e arrojada, a industrialização crescia, vivia-se o “milagre econômico” idealizado por Delfim Netto, ainda que tenha aumentado a desigualdade social. Na política instaurava-se o Golpe Militar que inicialmente foi apoiado por vários setores da sociedade civil, pela imprensa e pelos principais partidos políticos. Mas o paraíso dura pouco. A imprensa solicita o restabelecimento da democracia, e diante do corte de orçamento para a educação e a falta de vagas no ensino público, iniciam-se as passeatas e os choques entre os estudantes e o poder. Em 1968, por fim, é decretado o AI-5, Ato que dissolveu o Congresso Nacional, instituiu a censura absoluta e acabou com a liberdade individual.

No âmbito cultural discutem-se as dicotomias simplistas da modernidade: cultura nacional x cultura internacional, arte engajada x arte alienada. As discussões em torno da arte sofrem forte influência do Movimento Modernista para qual, segundo Resende (1997),



arte renovadora mas hermética, capaz de abrir novos caminhos para a criação no país porém com dificuldade de conviver com tudo aquilo que não tivesse, segundo seus próprios padrões, verdadeiro valor estético.

O Centro Popular de Cultura (CPC), por sua vez, considerava qualquer aspecto cultural não político como alienante. O grupo submetia qualquer manifestação artística à panfletagem política, cujo principal lema era “Fora da arte política não há arte popular”. As ideias do CPC influenciaram fortemente as produções culturais do período, principalmente depois do golpe militar.

Na música, de um lado a Bossa Nova revolucionava com as novas harmonias, com os novos arranjos, as letras que cantavam o cotidiano bucólico da praia, do céu e do mar. De outro, desenvolvia-se um tipo de música popular marcada pela influência do CPC, que se pretendia engajada. Diante da censura imposta pelo governo militar, as canções de protesto de teor altamente metafórico manifestavam-se contra o regime militar com o objetivo de politizar a sociedade. Ainda havia a chamada Jovem Guarda, também conhecida por *iê-iê-iê*, que fazia enorme sucesso junto ao público jovem. O grupo era muito criticado por aqueles que se pretendiam politizados, uma vez que a turma liderada por Roberto Carlos era muito influenciada pelo rock internacional, portanto antinacionalista, e não tinha nenhum compromisso com a música engajada.

É nesse contexto que surge o Movimento Tropicalista. O título que nomeia o movimento foi tirado de uma instalação do artista plástico Hélio Oiticica chamada “Tropicália”, que juntava, em um mesmo ambiente,

plantas, areia, araras, um aparelho de TV. Segundo Paiano (1996), “a idéia era criar uma situação em que imagens tropicais, nostálgicas e lúdicas convivessem com o futuro planejado, industrial e tecnológico representado pela TV”. No cinema, Glauber Rocha inova com *Terra em transe*, ao buscar uma nova linguagem cinematográfica que não reduzisse a arte a uma função meramente política. Na música, Caetano Veloso e Gilberto Gil vão se apropriar da guitarra elétrica da Jovem Guarda e de um possível diálogo com a música internacional, ao mesmo tempo, as inovações da Bossa Nova abriram novas experiências estéticas musicais. A *pop art* que transforma os meios de comunicação de massa e o consumismo em obras de arte, as ideias antropofágicas modernistas, diversas influências que, assimiladas pelo Movimento Tropicalista, vão problematizar as dicotomias simplistas: Pop x Folclore; Alta cultura x Cultura de massas; Tradição x Vanguarda.

Nesse sentido, pode-se dizer que a poesia tropicalista se (des) recalca do modernismo, ainda que historicamente esteja inserida nesse contexto, e torna-se uma expressão da pós-modernidade. De que forma? A partir do momento que concebe a identidade cultural brasileira como múltipla, híbrida, ao invés de homogênea, como pretendiam os modernistas. No momento em que traz para dentro da nova estética elementos da publicidade, da televisão, da urbanização, desconstruindo a ideia de que há uma forma exclusiva de produzir arte e que ela, enquanto tal, não deve estar comprometida com a satisfação do público.

Concebendo o pós-modernismo “não como um estilo, mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre

si e com as novas tecnologias culturais” (CANCLINI, 1998, p. 329) observa-se que, nesse sentido, o Movimento Tropicalista se insere nesta estética ao estabelecer um diálogo entre elementos aparentemente díspares da cultura brasileira em um contexto transnacional. Através de citações paródicas, as composições tropicalistas se constroem no embricamento de uma cultura híbrida que nos remete às vanguardas, aos ícones do cinema, à música “brega”, à literatura, compondo um índice da complexidade que é a cultura brasileira.

O conceito de hibridização utilizado nesse trabalho visa acompanhar a proposta de Canclini (1998, p. 19), em que esses processos envolvem

diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo ‘mestiçagem’ – porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que ‘sincretismo’, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas. Diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais ou de movimentos simbólicos tradicionais.

Dessa forma, serão contempladas as diversas influências que na intersecção cultural constroem e caracterizam a cultura brasileira.

Outro paradigma caro às teorias pós-modernas é o conceito de identidade. Considerando o caráter híbrido da cultura brasileira, a produção pós-moderna contemplará as identidades subalternas que foram negligenciadas no processo de formação da identidade nacional. Assim, a identidade é vista no sentido de uma Questão (HALL, 1998) em que uma identidade mestra já não satisfaz o

consenso do imaginário cultural, advindo daí a noção de fragmentação ou de uma identidade móvel.

O *corpus* analisado será a letra da música “Tropicália”, de Caetano Veloso que, além de nomear o movimento, ilustra as propostas a que ele se propõe. Esta canção está incluída no LP que leva o mesmo nome do autor e é de 1968. Através de uma composição caleidoscópica, a letra evoca diversas referências que estabelecem um diálogo entre o arcaico e o moderno, o cosmopolita e o periférico, o atraso e a vanguarda, o artesanato e a indústria.

A primeira estrofe começa exigindo do público uma postura de decifração:

Sobre a cabeça os aviões  
sob os meus pés os caminhos  
aponta para os chapadões  
meu nariz

Os aviões referem-se à modernização pela qual atravessava o país. Em contraste surgem os caminhos denotando o caráter arcaico que ainda havia no Brasil. A atitude de apontar o nariz, numa clara demonstração de intromissão, indica a direção para onde se voltam às questões que serão discutidas no decorrer da música: os chapadões, o interior do Brasil. E interior nos remete às problemáticas que envolvem a constituição daquilo que entendemos como cultura brasileira. É no trânsito entre o moderno e o arcaico que serão colocadas as questões mais íntimas da identidade cultural do Brasil. E o texto segue:

eu organizo o movimento  
eu oriento o carnaval  
eu inauguro o monumento

no planalto Central  
do país

O segundo verso traz uma voz em primeira pessoa que (re) elabora as complexidades que envolvem a constituição de uma identidade brasileira. O movimento pode ser entendido como o próprio Movimento Tropicalista que em sua proposta intenta considerar todas as manifestações e influências da cultura brasileira como legítimas, uma vez que essa cultura é antes híbrida do que homogênea.

Competitivo no que se refere a: *É possível “orientar” o carnaval?* Se entendermos que o carnaval é uma festa popular, nascida nas ruas e, inicialmente, desprovida do caráter transformador, há a necessidade de pensar algumas questões. Os desfiles das escolas de samba trazem consigo uma série de problemas que descaracterizam o carnaval: transformado em uma competição, ficam em segundo plano a participação dos populares, a democratização do acesso (uma vez que os desfiles acontecem em um espaço fechado, o sambódromo), a criatividade dos foliões é anulada em função dos vários quesitos que envolvem o torneio. Assim, há de fato uma necessidade de (re) orientar o carnaval, de discuti-lo.

O monumento é uma imagem recorrente ao longo da canção. Aqui ele nos remete a Brasília, a capital federal sonhada por Juscelino Kubstchek e projetada por Oscar Niemeyer, símbolo da modernização crescente que vinha sendo implantada no país. O eu-lírico preocupa-se tanto com as questões que envolvem as identidades do povo quanto com as questões ligadas à estética modernista. O refrão torna-se, então, uma síntese da primeira parte da canção:

Viva a bossa sa sa  
Viva a palhoça ça ça ça ça

São exaltados aqui, sem nenhuma hierarquia, o arcaico e o moderno. A bossa alude tanto à Bossa Nova, movimento musical surgido no Rio de Janeiro e apreciado pela juventude urbana, à gíria utilizada no Rio de Janeiro dos anos 30, e que já aparecia no samba de Noel Rosa chamado “Coisas nossas”, e ao programa de televisão *O Fino da Bossa*, liderado por Elis Regina e Jair Rodrigues. A palhoça remete ao outro lado do Brasil. Um Brasil que ainda era eminentemente rural. As imagens criadas pelo refrão problematizam o lugar das novas tecnologias, simbolizadas pela TV, para uma população que em sua grande maioria, não tinha acesso a ela.

Novamente surge a imagem do monumento:

O monumento é de papel crepom e prata  
Os olhos verdes da mulata  
A cabeleira esconde atrás da verde mata  
O luar do sertão

O monumento aqui não é concebido somente como uma obra notável e duradoura evocada pela prata, mas também em sua constituição se encontra um elemento frágil e descartável como o papel crepom. Essas ideias contaditórias continuam quando aparece a figura da mulata de olhos verdes, uma alusão à miscigenação racial, às misturas interétnicas do povo brasileiro.

Uma das formas dos jovens romperem com os padrões estéticos vigentes era não cortar os cabelos do corpo. Nas mulheres isso incluía os pêlos e para os

homens os cabelos propriamente ditos. Essa postura de rebeldia era vista com maus olhos pela sociedade. Ao retomar essa discussão, há uma tentativa de incluir como pertencentes à sociedade aqueles que se comportam de forma diferente da maioria. Nesse contexto, entende-se a cabeleira como a chegada do movimento *hippie* ao Brasil. E a inclusão dessa minoria como componente dessa sociedade justifica-se no sentido de que ela também carrega consigo a verde mata, referência às matas brasileiras, e o luar do sertão que além da clara referência ao nordeste, alude à canção “Luar do sertão”, de Catulo da Paixão Cearense, que é uma das músicas mais conhecidas do cancionário nacional.

Em seguida, a metáfora ao monumento assumirá outra característica:

O monumento não tem porta  
entrada é uma rua antiga estreita e torta  
E no joelho uma criança sorridente feia e morta  
Estende a mão

Como é possível entrar em um espaço sem porta? O monumento ainda é Brasília, mas não em seu sentido físico, mas no tempo, reportando-se à história do Brasil. Para entender a constituição da identidade cultural brasileira há que se entender o passado localizado em uma “rua antiga estreita e torta”. Sendo a cultura brasileira tão complexa e híbrida, a imagem de uma “criança sorridente feia e morta” estendendo a mão é a marca de uma sociedade que ocupa um lugar entre a riqueza e a miséria. Ao mesmo tempo em que são gastos milhões com a construção de uma nova capital federal,

não há nenhuma preocupação com os miseráveis.

O choque da última estrofe é quebrado pelo refrão.

Viva a mata ta ta

Viva a mulata ta ta ta ta

Viva novamente. Viva a mata com sua exuberância e mistério. Viva a mulata tão representativa da miscigenação racial do Brasil.

Na estrofe seguinte serão discutidas as questões que envolvem a burguesia:

No pátio interno há uma piscina

Com água azul de Amaralina

Coqueiros brisa e fala nordestina

E faróis

A crescente burguesia é representada por seus objetos de consumo: as piscinas, os faróis dos carros, o coqueiro e a brisa; além de aludirem às belezas naturais, também evocam a expressão “sombra e água fresca” em que essa nova camada da sociedade pode desfrutar de diversos benefícios trazidos pela modernização sem que para isso haja esforço físico. A fala nordestina vai atuar como um contraponto, uma vez que o sotaque nordestino é desprestigiado e a imagem do nordeste é a da seca e da miséria.

Em seguida é discutido o panorama político do país:

Na mão direita tem uma roseira

Autenticando eterna primavera

E nos jardins os urubus passeiam a tarde  
inteira

Entre os girassóis



Não há como não considerar aqui o aspecto político que o Brasil atravessava. Historicamente a direita é vinculada aos partidos políticos conservadores ou ao poder vigente. Diante da ditadura militar, que vigorava desde 1964, pode-se entender a direita como o poder militar que através do verbo autenticar, linguagem utilizada nos cartórios para reconhecer a autenticidade de algum documento, decreta uma “eterna primavera”. Ou seja, o discurso do governo militar era que o Brasil atravessava um momento de paz, de desenvolvimento, sem conflitos. Uma das formas de transmitir essa ideia era a música, que nessa estrofe pode ser entendida pela presença da canção popular que dizia “Na mão direita tem uma roseira/ Na mão direita tem uma roseira/ Que dá flor na primavera” (PAIANO, 1996, p. 36). Os urubus remetem ao lado obscuro do discurso do poder vigente que escondia as torturas, as prisões arbitrárias, o sufocamento dos movimentos estudantis camuflado no inconsciente coletivo pela ideia do paraíso tropical.

O refrão vai exaltar a Maria e a Bahia:

Viva Maria iá iá  
Viva Bahia iá iá iá iá

Segundo o próprio Caetano, em seu livro *Verdade Tropical*, *Viva Maria* era um filme de Louis Malle cuja protagonista era Brigitte Bardot. A atriz já havia sido mencionada em *Alegria, alegria* e aqui ela simboliza a influência do cinema na cultura brasileira estabelecendo um diálogo possível com a cultura estrangeira. A Bahia, terra de Caetano, também é exaltada seguidamente, da mesma forma que o verso anterior, de “iá iá” que é como

os negros escravos se dirigiam às suas senhoras ou a qualquer mulher branca que lhes fosse superior, já que *íá* é mãe na língua iorubá (VELOSO, 1997, p. 187). Uma mistura tão exuberante, tão antagônica, mas possível.

Se havia uma direita, onde estava a esquerda?

No pulso esquerdo um bang-bang  
Em suas veias corre muito pouco sangue  
Mas seu coração balança a um samba  
De tamborim

A esquerda estava na guerrilha, imagem suscitada pelo *bang-bang*, tipo de filme americano muito apreciado no período e mais uma referência ao cinema. O pouco sangue que corre nas veias da esquerda pode ser entendido sob duas perspectivas: o número de militantes que aderiam à luta armada era muito pequeno e também uma analogia às baixas que os resistentes sofriam e por conta disso não havia muitos sobreviventes para dar continuidade à guerrilha. Em contrapartida, diante de tanta luta, há uma coisa que traz um pouco de alegria ao coração: o samba, o ritmo eminentemente brasileiro. A música vai iniciar a segunda estrofe fazendo uma homenagem a um dos grandes ídolos de Caetano Veloso.

Emite acordes dissonantes  
Pelos cinco mil alto-falantes  
Senhoras e senhores ele põe os olhos grandes  
Sobre mim

João Gilberto ao lançar mão de acordes dissonantes inaugura a Bossa Nova. O novo jeito de tocar violão rejuvenesce a música brasileira ao experimentar novas

possibilidades estéticas, e é através dos “cinco mil altofalantes” que essa música é propagada. Os olhos grandes mencionados trazem novamente à tona a temática política que num clima repressor vigiava a todos.

O refrão de letra variável propõe uma análise diacrônica ao ligar duas musas separadas no espaço-tempo.

Viva Iracema ma ma  
Viva Ipanema ma ma ma ma

A índia do romance de José de Alencar e a garota de Ipanema da dupla Tom Jobim e Vinícius de Moraes são colocadas lado a lado, produzindo um reflexo interessante. Iracema é o nome dado a uma praia no Ceará em homenagem à heroína do romance e Ipanema é o nome de uma praia no Rio de Janeiro que foi tomado de empréstimo para homenagear uma garota (VELOSO, 1997, p. 187). Ao alinhar essas duas figuras e essas duas praias tão distantes no espaço-tempo, aproxima-as, tornando pequena a distância que separa as duas regiões do Brasil, ao tempo em que demonstra a multiplicidade das identidades culturais do país.

Em seguida é retomado o tema musical bem como o espaço em que ele é concebido.

Domingo é o fino da bossa  
Segunda-feira está na fossa  
Terça-feira vai à roça  
Porém

A programação da televisão acompanhada pela

população é composta pelo programa de Elis Regina e Jair Rodrigues, mencionado anteriormente, e a fossa alude tanto ao programa *O Fino da Fossa*, dedicado ao samba, quanto ao Solar da Fossa apartamento em que Caetano morou. A roça relembra o antagonismo que se encontra no país. De um lado, encontra-se a modernização em contraste com o arcaico; ao mesmo tempo em que é possível entrar em contato com produtos industrializados, no dia a dia, as pessoas vivem de forma antiquada.

Na última estrofe, o monumento reaparece:

O monumento é bem moderno  
Não disse nada do modelo do meu terno  
Que tudo mais vá pro inferno  
Meu bem  
Que tudo mais vá pro inferno  
Meu bem

Dentro do contexto em que o monumento está inserido há espaço ainda para a Jovem Guarda, programa liderado por Roberto Carlos e que em uma de suas músicas utiliza a expressão “que tudo mais vá pro inferno”. A Jovem Guarda não era bem vista pelos grupos mais conservadores que os considerava como alienados. Dentro da Tropicália, eles encontram espaço, uma vez que também integram o que se concebe como música popular brasileira, dado o seu enorme sucesso junto ao público. Aqui se observa também uma referência aos objetos de consumo, haja vista que a Jovem Guarda comercializou uma série de produtos com essa marca, dentre eles, o terno.

O último refrão encerra reverenciando o meio pelo qual toda essa discussão é possível

Viva a banda da da  
Carmem Miranda da da da da

“A banda” é o nome de uma das músicas mais famosas de Chico Buarque, vencedora do Festival de Música Popular Brasileira de 1966. A música fala de uma cidadezinha triste que ao ser atravessada por uma banda ganha vida e ânimo. Nessa perspectiva, a presença da música desempenha o papel de metáfora, uma vez que o povo muitas vezes só conta com ela para ter um pouco de alegria. Carmem Miranda foi uma das maiores estrelas do show business brasileiro e americano. Suas apresentações tentavam resgatar o que havia de mais brasileiro dentro da cultura nacional: a baiana, os grupos de samba, a figura do malandro, imagens que ainda permanecem no imaginário de estrangeiros que não conhecem o Brasil. Colocada no último refrão da música, sugere a ideia que a cultura brasileira não só sofre influências externas mas também influencia outras culturas, tendo em vista o enorme sucesso que ela, Carmem Miranda, alcançou nos E.U.A na década de 40, vindo a tornar-se a artista mais bem paga de Hollywood em 1946. A última sílaba repetida remete ao movimento Dadaísta ou Dadá que propunha uma radical negação de todos os valores e, ainda, suscitava os nomes de Dadá, esposa do cangaceiro Corisco, e do famoso jogador de futebol Dadá Maravilha que também é considerado uma expressão viva do movimento Dadaísta.

“Tropicália” não é um simples inventário das identidades culturais brasileiras. Através das paródias,

das alusões, dos contrastes, das contradições a canção trata do panorama cultural, histórico-social da época. O jogo de espelhos provocado por essas estratégias discursivas abre um canal de vozes onde se encontram a política desenvolvimentista de Juscelino Kubstchek com o Brasil rural, o brega com a vanguarda, o artesanal com o urbano industrial. Esse jogo de espelhos em que referências aparentemente díspares suscitam novos sentidos, denotam a complexidade que envolve a constituição de uma identidade cultural brasileira homogênea.

A justaposição de elementos diversos, sem estabelecer uma relação hierárquica em que determinados símbolos aparecem numa posição de superioridade com relação a outros, dialoga com a proposta da pós-modernidade em repensar a constituição da identidade nacional. Ao contemplar as peculiaridades que envolvem aquilo que se concebe como cultura brasileira, a canção lida com um imaginário cultural fragmentado de múltiplas vozes. Vozes essas que até então haviam sido silenciadas no processo de construção da identidade nacional.

Os vários aspectos híbridos da cultura, da sociedade e da história convivem na tensão. Não se pode esquecer que o Brasil foi um país colonizado por Portugal, que aqui já se encontravam os índios, que depois chegaram os negros, posteriormente os imigrantes de várias partes do mundo e isso implica em considerar os diversos discursos de uma cultura que tem uma formação tão heterogênea. “Tropicália”, nesse sentido, é uma tragicomédia em que há lugar para toda a alegria, miséria, opressão, musicalidade, sonho na complexa singularidade do que é ser brasileiro.

## Referências

CANCLININI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

FRANCHETTI, Paulo; PÉCORA, Alcyr. **Literatura Comentada:** Caetano Veloso. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP & A, 1998.

PAIANO, Enor. **Tropicalismo:** bananas e ventos no coração do Brasil. São Paulo: Ed. Scipione, 1996.

RESENDE, Beatriz. **Modernismo brasileiro:** A revolução canonizada. UFRJ, 1997. Disponível em: <<http://www.ufrj.br/pacc/beatriz.html>.> Acesso em: 05 dez. 2007.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo: Ed. Schwarcz, 1997.

\_\_\_\_\_. **Tropicália.** Caetano Veloso. Polygram/Philips Brasil, 1968. Faixa 1.





## **Vozes medievais no sertão: o intertexto no cancionero elomariano**

Renailda Ferreira Cazumbá<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo reflete a análise sobre o diálogo entre o cancionero elomariano e a lírica medieval ibérica, para perceber como o poeta se apropria dos elementos que compõem o universo formal e temático da poética galego-portuguesa. Por meio de um estudo comparativo, consideramos que o texto elomariano se revela a partir da criação de imagens poéticas sofisticadas, da reescrita das cantigas de amor e amigo, através de uma releitura da tradição portuguesa, capaz de criar em seu cancionero um mundo místico e valorativo da linguagem e do imaginário do nordestino, através da intertextualidade.

**Palavras-Chave:** Elomar; Cancioneiro; Intertextualidade; Medieval.

### **Medieval voices in the hinterland: intertext in the Cancioneiro elomariano**

**Abstract:** The article analyzes the dialog between the poetry of cancionero elomariano and the medieval Iberian lyric, to understand how the poet appropriates the formal and thematic elements from poetic Galician-Portuguese. Through a comparative study, we believe that the text elomariano presents the creation of sophisticated poetic images, the rewriting of the songs of love and friend, through a rereading of the

---

<sup>1</sup> Aluna do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, UEFS. *E-mail:* renacazumba@ibest.com.br.

Portuguese tradition, capable of creating a world in its cancionero mystical and valorization of the language and imagery of the hinterland, through intertextuality.

**Keywords:** Elomar; Intertextuality; Medieval; Poetry.

O texto poético-musical do cancionero elomariano possibilita uma fecunda leitura intertextual, pela forma como o poeta se apropria dos elementos que compõem o universo formal e estilístico da lírica medieval galego-portuguesa. Esse exercício poético de recriação é visível em suas canções, através da reescrita dos gêneros tradicionais das cantigas de amor e amigo e pela delimitação do campo semântico de suas canções que aludem ao imaginário medieval e extraem múltiplas possibilidades de recriação textual da poética trovadoresca.

Neste ensaio, propomos uma análise de algumas canções do disco *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1978) e *Cartas Catingueiras* (1983) para interpretarmos essa relação. Partimos da concepção bakhtiniana do discurso polifônico dos textos literários e das abordagens de Julia Kristeva sobre intertextualidade, para analisarmos a obra de Elomar dentro de uma perspectiva comparativa e refletirmos sobre o processo de interação semiótica de seus textos com a lírica trovadoresca, com a qual mantém um diálogo estilístico e formal. Nossa intenção é interpretarmos como se dá esse diálogo. No entanto, não pretendemos conduzir o estudo de sua obra a um processo reducionista de “busca de trechos paralelos”, como adverte Carvalhal (1992, p. 57), mas permitir uma indagação a respeito dessa relação entre os textos que a interpretem.

Adotamos em nossas especulações a ideia de que o texto elomariano pode ser abordado como poesia e, para isto, partimos de algumas abordagens críticas de seus textos, apresentadas em trabalhos acadêmicos anteriores, dentre eles, a dissertação de mestrado de Alessandra Bonazza (2006) sobre as representações religiosas da poesia elomariana e as pesquisas na área de linguística realizadas por Darcila Simões (2000).

Consideramos, neste trabalho, a perspectiva de que o artista Elomar Figueira Mello tem sua obra apreciada em diversos ramos de pesquisa e não apenas a música, e que o cantador é visto por muitos pesquisadores como um representante autêntico da cultura brasileira.

As canções de Elomar vêm sendo pesquisadas recentemente no meio acadêmico, e resguarda um campo vasto para a investigação não apenas musical, mas linguística, literária e semiológica, por abordar conteúdos, formas e discursos que podem revelar muito dos dramas vivenciados na contemporaneidade.

As análises até agora realizadas em torno das produções artísticas não literárias nos possibilitam perceber que o preconceito em relação ao texto considerado não literário tem sido superado, a partir do desenvolvimento de pesquisas que partem da própria academia, direcionadas à música, ao teatro, ao cinema e ao cordel, incentivando a produção de teses que buscam interpretar a relação entre música e literatura, cinema e literatura, demonstrando que há uma integração entre ramos aparentemente distantes.

No caso de Elomar, os estudos de Alessandra Bonazza, em sua dissertação de mestrado *“Das visage e das latumia de Elomar Figueira Mello”*, defendida no

Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo-USP, 2006, demonstram que, embora Elomar seja um *cantador*, podemos perceber a sofisticação presente em suas canções por meio da sintaxe, da escolha lexical e da forma como constrói as analogias, as construções que aliam imagem, som e palavra, que fazem de seus textos verdadeiros poemas.

Alessandra Bonazza considera que suas canções podem ser tomadas como texto verbal e, devido as suas características, denominado como poesia:

A produção de Elomar pode ser tomada como uma modalidade de poesia: a poesia cantada (uma forma de poesia de música, em contraposição à poesia literária, de livro), principalmente pelos aspectos orais presentes em seus textos que os aproximam dos textos tradicionais, dos trovadores e menestréis (BONAZZA, 2006, p. 7).

Para demonstrar que o texto elomariano está muito próximo do texto poético, a pesquisadora citada utiliza as modalidades de poesia abordadas por Erza Pound, e considera que as canções de Elomar responderiam positivamente aos conceitos de *melopéia*, em que as palavras são impregnadas de propriedade musical de ritmo e som, a exemplo de Homero e dos provençais; de *fanopéia*, um lance de imagem sobre a imaginação visual, como Li T'ai-Po e os chineses; e de *logopéia*, que trabalha com o domínio específico das manifestações verbais, que seria a dança do intelecto, como em Propércio (BONAZZA, 2006, p. 7).

Em relação ao texto poético do trovadorismo

português, convém afirmar que “ao usar o termo poesia não percamos de vista o fato de o trovadorismo não realizar poemas, no sentido moderno do termo, mas cantigas”, pois a nossa poesia assim como a grega tem as suas origens ligadas à música, cantada na Península Ibérica ao som da cítola (SEIXAS, 2000, p. 92).

É nesta perspectiva que propomos fazer uma leitura do texto elomariano, para investigarmos como se dá esse processo de apropriação e por que diante das influências exercidas nos poetas contemporâneos pela poética ocidental, que influenciaram a arte romântica e moderna, o cantor Elomar apropria-se principalmente do código de comportamento amoroso da lírica medieval.

A arte poética trovadoresca é marcada por uma intrínseca homogeneidade de gêneros, e a temática é constituída por uma forma de amar que lhe é característica. Podemos iniciar a leitura com a canção *Deserança*, para percebemos como Elomar reconstrói os principais elementos de uma cantiga de amor, e partindo desse texto podemos observar o diálogo intertextual construído pelo poeta com a lírica ibérica:

á não sei mais o que é fazer contas  
até já perdi as contas  
dos cantos dos rios das contas  
que meu peito amor, cantou  
perdido de amor por ti  
já nem me lembro quantas cantigas  
quantas tiranas amiga  
na viola padeci  
também não sei mais quantos foram  
os luares que passaram  
pelo vão dessa janela

indagando suplicantes  
frios, pálidos, dementes,  
onde anda a amiga aquela  
vieste de longe eras tão linda  
como se hoje lembro ainda  
a manseitude da manhã  
foi tua vinda amiga vã  
doi-me no peito ao lembrar  
já não tem jeito a vida é vã  
qui diserança ó minha irmã  
mas apesar de tudo desfeito  
de tanto sonho morto que num tem mais jeito  
tombando a ladeira  
já pela descida  
na tarde da vida  
rompo satisfeito  
foste na jornada  
a jornada perdida  
meu amor pretérito mais que perfeito (MELO,  
1979).

Neste texto, Elomar cria a ambientação característica da *coita de amor*, em que o cavaleiro apresenta uma manifestação do sofrimento amoroso pela ausência de sua dama, e por isso lamenta: “Já não sei mais o que é fazer contas/ Até já perdi as contas/ Dos cantos dos rios das contas/ Que meu peito amor, cantou/ Perdido de amor por ti”.

A sintomatologia amorosa desse tipo de cantiga está presente nestes versos, pois o amado encontra-se em estado de abandono e envolto em sofrimento e lamentando-se, pois está “perdido de amor”. O sofrimento não é omitido pelo amado, que revela ter

perdido as contas das canções que tem cantado para a amada. O diálogo intertextual é enunciado nestes versos, em que o poeta reafirma a diálogo com a tradição trovadoresca através do termo “cantigas”, empregado: “Perdido de amor por ti// já não me lembro quantas cantigas// Quantas tiranas amigas// Na viola padeci”.

Vejamos também que o amado, apesar do abandono da dama, sente-se resignado e “satisfeito”, demonstrando que na ética do amor cortês o amado não se revolta: “Mas apesar de tudo desfeito/ De tanto sonho morto que num tem mais jeito/ Tombando a ladeira/ Já pela descida/ Na tarde da vida/ Rompo satisfeito”. Pelo contrário, demonstra que o sofrimento faz parte do código do amor, e que a melhor forma de reação à indiferença da dama, é realçar-lhe as qualidades: “Foste na jornada/ A jornada perdida/ Meu amor pretérito mais que perfeito”.

Para uma leitura comparativa que nos permita aprofundar a percepção desse diálogo, vejamos a canção intitulada “Cantiga de Amigo”, que nos dará o tom para uma leitura crítica:

Lá na casa dos Carneiros  
Onde os violeiros vão cantar louvando você Em  
cantiga de amigo  
Cantando comigo somente porque você é  
Minha amiga, mulher  
Lua nova do céu que já não me quer  
Dezessete é minha conta  
Vem amiga e conta uma coisa linda pra mim  
Conta os fios dos teus cabelos Sonhos e anelos  
Conta-me se o amor não tem fim Madre amiga  
é ruim Me mentiu jurando amor que não tem  
fim Lá na casa dos Carneiros Sete candeeiros

iluminam a sala de amor Sete violas em  
clamores, sete cantadores São sete tiranas de  
amor para a amiga Em flor  
Que partiu e até hoje não voltou  
Dezessete é minha conta Vem amiga e conta  
Uma coisa linda pra mim  
Pois na casa dos Carneiros Violas e violeiros Só  
vivem clamando assim  
Madre amiga é ruim Me mentiu jurando amor  
que não tem fim  
(MELO, 1973).

Percebemos que o poeta nos antecipa esse diálogo através do título do poema que se trata de uma “cantiga de amigo”, portanto, sua opção fica explícita para o leitor de que ele dialoga com essa tradição. A escolha lexical dessa cantiga também nos remete ao campo sêmico das cantigas de amigo: *amiga, mulher, cantiga de amigo, madre, anelos*. Uma das principais características que distinguem a cantiga de amigo de uma cantiga de amor é o fato de, na primeira, ser a donzela ou namorada quem fala, dirigindo-se a seres da natureza, à mãe ou às amigas, que em oposição às de amor, estão postas na boca de um eu-lírico feminino, fictício. Segundo Yara Frateschi Vieira (1992) o aspecto ficcional das cantigas era evidente, pois eram compostas por homens, os mesmos poetas que compuseram as cantigas de amor.

Na “cantiga de amigo”, no entanto, composta por Elomar, quem fala é o amado, dirigindo-se a sua senhora, de quem se queixa: “minha amiga, mulher, lua nova do céu que já não me quer” ou “madre amiga é ruim, me mentiu jurando amor que não tem fim”. Para um leitor comum, este aspecto representaria um erro formal e



temático, para Yara Frateschi Vieira pode ser considerado como um diálogo muito próximo existente entre esses dois tipos de cantiga, que pode representar relações intrínsecas entre as cantigas de amigo e de amor. Em algumas cantigas, a substituição do vocábulo “amigo” por “mia senhor”, seria suficiente para transformá-las em cantigas de amor, demonstrado na afirmativa abaixo:

Com base nesses elementos comuns entre a cantiga de amor e a de amigo, alguns estudiosos preferem não estabelecer uma distinção entre os dois gêneros maior do que proposta pela “Arte de Trovar”, ou seja, que uma é posta na boca do homem e a outra na da mulher (VIEIRA, 1992, p. 45).

Portanto, podemos perceber uma releitura dessa tradição poética a partir do cancionero elomariano, que demonstra um diálogo também com elementos da cultura regional nordestina, pois o termo “amiga” é usualmente utilizado no Nordeste com a acepção amorosa, bastante próxima a sua utilização semântica medieval. Neste sentido, o professor Cid Seixas chama a atenção para o termo “amigo” em algumas partes do Brasil:

Quanto à designação não esqueçam que no interior da Bahia e outras partes do Brasil ainda se chama de amigo ao amante. Diz-se também que a pessoa está “amigada”, quando vive uma aventura amorosa sem está casada, o que testemunha a pitoresca ressonância medieval ibérica em áreas rurais do Brasil contemporâneo (SEIXAS, 2000, p. 93).

Para o professor, convém lembrar também que

a técnica do fingimento e da despersonalização das cantigas de amigo, ou a sua natureza de texto ficcional, (o fingimento do poeta-autor que cria a personagem feminina da amante enamorada), tornou as cantigas de amor ibéricas distintas das provençais.

Carvalho adverte que um “paralelismo formal e temático” por parte de alguns poetas em relação a outros textos, como se fosse mera cópia, pode “representar um exercício de reescrita”. Com base nisso, podemos observar que Elomar propõe uma correspondência entre os dois tipos de cantiga, que, como fora observado por pesquisadores, apresentam um diálogo estilístico bastante representativo (CARVALHAL, 1992).

Salientamos que esta opção pode ser uma atitude intencional do poeta, assim como é a opção que faz ao utilizar um vocabulário palaciano, que tende para o padrão culto português: “conta os fios dos teus cabelos/ sonhos e anelos/ conta-me que o amor não tem fim”. Em outras canções, Elomar utiliza a variante regional nordestina. Este aspecto foi mencionado por Alessandra Bonazza como “um aspecto que promove à obra de Elomar um livre trânsito entre o erudito e o popular, o oral e o escrito, sem que haja a polarização de um ou outro aspecto”. Tal fator nos permite pensar que em Elomar, a peculiaridade está também na linguagem, no modo pelo qual este material retirado da tradição ibérica, como foi recriado, lido e expresso, através de suas seleções conscientes do vocabulário e da sintaxe, das quais ele compõe suas cantigas.

A absorção do Brasil da lírica cavaleiresca medieval ibérica deu forma a uma extensão dessa tradição, no mínimo, cultivada ainda pelos repentistas, cordelistas

e trovadores, particularmente no Nordeste e em partes do Norte do Brasil. Segundo Darcila Simões (2000), tomando como base os gêneros musicais que povoam a música nordestina, Elomar se aproximaria mais da *cantoria*, um tipo de gênero herdado da cultura ibérica medieval, cujo representante mais expressivo no nordeste seria o *repente*, um tipo de poesia de caráter popular, ligado à memorização e ao improviso e por isso muito próximo da poesia de tradição oral.

Segundo a pesquisadora, “o ramo repentista, mais sutil, lembra os chamados desafios, os tensos provençais e as disputas dos foliões romanos”, no qual o cantador *pé de viola* do nordeste seria a encarnação dos troveiros e trovadores da Idade Média europeia, com antecedentes mais distantes na poética latina. Para Alessandra Bonazza (2006), Elomar representa um “porta-voz de uma tradição ibérica relida pelo sertanejo”.

Paul Zumthor (2001) observa que podemos perceber uma “literatura da voz”, que, segundo ele, se perpetua pela memória e aflora em textos, demonstrando que valores artísticos e culturais são muitas vezes herdados e ressignificados por outras culturas. No caso do Brasil, os valores artísticos baseados na estética europeia medieval podem ser revisitados no Nordeste, que mantém formas musicais transmitidas pela tradição oral, como os cantos religiosos, as danças, os aboios, os ritmos tradicionais de cantigas e do repente. É nesta perspectiva que enxergamos a obra do poeta Elomar Figueira Mello dialogando com a tradição ibérica medieval, a partir da recriação dos gêneros das cantigas trovadorescas e das imagens líricas e religiosas do homem medieval, que Elomar reconduz para o modo de vida sertanejo

Não afirmamos, no entanto, que Elomar se apropria dessa tradição de forma pacífica, como se esses elementos que utiliza em seus textos fossem fruto apenas de uma herança do patrimônio histórico e cultural do nosso país; pelo contrário, queremos problematizar essa relação entre Elomar e a tradição portuguesa, para que possamos interpretar o seu texto.

No poema *Campo Branco*, Elomar instala os componentes que fazem parte do *locus* específico da cantiga de amor, sobretudo pela caracterização do eu-lírico, que se trata de um homem, pela escolha lexical recorrente às cantigas trovadorescas e pela temática do sofrimento de amor:

Campo Branco minhas penas que pena secou  
todo bem qui nós tinha era a chuva era o amor.  
Num tem nada não nós dois vai penano assim  
Campo lindo ai qui tempo ruim  
Tu sem chuva e a tristeza em mim  
Peço a Deus grande Deus de Abraão  
Prá arrancar as pena do meu coração  
Dessa terra sêca en ança e aflição  
Todo bem é de Deus qui vem  
Quem tem bem lôva Deus seu bem  
Quem não tem pede a Deus qui vem  
Pela sombra do vale do ri Gavião  
Os rebanho esperam a trovoada chover Num  
tem nada não também no meu coração Vô ter  
relempo e trovão Minh'alma vai florescer  
Quando a amada e esperada trovoada chegá  
Iantes da quadra as marrã vão tê Sei qui  
inda vô vê marrã parí sem querê Amanhã no  
amanhecer Tardã mais sei qui vô ter Meu dia  
inda vai nascer E esse tempo da vinda tá perto

de vín Sete casca aruêra cantaram prá mim  
Tatarena vai rodá vai botá fulô Marela de u'a  
veis só Pra ela de u'a veis só (MELO, 1979).

O poeta-amante, no entanto, não se dirige a sua “amada”, mas sim a um elemento natural: “Campo branco minhas penas que pena secou”, com quem o eu-lírico dialoga sobre a falta da amada e da chuva: “Todo o bem que nois tinha era a chuva era o amor”.

O termo “campo branco” era utilizado pelos indígenas para referirem-se à caatinga. Com isso o poeta cria um terceiro personagem, que é o *campo branco*, e este aspecto diferencia a cantiga elomariana da tradição das cantigas de amor ibéricas, que apresentavam apenas o amante e a amada como os únicos personagens. Advertimos que um elemento básico da cantiga de amor, a interjeição “ai” é recuperada pelo poeta em sua cantiga. Lamenta-se pelo período de estiagem pelo qual passa o sertão, mas aliado a isso conflui um lamento amoroso pela falta da amada. Ele sofre de *pena de amor*, propondo um diálogo intertextual anunciado com o código do amor cortês, também, a partir do termo *pena*: “Campo branco minhas **penas** que pena secou/ todo o bem qui nois tinha era a chuva era o amor/ não tem nada não nois dois vai penano assim /campo lindo **ai** qui tempo ruim/tu sem chuva e a tristeza em mim”.

O sentimento pela falta de chuva alude ao sofrimento que sente pela ausência da amada, os únicos elementos considerados capazes de dar totalidade à alma do catingueiro, o amor e a chuva. O poema representa um cântico de vinda da chuva: “Num tem nada não também no meu coração/Vô ter relampo e trovão/ Minh’alma vai

florescer/Quando a amada e esperada trovoada chegá”.

Observamos que o trabalho de elaboração linguística e de escolha lexical realizado neste poema confere ao texto de Elomar uma densidade poética comparada aos poetas mais expressivos de nossa literatura. No entanto, ressaltamos que o traço que melhor individualiza a obra elomariana seria a sua aproximação ao modo de vida do sertanejo. Elomar dialoga com uma cantiga de amor, no entanto, percebemos que essa relação entre forma e conteúdo, que parece tão repetitiva, e segundo Carvalho, seria um “paralelismo paradigmático”, não é tão pacífica quanto imaginamos. Elomar desloca os elementos da cantiga de amor para o mundo sertanejo, propondo a confluência dos temas *amor e seca*, sugerindo a incorporação de um espírito crítico por parte do leitor: o amado não sofre apenas de penas de amor, mas também de falta de chuva. Instala-se um novo clima na cantiga, que permite uma observação também do quadro social em que vivem os amantes: “campo lindo/ ai que tempo ruim/ tu sem chuva/ e a tristeza em mim”, ou “dessa terra seca de ânsia e de aflição”. Como diria Carvalho, o poeta reescreve as cantigas “no seu tempo atual”. Este aspecto destoa do clima específico das cantigas de amor, compreendido pelo platonismo do amor cortês.

Na cantiga elomariana, além das personagens principais das cantigas de amor, do poeta-amante e da amada, há a chuva, atuando como elemento responsável pela alegria ou pelo sofrimento. O amante ama platonicamente não apenas a dama, mas a chuva e a dama, que juntas podem dar-lhe a perenidade do amor.

Percebemos que, através de uma visão romântica de busca das origens por uma perspectiva de afirmação

da identidade, Elomar cria um contraponto de uma fala rebelada, que discute a ação do contexto social sobre a vida do sertanejo: “dessa vida seca de ança e aflição”, de um povo que acredita na fé para resolver os problemas que o afligem com resignação: “Todo bem é de Deus qui vem”. Darcila Simões (2000) interpreta que “todavia, este homem sofrido se mostra regido por certo determinismo fatalista, entregando-se ao cumprimento de profecias religiosas. Ele parte de sua terra, sabendo que o seu destino é a morte. Contudo, por sua religiosidade, o seu sofrer é um verdadeiro corban (cf. Levítico, 27. In: *A Bíblia Sagrada*): o nordestino flagelado configura-se como um ser resignado que vê toda a desgraça em que vive como um sacrifício em oferta a Deus”, mas que não aceita isso pacificamente (SIMÕES, 2000).

Percebemos, então, que há um “coro de vozes”, no sentido bakhtiniano e, dentre elas, a voz insatisfeita do eu-lírico, que dá espaços para percebermos no texto de Elomar uma voz que lamenta, e não apenas o amor, pela recusa ou ausência do(a) amado(a), pois além do amor, Elomar aproveita para discutir os grandes temas universais como a vida, a morte, o sofrimento e a esperança. Adiantamos que Elomar se apropria da ideologia de uma cultura erudita, do legado de uma cultura própria, no caso a lírica portuguesa, mas não esquece de sua dívida com o popular, movido pela necessidade de retratar com maior densidade o drama da existência. Em *Língua e estilo de Elomar*, Darcila Simões afirma que:

Documentando que a literatura popular do nordeste ajusta, de maneira intensa e atuante,

o legado de uma tradição oral ou escrita ao cânone de uma cultura própria, ao esquema de uma ideologia que acorda, discorda ou reabilita, segundo Ferreira (1993,53); e enquadrando páginas da obra elomariana na rubrica *literatura popular*, ver-se-á a fala pastoril em contraponto com uma outra fala rebelada, que discute a ação do contexto sobre o vaqueiro, sobre o criador, sobre o plantador (preferimos *plantador a agricultor*), considerando as nuances socioeconômicas contidas nos semas deste vocábulo (SIMÕES, 2006, p. 39).

Percebemos, também, na obra de Elomar traços de erudição que demonstram o resultado de pesquisas e estudos em torno de temas religiosos, principalmente da Bíblia, conhecimento de música, literatura clássica e arte dramática, no entanto mesclados ao caldo cultural popular. Elomar é citado por vários críticos de sua obra como um artista polivalente, compositor de obras clássicas como óperas e árias, que transita entre o popular e o erudito, o oral e escrito. Portanto, a obra de Elomar é composta por uma riqueza de fontes, e não apenas a lírica medieval, que demonstra um diálogo entre o poeta e a diversidade cultural brasileira, alimentada pelas manifestações do cancionero popular nordestino, das festas, dos cantos religiosos das procissões, das modas de viola do sertão, que são apresentadas por ele através do dialeto regional nordestino.

Devemos reconhecer, no texto musical elomariano, um componente de tensão estabelecido pela confluência entre os elementos da delicadeza do imaginário da cultura popular, aliados ao refinamento da música



erudita; o encontro da oralidade com a expressão escrita, com os quais Elomar consegue trabalhar seus temas, elementos que se confluíam na produção literária medieval, que “por se desenvolver nas cortes senhoriais, num lugar para além das dicotomias escrita/oralidade e culto/popular, pode se reconhecer também em múltiplas expressões culturais populares da atualidade” (LAGARES, 2006).

Este aspecto de tensão entre o popular e o erudito, o oral e o escrito, presente na música de Elomar, permite o intertexto com a poesia medieval, em que podemos perceber o caráter popular das cantigas de amigo e também o refinamento formal presente no seu processo de tessitura poética. Devemos observar o caráter híbrido que caracterizou o trovadorismo português, que apesar de ser um movimento de cantigas orais, exigia para a composição em qualquer um dos gêneros, que o autor fosse um homem nobre, que conhecesse os preceitos da criação (SEIXAS, 2002).

Nesse ponto de tensão, preferimos afirmar que a obra elomariana revela um diálogo entre os registros oral e escrito, o popular e erudito, como uma prática de alternância de vozes, a voz do homem culto (Elomar), que dá voz ao homem simples do sertão, para cantar seus dramas e esperanças, através de uma linguagem que tende para as formas arcaicas do português, o léxico medieval conservado, o texto bíblico, as cantigas de roda e as orações, formas e imagens do mundo medieval que o sertanejo bem soube guardar.

## Referências

BONAZZA, Alessandra. **Das visage e das latumia de Elomar Figueira Mello**. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo.

CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992.

MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada das águas perdidas**. (CD). Manaus: Sonopress – Rima do Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., selo Rio do Gavião, 1979.

MELLO, Elomar Figueira. **Cartas catingueiras**. (CD). Sonopress – Rima do Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., selo Rio do Gavião, 1983.

MELLO, Elomar Figueira. **Das Barrancas do Rio Gavião**. (CD). Phonogram, 1973.

MOISÉS, Massaud. (org.) **A literatura portuguesa em perspectiva**. v. 1. São Paulo: Atlas, 1992.

LAPA, M. R. **Lições de Literatura portuguesa. Época Medieval**. São Paulo: Coimbra Editora, 1996.

NOVAES, Cláudio Cledson. Sertania (en)cantada. In: **Revista Iararana**, Ano III, n. 6, Salvador, 2001.

SEIXAS, Cid. **O trovadorismo Galaico-Português**. Feira de Santana: UEFS, 2000.

SIMÕES, Darcila. **Elomar e a língua sertaneja**. V SENELEP, Erechin, RS, 2000.

ZUMTHOR. Paul. **A letra e a voz: A "Literatura" medieval**. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.



## Pan-africanismo: identidade em questão

Mirla Augusta Moura Souza<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo analisa e discute questões referentes às relações étnico-raciais e a situação do negro na sociedade através de um estudo bibliográfico. Tem a finalidade de repensar a identidade cultural que caracteriza a população brasileira, bem como, buscar respostas para a autoidentificação que cada indivíduo possui de si mesmo. O Pan-Africanismo, movimento cultural que visa à igualdade de direitos e à melhoria das condições de vida do povo negro, foi considerado como referência para esse estudo bibliográfico, juntamente com autores que desenvolvem estudos acerca das temáticas propostas. Por conseguinte, pretende-se verificar como os estereótipos sociais e o conceito de negritude influenciam na construção da identidade cultural de cada indivíduo. Trata-se de uma retomada e da afirmação cultural de origem africana. Embora existam muitas discussões acerca da temática Identidade Cultural, ainda, faz-se necessário tecer algumas considerações, pois as pessoas desconhecem a história de suas verdadeiras raízes. Assim, lançar um olhar atento para as questões da desigualdade social entre negros e brancos na sociedade, demonstra a existência de um novo paradigma da discriminação racial.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Pedagogia pela Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC, Departamento de Ciências da Educação (DCIE), Membro do Projeto Senzala. Grande-Casa Quilombo, vinculado ao Núcleo Artístico da Universidade (NAU) e Pró-Reitoria de Extensão (PROEX) UESC.

Endereço residencial: Caminho 03, Casa 01 (LATERAL). Bairro: Hernani Sá, Ilhéus- BA. CEP: 45656-500.

Endereço eletrônico: milajbv@yahoo.com.br.

Telefone: (73) 9133-1817.

**Palavras-chaves:** Pan-africanismo; Identidade cultural; Negritude.

## **Pan-africanismo: identity in question**

**Abstract:** The present article analyzes and argues referring questions to the ethnic relations-racial and the situation of the black in the society through a bibliographical study. It has the purpose to rethink which is the cultural identity that the Brazilian population characterizes, as well as searching answers for the auto-identification that each individual possesses exactly about yourself. The Pan-Africanismo, cultural movement that aims to the equality of rights and the improvement of the conditions of life of the black people, was considered as reference for this bibliographical together with study and authors who develop studies concerning thematic the proposals. Therefore, it is intended to verify as the social stereotypes and as negritude concept influence in the construction of the cultural and personal identity of each individual. It is about one retaken of yourself, affirming its culture of origin. Although many quarrels concerning the thematic one exist: Cultural identity, still, becomes necessary to weave some considerations, therefore the people are unaware of the history of their true root. Thus, to launch an intent look for the questions of the social inequality between blacks and whites in the society demonstrates the existence of a new paradigm of the racial discrimination.

**Keyword:** Pan-africanismo; Cultural identity; Negritude.

## Introdução

“Quem é você? Quem sou eu?”

São perguntas que frequentemente as pessoas fazem a si mesmas...

“Qual é a cor da sua pele?”

Estas perguntas significam a busca de resposta para descobrir da sua origem, do conhecimento de si mesmo, mais precisamente, de sua identidade. O que é identidade? O que identifica as pessoas?

Essa temática não é fácil de entender. Para compreender o ser humano, além de estudar sua origem animal e seu corpo, é preciso, sobretudo, entender como ele se constitui em um contexto sociocultural. Talvez por isto e pela importância que esta questão apresenta, cresça o interesse pelo estudo científico nesse campo. Psicólogos, sociólogos, antropólogos e outros cientistas têm desenvolvido vários estudos acerca da formação da identidade do ser humano, sobretudo, da cultural, pois, de acordo com Lane (1995), “[...] em praticamente todas as situações da vida cotidiana, a questão da identidade aparece, de uma forma ou de outra...”.

Um exemplo que constata isso é facilmente percebido no processo de revitalização da identidade étnico-racial, pois

[...] várias famílias negras vêm colocando nomes próprios de origem africana nos seus filhos. Também as entidades afro-brasileiras vêm através da dança, da música, da poesia, entre outras manifestações, recontando a história e o processo

cultural do povo negro, que a história oficial ainda não está contando (SILVA, 2001, p. 35, 36).

Significa uma forma de resgate de identidade e, ao mesmo tempo, de fortalecimento da cultura, através do reconto das suas origens, nesse caso, africana, expressa em diversas modalidades linguísticas.

Na perspectiva da psicologia social, a identidade é um fenômeno social que caracteriza o indivíduo a partir de elementos sociais e psicológicos. Apesar do ser humano ser sociocultural, não se pode deixar de considerar o seu aspecto biológico. Afinal, o indivíduo está no mundo por ter um corpo que se apresenta com características físicas distintas, como, por exemplo, a pigmentação da epiderme.

Considerando que os homens juntamente com a sociedade se constituem através de inter-relações sociais<sup>2</sup>, possuindo características próprias de seu universo, a identidade não se forma alheia às questões sociais. Assim, cada comunidade ou pessoa construirá a sua a partir de experiências adquiridas no meio social. No que tange à identidade africana, as discussões giram em torno da singularidade de sua cultura, das experiências da população negra, acumuladas ao longo dos anos, através dos mitos raciais oriundos do escravismo e, principalmente, pela sua estrutura física.

Nesse sentido, as definições estéticas cristalizadas do negro favorecem a presença de estereótipos nas relações sociais. Segundo Silva (2001), os estereótipos, por sua vez,

---

<sup>2</sup> É um sistema social criado através de gerações já existentes e que é assimilado por meio de atividades culturais. Noutras palavras, é quando o homem está em contato com os aspectos externos do ambiente em que está inserido.



[...] cumprem o papel social de produzir os preconceitos, as opiniões e conceitos baseados em dados não comprováveis da realidade do outro, colocando esse outro sob rejeição ou suspeita. Por outro lado, a vítima do preconceito pode vir a internalizá-lo, auto rejeitando-se e àquele que se lhe assemelha.

Assim, tratar a identidade africana implica refletir como ocorreu o processo de integração do negro na sociedade, considerando as alterações e/ou reformulações nas relações raciais que, segundo Moura (1988),

[...] alimentou as classes dominantes do combustível ideológico capaz de justificar o peneiramento econômico-social, racial e cultural a que ele está submetido atualmente no Brasil através de uma série de mecanismo discriminatórios que se sucedem na biografia de cada negro.

Por conseguinte, é necessário verificar a trajetória do povo negro ao longo dos séculos, ou seja, estudar sobre história da África. Um dos momentos marcantes foi o movimento Pan-Africanista, quando ocorreu a acessão das questões étnico-raciais. Segundo Woddis (1961), “[...] não devemos esquecer nunca que a discriminação racial tem uma finalidade muito mais importante do que a discriminação em si...”.

## Pan-Africanismo: um Breve Histórico

Na história da África, o sistema colonial representou uma estratégia criada pela classe dominante para monopolizar aquele continente, ocupando o seu território e explorando seus recursos naturais, bem como o povo negro, definido como mercadoria. Um dos aspectos mais importantes desta colonização foi a escravatura, com a “exportação” de uma grande parte da população africana para as Américas, com consequências nefastas, tanto para o Continente Negro, como para os descendentes dos escravos, que perduram até hoje.

A exploração desenfreada sobre a África gerou a organização de movimentos de resistência e de independência, ou melhor, a população negra passou a reivindicar melhores condições de vida e a lutar para conquistar o direito à liberdade. Muitos dos objetivos da população negra foram concretizados, entre eles a abolição da escravidão. Embora,

[...] a escravidão franca já não exista, trabalho, recursos e terra continuam sendo as três questões dinâmicas em torno das quais se trava a luta pelo futuro da África, luta essa que, na verdade, se reveste da forma de momento pela independência nacional... (WODDIS, 1961, p. 15).

Dentre os movimentos pela independência do povo africano, destaca-se o Pan-Africanismo. Esta é uma ideologia que propõe a união da África como forma de potencializar a voz do continente no contexto internacional. Relativamente popular entre as elites africanas, ao longo

das lutas pela independência, na segunda metade do século XX, é, em parte, responsável pelo surgimento da Organização de Unidade Africana.

Noutras palavras, o Pan-Africanismo foi um movimento social e literário que surgiu em 1900, nas Américas, com os negros Antilhanos. Tinha por finalidade resgatar a cultura africana, bem como, despertar o povo negro para a consciência da realidade e da situação da sociedade. Um fato relevante nesse processo é que o Pan-Africanismo foi mais defendido fora de África, entre os descendentes dos escravos africanos que foram levados para as Américas até o século XIX e dos emigrantes mais recentes. Devido a esse fato, os negros norte-americanos tornaram-se pioneiros do movimento.

Em 1903, a situação começou a mudar. Outros negros (africanos) começaram a integrar-se ao Pan-Africanismo e a liderança do movimento passou a pertencer a W. E. Burghardt Du Bois, considerado o pai do movimento, “que estabeleceu como um grande objetivo subordinar toda a questão africana aos objetivos de ascensão social dos negros americanos e reduziu tudo a uma simples ‘questão de cor’” (MARTINEZ, 1993, p. 48).

Com o Pan-Africanismo os negros encontraram a oportunidade de expressar suas opiniões, de fazer revoluções para reivindicar seus direitos, de lutar contra a escravidão e pelo seu espaço na sociedade enquanto cidadão de deveres e direitos. Nesse sentido,

o grande mérito do pan-africanismo foi o de propiciar aos africanos a oportunidade de tornar a iniciativa na busca das soluções para os

seus problemas. Na identificação e na discussão dos problemas comuns, ficou claro para os representantes africanos que eles teriam de lutar pela independência e que a descolonização teria de ser por eles (MARTINEZ, 1993, p. 49).

Todo e qualquer movimento de descolonização e de independência africana implica em uma série de mudanças nas esferas social, política e cultural de uma sociedade. No entanto, observa-se que no âmbito das relações étnico-raciais as alterações ocorrem em outro ritmo, na maioria, lento. Para Fernandes (1978), essas transformações

[...] histórico-sociais, que alteraram a estrutura e o funcionamento da sociedade, quase não afetaram a ordenação das relações raciais, herdadas do antigo regime. Ela se perpetuou com suas principais características obsoletas, mantendo o negro e o mulato numa situação desalentadora, iníqua e desumana...

A partir desse momento iniciou-se um período de muitas lutas, resistências, sofrimento e sangue. Depois de muitos anos, algumas conquistas foram concretizadas, como, por exemplo, a descolonização dos negros e a valorização da sua cultura. Então, nascem os movimentos sociais, sobretudo, o movimento negro e os quilombos. Vale ressaltar que o quilombo representa, na história do negro, espaço de luta, de concentração do povo ex-dominado e de resistência pela liberdade.

Nas diversas nações que se formaram no mundo, as comunidades negras se organizaram para não

perderem sua unidade cultural. Portanto, o Pan-Africanismo, como movimento sociocultural que visava à igualdade de direitos e à melhoria das condições morais e intelectuais das populações submetidas ao colonialismo, foi considerado como referência mundial na luta pelo resgate e valorização da cultura africana, pelos direitos humanos, bem como, introduziu o conceito de “negritude”.

### **Retomada de si no Contexto Social**

Diante do atual contexto histórico-social caracterizado por vários fenômenos desumanos, o povo negro continua lutando e resistindo aos novos entraves da sociedade contemporânea. Fernandes (1920, p. 161) reforça ao afirmar que negro precisa “[...] vencer a adversidade, a si próprio e a resistência do ‘branco’ para lançar-se na corrente social”.

Por muitos anos o negro foi reduzido, humilhado e desumanizado, acreditando ser um indivíduo inferior aos brancos. Para sair da condição de dominado teria que negar a sua origem e assimilar valores da cultura dos brancos. Por exemplo, “[...] as línguas ocidentais foram bem domesticadas pelos intelectuais negros, além de terem acesso às disciplinas científicas nas universidades européias...” (MUNANGA, 1988, p. 06).

Esse processo de absorção da cultura europeia pelos negros denominou-se de embranquecimento cultural, que está presente até hoje na sociedade brasileira. Os negros precisam seguir um padrão de beleza europeu para serem “bem vistos” perante a sociedade e, assim, tentar ter as mesmas oportunidades dos brancos. Então,

ser negro é vergonhoso?

De acordo com Fernandes (1920, p. 07), existia um

[...] dilema do 'preconceito de cor', ou seja, no que isso significa na sociedade brasileira, da perduração da velha associação entre cor e posição social íntima, a qual excluía o 'negro', de modo parcial ou total (conforme os conhecimentos e os direitos considerados) da condição de gente. Enfim, o dilema que nascia das resistências abertas ou dissimuladas, mas todas muito fortes, em admitir-se o negro e o mulato em pé de igualdade como os 'brancos'.

Mesmo assim e com todo o embranquecimento cultural, no plano social, o tratamento entre brancos, negros e, ou afrodescendentes, ainda é desigual, pois os últimos continuavam a ser recusados e inferiorizados, o que torna a absorção dessa parcela da sociedade mínima nos diversos setores do mercado de trabalho. Para Moura (1988, p. 42),

o problema da assimilação, no seu aspecto lato, tem uma conotação política. A política assimilacionista foi, sempre, aquela que as metrópoles pregavam como solução ideal para neutralizar a resistência cultural, social e política das colônias. O chamado processo civilizatório (as metrópoles tinham sempre um papel 'civilizador') era transformar as populações subordinadas aos padrões culturais e valores políticos do colonizador.

Por um lado, essa medida, supostamente, vislumbrava a aceitação do negro como parte integrante da sociedade, pelo outro, acentuava cada vez mais o preconceito que existia sobre ele, que nenhum tipo de processo conseguiu diminuir. Segundo Dutra (1961, p. 12), “a discriminação racial atende os interesses dos que vivem de lucros porque contribui para manter um sistema de trabalho excepcionalmente barato, que é à base das taxas de lucro excepcionalmente altas”. Então, uma possível solução para essa problemática seria a retomada de si, negando o embranquecimento cultural, qualquer tipo de processo civilizatório e, ao mesmo tempo, promovendo o resgate e a aceitação/afirmação do próprio povo negro pela cultura africana. A este processo de retomada das raízes dessa cultura denominou-se de negritude.

Sem a escravização e a colonização dos povos negros da África, a negritude, essa realidade que tantos estudiosos abordam não chegando a um denominador comum, nem teria nascido. Interpretada ora com formação mitológica, ora como movimento ideológico, seu conceito reúne diversas definições nas áreas cultural, biológica, psicológica, política e em outras. Esta multiplicidade de interpretações está relacionada à evolução e à dinâmica da realidade colonial e do mundonegro no tempo e no espaço (MUNANGA, 1988, p. 05).

O movimento da negritude “[...] desempenhou historicamente seu papel emancipador, traduzido pelas independências africanas e estendeu-se com libertação para todos os negros na diáspora, ainda vítimas do racismo

branco, por exemplo, nas Américas...” (MUNANGA, 1988, p. 07). Trata-se de encorajar o negro a assumir sua negritude que por muitos anos foi motivo de vergonha e símbolo de inferioridade. Dizer que “sou negro e me glorifico deste nome, sou orgulhoso do sangue negro que corre em minhas veias” é afirmar a negritude, ou seja, assumir a sua verdadeira identidade cultural africana.

Dessa forma, a dinâmica do processo de negritude passa a ser uma resposta à discriminação racial, ainda presente na sociedade brasileira. No entanto, Fernandes (1920, p. 161), alerta para “[...] que se tenha em mente que a mobilidade social não constitui em si mesma, índice da inexistência de preconceito e de discriminação racial”, mas sim, uma estratégia para projetar situações que favoreçam o diálogo pela igualdade racial.

A realidade étnica, ao contrário do que se diz,

[...] não iguala pela miscigenação, mas pelo contrário, diferencia, hierarquiza e inferioriza socialmente de tal maneira que esses não-brancos procuram criar uma realidade simbólica onde se refugiam, tentando escapar da interiorização que sua cor expressa nesse tipo de sociedade (MOURA, 1988, p. 63).

Com essa fuga simbólica, os negros almejavam compensar-se das perdas que a discriminação social e racial lhes proporcionou ao longo dos anos.

Nesse contexto, Moura (1988, p. 64), entende que a

[...] identidade étnica do brasileiro é substituída por mitos reificadores, usados pelos próprios não-brancos especialmente, que procuram



esquecer e/ou substituir a concreta realidade por uma dolorosa e enganadora magia cromática na qual o dominante se refugia para aproximar-se simbolicamente, o mais possível, dos símbolos criados pelo dominador.

Percebe-se, contudo, que a sociedade brasileira passa por um processo de busca da identidade cultural ou renascimento da cultura africana, pois a autoafirmação tornou-se algo complexo para os cidadãos brasileiros. Portanto, nesse movimento de negritude, o mais importante não é ser negro, mas se assumir enquanto indivíduo negro, assimilando e aceitando a cultura africana para si, como sua identidade.

## Considerações Finais

A discussão sobre o Pan-Africanismo, identidade em questão, implica resgatar a historiografia dos povos africanos. Nesse sentido, milhões de indivíduos em todo o mundo têm consciência dos males impostos pelo sistema colonial aos negros. Com a política do *apartheid* e da discriminação racial, provocaram a justa indignação dessas pessoas para lutarem pelos seus direitos e deveres, pela liberdade e pela valorização de sua identidade.

Apesar de muitas lutas, derrotas e vitórias, o negro, ainda, experimenta o sabor amargo da discriminação racial, sob uma forma distinta: “atender aos padrões de beleza”. Parece contraditório, valoriza-se mais a beleza europeia (“boa aparência”) do que a beleza negra, em

um país em que a maior parte da população é negra. Isto quer dizer que a sociedade tem preferência pela chamada “boa aparência” e para não serem excluído os negros são “obrigados” a ceder ao sistema que lhe é imposto, para ser aceito perante a sociedade.

Apesar de essa questão ser muito forte na sociedade moderna, esse quadro vem sendo alterado constantemente, pois o negro, ao mudar a sua consciência, percebeu que assumir sua verdadeira identidade não é motivo de vergonha, mas sim de orgulho. A discriminação racial pode ser um obstáculo ao desenvolvimento de qualquer comunidade.

É fundamental o respeito, a valorização e o convívio harmonioso das diferentes identidades culturais existentes dentro dos territórios nacionais. O conceito de diversidade cultural permite perceber que as identidades culturais nacionais não são um conjunto monolítico e único. Ao contrário, é preciso reconhecer e valorizar as nossas diferenças culturais, como fator para a coexistência harmoniosa das várias formas possíveis de brasilidade.

A discriminação racial pode ser um obstáculo ao desenvolvimento de qualquer comunidade, e o mais importante desse breve estudo não é julgar uma ou outra identidade cultural, mas promover a retomada de si mesmo, afirmando e assumindo sua verdadeira origem na grande diversidade cultural.

## Referências

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. v. 2. 3 ed. São Paulo: Ática, 1978. 478 p.

LANE, Silva T. M. (org.). **Psicologia Social: o homem em movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 58-75.

MARTINEZ, Paulo. **África e Brasil: uma ponte sobre o Atlântico**. São Paulo: Moderna, 1992. 72 p.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. Série Fundamentos - 34. São Paulo: Ática, 1988. 250 p.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1988. 88 p.

SILVA, Ana Célia da. **Descobrimo a discriminação do negro no livro didático**. Salvador: EDUFBA, 2001. 93 p.

WODDIS, Jack. **África: as raízes da revolta**. Rio de Janeiro: Zahar Editorial, 1961. 294 p.



## Relações comerciais e políticas entre Brasil e Angola: uma possibilidade em *Luanda, Beira, Bahia* de Adonias Filho

Luiza Nascimento dos Reis<sup>1</sup>

Resumo: No romance *Luanda, Beira, Bahia*, de Adonias Filho, publicado em 1971, estão representadas intensas relações comerciais entre o Brasil e os países da África de colonização portuguesa como Angola, Moçambique e São Tomé. Isto de maneira ilícita – através do tráfico de diamantes – como também de maneira lícita – através da exportação de outros produtos. Relações que remontam àquelas estabelecidas historicamente durante o comércio de africanos escravizados entre os séculos XVI e XIX e indicadoras de relações que novamente deveriam se intensificar durante as décadas que se seguiam à publicação do romance, de acordo com a “política africana” que o Brasil estava a desenvolver e que envolveu uma ofensiva política, diplomática e cultural para com diversos países africanos. Angola, que tem relações privilegiadas com o Brasil na narrativa ficcional, ocupava papel central nesta política externa brasileira.

**Palavras-chave:** História; Literatura; Política Externa Brasileira; Relações Brasil-Angola.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Pedagogia pela Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC, Departamento de Ciências da Educação (DCIE), Membro do Projeto Senzala Grande-Casa Quilombo, vinculado ao Núcleo Artístico da Universidade (NAU) e Pró-Reitoria de Extensão (PROEX) UESC. Endereço eletrônico: milajbv@yahoo.com.br.

Em 1971, Adonias Aguiar Filho, romancista do sul da Bahia, publica *Luanda, Beira, Bahia* (FILHO, 1975), obra que pode constituir-se numa fonte para a compreensão das relações entre Brasil e Angola, a partir de uma leitura histórica. Navegando pelo Atlântico adoniano, ora na Bahia, ora em Luanda, tomamos conhecimento da história de amor entre Caúla, o jovem marinheiro brasileiro, e Iuta, sua irmã angolana. Ambos são filhos do Sardento João Joanes, marinheiro brasileiro que morou em Angola, lá assumindo a identidade de Vicar, depois de ser envolvido no porto de Salvador num esquema internacional de tráfico de pedras de diamantes brasileiras e angolanas.

[...] o bando é organizado que chega a Angola [...] do outro lado do mundo. Marinheiros de navios brasileiros e portugueses armam os contatos nesse negócio sujo com uma só quadrilha movendo as pedras entre Bahia e Luanda. Os diamantes das lavras são iguais aos de Luanda. Você, Conceição de Carmo, já ouviu falar de Luanda? (FILHO, 1975, p. 76).

É o envolvimento de Sardento nesta grande organização para o tráfico que possibilita o desenrolar de toda a trama romanesca. Quando embarcava em Salvador para uma viagem internacional, a polícia descobriu pedras, que ele desconhecia, em sua bagagem. Ao conseguir escapar do cerco, passou a fugir tanto da polícia quanto dos contrabandistas. Foi em Luanda seu primeiro refúgio, onde nasceu a filha Iuta. Tomamos dimensão do esquema ilegal quando sabemos da articulação da quadrilha para eliminar os envolvidos fugitivos:

Era lá, em Luanda, que sangrávamos condenados

daqui e aqui na Bahia, sangravam os condenados de lá [...] Tudo muito bem arranjado, sumindo no mar os condenados, as sentenças executadas com perfeição. E se o corpo fosse apanhado pela polícia, lá ou aqui, quem o identificaria? Como identifica-lo? (FILHO, 1975, p. 77).

Se eram os marinheiros que armavam os negócios do tráfico, pressupõe-se que deveria haver uma intensa atividade comercial marítima entre ambos os países para permitir comunicação tão rápida como a que percebemos na situação vivida por Sardento. Após escapar da polícia no porto, fica escondido em Salvador. O tempo transcorrido entre o momento em que ele se esconde na Bahia e o momento em que embarca para Luanda pensando ser sua escapatória - na verdade uma cilada dos traficantes para matá-lo - é relativamente curto, questão de dias, nas palavras de Adonias Filho.

Desde o século XVI, o oceano Atlântico concentrou as trocas comerciais referentes ao império português, assumindo grande papel econômico. José Honório Rodrigues afirma que embora fossem Angola e Brasil colônias da metrópole portuguesa, nos séculos XVII e XVIII, a colônia africana submetia-se aos interesses da colônia brasileira, chegando o autor a considerá-la dependente do Brasil. Como Angola estava submetida aos interesses da metrópole e esta por sua vez concentrava seus esforços no Brasil, “Angola subordinava-se totalmente aos interesses escravagistas do Brasil [...] sendo durante os séculos dezessete e dezoito uma província portuguesa do Brasil” (RODRIGUES, 1961, p. 17-24).

Os africanos escravizados constituíram o principal

produto de comercialização entre os dois países. Isso não excluiu o intercâmbio de outros produtos, culturas e ideias, o que movimentou intensamente o Atlântico Sul entre os séculos XVII, XVIII e a primeira metade do século XIX. Esse processo é oficialmente cessado a partir de 1850 (a partir da lei de supressão do tráfico de africanos), situação esta que perdura durante a segunda metade do século XIX e início do século XX. Podemos, deste modo, questionar o que intencionava Adonias Filho ao sugerir, em Luanda, Beira, Bahia, essa intensa relação comercial entre Brasil e Angola na primeira metade do século XX, temporalidade a que nos remete a narrativa, quando a historiografia praticamente não se referia a este comércio.

Angola, durante o início do século XX, era ainda uma colônia portuguesa, a mais rica das colônias mantidas na África. Em sua economia sobressaíam-se riquezas minerais, principalmente diamantes, extraídos por empresas estrangeiras. O comércio colonial angolano de produtos primários era restrito à metrópole portuguesa, assim como acontecia com Moçambique e São Tomé. Estas terras africanas não eram destino para os produtos brasileiros de exportação em larga escala, ao contrário disto, estas terras eram encaradas como concorrentes, já que produziam os mesmos produtos com menor custo. No romance, a ênfase das relações comerciais entre as duas margens do Atlântico Sul está num esquema para o tráfico de diamantes, mas essa movimentação de marinheiros pelo Atlântico direciona para a suposta existência de um comércio legal.

Para uma melhor percepção desta questão em torno das relações comerciais sugeridas no romance entre o Brasil e as colônias portuguesas na África, vamos sistematizar as viagens internacionais que aparecem na narrativa:



1° Viagem (do envolvimento involuntário de Sardento com o tráfico em Salvador).

Rota: Salvador, Bahia - Nova York

Produto: cacau “vindo de Ilhéus”

Nacionalidade da embarcação: não especificada

2° viagem (da fuga de Sardento para a África)

Rota: Bahia - Luanda com escala em São Tomé para descarga

Produto: não especificado

Nacionalidade da embarcação: Portuguesa

3° viagem (primeira e única viagem de Caúla como marinheiro para a África).

Rota: Bahia-Beira para descarga/ Beira-Luanda para recarga/ Luanda-Bahia para retorno

Produto: não especificado

Nacionalidade: Portuguesa

O navio da primeira viagem não segue para a África, mas para a América do Norte. Embora em nenhum momento a procedência do navio seja revelada, temos conhecimento de que é a personagem Paulo Nuno, agente do tráfico na Bahia, de provável naturalidade ou ascendência lusa, que recruta Sardento para seguir na viagem como marinheiro. Se Paulo Nuno tinha essa autonomia ou responsabilidade para recrutar trabalhadores para o navio, existia uma possível relação entre ele e os donos da embarcação. É possível que esta embarcação não fosse brasileira. Como Adonias Filho informa serem “marinheiros de navios brasileiros e portugueses” quem armavam os negócios do tráfico, podemos, portanto, considerar que o navio desta

primeira viagem, mesmo não sendo nacional, constituía a parte brasileira do tráfico. Era nela que Sardento iria seguir, que pedras brasileiras seriam escoadas.

No que diz respeito à segunda e terceira viagens, foram feitas por navios portugueses. Na viagem que leva Sardento a Angola, a presença lusa é evidenciada com a descrição da bandeira portuguesa hasteada e ao comparar seu comandante, Lopo Quintas, a um capitão de caravela. Este cargueiro faz escala em São Tomé para descarga de algum produto. Desta situação podemos levantar a hipótese de que da Bahia seria exportado algum produto ou produtos para a ilha, e como não se fala em recarga, estes mesmos produtos seriam levados para Luanda, o destino da embarcação.

A terceira viagem, primeira de Caúla num grande cargueiro para o exterior, também é para a África. “Navegantes portugueses que conduziam o navio da Bahia à Luanda e Beira” (ADONIAS FILHO, 1975, p. 102). Tal embarcação segue primeiramente para Beira onde deixa todo o seu carregamento e na sequência vai para Luanda, provavelmente para ser carregado novamente. “– Estamos indo direto – Rosário explicou [a Caúla] – porque nosso carregamento é todo para Beira. Na volta, sim, você passará em Luanda” (ADONIAS FILHO, 1975, p. 105).

Em momento algum ficamos sabendo quais produtos eram transportados, se havia outras embarcações com o de mesmo destino, e como se articulava melhor o tráfico e trânsito da quadrilha. A partir da observação da presença portuguesa em posto de comando das embarcações que seguem para a África, na segunda e terceira viagens, e a ligação que Paulo Nuno tem com a primeira viagem, podemos entender, deste modo, que eram os portugueses

no romance que comandavam o comércio entre Brasil e a África portuguesa bem como o tráfico de diamantes.

A grande influência portuguesa na formação brasileira, assim como na formação de nações africanas é continuamente ressaltada ao longo do romance. Seja ao evidenciar as qualidades das personagens portuguesas, na presença de localidades que levam nomes que remetem à colonização portuguesa e finalmente no demonstrativo de desenvolvimento e modernidade que as cidades litorâneas têm em decorrência da colonização que sofreram. Toda essa tradição e influência portuguesa percebidas em *Luanda, Beira, Bahia*, especialmente no Brasil e em Angola, e mais em Moçambique e São Tomé, como também as evidências do comando do comércio legal e do tráfico serem feitos por portugueses, nos remonta a situação na qual Brasil e Angola eram submetidos aos portugueses enquanto colônias.

Porém, mesmo sob a articulação portuguesa no romance, Brasil e Angola não estão na mesma situação de sujeição. É do Brasil que sai o cacau para Nova York e saem produtos para São Tomé, Luanda e para Beira. O Brasil encontra-se na posição de exportador. Já Angola, Beira e São Tomé encontram-se na posição de importadores.

Com relação ao tráfico só o conhecemos a partir da situação vivida por Sardento e com o desenrolar da narrativa, que se dá em torno dele. Não sabemos como se dava essa articulação do tráfico em Luanda, como as pedras eram escoadas. A escassez de informações, demonstrando como seria o reverso do processo em Angola, e o fato de as duas viagens feitas para lá serem intermediadas por portugueses denunciam sua falta de autonomia, seu status de colônia.

A escolha do tráfico, pelo autor, para mostrar a intensa relação entre as terras do Atlântico Sul também pode ser bastante reveladora. A grande ligação de séculos que se fez entre Brasil e Angola deu-se mediante o comércio de africanos. Quando acontece a proibição deste comércio a partir da lei de supressão de 7 de novembro de 1831, ele continua acontecendo, porém de maneira ilegal. O tráfico, portanto, foi uma prática bastante desenvolvida entre brasileiros e diferentes nações africanas, o que possibilitou a manutenção das intensas relações comerciais entre as partes.

Se no século XIX esta “associação” girava em torno do escravo como principal produto, no século XX, na criação de Adonias Filho, os diamantes assumem a primazia por se constituírem, desta vez, o produto mais importante. Em Angola sabemos que ele era o principal produto econômico. Já no Brasil, especificamente na Bahia, a produção diamantífera tivera seu auge na primeira metade do século XIX, sendo inclusive prejudicada pela dedicação maior ao tráfico dos escravos.

A narrativa adoniana, que refaz grandes ligações entre brasileiros e angolanos, é bastante revelador de um passado de intensa movimentação comercial no Atlântico Sul entre os séculos XVI a XIX. No romance, relações comerciais aconteceram na primeira metade do século XX, época em que não constam ligações oficiais entre tais partes. Podemos definir o tempo da narrativa de acordo com algumas informações imprecisas que o autor fornece, como acontecendo entre as décadas de 1920 e 1930,<sup>2</sup> num espaço

---

<sup>2</sup> Esse período é estipulado a partir da indicação no romance do uso do porto na foz do rio Cachoeira, e da existência, em Ilhéus, do prédio dos Correios, da estrada de ferro e da prisão.

de tempo de aproximadamente 20 anos. O intercâmbio entre Brasil e África, que nunca cessou em LBB, acontecendo durante o século XX, pode ser visto como uma tentativa do autor de trazer à tona este passado de relações, porém numa perspectiva de um passado próximo, que chega ao tempo presente. Construindo íntimas relações comerciais entre Brasil e Angola, Adonias Filho trabalha para trazer à memória, à época da publicação do romance (1971), grandes ligações que existiram, e pelo contexto da época, necessitavam ser continuadas. Toda esta reconstrução das relações comerciais entre o Brasil e os países africanos verificadas em LBB, podem ser melhor analisadas considerando as relações políticas existentes entre ambas as partes nas décadas de 1960 e 1970, época de sua publicação.

### **Relações políticas e discurso culturalista**

Publicado em 1971, *Luanda, Beira, Bahia* chega ao público num momento especial das relações entre Brasil e África. Ligações estabelecidas e insinuadas na ficção adoniana entre Bahia e Luanda podem ser representativas de um processo de aproximação mais amplo, empreendido pelo Brasil para com as jovens nações independentes africanas ou em processo de emancipação política, como no caso de Angola e Moçambique, visando uma subsequente aproximação comercial. Deste modo, a publicação do romance também pode ser considerada como participante deste processo.

Os olhos do governo brasileiro começa a voltar-se para o continente africano por volta da década de 1930, quando o Brasil se apercebe da concorrência africana aos seus produtos e há a tentativa de expandir nossa produção a

novos mercados. O desejo de reaproximar-se oficialmente da África começa a tomar corpo no rápido governo de Jânio Quadros (1961).<sup>3</sup> Entendendo que o Brasil deveria construir uma política externa independente, onde os países africanos entrariam como cooperadores, Quadros empreendeu uma série de ações para aproximar-se politicamente de países da África Atlântica. Cria então a Divisão da África no Itamaraty. Naquele ano várias embaixadas e consulados são estabelecidos em diversos países (SOMBRA SARAIVA, 1996, p. 60, 67). Em relação ao Grupo de Trabalho também criado naquele momento, destaca José Flávio Sombra Saraiva que:

Várias sugestões foram apresentadas pelo Grupo de Trabalho do Itamaraty. A mais interessante delas foi a de que a chancelaria deveria evitar toda e qualquer tendência em direção a atitudes “partidárias” nos assuntos domésticos africanos. A aproximação ao continente deveria ser pautada pelo exame de todas as oportunidades comerciais que emergiam do contexto das independências africanas (SOMBRA SARAIVA, 1996, p. 65).

Durante o governo de João Goulart houve uma continuidade das diretrizes da política externa brasileira para a África. Embora observadas discontinuidades - grande troca de ministros - e limites - a exemplo das dificuldades materiais nas embaixadas - houve desenvolvimento nas relações bilaterais.

---

<sup>3</sup> Mesmo com uma curta duração (de 1º de fevereiro a 25 de agosto de 1961), o governo de Jânio Quadros empreendeu uma série de medidas significativas para o restabelecimento de ligações entre o Brasil e o continente africano.

Com relação à colônia portuguesa Angola, durante esta ofensiva africana, o Brasil apresentou posições contraditórias. A guerra pela independência, lá iniciada em 1961, teve repercussões internacionais e muitos países independentes posicionaram-se contra os portugueses. O Brasil afirmava continuar a lutar contra o colonialismo, o racismo e afirmava o direito à autodeterminação dos povos,<sup>4</sup> mas reconhecia ter “obrigações internacionais” para com os portugueses, chegando a abster-se de votar contra os mesmos em reuniões das Nações Unidas. Esta política, chamada de “duas faces” pelo então deputado Sérgio Magalhães (SOMBRA SARAIVA, 1996, p. 80), resultava de pressões dos grupos contrários e favoráveis a esta política externa independente e também da diplomacia portuguesa assegurada pelo Tratado de Consulta e Amizade, entre brasileiros e portugueses, assinado em 1953.<sup>5</sup> Havia ainda a preocupação dos brasileiros em manter os valores portugueses nas colônias africanas para deste modo manter um elo com elas.

Para esta aproximação entre o Brasil e os países do continente africano, além das ações práticas empreendidas pelo presidente Quadros, foi utilizado um discurso construído com base em aproximações culturais entre os povos daqui e os de lá. Na década de 1960, a identidade cultural que nos ligava tão estreitamente a povos africanos foi usada para justificar a política africana desenvolvida pelo governo brasileiro. Essa africanidade no Brasil foi “demonstrada” através de ações práticas como a nomeação

---

<sup>4</sup> Preceito estabelecido na Conferência de Bandung (1955) da qual o Brasil não participou.

<sup>5</sup> Este tratado estabelecia consulta mútua entre os dois países nas matérias internacionais. Deste modo o Brasil subordinava a Portugal seus interesses sobre as colônias portuguesas na África.

do primeiro embaixador negro, Raymundo Souza Dantas, para um país africano, e a visita ao Brasil de Romana Conceição, uma alforriada brasileira que retornara a Lagos em 1900 e a convite do governo esteve no Brasil em 1963. Esse discurso, apoiado na tese da democracia racial brasileira, procurava apresentar o Brasil ao “mundo africano como um exemplo de moderna civilização tropical”. Em meio à desconfiança de alguns funcionários africanos e a corroboração de outros, essa política cultural apresentara suas contradições diante da discriminação sofrida por estudantes africanos e o desconhecimento acadêmico brasileiro no que dizia respeito às realidades africanas (SOMBRA SARAIVA, 1996, p. 45 - 89).

Intelectuais brasileiros participaram da construção desse discurso. Entre eles destacou-se José Honório Rodrigues que publicou, em 1961, o clássico *Brasil e África: outro horizonte* e anunciava, na introdução, do seu livro “tenta(va) fornecer os fundamentos para uma ação atual” (RODRIGUES, 1961, p. XII). O qual pretendia evidenciar dentre outros que o processo histórico brasileiro resultou na “mais perfeita forma existente de convivência racial” (RODRIGUES, 1961, p. XIV), e que

Nosso anticolonialismo deve ser coerente e defender a independência de Angola, pois de outro modo comprometeríamos o nosso destino político internacional diante de todas as nações africanas, com as quais teremos de manter no futuro século de cooperação e entendimento indispensáveis (RODRIGUES, 1961, p. XII - XIV).

Esta “ação atual” seria o estabelecimento de ligações políticas e comerciais com as nações africanas sem a



dependência ou intermediação dos portugueses. No entanto, o desenvolvimento da política pelo estado brasileiro, até meados dos anos 1970, esteve mais para a criação de uma comunidade “afro-luso-brasileira”<sup>6</sup> do que para afrobrasileira, pois, embora a política africana no Brasil tivesse seus avanços nesse período, a política em favor de Portugal também acontecia. A questão citada, de Angola, tornava-se crucial, pois lutar contra o colonialismo e apoiar Portugal era contraditório e tomar a atitude de defender a independência angolana era assumir uma postura que colocava os portugueses em segundo plano.

Adonias Filho pode ser inserido como colaborador na produção desse discurso culturalista “pró-África”, iniciado com a ofensiva brasileira em 1961. A publicação de *Luanda, Beira, Bahia*, em 1971, traz evidências desse momento singular vivido pelo Brasil. Seu texto é uma louvação aos laços culturais entre brasileiros, africanos e portugueses. No romance, há grande valorização das populações negras, tanto da Bahia, quanto de Angola, mas inseridas numa hierarquia onde os africanos dariam uma contribuição menor à sociedade que os portugueses, consoante as ideias defendidas por Gilberto Freire. A África surge como o grande continente que é civilizado pelos portugueses e que também civiliza o Brasil na medida em que deixa legado de suas culturas. *Luanda, Beira, Bahia* pode ser considerado como um instrumento disseminador de discurso culturalista de valorização da identidade cultural entre brasileiros e angolanos desenvolvido nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil pelo governo e por intelectuais.

---

<sup>6</sup> Termo cunhado por Sombra Saraiva.

## Referências

FILHO, Adonias. **Luanda, Beira, Bahia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. Rio de Janeiro, Record, 2001

RODRIGUES, José Honório Rodrigues. **Brasil e África: outro horizonte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

SOMBRA SARAIVA, José Flávio. **O lugar da África: a dimensão atlântica da política externa brasileira (de 1946 a nossos dias)**. Editora da Universidade de Brasília, 1996.

## Literatura e transgressão: Sade, Masoch e Bataille

Renata Lopes Pedro<sup>1</sup>

Resumo: Este artigo tem o intuito de relacionar Literatura e Transgressão, analisando três dos escritores considerados “libertinos”: Sade, Masoch e Bataille. Os romances de Sade são romances eróticos, escritos para saciar sua excitação sexual furiosa e comunicá-la eventualmente a outro. Sade nos apresenta seus heróis a título de exemplo, mais é preciso notar que ele os qualifica sempre de celerados, patifes, monstros. As sinistras orgias de Sade são pesadelos, por isso o imaginável pode ser admirado, por causa de sua intensidade de expressão, enquanto o realizável correspondente seria reprovado. Entretanto, a tendência a tratar das sevícias sexuais, pretendendo que tanto os pacientes quanto os agentes sentissem uma satisfação especial nelas, tomou um sentido inteiramente novo com Leopold de Sacher-Masoch, um homem enigmático que só conseguia realizar o ato sexual com a condição de ser açoitado e humilhado pela mulher que ele desejava. Bataille é o autor que apresenta um sentido negro do erótico, de seus perigos de fascinação e humilhação. Em sua obra, *História do Olho*, ocorre um violento processo de despersonalização, os traços que distinguem o rosto apagam-se restando apenas os órgãos entregues à convulsão interna da carne, operando num corpo que prescinde da mediação do espírito. Nesta obra, o tema da pornografia não é o sexo, mas sim a morte.

---

<sup>1</sup> UFSC.

**Palavras-Chave:** Erotismo; Libertinos; Literatura; Sade; Transgressão.

## **Littérature et transgression: sade, masoch et bataille**

Resumé: Cet article a l'intention de mettre en rapport Littérature et Transgression, à travers l'analyse de trois des auteurs considérés 'libertins' : Sade, Masoch et Bataille. Les romans de Sade sont des romans érotiques, écrits pour satisfaire son immense excitation sexuelle et la partager éventuellement avec quelqu'un d'autre. Sade nous présente ses héros à titre d'exemples, mais il faut de remarquer qu' il les qualifie toujours de pervers, vauriens, monstres. Les sinistres orgies de Sade sont des cauchemars, donc l'imaginable peut être admiré, à cause de son intensité d'expression, tant que le réalisable correspondant serait désapprouvé. Néanmoins, les tendance à traiter des sévices sexuels, en prétendant que les patients aussi bien que les agents sentaient une satisfaction spéciale à cela, a pris un sens entièrement nouveau avec Leopold de Sacher-Masoch, un homme énigmatique qui ne menait à bien l'acte sexuel qu'à condition d'être frappé et humilié par la femme que il désirait. Bataille est l'auteur qui présente un sens noir de l'érotique, de ses dangers de séduction et d'humiliation. Dans son oeuvre, *Histoire de l'Oeil*, il se produit un violent processus de dépersonnalisation, les traits qui distinguent le visage s'effacent et il ne reste que des organes livrés à la convulsion interne de la chair, opérant dans un corps qui renonce à la médiation de l'esprit. Dans cette oeuvre, le sujet de la pornographie n'est pas le sexe, mais le décès.

**Mots-Clés:** Erotisme; Libertins; Sade; Littérature; Transgression.

Sabe-se que até os libertinos, nenhuma filosofia podia se passar de Deus. Os primeiros desses escritores que ousaram transgredir a literatura e os costumes da época, e escreverem obras eróticas, aparecem no século XVII. Nessa época, muitos movimentos repressivos se esboçaram, mas o apego dos eruditos católicos e protestantes às antiguidades greco-latinas moderou esses movimentos. Admite-se, portanto, o erotismo licencioso, expressão do impulso vital, reservando a indignação apenas para o erotismo perverso, sinal de uma doença da alma.

O primeiro desses poemas de licenciosidade foram escritos por François Malherbe, os quais são obras de sua maturidade; ele os escreveu no início do século XVII e um deles data visivelmente de sua velhice. Depois surgiram Antoine Estoc, François Maynard, Pallavicino, Corneille, Michel Millet, entre outros.

No século XVIII, a França foi o modelo da arte de amar e mais precisamente da arte de gozar. O romance erótico francês pretendeu ser um estudo de costumes, revelando os segredos da sociedade, descrevendo o que se passava nas alcovas das altas rodas e nas espeluncas. Além de demonstrar que certos meios consagrados oficialmente aos bons costumes, como conventos, internatos, ministérios, eram na realidade centros de depravação.

O autor erótico mais apreciado na França, a partir da Regência, foi Jean-Baptiste Villart de Grécourt, cônego que, após ter pregado alguns sermões, preferiu se dedicar aos divertimentos. Mas é Sade quem instaura o terror sexual em suas obras. Ele pretende fazer reinar

não o terror sentimental dos romances policiais ingleses. Todos os seus heróis pensam que o verdadeiro prazer é a dor; aliás, alguns desejam sofrer gozando, e se fazem chicotear ou molestar durante o ato sexual. Mas como não querem ir à autodestruição, preferem causar dor aos outros. Quanto maior a dor, mais perfeito o prazer. Ao relatar suas histórias, transfere suas paixões do real para o imaginário, o que será para ele fator de equilíbrio, se tranquilizava sobre suas próprias necessidades cruéis oferecendo a si mesmo o espetáculo de personagens que as tinham piores ainda.

Os romances de Sade são romances eróticos, escritos para saciar sua excitação sexual furiosa e comunicá-la eventualmente a outro. Esses romances evocam livremente a sexualidade porque seu autor pensa que estaria incompleto se colocasse em ação personagens privados dessa mola fundamental, servindo, todavia, a um desígnio mais amplo. Sade nos apresenta seus heróis a título de exemplo, mas é preciso notar que ele os qualifica sempre de celerados, patifes, monstros. As sinistras orgias de Sade são pesadelos, por isso o imaginável pode ser admirado, por causa de sua intensidade de expressão, enquanto o realizável correspondente seria reprovado.

Em *A Filosofia na Alcova*<sup>2</sup>, encontramos esses heróis que sentem prazer com a dor, seja ela a sua ou a do outro. Nesta obra, a linguagem erótica se serve da linguagem revolucionária para combater os costumes e a religião. Por apresentar esse tipo de linguagem, as obras de Sade tornam-se o veículo literário preferido da burguesia. Portanto, ao transgredir a literatura

---

<sup>2</sup> SADE, Marques de. **A Filosofia na Alcova**. Trad. Contador Borges. São Paulo, Iluminuras, 2003.

apresentando esses tipos de herói, Sade não estaria também querendo mostrar que a política da época estava ultrapassada e que se o Estado era imoral, porque os indivíduos deveriam ser morais?

Segundo o Estado, o homem tinha a obrigação de não cometer delitos que o levassem a ir contra seus deveres com seus semelhantes, delitos que consistiam nas ações que poderiam levar à libertinagem. Na verdade, o que se tinha nessas sociedades eram falsos moralistas, pessoas que queriam obrigar outros a serem morais, quando eles não o eram. Em um Estado imoral, como o mostrado por Sade, não haveria paz e tranquilidade, enquanto que em um Estado considerado moral, elas ambas reinariam. Entenda-se aqui Estado como República.

Na obra acima especificada, Sade nos apresenta heróis de todos os tipos, desde serviçais até cavaleiros da sociedade e damas, aparentemente, respeitáveis. Todos têm o perfil dos personagens sadianos, gostam de sentir dor e também de produzi-la, quanto maior a dor, maior o prazer. A obra em questão trata de ensinamentos que os personagens mais velhos e experientes devem dar à virgem Eugénie, de aproximadamente quinze anos. Mas o que mais nos chama a atenção é a linguagem, pois esta é mais ofensiva que os próprios atos, possuindo um poder tão forte quanto o das transgressões morais, sendo por isso comparada à linguagem revolucionária, como dito acima. Logo, a obra em si pode ser considerada poética, pois a linguagem revolucionária é própria da poesia.

Os romances de Sade passam-se em lugares fechados, onde os libertinos, seus ajudantes e amigos formam uma sociedade completa, sendo este fechamento que permite que a imaginação floresça. Os personagens sadianos

têm cerca de 35 anos, apresentam bela figura, fogo no olhar, aparência fresca, mas junto a essa beleza existe um ar cruel e, por vezes, enfadonho. As vítimas desses personagens são de todas as classes, o que realmente importa é a humilhação que a vítima sofre.

No romance sadiano, a população não se divide em classes segundo a prática, e, sim, segundo a linguagem, ou mais exatamente segundo a prática da linguagem. Os personagens de Sade são atores da linguagem.

Barthes (1971, p. 160)<sup>3</sup> diz que não é possível imaginar uma sociedade sem linguagem. Sem ela a cópula entre um homem e uma mulher não tem nenhuma perversão. É somente com a junção progressiva de algumas palavras" que le crime va prendre peu à peu, augmenter de volume, de consistance et atteindre la plus forte transgression." Portanto, é a linguagem que permite a transgressão. Para Sade, a palavra tem a função de fundar o crime. São palavras de Barthes, encontradas na mesma obra citada acima:

[...] Sade excelle à ramasser cette montée du langage: la phrase a pour lui cette fonction même de fonder le crime: la syntaxe, affinée par des siècles de culture, devient un art élégant ( au sens où l'on dit, en mathématiques, d'une solution qu'elle est élégante); elle rassemble le crime avec exactitude et prestesse: "Pour réunir l'inceste, l'adultère, la sodomie et le sacrilège, il enfile les filles mariées avec une hostie."<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Paris: Ed Du Seuil, 1971. [...] o crime vai, pouco a pouco, aumentando de volume, de consistência e chegando à mais forte transgressão (tradução nossa).

<sup>4</sup> BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Paris: Ed Du Seuil,



Essa linguagem, no entanto, sadiana nem sempre se apresenta da mesma forma. Em alguns casos ela é mais explícita. Em *A Filosofia na Alcova*, por exemplo, ela se mostra de forma mais clara, os atos sexuais são mostrados sem qualquer tipo de pudor, as palavras usadas são aquelas consideradas pelos moralistas como de baixo calão. Já em *Justine*, a linguagem apresentada é outra, mostrando os atos sexuais de forma implícita. As palavras usadas nos fazem imaginar o que está acontecendo, não nos é dada a cena pronta. Neste romance, o leitor pode alçar maior voo em sua imaginação, ao contrário do que acontece em *A Filosofia na Alcova*, em que as cenas estão ali, claras, transparentes, sem qualquer tipo de véu.

Severino voit qu'il est temps de songer à des choses plus sérieuses; absolument hors d'état d'atteindre, il s'empare de cette infortunée, il la place suivant ses désirs, ne s'en rapportant pas encore assez à ses soins, il appelle Clément à son aide. Octavie pleure et n'est pas entendue; le feu brille dans les regards du moine impudique, maître de la place, on dirait qu'il n'en considère les avenues que pour l'attaquer plus sûrement; aucunes ruses, aucuns préparatifs ne s'emploient; cueillerait-il des roses avec tant de charmes, s'il en écartait les épines? Quelquer

---

1971. p. 160.

[...] Sade é superior ao usar esta linguagem crua: a frase tem para ele a função de edificar o crime; a sintaxe, melhorada por séculos de cultura, torna-se uma arte elegante (no sentido em que, diz-se em matemática, de uma solução que é elegante); ela reúne o crime com exatidão e presteza: “Para reunir o incesto, o adultério, a sodomia e o sacrilégio, ele *encule* sua filha casada com uma hóstia” (tradução nossa).

enorme disproportion qui se trouve entre la conquête et l'assaillant, celui-ci n'entreprend pas moins le combat; um cri perçante annonce la victoire, mais rien n'attendrit l'ennemi; plus captive implore a grâce, plus on la presse avec vigueus, et la malheureuse a beau se débattre, elle est bientôt sacrifiée (SADE, 1973, p. 217-8).<sup>5</sup>

Barthes<sup>6</sup> diz também que o crime sadiano existe em proporção à quantidade da linguagem que se investe, não em tudo, porque ele pode estar sonhando ou recontando, mas porque somente a linguagem pode lhe construir.

Devemos pensar também que a moral libertina não consiste em sua destruição, mas em seu desenvolvimento; ela tira o objeto, a palavra, o órgão de seu uso normal. Mas para que isso aconteça é preciso que a moral corrente persista, é necessário que a mulher continue a representar um espaço paradigmático, vindo de dois lugares, onde o libertino, respeitando o signo, vai marcar um e neutralizar o outro. É preciso haver interdito para ocorrer a transgressão. Portanto, o libertino assume e

---

<sup>5</sup> SADE, D.A.F. *Justine ou Lês Malheurs de la Vertu*. Paris: Brodard & Tawpin, 1973. p. 217-8.

Severino viu que era tempo de pensar em coisas mais sérias, e sem esperar se apodera desta infortunada, a coloca conforme seus desejos, sem importar-se com seus lamentos, ele chama Clément para lhe ajudar. Octavie chora e não é ouvida, o fogo brilha nos olhos do monge impudico, senhor do lugar. Dir-se-á que ele observa suas vítimas para mais claramente atacá-las, colherá rosas tão charmosas sem lhes tirar os espinhos? Esta enorme desproporção que se encontra entre a conquista e o atacante não torna menor o combate; um grito comovedor anuncia a vitória do atacante, mas nada eterneceu o inimigo; quanto mais a vítima implora sua graça, mais ele investe sobre ela com vigor e a infeliz se debatendo é logo sacrificada (**tradução nossa**).

<sup>6</sup> BARTHES, Paris: Ed Du Seuil, 1971, p. 38.

produz o sentido da transgressão quando coloca uma moral contra a outra, dentro do mesmo corpo.

Lacan, em seus *Escritos*<sup>7</sup>, diz que *A Filosofia na Alcova* é um panfleto dramático, "onde uma iluminação cênica permite ao diálogo e aos gestos prosseguirem até os limites do imaginável". No entanto, por um momento, essa iluminação apaga-se para dar lugar a um libelo intitulado: "Franceses, mais um esforço, se quereis ser republicanos...". "O que aí se enuncia é comumente entendido, senão apreciado, como uma mistificação. Não é preciso ser alertado pela reconhecida importância do sonho dentro do sonho, por apontar uma relação mais próxima do real, para ver no desprezo, no caso, pela atualidade histórica, uma indicação do mesmo tipo" (LACAN, 1998, p. 779).

Logo, há, nesta obra, o imaginário dentro do imaginário, o qual apresenta uma relação mais próxima com o real. O que Sade propõe então é que para que acontecessem mudanças era preciso um pouco mais de esforço por parte das pessoas, era preciso destruir o passado e os vínculos com ele, como nos é demonstrado no último diálogo da obra em que a mãe de Eugénie aparece, sendo completamente usada e destruída pela filha e por seus companheiros. A Sra. de Mistival sofre todo o tipo de torturas, mas tenta mesmo assim resgatar a virtude da filha, alegando que tem todo o direito de levá-la embora, pois fora ela quem educara Eugénie, educação destruída pela Sra. de Saint-Ânge e seus amigos, pois consideravam errados todos os ensinamentos dados à menina pela mãe. A própria

---

<sup>7</sup> LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Eugénie considera, após ter tido todas as experiências sexuais descritas no livro, que a educação que sua mãe lhe dera não prestava. O personagem Dolmancé defende fielmente a ideia de manter Eugénie naquela casa, dizendo que a educação que a Sra. de Mistival dera a filha deveria ter sido muito ruim, pois eles tiveram que refazê-la, tudo estava errado, era preciso refazer, recriar.

Assim, a erótica sadiana é uma desenfreada política, na qual vamos encontrar, de quatro, na mesma posição dos amantes sodomizados, os atores da ordem que institui, longe de Deus, do cetro e do turbulo, um mundo novo. Mundo que nem por isso deixa de tender maquiavelmente ao despotismo que denuncia. Daí a necessidade de mais este passo à frente, que apenas Sade dá: a investidura insurrecional do vício, numa república sexualizada. Que não inaugura o terror, mas é inaugurada por ele.

Sade, portanto, não se alia ao apelo aristocrata ou democrata do final do século XVIII. Mas, antes, afronta a sociedade organizada, facultando o ingresso das forças heterogêneas no domínio moral do bem comum, nas ações dos personagens de seus romances. Ele convida o leitor a demolir os prejuízos estabelecidos e conclama a um novo discurso, livre dos dogmas religiosos e morais.

Entretanto, tendência a tratar das sevícias sexuais, pretendendo que tanto os pacientes quanto os agentes sentissem uma satisfação especial nelas, tomou um sentido inteiramente novo com Leopold de Sacher-Masoch, um homem enigmático que só conseguia realizar o ato sexual com a condição de ser açoitado e humilhado pela mulher que ele desejava.

Foi Krafft-Ebing que, em *Psychopathia Sexualis*, publicado em 1886, com base no que sabia de Sacher-

Masoch, deu o nome de **masoquismo** à perversão que leva algumas pessoas a sentir um verdadeiro deleite na dor e na humilhação. A psicanálise precisou desse fenômeno e fez a distinção entre o **masoquismo erógeno**<sup>8</sup>, integralmente sexual, e o **masoquismo moral**<sup>9</sup>, relativo ao comportamento geral.

A obra mais famosa de Masoch é a intitulada *A Vênus das peles*, publicada em 1902, obra que não causou nenhum escândalo, porque Sacher-Masoch parecia expressar antes uma extravagância de caráter que uma volúpia ilícita. Suas novelas póstumas, reunidas em coletâneas como *As surradoras de homens*, fizeram dele um autor semiclandestino. Em *A Vênus das peles*, a mulher deve se conduzir como uma fera para com o homem, dominá-lo, maltratá-lo para lhe provar sua superioridade. Wanda aceita tentar a experiência com Séverin e os dois assinam o contrato de suas relações de senhora e escravo.

Hoje, de repente, ela apanhou seu chapéu e seu xale, e eu precisei acompanhá-la a uma loja. Lá, pediu que lhe mostrassem chicotes, longos chicotes de cabo curto, como aqueles que se utilizam com os cães.

- Estes devem servir - disse o vendedor.

---

<sup>8</sup> O masoquismo original, erógeno seria a porção que permanece dentro do organismo e, com o auxílio da excitação sexual acompanhante, lá fica libidinalmente presa. Seria aquele que sente prazer no sofrimento.

<sup>9</sup> No masoquismo moral o que importa é o próprio sofrimento; ser ele decretado por alguém que é amado ou por alguém que é indiferente não tem importância. Incide no próprio masoquismo do ego, que busca punição, quer do superego, quer dos poderes parentais externos. É inconsciente. Através do masoquismo moral, a moralidade mais uma vez se torna sexualizada, o complexo de Édipo é revivido e abre-se o caminho para uma regressão da moralidade para o complexo de Édipo.

- Não, são pequenos demais - retrucou Wanda, lançando-me um olhar enviesado. - Preciso de um grande.

- Com certeza para um buldogue? - perguntou o vendedor.

- É, exclamou ela -, como aqueles que são usados na Rússia para os escravos rebeldes.

Depois de procurar, escolheu enfim uma chibata cuja simples visão me provocou arrepios.

[...]

Olho ao meu redor.

- Não! - exclama ela. - Continue de joelhos! - Ela se dirige para a lareira, apanha o chicote e o faz estalar no ar, olhando-me e sorrindo; depois arregança lentamente as mangas de sua jaqueta de peles.

- Mulher maravilhosa! - não consigo deixar de exclamar.

- Cale-se, escravo!

De repente ela me olha com ar sombrio, selvagem, e me dá uma chibatada.<sup>10</sup>

Em *História do Olho*<sup>11</sup> de Georges Bataille, ocorre um violento processo de despersonalização, os traços que distinguem o rosto apaga-se restando apenas os órgãos entregues à convulsão interna da carne, operando

---

<sup>10</sup> SACHER-MASOCH, Leopold van de. **A Vênus das Peles (fragmento). As 100 melhores histórias eróticas da literatura universal.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. p. 297-305.

<sup>11</sup> BATAILLE, George. **História do Olho.** Trad. Eliane Robert Novaes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

num corpo que prescinde da mediação do espírito. É o que também se verifica com o globo ocular, pois nas primeiras brincadeiras sexuais entre o narrador e Simone, o olho ainda cumpre a função erótica da visão, projetando-se em diferentes objetos, já na orgia ao final da novela ele se apresenta como resto material de uma mutilação a serviço do sinistro erotismo da dupla. Como mero objeto, o órgão passa pela última metamorfose, anunciando a própria desintegração em meio à atmosfera funesta das últimas cenas do livro.

Barthes<sup>12</sup> diz que *A História do Olho* é a história de um objeto. O que acontece ao olho nesta obra, (e não aos personagens Marcela, Simone ou ao narrador) não pode ser visto como uma ficção comum; parecem ser "aventuras" de um objeto que muda de proprietário, derivando de uma imaginação romanesca que se contenta em ordenar o real.

Assim, ao descrever a migração do Olho rumo a outros objetos (como o prato de leite do gato, no qual Simone senta-se; a enucleação de Granero, toureiro que é atingido pelo animal e fica com um dos olhos dependurados, e à castração do touro, pedido de Simone, que queria os colhões do touro crus) e, logo, rumo a outros usos que não os de "ver", Bataille não se compromete com o romance, ele se move apenas numa essência do imaginário. "Em seu percurso metafórico, o Olho persiste e varia ao mesmo tempo; sua forma capital subsiste através do movimento de uma nomenclatura, como a de um espaço topológico; pois a cada flexão é um nome novo, de acepções novas."<sup>13</sup> Assim, o olho

---

<sup>12</sup> BARTHES, Roland. A metáfora do olho. **História do Olho**. Trad. Samuel Titan Junior. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 119-228.

<sup>13</sup> BARTHES. Idem, p. 121.

assemelha-se à matriz de um percurso de objetos que são como que as diferentes estações da metáfora ocular, por isso *História do Olho*, de Bataille, parece produzir sempre o mesmo som, visto que todos os objetos utilizados nesta obra relacionam-se ao globo ocular, metaforicamente ou metonimicamente. Por sua dependência metafórica, o olho, o Sol e o ovo participam estreitamente do genital; e, por sua liberdade metonímica, eles trocam infinitamente seu sentido e suas acepções.

Assim,

[...] à transgressão dos valores, princípio declarado do erotismo, corresponde - se é que esta não funda aquela - uma transgressão técnica das formas da linguagem, pois a metonímia não é outra coisa senão um sintagma forçado, a violação de um limite do espaço significante; ela permite, no próprio nível do discurso, uma contra-divisão dos objetos, das acepções, dos sentidos, dos espaços e das propriedades, que é o próprio erotismo: de modo que, na *História do Olho*, o que o jogo da metáfora e da metonímia permite definitivamente transgredir é o sexo - o que, entenda-se bem, não significa sublimá-lo, muito ao contrário (BARTHES, 2003, p. 127).<sup>14</sup>

Nesta obra, é evidente a concepção impiedosa do sexo, que insiste em afirmar a precariedade da matéria para concluir que toda experiência erótica está fundada em um princípio de dissolução. Aqui, encontramos três maneiras de excesso: delírio sexual, frenesi blasfemo e

---

<sup>14</sup> BARTHES, A metáfora do olho. **História do Olho**. Trad. Samuel Titan Junior. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 127.



furor homicida, levando ao achincalhamento de duas pessoas a quem se deve muito respeito; primeiro, a mãe de Simone, a qual é atingida pelos jatos de urina da filha; e, depois, um padre sevilhano incluído à força em uma orgia sacrílega, para ser morto em seguida, e cujo olho arrancado será introduzido pela heroína no próprio antro da feminilidade.

A *História do Olho* não designa absolutamente o sexual como termo primeiro da cadeia; o imaginário que se desenvolve aqui não tem um fantasma sexual como "segredo". Cada um de seus termos é sempre significante de um outro termo, nenhum termo é simples significado.

Na escofilia e no exibicionismo, o olho corresponde a uma zona erógena, ao passo que no caso daqueles componentes do instinto sexual que envolvem dor, crueldade, o mesmo papel é assumido pela pele, que em determinadas partes do corpo se distinguiu como órgão sensorial ou se modificou em membrana mucosa e é assim a zona erógena por excelência.

Neste caso, a libido enfrenta o instinto de morte ou destruição. Ela tem a missão de tornar inócuo o instinto destruidor e a realiza desviando esse instinto, em grande parte, para fora. Esse instinto é chamado de instinto destrutivo, instinto de domínio ou vontade de poder. Simone e o narrador tinham domínio sobre as pessoas (Marcela, a mãe de Simone, o padre). Excitavam-se em exercer estas mortes e destruições, não importavam-se com o sofrimento que causavam, eram sádicos, sentiam prazer vendo a dor dos outros.

Bataille é o autor que apresenta um sentido negro do erótico, de seus perigos de fascinação e humilhação. Nesta obra, *História do Olho*, o tema da pornografia

não é o sexo, mas sim a morte. Os personagens gozam sabendo que outros sofrem com suas perversões ou que estão mortos. Barthes, ao final de seu ensaio **A metáfora do olho**, faz uma comparação entre a linguagem de Sade e a linguagem de Bataille; ele diz que a linguagem erótica de Sade é uma escritura, pois não tem outra conotação que não a de seu século; enquanto, a de Bataille é conotada pelo próprio ser de Bataille, ela é um estilo; " entre as duas, algo<sup>15</sup> de novo nasceu, que transforma toda experiência em linguagem *extraviada* (para mais um termo surrealista) e que é a literatura."

---

<sup>15</sup> BARTHES, A metáfora do olho. **História do Olho**. Trad. Samuel Titan Junior. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 128.

## Referências

ALEXANDRIAN. **História da Literatura Erótica**. Trad. Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Paris: Editions du Seuil, 1978.

BATAILLE, George. **História do Olho**. Trad. Samuel Titan Junior. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **O Erotismo**. 2. ed. Trad. De Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

COSTA, Flávio Moreira (org.). **As 100 melhores histórias eróticas da Literatura Universal**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SADE, D.A.F. **A Filosofia na Alcova**. 3 ed. Trad. Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Justine ou Lês Malheurs de La Vertu**. Paris: Brodard & Taupin, 1973.



## Aporias da memória: papéis sociais na narrativa de Luis Bernardo Honwana

Prof. Dr. Cláudio do Carmo<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho se posta na linha de pesquisa sobre Estudos Culturais desenvolvido no DLA da Universidade Estadual de Santa Cruz, e tem como escopo investigar a emergência de uma memória que se coloca nos termos de uma aporia, visto condicionar sua existência a duas possibilidades aparentemente distintas: de um lado, o paroxismo que se traduz numa espécie de saturação de imagens e discursos, em um excesso da própria memória; de outro, a constatação de efemeridade ou um esvaziamento em que a memória perde seu status e se relativiza. Os papéis sociais da memória são representados, e discutidos, à luz da narrativa peculiar do escritor moçambicano Luis Bernardo Honwana, notadamente em dois de seus contos “As mãos dos pretos” e “Inventário de imóveis e jacentes”, que atualizam e trazem à tona as vicissitudes de uma dramatização social que não cessa de provocar tensões.

**Palavras-chaves:** Memória; Representação; Contemporaneidade.

Uma espécie de consenso quanto ao processo mnemônico, é o que apontam os estudos pontuais de Maurice Hawbwcs (2006, p. 7-191), pois detectaram que a memória individual se constrói a partir de

---

<sup>1</sup> Professor adjunto do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz – Bahia.

uma memória coletiva. Neste sentido, a percepção da individualidade se estabelece em relação ao social. Considerando as várias possibilidades semânticas relacionadas ao gênero, podemos assegurar em tais construtos típicos individuais uma hierarquia no sentido de uma ascendência do espaço público que infere e constrói o individual.

Presente na palavra organizada, através do discurso, ou mesmo na não-palavra, na ausência, quando seu uso é quase imperceptível, a memória desempenha um papel subliminar, constituindo uma narrativa que dá sustento à epiderme textual, visto que seus aspectos evocados de forma metafórica ou concreta constituem percepções de traços históricos e sociais, em razão da nublada estrutura sob a máscara das atitudes políticas. Com efeito, nuances e propósitos da memória são minimizados como atos irrelevantes, dada a sua pouca visibilidade na interferência do real.

O texto da memória social desprestigiado como capital político, visto não reunir condições aparentes para a sua eficaz dramatização, causa o transtorno das estratégias tradicionais ao veicular novas possibilidades, por vezes mais violentas, no manejo do poder.

Sabemos que a memória no seu entendimento mais primário informa não só um fenômeno de caráter psíquico, mas, sobretudo, serve de instrumento a grupamentos coletivos na construção de seu imaginário. A grande resolução neste momento é a nitidez destas construções, que até há pouco estavam ao nosso dispor e agora parecem envoltas em complexos entendimentos de caráter volátil. Com efeito, as construções imaginárias da memória tinham

nas formas concretas sua atuação ritual. E ganham contornos dramáticos quando tal referência se esvazia em forma de relações sociais e cotidianas que parecem não abastecer nenhuma estratégia de risco.

A visibilidade da percepção de uma memória social e de suas possíveis implicações se torna complexa na medida em que seu texto é difuso e de contorno inócuo. Se, por um lado, esta caracterização favorece imperativos não-políticos na condução arbitrária de manipulações e dominações de caráter social, de outro modo estabelece, paradoxalmente, a possibilidade de refúgio e afrontamento na luta pelo poder. Tal condição se verifica a partir, mesmo, do relativo e proporcional lugar exercido pelo texto da memória que se reflete no papel secundário àquele exercido pela tribuna tradicional.

As relações sociais se acomodam como um significativo evazivo no conjunto de decifrações da memória, no entanto este parece sinalizar certo corpus e ratificar uma relativa exclusão que se manifesta a serviço de desdobramentos políticos arbitrários, na medida em que estes textos (os capitais sociais) são ficções, pois pontuam um papel dúbio da verdade.

Vale assinalar, no entanto, esta esfera periférica que desempenha um título mais incisivo no desnudamento dos conflitos travados no texto da memória. Trata-se de um conjunto de discursos plenos no manejo de construção da memória.

É na memória coletiva que vamos encontrar as formas esvaziadas do cotidiano. Elas se mascaram e, com efeito, se tornam propícias a um sem-número de interpretações e estratégias de poder.

Não raro, a apropriação da memória tem sido um

artifício na arqueologia das sociedades. A nação, e toda a articulação que a define como a identidade, a personalidade cultural e política e mesmo a soberania, tinham no argumento dos bens simbólicos a razão material e visivelmente afetiva da sua existência. Desta forma, as narrativas legitimadoras da memória sempre estiveram presentes na percepção mais visível do estrato social.

Há um deslocamento da tônica. Se antes havia um relato uno e homogêneo no qual o imaginário nacional se assentava, agora prevalece a polifonia em que a construção desenha outros propósitos, menos visíveis, certamente, e de ressonância reduzida.

A identidade antes argumentada como elemento definitivo e de forte conotação global, se descredencia com a emergência das formas afetivas locais. As identidades formam um novo esboço de nação, embora ainda subjugadas à burocracia hegemônica do Estado.

Na obra capital de Luis Bernardo Honwana (1980, p. 5-96), *Nós matamos o cão-tinhoso*, o problema de uma memória que desempenha um papel de identidade tradicional se faz valer, ou seja, excesso de memória que parece acentuar as origens de uma luta colonial já descontínua, mas permanente, simbolicamente. Ao mesmo tempo esta guerra das memórias (JEUDI, 1990, p. 5-40), que opõe de um lado a insistente fluência colonial e de outro a constatação da prevalência do esquecimento, querendo declinar de uma memória tão contundente, são aspetos primordiais encontrados na obra.

Em “Inventário de Imóveis e Jacentes”, um dos contos que teatraliza esta guerra das memórias, percebemos a nítida aporia: “É por isso que não tenho



assim tanta vontade de sair da cama, embora não tenha sono nenhum” (HONWANA, 1980, p. 39). A constatação do narrador, um misto de resignação pela letargia das pessoas em sua volta que nada percebem, nada veem, que não querem lembrar, contrasta com a sua explícita ausência de sono, que registra a memória de um momento que não se quer esquecer.

Vislumbra-se sob o conjunto das identidades das exclusões, os fragmentos de uma nação real que a construção hegemônica relega. Neste aspecto, o paralelo se faz capaz de demonstrar a convicção de posturas diferenciadas para um uso semelhante. São duas narrativas exemplares: *As mãos dos pretos*, cujo narrador, uma criança, busca num processo incessante de descoberta encontrar suas origens simbolizadas nas mãos brancas dos pretos que ensejam a indagação. Afinal de contas, por que as mãos dos pretos são brancas? Reside aí uma sucessiva peripécia que conduz a narrativa e o faz destilando os vários papéis sociais representados e trazidos à luz por uma memória que se faz construir, memória que oprime e que expõe dramaticamente a dor individual a partir do social. Neste sentido, Huyssen (2000, p. 16) observa que há uma disseminação geográfica da cultura da memória tanto quanto é seu uso político e nem sempre é possível traçar uma separação entre um passado mitológico e um passado real, mas é certo que “a memória se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais.”

As duas narrativas parecem encerrar ficções da memória no intuito de politizar as práticas de conservação da burocracia do Estado.

A mudança nas relações sociais ainda é um desafio a

se distinguir na contemporaneidade, no entanto, nunca tivemos um conflito tão acirrado entre as memórias. A constituição da memória e sua apropriação demandam, em nossos dias, formas diferenciadas de mascaramento.

Se por um lado estamos diante das tradicionais estratégias burocratizantes do Estado na condução desta apropriação, por outro nos vemos diante de tentativas de autogovernabilidade da memória, sobretudo quando nos deparamos com sua manifestação local e fragmentada. Se antes a eleição do monumento de pedra e cal significava a opção de uma elite e uma tradição inabalável, posteriormente haveria a desfiguração ou mesmo o questionamento desta tradição. Porém, é pacífico o entendimento da distinção das duas modalidades de representação.

A capacidade de negociação daqueles que estão à margem da memória imperativa torna-se a grande ameaça à combinação de resultados das forças que controlam o poder. Elas carecem de classificação e, logo, de dimensão na sua eficácia na dramatização das relações sociais e políticas.

Tais modalidades narrativas parecem possibilidades de desestabilização. A cena contemporânea traz consigo a autoridade dos bens simbólicos que parecem se legitimar no cotidiano e na esfera do próprio indivíduo; não mais restrito tão somente ao espaço público *clássico*, mas abarcando um espaço público redimensionado em cogitações diferenciadas e reconhecimentos esvaziados ou relativos.

No inventário descrito por Honwana, há um nítido paralelo entre forma e conteúdo que expõe a aporia entre o concreto e o sentimento latente que parece não

morrer. Se por um lado as atitudes dos personagens nos levam à constatação de uma morte simbólica, por outro a presença observadora do narrador insiste em trazer à tona uma memória que se quer viva. O inventário se debruça sobre o que não é mais, no entanto presentifica o drama. Alguns sinais do pesadelo da morte podem ser detectados nas falas plausíveis e sem brilho de personagens que já não são, não representam mais nada socialmente, pois suas referências foram aniquiladas pelo ambiente que não se reconhece. “As portas e as janelas estão fechadas”, “o ar está pesado neste quarto”, “Esta última tem as paredes enegrecidas pelo fumo”. São sintomas de um espaço que sugere a imobilidade da morte, a impossibilidade da reação, enfim a resignação que é morte. Assim, se os papéis sociais não se fazem mais representar, pois padecem da letargia da morte que ficou no passado, o narrador traz à vida personagens e parece chamá-los a desempenhar papéis que, adormecidos, a memória os incita a rerepresentar.

## Referências

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HONWANA, Luís Bernardo. **Nós matámos o cão tihoso**. 4 ed. Porto: Edições Afrontamento, 1988. Fixões. 18.

JEUDI, Henri Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra Editorial, 2005.

HUYSEN, Andréas. **Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

## **SUBMISSÕES**

### **- DIRETRIZES AOS AUTORES -**

As contribuições devem ter na primeira página apenas as informações relativas ao autor ou autores: nome completo, título acadêmico mais alto, instituição a que pertence, endereço postal completo, e-mail, telefone para contato e minicurrículo com no máximo 5 linhas.

Os textos devem ser **inéditos** e não poderão ser publicados e nem submetidos para apreciação em outra revista até o recebimento do parecer. Serão aceitos artigos e resenhas em português, inglês, espanhol e francês, sendo publicados na língua que os trabalhos forem enviados. Todos os artigos serão submetidos à apreciação anônima de pelo menos dois pareceristas (sistema *double blind review*). No caso de pareceres contraditórios, o desempate resultará da submissão do artigo a um terceiro parecerista. Os autores serão notificados sobre o conteúdo do parecer, entretanto os artigos avaliados (aceitos ou não aceitos) não serão devolvidos. Os artigos devem ser enviados apenas por e-mail para [revistalitterata@gmail.com](mailto:revistalitterata@gmail.com)

### **Formatação**

- Modelo de papel A4 (210 x 297 mm);
- Editor de texto: Word 6.0 ou superior;
- Fonte: Times New Roman, tamanho 12;
- Espaçamento: 1,5;
- Alinhamento: justificado;
- Margens: Superior: 3 cm, Inferior: 3 cm, Esquerda: 2 cm, Direita: 2 cm.;
- Tamanho máximo do documento: 5.000 KB.

## **Características específicas dos arquivos:**

- Título do artigo: em português, espanhol ou inglês.
- Resumo: máximo 15 linhas, contendo indicação de finalidades, metodologia, resultados e conclusões do artigo.
- Palavras-chave: 3 a 5.
- Resumo em inglês (*abstract*), espanhol (*resumen*) ou francês (*resumé*), com os mesmos parâmetros de tamanho e apresentação do resumo em português.
- Corpo do artigo: Os trabalhos submetidos em português ou espanhol devem incluir título e resumo em inglês (*abstract*) e os submetidos em inglês e francês, título e resumo em português.

## **Artigos**

Para garantir o anonimato no processo de avaliação do artigo, os(as) autores(as) não deve(m) se identificar no corpo do mesmo. Os trabalhos devem ter no máximo 20 páginas, incluindo ilustrações e referências bibliográficas. O conteúdo dos artigos deve explicitar, sempre que possível: objetivos, revisão da literatura, metodologia, resultados, conclusões, perspectivas do estudo e referências.

Os quadros, tabelas, gráficos e ilustrações devem ser enviados em preto e branco, juntamente com legendas, créditos e fonte. Caso haja figuras e tabelas importadas de outros programas, o arquivo de origem também deve ser enviado – as imagens digitais, além de estarem inseridas no texto (DOC), devem ser encaminhadas em separado em formato TIF, JPG ou EPS com resolução mínima de 300 d.p.i.

As legendas ou títulos devem acompanhar as imagens

inseridas no corpo do texto. As citações e referências devem ser apresentadas em ordem alfabética no final do artigo, de acordo com as seguintes normas da ABNT: NBR 6023/02; e NBR 10520/02, respectivamente. Todas as referências a autores devem ser citadas no corpo do texto de acordo com o sistema alfabético (autor-data). As seções devem ser divididas usando fonte em negrito (somente a primeira letra maiúscula), sem numeração. As notas em rodapé devem ser evitadas.

## **Resenhas**

Serão aceitas resenhas de livros publicados no Brasil ou no exterior há dois anos no máximo e devem ter também, no máximo, quatro páginas.

## **OBSERVAÇÕES IMPORTANTES**

1. Serão devolvidas aos autores as submissões que não estiverem de acordo com as normas.
2. Os trabalhos aceitos para publicação serão formatados no estilo adotado pela revista.
3. Os trabalhos aceitos somente serão publicados após os autores preencherem a declaração de consentimento, que lhes será enviada.

## **Política de Privacidade**

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação.



## **IMPrensa UNIVERSITÁRIA**

---

COORDENAÇÃO GRÁFICA: Luiz Henrique Farias

DESIGNER GRÁFICO: Cristovaldo C. da Silva

IMPRESSÃO: Davi Macêdo

FOTOMECÂNICA: Cristiano Silva

ACABAMENTO: Nivaldo Lisboa

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