ESTUDOS LITERÁRIOS

DIÁLOGOS E POÉTICAS

ESTUDOS LITERÁRIOS

DIÁLOGOS E POÉTICAS

Organizadores:
Adailton Almeida Barros (Organizador)
Eulisson Nogueira de Sousa (Organizador)
José Flávio da Paz (Organizador)
Maria José Alves de Assunção (Autora)

Joinville/SC
Clube de Autores Publicações S/A
2018

Copyright © 2018 – Todos os direitos reservados aos organizadores.
Todos os direitos reservados – a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste livro só é autorizada pelos organizadores. A violação dos direitos do autor, conforme Lei nº 9.610/98 é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Coordenação Editorial: Maria José Alves de Assunção e José Flávio da Paz.
Editoração: Instituto Terra Utópica
José Flávio da Paz; Maria José Alves de Assunção e Néstor Raúl González Gutiérrez

Ficha catalográfica

Estudos literários: diálogos e poéticas / Orgs: Adailton Almeida Barros; Eulisson Nogueira de Sousa; José Flávio da Paz; Maria José Alves de Assunção. – Joinville: Clube de Autores, 2018,

285 p.

Bibliografia.

ISBN 978-85-92872-20-5

1. Literatura. 2. Artes. 3. Multiculturalismo. 4. Pluralismo cultural. I. Barros, Adailton Almeida. II. Sousa, Eulisson Nogueira de. III. Paz José Flávio da. IV. Assunção, Maria José Alves de.

Clube de Autores Publicações S/A - CNPJ: 16.779.786/0001-27
Rua Otto Boehm, 48 Sala 08, América - Joinville/SC, CEP 89201-700.
https://www.clubedeautores.com.br
atendimento@clubedeautores.com.br

SUMÁRIO

Prefácio, por Altamir Botoso.
Prof. Dr. da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS..... 6
Introdução, por Walnice Aparecida Matos Vilalva.
Profa. Dra. da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT..... 11

Capítulo 1 – **A FIGURA DO *"OUTSIDER"* EM *"O UIVO"* DE ALLEN GINSBERG**, por Adailton Almeida Barros..... 12
Capítulo 2 – **A HISTÓRIA EM SEU LABIRINTO: DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO NA OBRA *O GENERAL EM SEU LABIRINTO* DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**, por Alex Filipe Gomes dos Santos..... 27
Capítulo 3 – ***MACUNAÍMA*: A INDUSTRIALIZAÇÃO DE SÃO PAULO NA FICÇÃO**, por Edinaldo Gonçalves Coêlho e Mara Genecy Centeno Nogueira..... 46
Capítulo 4 – **SÓ OS HOMENS USAM FACAS: UMA LEITURA COMPARADA DA REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA NAS OBRAS *INOCÊNCIA*, DE VISCONDE DE TAUNAY E *CAPITÃES DA AREIA* DE JORGE AMADO**, por Eliana Azevedo Sarmento..... 65
Capítulo 5 – **DOIS IRMÃOS, PELAS MÃOS DO TEMPO**, por Eulisson Nogueira de Sousa..... 83
Capítulo 6 – **IZABEL PIMENTEL: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER AMAZÔNICA NO CONTO "A CALIGRAFIA DE DEUS" DE MÁRCIO SOUZA**, por Everton Mateus Moura Castro..... 93
Capítulo 7 – **A"*ROSAFLOR E A MOURA TORTA*", DE PEDRO BANDEIRA, NA PERSPECTIVA SEMIÓTICA DO AMOR E DA FENOMENOLOGIA DA PERCEPÇÃO**, por José Flávio da Paz..... 106

Capítulo 8 – **LETRAMENTO LITERÁRIO: UM CAMINHO POSSÍVEL NA GESTÃO E NO ESPAÇO ESCOLAR**, por Luciana Dermani de Aguiar..... 118
Capítulo 9 – **UMA ANÁLISE DA OBRA IRACEMA DE JOSÉ DE ALENCAR, À LUZ DA TEORIA CRÍTICA PÓS-COLONIAL**, por Marcos dos Santos Monção e Washington Luiz dos Santos Assis..... 134
Capítulo 10 – **FRANCISCO ESPINHARA: UM ESPAÇO PARA A ALMA**, por Maria Elizabete Sanches e José Eduardo Martins de Barros Melo.... 148
Capítulo 11 – **A SELVA E MAYOMBE: UM ESTUDO COMPARADO DOS ROMANCES DE FERREIRA DE CASTRO E PEPETELA**, por Maria José Alves de Assunção..... 164
Capítulo 12 – **UMA LEITURA DA REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA ATRAVÉS DO CORPO NOS ROMANCES *BALADA DE AMOR AO VENTO* E *A TRANÇA FEITICEIRA***, por Néstor Raúl González Gutiérrez..... 176
Capítulo 13 – ***O TESTAMENTO DO SR. NAPUMOCENO*: UMA HERANÇA CONFISCADA**, por Paulo Marcos Macedo Carnelos..... 195
Capítulo 14 – **PELAS ENTRELINHAS DO PODER: RESISTÊNCIA E REVIDE EM *A SELVA*, DE FERREIRA DE CASTRO**, por Rodrigo Anderson Machado Cavalcante..... 215
Capítulo 15 – **REPRESENTAÇÕES FEMININAS NO ROMANCE *MAD MARIA*: UM OLHAR SUBMISSO**, por Sônia dos Santos..... 236
Capítulo 16 – **A HISTORICIDADE LITERÁRIA ENTRE *ÓRFÃOS DO ELDORADO* E *MACIARY, OU PARA ALÉM DO ENCONTRO DAS ÁGUAS***, por Tatiana da Silva Andrade..... 251

Sobre os autores e as autoras..... 273

PREFÁCIO

Prof. Dr. Altamir Botoso
Professor do Curso de Letras/Espanhol e do Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS

O livro *Estudos literários*: diálogos e poéticas compõe-se de dezesseis artigos escritos na sua maioria por alunos e professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGMEL, da Universidade Federal de Rondônia – UNIR.

Nos referidos artigos são contempladas investigações sobre poesias, romances e contos. Divisam-se basicamente quatro percursos analíticos: 1. estudos comparativos de romances, 2. relações entre história e ficção, 3. pós-colonialismo e resistência, 4. representação de personagens femininas.

Em relação aos estudos de textos poéticos, verifica-se uma preocupação com a figura do *outsider* (aquele que vive à margem da sociedade e determina seu próprio estilo de vida) num poema do escritor estadunidense Allen Ginsberg (1926-1997) e com a questão da pós-colonialidade na poesia do poeta pernambucano Francisco Espinhara (1960-2007).

A literatura comparada se faz presente na obra *Estudos literários* por intermédio de comparações entre *Inocência*, de Visconde de Taunay (1843-1899) e *Capitães da areia*, de Jorge Amado (1912-2001), *A selva*, de Ferreira de Castro (1898-1899) e *Mayombe*, de Pepetela (1941-), *Balada de amor ao vento*, de Paulina Chiziane (1955-) e *A trança feiticeira*, de Henrique de Senna Fernandes (1923-2010), *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum (1952-) e *Maciary, ou para além do encontro das águas*, de Héli da Rocha.

Ao se procurar aproximar duas obras, visa-se enfatizar as analogias, as semelhanças. No entanto, é possível e plausível ressaltar também o que é diferente. Nesse sentido,

> O estudo das diferenças não elimina a procura da unidade, constantemente adiada, dos objetos de investigação. Por consequência, se quisermos definir a maior singularidade do ponto de vista comparatista, identifiquemo-la com cada linha de divisão (da fronteira?) entre duas culturas, com cada homem que estabelece, na descoberta do Outro, um diálogo com esse Outro e com ele próprio, criando assim momentos em que a consciência de si próprio tenta conciliar encontro e diferença – afinal, as duas palavras-chave da Literatura Comparada.[1]

Dessa forma, percebe-se nas comparações efetivadas nos artigos mencionados, que se abre um diálogo com o outro, no qual não só as semelhanças, mas também as diferenças são evidenciadas e assinalam para uma possibilidade de conciliação entre o encontro e a diferença através do diálogo fecundo que se estabelece entre personagens, autores e literaturas distintas.

Dois textos do escritor amazonense Márcio Souza (1946-), um conto, "A caligrafia de Deus" e um romance, *Mad Maria*, são o foco de análises que buscam estudar a representação da mulher e os seus dilemas em sociedades patriarcais e confirmam o seu papel de subalternidade e submissão à figura masculina.

A rapsódia de Mário de Andrade (1893-1945), *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, *O general em seu labirinto*, de Gabriel García Márquez (1927-2014), *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum e *Maciary, ou para além do encontro das águas*, de Hélio Rodrigues da Rocha são analisados com

[1] MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. 2. ed. rev. aum. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 158.

ênfase na inter-relação entre ficção e história, revelando que tais obras são textos híbridos, que partem de textos históricos para oferecer versões de eventos e personalidades da História oficial, deixando patente que tanto a História quanto a ficção são constructos humanos permeados pela subjetividade, uma vez que a maneira como um acontecimento histórico deve ser configurado, "depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção"[2] Dessa maneira, ficção e história mantém uma relação solidária que permite repensar o passado à luz do presente, iluminando-se mutuamente.

Outras questões do universo ficcional são contempladas ao longo da obra *Estudos literários*. Assim, a categoria temporal é estudada no romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum; o papel do narrador que decifra os significados e as intenções ocultas do protagonista de *O testamento do Sr. Napomuceno*, do romancista cabo verdiano Germano Almeida (1945-), além de uma sensível leitura da obra infanto-juvenil *Rosaflor e a Moura Torta*, de Pedro bandeira (1942-) sob a perspectivas da semiótica greimasiana e da fenomenologia de Merleau Ponty.

A pós-colonialidade e a resistência, vertentes relacionadas ao âmbito dos Estudos Culturais, estão presentes nas análises realizadas a respeito das obras *Iracema*, de José de Alencar (1829-1877) e *A selva*, de Ferreira de Castro, as quais apontam para a existência de estigmas colonialistas no escritor José de Alencar e estratégias de resistência e subversão aos povos colonizadores efetuadas por uma personagem negra e alforriada na obra do autor português.

Ao contemplar todos os artigos contidos na obra organizada por Adailton Almeida Barros, Eulisson Nogueira de Souza, José Flávio da Paz e

[2] WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. Ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994, p. 102

Maria José Alves de Assunção, salta aos olhos a qualidade dos textos, a diversidade de autores (brasileiros, africanos, portugueses) e obras que são abordados por diferentes perspectivas tais como o comparatismo, o pós-colonialismo, a resistência, a narrativa de extração histórica, a personagem feminina no patriarcado etc., revelando uma riqueza e uma contribuição a professores, estudantes e todos aqueles que apreciem análises e interpretações de textos poéticos e ficcionais.

Podemos considerar que cada autor de cada um dos artigos enfeixados no livro *Estudos literários* partilha sua interpretação com outros leitores e suscita novas leituras dos textos analisados, uma vez que

> O intérprete é, em suma, o *intermediário* entre o texto e o leitor, fazendo ainda deste o seu próprio leitor. Procura formalizar e discutir, para o curioso, os problemas apresentados pela obra, deixando com que esta se enriqueça de uma camada de significação suplementar e que aquele encontre trampolins menos intuitivos para o salto da leitura.[3]

Portanto, a obra que se oferece ao público é um convite para que os leitores adentrem o território da literatura e mergulhem em estudos analíticos que trazem à tona novas significações e novas interpretações para textos do passado e do presente, estabelecendo diálogos pertinentes entre autores e obras de distintas nacionalidades, confirmando que a literatura é um universo aberto e diversificado, com infindáveis possibilidades interpretativas, que se enriquece e se renova toda vez que um estudioso debruça-se sobre um poema, um conto, um romance com o objetivo de analisá-lo e consegue compartilhar os resultados com o público leitor, viabilizando e instigando outros estudos e outras análises. Dessa forma, consolidam-se diálogos não só entre escritores, narrativas e literaturas

[3] SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 7.

diferenciadas, como também entre leitores e estudiosos que dividem impressões, desvendam sentidos ocultos e apontam caminhos para que o fazer literário e a crítica irmanem-se e se perpetuem.

INTRODUÇÃO

Walnice Aparecida Matos Vilalva
Profa. Dra. da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT

A prerrogativa da arte, a imperiosidade da forma estética e a palavra ideológica que se esgarça na tessitura da cultura e da ficção são, pois, questões para as quais este livro se volta. Todos os artigos aqui reunidos apresentam parentesco metodológico, de temas, como também exprimem de diferentes maneiras, fronteiras complexas que se alargam nos estudos sobre as literaturas de língua portuguesa, a latino-americana, e, norte americana.

Entre poesia e prosa, partindo do estudo sobre a figura do outsider, nos embates dialéticos entre História e ficção, sobre a industrialização e a ideologia de mercado e de gênero, nos estudos sobre a cidade ora de São Paulo ora a reiterada Manaus de Márcio Souza e Milton Hatoum, as personagens, a experiência do tempo assemelham para novas dimensões interpretativas, sobretudo a escritores fora do panteão canônico, como os estudos sobre Francisco Espinhara, Isabel Pimentel, dentre outros. Há uma suscetibilidade idiossincrática dos autores aqui reunidos capazes em "registrar" o que é reivindicado num componente estético e essencial ao nível artístico.

26 de fevereiro de 2018.

Capítulo 1

A FIGURA DO *"OUTSIDER"* EM *"O UIVO"* DE ALLEN GINSBERG

Adailton Almeida Barros

INTRODUÇÃO

Este estudo tem por objetivo apresentar a figura do outsider no poema "O uivo" de Allen Ginsberg. O outsider é uma figura transgressora das normas sociais, morais e sexuais. Neste sentido, o próprio Ginsberg foi um *outsider* à época em que viveu, dado ser homossexual, judeu e usuário de drogas e pertencer a geração *beat*, um movimento literário marginal originado em meados dos anos 1950 por um grupo de jovens intelectuais subversivos que estavam cansados do modelo tradicional de ordem estabelecido nos EUA após a Segunda Guerra Mundial.

Os *beats* foram responsáveis por uma revolução na literatura estadunidense, pois trouxeram ao limiar uma literatura permeada das vivencias desregradas de um grupo atípico na literatura do país.

Allen Ginsberg, poeta da geração *beat*, foi, à época em que viveu, um *outsider*: era homossexual, judeu e drogado, representou um catalisador ou porta-voz de anseios de oposição ou resistência cultural, bem como de padrões de comportamento e decoro poético. Os *beats* foram responsáveis por fazer uma revolução nas letras e na cultura norte-americanas, com impactos até nos dias de hoje. Segundo Rodrigo Garcia Lopes (2010), "Os *beats* tiraram a poesia dos gabinetes sisudos (onde mofavam sob o espectro

de T. S. Eliot e o modernismo classicizante da "nova crítica") e botaram-na na rua, tornando-a viva, para os vivos, novamente".

O presente texto está dividido em duas partes, a primeira versa sobre a figura do *outsider* partindo dos estudos de Duarte (2006), Becker (2008) sobre a figura do *Outsider*, bem como as considerações a respeito da identidade e da diferença de Silva e Woodward (2014). Na segunda, temos a analise do poema *"O uivo"* considerando o recorte temático, qual seja a investigação da figura do *outsider* no poema.

1. *OUTSIDERS*

A figura do *outsider* é representada em vários escritores e poetas norte-americanos, a contar por Bukowski, John Steinbeck, dentre outros. Segundo o dicionário informal, *outsider* "É aquele que não se enquadra na sociedade, que vive à margem das convenções sociais e determina seu próprio estilo de vida, através de suas crenças e valores". Nesse sentido, muitos escritores e pensadores representaram para a sociedade a própria figura do *outsider*; pois foram críticos ferrenhos da sociedade em que viveram; através de inúmeros romances e ensaios filosóficos, estes "outsiders" condenaram as práticas e comportamentos hipócritas de seus contemporâneos. Mário Bortolotto, em texto publicado originariamente em seu blog *Atire no Dramaturgo*, diz em relação ao *outsider* o seguinte:

> A figura do outsider. Do cara que não se enquadra. Do sujeito que não faz questão de pertencer a nenhuma turma. O cara que no colégio sentava na última carteira, não falava com ninguém e ia embora sozinho. Havia algo de muito maneiro em figuras desse naipe. (BORTOLOTTO)

Ainda sobre o *outsider*, Daniela Bordalo Duarte, em sua dissertação de mestrado entregue ao programa de pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de Brasília, argumenta que

> De acordo com o *Cambridge International Dictionary of English*, o *outsider* é aquele que não participa de nenhum grupo social ou organização, sendo também considerado como *outsider*, todo aquele que não reside em um determinado local. Estranhos e estrangeiros. O sujeito que não é apreciado ou aceito como membro de um grupo particular, de uma organização ou sociedade que se sente diferente daqueles que são membros. Desafiliamento por vontade própria ou por deliberação do grupo social. Estigma e transgressão: aspectos distintos de uma mesma problemática que serão retomados e revisitados por todas as formas contemporâneas de produção cultural. (DUARTE, 2006, p.1).

Em suma, o *outsider* é a figura de um sujeito que transgrede as normas sociais, morais e sexuais resultando numa incapacidade de convivência em grupo por não pertencer a determinado grupo – estranhos e estrangeiros - ou por apresentar características que não são aceitas ao grupo, como uso desregrado de drogas, condutas e orientações sexuais desviantes.

Duarte (2006) em sua tese, partindo de estudos de Wilson (1985), distingue dois tipos de *outsiders* – o romântico e o existencialista – o primeiro são aqueles nos quais o conflito entre a vida social e os desejos pessoais exteriorizam-se de modo agudo e doloroso. Este conflito encontra resposta somente por meio da fuga, qual seja a ruptura com a vida social e a busca de um modo alternativo de viver longe dos ditames e grilhões sociais. No entanto, o afastamento da vida social não cessará o conflito, pois o confronto é continuo entre a razão dominadora e os desejos parcialmente controláveis.

> O *outsider* romântico, como afirma Wilson, é um sonhador, um idealista que anseia por encontrar um modo de viver no qual a intensidade do êxtase criativo do artista possa ser definitivamente e permanentemente experimentada; "o *outsider* romântico é um "sonhador de outros mundos", (...) 'o cantor ocioso de um dia vazio' (...) ele receia que o mundo não tenha sido criado para atender as exigências do espirito humano. Está hoje inquieto e frustrado e receia que venha morrer inquieto e frustrado, com nada além de uma serie de experiências parcialmente satisfatórias, que lhe incentivam a sair da cama de manhã". (WILSON, 1985; 43 *apud* DUARTE, 2006, p. 12).

O *outsider* existencialista é fruto de toda essa tensão e conflito do *outsider* romântico, contudo este está inserido no contexto do século XX, no qual a realidade o constitui. Este *outsider* é um individuo, um "eu", não mais um "eu social", pois

> o tratamento passa a ser mais analítico e clinico como se uma câmera se aproximasse e o enquadramento se tornasse mais restrito e sufocante. A realidade, para o *outsider* existencialista é mais enfastiante e aprisionadora. (DUARTE, 2006, p. 13).

O *outsider* existencialista não quer somente a fuga da vida social, quer, sobremaneira, a liberdade, fugir, apenas, não lhe basta, é necessário a 'libertação' da prisão,

> esses homens estão em uma prisão; tal é o veredito do *outsider*: Estão muito contentes na prisão. E o *outsider*? Ele também está na prisão (...) mas ele sabe disso. Seu desejo é fugir. A fuga da prisão, porém, não é coisa fácil; é preciso conhecer muito bem a prisão. (WILSON, 1985; 153 *apud* DUARTE, 2006, p. 13).

Deste modo, a subversão constitui-se em um dos mecanismos de libertação, dada a fuga da prisão não ser fácil de ser empreendida, portanto é

necessário burlar a prisão, é necessário libertar-se dos mecanismos de regulação da prisão, quais sejam a regulação do corpo, das ideias e da religiosidade. Destes mecanismos de regulação os *beats*, e Ginsberg, são subversivos em potencial, haja vista a irreverência na vida sexual, a revolução na literatura e, mais especificamente, na poética com *O uivo* de Ginsberg e a religiosidade oriental de que eram adeptos, aproximando-se até de um 'gnosticismo' (WILLER, 2007).

Interessante notar que na ideia dessa figura chamada *outsider* está implicada a noção de regra e desvio, nesse sentido, os estudos de Howard Becker são esclarecedores. O autor que possui um livro intitulado *Outsiders: estudos de sociologia do desvio* afirma que todos os grupos sociais fazem regras e tentam, em certos momentos e algumas circunstâncias, impô-las. Essas regras tentam definir situações e tipos de comportamentos aceitos pelo grupo, no entanto, quando alguém desse grupo transgride uma regra que é imposta a todos, esse alguém é visto como um tipo especial, alguém de quem não se espera viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo. Então essa pessoa é encarada como um *outsider*. As regras são estabelecidas por força da tradição ou por força da lei, portanto, são convenções socialmente aceitas que são formalizadas na forma de leis ou permanecem informalmente no subconsciente coletivo. (BECKER, 2008, p. 15-17).

O *outsider*, então, seria aquele que se desvia das regras do grupo. A noção de desvio seria a transgressão às regras estabelecidas pelo grupo. O autor apresenta três definições de desvio, a primeira chamada de estatística define desvio como tudo aquilo que varia excessivamente com relação à média. A segunda definição é menos simplória e mais comum de desvio identifica-o como algo essencialmente patológico, revelando a presença de uma "doença", essa concepção é resultado de uma analogia médica que assevera que o quando o organismo humano está funcionando de modo eficiente, sem nenhum desconforto, o organismo é considerado saudável, por

outro lado, quando não funciona com eficiência, é considerado "doente", essa analogia médica, no entanto, não é totalmente aceita para descrever tipos de comportamentos desviantes, porque não há concordância a respeito do que seria um comportamento saudável. Entretanto, por vezes, as pessoas concebem essa analogia de maneira mais estrita, porque pensam o desvio como produto de uma doença mental, nesse sentido a homossexualidade e o vício em drogas são vistos como sintoma de uma doença mental. A terceira concepção é mais relativista e identifica o desvio como falha em obedecer às regras do grupo (BECKER, 2008, p. 15-21).

A terceira concepção é próxima da que o autor defende, no entanto, essa concepção relativista leva a algumas ambiguidades que leva o autor a refletir sobre quais regras devem ser tomadas como o padrão de comparação com referência ao qual o comportamento é medido e julgado desviante. Uma sociedade tem muitos grupos, cada qual com seu próprio conjunto de regras, e as pessoas pertencem a muitos grupos ao mesmo tempo. Becker (2008, p. 21) questiona se uma pessoa pode infringir as regras de um grupo pelo fato de identificar-se com as regras de outro. Nesse caso, ela é um *outsider*? Essa reflexão do autor nos permite pensar no problema das identidades que constitui uma questão muito atual nos Estudos Culturais, pós-colonialismo, nas analises literárias, nos estudos sociais, etc. os grupos sociais por meio das regras constroem identidades, que como sabemos não são fixas e muito menos naturais, são frutos das interações e convenções sociais. Nesse sentido, a figura do *outsider* não seria a investida do sujeito em estabelecer a diferença no seio da identidade? Seria uma fuga da identidade?

> A identidade e a diferença não são entidades preexistentes, que estão aí desde sempre ou que passaram a estar aí a partir de um momento fundador, elas não são elementos passivos da cultura, mas têm que ser constantemente criadas e recriadas. A identidade e a diferença têm a ver com a atribuição de sentido ao mundo social e com disputa e luta em torno dessa atribuição. (SILVA, 2014, 96).

A questão da identidade e da diferença nos leva a importante noção de representação que estabelece as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos posicionando-nos como sujeito. É por meio do processo de significação que damos sentido à nossas experiências e àquilo que somos. Esses sistemas simbólicos tornam possível àquilo que somos e aquilo que podemos nos tornar.

> A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (WOODWARD, 2014, p. 18)

Podemos compreender a figura do *outsider* como um sujeito que não corresponde às expectativas do grupo social ou identidade a que pertence e não está alinhado com as representações desse grupo e busca outra maneira de significar no mundo, uma maneira mais fluída e menos fixa às identidades estabelecidas. Vejamos a seguir como se constitui essa figura irreverente e transgressora do *outsider* no poema *O uivo* de Allen Ginsberg.

2. A FIGURA DO *OUTSIDER* EM *O UIVO*

O uivo foi lançado em 1956 e foi apreendido pela polícia de São Francisco sob a acusação de se tratar de uma obra obscena. Depois de um tumultuado julgamento, o poema foi liberado pela Suprema Corte americana e vendeu milhões de exemplares. O poema como um todo é um *outsider* da poesia americana, dado não seguir as convenções e padrões da época, pois traz uma poética diferente, centrada em um eu lírico diferente, transmutado

em outros, um poema que narra às experiências de um eu lírico em movimento, um eu lírico não estático, que lança sua ótica sobre as coisas, mas sim um lírico que participa do que descreve, se desnuda à medida que descreve. "Eu vi os expoentes da minha geração, destruídos pela/ loucura, morrendo de fome, histéricos, nus,/ arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada/ em busca de uma dose violenta de qualquer coisa," (GINSBERG, 2010, p.81). Ainda sobre o poema segundo Rodrigo Garcia Lopes (2010) Ginsberg trouxe,

> A poesia não como algo restrito a poucos iniciados e sim aberta e democrática, imersa nas questões de seu tempo. O poema como um veículo para a transformação para uma "experiência de linguagem" sempre renovada. Uma poética que rompia as barreiras entre privado e público, masculino e feminino, corpo e alma, individual e coletivo. O "eu" que poderia se transmutar em outros. Tirando a poesia do gabinete e das torres góticas e atmosferas enfumaçadas, o poeta trazia a poesia para a rua, para os campos, para o espaço aberto. Apresentava seu poema não como o produto de algum gênio e sim de um homem que viu o inferno e nos brindou com sua arte verbal sobre ele. (LOPES, 2010, s.p).

Já logo no começo do poema temos referência à figura do *outsider* e faz-se perceptível, também, a linha tênue entre eu lírico e eu poético.

> Eu vi os expoentes da minha geração, destruídos pela
> loucura, morrendo de fome, histéricos, nus,
> arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada
> em busca de uma dose violenta de qualquer coisa,
> hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo
> contato celestial com o dínamo estrelado da
> maquinaria da noite,
> que pobres esfarrapados e olheiras fundas, viajaram
> fumando sentados na sobrenatural escuridão dos

> miseráveis apartamentos sem água quente, flutuando
> sobre os tetos das cidades contemplando o jazz,
> que desnudaram seus cérebros ao céu sob o Elevado (GINSBERG, 2010, p.81).

Neste trecho do poema, temos descrições características do *outsider*, a marginalização, a decadência, o degredo, haja vista, os termos que dão a ideia de decadência, 'morrendo de fome', 'histéricos', 'nus', 'pobres esfarrapados' e referências que remetem a marginalidade, no sentido de estar (se colocar) à margem, como a referência ao 'bairro negro' provavelmente remetendo aos guetos de Nova York, o Jazz, que era um estilo musical inferior, "música de preto" à época. A palavra *hipster* faz referência direta à figura do *outsider*, pois era uma gíria dos anos 40 usada para denominar alguém drogado e marginal.

Na sequência temos mais características do *outsider*, agora a inadequação, o desajuste aos espaços sociais, aristocráticos, como a universidade, como vemos no trecho que segue,

> que passaram por universidades com olhos frios e
> radiantes alucinando Arkansas e tragédias à luz
> de Blake entre os estudiosos da guerra,
> que foram expulsos das universidades por serem loucos
> & publicarem odes obscenas nas janelas do crânio, (GINSBERG, 2010, p.82)

Percebe-se uma postura rebelde frente ao ambiente institucional da universidade. A vida subversiva do *outsider* também se expressa em sua sexualidade desviante da heteronormatividade compulsória socialmente aceita

> Que caíram em prantos em brancos ginásios desportivos, nus e
> Trêmulos diante da maquinaria de outros esqueletos,

> Que morderam policiais no pescoço e berraram de prazer nos
> Carros de presos por não terem cometido outro crime a não
> Ser sua transação pederástica e tóxica, (GINSBERG, 2010, p.86).

Percebemos no trecho referência direta as práticas homossexuais por meio da expressão 'transação pederástica', demonstrando a irreverência, a época, da vida sexual do poeta e do circulo de amigos, os *beats*. Há também referencia a repressão dessas práticas por parte da polícia e da sociedade que as consideravam 'tóxica'.

> que uivaram de joelhos no metro e foram arrancados do telhado
> sacudindo genitais e manuscritos,
> que se deixaram foder no rabo por motociclistas santificados e
> urraram de prazer,
> que enrabaram e foram enrabados por esses serafins humanos, os marinheiros, caricias de amor atlântico e caribeano,
> que transaram pela manhã e ao cair da tarde em roseirais, na grama de jardins públicos e cemitérios, espalhando livremente seu sêmen para quem quisesse vir, (GINSBERG, 2010, p.86).

No trecho, a fora toda a potência e liberdade sexual, percebe-se a presença do homoerotismo nas descrições do sexo casual com os motociclistas e os marinheiros, bem como os locais inusitados onde ocorriam os atos. O último trecho do excerto revela uma liberdade sexual que bem poderíamos associar ao 'poliamor', prática não monogâmica de relacionamentos livres entre pessoas que começa a encontrar, abertamente, adeptos no século XXI.

Poesia e história pessoal do poeta estão imbricadas no poema de Ginsberg, na verdade é muito difícil estabelecer um distanciamento entre uma e outra, tanto que o trecho que segue se trata de um episódio em que Burroughs e Kerouac estiveram em uma sauna de Nova York em 1945, ocasião na qual Kerouac transou com marinheiros franceses segundo nota de

página da tradução da L&PM, demonstrando que os *outsiders* representados no poema se trata dos próprios *beats*.

> que soluçaram interminavelmente tentando gargalhar mas
> acabaram choramingando atrás de um tabique de banho
> turco onde o anjo loiro e nu veio trespassá-los com sua espada,
> (GINSBERG, 2010, p. 86)

Na sequência temos um trecho que faz referência à mitologia grega, retomando o mito das *Moiras*. No entanto, o mito aparece ressignificada e aplicado a contexto dos relacionamentos homoafetivos, pois

> que perderam seus garotos amados para as três megeras do destino,
> a megera caolha do dólar heterossexual, a megera caolha
> que pisca do ventre e a megera caolha que só sabe ficar plantada sobre
> sua bunda retalhando os dourados fios intelectuais do tear do artesão.
> (GINSBERG, 2010, p.86-87).

As *Moiras* eram as três irmãs que determinavam o destino tanto dos deuses quando dos seres humanos. As três mulheres eram responsáveis por fabricar, tecer, e cortar aquilo que seria o fio da vida de todos os indivíduos. No trecho a ressignificação acontece, porque nele temos o mito aplicado aos relacionamentos homoafetivos dos personagens, indicando que o fim dos relacionamentos acontece pela heteronormatividade, pela paternidade ou pela mortalidade. No mito original, as três mulheres são Cloto, que é a deusa dos nascimentos e partos, Láquesis que sorteava o quinhão de atribuições que se ganha em vida, e Átropos, que determina o fim da vida.

Ginsberg subverte o mito original, pois se pode relacionar Láquesis a 'megera caolha do dólar heterossexual, haja vista ser ela quem sorteia, neste contexto, a orientação sexual. Deste modo, o 'dólar heterossexual' revela que a heteronormatividade impelia os sujeitos homossexuais a se adequarem a

"normalidade", que era a heterossexualidade os fazendo dar fim a seus relacionamentos.

Cloto é a 'megera caolha que pisca do ventre', pois cabe a ela determinar a maternidade das mulheres. Destarte, como os *outsiders* descritos no poema possuem uma sexualidade fluída, e dado no contexto a homossexualidade ser totalmente marginalizada e mal vista, muitos viviam uma bissexualidade, o que, por vezes, os faziam constituir família, deste modo abandonando os parceiros do mesmo sexo.

Átropos é por consequência a "megera caolha que só sabe ficar plantada sobre sua bunda retalhando os dourados fios intelectuais do tear do artesão", dado esta última ser a irmã responsável por contar o fio da vida, portanto, é ela quem determina a morte.

A relação com o mito evidencia a capacidade de subversão das ideias por parte Ginsberg o que contribui para o entendimento de que o próprio poeta é um *outsider* no meio literário.

O poema segue subvertendo a linguagem e a poesia por meio de palavrões, do grotesco, do satanismo, por meio de seus personagens *outsiders* como se pode notar,

> Que esfinge de cimento e alumínio arrombou seus
> crânios e devorou seus cérebros e imaginação?
> Moloch! Solidão! Sujeira! Fealdade! Latas de
> lixo o dólares intangíveis! Crianças berrando
> sob as escadarias! Garotos soluçando nos
> exércitos! Velhos chorando nos parques!
> Moloch! Moloch! Pesadelo de Moloch! Moloch o
> mal-amado! Moloch mental! Moloch o pesado
> juiz dos homens! (GINSBERG,2010, p.95)

Moloch é, conforme os textos bíblicos, o nome do deus ao qual os amonitas, uma etnia de Canaã (povos presentes na península arábica e na

região do Oriente Médio), sacrificavam seus recém-nascidos, jogando-os em uma fogueira. Também é o nome de um demônio na tradição cristã e cabalística. Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant esse culto cruel se aproxima do mito do Minotauro, que devorava periodicamente jovens de Atenas, do mito de Cronos, que devorava os próprios filhos; dos sacrifícios aos deuses incas.

> Sem dúvida, deve-se ver em Moloc a velha imagem do **tirano**, ciumento, vingativo, sem pena, que exige de seus súditos obediência até a morte e confisca todos os seus bens, até mesmo os filhos, destinados à morte na guerra ou no sacrifício. As piores ameaças do rei todo-poderoso obtêm essa submissão absoluta de súditos sem defesa. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1982, p. 614).

Nessa segunda parte do poema, em que aparece essa figura sombria e cruel, o eu lírico pergunta a seus interlocutores - nós leitores – quem devorou nossa intelectualidade e imaginação e reponde que se trata dessa entidade maligna chamada *Moloch*. Nota-se então que essa invocação satânica, a aparição dessa figura refere-se à nação estadunidense, a todo seu imperialismo e capitalismo selvagem, a sua tirania e belicosidade, "Moloch! Moloch! Apartamentos de robôs! Subúrbios/ invisíveis! Tesouros de esqueletos! Capitais cegas!/ Indústrias demoníacas! Nações espectrais!/ Invencíveis hospícios! Caralhos de granito!/ Bombas monstruosas!" (GINSBERG, 2010, s.p).

Dessa feita, o deus monstruoso e cruel, na modernidade, é um símbolo do estado tirânico e devorador (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1982, p. 614). O eu lírico *outsider* numa postura de não identificação a sua própria nação abandona esse espírito devorador e maligno "Mentes! Amores novos! Geração louca! Jogados/ nos rochedos do Tempo!/ Verdadeiro riso no santo rio! Eles viram tudo! O olhar/ selvagem! Os berros sagrados! Eles deram

adeus!/Pularam do telhado! Rumo à solidão! Acenando! Levando/ flores! Rio abaixo! Rua acima!" (GINSBERG, 2010, s.p).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poema como apontou Rodrigo Garcia Lopes (2010) representou uma ruptura com a poesia clássica, bem comportada. O poema é um estandarte de uma poesia que não está preocupada em ser bela esteticamente, nem romântica, é mais uma poesia que está preocupada com a realidade, com a multiplicidade e irreverência das experiências humanas.

As análises evidenciaram que a o poema é marcado pela presença dessa figura desconforme, subversiva e irreverente do *outsider* e, portanto, do próprio poeta, haja vista o imbricamento entre o eu lírico e eu poético.

REFERÊNCIAS

BECKER, Howard S. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Trad. Maria Luiza X. de Borges; revisão técnica Karina Kushnir. – 1.ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

DUARTE, Daniela Bordalo. **Transgressões cotidianas: o outsider das trincheiras na literatura de Samuel Rawet**. 2006. 101 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)-Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Trad. Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Stuard Hall, Kathryn Woodward. 15. ed. – Petrópolis: Vozes, 2014.

WILLER, Claudio Jorge. **Um obscuro encanto;** gnose, gnosticismo e a poesia moderna. Dez. de 2007 – São Paulo

LOPES, Rodrigo Garcia. Disponível em http://revistacult.uol.com.br/home/2010/11/o-uivo-vivo-de-allen-ginsberg/. Acesso em 17 Set.2014.

Disponível em http://anaphylaxxya.blogspot.com.br/2010/02/o-uivo-parte-i-allen-ginsberg.html. Acesso em 17 Set. de 2014.

Disponível em http://outsiders.tumblr.com/. Acesso em 17 Set.2014.

Capítulo 2

A HISTÓRIA EM SEU LABIRINTO: DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO NA OBRA *O GENERAL EM SEU LABIRINTO* DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Alex Filipe Gomes dos Santos

INTRODUÇÃO

O presente artigo busca promover uma reflexão sobre as aproximações e os distanciamentos entre História e ficção a partir da obra *O general em seu labirinto* (*El general en su laberinto*) de Gabriel García Márquez (1927-2014).

O general em seu labirinto foi publicado no ano de 1989 e retrata os últimos momentos da vida do general Simón Bolívar, e apresenta um Bolívar já fisicamente decadente e moralmente ressentido a caminho do exílio. A obra é composta de oito capítulos, uma seção de agradecimentos, uma seção com a cronologia da vida de Simón Bolívar[4], além de um mapa esquemático sobre a última viagem do general.

Como aponta o próprio Márquez (2017, p.269) nos "Agradecimentos" de *O general em seu labirinto*, a ideia de produzir a obra surgiu inicialmente a partir do projeto do escritor colombiano Álvaro Mutis[5] que tinha a intenção de escrever sobre a viagem final de Bolívar pelo rio Magdalena, projeto que chegou a ser iniciado com a publicação de *El último*

[4] Elaborada por Vinicio Romero Martínez (1940 - 2007) escritor e historiador venezuelano com uma ampla produção sobre Simón Bolívar, foi presidente da *Sociedad Bolivariana de Venezuela* e ajudou Gabriel García Márquez na construção de *O general em seu labirinto* com a revisão dos dados históricos.

[5] Álvaro Mutis Jaramillo (1923 – 2013): escritor colombiano, foi amigo pessoal de Gabriel García Márquez, autor de obras como *La mansión de Araucaíma, La nieve del almirante* e Ilona llega com la lluvia.

rostro (1978) – um pequeno fragmento publicado do amplo projeto de Mutis – porém, a ausência de continuidade do projeto dois anos após seu lançamento e a percepção de Márquez que a empreitada havia sido relegada ao esquecimento o impeliu a requerer permissão para dar materialidade a tal plano, naquilo que ele considerou como um bote certeiro após uma espera de mais de dez anos.

Ainda nos Agradecimentos o autor expõe que o seu interesse se situava mais no rio Magdalena, movido pelas lembranças da sua infância e juventude, do que propriamente nas glórias do "Libertador" (MÁRQUEZ, 2017). Contudo, conforme nos expõe Fredrigo (2010, p.196), essa alegação não deve iludir o leitor, pois Márquez foi fortemente marcado pela história política de seu país, e não era sobre qualquer viajante em passagem pelo Magdalena que ele escrevia, se o rio lhe interessava devido as suas memórias de infância é certo que a figura de Simón Bolívar também lhe despertava muito interesse por constituir-se numa referência de sua terra natal.

Do texto marqueziano emerge uma rica relação entre História e ficção. Mais do que uma "simples" narrativa ficcional, a maneira pela qual *O general em seu labirinto* se desenvolve – pelo estabelecimento que o autor faz da relação de sua obra com um esforço extensivo de pesquisa histórica – instaura no leitor uma série de indagações quanto a veracidade do romance.

O general em seu labirinto acaba, portanto, sendo um convite ao leitor para percorrer não apenas o labirinto do general, mas também um convite aos labirintos da História e da ficção.

1. A HISTÓRIA EM SEU LABIRINTO: DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO

A historiografia do século XIX foi fortemente marcada pela influência do paradigma positivista como também pela sua orientação por um modelo epistemológico extraído das ciências naturais. Na perspectiva rankeana de

descrever as coisas da forma como ocorreram operava-se a busca da eliminação de qualquer indício de subjetividade na escrita histórica, ou seja, prevalecia o compromisso do *métier* historiográfico com a verdade e com a pretensão de exprimir uma realidade objetiva.

Nesse processo de busca pela verdade, a noção de fonte histórica ficava estritamente ligada aos documentos oficiais justamente por serem dotados de "fidedignidade" e também pela capacidade de subsidiar a construção das histórias políticas nacionais, principal campo de atuação historiográfica do período.

A dilatação da noção de fonte histórica emergiu no contexto de renovação historiográfica da década de 1930 por intermédio dos historiadores atrelados a revista *Annales d'histoire économique et sociale* criada em 1929.

Nesta seara, Marc Bloch (2001) – um dos criadores da revista Annales e, portanto, um dos principais atores nesse processo de renovação da historiografia – trazia a noção da quase infinitude dos testemunhos históricos, uma vez que tudo aquilo que o homem diz, escreve, fabrica ou qualquer outro elemento que possa informar sobre ele é passível de ser compreendido enquanto fonte histórica. Esse alargamento da compreensão de fonte histórica possibilitou o ingresso das obras literárias ao repertório das fontes a serem trabalhadas pelo historiador.

O processo de renovação historiográfica impulsionado pelos *annalistes* incorporou a compreensão da subjetividade como elemento partícipe da prática historiográfica, porém a busca pela verdade permaneceu como um traço importante do ofício do historiador.

Deste modo o compromisso estabelecido pelo historiador com a verdade sobre uma determinada realidade passada traçava uma clara distinção em relação ao discurso literário, tido como espaço de expressão do ficcional.

De acordo com Pesavento (2000) a crise dos paradigmas explicativos da realidade pôs em xeque o estatuto do saber científico das ciências humanas, de modo que passou a se questionar a capacidade do discurso histórico de exprimir o real de uma maneira plenamente objetiva. Assim, a emergência de um paradigma "pós-moderno" implicou na mudança de estatuto da escrita histórica:

> A pós-modernidade, ao romper com o cientificismo e o racionalismo moderno, instaura um novo paradigma calcado nas artes. Diante, pois, da emergência de um paradigma ético-estético na pós-modernidade, o conhecimento histórico, a escrita da história mudam de estatuto. Podemos, enfim, livrar-nos da exigência da cientificidade, entendida como produção de um conhecimento capaz de apreender a verdade única do passado, das leis eternas e imutáveis, das organizações estruturais, sistêmicas, o que já foi feito inclusive pelas chamadas ciências da natureza. Podemos voltar a enfatizar a dimensão artística de nosso conhecimento e da nossa prática. Tomar a História como arte de inventar o passado, a partir dos materiais dispersos deixados por ele (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.63-64).

Neste sentido, diante da premissa da impossibilidade da pesquisa historiográfica de apreender o passado de uma maneira inconteste e plenamente objetiva operou-se um afastamento da noção da História como domínio da verdade e aproximou-se da ideia da História como uma leitura possível do real.

Por intermédio de um processo de seleção e descarte de testemunhos históricos, bem como pela opção por um referencial teórico específico, o historiador produz *uma* determinada leitura sobre o passado a partir de uma possibilidade combinatória de elementos, fabricando-o de modo distinto de como ocorreu e de como estava exposto nos testemunhos selecionados:

> Entretanto, uma coisa seria a "passeidade" daquilo que ocorreu um dia, revestido de um caráter único, de um conjunto de fatos acontecidos e impossíveis de serem reconstituídos em sua integridade. Outra coisa seriam os fragmentos ou testemunhos dessa passeidade que nos chegam e que chamamos de fontes e já se constituem numa representação, numa leitura daquilo que se passou. Nesse contexto, a tarefa do historiador contemporâneo seria construir, por sua vez, uma representação plausível a partir das representações feitas, compondo a sua versão sobre a "passeidade". Decorre daí que o seu discurso se configura como uma possibilidade combinatória de elementos. Logo, a história só se realiza no campo da representação, tanto de quem participou dos eventos do passado e deles deixou um registro, quanto de quem, no presente, busca recuperar aquelas fontes e delas fazer uma releitura. Neste sentido, a história seria a tarefa de reimaginar o imaginado, oferecendo uma leitura "plausível" e "convincente" do passado. Portanto, sob esse enfoque, o mais condizente com o propósito de uma nova história cultural seria substituir o critério de "veracidade" pelo de "verossimilhança" (PESAVENTO, 2000, p.11).

Tendo por perspectiva esse afastamento da noção da narrativa histórica enquanto um discurso de expressão da verdade sobre o passado, se promoveu uma reelaboração da ideia da operação historiográfica substituindo o critério da verdade como primazia do discurso histórico pelo critério da verossimilhança. Nesse processo de recortes e selecionamentos realizado pelo historiador, este se vale de um determinado grau de ficcionalidade na sua escrita para re/construir uma narrativa verossímil de determinado processo histórico.

Tal perspectiva não implica, entretanto, que a busca pela "verdade" tenha desaparecido do horizonte do ofício historiográfico, pois o historiador ainda tem em seu discurso a pretensão à veracidade. Por mais que se admita que a ficcionalidade atualmente seja elemento partícipe na prática historiográfica, esse processo de re/construção, ou mesmo de invenção do

passado, é condicionado aos rigores de um método e das regras institucionais e disciplinares.

Assim, o espaço ficcional no discurso histórico não é irrestrito. A prática historiográfica é uma "ficção controlada", uma vez que é mediada pela relação que possui com os testemunhos históricos (PESAVENTO, 1999). Deste modo, o historiador não pode ter em perspectiva a invenção de personagens ou eventos históricos, pois está restrito as fontes de que tem disponibilidade, delimitando o aspecto ficcional em seu ofício.

Ao passo que houve uma reformulação da noção de História enquanto domínio da verdade promoveu-se também a reelaboração da ideia da literatura como espaço puramente ficcional. Para Pesavento (2000) a literatura deixa, portanto, de ser estritamente o espaço do ficcional e passa a comportar a preocupação com a verossimilhança, ao invés de ser uma narrativa "avessa" ao real, ela passa a ser compreendida como um modo de apreendê-lo, um modo em que a fronteira entre o real e o ficcional é mais ampla que a permitida ao historiador.

Produziu-se, desta maneira, uma relativização destas categorias, dos binômios História/verdade e literatura/ficção que até então eram pensados de maneira diametralmente opostas e incomunicáveis.

Porém, não se trata aqui de estabelecer uma completa relativização entre o discurso histórico e o discurso literário, pois ainda que haja uma aproximação entre essas duas modalidades de narrativa de apreensão do real, compreendemos que cada uma delas tem por orientação compromissos, objetivos e métodos específicos e distintos em seu processo de desenvolvimento.

Trata-se, por sua vez, de reconhecer que apesar dos diferentes compromissos que o discurso histórico e o discurso literário apresentam existe um ponto de convergência entre ambos que é justamente o de serem interpretações do real.

O que se almeja, como nos expõe Fredrigo (2009, p.720), é a compreensão de que a literatura não se resume a uma criação descolada do real e nem a História a uma presa ingênua da verdade, ou seja, "trata-se de fugir à dicotomia incapaz de expressar a riqueza desses campos em construir vislumbres do real".

O historiador ao repelir essas noções engessadas de literatura e de História pode, por intermédio de suas problematizações, extrair ricas reflexões da literatura enquanto fonte histórica.

Neste sentido, *O general em seu labirinto* de García Márquez promove um fértil diálogo entre História e ficção e, na medida em que constrói uma leitura específica de Simón Bolívar, permite ampliar os horizontes de compreensão do personagem histórico (FREDRIGO, 2009), do projeto político e de memória em torno deste.

2. O GENERAL EM SEU LABIRINTO: A REPRESENTAÇÃO DE SIMÓN BOLÍVAR NA OBRA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

A narrativa de García Márquez trata dos últimos momentos da vida de Simón Bolívar, mais especificamente de sua última viagem pelo rio Magdalena, realizada entre 8 de maio de 1830, quando o general partiu de Santa Fé de Bogotá, até o dia 17 de dezembro do mesmo ano, data na qual Bolívar veio a falecer na quinta de San Pedro Alejandrino.

Essa representação de um Bolívar decadente e ressentido promove uma leitura de desmistificação do herói libertador, humanizando-o, tornando-o mortal ao expor seu abatimento, suas angústias e suas frustrações.

Entretanto, essa representação que a obra de Márquez constrói de um Bolívar fustigado pela doença e pelo ressentimento produz leituras paradoxais. Ao passo que para alguns esse processo de humanização que o

autor faz do personagem histórico é uma mácula a áurea do Libertador, para outros essa desmistificação do herói e a sua conseguinte humanização reaviva o mito:

> En *El general en su laberinto* el personaje Bolívar es salvado del mito (...) en la medida en que la novela se narra desde el viaje a la muerte y no desde el viaje a la gloria. De este modo, mediante la narración de la decadencia, de la frustración, de la anti-utopía, se lo extrae del tiempo mítico, cerrado, concluido, y se lo inserta en el tiempo histórico. Al volver a participar del tempo histórico-real se convierte en algo vivo para el presente, adquiere carácter concreto y se puede volver a poner en movimiento el mensaje de la utopía integracionista. Desmistificar en este caso no implica "rebajar" el ideal político que representa la figura de Bolívar (...) Paradójicamente, al desmistificar al héroe, el mito de la utopia vuelve a cobrar vida. En este sentido paradójico el que ha posibilitado lecturas opuestas de la novela: dectratores que ven com horror cómo la estatua de bronce se rebaja al nivel humano donde los rumores apestan, detractores que desean que el mito se mantega incólume, brillante, concluido: defensores tras la decadencia del personaje la *per-vivencia* del mito. (Grifos no original). (HERRÁEZ, 2006, p.569).

Por mais que haja no romance a exposição de um general enfermo e ressentido, em contrapartida apresenta-se um Bolívar que conserva em seu espírito os traços de uma liderança forte e vigorosa (FREDRIGO, 2009) o que contribui para ressaltar a ideia do herói.

Essa abordagem humanista que Márquez elabora sobre Bolívar consumido pela doença e pelo ressentimento é, aparentemente, construída em detrimento de uma abordagem heroicizante. Entretanto, Bolívar aparece na narrativa ainda capaz de gestos vigorosos, "quando menos se esperava o viam despertar com ânimo novo, para retomar o fio da vida com mais ímpeto que nunca" (MÁRQUEZ, 2017, p.20), ou seja, por intermédio deste recurso manifesta-se a ideia de que por mais que o herói libertador e as suas lutas

estivessem em declínio, os ideais bolivarianos permaneciam vivos e capazes de se reelaborarem com mais vigor do que outrora.

A compreensão da representação de Bolívar construída no romance marqueziano torna-se mais rica e elucidativa para o historiador quando comparada a outras espécies de fontes. Fabiana Fredrigo (2009) em seu trabalho "A correspondência de Simón Bolívar e sua presença na literatura: uma análise de *O General em seu labirinto* de Gabriel García Márquez" propõe uma análise em que busca compreender a relação de *O general em seu labirinto* com o projeto de memória deixado por Bolívar no seu epistolário de 2815 cartas.

Ao longo de sua vida Bolívar promoveu uma intensa produção epistolar, o que se tornou objeto de lenda como expõe Márquez (2017, p.227) ao relatar de que "talvez daí tenha surgido a lenda nunca desmentida de que ditava a vários secretários, ao mesmo tempo, várias cartas diferentes":

> Desde a carta de Veracruz até a última que ditou seis dias antes de morrer, o general escreveu pelo menos dez mil, umas do próprio punho, outras ditadas a seus secretários, outras redigidas por estes de acordo com instruções suas. Conservaram-se pouco mais de três mil cartas e uns oito mil documentos assinados por ele. (MÁRQUEZ, 2017, p.226-227).

Ao tomar o livro de García Márquez como referência para compreender o epistolário bolivariano Fredrigo (2009) percebe que o romancista constrói sua narrativa com base nas missivas deixadas por Bolívar e em importantes referenciais de culto ao general o que produz em sua obra um reforço do culto ao herói libertador.

Neste viés, um conteúdo que aparece de maneira bem realçada tanto na obra literária quanto no epistolário é a questão da renúncia, justamente porque foi a partir deste recurso que o general testou sua legitimidade política e deu materialidade a seu projeto de memória:

> Ao aparecer prematuramente no epistolário e manter-se tema invariável, a renúncia consistiu-se no instrumento por meio do qual o general pôde testar sua legitimidade. É fundamental que se tenha claro que, embora restrito ao grupo, o discurso da renúncia enquanto recurso epistolar alcança uma abrangência e uma materialidade que desaguam no projeto de memória a ser consumido pela posteridade. É a partir da fusão entre a necessidade de legitimidade determinada pelo jogo político do presente, e o desejo de memória, delimitado pela perspectiva do futuro, que o missivista constrói e solidifica a memória da *indispensabilidade*. (Grifo no original). (FREDRIGO, 2009, p.717).

As renúncias do general foram tantas que chegaram a ser incorporadas ao cancioneiro popular, desde a primeira no discurso de posse da presidência, seguiram-se tantas outras em circunstâncias extremamente diversas que os seus anúncios de renúncia foram perdendo progressivamente credibilidade e, ao final, ninguém mais dava crédito a tais declarações (MÁRQUEZ, 2017).

Contudo, foi justamente por meio dessas *renúncias* que Bolívar ia simultaneamente testando sua legitimidade política, como também construindo o seu projeto de memória expresso em seu epistolário que, por sua vez, é alicerçado na *memória da indispensabilidade* e que encontra ressonância na obra literária do escritor colombiano.

A *memória da indispensabilidade* representa no epistolário não apenas a expressão do desejo de Bolívar de atribuir legitimidade para si, como também exprime o desejo do general de vincular seu projeto de memória à mobilização das gerações futuras:

> Nenhum homem é indispensável, só os mitos o são. Ciente disso, Bolívar patrocinou em seu epistolário o que vai se nomear de "memória da indispensabilidade. A configuração dessa memória da indispensabilidade tanto lhe servia a um projeto de poder no presente

> como à sagração se sua figura (personagem histórica) no futuro. Exatamente por se saber 'dispensável', era preciso efetiva a "memória da indispensabilidade." (FREDRIGO, 2010, p.69).

Neste viés, a representação de Bolívar construída no livro quando comparada ao epistolário demonstra que a "urdidura literária apreende um "outro" Simón Bolívar, mas que, de alguma maneira, era um "outro" que também podia ser identificado por meio da leitura do epistolário" (FREDRIGO, 2010, p.194). Partindo desta premissa, duas leituras podem ser extraídas de *O general em seu labirinto*: a do leitor sem nenhum contato prévio com outros tipos de fontes relacionadas a Bolívar, e a do leitor que já estabeleceu alguma relação com algum tipo de fonte vinculada ao general.

> Duas leituras podem ser feitas de *O general em seu labirinto*: a leitura daquele leitor que nunca tomou contato com qualquer fonte (pública ou particular) relacionada à Simón Bolívar e a daquele leitor que tomou contato com algum tipo de fonte vinculada a Bolívar. Dessas leituras e suas articulações, emerge uma maneira diferente de olhar para a obra literária. No primeiro caso, a despeito do encaixe da criação literária no gênero de romance histórico, a tendência é absorver o livro como se ele nada indicasse para além de mais uma versão em torno da figura de Simón Bolívar. No segundo caso, a tendência é considerar que a obra literária pode indicar caminhos, ou seja, apontar possibilidades para desvendar um personagem. (Grifo no original). (FREDRIGO, 2009, p.722-723).

Não se trata aqui, porém, de estabelecer critérios de hierarquias entre as diferentes modalidades de discurso, seja ele histórico, oficial ou literário, uma vez que compreendemos todas essas categorias narrativas como leituras específicas do real, ainda que possuam objetivos diferentes e compromissos distintos. O que se alega, por sua vez, é que a leitura do romance marqueziano acrescenta ao historiador possibilidades de compreensão sobre

a figura de Bolívar quando defrontado com outras fontes, com outras representações sobre o personagem.

O livro de Márquez é construído tendo por base uma série de referências documentais e historiográficas que conferem a sua análise uma complexidade peculiar. Nesta perspectiva, o autor reconhece que a realização da sua obra não seria possível sem a contribuição daqueles que antes dele se propuseram a compreender a figura de Simón Bolívar tornando mais fácil a "temeridade literária de contar uma vida com uma documentação tirânica, sem renunciar aos foros desaforados do romance". (MÁRQUEZ, 2017, p.185).

Entretanto, a viagem de Bolívar pelo rio Magdalena é o período menos documentado da vida do general. Em seus últimos dias o assíduo missivista teria escrito apenas três ou quatro epístolas enquanto que seus acompanhantes não produziram nenhum relato escrito sobre esse período, essa ausência de documentação fez com que o escritor colombiano se preocupasse pouco com os fundamentos históricos do romance (MÁRQUEZ, 2017).

Os Agradecimentos de García Márquez ao final de sua obra fazem emergir uma série de aspectos instigantes para se refletir sobre a relação que se observa na narrativa entre História e ficção:

> Uno de los aspectos más significativos de la novela de García Márquez es la inclusión de anexos al final de la misma: las gratitudes, la cronología elaborada por Vinicio Romero Martínez y el mapa esquemático del último viaje de Bolívar. Tratándose de una representación ficcional, el escritor realmente no tiene necessidad de hacer esto y, no obstante, parece uma autoimposición de él mismo, quizás por gratitud a la gente que lo acompañó en el proyecto de la novela o como una manera de respaldar su relato (NAREA, 2002, p.11).

Nesta seção, o romancista expõe que durante dois longos anos foi afundando nas areias movediças de uma vasta documentação contraditória e muitas vezes incerta, situação potencializada pela inexperiência do escritor na área da pesquisa histórica (MÁRQUEZ, 2017).

Ao longo destes dois anos, vários foram os sujeitos que contribuíram com o escritor na elaboração de um método de pesquisa e no desenvolvimento de *O general em seu labirinto*. Nos Agradecimentos Márquez faz menção, respectivamente, as seguintes pessoas: Eugenio Gutierrez Celys (historiador colombiano), Fabio Puyo (historiador colombiano), Gustavo Vargas (historiador colombiano), Vinicio Romero Martínez (historiador bolivariano venezuelano), Jorge Eduardo Ritter (embaixador do Panamá na Colômbia), Dom Francisco de Abrisqueta, Belisario Betancur (ex-presidente da Colômbia), Francisco Pividal (historiador cubano), Roberto Cadavid (linguista colombiano), Gladstone Oliva (geógrafo cubano), Jorge Perez Doval (astrônomo cubano), Aníbal Noguera Mendoza (embaixador da Colômbia no Haiti) e Antonio Bolívar Goyanes (apresentado como parente oblíquo de Bolívar).

Cada uma dessas pessoas contribuiu, ao seu modo, no processo de produção da obra, seja por intermédio de diálogos, revisões, apresentações e/ou levantamento de fontes. Por intermédio destes auxílios García Márquez obteve desde um inventário das noites de lua cheia das três primeiras décadas do século XIX a um quadro geral sobre os costumes particulares de Bolívar.

Ao fazer referência a Aníbal Noguera Mendoza e a Antonio Bolívar Goyanes, García Márquez lembra, por um lado, como estes contribuíram numa caçada minuciosa que identificou contrassensos, repetições, erros, uma meia dúzia de falácias mortais e anacronismos suicidas que contribuiriam para semear dúvidas quanto ao *rigor* do seu romance e, por outro lado, mostra certa incerteza quanto a sua gratidão em relação a esses dois auxílios,

pois sem eles e suas correções pormenorizadas teria sido acrescentada a obra gotas de humor involuntário (MÁRQUEZ, 2017).

Existe, portanto, um evidente cuidado de Márquez em atribuir rigor histórico ao seu romance. Haveria assim uma preocupação do romancista em estabelecer *O general em seu labirinto* como uma narrativa eminentemente histórica?

> ¿Pretende García Márquez equiparar su trabajo con el de un historiador? Estos elementos o estas convenciones para dotar a lo relatado de un aire de veracidad las encontramos ya en la narrativa histórica del siglo XIX. En este caso García Márquez leyó "todo" o "casi todo" lo escrito por Bolívar y acerca de Bolívar, y hasta detalles como el hecho de que el personaje coma en determinado momento guayaba y no un mango, que todavía no llegaba a América, se basan en proporcionar una imagen verosímil. Lo histórico (en el sentido de lo documentado), es "verdadero", "comprobable", y lo no documentado, se adapta a um "verosímil", a aquello que efetivamente pudo haber sido tal y como se cuenta. Los anacronismo, si los hay, son involuntarios, pero el rigor de las revisiones finales los habrían eliminado. Se trata de una novela elaborada con *rigor histórico*. (Grifo no original). (HERRÁEZ, 2006, p.562).

Em que pese essa evidente preocupação de Márquez de revestir seu romance de rigor histórico e a importância dada pelo escritor a consulta e a documentação "produzida por Simón Bolívar e em torno dele, ainda assim, García Márquez sugere a distinção entre o seu "fazer literário" e o "fazer historiográfico"". (FREDRIGO, 2010, p.199). Além disso, o fato do objeto por excelência da obra ser justamente a etapa menos documentada da vida do general aponta, por sua vez, que o autor tenha promovido um estreitamento dos limites entre *História/ficção* e sobre este período.

Esse estreitamento marca em si um traço diferencial entre literatura e História, pois a primeira pode se autorizar a criar uma narrativa que não

precisa necessariamente possuir correspondência com uma realidade passada. Já a segunda está restrita ao que de fato aconteceu, aos "indícios" e aos testemunhos que dele foram produzidos, não podendo se permitir inventar personagens ou situações. Ou seja, enquanto que na narrativa histórica existe um processo de "ficção controlada", a narrativa literária por sua vez, pode se permitir ousar mais, onde o literato pode utilizar o recurso à ficção sem que haja imposições quanto ao seu uso.

A fonte literária deve ser apreendida pelo historiador não pela literalidade de sua narrativa, mas pela representação que comporta (PESAVENTO, 2000). As representações – enquanto esquemas intelectuais de apreensão do mundo social – criam imagens que tornam possível o presente adquirir sentido, elas têm por objetivo a construção do mundo social a partir dos interesses de quem as forjam (CHARTIER, 2002).

O historiador por mais que utilize a literatura como subsídio em seu fazer, permanecerá problematizando suas pesquisas a partir do seu *locus*, do seu ofício de historiador. A literatura, portanto, permite ao historiador apreender não apenas os usos e costumes de uma determinada sociedade como também compreender a representação contida na obra e as vinculações desta com um processo de construção do presente.

Neste viés, por mais que *O general em seu labirinto* tenha uma pretensão de apresentar uma narrativa verossímil sobre Bolívar, o romance se relaciona menos com a busca pela apresentação de uma determinada realidade histórica do que com a re/construção de um projeto bolivariano de memória e, sobretudo, político:

> La narración de los últimos días de la vida de Bolívar (en la cual predomina la invención, pues como dice García Márquez, el viaje por el río es el tiempo menos documentado de la vida de Bolívar) se convierte en el médio para traer a escena la Historia, el passado, y ciertos discursos como el del mito oficial de Bolívar, el discurso de la oposición Bolívar/Santander, el discurso de la integración con sus

> dimensiones utópicas que se continuan hasta el presente, el discurso de la violencia perviviendo hasta el presente de la lectura y la enunciación, el discurso del autoritarismo y las dictaduras siempre presentes nunca erradicadas. El pasado, en el sentido de los acontecimientos relativos a las revoluciones de independencia, y la Historia, en el sentido de los discursos elaborados para explicar o interpretar esos acontecimientos, son convocados en la novela desde la imaginación o la invención de ese viaje final y desde el recurso narrativo de la memorización. (HERRÁEZ, 2006, p.564).

García Márquez ao recorrer ao epistolário bolivariano e a importantes referenciais de culto bolivarianistas buscou não apenas construir uma versão histórica "alternativa" sobre a figura de Bolívar, mas buscou, sobretudo, re/construir o passado tendo como perspectiva um projeto político contemporâneo:

> Isso prova que os romances analisados circunscrevem-se dentro de um espaço de memória. Criam uma representação do passado que dialoga com fontes documentais já visitadas pela historiografia, e apresentam uma leitura que, embora se pretenda nova, é possível de ser encontrada na documentação – como é o caso do Bolívar de García Márquez (...) Essas memórias e, portanto, construções do passado, se justificam através de um projeto político e literário de construção do presente. (VIEIRA, 2012, p.10).

Extremamente influenciado pela história política de seu país, a representação de Bolívar elaborada por Márquez esteve vinculada a um projeto político e de memória bolivarianistas preocupada em construir o presente, reinserindo na contemporaneidade os ideais bolivarianos. *O general em seu labirinto* representa, portanto, a capacidade de se retomar o fio da vida – os ideais bolivarianos – e fazê-los emergir com mais ímpeto do que nunca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao construir sua representação de Bolívar a partir do projeto de memória deixado pelo general e de importantes referenciais de culto bolivarianistas García Márquez fez emergir ideais bolivarianos que ainda mobilizam políticos contemporâneos como, por exemplo, o da unidade americana (FREDRIGO, 2009).

Mais do que uma narrativa com pretensões de verossimilhança sobre a vida de Bolívar *O general em seu labirinto* representa o compromisso do autor com um projeto de memória e político de construção do presente.

Deste modo, ao re/construir Bolívar, Márquez lança para os seus leitores o fio de Ariadne, buscando fazer com que estes retornem do "labirinto" trazendo consigo os ideais bolivarianistas.

O general em seu labirinto instaura no leitor uma série de reflexões pela maneira como a narrativa de desenvolve. A exposição dos agradecimentos e de uma cronologia sobre a vida de Simón Bolívar induz o leitor a questionar-se sobre a veracidade da narrativa.

A obra conduz, portanto, o historiador – ou os leitores de modo mais amplo – a percorrerem também os labirintos da História e da ficção. Assim como Bolívar se questionou como sairia do seu labirinto (MÁRQUEZ, 2017) e, tendo em vista os debates contemporâneos sobre as aproximações e os distanciamentos entre História e literatura, entre verdade e ficção, *O general em seu labirinto* nos direciona então para o seguinte questionamento: como sairemos dos labirintos da História e da ficção?

REFERÊNCIAS:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História**: a arte de inventar o passado. São Paulo: EDUSC, 2007.

BLOCH, Marc. **Apologia da História**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. 2ªEd., Lisboa: DIFEL, 2002.

FREDRIGO, Fabiana de Souza. A correspondência de Simón Bolívar e sua presença na literatura: uma análise de O general e seu labirinto de Gabriel García Márquez. **História**, v.26, p.715-756, 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/his/v28n1/25.pdf. Acesso em: 12 jul.2017.

_____. **Guerras e escritas**: A correspondências de Simón Bolívar (1799-1930). São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

HERRÁEZ, Maria Begoña Pulido. El general en su laberinto y la crisis de la historia narrativa. **Revista Iberoamericana**. Vol. LXXII, n.215-126, abril-septiembre, p.559-574, 2006. Disponível em: https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/98/98. Acesso em: 12 jul.2017.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **O general em seu labirinto**. 15ªEd., Rio de Janeiro: Record, 2017.

NAREA, María. La representación bolivariana en *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez. **Revista Ciencias de la Educación. Universidad de Carabobo**, Valencia. Ano 2, n°19, p.161-183, 2002. Disponível em: http://servicio.bc.uc.edu.ve/educacion/revista/a2n19/2-19-8.pdf. Acesso em: 12 jul.2017.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da Ficção: Diálogos da história com a literatura. In: **Anais do XX Simpósio da Associação Nacional de História**. História: fronteiras. Simpósio da Associação Nacional de História, 1999, São Paulo: Humanitas/Anpuh, 1999, p.819-831. Disponível em: http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S20.62.pdf. Acesso em: 12 jul.2017.

_____. Literatura, História e Identidade Nacional. **Vidya**, Santa Maria, v.19, n.33, 2000. Disponível em:

http://www.periodicos.unifra.br/index.php/VIDYA/article/view/531/521. Acesso em: 12 Jul.2017.

_____. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. **História da Educação**, Pelotas, v.7, n.14, p.31-45, 2003. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/30220/pdf. Acesso em: 12 jul.2017.

VIEIRA, Felipe de Paula Góis. História e Literatura: A construção do passado hispano-americano nos romances de Alejandro Carpentier e Gabriel García Márquez. In: **Anais Eletrônicos do X Encontro Internacional da ANPHLAC**. X Encontro Internacional da ANPHLAC, São Paulo, 2012. Disponível em: http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/felipe_vieira2012.pdf. Acesso em: 12 jul.2017.

Capítulo 3

MACUNAÍMA: A INDUSTRIALIZAÇÃO DE SÃO PAULO NA FICÇÃO

Edinaldo Gonçalves Coêlho
Mara Genecy Centeno Nogueira

INTRODUÇÃO

A obra *Macunaíma*, publicada em 1928, narra a vida do herói Macunaíma, nascido numa aldeia indígena, filho de uma índia tapanhumas e filho do medo da noite. Vivendo na floresta, próximo ao rio Uraricoera, provavelmente em Roraima, o protagonista, mentiroso e trapaceiro, perturba a vida de todos na aldeia, inclusive dos seus irmãos mais velhos Maanape e Jiguê. Na floresta, o herói tem encontros inusitados, um deles com o Curupira. O herói acaba comendo carne inoqueada da perna desse ser mitológico. Ainda se apaixona por Ci, a mãe do mato, esta o presenteia com um amuleto, o muiraquitã.

Macunaíma, que acaba perdendo o amuleto, descobre por meio de um pássaro uirapuru, que a pedra foi encontrada por um mariscador, em um tracajá, pois este o havia engolido. O mariscador vendera o muiraquitã para um regatão peruano, Venceslau Pietro Pietra. Este, um fazendeiro, estava morando em São Paulo, "a cidade macota lambida pelo igarapé Tietê" (ANDRADE, 2016, p. 40).

Assim, Macunaíma parte com os irmãos Maanape e Jiguê para a grandiosa São Paulo em busca do peruano e consequentemente do muiraquitã. Na viagem à grande cidade, algo inusitado acontece. Ao tomar

banho numa cova com água encantada no rio Araguaia, o herói sem caráter perde o pretume, fica branco e de olhos azuizinhos. Algo inusitado também ocorre com seus irmãos. Jiguê ficou da cor do bronze novo e Maanape só conseguiu embranquecer a palma dos pés e das mãos. Em pouco tempo, chegam em São Paulo. E assim há um choque entre os três matutos e a grande cidade. Isso, por desconhecimento dos selvagens às máquinas e ao ambiente urbano e "civilizado".

Isso leva a uma reflexão sobre a proximidade da obra literária com o fato histórico ou com o momento histórico. A modernidade[6], os avanços tecnológicos, a chegada das indústrias a São Paulo, que se devolveram com investimentos dos donos do café. Esses são fatos que também são observáveis na constituição estrutural da obra *Macunaíma*. Necessariamente, recorreremos a alguns autores que discute os limites entre ficção e história, ou melhor, Literatura e História como Antônio Candido (2006), Márcia Gobbi (2004), André Luiz Joanilho (2010), Fernando Vieira (2009), Felipe Hees (2011), dentre outros.

Discutindo os limites da criação fictícia e a "verdade" histórica, analisaremos as semelhanças de duas visões de um mesmo fato. Ressaltaremos a relevância da obra literária como manifestação cultural para os estudos históricos. Além disso, enfatizaremos a delicadeza de uma análise como esta, uma vez que a literatura não deve ser considerada como um reflexo ou um espelho do real, mas sim uma criação que não o nega, pelo contrário, que o fantasia.

Por fim, alguns trechos da obra serão analisados, explicando-os a partir do contexto histórico-social. Uma vez que a obra literária não é

[6] Sabendo da complexa significação do conceito modernidade, usa-o aqui para nomear as inovações advindas da Revolução Industrial (1760-1840) com a produção em alta escala de máquinas industriais, automóveis, dentre outros. Especificamente as transformações ocorridas na cidade de São Paulo no início do século XX com as instalações das indústrias.

produto neutro e que seu autor vive em um tempo e em um espaço, e estes, sem dúvida, vão aparecer na obra.

1. HISTÓRIA E LITERATURA

Até que ponto podemos afirmar que há História em uma obra literária ou até que ponto há Literatura num documento histórico? É preciso termos cuidado, e ter em mente que a História trata de estudar as sociedades ao longo do tempo, fundamentando-se em documentos que comprovem a veracidade dos fatos. Já a Literatura recria estereótipos de um fato, de uma sociedade, de um tempo. Como expressão artística, ela não tem veracidade comprovada, apesar de representar uma época, o próprio tempo é um ponto de vista do escritor. No entanto, por ser muitas vezes verossímil[7], ela não pode simplesmente ser considerada falsa, ou seja, sem verdade. Ali na obra literária pode conter um retrato de uma sociedade, mas de uma sociedade imaginada, criada, mesmo tendo muita verossimilhança. Isso faz com que a Literatura não seja a verdade, mas também não é uma mentira. Antônio Candido diz que:

> A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra (CANDIDO, 2006, p. 186).

Observando o dizer de Candido (2006) sobre a Literatura, afirmando que esta é uma reorganização do mundo em termos de arte e que a tarefa do

[7] Diferentemente da noção de verdade e de verdadeiro, entende-se por verossímil desde Aristóteles, na ordem narrativa tudo o que está ligado ao campo das possibilidades simbólicas relativas ao homem e à história. Desde então, todo questionamento quanto aos possíveis sentidos da verossimilhança está relacionado ao entendimento das referências que norteiam a sua constituição. Ver em http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6978/verossimilhanca/ Acesso em ab. 2017.

escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, tendo a consciência que arbitrário no dizer de Cândido significa que a Literatura não se prende a normas institucionalizadas, no entanto, o escritor ficcional parte do princípio de organização que deve se adequar a situação literária, isso para manter a estrutura da obra. Posto isso, apesar da Literatura também ter princípios de organização, esses princípios são diferentes daqueles usados na escrita da História. Carlos Vinícius Costa de Mendonça e Gabriela Santos Alves (2009) no artigo *Da Alegria e da Angustia de Diluir Fronteiras: O Diálogo entre História e Literatura* afirmam:

> A compreensão de que a literatura é, além de um fenômeno estético, uma manifestação cultural, portanto uma possibilidade de registro do movimento que realiza o homem na sua historicidade, seus anseios e suas visões do mundo, tem permitido ao historiador assumi-la como objeto de pesquisa (MENDONÇA, ALVES, 2009, p. 3).

Assim, segundo esses autores, a literatura sendo uma manifestação cultural, abre a possibilidade para o historiador pesquisá-la. É verdade que a obra literária auxilia na construção da história, pois não é produto neutro. O escritor só pode criar uma obra a partir de suas vivências, suas relações com a sociedade e com seu espaço. Com suas ideologias, com suas observações e experiências. Porém, há todo um trabalho de criação, em que alguns aspectos sociais e históricos podem ser distorcidos, reinventados ou exagerados. O escritor tem a liberdade de contar a história que quiser, jamais ficando preso aos fatos reais.

Segundo o Dicionário Aurélio (2017, p. s/n.), ficção significa:

> 1 - Ato ou efeito de fingir. 2 - Invenção fabulosa ou engenhosa. 3 - Criação de caráter artístico, baseada na imaginação, mesmo se

> idealizada a partir de dados reais. 4 - Fábula. 5 - Interpretação ou relato subjetivo de um fato ou de uma ideia[8].

Tal definição afasta a ficção da História. Uma vez que ficção é invenção imaginativa, idealizada, mesmo que a partir de fatos reais. De maneira grosseira, associamos a ficção à mentira e a História ao verdadeiro. Entretanto, isso não é verdade. Fernando Gil Portela Vieira (2009) defende que:

> A separação rígida entre ficção e historiografia se torna problemática. Se a escrita ficcional não é necessariamente falsa, pode ser verdadeira ou verossímil, há espaço na história para a ficção e a escrita literária. Um trabalho de história – independente da quantidade ou qualidade das fontes, aliás, por causa delas mesmo – é todo ele uma construção: seleção e recorte de documentos, elaboração das hipóteses e o próprio desenvolvimento da pesquisa (VIEIRA, 2009, p. 21).

No entanto, como defende Vieira, o fato de a ficção não ser necessariamente falsa a aproxima da História. Assim, a ficção pode ser, sem dúvida, uma fonte para a construção do saber histórico, já que uma pesquisa histórica é feita a partir de recortes e seleções de documentos, fundamentalmente necessários à elaboração de hipóteses pelo historiador. Ou seja, o trabalho do historiador também é construir a partir de sua perspectiva sobre o fato histórico.

Vieira ainda cita Ginzburg, pois este:

> Recorda que a palavra latina *fictio* é etimologicamente próxima de *figulus*, que significa "oleiro". A imagem do oleiro é clara: alguém que dá forma a um objeto a partir de uma matéria-prima. Para Santo Agostinho, a ficção, na escrita, é uma construção que pode ser tanto

[8] Ver em https://dicionariodoaurelio.com/ficcao Acesso em fev. 2017.

> mentirosa quanto uma figuração da verdade. Segundo Isidoro de Sevilha, a ficção seria o verossímil, não o falso (VIEIRA, 2009, p. 21).

O fato da ficção se opor a verdade, não significa que ela seja mentirosa. Digamos que ela é as possibilidades. Márcia Gobbi (2004) em seu artigo *Relações entre Ficção e História: Uma Breve Revisão Teórica* afirma que:

> História e literatura apresentam-se não como duas realidades paralelas e, portanto, dissociadas, passíveis de serem postas em contato por meio de um processo artificial, externo e posterior que detecte a influência, a ocorrência e a reprodução dos fatos sociais no texto literário. Mais que isso, toda criação artística é produto de um tempo e de um lugar específicos, e corresponde a uma determinada atuação do homem em interação com o seu universo (GOBBI, 2004, p.37).

Na obra *Macunaíma*, não temos um romance histórico. Temos uma rapsódia quase atemporal ou situada num tempo mítico e com passagens surreais. No entanto, no capítulo "Carta pras Icamiabas", o personagem Macunaíma escreve "Às mui queridas súbditas nossas, Senhoras Amazonas. Trinta de Maio de Mil Novecentos e Vinte e Seis, São Paulo" (ANDRADE, 2016, p.75). Sendo assim, nessa perspectiva é possível situar o tempo da narrativa, o da fase de industrialização de São Paulo, momento em que o herói escreve a cartas às amazonas.

Desde o nascimento do protagonista a sua transformação em homem branco, vemos uma enorme quantidade de fatos surreais acontecerem. Vemos seu encontro com seres mitológicos e lendários, por exemplo, o Curupira e o Mapinguari. Vemos o herói matar sua própria mãe, que estava transformada numa "viada parida". Ainda imaginamos o herói entrando na cova encantada e ficando branco, chegando a virar um europeu de olhos

claros. Quanta loucura! Quantos acontecimentos fantasiosos que nada tem de fatos históricos ou supostamente "verdadeiros".

Se analisarmos a obra do ponto de vista metafórico e alegórico, começamos a perceber, que a sociedade está ali representada, claro que de forma distorcida. A transformação de Macunaíma de índio/negro a europeu não é uma simples transformação. Mas sim uma representação do povo brasileiro miscigenado. Mais que isso, há naquela cena a gênese do povo brasileiro, composto por meio de uma complexidade, quase que tão inacreditável quanto um preto retinto se embranquecer. Assim, há por meio de uma alegoria, um inegável retrato da sociedade brasileira. Centraremos então no fato histórico, Marcia Gobbi ressalta:

> A abordagem do fato histórico enquanto produto de um processo de significação é fundamental para a definição e a delimitação das relações entre história e literatura, tal como são entendidas pela crítica e praticadas na produção ficcional da contemporaneidade (GOBBI, 2004, p. 56).

Assim, o crítico que tenta estudar uma obra literária de forma imanente, sem recorrer ao estudo do fato histórico e a sociedade a qual a obra foi produzida, provavelmente ficará cheio de perguntas. Acabará incompreendendo os comportamentos dos personagens. Imaginamos a complexidade que seria entender *Macunaíma*, sem conhecermos a transformação da cidade de São Paulo no período representado. A obra tem toda uma significação e sem o fato histórico, tal entendimento e interpretação da obra, seriam seriamente prejudicados.

Por outro lado, o historiador também corre risco. Imagina se ele levar em consideração que a obra literária é um retrato real de um fato histórico, ignorando o processo criativo do escritor, negando sua imaginação e criação. Isso seria perigosíssimo. A História construída a partir de um estudo assim,

correria o risco de cometer sérios equívocos. Trazemos aqui Sandra Pesavento (2000) em seu artigo *Literatura, História e Identidade Nacional*, a autora, no intuito de diferenciar e semelhar os discursos histórico e literário, afirma:

> (...) A tarefa do historiador contemporâneo seria construir, por sua vez, uma representação plausível das representações feitas, compondo a sua versão sobre a "passeidade" (...). Nesse sentido, a história teria a tarefa de reimaginar o imaginado, oferecendo uma leitura "plausível" e "convincente" do passado. (...) Por outro lado, pode-se dizer que o discurso literário, consagradamente tido como o campo preferencial da realização do imaginário, comporta, também, a preocupação da verossimilhança. A ficção não seria, pois, o avesso do real, mas uma outra forma de captá-lo, em que os limites de criação e fantasia são mais amplos que aqueles permitidos ao historiador (PESAVENTO, 2000, p. 10/11).

Dito isso, a autora chama a atenção para o caráter ficcional da história, pois a narrativa histórica também é construída a partir da imaginação. A História trata de representar o passado e para fazer isso, acaba-se utilizando a ficção, já que o historiador escreve sobre algo que dificilmente viveu e a partir de sua perspectiva. O discurso literário, por outro lado, tem mais liberdade de criação e fantasia, apesar da preocupação com a verossimilhança, que não precisa ter fidelidade com o real.

Recorremos aqui a Aristóteles, que em sua obra *Poética* (1996), diferenciou o poeta do historiador dizendo o seguinte:

> Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser histórias, se

> fossem em verso o que eram em prosa), - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder (ARISTÓTELES, 1966, p. 50).

Para Aristóteles, não há dúvidas sobre o limite entre poesia (literatura) e história. A primeira representa as possibilidades do que poderia ter sucedido, enquanto a segunda tem a pretensão de representar o que de fato aconteceu. Mas aqui chegamos a um contraponto, ao escrever o que sucedeu, sem ter vivido tais acontecimentos e fatos, não seria também o historiador um criador de ficções? Durval Albuquerque Junior (2007) em sua obra *História: a Arte de Inventar o Passado*, ao dissertar sobre a distinção entre fato e ficção, afirma que:

> O conhecimento histórico torna-se, assim, a invenção de uma cultura particular, num determinado momento, que embora se mantenha aos monumentos deixados pelo passado, à sua textualidade e à sua visibilidade, tem que lançar mão da imaginação para imprimir um novo significado a esses fragmentos (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 63).

Para ele, a História é construída a partir de narrativas, que mesmo mantendo-se colada às fontes deixadas pelo passado, o historiador é obrigado a lançar mão da imaginação para imprimir novos significados aos fatos. A História também é ficção, mesmo tendo a pretensão com o verdadeiro. Pois o historiador escreve sobre o que não viveu, por isso, acaba inventando as narrativas históricas a partir de suas fontes e sua visão dos fatos. Albuquerque Junior afirma que a História "é a arte de inventar o passado" (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 63).

Não podemos discordar que a História seja ficção, mas uma ficção que tem a pretensão com o verdadeiro, uma ficção que precisa ter credibilidade e para isso, exige-se que seja fundamentada em fontes variadas,

além disso, a narrativa histórica é objetiva. Ela tenta assim, narrar o que de fato sucedeu. Já a ficção literária não tem pretensão com o verdadeiro, apesar de não o negar. Não tem pretensão com a unissignificação do texto, pelo contrário, é plurissignificativa. Não se pretende narrar o que sucedeu, mas o que poderia ter sucedido.

Relembrando às perguntas iniciais desse tópico, não há uma resposta objetiva para delimitar a História e a Literatura. O que sabemos é que a obra literária não tem compromisso com o real ou verdadeiro, como a História tem. O que podemos dizer é que dificilmente conseguiremos entender uma obra literária sem conhecermos seus aspectos histórico-sociais. No entanto, jamais devemos confundir que a obra é um retrato fiel da realidade do escritor, tampouco que a história fictícia literária corresponde com a história real. Porém, é inegável que a literatura serve como fonte de investigação que auxilia na construção histórica.

2. A INDUSTRIALIZAÇÃO DE SÃO PAULO EM *MACUNAÍMA*

Como o momento histórico aparece na obra de ficção? Sabemos que uma obra literária está inserida num contexto histórico-social, sendo assim, em sua estrutura construtiva, há diversos elementos que vão representar a sociedade do escritor da obra. No entanto, devemos ter em mente que não se trata de uma representação da realidade de forma fiel. É uma obra de ficção, e tal como é a ficção, a obra, apesar de ter elementos reais, representativos de uma sociedade e de um momento histórico, trata-se de uma realidade inventada e imaginada.

Na obra *Macunaíma*, escrita na terceira década do século XX, há elementos do contexto social e histórico, no entanto, recriadas e imaginadas. Um desses elementos, podemos afirmar que está no espaço. O contraste entre o primitivo e o moderno, o selvagem e o civilizado, o rural e o urbano. Notem

no trecho a seguir, a chegada do protagonista Macunaíma com os irmãos Maanape e Jiguê na cidade de São Paulo. Apesar de ter nascido numa aldeia indígena, sendo preto retinto, na viagem, o herói embranquece numa cova com agua encantada. O trecho a seguir está no capítulo V da obra, intitulado "Piaimã".

> (...) E foi numa bôca-da-noite frio que os manos toparam com a cidade macota de São Paulo esparramada a beira-rio do igarapé Tietê. Primeiro foi a gritaria da papagaiada imperial se despedindo do herói (ANDRADE, 2016, p.44).

E assim, no chegar da noite o Herói com os irmãos chegam à São Paulo, espalhada a beira do rio Tietê. É bem interessante a chegada de Macunaíma ter sido ao anoitecer. A noite significa um momento de transição. Nesse caso, o transigir do rural para o urbano, o primitivo para o moderno. Segundo o Dicionário dos Símbolos de Chevalier e Gheerbrant, a noite tem a seguinte simbologia:

> (...) Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as idéias negras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1998, p. 640).

Com isso, percebemos a importância da chegada de Macunaíma a São Paulo, acontecer ao anoitecer. Compreendemos que realmente há esse duplo aspecto. As trevas que até então vivia o herói na floresta, seria transformada ao amanhecer. Durante a noite seu inconsciente se libertará. Aí também se misturarão os pesadelos e monstros. Será mesmo que a noite de Macunaíma acabará ao amanhecer do dia? Ou será uma noite que

germinará a transformação de espaço e tempo e o herói, a luz do amanhecer conhecerá um mundo "civilizado", urbano e moderno?

Outro recorte interessante de ser analisado é perceber que a papagaiada despediu-se do herói na maior gritaria. O rompimento da relação do herói com os pássaros, marcou também o rompimento de espaços. Ali o espaço rural/selvagem desapareceria, dando lugar ao urbano. Os animais selvagens serão substituídos pelos domésticos. Os deuses da floresta, substituídos por máquinas.

> Acordou com os berros da bicharia lá em baixo nas ruas, disparando entre as malocas temíveis. E aquele diacho de sagüi-açu que o carregara pro alto do tapiri tamanho em que dormira. . . [...] As cunhas rindo tinham ensinado pra ele que o sagüi-açu não era saguim não, chamava elevador e era uma máquina. De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncos esturros não eram nada disso não, eram mas cláxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina (ANDRADE, 2016, p. 45).

Assim, depois de passar a noite toda com "as cunhãs", inclusive ter pagado pela noite, o herói acorda assustado. Ouve buzinas, apitos, campainhas, etc. Pensa que tudo isso são roncos, esturros, berros, mostrando assim o choque de Macunaíma, conhecedor profundo da selva e seus habitantes com as máquinas, os automóveis, a correria da cidade. A modernidade foi sendo mistificada pelo índio "branco".

É inegável como o contexto social está na estrutura constituinte da obra. Quem Macunaíma está representando nesses trechos? Seriam os migrantes que iam das regiões norte e nordeste, para a moderna São Paulo? E a cidade fictícia de São Paulo tinha semelhanças com a cidade real de São Paulo? As respostas para tais perguntas só poderão ser respondidas se recorrermos a história e analisarmos como aconteceu a industrialização do Brasil no início do século XX.

Felipe Hees (2011) em seu trabalho *A industrialização brasileira em perspectiva histórica (1808-1956)* faz um traçado de como se deu, a partir do século XIX, o desenvolvimento da industrialização brasil. Analisando o século XIX, vemos algumas mudanças. Segundo Felipe Hees (2011) com a vinda da família real portuguesa ao Brasil em 1808 e consequentemente com a transferência da sede do Império português para o Rio de Janeiro, o príncipe regente, por meio do alvará datado de Primeiro de abril, revogou aquele assinado por sua mãe, no século anterior. Assim, houve o incentivo da Coroa portuguesa de instalações de fábricas no Brasil. "Com a liberação da produção de manufaturas, houve uma série de alvarás posteriores, concedendo isenções e privilégios destinados a fomentar a produção manufatureira no Brasil e nos domínios ultramarinos portugueses (HEES, 2011, p. 105)". Manufaturas foram sendo instaladas, principalmente nos setores têxtil e de ferro.

Em 1822, o Brasil torna-se independente. Novas mudanças surgem. Após o processo de independência do Brasil, iniciaram-se pequenas mudanças na economia, principalmente, na metade do século XIX. Emergiu o desenvolvimento da economia cafeeira em que os altíssimos lucros propiciaram investimentos em outras atividades econômicas, como, por exemplo, a indústria. Nesse cenário, surgiram empresários, preocupados com o desenvolvimento das ferrovias, cidades e da infraestrutura, fundamental para o crescimento do país. De forma gradativa, as indústrias foram surgindo e no início do século XX, elas ainda representavam uma pequena participação na economia brasileira.

Assim, o Brasil importava quase todos os produtos industrializados, devido ao de desenvolvimento defeituoso e insuficiente de suas indústrias. Isso era bom para a Europa, que cada vez mais se industrializava e exportava seus produtos. O desenvolvimento industrial brasileiro significava a perda de consumo para os países europeus. No entanto, muitos cafeicultores passaram

a investir parte dos seus lucros, obtidos com a exportação do café, na criação de indústrias, principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro. Construíram fábricas de tecidos, calçados e outros produtos de fabricação mais simples. A mão-de-obra usada nessas fábricas era, em sua maioria, formada por imigrantes italianos. Sobre a transição do século XIX para o século XX, no que diz respeito à industrialização, Felipe Hees, diz que:

> Observando-se o conjunto do período que vai da década de 1840 até a grande depressão, em 1929, evidencia-se que a dinâmica econômico-financeira do Império respondeu a três ordens de fatores: primeiro, aos interesses agrícolas, francamente liberais, que pleiteavam a diminuição das tarifas tanto de exportação (para tornar o café mais barato internacionalmente) quanto de importação (em virtude de significativa parcela dos gêneros alimentícios — cerca de 20% em 1860 — ser importada); segundo, aos interesses da atividade industrial nascente, eminentemente conservadores, favoráveis ao protecionismo alfandegário; e terceiro, a política tarifária de caráter essencialmente fiscal levada a cabo pelo governo, em razão de serem os impostos sua principal fonte de receita orçamentária (HEES, 2011, p.113).

Como era a São Paulo da década de 30 do século XX? Era moderna. As indústrias que iam surgindo e consequentemente a chegada de imigrantes estrangeiros, além dos migrantes nordestinos faziam com que a cidade ficasse agitada e atrativa. André Joanilho e Mariângela Joanilho (2010), sobre o progresso e a transformação da cidade devido a industrialização, afirmam que:

> No entanto, este progresso, gerado pela rápida industrialização e a destruição do espaço tradicional da cidade, implicou uma inconstância ou uma instabilidade vivida como condição metropolitana. Logo, a memória em São Paulo se torna esquecimento. Esquecimento por consumo: a cidade é feita para ser consumida. Prédios, praças, ruas

> surgem e desaparecem ao sabor do acaso especulativo e do não planejamento urbano (JOANILHO, JOANILHO, 2010, p. 109).

É esse ambiente, ou um ambiente parecido que encontramos em *Macunaíma*. A correria na cidade. A maquinização do homem. Os sons de diversas origens, como buzinas e apitos. A agitação calorosa das pessoas. A grande quantidade de automóveis. Isso é bem perceptível no seguinte trecho.

> (...) as onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés. . . Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! (ANDRADE, 2016, p.45).

Aqui vemos o próprio texto, representando a modernidade e a agitação de São Paulo. Reparemos a ausência de vírgulas, indicando uma leitura corrida, sem respirar, provocando cansaço. Além disso, há a confusão do herói com as máquinas, carros, pensando que fossem onças pardas. A enganação pensando que caminhões e bondes fossem tamanduás. É inegável a semelhança da São Paulo real com a São Paulo fictícia. Macunaíma aqui é um representante das pessoas que migravam do interior para a metrópole em busca de melhores condições de vida.

Vale trazermos aqui uma fotografia da cidade de São Paulo, produzida em 1920. O intuito de trazer a fotografia é reforçar a imagem moderna da cidade paulista. No entanto, a fotografia assim como a literatura é apenas uma forma de representação, não sendo um retrato fiel da cidade real. A imagem a seguir mostra a "realidade" de São Paulo naquele momento histórico.

Rua 15 de Novembro, São Paulo - SP. (1920) Fonte: Folha São Paulo Antiga.

Ao observar minuciosamente, percebemos a agitação. A modernidade. Assim entendemos o choque do selvagem com os avanços tecnológicos e com a eletricidade. No entanto, vamos ter em mente que a São Paulo da obra *Macunaíma* é ainda mais moderna, impressionante, habitada por máquinas, levando o herói a se confundir que os homens eram máquinas e as máquinas eram homens "De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens" (ANDRADE, 2016, p. 46).

Até aqui vimos como a industrialização está na estrutura constituinte da obra *Macunaíma*. É impossível compreendê-la e, sobretudo, apreciá-la, sem recorrermos ao contexto histórico de sua produção. Mas ao mesmo tempo, é necessário um extremo cuidado para não confundirmos a cidade "real" com a cidade fictícia. Tentemos assim, enxergar o que tem de real na obra e o que tem de fictício. Assim, vemos que a cidade de São Paulo, onde Macunaíma chegou, era bem parecida com essa São Paulo que vemos na fotografia (outra forma de representação). Mas devemos também ter em mente que a fotografia não é uma representação fiel do real.

No entanto, devemos ter em mente que o próprio herói, as cunhãs, os sons, barulhos, automóveis, que estão na obra, são únicos e foram idealizados pelo escritor da obra, assim como podemos imaginar todos esses elementos livremente cada vez que a lermos. A obra fictícia assim como a fotografia, que aparentemente "retratou" o espaço e pessoas reais, representa personagens possíveis, espaços possíveis, porém, seria impossível fotografá-los, pois estes estavam concretizados apenas na imaginação do escritor Mário de Andrade.

Comparando as cenas descritas com a fotografia e contextualizando o fato histórico (industrialização de São Paulo), notamos então como há a convergência para o reflexo da cidade não fictícia representada. Assim sendo, a São Paulo real, encontra-se presente em ambas as formas representativas e serviu de cenário para que a ficção se concretizasse. Esse é um bom motivo para recorrermos ao contexto histórico para entendermos a obra literária, em nosso caso, *Macunaíma*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito deste artigo foi discutir os limites da Literatura e História, chegando à conclusão que tanto o fato histórico é elemento constituinte da obra literária, assim como sendo a literatura manifestação cultural, é bastante útil na construção da história, uma vez que na obra literária há ideologias, estruturas sociais e pensamentos de um tempo e de um espaço.

Além disso, trouxemos uma fotografia da época em que a obra literária foi produzida. O intuito foi reforçar com outra forma de representação (imagética) o ambiente em que partes da obra Macunaíma foram ambientadas. Notamos assim que há muitas semelhanças.

Constatamos que na obra *Macunaíma*, há a reconstrução ou reinvenção da cidade de São Paulo. Esta aparece como uma cidade agitada, cheia de máquinas (automóveis, elevadores, trens, etc.), além de ser muito barulhenta (apitos, buzinas, campainhas, etc.). Assim, analisamos a cidade de São Paulo real e constatamos, que os efeitos da modernidade, os avanços tecnológicos e a instalações de indústrias pelos cafeicultores. Com isso, comprovamos a hipótese da proximidade entre Literatura e História, ao vermos o fato histórico como elemento da obra e recriado na mesma. Além disso, tendo a obra como manifestação de uma cultura, isso pode favorecer estudos históricos.

Concluímos assim que entre História e Literatura há mais proximidades que distâncias. E que a aproximação desses saberes só vem para contribuir com a construção de conhecimentos mais sólidos. Se ambas são produções humanas, fundamentais e necessárias por que então separá-las? Vamos construir pontes. Explorar esses saberes como integradores e não como saberes isolados. Isso não significa que devemos ignorar as especificidades de cada saber, mas que tais especificidades não são para separar, mas para situar num determinado local. Não significando, portanto, que elas impõem limites rígidos que não podem ser transpassados.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma O herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Martin Claret, 2016.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado**. São Paulo: EDUSC, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad., Pref., Introd., Com., Apend. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. RJ: José Olympio, 1998.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância.** Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 55-57.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre Ficção e História: Uma Breve Revisão Teórica. **Itinerários**, Araraquara, v.12, n. 22, 37-57, 2004.

HEES, Felipe. A industrialização brasileira em perspectiva histórica (1808-1956). **Em tempo de Histórias** – Publicação do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília PPG-HIS, nº. 18, Brasília, jan/jul. 2011. ISSN 1517-1108.

JOANILHO, André Luiz; JOANILHO, Mariângela Peccioli Galli. A enunciação da cidade: práticas discursivas sobre a São Paulo do início do século XX. **RUA** [online]. 2010, no. 16. Volume 1 - ISSN 1413-2109/e-ISSN 2179-9911.

MENDONÇA, Carlos Vinícius Costa de, ALVES, Gabriela Santos. Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: o diálogo entre a História e a Literatura. **Cantareira**, Niterói, v. 4, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Literatura, História e Identidade Nacional**. Disponível em sites.unifra.br/Portals/35/Artigos/2000/33/literatura.pdf – Acesso em 01 jul. 2017.

VIEIRA, Fernando Gil Portela. A ficção como limite: reflexões sobre o diálogo entre história e literatura. **Fronteiras:** Revista Catarinense de História, Florianópolis, n.17, p.13-31, 2009.

http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=978&sid=107&tpl=printerview. Acesso em fev.2017.

http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6978/verossimilhanca/. Acesso em abr.2017.

Capítulo 4

SÓ OS HOMENS USAM FACAS: UMA LEITURA COMPARADA DA REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA NAS OBRAS *INOCÊNCIA*, DE VISCONDE DE TAUNAY E *CAPITÃES DA AREIA* DE JORGE AMADO

Eliana Azevedo Sarmento

Então o Senhor Deus fez cair um
sono pesado sobre Adão,
e este adormeceu: e tomou uma das suas costelas,
e cerrou a carne em seu lugar;
E da costela que o Senhor Deus tomou do homem,
formou uma mulher.

(Gênesis; 2:21-22.)

INTRODUÇÃO

A literatura e a sociedade são interdependentes e mantém relações que ora se aproximam, ora se afastam, dependendo da época literária. Os autores do Romantismo e do Modernismo promoveram em suas obras regionalistas um momento de aproximação entre a arte literária e a sociedade. Assim, é possível identificar nas obras desses períodos aspectos sociais que ajudam a entender como são representados certos segmentos sociais, que por vezes revelam a cosmovisão dos autores. A mulher é um desses segmentos que teve grande importância, sobretudo nas obras românticas. A análise comparada da obra Inocência de Visconde de Taunay e da obra Capitães da Areia de Jorge Amado revela a forma como as mulheres

têm participado da sociedade de forma, às vezes, figurativa, apenas como coadjuvantes sociais.

O Romantismo e o Modernismo, embora separados por quase um século, guardadas as devidas proporções, são semelhantes. Tem em comum a intenção de descobrir e retratar as peculiaridades regionais do Brasil, o que os diferencia é a visada crítica de seus autores que, no Modernismo, acentuaram e radicalizaram a dimensão política de seus escritos.

Nessa dimensão social das obras, será abordada a questão da representação da figura feminina por um autor romântico e outro modernista: Visconde de Taunay e Jorge Amado. Para tanto, propõe-se uma análise comparada das obras Inocência e Capitães da Areia. Essa análise dará ênfase à construção da personagem feminina nos textos, comparando como cada uma em sua época se insere na sociedade representada nas obras.

No segundo momento da análise, devem-se estabelecer os limites entre literatura e sociedade, para só então passar à análise das obras. No primeiro instante as análises serão feitas separadamente para explorar as minúcias da construção da imagem da mulher, observando as peculiaridades de cada autor. Segue-se, então a análise comparada das obras, dando ênfase nas personagens Inocência e Dora, sem desprezar os aspectos linguísticos e simbólicos que as envolvem.

A análise dos aspectos estruturantes da narrativa, sobretudo do estudo da personagem, da linguagem e da maneira como cada autor trabalha o material literário de que dispõe, nortearam a leitura que se propõe, para a qual contribui a crítica feminista.

1. LITERATURA, MULHER E SOCIEDADE: UMA FACA DE DOIS GUMES

A literatura não é resultado de uma experiência individual, mas social, como afirma Rogel Samuel (2002, p.13) "a imaginação do mundo

ideal problematiza a realidade do mundo real". Os romances de cada período retratam, portanto, a sociedade não de forma fiel, mas recriam a realidade a partir da imaginação dos autores. Dessa forma, é possível reconhecer fragmentos de determinadas épocas, momentos históricos e práticas sociais. Isso se estende a todos os elementos que compõem a realidade e, consequentemente, á figura feminina.

Serão examinados dois romances de épocas diferentes no tempo, analisando a representação dessa figura feminina, contrapondo com as informações históricas, sociais, culturais que envolvem a atuação da mulher na sociedade. Contudo, não deixou de divisar o fato de que se trata de ficção, ou seja, um construto especial da linguagem que remete à cosmovisão de seus autores.

2. INOCÊNCIA E CAPITÃES DA AREIA: ANÁLISE DAS OBRAS

2.1 Inocência, Visconde de Taunay

A obra *Inocência* de Visconde Taunay é uma obra de cunho regionalista. Taunay coloca toda a sua experiência vivida em uma época que percorreu os sertões quando era militar misturando realidade com ficção, onde consegue alcançar um belo equilíbrio que pouquíssimos escritores conseguiram. Assim como os demais escritores regionalistas do Romantismo, ele tem a ideia de sair da corte para ambientar seu romance nas áreas rurais e mapear o Brasil, fornecendo um panorama mais amplo do país.

Em *Inocência* Taunay conta uma história de amor romântico, nela o autor documenta com uma elegante precisão muitos hábitos, crenças, costumes e tipos humanos do interior do sertão brasileiro, que surge como símbolo de nacionalidade, utilizando uma linguagem coloquial regional.

A trama do livro é simples e tipicamente romântica: Inocência, moça frágil, recatada e muito protegida pelo pai (Pereira), apaixona-se por Cirino, um curandeiro viajante, mas está prometida em casamento a Manecão, homem rude e violento. Instalado o triângulo amoroso, com tais vértices, espera-se um desfecho trágico que se confirma. Manecão, em duelo, mata Cirino. Inocência tomada pela tristeza, morre tempos depois. A partir dessa estrutura podem-se observar alguns aspectos relativos à representação da mulher na sociedade da época.

Inocência é a personificação da típica mulher romântica, ela sofre e vive um amor platônico, proibido que não pode ser concretizado e acaba morrendo. Nota-se que ela apresenta as características básicas das personagens escritas por homens. Inocência é jovem, bela, frágil, passiva e não possui escolarização.

Nesta obra pode-se perceber que a mulher tem pouca ação, mesmo sendo a protagonista da história pouco tem voz, semelhante ao que acontecia com a mulher da época. Inocência vive em um mundo sistematizado por homens, que decidem seu futuro, onde a autoridade máxima era o *pater famílias*. O próprio nome da protagonista reflete muito bem a condição da mulher, que vivia afastada de tudo sem conhecimento do mundo exterior.

No nome Inocência também pode ser notada a conotação do termo "pobrezinha" que Pereira faz com relação à filha que se encontrava doente. Percebe-se então a figura frágil que Inocência representa, ela seria o que se considera no Romantismo a figura de a *femme fragile,* (p. 39, cp. VI):

> Apesar de bastante descorada e um tanto magra, era Inocência de beleza deslumbrante". "Do seu rosto irradiava singela expressão de encantadora ingenuidade, realçada pela meiguice do olhar sereno (....) Um colo de fascinadora alvura (...).

Segundo Arianne Tomalla (apud STEIN, p.112) "este tipo de figura feminina sempre existiu na literatura, as mulheres são sempre caracterizadas como "um ser frágil, lânguido, doentio, necessitando de repouso e com força de vontade um tanto paralisada, incapaz para a vida", que durante o pré-romantismo e romantismo foi admitido como critério de beleza feminina, ao qual se "acrescentaram ainda a doença, destruição, morte e tragicidade misteriosa", tornando a delicadeza e suavidade um traço mais importante destas etéreas figuras femininas". Taunay usa esse critério de beleza para descrever Inocência e essa característica torna–se acessório imprescindível para que Cirino se apaixone por sua paciente.

Como se pode ver essa delicadeza e fragilidade física de Inocência também estão relacionadas à sua condição submissa, pois ela vive sob a dominação masculina de seu pai Pereira e de Manecão seu noivo. Essa característica física seria o que se chama de corpo disciplinado, Inocência cresce sendo educada pelo pai, perde muito cedo a mãe o que torna Pereira, único responsável por sua formação, essa forma física reflete o eu interior de Inocência. Taunay cria a personagem para dar ênfase à condição de submissão, fica muito claro essa simbologia do corpo com a personalidade.

Nas constatações de Foucault (1987, p. 118), fica nítido que "em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações, caracterizando o que chama de corpo disciplinado". Como é o caso de Inocência que vive de forma segregada, limitada apenas aos deveres domésticos e a algumas partes da casa e sem acesso a educação, proibida de viver seu amor por Cirino, sendo obrigada a acatar a escolha do pai de forma passiva, tendo que se manter casta, obedecendo aos valores do mundo familiar rústico sob a autoridade paterna e aos direitos do noivo.

No romance é bem visível a oposição do comportamento feminino e masculino. Enquanto Inocência é mantida em clausura, seu irmão vive a

liberdade plena, como era comum na família da época é ele quem decide seu próprio destino, ao contrário do que acontece com a protagonista, nota-se que ele é citado no enredo e que mantém uma relação distante do pai, essa liberdade reforça o enclausuramento da personagem feminina é reiterada pelos demais personagens da obra: Cirino viaja por vários lugares exercendo sua profissão, Meyer viaja em busca de espécies desconhecidas, e o próprio Manecão vive de forma nômade como é típico do homem sertanejo Inocência, por sua vez precisa de permissão do pai para locomover-se até mesmo dentro da própria casa.

Inocência pede ao pai para visitar a madrinha, o mesmo consente a visita, mas a acompanha, pois ela vive cercada de suspeições a todo o momento, por ser mulher ela é vista como um ser frágil, não apenas fisicamente, mas também mentalmente a ponto de ser corrompida e se desviar dos valores morais, e por isto não poderia transitar sozinha pelas ruas, caso isso acontecesse não seria bem vista pela sociedade.

> Eu bem a não queria levar até lá; mas ela pediu tanto que consenti! Demais era para ver a madrinha, uma boa senhora, de muita circunstância, a mulher do major Melo Taques ... (p.23).

Em todo o romance a mulher é retrata da como um ser que precisa ser preservado, não como algo precioso, mas sim como algo não confiável que deve ser detido, neste caso a única solução seria o casamento. Pereira deixa bem claro o seu pensamento com relação às mulheres:

> (...) mulheres numa casa, é coisa de meter medo.... Com gente de saia não há de se fiar... Cruz! botam famílias inteiras a perder[...] mas também é preciso dar asas a formigas...Quando elas ficam taludas, atamanca-se uma festança para casá-las com um rapaz decente ou algum primo, e acabou a história.(p.36-37)

São elas as causadoras da perdição dos homens e não se pode confiar nelas e, mais ainda, de que o estudo seria uma forte arma em suas mãos. Neste caso a analogia feita entre o casamento e a educação é bem clara, o casamento seria uma forma de detenção da mulher como um ser pensante e independente, caso esta tivesse acesso ao estudo seria uma ameaça aos homens, pois a aquisição de conhecimento geraria a liberdade da mulher.

Ainda no sexto capítulo, essa questão fica bem clara quando Inocência pede ao pai para lhe ensinar a ler e diz que gostaria de ser princesa, desse modo pode se fazer uma relação entre o termo *ler* e o ato de ser *princesa* como forma de dominação sobre o homem, a própria Inocência afirma que a princesa tem coroa e manda nos homens, a coroa na cabeça seria a representação de poder que está relacionada ao saber. Daí a justificativa do medo que o homem tem a respeito de dar a mulher acesso aos estudos, uma vez que o saber está relacionado à aquisição de poder.

> (...) Aqui, havia um livro de horas da minha avó... Pois não é que um belo dia ela me pediu que lhe ensinasse a ler?... Que idéia! Ainda há pouco tempo me disse que queria ter nascido princesa....Eu lhe retruquei: E sabe você o que é ser princesa? Sei, me secundou ela com toda a clareza, é uma moça muito boa, muito bonita, que tem uma coroa de diamantes na cabeça, muitos lavrados no pescoço e que manda nos homens....Fiquei meio tonto. (p.39)

Outra analogia é possível quando se associa essa narrativa ao universo das histórias infantis, pois há, nessas histórias, a mediação mágica feita pela fada madrinha. Em *Inocência*, essa mediação é feita por Antônio Cesário a quem Inocência pede para intervir na decisão do pai. Isso, no entanto, pode apontar outra peculiaridade dessa obra de que o número de mulheres no romance é limitado, pois são poucas as personagens femininas, e o papel tradicionalmente atribuído à mulher desde os contos primitivos, foi ocupado por um homem, reforçando assim à dependência feminina da ajuda

dos homens. Portanto, elas pouco aparecem e não tem um discurso direto, é sempre o homem seu porta voz. Observa-se essa leitura no excerto abaixo:

-Ah! Meu Deus, se o padrinho quisesse!...

[...] Se dissesse uma palavra [...]-Pois bem... Leve com mecê a certeza; minha vida ou minha morte depende do padrinho...(pp.114-115)

A mulher sempre foi representada pelo gênero masculino, tanto na vida fictícia quanto na vida real, e quando tentou dar voz aos seus pensamentos foi calada de forma bruta sempre com o uso da força, quando filha, era coibida pelo pai e depois de casada, pelo marido. Com Inocência não é diferente, no vigésimo nono capítulo ela sofre uma agressão pelo pai quando decide que não quer casar-se com Manecão:

> - Eu? Casar com o senhor?! Antes uma boa morte!...Não quero... não quero...Nunca...nunca...
> [...] O pai agarrara-a pela mão, obrigando-a a curvar-se toda.
> ..... Depois, com violento empurrão, arrojou-a longe, de encontro com à parede.
> ..... Caiu a infeliz, com abafado gemido e ficou estendida por terra, amparando o peito com as mãos. Mortal palidez cobria-lhe as faces, e de ligeira brecha que se abrira na testa deslizavam gotas de sangue. (p.138)

O ferimento – corte na cabeça – simboliza, nessa leitura, a circuncisão de seu pensamento, tirando a ideia de que ela poderia tomar qualquer decisão sobre sua vida sem a permissão do pai e de seu noivo Manecão. Dessa forma cortam-lhe a voz e o pensamento de liberdade. Neste momento em que Inocência se rebela, ela acaba quebrando o código de honra que fora feito entre Pereira e Manecão e para limpar a honra seria necessário matar o causador de tal vergonha e desgraça, diante disto temos um final trágico, tendo a figura da mulher como causadora de todos os males que caem sobre os homens, Inocência é a desencadeadora de toda a desgraça

entre os homens que viviam em sua volta, a desonra do pai e de seu noivo e a morte de seu amado Cirino.

3. *CAPITÃES DA AREIA*, DE JORGE AMADO

A obra de Jorge Amado é carregada de aventuras, dramas e um lirismo que poucos escritores conseguiram alcançar dentro da literatura, que reflete a luta pelos direitos de igualdade e a compreensão apaixonada dos dramas humanos por qual Jorge Amado se comprometeu ao longo de sua vida.

Jorge Amado usa um discurso popular que por muitas vezes foi considerado alvo de críticas, pois a sua linguagem é considerada chula, na verdade o que o autor tenta fazer no uso desse discurso é acentuar a realidade de suas personagens. Em *Capitães da Areia*, essa linguagem reproduz o falar daqueles que vivem sem o mínimo possível como educação e saúde.

Capitães da Areia è um romance que documenta a vida de um bando sistematicamente organizado de meninos abandonados nas ruas de Salvador que, liderados por Pedro Bala, armados à faca viviam de pequenos furtos, que veem em Dora a figura maternal, sendo para Pedro a figura de noiva e depois esposa. O livro é dividido em três partes, na primeira parte o autor tenta dar veracidade aos fatos quando apresenta a narrativa em forma epistolar relatando um roubo feito pelos Capitães na casa de umas das ilustres personas da elite social de Salvador. Jorge amado descreve não somente a beleza da cidade, mas também a realidade vivida em uma época de ditadura e opressão de um povo que vivia as mazelas de uma sociedade preconceituosa e cheia de injustiças sociais.

Antes de Dora, a figura da mulher era hostilizada no bando. Para os meninos, a mulher servia apenas como meio satisfazê-los sexualmente.

Percebe-se que, mesmo sem qualquer instrução familiar ou qualquer educação aprendida/ensinada, os meninos trazem consigo um comportamento machista, reproduzindo certo senso comum de que as mulheres são inferiores ou devem ser tomadas apenas como objeto sexual. Isso acontece com Dora, quando foi convidada para morar no velho trapiche por Professor e João Grande, os meninos tentam agredi-la sexualmente e a comparam com comida que deveria ser dividia entre eles, chegam mesmo a travar uma disputa.

Ao entrar no trapiche, Dora começa a ser avaliada, "quem é essa lasca" "é um peixão", "tá tudo como urubu em cima da carniça," "tu tá pensando que a comida é pra tu", "ela tem que ser pra todos, já tem peitos", era dessa forma que era vista como uma de suas mercadorias furtadas que todos tinham parte sobre ela.

> Boa vida estava diante deles. Sem-Pernas vinha coxeando, e os outros logo atrás, os olhos estirados para Dora.[...] Dora via o grupo avançar [...] Um soluço a sacudiu e deteve um momento os meninos.[...] Continuaram avançando. (pp150-151)

O comportamento machista do bando deixa evidente que a mulher está relacionada a um ser desprezível que apenas serve para satisfazer os desejos sexuais. Dora faz parte da grande estatística de personagens escritas por homens, ela pertence a uma classe social pobre é semianalfabeta, que depende economicamente de outrem.

Assim como Deus criou Eva para ser companheira de Adão, uma companheira em quem pudesse se apoiar, Jorge Amado cria Dora para Pedro Bala e a introduz no pequeno "Éden" dos Capitães para que esta seja sua companheira. É idealizada e predestinada dentro da narrativa, onde passa a ocupar os cargos de mãe, irmã e noiva e depois o cargo máximo de esposa, são essas as menções feitas a ela quando surge na narrativa. Mesmo que seja

uma personagem de um mundo imaginário ela não difere das do mundo real, desse modo pode se fazer uma comparação entre os dois mundos que são sistematizados por homens que determinam quais as funções que a mulher deve ocupar dentro da sociedade.

Dora é alvo de duplo preconceito: a sociedade a discrimina por ser pobre; e, o bando, por ser mulher. Dora é rejeitada pelos capitães da areia por ser menina: "– Amanhã ela vai embora. Não quero menina aqui". (p.153)

Segundo as palavras do personagem Pedro Bala, Dora não pode permanecer entre o grupo por questões biológicas, relacionadas ao gênero. Mesmo que ainda sejam meninos, carregam consigo o pensamento machista, no que permite acentuar que é da natureza masculina excluir a mulher, parece que essa ideologia de discriminação, já está internalizada em seu ser, e que a própria mulher aceita também de forma natural essa sujeição, como pode se comprovar na fala da própria Dora. "– Não – disse Dora: – Eu fico e ajudo vocês.... Eu sei cozinhar, coser, lavar roupa". (p.153)

Dentro do grupo, Dora passa a assumir as funções domésticas como forma de contribuição, para poder ser aceita, ela oferece seus atributos, e começa a cozinhar, lavar e coser. Os serviços domésticos foram sempre vistos como a única forma de contribuição que a mulher podia oferecer e exercer dentro de uma sociedade, ao contrário do homem que exerce funções fora do espaço domiciliar.

Portanto Dora é construída com aura de pureza e doçura, sendo um ser dependente, passivo e altruísta. Ela se preocupa com o destino do irmão depois da morte de seus pais, por isto decide sair em busca de emprego para poder sustentar seu irmão que passa ser sua responsabilidade.

> Dora não soluçava. Corriam as lágrimas pelo seu rosto, mas enquanto o caixão descia ela pensava era em Zé Fuinha, que pedia o que comer. O irmãozinho chorava de fome.

> (...) Dora tomou o irmão pela mão e desceu pela cidade..... Ela arranjaria um emprego de copeira numa casa. (p. 143-144)

Ao contrário da personagem feminina, pode se observar que os personagens masculinos possuem outras características, mesmo que sejam crianças, são ativos, independentes, agressivos e competitivos, representam força e heroísmo. "È uma menina. Mas ninguém toca nela. Quem quiser, que venha... - Tem medo não. Ninguém toca em você. Todo temor, todo cansaço tinham desaparecido. Porque confiava em Pedro Bala." (p.153)"

Dora faz a representação da mãe carinhosa que cuida das tarefas domésticas. Mas que acaba rompendo esse campo de divisões entre os gêneros, no momento em que resolve trocar o vestido pelas calças e vai "trabalhar" (roubar) junto com o bando.

> *Como o vestido dificultava seus movimentos e como ela queria ser totalmente um dos Capitães da Areia, o trocou por umas calças que deram a Brandão numa casa da cidade alta. As calças tinham ficado enormes para o negrinho, ele então as ofereceu a Dora. Assim mesmo, estavam grandes para ela, teve que as cortar nas pernas para que dessem. Amarrou com cordão, seguindo o exemplo de todos, o vestido servia de blusa. Se não fosse a cabeleira loira e os seios nascentes, todos a poderiam tomar como um menino, um dos Capitães da Areia. (p.162)*

Essa simbologia da vestimenta masculina pode ser vista como uma forma da mulher se igualar ao homem na frente de trabalho. Assim como Joana D'Arc que foi queimada por usar roupas masculinas e se armar e lutar como líder a frente de batalha, passando a se comportar como homem, e mais ainda por obter sucesso onde outros líderes do sexo oposto não tiveram. Dora também rompe com as ordens naturais das coisas, ou melhor, com as divisões de valores que designam o campo de ações que devem ser exercidos por homens e mulheres.

> - Tu não tá vendo que não pode? Que isso não é coisa para menina. Isso é coisa para homem.
> - Como se vocês fosse tudo uns homão. É tudo uns meninos. Pedro Bala procurou o que responder:
> - Mas a gente veste calça, não é saia....
> - Eu também – e mostrava as calças. (p.162)

Nesse contexto a calça seria a representação do trabalho fora de casa como domínio masculino, por isto que Dora deve ter a permissão de Bala para poder participar nas atividades do bando. Uma vez que os Capitães da Areia são outra sociedade, um microcosmo social, que também possuía seus códigos de honra e criava suas Leis, baseado em conceitos machistas, que classificam os sexos pela vestimenta, mais uma vez a mulher é posta à margem pela representação Biológica e física de seu sexo.

> - Tu vai ver como eu vou ser igual a qualquer um....
> - Tu já viu uma mulher fazer o que um homem faz? Tu não aguenta um empurrão....
> - Posso fazer outra coisa. (p.163)

Diante dessa conjuntura de oposições dos sexos, pode-se fazer uma leitura de que a mulher está sempre ligada a sua condição física e que não pode exercer funções que sejam do âmbito masculino, porque sua fragilidade supera a sua inteligência. No entanto Dora ultrapassa esse limite no momento em que ela aprende a roubar, e se mostra um ser inteligível capaz de aprender e aprende como se pode comprovar na fala do narrador "era ágil como os mais ágil".

Após a permissão dada por Bala, Dora passa a assumir os mesmos direitos que o restante do grupo, também se torna provedora do lar e contribuinte dentro da sociedade em que vive. Nesse momento, ao se integrar ao grupo, praticando as mesmas ações (furtos), ela deixa de ser vista como "mãe" para se tornar "irmã".

> Andava com eles pelas ruas, igual a um dos Capitães da Areia. Já não achava a cidade inimiga. Agora a amava também, aprendia a andar em becos, nas ladeiras, a pongar nos bondes, nos automóveis em disparada. Era ágil como o mais ágil. (p.163)

A palavra "irmã" pode ser lida neste ângulo como sinônimo de igualdade que é estabelecida entre Dora e os demais, neste mesmo momento Dora torna-se a primeira Capitã da Areia. Assim como o termo *cidadão* não flexionava para o sexo feminino distanciando a mulher da participação democrática do voto, no século XIX, o termo *Capitão* também não flexionava para Dora porque ela não participava das atividades do grupo, e no momento que ela veste a calça e sai pelas ruas de Salvador com Pedro bala e os outros integrantes, o termo "capitães" passa a designar de forma genérica todos que integram o bando, sem distinção de sexo, ou seja, capitães se refere aos capitães (os meninos) e à capitã (Dora).

4. INOCÊNCIA E DORA: SIMBÓLICAS E SIMBOLIZADAS.

Nos romances analisados é possível perceber como se estabelece a relação tensa entre ficção e realidade. Isso porque ambos os autores partem para a criação de um mundo através da linguagem. Taunay e Jorge Amado tentam retratar valores sociais e culturais, rompendo com o purismo gramatical da Literatura Brasileira. Em *Inocência* a fala caipira caracteriza a cor local do interior do sertão sertanejo, já em Capitães da Areia, o uso do discurso popular caracteriza questões sociais.

Em Inocência:

> - Nhor-sim, balbuciou a inferma .
> - Não lhe dói a luz nos olhos? Perguntou Cirino, achegando-lhe a vela ao rosto.

– Pouco... –um nadinha. (p.40)

Em *Capitães da Areia:* "– Diz que vocês têm uma putinha lá pra todo mundo..." (p.164).

Assim em meio a esse mundo imaginário de Taunay e Jorge Amado, encontramos duas imagens femininas, Inocência e Dora. Tanto Inocência quanto Dora são personagens idealizadas por seus autores, são mulheres criadas a partir de imagens que os autores imaginavam, ou gostariam que as mulheres fossem, ambas vivem em um mundo sistematizado por homens, elas não são uma imagem verdadeira elas apenas reproduzem alguns aspectos da mulher real. Tais mulheres:

> São o resultado de um processo discursivo, estão impregnadas dos valores que organizam o ponto de vista de seu criador. Não são elas tais e quais as suas correspondentes de carne e osso, ainda que as mesmas o desejassem, bem como os seus progenitores. São apenas e limitadamente, uma imagem de como seus criadores gostariam que elas fossem no plano que costumamos chamar de real.(RIBEIRO,2000)

As duas são construídas em volta de simbologias que caracterizam seus nomes, corpos e personalidades. Inocência e Dora possuem nomes que as significam. Inocência, que significa candura, pureza e ingenuidade, está relacionada ao meio em que vive. Dora é ouro encontrado pelos capitães, é a luz em meio às trevas.

O corpo de Inocência reflete sua personalidade frágil devido a criação que teve pelo pai. Já o corpo de Dora embora seja frágil reflete uma personalidade forte que ela cria para garantir sua sobrevivência, e a de seu irmão.

Tanto Inocência quanto Dora pouco possui voz ativa. Quando as duas tentam se manifestar são coibidas. Assim como Inocência é podada pelo pai quando tenta falar, Dora é reprimida pelo sistema quando tenta

"trabalhar" (roubar) ao ser presa quando praticava a ação. As duas acabam tendo um final trágico, e passional, tendo a morte como redenção

Inocência morre e é imortalizada pelo autor no último capítulo quando Meyer dá a sua descoberta o nome de "*Papilio Innocentia"* .É a liberação de Inocência, uma vez que a borboleta simboliza a transição de uma vida para outra, é símbolo de ressurreição da alma liberta. Nesse contexto a redenção significa a recuperação do amor perdido em vida. Inocência se junta ao seu amado para toda a eternidade.

> "O nome, acrescentava à folha, dado pelo eminente naturalista àquele soberbo espécime foi graciosa homenagem à beleza de uma donzela (Mädchen) dos da província do Mato Grosso (Brasil), a criatura segundo conta o Dr. Meyer, de fascinadora formosura. Vê-se, pois, que também os sábios possuem coração tangível e podem, por vezes usar a ciência como meio de demonstrar impressões sentimentais de que muitos não o julgam suscetíveis."
> Inocência coitadinha...
> Exatamente nesse dia fazia dois anos que o seu gentil corpo fora entregue à terra, no imenso sertão de Sant'Ana do Parnaíba para ir dormir o sono da eternidade.(pp.147-148)

Dora, também morre e vira uma estrela onde o próprio Jorge Amado a intitula, "*Como uma estrela de loira cabeleira.*", sendo a estrela o símbolo da manifestação central da luz, entre a *Terra* e o *Céu*, ela representa o homem regenerado, radioso com a luz em meio às trevas. Dora vira a estrela guia de Pedro Bala, ela vira sua fonte de luz em meio a sua luta sindicalista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inocência e Dora são construídas a partir do ponto de vista de seus criadores, são idealizadas e estereotipadas, sendo dependente de uma figura masculina para dá ênfase a sua existência. Ambas são voltadas para os

deveres domésticos. Inocência personifica a filha obediente e pura. Dora é imagem da mãe, irmã e esposa carinhosa e dedicada. São passageiras de uma voz que não é sua, uma vez que o texto é a reprodução de desejos, e ideologias, de um eu inconsciente de seus autores. Afinal, como diz Lygia Fagundes Telles, a respeito das mulheres "Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos."

REFERÊNCIAS

ABDALA JR. Benjamin; CAPEDELLI, Samira Youssef. **Tempos da Literatura Brasileira**. São Paulo, Círculo do livro, s/d.

AGUIAR, Neuma. **Gêneros e ciências humanas**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. Coleção de Gênero. Vol. 5.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jaqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Ática, 1985.

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. 78. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

BARBOSA, Paulo Corrêa. **Nísia Floresta**: uma mulher à frente de seu tempo: almanaque histórico. Ilustração de Edgar Raposo. Brasília: Mercado Cultural, 2006.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.

BRANCO, Lúcia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro:

CANDIDO, Antonio et.al. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 14. ed. Rio de Janeiro: Olympio, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Sciliano, 1993.

_____, Nelly Novais. **Literatura infantil**: 6. ed. rev. São Paulo: Ática,1993.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão;** tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes,1987.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1997.

GOMES, Laurentino. 1808: **como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganou Napoleão e mudarão a história de Portugal e do Brasil**. 3.ed. São Paulo: Planeta, 2009.

MACEDO, José Rivair. A mulher na Idade Média. 2.ed. São Paulo: Contexto,1992. Coleção repensando a história geral.

MICHEL. Andrée. **O feminismo**: uma abordagem histórica. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MURARO, Rose Marie; PUPPIN, Andréa Brandão (org.). **Mulher, gênero e sociedade**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

NITRINI. Sandra. **Literatura Comparada**: história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo:Edusp, 2000.

NYE, Andréa. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

ROCHA, Patrícia. **Mulheres sob todas as luzes**: A emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2009.

SAMUEL, Rogel. **Novo Manual de Teoria Literária**. 2. ed. Pretópolis: Vozes 2002.

STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TAUNAY, **Visconde de. Inocência**. 29. ed. São Paulo: Ática, 2004.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Mulheres, 2007.

Capítulo 5

DOIS IRMÃOS, PELAS MÃOS DO TEMPO

Eulisson Nogueira de Sousa

"O ficcionista é senhor do espaço e do tempo em que a própria vida humana se realiza."
(João Gaspar Simões, Ensaio sobre a Criação no Romance)

INTRODUÇÃO

Há uma poética no tempo, há uma poética na narrativa literária. Presente como elemento narrativo (o tempo) é o senhor dos destinos de cada personagem, do desenrolar da narrativa, das desenvolturas tramológicas e o cursor de toda uma trajetória contada. Nisto, o tempo narrativo é tão importante quanto o foco narrativo. Nas palavras de Hatoum, em uma de suas aulas na Universidade de São Paulo (USP): "O tempo não apenas faz parte da estrutura da narrativa, como também pode ser um tema literário. O tempo é problematizado. Além da técnica, é uma questão de estética, da qual depende o andamento do romance." A temporalidade dá aos fatos narrados os recuos e avanços necessários ao desenrolar da trama. Mas o que vem a ser o tempo?

Nos estudos da narrativa, podemos observar a divisão do tempo em duas partes: o tempo cronológico e o tempo psicológico, em se tratando do texto hatouniano é possível detectar a prevalência do tempo psicológico, mais permissivo a analepses e anacronias, filosófico, um tempo-duração, como acontece no romance, e o tempo cronológico que respeita os limites físicos e pode ser demarcado dentro da obra, não com prevalência em relação aquele,

no que diz respeito a trajetória contada por Nael. Fitaremos-nos ao tempo pluridimensional "que permite retornos e antecipações, ora suspendendo a irreversibilidade, ora acelerando ou retardando a sucessão temporal" (Nunes 1988) o tempo que se move e movimenta a narrativa, aguça e instiga o leitor que a ela se debruça.

DOIS IRMÃOS PELAS MÃOS E ATRAVÉS DO TEMPO: UM OLHAR DENTRO DA NARRATIVA.

Dois Irmãos, escrito pelo autor manauara Milton Hatoum após dez anos de um silêncio literário, publicado em 2002, põe o leitor diante de um enredo embativo entre os gêmeos Yaqub e Omar, sobre a voz e o olhar do narrador-personagem, Nael, que através do que ouve e das histórias contadas por seus antecessores, constrói a história de vida da família libanesa residente na Manaus do século XX e a luta atroz entre os filhos de Zana. O principal artefato de Nael, nosso narrador, é o tempo, narrador de seu passado e cuidador de seu futuro, haja vista a narrativa seja, além do já exposto, a tentativa de encontrar sua verdadeira origem: a verdade sobre si mesmo. O tempo na narrativa é problematizado e dá grandiosidade ao romance. A obra é um grande quebra-cabeça, a qual as peças possuem histórias anteriores, pedaços, recortes, cacos de segredos a serem descobertos e remoldados.

Nessa perspectiva as teorias narrativas nos abrem caminhos para discussão desse elemento tão enigmático, pertencente ao interior do enredo e cheio de significações, memórias e segredos. Nas palavras de Benedito Nunes:

> A essa zombaria do tempo, o narrador opõe-se as fintas do discurso, legitimando o seu relato pelo efeito humorístico da trama temporal de uma narrativa episódica "digressiva e progressiva" que sem ter propriamente um enredo, enreda, conjuntamente narrador e leitor. (Nunes, 1988)

Pelas mãos do tempo é carregado não só o narrador como também a narrativa, num processo anacrônico em que Nael vai tecendo fio a fio a vida dos seres presentes no texto. Não atoa e de uma maneira moderna descontruindo a linearidade temporal, o capítulo inicial do romance nos leva à morte de Zana, matriarca da família e possível causa de todos os problemas anti-afetivos entre seus filhos. Na voz de Nael:

> Eu não a vi morrer, eu não quis vê-la morrer. Mas alguns dias antes de sua morte, ela deitada na cama de uma clínica, soube que ergueu a cabeça e perguntou em árabe para que só a filha e a amiga quase centenária entendessem (para que ela mesma não se traísse): "Meus filhos já fizeram as pazes?". Repetiu a pergunta com a força que lhe restava, com a coragem que mãe aflita encontra na hora da morte.
> Ninguém respondeu. Então o rosto quase sem rugas de Zana desvaneceu; ela ainda virou a cabaça para o lado, à procura da única janelinha na parede cinzenta, onde se apagava um pedaço do céu crepuscular (Hatoum, 2006, p. 10)

É a morte de Zana a causa inicial para que Nael revisite sua própria história e busque seu entendimento, suas raízes. Nosso narrador revisita não só a sua vida, mas acaba por ir à de todos os personagens componentes da trama hatouniana. Essas problematizações, revisitações, não passam pelo crivo da temporalidade exata, cronológica, permite com isso uma revisão de todo o vivido. Comportamento humano, dado pelo tempo, dentro da arte literária.

> Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo que nos faz esquecer, também é cúmplice delas. Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras. (HATOUM, 2006, p. 183)

Os trechos apresentados da obra vão mostrando como o tempo tece a narrativa, as formas, as voltas, movimentos que ele oportuna. Como o tempo tece a vida das personagens e como responde a vida real, aproxima os seres, reais e fictícios e Hatoum faz com maestria e engenhosidade esse ritmo temporal; a prosa ganha musicalidade, mais que isso, ganha vida. Nael vai além de tudo fazendo com o seu passado reflexões, construções de um eu. O tempo de vida, de experiências e vivenciais oportunizam ao mestiço filho entender-se. Nisso, temos uma das chaves principais do romance para essa revisitação e revisão de si.

Walter Benjamim, ao fazer uma citação à *Teoria do romance* de Georg Lukács, nos elucida a importância do tempo na narrativa; vemos que este é uma particularidade sublime do romance na literatura. Em *Magia, Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre a literatura e a história da cultura,* Benjamin elucida no capítulo onde trata do narrador:

> Ao mesmo tempo, segundo Lukács, o romance é a única forma que inclui o tempo entre os seus princípios constitutivos.
> (...) somente o romance... separa o sentido e a vida, e, com isso, o essencial e o temporal; podemos quase dizer que toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo... E desse combate...emergem as vivências temporais autenticamente épicas: a esperança e a rememoração ... Somente no romance ... ocorre uma rememoração criadora, que atinge seu objeto e o transforma ... O sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe ... a unidade de toda a sua vida ... na corrente vital do seu passado, comprimida na rememoração ... A visão capaz de perceber essa unidade é a apresentação divinatória e intuitiva do sentido da vida, inatingido e, portanto, inexprimível. (Benjamin, 2012, p. 229)

O papel do narrador é crucial nessa condução, haja vista seja ele o movedor dessa brincadeira com o tempo. Através do seu olhar e percepções é possível que o leitor viaje em várias esferas do enredo, conheça os subterfúgios das personagens, formule seus pareceres e inferências, pois o romance enquanto gênero literário por sua longitude permite essa liberdade de movimentação dentro do narrado, principalmente por meio da memória. Através da memória, levada pelas mãos do tempo, vamos percebendo as diferentes fases dos gêmeos, suas imbricações, conquistas e fracassos:

> O rosto crispado de Yaqub voltou-se para o irmão. Talvez fosse o momento oportuno para se engalfinharem, se esfolarem, os dois em carne viva nas nossas ventas, a minha e a de Domingas. Yaqub balbuciou umas palavras, mas Omar não o encarou: ignorou-o e subiu a escada apoiando-se no corrimão. A tosse e os passos pesados ecoaram na casa, e antes de entrar no quarto ele gritou o nome de Domingas. O tom da voz soava como ordem, mas minha mãe não saiu de perto de Yaqub. Deixou o doente berrar como um louco e eu notei um sorriso demorado no rosto dela. Fique-o observando Yaqub, o seu semblante agora bem menos exasperado, o corpo ereto, todo ele recomposto. Lembrei-me da última vez que o tinha visto em casa, dos nossos passeios, e senti medo da distância, do longo tempo que havia passado sem vê-lo: o tempo que faz uma pessoa se tornar humilde, cínica ou cética. (Hatoum, 2006, p. 146)

Através dos trechos e comentários do romance, vamos percebendo esse trabalho do tempo na narrativa literária, o mover das ações, a rememoração. O tempo sempre foi algo enigmático para o ser humano, é um mergulho na eternidade, um construtor de saberes; unido à memória: Kairós, mais enigmático ainda, o deus do tempo oportuno: o tempo do momento especial e surpreendente dos acontecimentos. Tratar desse elemento nunca foi uma tarefa fácil, seja para a crítica literária, seja para a filosofia, ou a história. Todos nós seres humanos passamos pelo seu crivo. O tempo, esse

compositor, esse deus decisivo da vida humana que também se faz decisivo nos atos narrados, nas histórias ficcionais, nos espaços engendrados de um enredo, caminhando sempre ladeado à memória.

Num breve passeio pelas teorias de análise literária podemos encontrar uma afirmativa do crítico literário Massaud Moisés:

> Criando o tempo, o homem nutre a sensação de superar a brevidade da existência, e de identificar-se demiurgicamente com o tempo cósmico (...) gerando o tempo, o ficcionista alimenta a finitude da vida humana. (Moisés, 1977, p. 101)

Ou seja, o tempo na narrativa representa não só a movimentação do enredo, mas a tentativa de aproximação do real com o ficcional, uma enigmática categoria narrativa de importância singular para a prosa de ficção – se não a mais importante – unindo todos os elementos narrativos, do enredo à linguagem. Elemento ao qual todos os personagens estão envolvidos e subordinados, bem como suas memórias e vivências dentro do narrado. E o que é a narrativa conduzida pelas mãos do tempo a não ser uma explosão de especialidades.

Reconceituando as constatações de Agostinho, em *Confissões*, escrito por volta de 386 d.C, o filosofo diz que "é impróprio afirmar que os tempos são três: presente, pretérito e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das coisas presentes e presente das coisas futuras". (Agostinho: 1966, 328). Ou seja, a experiência do tempo se dá na busca de referencia num espaço conhecido, algo gravado na alma como memória. Como podemos ver nesse trecho em *Dois Irmãos*:

> Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou.

> E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas. Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras, disse Halim durante uma conversa, quando usou muito o lenço para enxugar o suor do calor e da raiva ao ver a esposa enredada ao filho caçula. (Hatoum, 2006, p. 183)

Na narrativa hatouniana, o tempo sempre foi o delineador da vida das personagens. Por esses, caminhos o narrador-personagem Nael busca sua própria identidade e acaba por revelar a dos demais. Com uso da memória e pelas mãos do tempo, ele vai tecendo fio a fio a trama de cada um dos pares daquela casa de libaneses. As histórias vividas e ouvidas, outras inventadas, vão compondo todo o arcabouço do jovem filho bastardo de Domingas. A partir da morte de sua mãe, ele faz reflexões e diferenciações entre dois tempos como se fossem dois mundos que embora distintos num dado momento se encontram no mesmo espaço. Tratar do tempo é condizer com que Paul Ricoeur fala a respeito desse elemento narrativo, principalmente na diferenciação do tempo cronológico e o psicológico. Nas palavras do filosofo "o romance moderno, com efeito, se anuncia desde seu nascimento como o gênero proteiforme por excelência. Pronto a responder a uma demanda social nova e rapidamente mutável" (Ricoeur: 1983, 19), o fluxo do tempo se relaciona intimamente com as sensações, vivências e emoções dos personagens.

Teorias da narrativa e análises de obras como a de Proust, *Em busca do tempo perdido* reforçam e ajudam a entender essa esfinge que é o tempo, ajudam a perceber os avanços e recuos no tempo dentro daquilo que é narrado, como afirma Nunes: "o tempo do ato de escrever é tão fugido como o tempo cronológico, que se desloca de um ponto a outro – nisso consistindo a técnica de *salto temporal* (time-shift), gerador de *anacronias*, sem preenchimento dos períodos vazios" (Nunes, 1988). Essa técnica de saltos temporais permeia toda a narrativa acompanhando o movimento do romance moderno que se dá pelas mãos do narrador, esse importante ente da

arte de narrar. Através de sua voz e olhar vamos tecendo cada personagem e conhecimento seus engendramento. Nael, como já visto, neste trabalho, não é apenas um contador de histórias, é um coparticipante da trama. Nas palavras de Rosenfeld:

> Surge então essa tentativa de superar tais dúvidas através da autoridade do mito: o narrador, ente humano como suas figuras, participa das mesmas estruturas coletivas: não as inventa. Os mecanismos psíquicos são os mesmo em todos os seres humanos: ele mesmo os vive. Não descreve a psicologia individual de Fulano e Sicrano que, de fato, não pode conhecer; descreve processos fundamentais de dentro da personagem que se confunde com o narrador no monólogo interior. (1996)

As profundezas dos gêmeos, suas intimidades, desejos, fraquezas, não são de um todo conhecidas por Nael. O filho de Domingas é um observador nato que faz destas suas impressões e respostas às suas perguntas. O narrador acaba por ser uma personagem desdobrada em duas entidades mentais "o eu e o outro", um diálogo consigo mesm, uma busca não só ao entendimento do outro, e sim ao próprio, um confrontamento como se fossem pessoas diferentes.

> Não parava de xingar, xingou minha mãe e Rânia, as vacas, só faltou cuspir na cara das duas, me chamou de filho duma égua, interesseiro, puxa-saco de Halim, mas eu não recuei, me preparei, fechei as mãos com toda força, se o idiota me atacasse não sobraria nada de nenhum de nós. Ele babava, relinchava, as veias do pescoço tufadas, a boca expelindo saliva. A careta, a barba espessa grisalha e a cabeça careca amedrontavam todo mundo, as mulheres corriam de um lado para o outro, se escondiam, ele ia atrás delas, escorregava, chutava tudo, queria destroçar a sala toda, as paredes, o altar, a santa. Mas eu não arredei o pé, queria ver até onde ia a coragem do bicho, o teatrinho, a pantomima do Caçula... Torcia para que ele me tocasse, ia levar uma

> porretada na frente da mãe, cair de joelhos na minha frente. Mas não. Ele foi esmorecendo, fraquejando, até murchar. (Hatoum, 2006, p. 129 - 130)

Na cena acima está Nael a observar Omar, o caçula, num espetáculo de fúria. O fluxo de consciência toma conta do narrador-personagem que faz reflexões sobre o que vê e principalmente projeta ações, ainda que sem sucesso. Essas marcas permeiam toda a narrativa. Esses encontros íntimos e pessoais do narrador consigo aguçam o imaginário do leitor e o aproxima da obra. E todas essas revisitações estão intimamente ligadas a plurissignificação temporal.

O romance moderno não segue à risca a linha cronológica do ato de narrar. Em sua totalidade, esse romance desfragmenta os elementos narrativos, principalmente o tempo, este movido pelas mãos do narrador que com ele se desfragmenta, "o tempo metafísico encontra seu lugar ideal no romance, especialmente introspectivo" (Moisés, 1977). Ou seja, apesar de estar presentificado no romance o tempo físico para que o leitor seja situado de maneira espaço-temporal, a obra moderna é levada pelas mãos do tempo metafísico, plural, memorialístico e permissivo. Um tempo que está fora e dentro do próprio natural. Nisso podemos pensar numa sobreposição dessas subcategorias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é de hoje que o tempo literário, arcabouço do romance, instiga aqueles que se dedicam aos estudos narrativos, justamente por essa permissão movediça que ele tem. Pelos fios da memória e na voz de Nael, em *Dois Irmãos,* o tempo torna-se regente dentro de toda obra, todas as personagens são guiadas pelo seu bastão e assim suas faces são reveladas ante ao leitor num coro de afinação exata. Milton Hatoum, autor da obra, se

mostra um grande arquiteto nesse construto e com isso enreda caminhos que muitas vezes parecem até absurdos: o ódio entre irmãos, o amor exagerado de uma mãe, o desejo carnal de uma irmã pelos seus irmãos, um filho bastardo, um pai saudoso, tudo ao sabor de grandes conflitos que adentro toda a temporalidade.

REFERENCIAS

AGOSTINHO. **O homem e o tempo.** In. Confissões. São Paulo: Abril Cultural, coleção "Os Pensadores". 1966

BENJAMIN, Walter. **Mágia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. 8° Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MASSAUD, Moisés. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1977.

Milton Hatoum ministra aulas sobre o Tempo Narrativo e Personagens: disponível em http://www.benoliveira.com/2012/09/milton-hatoum-ministra-aulas-sobre.html. Acesso em 12 jun.2017.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. Temps et récit. Tome I. Paris: Seuil, 1983.

ROSENFELD, Anatol. **Texto e contexto**: reflexões sobre o romance moderno. 5° ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SIMÕES, João Gaspar. **Ensaio sobre a criação no romance**. Editora Educação Nacional, 1944.

Capítulo 6

IZABEL PIMENTEL: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER AMAZÔNICA NO CONTO "A CALIGRAFIA DE DEUS" DE MÁRCIO SOUZA

Everton Mateus Moura Castro

INTRODUÇÃO

As transformações que aconteciam na Manaus da metade do século XX, a crise pós-ciclo da borracha, e mudanças no comportamento social da época, nos dão base para uma análise da representação social da mulher amazônica no conto *A Caligrafia de Deus (2009)*, de autoria de Márcio Souza.

Márcio Souza, através de sua narrativa, revela uma sociedade amazônica sob um viés avassalador, decadente e trágico, e, é neste cenário em que o conto *A Caligrafia de Deus (2009)* se concretiza, trazendo a estória de Izabel Pimentel que sai de sua cidade, no interior da floresta, e vai para Manaus em busca de melhores condições de vida, mas, ao contrário, depois de muita procura e decepção acaba como prostituta na Zona Franca de Manaus.

A análise do conto pauta-se no perfil da principal personagem feminina; Izabel Pimentel, para que possamos entender como foi feita a construção da figura da mulher amazônica da década de 70, sob a visão do autor, e como ela se torna a personificação da cabocla amazônica frente às convenções sociais e culturais da Manaus do século XX.

Para tanto, realizou-se um levantamento teórico sobre o papel social da mulher amazônica inserida numa sociedade patriarcal, e a discussão sobre os processos de identificação e construção da personalidade da mulher frente uma sociedade degradante, e como as condições em que a mulher, como ser social, é exposta e influenciada.

Neste trabalho, utilizamos de uma abordagem qualitativa, de cunho bibliográfico, baseada em teóricos como Costa (2005), Hall (2005), Souza (2009), Zolin (2003), entre outros que vão falar dos aspectos conceituais acerca da mulher e da construção dela como ser social.

1. A MULHER NA AMAZÔNIA

A presença da mulher na sociedade amazônica é dada, juntamente, aos primeiros relatos que se tem da região, por volta de 1541-1542, quando o frei dominicano Gaspar de Carvajal, que fora o cronista da expedição de Francisco Orellana à região, relatou em seus escritos a presença da mulher na Amazônia. Tais relatos culminam com o mito das lendárias guerreiras amazonas do ideário europeu, o qual por muitos anos permaneceu no pensamento dos vários expedicionários que por vontade de conhecer a região amazônica, se lançavam pelos leitos dos rios e nos ermos das matas em busca de riqueza, ouro, pedras preciosas na região até então desconhecida.

Segundo Carvajal apud Neide Gondim (2007) essas mulheres eram:

> (...) muito alvas e altas, com cabelo muito comprido, entrelaçado e enrolado na cabeça. Muito membrudas e andavam nuas em pelo, tapadas as suas vergonhas, com arcos e flechas nas mãos, fazendo tanta guerra como dez índios. (GONDIM, 2007, p. 104).

Neste trecho do relatório de viagem do frei Carvajal temos os primeiros sinais da presença da mulher na região amazônica, porém tal

descrição foge do arquétipo da mulher amazônida que conhecemos hoje. É tomada como referência o ideário europeu sobre as mulheres guerreiras da mitologia grega, as amazonas. A figura trazida no imaginário dos expedicionários europeus recria no contexto amazônico o mito das lendárias mulheres guerreiras que viveram às margens do grande rio que foi batizado por eles como o rio das Amazonas em função ou homenagem a essas mulheres que pouco se sabe se existiram ou não. Nome que mais tarde seria dado ao estado do Amazonas.

Depois deste período, não se tem mais conhecimento sobre o desenvolvimento da mulher nesta sociedade. As informações são escassas. Ou por carência de dados ou supressão. Como pondera Heloísa Lara Campos da Costa (2005):

> Dada a nebulosidade de que se revestem as informações sobre a mulher, tentar captar como se inseriu na realidade social passada da Amazônia, requer um duplo desafio: primeiro, buscar o entendimento das relações sociais políticas e econômicas que, imbricadas, produziram um determinado ideário sobre a mulher, e, segundo, o ocultamento que cerca as informações sobre a mulher, pela excessiva "naturalização" como são vistas e registradas pelos observadores as práticas de relações de gênero. É como garimpar num terreno pedregoso e de difícil acesso ao veio principal. (COSTA, 2005, p.26).

Desta forma, pouco se sabe como foi a participação das mulheres na construção da sociedade amazônica, pois há poucos estudos que falem deste período, que passa do descobrimento da região à ocupação da mesma por interesses econômicos e políticos. Mesmo que no conhecimento popular se tenha a noção de que a região já era ocupada por indígenas, faltam relatos que tratem da presença da mulher dentro dessas populações. Costa (2005) levanta essa questão de como é difícil falar da mulher na sociedade passada da Amazônia. Pensar nesta questão, é voltar os nossos olhos para o passado

social da região e procurar entender o porquê da omissão do papel feminino dentro desta sociedade.

Posteriormente, os relatos sobre a mulher na Amazônia surgem, novamente, no contexto da Amazônia Império-Colonial, quando os interesses pela região, por seu território e potencial econômico, se expandiam pelo Brasil e pela Europa. Esta mulher está nas formas das mais distintas figuras: índias, caboclas, brancas e negras.

> (...) É muito frequente nos registros de viajantes a referência à lascívia e luxúria encontradas nas mulheres nativas. O espontaneísmo sexual dessas mulheres indígenas e caboclas, na visão de estrangeiros, em sua maior parte, de formação calvinista, etnocentricamente era visto como imoralidade. Para a elite regional que pretendia se afirmar perante o colonizador, cumpria se distanciar dessas formas de comportamento, utilizando-se de símbolos como roupas, joias, objetos de decoração, atitudes de recato que cumpriam o papel de diferenciá-las do resto da população empobrecida. (COSTA, 2005, p.152)

Com os interesses de exploração e comércio, a colonização se estendia pela região amazônica. Com a intenção de povoamento e a afirmação do poder português, em 1755 foi criada a capitânia São José do Rio Negro no território do Grão-Pará. O governador da capitania foi Joaquim de Mello e Póvoas. Seu objetivo como governante era adequar os nativos aos padrões da época e construir uma sociedade local promovendo o casamento entre soldados e índias, além das misturas das três "raças" negra, indígena e branca que se deu de forma não muito amistosa, pois muitas destas relações se davam por meio de estupros, maus tratos as mulheres e casamentos forçados, principalmente, em relação às índias e negras. Este processo resultou um sujeito híbrido. A partir daí, começava o processo de miscigenação na Amazônia de forma mais abrangente.

Com o "boom" da borracha, a ideia de fácil enriquecimento atraiu para a Amazônia, especialmente para os estados do Amazonas e Pará, grande número de trabalhadores para os seringais. É nos seringais que teremos a escassez da presença feminina, mas não a falta. Em romances como *A Selva* de Ferreira de Castro e *Beiradão* de Álvaro Maia, temos o relato bem claro de como essa escassez feminina influenciava no comportamento dos seringueiros.

A rara presença feminina nos seringais transformou as mulheres em mercadoria de luxo. Quem possuía condições financeiras, "saldo", pagava um alto preço por elas, mas os demais acabavam em práticas sexuais condenadas na época.

> A presença feminina no seringal era rara e quase sempre em sua mais lamentável versão [...] enquanto o coronel podia contar com as perfumadas *coccotes*, além de suas esposas, o seringueiro resvalava para o onanismo, para a bestialidade e práticas homossexuais. Esta penosa contradição legou uma mentalidade utilitarista em relação à mulher. Na sociedade tribal amazônica, a mulher estava integrada sob diversas formas de submissão. Com o extrativismo da borracha, onde a procura era maior que a oferta, ela seria transformada em bem de luxo, objeto de alto valor, um item precioso na lista de mercadorias, uma mobília. (SOUZA, 1978, p. 99).

Márcio Souza (1997) destaca neste período, da *Belle Époque* amazônica, as mulheres como a própria personificação da objetificação do ser humano. Elas passam a serem tratadas como mercadorias, de fato. Brancas, negras, índias e caboclas, crianças, adolescentes e idosas. A forma que elas eram apresentadas não importava a quem tinha dinheiro para pagar pelo "produto", o que importava era a utilidade de seus corpos para fins sexuais. Pela negociação das mulheres nesta época, surgiu até o comércio das decaídas, palavra usada por Erasmo Linhares (1995) no seu livro o *Tocador*

de Charamela, onde todas as versões da figura feminina na sociedade da época eram comercializadas nos bordéis de Manaus, Belém e em outras regiões do país e depois levadas aos seringais para servirem de atrativo produto aos seringueiros. Tudo pensado pelo Senhor Seringalista com o objetivo de lucrar e enriquecer cada vez com a venda desse "bem de luxo" escasso nos seringais.

Os contrastes entre as mulheres dessa época estão marcadas por seus lugares na sociedade. As caboclas, índias e negras sempre estavam à margem da burguesia amazônica. Já sofriam discriminação pelo fato de serem mulheres e ainda tinham que enfrentar a comercialização de seus corpos para a satisfação sexual de senhores seringalistas e seringueiros. Em contra mão, temos as baronesas que viviam fora do meio. Elas eram as mulheres brancas, ricas, de descendência europeia, as "madames", que viviam no luxo, mas que não fugiam do retrato de mulheres subordinadas, pois estas aceitam tudo o que lhes era imposto por seus maridos, assim com as mulheres dos senhores da borracha, que muitas vezes eram violentas e assediadas por serem uma das poucas figuras femininas nos seringais. Apesar dos arquétipos diferentes, todas essas versões de mulheres vivam numa posição de inferioridade ao homem e entre si, sob opressão social, cultural, econômica e familiar.

Percebemos aqui, a extrema sexualização do corpo feminino. Rita Terezinha Schimidt (2012) pondera que toda essa relação está ligada as concepções históricas, sociais e culturais as quais a mulheres, como sujeitos, foram submetidas em todas as sociedades passadas.

> A constância do dualismo natureza/cultura e seus efeitos na concepção do corpo feminino são indissociados de interpretações das relações mulher/natureza, as quais ocupam um lugar central na imaginação da cultura ocidental. Na mitologia, nas artes visuais, nas doutrinas religiosas, nos tratados filosóficos, nas ciências médicas e sociais, na psicanálise, na literatura e nos meios midiáticos, o corpo feminino é

> sacralizado pela sua capacidade gerativa, exaltado pela beleza, repudiado pela impureza, erotizado pelo olhar masculino, controlado pelo aparato estatal, e explorado e aviltado pela violência de discursos e práticas que se disseminam no campo social. Tudo o que sabemos sobre o corpo feminino, no passado e presente, existe na forma de representações e discursos, que são efeitos de mediações, nunca inocentes e nunca isentos de interpretações. Isso quer dizer que o significado cultural do corpo feminino não se reduz à referencialidade de um ser empírico de carne e osso, mas constitui um constructo simbólico, produzido e reproduzido na cultura e na sociedade ocidental ao longo dos tempos. (SCHMIDT, 2012, p. 234)

Toda essa erotização do corpo feminino refere-se às marcas do patriarcalismo presente em todas as sociedades. Schimidt (2012) afirma que toda essa "naturalização" da mulher não foge dos discursos morais nos âmbitos sociais e culturais. Serviam de entretenimento para o próprio homem. Eram as senhoras do lar, a empregada subordinada ao patrão, a filha obediente que casaria virgem. Tudo isso fruto de uma reprodução de diálogo que perpassou por diversas sociedades.

2. IZABEL PIMENTEL (ÍNDIA POTIRA): UM RETRATO DA MULHER AMAZÔNICA

Na narrativa souzariana a mulher é retratada em diferentes aspectos, mostrando-a sob vários estereótipos. A mulher mãe, a esposa apaixonada, a filha, a mulher pobre, desgraçada. Essas mulheres, dentro do conto *A Caligrafia de Deus*, vão reforçar arquétipos para tecer uma crítica social e ideológica à sociedade manauara do início do século XX, principalmente na figura da protagonista Izabel Pimentel (Índia Potira).

O conto centra-se na vida de Izabel Pimentel: uma índia mestiça, filha de dona Maria Pimentel, uma índia tukano, e de seu Pedro Pimentel, índio baniwa. Nascida em Iauareté- Cachoeira, ela cresceu sem muita

expectativa de vida, seu sobrenome Pimentel era comum a todos os habitantes de sua cidade. Foi educada numa escola salesiana e quando estava de férias ia para a casa da família.

Izabel tinha um único desejo: ser beijada. O beijo não era algo comum em sua cidade. O fato era que a fascinação pelas revistas de fotonovelas que vinham do Rio de Janeiro mexia com o imaginário de Izabel e de todas as mocinhas de Iauareté-Cachoeira. O sonho de serem beijadas por aqueles galãs que protagonizavam as fotonovelas deixava as meninas muito assanhadas, loucas para uma experiência prática.

A personagem Izabel nos é apresentada sob um manto de inocência e ingenuidade que converge com a personalidade que será construída quando esta, pelas adversidades do relacionamento social que ela vivia em Iauareté-Cachoeira, resolve ir para Manaus em busca de melhores condições, mas se vê frente a uma sociedade manauara, em momento de caos e de modernização na segunda metade do século XX, pela implantação da Zona Franca de Manaus, no qual as consequências do pós-ciclo/declínio da borracha mostram uma Manaus empobrecida e marginalizada aos olhos do resto do país, que mais tarde refletirá na construção da sua índole como mulher.

> As transformações sociais e culturais da Zona Franca em Manaus são bastante distintas daquelas que ocorreram durante o ciclo da borracha. Enquanto a cidade era a capital mundial da borracha, Manaus rapidamente se consolidou como centro urbano, e desenvolveu os primeiros sistemas de serviços públicos, como eletricidade, distribuição de água e esgotos. Naquele período a cidade teve suas ruas pavimentadas, o seu crescimento planejado, viu crescer o número de hospitais e abriu-se para as influências culturais cosmopolitas Criou uma Universidade e construiu uma casa de óperas. É claro que todas aquelas vantagens eram direcionadas aos ricos, àqueles que lucravam com o comércio do látex. No entanto, o desenvolvimento de Manaus durante o ciclo acompanhou o crescimento populacional, sem

> degradação dos serviços. O oposto ocorreu com a Zona Franca de Manaus. (SOUZA, 2009, p. 338)

É nesse cenário que Izabel Pimentel construirá sua (nova) personalidade como mulher. O ato de abandonar sua terra e ir para Manaus, lugar totalmente desconhecido para ela, que até então não havia saído de Iauareté-Cahoeira, poderia ser visto como um ato de coragem e rompimento das amarras sociais as quais ela seria subjugada se continuasse ali - como os maus tratos sofridos por sua mãe - mas as condições sociais que a cercavam acabaram por reforçar o estereótipo de mulher subjugada aos caprichos da sociedade patriarcal.

Do inicio do conto ao seu final, temos a evolução de Izabel Pimentel, menina tola de Iauareté-Cachoeira para Índia-Potira, prostituta, mulher sofrida e revoltada com as condições sociais em que vive.

Após sua chegada em Manaus, e depois de um tempo trabalhando em um colégio salesiano, Izabel Pimentel foge e consegue um empregado na Zona Franca como operária de uma montadora de fita cassete. As condições eram péssimas e humilhantes, o salário era baixo, o espaço muito pequeno, fazia muito calor, a mão de obra pesada e ainda havia uma ofensiva vistoria que ela sofria ao final do turno.

Devido às más condições de seu trabalho, Izabel Pimentel acaba por frequentar uma boate chamada "O Selvagem". É a partir desse momento que acontece a transição de Izabel Pimentel para Índia Potira. A menina inocente da cidadezinha do interior adquire o perfil de prostituta de uma boate de quinta.

> A Índia-Potira não gostava nada de ter as mãos nojentas de um guarda qualquer apalpando o seu traseiro todos os dias, só para saber se ela não teria enfiado algum transístor no rabo. Acabou comprando um vestido de brocado japonês, bem curtinho, e frequentando a boate, *O Selvagem,* seguindo o convite de um chofer de táxi, seu primeiro

> cliente e que lhe deixou uma boa grana. A Índia-Potira achou que seria uma loucura se voltasse a trabalhar na fábrica Sayonara Eletrônica, onde ganhava uma mixaria por mês e uma dedada por dia, quando numa só noite e em cada dedada ela podia faturar dez vezes o maldito salário que aqueles filhos da puta pagavam. (SOUZA, 2009, p.33)

A desconstrução do seu caráter e construção de uma nova Izabel reitera as condições sociais a que ela é submetida. As transformações sociais que aconteciam na Manaus da década de 70 têm influências profundas no comportamento social de Izabel (Índia Potira). A afirmação da sua índole se funda ao mesmo tempo em que se contestam as possibilidades do novo, e que, segundo Hall, isso se dá a partir das mudanças que ocorrem no meio social e cultural.

> (...) as identidades modernas estão entrando em colapso, o argumento se desenvolve da seguinte forma. Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas ao final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que no passado nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. (HALL, 2005, p.09)

As questões da identidade sociocultural de Izabel Pimentel (Índia Potira) são reflexos das condições sociais nas quais ela se encontrava. Apesar de ser uma personagem que mostra coragem para enfrentar a sociedade e algumas situações, ainda assim torna-se submissa na condição de mulher esposa, quando esta em busca de não sofrer o que as mulheres de sua cidade natal sofriam, termina sob circunstâncias piores, tornando-se conhecida por seu trabalho como prostituta e sendo companheira de um assaltante, até o seu trágico fim.

O fato é que, enquanto Izabel buscava construir sua identidade como mulher e sujeito social, ela sempre esbarrava nos muros das

convenções sociais, os estereótipos de mulher podre, mestiça, índia, cabocla sempre a acompanhavam. Mulheres como ela não tinham outro caminho a tomar que não fosse a situação humilhante de pobre e marginalizada socialmente, que culmina com a perda da própria identidade, tudo isso sob a forma de ser social degradado por uma problematização dada por seus conflitos interiores (psicológicos) e exteriores (sociais), que culminam com a desconstrução do indivíduo, assim como pondera Cândido "O *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto, *interno*" (2000, p. 6).

A intensidade da vida pessoal e social de Izabel Pimentel (Índia Potira) nos leva a confirmação de que ela viveu de sua infância ingênua em Iauareté-Cachoeira até sua vida promiscua na Manaus, como sujeito marginalizado e degradante perante as convenções culturais e sociais que a oprimiam, reforçando o estereótipo de mulher desvalorizada socialmente. Todos os conflitos de Izabel nos fazem suscitar uma reflexão sobre a desconstrução dos valores da mulher que norteiam a sociedade e sob essa ótica a análise de Izabel como um ser social moralmente desconstruído.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalhou propôs uma análise em torno da figura feminina como representação da mulher amazônica frente à sociedade manauara da metade do século XX. A análise foi feita através da personagem principal do conto *A Caligrafia de Deus*, Izabel Pimentel, na qual temos a personificação da mulher como sujeito social degradado pelas convenções sociais que a cercavam.

A análise da mulher estereotipada foi feito aqui não como o foco do trabalho, mas para evidenciar como as amarras sociais e culturais da mulher da época, influenciavam na relação sujeito-sociedade.

Izabel Pimentel, que primeiramente apresenta uma inocência ingênua, por efeito das influências de Madre Lúcia, deixa sua cidadezinha e é ejetada numa sociedade manauara que ainda está em recuperação da turbulenta fase do ciclo da borracha, onde ela, em busca da afirmação de sua personalidade, se envolve em circunstâncias humilhantes as quais refletem profundamente as marcas da sua índole.

Com o estudo realizado aqui foi possível ter uma visão mais esclarecedora sobre os pensamentos em relação a figura feminina e como essa figura personifica a desconstrução e a degradação da personalidade da mulher que, em meio ao caos da reestruturação da sociedade manauara do século XX, não consegue se livrar do destino que essa sociedade opressora impõe a ela. E mesmo que ela tente se libertar, sempre haverá caminhos, ou escritos, que o levem para o seu destino trágico.

Quando nos deparamos com a personagem Izabel Pimentel (Índia Potira), podemos perceber e compreender de forma clara como o autor delineou essas mulher sob estereótipos, não para ferir a imagem do ser feminino, mas para mostrar como ela em frente a seus conflitos sociais, culturais e internos, não consegue se desvincular do aviltamento da condição humana resultante de suas condições, vítima de uma sociedade que a impulsionou para construção de uma figura degrandante.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade.** 8ª ed. – São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

COSTA, Heloísa Lara Campos da. **As mulheres e o poder na Amazônia**. Manaus. EDUA, 2005.

DEL PRIORE, Mary. História das mulheres: as vozes do silêncio In: FREITAS, Marcos Cezar (org.) **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998, p. 217-235.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. Manaus: Valer, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LINHARES, Erasmo. **O tocador de charamela**. Manaus: Edua, 1995.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. In: **Organon**: Revista da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Vol. 27. Porto Alegre: Editora da UFRGS, nº 52, 2012, p. 233 – 261.

SOUZA, Márcio. **A Caligrafia de Deus**. São Paulo: Lazuli Editora, 2009.

_____. **A expressão amazonense**: do colonialismo ao neocolonialismo. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.

_____. **A História da Amazônia.** Manaus: Valer, 2009

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs.) **Teoria literiária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009, p. 217 - 255.

Capítulo 7

A"*ROSAFLOR E A MOURA TORTA*", DE PEDRO BANDEIRA, NA PERSPECTIVA SEMIÓTICA DO AMOR E DA FENOMENOLOGIA DA PERCEPÇÃO

José Flávio da Paz

INTRODUÇÃO

A obra "*Rosaflor e a Moura Torta*", do escritor brasileiro Pedro Bandeira à luz da semiótica greimasiana, com ênfase na análise literária e no estudo da narrativa apresentada na fábula em apreciação e, da fenomenologia da percepção, com especial foco na "sensação" e no "corpo como expressão e a fala", segundo as premissas merleau-pontianas. Há de se ressaltar, a relevância desse estudo para as áreas da literatura, psicanálise, filosofia e letras, uma vez que destacam as teorias morfológicas do conto, o espaço e o tempo como mudança e a narrativa concebida como transformação entre estados, além de discutir e aplicar o conceito sequencial modal do processo de cólera defendido pela semiótica da Escola de Paris, do final da década de 70 e início dos anos 80, representada por Greimas.

Igualmente importante, far-se-ão referências aos estudos de Merleau-Ponty, visto que é base teórica, quando o texto recorre aos estudos filosóficos e requer maior reflexão acerca das situações apresentadas no cotidiano, mais ainda, quando as questões que envolvem o tema amor, ódio, vingança e outros são postos em cena e exige uma tomada de consciência do corpo, "procurando descrever o fenômeno da fala e o ato expresso de

significação, podendo ultrapassar definitivamente a dicotomia clássica entre o sujeito e o objeto". (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 214 234)

Destaca-se neste sentido, o corpo como uma linguagem de sentido transcultural, uma vez que se toma consciência dele e passamos a existir frente ao mundo e, não como um objeto, considerando que

> (...) Ele é sempre outra coisa que aquilo que ele é, sempre sexualidade ao mesmo tempo que liberdade, enraizado na natureza no próprio momento em que se transforma pela cultura, nunca fechado em si mesmo e nunca ultrapassado. Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total. (MERLEAU-PONTY, idem, 268-269)

Diante desses referenciais, o objetivo é apresentar o modelo de produção literária adotado por Pedro Bandeiro ao escrever seu livro a "*Rosaflor e a Moura Torta*"; quais seus interlocutores, suas reflexões e diálogos traçados com seus leitores, a partir dos preenchimentos dos "espaços vazios", cuja função literária é atribuída ao expectador o poder imaginativo sobre o que leu e absorveu daquilo que leu dadas suas experiências de mundo, quais sentimentos são aflorados na sequência e terminalidade literária e quais os efeitos produzidos. Enfim, como as sensações, inclusive o sentimento de amor e ódio são percebidas e sentidas por seus leitores.

Pedro Bandeira, parafraseando Aristóteles, durante o curso "*O foco narrativo na literatura infantil e juvenil*", realizado em 2002, na cidade de São Paulo-SP, numa promoção pela Editora Moderna Literatura a educadores e disponibilizado online na rede de alcance mundial, ele assim se posiciona quanto ao ato de ler e sobre a função da leitura:

> A tragédia e a comédia quando são expostas a plateia têm que causar nessa plateia – ao emocioná-la, ao fazê-la rir, ao fazê-la sofrer, ao fazê-la chorar, tem que criar a catarse. (...) A catarse é o efeito psicológico que purga e alivia nossas dúvidas, nossas dores, nossos complexos e os medos que atormentam as nossas vidas. Com isso, com ele (Aristóteles) aprendemos que a função da arte é servir à humanidade, ajudando-nos a melhor conhecer nós mesmos. Eu concluo que um livro deva ser como um espelho, no qual o leitor se veja refletido – eu estou aqui, porque sua vida está refletida ali.

Baseados no pensamento de Bandeira e considerando a efetivação de um estado de purificação do espírito do leitor, por meio da purgação de suas paixões, dos sentimentos de terror ou de piedade vivenciados na contemplação da obra literária é que fomos induzidos à realização deste estudo, cujas possibilidades da aplicação dos conceitos e estudos sustentados pelos teóricos antes expostos, corroboram positivamente nas produções artístico-literárias para a população infantojuvenil.

Desse modo e para melhor compreensão das intenções deste artigo, dividimo-lo em três tópicos, a saber: o primeiro tópico destina-se a um breve relato sobre o percurso diacrônico e a fortuna crítica de Pedro Bandeira sua trajetória literária e os motivos que o levou a escrever "*Rosaflor e a Moura Torta*".

O segundo tópico versará *en passant* as concepções greimasianas da semiótica aplicada às narrativas e trabalhará os aspectos morfológicos da fábula em análise, o tempo como tensão e o espaço como mudança, os esquemas da narrativa, além de identificar em "*Rosaflor e a Moura Torta*", aspectos da semiótica das paixões, com ênfase no processo de cólera e do sentido.

O último tópico será destinado à análise merleau-pontyana da obra "*Rosaflor e a Moura Torta*", com especial atenção aos princípios de "sensação"

e do "corpo como expressão e fala" apresentados na obra "Fenomenologia da percepção", originalmente publicada em 1945.

1. PERCURSO DIACRÔNICO E FORTUNA CRÍTICA

Nasceu Pedro Bandeira de Luna Filho, nasceu em Santos, litoral paulista, em 09 de março de 1942. Consagrou-se escritor brasileiro de livros infantojuvenis, sendo condecorado com o Prêmio APCA, da Associação Paulista de Críticos de Arte e o Prêmio Jabuti, na categoria Literatura Infantil em 1986, da Câmara Brasileira do Livro, com a obra "*O Fantástico Mistério de Feiurinha*".

Segundo dados constantes do seu *site*, o autor de literatura juvenil é o mais vendido no Brasil, somam mais de vinte e cinco milhões de exemplares vendidos até 2015 e, como literata especialista em letramento e técnicas de leitura, profere conferências para professores em todo o país. Suas obras em livros impressos passam dos 100 títulos publicados, além de centenas de contos, novelas, artigos e entrevistas disponíveis em formatos de textos digitais, vídeos e outros. (BANDEIRA, 2011)

Em 1961 se mudou para São Paulo, onde ingressou no curso de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo - USP. Ele atribui "a importância de sua experiência jornalística para sua carreira literária, pois o profissional da imprensa é obrigado a dominar assuntos os mais diversos ao escrever sobre eles." (SANTANA, 2006)

Pedro Bandeira foi professor e trabalhou no teatro até 1967 como ator, diretor, cenógrafo e com teatro de bonecos. No período que se seguiu de 1968 a 1982 se dedicou ás áreas correlatas do conhecimento: jornalismo, redação e outros, somente a partir de 1983 passou a se dedicar inteiramente à literatura.

Sua primeira produção literária foi "*O dinossauro que fazia au-au*", direcionado ao púbico infantil que, embora tenha feito um grande sucesso, foi com *A Droga da Obediência*, voltado aos adolescentes que ele se consagrou. Talvez, diante desses resultados, seja este o seu público alvo nas obras que se seguiram. (ARAÚJO, 2009)

Aos 74 anos de idade continua produzindo e colaborando significativamente com a literatura brasileira e com a formação de leitores *avidus* por transformações socioeconômicas, culturas e educacionais.

2. *"ROSAFLOR E A MOURA TORTA"*: LITERATURA E PROCESSOS SEMIÓTICOS

Na Teoria Literária, uma obra pode ter o ângulo emocional do observador/narrador dividido em duas vertentes de estudos, seja através da 3ª pessoa, denominado de narrativa indireta, ou por meio da 1ª pessoa, conhecido também por como narrativa direta. (LEITE, 2002, págs. 58-59)

"*Rosaflor e a Moura Torta*" se enquadra na segunda classificação tem, portanto, seu foco narrativo na 1ª pessoa e podemos classificá-la com o seu narrador-testemunha, constatado a partir da fala do observador-narrador, que na obra em questão é representado pelas águas do rio, através da sua exposição, logo nas primeiras páginas:

> Sou o rio.
> Por todas as terras eu corro, em todos os cantos me meto, de todas histórias eu sei.
> Para quem queira eu conto o que vi.
> Guardo amor e guardo horror na transparência e minhas águas.
> Guardo histórias como a da Rosa de Sevilha e do ódio da Moura Torta.
> (BANDEIRA, 1994, p. 04)

Nesse caso, o narrador se apresenta como aquele que sabe o que aconteceu e decide contar ao leitor, seu caráter onisciente e onipresente é

típico dos contos de fadas, isto porque tudo sabe, tudo pode, tudo vê, chegando a adentrar o cérebro dos personagens e interferir em seus sentimentos, pensamentos e ações. Este tipo de narrador está presente no controle do tempo e nos espaços da obra, mesmo antes do leitor ali chegar. É um narrador que possui domínio total e quase não deixa espaço para a reflexão interpretativa dos acontecimentos. Em "*Rosaflor e a Moura Torta*", o rio, narrador do conto, empodera-se por conhecer os meandros do texto e de todos os envolvidos na trama, do início ao fim.

> Correndo em campos e ravinas, espalhando-me por planícies e planaltos, coleando entre serras e montanhas, sendo carregado em baldes e bacias, evaporando e chovendo obre bosques e cidades, escorrendo por calhas e sarjetas, acompanhei as aventuras de cada um dos três rapazes. (idem, p. 09)

A sequência dos acontecimentos, adotaremos as premissas greimasianas sobre a semiótica a análise propriamente dita da narrativa a começar pela temática de "*Rosaflor e a Moura Torta*" e, em seguida a percepção do tempo como tensão, cuja representação ocorre por dois meios apenas: o modal e o aspectual.

Concernente ao primeiro quesito greimasiano, "*Rosaflor e a Moura Torta*", apresenta um conteúdo a transformar, ou seja, um aspecto anterior aos seus acontecimentos. A dinâmica se inicia quando "Envelhecia o rei de Sevilha. A vida toda lutara contra os mouros invasores. Sentia a morte aproximar-se e resolveu que era hora de seus filhos encontrarem seus destinos e preparem-se para assumir seu trono e sua luta." (Bandeira 06)

A ação proveniente dessa iniciativa gerará um novo conteúdo, o que Greimas denominou de conteúdo transformado, aquilo que vem depois de um processo crescente de fato e, consequentes mudanças. Tal iniciativa do rei de Sevilha dará rumos diferentes e oportunidades diversas aos seus filhos, de

maneira que tenhamos cenários diferentes daquele proposto, inclusive pelo próprio rei.

No segundo quesito, sobre o esquema da narrativa proposto por Greimas e Fontanille (1993), na obra "*Semiótica das paixões: dos estudos de coisas aos estudos de alma*", "*Rosaflor e a Moura Torta*" também é passível de análise. Isto porque, obedece a sequência estabelecida para compreensão dessa teoria, como segue: manipulação(querer-fazer/dever-fazer), competências(saber-fazer/poder-fazer), *performance* e sanção(o ser/do ser). (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, págs. 49-55)

Desse modo, o ato de fala e o ato de ação do rei de Sevilha consistiriam numa ideia de manipulação e de competência, pois estaria constituído de poderes da realeza para assim proceder, sua *performance* de rei poderia conduzi-lo ainda, a quarta instância - da sanção, caso seus filhos desobedecessem sua ordem.

Seus filhos, Sancho, Pablo e Felipe, por sua vez enquadram-se apenas na categoria de *performance*, desempenham inicialmente a condição de manipulados no contexto da narrativa. O fantasioso da obra "*Rosaflor e a Moura Torta*" consiste em desfazer o encanto que outrora, a bruxa Moura Torta, por odiar a beleza havia jogado sobre três lindas princesas: Brancaflor, Rubraflor e Rosaflor, prendendo-as no interior de três laranjas. O único exitoso na salvaguarda das princesas foi o Felipe, os demais desobedeceram às ordens do pai e acabaram descascando as suas frutas distantes das águas de um rio, conforme era a orientação o rei.

A partir desse episódio, o príncipe Felipe reconhece o amor filial e compromete-se:

> - Rosaflor, meu pai está com a razão. Você é meu destino. Já estou perto do castelo. Andando, chegarei lá em três horas. Correndo, chegarei lá m duas horas. Voando com o amor que você me deu, levarei duas horas para ir e voltar, trazendo as mais lindas vestes para recobrir sua beleza,

> cavalos arreados de ouro e um séquito de nobres digno da nova princesa, pois príncipe sou. Da nova rainha, quando eu for rei. Da minha noiva, que logo será minha esposa. Me espere, amor! (Ibdem, p. 21)

Embora tudo pareça transcorrer normalmente na trama, eis que o narrador acrescenta ao cenário a bruxa Moura Torta que ao ir até o rio pegar água ver refletida a imagem de Rosaflor nas águas do rio e imagina sê-la. Todavia, reconhecendo o engano é possuída por um sentimento de raiva e ódio, parte para cima de Rosaflor e a transforma em uma pomba. Agora, nua, a Moura Torta ocupa o seu lugar na espera do príncipe para que ele cumpra o prometido.

Nesse sentido, Greimas nos conduz a sequência modal do processo de cólera, cuja estrutura tem seu ápice com o retorno de Felipe para regatar a Rosaflor. Segundo a semiótica das paixões esta ordem consiste em frustração, desapontamento e agressividade, resultando assim o estado de cólera. (GREIMAS, 2014, págs. 233-253)

> Logo o som de trombetas anunciava a chegada da comitiva de Felipe.
> Nobres montados em seus cavalos, criados, tocadores de trompas, cachorros de raça e uma carruagem riquíssima apareceram no alto do morro. Felipe, ansioso para rever a amada, fustigou o cavalo.
> Mas quando levantou os olhos para o galho da árvore, o que viu foi um corpo nu e horrendo, com uma carantonha de assustar, sorrindo desdentada para ele.
> - O que é isso? O que aconteceu com Rosaflor?" (BANDEIRA, 1994, p. 32)

Diante daquele estado de frustração e desapontamento, Felipe passou a se auto maltratar, pois havia prometido casar com Rosaflor "Felipe enrubesceu... Baixou os olhos, não podia acreditar na própria desgraça... De

olhos no chão, cheio de mágoa e vergonha, Felipe não viu a linda pombinha branca que esvoaçava ao redor." (idem, p. 34)

Consideremos que com a introdução dessa análise, entra em pauta, ao lado das formas semânticas já focalizadas, todo um imaginário ligado à regência dos fazeres e dos seres por outro lado predicados. Isto é, um imaginário das forças narrativas e leitoras em interação na normativa do conto, que apresenta metamorfoses de grande envergadura da teoria da semiótica que desde então estará cada vez mais atenta ao sensível, em igualdade de direitos com o inteligível.

3. A "*SENSAÇÃO*" E "*O CORPO COMO EXPRESSÃO E A FALA*" EM "*ROSAFLOR E A MOURA TORTA*"

Os Capítulos I da introdução e o VI da primeira parte, respectivamente da obra "Fenomenologia da percepção", publicado em 1945, por Maurice Merleau-Ponty, versam acerca da noção de sensação como um processo de linguagem a modelar os objetos, através do olhar-sentir, pois "o visível é o que se apreende *com* os olhos, o sensível é o que se apreende *pelos* sentidos" e, o corpo como forma modelada da linguagem, cujo papel é encontrar sua função social em si mesmo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 28)

Nesse sentido, o enredo da obra "*Rosaflor e a Moura Torta*" se apresenta como uma experiência sensível, dada todo romantismo que lhe é peculiar. Além de uma grande lição de vida e moral a ser aprendida a partir dos sentimentos de ganância, ambição, amor, ódio, tristeza, solidão, gratidão, respeito, desonestidade e outros sentimentos que envolvem a trama, em especial no seu momento mágico, cujo casamento de Felipe com a Moura Torta parece se efetivar, mesmo diante de tanta dor e sofrimento.

Talvez a grande frustração de Felipe tenha sido em decorrência da perda da beleza de Rosaflor, afinal, ao abrir a laranja,

> (...) surgiu uma linda flor cor-de-rosa! (...) A rosa resplandeceu a luz do sol ... (...) Ai, que coisa mais linda aconteceu! Enquanto as águas caíam em sua pétalas, a linda rosa foi se transformando, foi crescendo e, diante dos olho de Felipe e do meu espanto, surgiu a mais linda moça que eu jamais vira, desde que a vida humana começou a habitar a Terra! Nua, trazendo em todo o corpo o perfume da rosa que não conseguira ser tão bela quanto ela. (BANDEIRA, 1994, p. 18)

Para, de repente, encontrar "... um corpo nu e horrendo, com uma carantonha de assustar, sorrindo desdentada para ele." (idem, 32)

Podemos afirmar que, segundo Merleau-Ponty, o príncipe Felipe foi pego pela palavra, pois

> a posse da linguagem é compreendida em primeiro lugar como a simples existência efetiva de 'imagens verbais', quer dizer de traços deixados em nós pelas palavras pronunciadas ou ouvidas. Quer esses traços sejam corporais, quer eles se depositem em um 'psiquismo inconscientes', isso não importa muito e, nos dois casos, a concepção de linguagem coincide em que não há 'sujeito falante'. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 237)

Desse modo, um ato de fala, o obrigou a assumir diante de todo o povo do seu reinado o compromisso que havia traçado com Rosaflor, inclusive após sua cobrança, diante aquele seleto grupo. De maneira que o príncipe Felipe não entrara outra saída, senão casar-se com Moura Torta, embora, "se a fala prepusesse o pensamento, o falar fosse em primeiro lugar unir-se ao objeto por intenção de conhecimento ou por uma representação, não se compreenderia por que o pensamento tende a expressão como para seu acabamento." (idem, p. 241)

Embora a trama constituída na obra "*Rosaflor e a Moura Torta*" tenha um final feliz, aliás, como toda fábula, há de se reconhecer inúmeras outras

compreensões possíveis de análise, inclusive dos sentidos, dos gestos linguísticos e da própria fala como uma gesticulação verbal de significação no mundo.

Os estereótipos corporais apresentados em "*Rosaflor e a Moura Torta*" são modelos corporais simbólicos a partir das suas ações, fins e interesses peculiares a cada personagem, portanto, cheio de significados individuais, mas também coletivos no imaginário do leitor, afinal, "os comportamentos criam significações que são transcendentes em relação ao dispositivo anatômico, e, todavia imanentes ao comportamento enquanto tal, já que este se ensina e se compreende." (ibidem, p. 257)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar a fábula "*Rosaflor e a Moura Torta*" a luz da semiótica e da fenomenologia da percepção só nos deixou ainda mais instigados a continuar tal reflexão em âmbito acadêmico em particular, isto porque requer leituras complexas, cuja compreensão através de uma leitura, interpretação e compreensão básica não surtiriam o efeito desejado, pois careceríamos de maior deleitar sobre as referências bibliografias ora existentes sobre o tema.

Falar em um escritor de tamanhos feitos literários e pedagógicos, como Pedro Bandeira, cujo *curriculum vitae* se justifica por se só exige cautela e sensibilidade. Aliás, esta parece ser a sua marca: carisma e solicitude. Todavia, é apaixonante refletir sobre suas produções, suas práticas docentes e suas habilidades e competências comunicacionais.

Concernente aos aspectos simbólicos em suas obras, não é de se admirar, pois mexer com o imaginário infantojuvenil, por si só já o permite ser dinâmico e criativo por natureza.

Considerando as teorias aplicadas em "*Rosaflor e a Moura Torta*" reconhece-se que, dada suas origens recentes, pouco mais de meio século,

ainda há muito que se entender e aplicar ao nosso cotidiano. Este processo, ora perceptível com o surgimento de novos grupos de pesquisas nas universidades brasileiras e nos demais continentes do planeta e nas ações de investigadores comprometidos com a difusão desses pensamentos e seus pensadores.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Cecília. **Pedro Bandeira, o Paulo Coelho dos juvenis**. Veja.com. São Paulo: 17 de julho de 2009 - Atualizado em 23 de julho de 2009. Abril. Acesso em 17 de mar.2016.

BANDEIRA, Pedro. **Rosaflor e a Moura Torta**. São Paulo: Moderna, 1994.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II**: ensaios semióticos. São Paulo: Nankin Editorial/Edusp, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien.; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção;** tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. – 4ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

SANTANA, Ana Lucia. **Biografias**: Pedro Bandeira. São Paulo: InfoEscola, 03 de março de 2006. Ig Educação. Web. 12 de março de 2016.

Capítulo 8

LETRAMENTO LITERÁRIO: UM CAMINHO POSSÍVEL NA GESTÃO E NO ESPAÇO ESCOLAR

Luciana Dermani de Aguiar

INTRODUÇÃO

O termo Letramento, já bastante usual entre nós, remete aos processos de apropriação da escrita enquanto uma tecnologia cada vez mais fundamental nas sociedades modernas. Mais do que ao conhecimento de um código simbólico, o termo faz referência ao domínio de um conjunto de práticas sociais centradas na escrita (KLEIMAN, 1995; SOARES, 2006). São inúmeros os usos que se fazem da escrita nas sociedades modernas, e o letramento diz respeito às possibilidades que os sujeitos adquirem de participar efetivamente de práticas sociais diversas.

A partir de uma concepção sócio-cognitivista-interacional de linguagem, compreendemos que o papel do ensino da leitura e da escrita na escola é o de instrumentalizar os alunos para que possam, com autonomia, aprender a processar, criticar, contradizer e avaliar o que leem e o que escrevem sobre assuntos de diferentes áreas do conhecimento. Dessa forma, entendemos que a atuação do professor na promoção do letramento nas escolas dar-se-á nas situações de leitura, análise, compreensão, e produção discursivas, a partir do trabalho com os gêneros textuais, motivando a transformação das interações dos aprendizes com o texto.

Atualmente vivemos um paradoxo: um período rico em produção de discursos sobre o fracasso escolar com provocações teóricas consistentes, mas carente de alternativas que de fato contribuam para o fim das desigualdades no campo da leitura.

O letramento não é unicamente pessoal, mas é, sobretudo, uma prática social: "letramento é o que as pessoas fazem com as habilidades de leitura e escrita, em um contexto específico, e como essas habilidades se relacionam com as necessidades, valores e práticas sociais" (SOARES, 2004, p. 72).

Mediante o conceito de letramento, podemos, então, pensar o Letramento Literário como a condição daquele que não apenas é capaz de ler e compreender gêneros literários, mas que aprendeu a gostar de ler literatura e o faz por escolha, pela descoberta de uma experiência de leitura distinta, associada ao prazer estético.

Assim, os estudos do Letramento Literário têm contemplado questões relevantes de pesquisa, tais como: as práticas de formação de leitores no tempo e espaço escolar; o processo de escolarização da literatura as peculiaridades da leitura do texto literário, gestão para o letramento etc. A maioria dos estudos e pesquisas têm estado limitada, atualmente, ao âmbito escolar. Isso se justifica pelo fato de ser a escola a grande promotora da leitura de literatura. E cabe mesmo a ela a tarefa de apresentar a literatura aos alunos, sobretudo num país no qual o acesso ao livro e à cultura é ainda bastante inexpressivo[9].

[9] A Pesquisa "Retratos da Juventude Brasileira" (cf. BRENNER et all, 2008, p.187), da Fundação Perseu Abramo e do Instituto Cidadania, procura traçar um peril da juventude brasileira, investigando, entre outros, dados relativos à "cultura do lazer e do tempo livre dos jovens brasileiros". Os dados revelam que apenas 4% dos jovens ocupam seu tempo livre com alguma atividade cultural, aparecendo a leitura e o cinema com 1% cada um. Outra pesquisa, "Retratos da Leitura no Brasil" (cf. ttp://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.0/dados/anexos/48.pdf), indica que a média de livros por residência, no Brasil, é de 25. Metade destes livros foram indicados pela escola, e outra boa parte são livros religiosos.

É importante destacar que o conceito de letramento engloba dois fenômenos distintos, embora complementares: a leitura e a escrita. Estes, por sua vez, são constituídos por um "conjunto de habilidades, comportamentos, conhecimentos que compõem um longo e complexo continuum" (SOARES, 2004 p. 48-49). Um indivíduo pode ser capaz de ler um simples *email* e não ser capaz de ler uma notícia, pode ser capaz de escrever o nome e não ser capaz de escrever um *email,* e assim por diante: "há diferentes tipos e níveis de letramento, dependendo das necessidades, das demandas do indivíduo e de seu meio, do contexto social e cultural" (SOARES, 2004, p. 48-49).

Street (2014), em sua mais recente obra traduzida para português, apresenta uma tendência atual rumo a uma consideração mais ampla do letramento como práticas sociais, focalizando a natureza social da leitura e da escrita e o caráter múltiplo das práticas letradas. Valendo-se de perspectivas transculturais, enfatiza a natureza social do letramento, em oposição ao que denomina de perspectiva "autônoma", orientada para as habilidades.

Nesse sentido, diversas pesquisas, artigos, planos, projetos, programas, experiências, políticas públicas procuram mapear causas da exclusão social, que chamamos de fracasso escolar, no que se refere à aprendizagem da leitura e escrita. Os debates, no entanto, geralmente resultam no apontamento de um processo de responsabilização, gerando mitos que reiteram a exclusão em dois pontos: família e escola.

De um lado encontram-se os estudos que culpabilizam as famílias que, segundo as análises, não cumprem o que preconiza a Carta Magna, mostrando-se descomprometidas com a educação de seus filhos, e as crianças, tomadas como desinteressadas e carentes culturalmente – o que compromete o ensino. Do outro encontramos aqueles estudos que culpabilizam a escola nas figuras ora da professora, apontada como

desatualizada ou tradicional, ora dos métodos de ensino, afirmados como retrógrados ou inadequados.

Desse modo processos de responsabilização da natureza, como os descritos anteriormente, é uma simplificação que não trata o problema do fracasso em suas origens, eximindo o governo do compromisso de articular políticas públicas em diálogo com ambas as instituições: família e escola.

Assim, o que um número significativo de gestores de Secretarias e de escolas buscam, sem sombra de dúvidas, é a superação desse quadro de fracasso escolar. Há pesquisas substantivas que vêm reiteradamente defendendo a necessidade de uma aproximação entre universidade e escola no processo de viabilização de políticas públicas, apontando análises consistentes de como, sem fórmulas fechadas, é possível mapear problemas e estabelecer estratégias de ações que concorrem para contribuir com a reversão do quadro de fracasso escolar. Entretanto, é possível constatar que tais iniciativas muitas vezes não são sistematizadas e representam iniciativas isoladas de um grupo de gestores e professores que acreditam ser a formação do leitor um aspecto importante a ser considerado no escopo das ações escolares.

Diante desse contexto, poderíamos nos perguntar diante dos dados resultantes das inúmeras pesquisas (oficiais ou não): como as escolas próximas ao nosso convívio vêm atuando para contribuir com a reversão do quadro de fracasso escolar? Como essas escolas entendem o tempo de leitura? Há espaços formais e/ou informais de circulação de leituras? Que gêneros de leitura preponderam nessas escolas? Há projetos que tomam como centro a formação do leitor? Para que serve a literatura? Por que e como ensinar literatura na escola? Como se articulam na relação com o quadro de fracasso evidenciado pelos índices de reprovação e desempenho em avaliações em larga escala?

Dessa maneira, formar leitores continua a ser um desafio para gestores que pensam e fazem educação e é (ou deveria ser) responsabilidade de todos os profissionais que atuam no campo. Um desafio ainda longe de ser vencido e que temos defendido e precisa ter ações que ganhem visibilidade entre os que atuam em um mesmo espaço escolar.

O desafio é então, acreditamos, o de possibilitar acesso a leituras a esses sujeitos ao longo da Educação Básica para que se formem leitores, no sentido amplo do termo. Se eles precisam ler e escrever desde o processo de alfabetização, a questão é como os gestores das escolas públicas entendem o papel da formação do leitor na (in)gerência de tempos e espaços de leitura?

Livros chegam às escolas por programas governamentais, mas como são usados? Professores participam de políticas públicas de formação continuada, mas como as compreendem? Gestores estabelecem planos de ação, porém como consideram a formação dos leitores no escopo das estratégias? Qual é o espaço que a escola pública vem ocupando na formação de leitores e escritores?

No espaço da sala de aula, os gêneros literários têm exercido, muitas vezes, o papel de pretexto para ensinar aspectos gramaticais da língua (COSSON, 2006). Outro equívoco reside no fato de associar a leitura literária ao prazer. Ninguém nasce gostando ou não de ler. É preciso despertar nos sujeitos a habilidade de leitura, alguns terão a leitura como hábito, outros entenderão que é necessário, e assim, a prática.

Tornar o ensino e aprendizagem de literatura em uma prática significativa deve ser prioridade em nossas escolas, entretanto, para isso, é necessário repensar e ressignificar o conceito de literatura, seu valor e função social. Indo ao encontro da urgência de melhorar o ensino de literatura em nossas escolas, estudos apontam para o letramento literário, um tipo de letramento em que a literatura é vista de maneira mais ampla (SILVA E SILVEIRA, 2011).

Assim, num mundo e numa escola cada vez mais pragmáticos, reconhecer o direito à literatura implica que aqueles que se dedicarão à formação desse tipo de leitor tenham antes compreendido que a literatura é indispensável, porque transcende o senso comum, porque nos desloca, permitindo um olhar diferente para o mundo, porque nos faz descobrir o que não pensávamos existir, inclusive em nós. O potencial formador da literatura é garantia de autonomia e liberdade.

GESTÃO PARA O LETRAMENTO: A REALIDADE DA ESCOLA PÚBLICA

Tomar, como objetivo do trabalho com a literatura na escola, sobretudo no Ensino Médio, onde mil "motivos" limitam a experiência literária – a promoção do letramento literário significa possibilitar que os estudantes se apropriem efetivamente da condição de leitores capazes de experimentar a fruição que caracteriza o contato com a literatura. A formação desse leitor e a utilização dos espaços e tempos na escola são desafios ao corpo docente e a gestão escolar.

De acordo com as respostas das entrevistas realizadas com alguns gestores das escolas da rede estadual de ensino de Rondônia, podemos perceber que a gestão vem oportunizando algumas práticas e incentivos à leitura nos espaços e tempos da escola, e na medida do possível desenvolve momentos para discussão e reflexão sobre práticas de leitura no âmbito escolar.

Nesse sentido, compete à gestão escolar, de acordo com Luck (apud Santos, s/d, p.7) estabelecer o direcionamento e a mobilização capazes de sustentar e dinamizar a cultura das escolas, de modo que sejam orientadas para resultados, isto é, um modo de ser e de fazer caracterizado por ações conjuntas, associadas e articuladas.

Desse modo, uma das atribuições dos gestores escolares é a articulação de sua equipe para a promoção de um processo de ensino e aprendizagem cada vez mais qualificado, que combata a evasão e reprovação nos estabelecimentos de ensino onde atuam. Assim, a partir das avaliações internas e externas, é possível traçar, juntamente com os professores e equipe pedagógica, planos de intervenção que tenham como objetivo efetivar o processo de ensino e aprendizagem.

Vale ressaltar que quando o gestor escolar conhece bem a realidade de sua unidade de ensino, em especial aos seus problemas, é possível estabelecer estratégias diferenciadas no desenvolvimento de suas ações, principalmente no que diz respeito às relações interpessoais e aos procedimentos didático-metodológicos adotados no cotidiano escolar. Nessa perspectiva, SILVA & TIBALLI (2012, p. 90), apontam que "a desmotivação aparece como uma das causas principais que levam os jovens à evasão escolar, sendo esta razão identificada em 40,4% dos casos entre os estudantes que se encontram fora de sala de aula". Desse modo, conhecer os alunos, quais suas aspirações e dificuldades, são requisitos para uma escola norteada pelo princípio da equidade e busca de sua identidade.

Ainda assim, há de se destacar que os gestores escolares representam toda uma coletividade e, portanto, não devem atuar sozinhos no combate ao fracasso escolar. Daí a necessidade de incentivar, primeiramente, toda sua equipe de profissionais para que os mesmos sejam multiplicadores dos princípios educacionais aos alunos e, consequentemente a toda comunidade escolar.

Conforme destacou Magda Soares (2013, p. 01), "saber ler e escrever, e fazer uso adequado da leitura e da escrita, é um direito humano fundamental, nas sociedades grafocêntricas atuais". Nessa perspectiva, é de fundamental importância o papel dos gestores escolares na compreensão dos processos de letramento no espaço escola onde atuam. A gestão pedagógica

de tal processo de ensino e aprendizagem pode-se iniciar do diagnóstico da realidade linguística dos educandos e, a partir daí, estabelecer um plano de trabalho que tenha como objetivo sanar as múltiplas dificuldades cognitivas que se apresentarem.

Em relação à promoção de espaços para encontros com objetivo de incentivar o aluno a praticar socialmente a leitura e a escrita no ambiente escolar o gestor enfatizou que: "temos o projeto feira literária em novembro com toda a comunidade escolar e a família". Nesse sentido, os autores Neubauer e Silveira (2009, p.29), nos evidenciam que para a participação resultar em melhorias para a educação é necessário que "os sistemas educacionais estejam decididos a promover a participação nas comunidades e nas escolas; estruturação de cursos de formação de professores e gestores educacionais; e oferta sistemática de informação e modalidades de capacitação à população, em geral, sobre temas relacionados à gestão escolar, para torná-la suficientemente esclarecida a respeito das questões educacionais." Assim, a gestão escolar ganha papel de destaque e a liderança do diretor assume posição estratégica na construção de um novo modelo de gestão, capaz de garantir a autonomia escolar como um meio e não um fim em si mesmo, na busca por melhores resultados no desempenho escolar.

Além desses fatores, podemos considerar que temos os fatores socioeconômicos que interferem no sucesso escolar dos alunos, mas não devem ser colocados como a única causa. Há outros fatores como a falta de diálogo entre a escola e os alunos que também comprometem a aprendizagem. É importante que sejam executadas ações que tenham o propósito de motivar os educandos para que os mesmos possam ir à escola com o anseio de aprender e não apenas com o objetivo de passar de ano. Ainda segundo o referido autor, quando a escola passa a compreender as lógicas do aluno, a mesma se torna um lugar de prazer e de empoderamento, fazendo com que o aluno se sinta mais forte e participativo.

Em relação ao acesso a diferentes materiais de leitura e a ações de estímulo ao comportamento leitor dos alunos da escola pesquisada, o gestor respondeu: "Sim temos um acervo rico na biblioteca da escola. O aluno precisa entender que a leitura é uma questão de necessidade em sua formação e não pode ser feita de forma impositiva". Desse modo podemos relacionar que [...] as escolhas sobre o que se pode ou deve ensinar estão implicadas em relações entre currículo e poder. Para ela, estas "escolhas forçadas" têm implicações para alunos e professores, gerando desencanto em ambas as partes, o que enfim pode levar ao abandono da escola. (SILVA e TIBALLI, 2012, p.89).

Outro aspecto que destacamos é quanto ao acompanhamento da escola para avaliar o desempenho da proficiência dos alunos nas avaliações de leitura e escrita. Segundo o gestor da escola Castelo Branco são utilizados instrumentos projetados para isso no decorrer do ano letivo e realizamos avaliações dos livros lidos por bimestre e o desempenho através do Sistema de Avaliação do Estado de Rondônia – SAERO.

Considerando a disciplina de Língua Portuguesa em relação à Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Marechal Castelo Branco, os dados do SAERO, 2015, demostram que ficou 244,0 o nível de Proficiência Média, Abaixo do Básico 37,6, Básico 32,6 e Adequado 25,5 e somente Avançado 4,3. Já no 1° ano do Ensino Médio apresentou 235,7 de Proficiência Média, 44,2 Abaixo do Básico, 32,6 Básico e Adequado 18,6 e Avançado apenas 4,7 no 2° ano do Ensino Médio. Se observarmos os níveis de proficiência do Padrão de Desempenho Abaixo do Básico e Básico, constatamos que os alunos aprenderam o mínimo do que é proposto para o seu ano escolar.

Dessa maneira, o SAERO e o Ensino de Língua Portuguesa na escola analisada apresentam implicações do fazer pedagógico para o letramento, pois tanto no 1° com 37%, quanto no 2° ano com 44 %, dos alunos do Ensino médio desta instituição demonstraram um desenvolvimento ainda incipiente

das principais habilidades associadas à sua etapa de escolaridade. Portanto, no nível "Abaixo do Básico" os alunos da escola Castelo Branco encontram-se com conhecimento aquém do esperado nesta etapa de ensino, com atraso de pelo menos um ano do nível "Proficiente". No "Básico," o conhecimento é parcial é restrito, com defasagem de até seis meses. Já no nível "Proficiente", o aluno demonstra avanços na habilidade leitora e na compreensão sólida dos conteúdos. O nível "Avançado" representando apenas no 1° ano 4,7 e 4,3 no 2° ano correspondendo aos alunos que dominam completamente suas competências e ainda são capazes de solucionar questões que envolvem temas considerados complexos para a etapa.

Ainda que as práticas de leitura na escola pesquisada aconteçam, não parecem ter interferido positivamente para a construção das capacidades de leitura, uma vez que os alunos precisariam utilizá-las como instrumento para compreender diferentes gêneros textuais, comumente utilizados nas avaliações em larga escala, cujos resultados mostram que estes são leitores que ainda não demonstram o desenvolvimento considerado apropriado das habilidades básicas, avaliadas pela Matriz de Referência nestas séries, ou seja não são proficientes.

A partir dessa discussão, Soares (2004) ressalta que diante dos precários resultados obtidos na aprendizagem da língua escrita, torna-se necessário:

> rever os quadros referenciais e os processos de ensino que têm predominado em nossas salas de aula, e talvez reconhecer a possibilidade e mesmo a necessidade de estabelecer a distinção entre o que mais propriamente se denomina letramento, de que são muitas as facetas [...] e o que é propriamente a alfabetização, de que também são muitas as facetas (SOARES, 2004, p. 15).

A escola precisa reconhecer a necessidade desta revisão, implementando ações que possibilitará ao estudante, além de aprender a ler e

escrever, dominar as práticas sociais de leitura e escrita. Não somente a conciliação entre estas duas dimensões da aprendizagem da língua escrita que a autora destaca, mas também as novas propostas metodológicas, que sugerem que se leve o educando a conviver, experimentar e dominar as práticas de leitura e de escrita que circulam na sociedade.

Diante disso, é muito comum alunos dos anos finais do ensino fundamental e até mesmo do ensino médio, apresentarem dificuldades na leitura e escrita e compreensão de textos simples. Mas como destacou SOARES (2013, p. 01), "a compreensão atual é que esse processo deve começar já na educação infantil". Assim, toda a comunidade escolar deve refletir acerca do processo educativo, uma vez que já não é mais concebível que alunos que estejam findando a educação básica ainda não dominem as habilidades e competências fundamentais para o pleno exercício da cidadania no mundo contemporâneo.

"Existem, é claro, alunos que não conseguem acompanhar o ensino que lhes é dispensado, que não adquirem os saberes que supostamente deveriam adquirir, que não constroem certas competências, que não são orientados para a habilitação que desejariam, alunos que naufragam e reagem com condutas de retração, desordem, agressão. [mas] o "fracasso escolar" não existe; o que existe são alunos fracassados, situações de fracasso, histórias escolares que terminam mal" (CHARLOT, 2000, p. 16), a importância do gestor em articular as políticas educacionais através de momentos de discussão periodicamente possibilitando a participação da comunidade escolar na tomada de decisões a partir dos resultados educacionais da escola.

Segundo Colello (2013), direi que se há fracasso na alfabetização a culpa é de todos: Do professor, pois cabe a ele resgatar o valor do conhecimento como um bem precioso; culpa da escola, pois dela é responsável por aproximar os conteúdos ensinados com a realidade do

mundo. "o mundo mudou e a escola precisa acompanhar essa mudança"; culpa do Sistema, pois se o professor ensina, por que o aluno não aprende? A falta de valorização dos profissionais em exercício na escola, a falta de atrativos e incentivos poderá culminar na **lógica do não aprender**. Ainda conforme Colello essa lógica tem quatro dimensões: Cultural, social, pedagógica e política.

> "A superação desse desafio, o Fracasso Escolar, passa por um aprofundamento maior nas discussões coletivas desse tema a nível institucional, procurando identificar os condicionantes na comunidade escolar, as possibilidades de superação e o planejamento de ações, objetivando a construção do sucesso escolar nesta comunidade. Concordando com Patto, entendemos o fracasso escolar, como fenômeno que expressa a complexidade da sociedade atual, produzido por múltiplas determinações" (FORGIARINI & SILVA, s.d.).

Outro fator que pode contribuir para o sucesso da instituição mencionada é o empenho do apoio pedagógico em ações com vistas à apropriação dos resultados das avaliações larga escala, articulando e integrando professores, alunos e famílias.

Conforme destaca Magda Soares (2013, p. 01), "saber ler e escrever, e fazer uso adequado da leitura e da escrita, é um direito humano fundamental, nas sociedades grafocêntricas atuais". Pois, de acordo com o gestor, a escola possui atividades habituais de leitura a fim de que a biblioteca efetivamente se constitua como um espaço de convivência.

Nessa perspectiva, é de fundamental importância o papel dos gestores escolares na compreensão dos processos de letramento no espaço da escola onde atuam. A gestão pedagógica do processo de ensino e aprendizagem pode-se iniciar a partir do diagnóstico da realidade linguística dos educandos e, assim, estabelecer um plano de trabalho que tenha como objetivo sanar as múltiplas dificuldades cognitivas que apresentam.

Logo, mesmo que a escola tenha inúmeros problemas inerentes a uma instituição pública, a atuação da equipe gestora pode ser um diferencial promotor de avanços no ensino-aprendizagem dos alunos. Como mencionado por Lück (2011), é importante notar que a ideia de gestão educacional, correspondendo a uma mudança de paradigma, desenvolve-se associada a outras ideias globalizantes e dinâmicas em educação, como, por exemplo, o destaque à sua dimensão política e social, ação para transformação, participação, práxis, cidadania, autonomia, pedagogia interdisciplinar, avaliação qualitativa, organização do ensino em ciclos e etc., de influência sobre todas as ações e aspectos da educação, inclusive as questões operativas, que ganham novas conotações a partir dela (LÜCK, 2011, p. 49).

Para que tais mudanças sejam positivas, há de se realizar um trabalho que faça da escola um ambiente de adesão, de revisão das concepções, de desenvolvimento de novas práticas docentes e mudanças de atitudes dos envolvidos no processo educativo. Para que isso aconteça, faz-se necessário que o planejamento e a condução do trabalho objetivem a transformação do processo ensino-aprendizagem, para a qual é indispensável mobilizar professor e aluno.

Diante desse cenário compete à gestão escolar, de acordo com Luck (apud Santos, s/d, p.7) estabelecer o direcionamento e a mobilização capazes de sustentar e dinamizar a cultura das escolas, de modo que sejam orientadas para resultados, isto é, um modo de ser e de fazer caracterizado por ações conjuntas, associadas e articuladas. Faz-se necessário e urgente repensar nas práticas existentes, fazer e atuar de forma diferente, não é uma tarefa fácil. Atualmente, para atender as demandas do nosso PNE, é solicitado que as escolas e redes de ensino repensem e reorganizem seus espaços e práticas para o atingimento de metas.

Ao continuarmos o diálogo com o gestor ressaltamos também sobre a participação da comunidade nos projetos como a feira literária e que procura informar aos pais e a comunidade sobre os projetos.

Cabe destacar que a informação é essencial dentro de qualquer ambiente institucional, no caso da escola, quando ela acontece, de forma que toda a comunidade seja avisada, pode ser considerada como democratizada, na medida em que os sujeitos saibam o que irá acontecer com antecedência dentro da instituição e fiquem informados dos seus direitos e deveres.

Nesse ponto, cabe destacar a vertente sobre gestão escolar:

> Cabe ressaltar que a gestão escolar é uma dimensão, um enfoque de atuação, um meio e não um fim em si mesmo, uma vez que o objetivo final da gestão é a aprendizagem afetiva e significativa dos alunos, de modo que, no cotidiano que vivenciam na escola, desenvolvam as competências que a sociedade demanda, dentre as quais se evidenciam: pensar criativamente; analisar informações e proposições diversas, de forma contextualizada; expressar ideias com clareza, tanto oralmente, como por escrito; empregar a aritmética e a estatística para resolver problemas; ser capaz de tomar decisões fundamentais e resolver conflitos, dentre muitas outras competências necessárias para prática da cidadania responsável. (LÜCK, 2000, p. 8).

Dessa maneira, a gestão escolar não está acabada dentro da escola, pelo contrário, a gestão precisa possuir um movimento regido pelas próprias demandas educacionais e da sua própria comunidade escolar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, cabe ao gestor escolar a possibilidade de diminuir a ineficácia do sistema educacional. Caberia a ele intervir diretamente no problema do fracasso escolar, uma vez que, o gestor tem a responsabilidade de propor soluções para os problemas identificados visando à melhoria da

qualidade de ensino, pois é preciso conhecer os alunos, suas aspirações e dificuldades, é condição para consolidação de uma escola norteada pelos princípios da equidade, qualidade e democracia.

REFERÊNCIAS

CHARLOT, B. **Da relação com o saber**: elementos para uma teoria. Tradução de Bruno Magne. Porto alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário**: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2006.

COLELLO, Silvia. **Videoaula**: A construção do fracasso escola: mecanismos do não aprender e desafios do professor .2013. Disponível em: http://www.ppgp3.caedufjf.net/course/view.php?id=155. Acesso em 10 mar. 2017.

FORGIARINI, Solange Aparecida Bianchini: SILVA, João Carlos da. **Escola Pública**: fracasso escolar numa perspectiva histórica. s/d. Disponível em: http://www.ppgp3.caedufjf.net/mod/resource/view.php?id=3912. Acesso em 17 mar. 2017.

NEUBAUER, Rose; SILVEIRA, Ghisleine Trigo. **Gestão dos sistemas escolares** – Quais caminhos seguir? In: SCHWARTZMAN, Simon; COX, Cristián (eds.), **Políticas Educacionais e Coesão Social.** Uma Agenda Latino-Americana. Rio de Janeiro: Campus, 2009.

SANTOS, Adriano de Jesus. **Gestão Escolar**: Combatendo o Fracasso. 2016. Disponível em: http://www.ppgp3.caedufjf.net/course/view.php?id=155. Acesso em 19 mar.2017.

STREET, Brian. **Letramentos sociais**: *abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação*. Trad. Marcos Bagno. 1ºed. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

SILVA, Ana Rira da; TIBALLI, Elianda Fiqueiredo Arante. **Fracasso Escolar**: uma Interpretação a partir do Filme "Entre os muros da escola". Instrumento: R. Est. Pesq. Educ. Juiz de Fora, v. 14, n. 1, jan./jun. 2012

SOARES, Magda. **Políticas de alfabetização**: pressuposto de garantia de direitos humanos. Disponível em http://www.ppgp3.caedufjf.net. Acesso em 05 Jun.2017.

LÜCK, H. Apresentação. In: **Gestão escolar e formação de gestores**. Em aberto. Brasília, v. 17, n. 72, p. 1-195, fev./jun. 2000.

REVISTA PEDAGÓGICA - Língua Portuguesa do Ensino Médio/SAERO – 2015/ **Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Educação**, CAEd. v. 3 (jan/dez. 2015), Juiz de Fora, 2015 – Anual.

Capítulo 9

UMA ANÁLISE DA OBRA IRACEMA DE JOSÉ DE ALENCAR, À LUZ DA TEORIA CRÍTICA PÓS-COLONIAL

Marcos dos Santos Monção
Washington Luiz dos Santos Assis

INTRODUÇÃO

Neste capítulo, analisamos alguns aspectos da obra literária *Iracema* de José de Alencar sob a perspectiva da teoria crítica pós-colonial. Nessa senda, apresentamos o romance dos personagens Iracema e Martin, com a finalidade de apontar traços da influência colonial na escrituração da obra literária de José de Alencar, bem como apresentar outros aspectos preponderantes na idealização dos sujeitos apresentados no transcorrer desse clássico conto da literatura romântica brasileira, que em suas entrelinhas idealiza o indígena e o europeu por uma ótica bem mais colonialista do que se apresenta, o que se pode perceber em vários trechos do texto do autor, no qual os indígenas brasileiros oscilam entre o bom e amável selvagem (Iracema) e o bárbaro e cruel guerreiro bebedor de sangue (Andira).

Na obra de Alencar, o estrangeiro (colonizador) é representado na pessoa do personagem Martin, que, além de ser um dos protagonistas, aparece na obra como o bom colonizador, amistoso, pacífico e romântico. Um europeu sem interesses escusos, um sonhador, cuja memória vagueia entre a paixão por sua índia Iracema e as lembranças de sua terra natal.

A obra não esconde a inspiração do autor no mito do "bom selvagem" de Rousseau, e tenta, sob uma ótica indigenista, criar um herói brasileiro na figura de uma indígena, mas sem se afastar da idealização de um colonizador pacífico, que muitas das vezes é apresentado como vítima da situação que se encontra.

Além das referências colonialistas, o contexto histórico também pode ser observado no texto do autor de *Iracema,* pois, mesmo se tratando de uma obra romântica, a narrativa histórica é notável entre o personagem Martim e a história da "fundação" do estado do Ceará, quando em 1612, sob o comando de Martim Soares Moreno (considerado "fundador" do Estado do Ceará), o Estado foi constituído às margens do Rio de mesmo nome.

> Na primeira expedição foi do Rio Grande do Norte um moço de nome Martim Soares Moreno, que se ligou a amizade com Jacaúna, chefe dos índios do litoral, e seu irmão Poti. Em 1608 por ordem de D. Diogo Meneses voltou a dar princípio à regular colonização daquela capitania; o que levou a efeito fundando o presídio de Nossa Senhora do Amparo em 1611. (ALENCAR, 2013, p. 19)

Apesar de ser delineada como uma obra romântica, o texto caracteriza, de forma sucinta, o romantismo como movimento de oposição e visão de mundo divergente do racionalismo, quiçá do próprio iluminismo – movimentos que tinham como principais características a objetividade e a racionalidade, voltados para o indivíduo no que concerne sua subjetividade.

Por esses e outros motivos, elegemos a teoria crítica pós-colonial para analisar alguns aspectos e expressões apresentadas na obra literária de Alencar, a fim de sugerir uma nova forma de olhar para a obra e, a partir desse novo olhar, (re)pensar o mundo.

Nesse sentido, o pós-colonialismo – enquanto teoria crítica e forma de (re)pensar o mundo e suas relações sociais – surge como amálgama essencial para a construção de nossas análises. Posto que, em nossos estudos,

apreendemos o pós-colonialismo não como um período que sucede ao colonialismo, mas sim, como um conjunto de fatores teóricos e práticos relacionados ao período colonial e suas consequências, assim, dizemos que a teoria crítica pós-colonial é algo que vai bem mais além dos acontecimentos de um período histórico, compreendendo, também, o estudo das consequências simbólicas e materiais permeiam as sociedades ocidentalizadas por influência deste período, mesmo após o fim da colonização, mudando, apenas, sua forma de se estruturar, operar e apresentar-se ao mundo.

1. A OBRA E O AUTOR

Na escrituração de qualquer trabalho intelectual, quer seja ele artístico ou não, é comum o autor da obra imprimir em seu contexto suas impressões, com José de Alencar não foi diferente. O renomado escritor do Romantismo nasceu em 1829, no município de Macejana – Ceará. Sua trajetória literária teve início por intermédio de uma revista de "Ensaios Literários", onde publicou vários textos.

Alencar foi ministro da justiça e deputado federal, exercendo o último cargo por quatro vezes. No período de seus mandatos, defendeu a permanência da estrutura escravocrata e a manutenção das eleições indiretas conforme preconizava o Partido Conservador. Por volta dos anos 1870, José de Alencar abandona a vida política e se dedica, com mais afinco, ao papel de escritor.

O motivo pelo qual aderiu ao Romantismo para escrever seus textos, passa por uma obra autobiografada intitulada "Como e Porque sou Romancista", por meio da qual Alencar ressaltou obras de Balzac, Dumas, Vigny, Chateaubriand e Victor Hugo, não escondendo suas influências na sua formação e trajetória literária. O livro, relativamente curto, é muito

elucidativo no que tange o entendimento sobre o autor. A partir dessa obra, é possível compreender a razão pela qual seus textos recebem tantas críticas, em especial por intelectuais críticos sociológicos, pois suas escritas fornecem claras e preciosas informações que descortinam, na forma de sua escrita, seu modo de pensar e ver o mundo.

Evidentemente que não cabe aqui precisar com exatidão o momento que o autor escreveu sua obra, pois isso levaria a desconsiderar todos os outros fatores que envolveram seu processo criativo, tais como a recepção dos leitores, o período em que ele escreve as influências externas, o amadurecimento intelectual, dentre outros.

Todavia, as recordações de sua infância, as paisagens do rio São Francisco, as jornadas passadas do Ceará à Bahia, pareceram servir, também, como fonte inspiradora para o romancista, quando diz:

> Uma coisa vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto d'O Guarani ou de Iracema, flutuava-me na fantasia. Devorando as páginas dos alfarrábios de notícias coloniais, buscava com sofreguidão um tema para o meu romance; ou peço menos um protagonista, uma cena e uma época.. (ALENCAR, 2005, p. 16)

A obra em si, como já foi dito, figura o mito do "bom selvagem" de Rousseau numa tentativa de buscar na literatura nacional a figura de um herói, que nesse caso, seria o "índio", na pessoa de Iracema, a "virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa de graúna, e mais longo que seu talhe de palmeira" (ALENCAR, 2013, p.34). Deste modo, a literatura brasileira criara um herói nacional autentico. Utilizando o aspecto sedutor da "índia" como pano de fundo para a "origem" de *Iracema*, que surgiu de uma própria contradição, pois o nome utilizado não é tipicamente indígena, mas sim um anagrama de América.

Indubitavelmente, o escritor José de Alencar representa um dos maiores romancistas indianista do Brasil, apresentando em quase todas suas

obras seu caráter nacionalista, e não apenas em *Iracema*. Visão que ficou marcada, também, na peça teatral *O Jesuíta*, escrita em 1875, e no romance regional *O Sertanejo,* último romance publicado pelo autor.

Segundo Antônio Cândido (2002). José de Alencar tinha um estilo diferente de percepção do indianismo, uma abordagem muito mais moderna. Inspirado em Ossian e Chateaubriand, o autor inseriu dois outros elementos aos seus escritos, a música e a linguagem local, que mais tarde desencadearia o "*O Guarani*" (1857), que, além de haver se tornado sucesso de público, transformou-se numa das óperas brasileiras de maior sucesso na Europa, tendo como regente Antônio Carlos Gomes.

Em seu sentido literário, o indianismo tem muito que ver com o nacionalismo, apesar de suas diferenças, pois se traduz na busca de avocar a figura do índio como um retrato do herói nacional. Todavia, a abordagem do nacionalismo é deveras complexa, por envolver inúmeras correntes de pensamentos e teóricos, sejam da história, filosofia, literatura, sociologia, enfim, das mais diversas áreas do conhecimento.

No entanto, é importante delinearmos alguns tipos de pensamentos nacionalistas, para que assim, possamos compreender e responder algumas questões particulares, que se tornam constantes alvos de inquietações. Uma delas diz respeito a saber se, nesse sentido, realmente existe uma literatura nacional?

Assim, falar de nacionalismo nos remete, antes de tudo, aos seus elementos constituintes, quais sejam, o povo, a cultura e os laços em comum relacionados a eles, bem como, conceitos e categorias que permeiam a temática. Entretanto, paralelo a esses conceitos e categorias existe um de caráter essencial, o conceito de nação.

Nação, como fora abordado por Ernest Renan durante uma Conferência realizada na Sorbonne,

> é uma alma, um princípio espiritual. Constituem essa alma, esse princípio espiritual, duas coisas que, para dizer a verdade, são uma só. Uma delas é a posse em comum de um rico legado de lembranças; a outra, o consentimento atual, o desejo de viver juntos, a vontade de continuar a fazer valer a herança que recebemos indivisa. [...] A nação, como o indivíduo, é o resultado de um longo passado de esforços, de sacrifício e de devoções. O culto dos ancestrais é, entre todos, o mais legítimo; os ancestrais fizeram de nós o que somos. Um passado heroico, grandes homens, glória (refiro-me à verdadeira), eis o capital social sobre o qual assenta-se uma ideia nacional. Ter glórias comuns no passado, uma vontade comum no presente; ter feito grandes coisas juntos, querer continuar a fazê-las, eis as condições essenciais para ser um povo (RENAN, 1997, p. 18).

No entanto, Benedict Anderson (2008) é a melhor referência para que possamos melhor compreender as questões sobre nação e nacionalismo. Para o autor de "*Comunidades imaginadas*", o nacionalismo, ou produto nacional, é fruto de processos culturais específicos. Segundo Anderson, o que fica patente na construção da nação, seja ela soberana, limitada, ou não, é o sentimento que surge de seus integrantes, que de forma simples, pode começar numa aldeia, até chegar a formação de um país.

2. DESCOLONIZANDO NARRATIVAS

Logo no início do primeiro capítulo do livro, Alencar descreve o retorno de Martin à sua terra natal, junto com o filho de Iracema e um cachorro. A narrativa do autor aponta traços de colonialidades ao demarcar a posição do sujeito europeu e a constituição do sujeito americano, que além de selvagem é colocado na mesma hierarquia social que um rafeiro (cachorro).

> Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando veloce, mar em fora; Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue americano; uma criança e um rafeiro que viram a luz no berço das florestas, e brincam irmãos, filhos ambos da mesma terra selvagem (ALENCAR, 2011, p. 33).

Embora se refira a três entes, Alencar delimita claramente os tipos de sujeitos que seu texto trata. Pois, enquanto Martin é descrito como um jovem guerreiro de pele branca sem vestígios de sangue americano, ou seja, um europeu de sangue puro, sem qualquer vestígio de mistura racial; a criança, que deveria estar retratada como filho seu e da indígena Iracema, por ser um mestiço americano, é deslocado para uma zona de mesma importância social que um cachorro – "filhos ambos da mesma terra" –, posto que, por sua subalternidade racial e regional, não recebem nenhum reconhecimento, que não a de um filho mestiço de uma terra selvagem.

No segundo capítulo, o autor descreve a indígena Iracema como sendo "a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira" (ALENCAR, 2011, p. 34), associando sua beleza a natureza selvagem daquela terra, no entanto, sem deixar de dar ênfases à animalidade do selvagem e a sexualidade da mulher, outros aspectos da colonialidade.

> O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a corça selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas (ALENCAR, 2011, p 34).

Ainda, no mesmo capítulo, Alencar faz aflorar a indocilidade da selvagem, ao descrever sua agressão ao lançar uma flecha no pacífico e

cordial cavalheiro desconhecido, que sofreu mais pela ofensa que do próprio ferindo no rosto.

> Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu. Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido. De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada; mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d'alma que da ferida (ALENCAR, 2011, p. 35).

O trecho apresentado acima denota a visão colonizada de Alencar, que mesmo sem a intencionalidade de reproduzir colonialidades, por estar imbricado de conceitos pré-concebidos, não consegue se desvencilhar da perspectiva sócio-histórico-cultural do colonizador.

Outra questão muito contestada pelos intelectuais pós-coloniais, que aparece na obra de Alencar, é a questão da passividade do nativo diante da chegada do estrangeiro (colonizador) e seu consequente reconhecimento como senhor, aparentando não oferecer nenhuma resistência, colocando-se à total disposição para servidão e subalternidade, como se o nativo não fosse detentor de qualquer condição de agência diante da situação colonial que lhe é imposta, no caso da obra de Alencar, oferecida.

> Quando o guerreiro terminou a refeição, o velho pajé apagou o cachimbo e falou:
> — Vieste?
> — Vim, respondeu o desconhecido.
> — Bem vieste. O estrangeiro é senhor na cabana de Araquém. Os tabajaras têm mil guerreiros para defendê-lo, e mulheres sem conta para servi-lo. Dize, e todos te obedecerão (ALENCAR, 2011, p. 36).

Alencar não foi capaz de levar em consideração nenhuma das várias histórias de resistências que as etnias indígenas de nosso país ofereceram aos

estrangeiros colonizadores. Em seu conto o índio submisso é poupado de ser explorado em virtude da cordialidade altruísta do colonizador, o que na verdade fica restrito apenas no romantismo de quem tem uma visão hegemônica do processo colonial.

Os trinta e três capítulos da obra são repletos de relatos característicos de uma mente colonizada, no entanto é no último capítulo que o retrato da colonização se torna mais forte e presente na obra, tanto em seu sentido teórico quanto prático. É nesse capítulo que Alencar apresenta uma das facetas mais cruéis do sistema colonial, a catequização dos nativos. Movimento que promoveu de forma desumana o esvaziamento dos sujeitos locais, que com a imposição da cosmovisão dominante passavam a se perceberem como sujeitos sem cultura. Pois, "quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será" (FANON, 2008, p.34).

Ao abordarmos a questão do colonizado e do colonizador neste texto, não estamos nos referindo, apenas, ao colonizador "desbravador" e "conquistador" de terras, nem ao colonizado trabalhador explorado pelo colonizar, submetido às mais árduas e desumanas formas e condições de trabalho. Ao abordarmos essas questões, estamos nos referindo, também, como já foi dito anteriormente, à colonização das mentes e dos espaços simbólicos de poder, que são tão nocivos aos nativos quanto às formas físicas e materiais de exploração e expropriação características do período colonial. Pois, reproduzem marcas simbólicas que esvaziam o sujeito de todos os seus valores morais, culturais e sociais.

Neste sentido, é possível conceber comportamentos, mentes, atitudes e práticas colonizadas, quando desvalorizamos ou nos esvaziamos de nossos valores para vislumbrar o reconhecimento e adotar os valores hegemônicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossas análises, percebemos que ao escrever a obra literária *Iracema*, José de Alencar recebeu muitas influências do sistema, que embora esteja latente, denota grande influência da aventura colonial.

Nesse sentido, ao realizar a análise do personagem Martim sob a visão pós-colonial, assinalamos que o fator temporal não permitira ao autor ter conhecimento ou consciência plena de determinada influência na sua obra romântica, ainda que, poderia estar munido da busca de uma identidade de cunho nacionalista, procurando-a na figura do indígena, por certo, não possuía o cabedal de conhecimento da atual discussão dos estudos pós-coloniais, o que gostaríamos de ressaltar, pois nossa intenção é a partir dos estudos pós-coloniais, tirar um pouco do véu desse processo de colonialidade que acaba nos afetando sem percebemos, evidentemente, em algumas leituras isso se torna muito mais evidente, em outras, nem tanto.

Retomando o pensamento de CÂNDIDO (2008), o insigne crítico-literário, assinala que é uma tarefa extremamente dificultosa percebemos e identificarmos o quanto o meio social influencia numa obra, ou, qual a influência da obra sobre o meio. Deveras complexa e sempre ávida de inúmeras discussões a relação trina entre autor, obra e sociedade.

Dimensionar essas tendências, ou seja, em que medida que a arte é expressão da sociedade, ou, em que medida é interessada nos problemas sociais, percebe-se bem delineada no pensamento de Cândido.

> (...) ambas as tendências tiveram a virtude de mostrar que a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de

> consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte. (CÂNDIDO, 2008, p. 30).

Esse tipo de influência é muito criticado por algumas correntes, mas posicionamo-nos no sentido de que essa conexão trina entre obra, autor e sociedade não é incompatível ou dissociada.

Alencar tinha no indianismo a proposta de ruptura, uma autoafirmação, uma busca pelo símbolo nacional, entretanto, apesar de sua motivação e seu ideal possa ser até digno de certo louvor, o que se constata, por intermédio da óptica pós-colonial é que há uma exaltação da figura do colonizador e por um efeito contrário, ainda que quisesse situar o índio como herói, afigurasse uma imagem totalmente dócil e submissa aos caprichos do colonizador.

Indubitavelmente, a questão nos remonta ao processo de colonização, a dualidade colonizador e colonizado, metrópole e colônia, conquistador e conquistado, relação sempre tensa, por vezes obscura, camuflada, ambivalente, híbrida. Nesse interim o pensamento de Fanon nos parece totalmente apropriado para refletirmos sobre essa questão.

> No plano do inconsciente, o colonialismo não pretendia ser visto pelo indígena como uma mãe doce e bondosa que protege o filho contra um ambiente hostil, mas sob a forma de uma mãe que a todo o momento impede um filho fundamentalmente perverso de se suicidar, de dar livre curso a seus instintos maléficos. A mãe colonial defende o filho contra ele mesmo, contra seu ego, contra sua fisiologia, sua biologia, sua infelicidade ontológica. (FANON, 2005, p. 175).

Considerando-se, ainda que, José de Alencar é fruto de uma elite[10] intelectual, destacando-se não só na sua atividade política, como literária,

[10] Aqui não aprofundaremos o conceito de elite, sabendo que há muitas reflexões sobre o tema. Tomamos como base o seu significado encontrado nos dicionários, como aquele que detém prestígio, e ou, possui um domínio sobre determinado grupo social.

ainda que fosse defensor da escravidão no Brasil, contudo não podemos deixar de refletirmos sobre o papel do intelectual colonizado.

Mais uma vez, sobre a abordagem de qual seria o papel do colonizador, apropriamo-nos dos ensinamentos de FANON (2005) que são extremamente elucidativos acerca da questão, ao referenciar de forma sucinta três fases no embate colonizador e colonizado, sendo a primeira aquela na qual a cultura do colonizador impõe-se com toda força, seria a total dominação, muito comum nas primeiras relações entre dominador e dominado, onde o subjuga muitas das vezes, por intermédio da força, violência; posteriormente, o intelectual colonizado absorve a cultura do colonizador, não raro, "bebe" até de sua fonte, frequenta seus campos de saberes in loco, tal como, acontecia no Brasil, onde os filhos dos fazendeiros iam estudar nas universidades europeias, entretanto, mesmo durante esse período, de uma forma paradoxal, procura combater o processo de dominação, ainda de forma tímida, causando-lhe um determinado mal-estar; e, na fase final, o que denominou como "literatura de combate", "revolucionária" ou "nacional", já não se contenta com a imposição do colonizador.

Certamente que nos dias atuais não estaremos a visualizar a imagem do colonizador como aquele preconizado nos livros da História do Brasil. Não é a figura do capitão-do-mato à caça dos negros como se fossem bichos, não. Também não é a relação direta de exploração econômica, que desencadearam nas diversas rebeliões da Brasil-colônia, como a forma desumana de exploração do ouro e outras riquezas brasileiras.

O que pretendemos chamar a atenção que essa forma de dominação, tem aspectos muito mais disfarçados, tênues, imperceptíveis, e por essas razões, muito mais perigoso, pois não percebemos no dia-a-dia essa influência e acabamos por assimilá-las.

Talvez o grande romancista não tenha notabilizado esse processo de assimilação de outra cultura dominadora, em virtude de razões e situações históricas diversas. Todavia, a luz da óptica pós-colonial e todo seu arcabouço crítico, não nos tenha passado despercebido e principalmente a contribuição, de possibilitar fazer uma releitura desses personagens, numa concepção um pouco mais profunda e critica.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira.** São Paulo: Agir, 1959. p. 28 - 34: Instinto de nacionalidade. (1ª ed. 1873).

ALENCAR. **José de Alencar: Iracema. In: Obra Completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 3.

_____ Iracema. **Cinco Minutos.** São Paulo: Martin Claret, 2011.

_____ Iracema. **Biblioteca Digital.** SÉRIE prazer de ler, n. 4, p. 19-183.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura:** estratégias de leitura, Maringá. Eduem. 2000

BOSI, Alfredo. **Um mito sacrificial – o indianismo de Alencar.** *In*: Dialética da Colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMILO, Wagner. **Novos Estudos.** Mito e História em Iracema. v. 78, p. 169-189, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. **O romantismo no Brasil.** São Paulo: Humanitas/FFLCH/SP, 2002.

_____. **"A literatura e a vida social"**. In: _____. Literatura e sociedade. 10. ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

DIAS, Rosália de Almeida. "A imagem do colonizador português no romance Iracema". **e-scrita. Revista do Curso de Letras**. Nilópolis: UNIABEU, v. 2, Número 6, Set.- Dez. 2011.

FANON, Frantz. "Sobre a cultura nacional". In: **Os Condenados da Terra.** Trad. Enile Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

_____ **Pele negra, máscaras brancas.** Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL. Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Gracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora. 2006.

SAID. Edward. **Cultura e imperialismo.** Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras. 1995 (Introdução e I – Capítulo).

Capítulo 10

FRANCISCO ESPINHARA: UM ESPAÇO PARA A ALMA

Maria Elizabete Sanches
José Eduardo Martins de Barros Melo

INTRODUÇÃO

Leyla Perrone-Moisés nos lembra em *Altas literaturas* que no âmbito do catolicismo o cânone adquiriu o sentido de uma "lista de santos reconhecidos pela autoridade papal" que "por extensão passou a significar o conjunto de autores literários reconhecidos como mestres da tradição" (2009, p.61). Sem dúvida, esta ainda é a visão predominante nos estudos literários brasileiros, principalmente a que impera nos estudos acadêmicos desenvolvidos em nossas universidades sobre a literatura dos anos 80, o que condena ao esquecimento uma rica produção literária pós-colonialista. Neste contexto, em Pernambuco, insere-se a obra de Francisco Espinhara sobre a qual se debruça este artigo para discutir de que forma se constrói o espaço da alma enquanto desdobramento das relações entre experiência e subjetividade.

1. O ANFÍBIO E O ESCORPIÃO

Francisco Espinhara é um daqueles casos raros em poesia cuja obra se confunde com a experiência biográfica e esta, como consequência, ainda mais com aquela, propiciando momentos de tensão cristalina entre o roteiro

da criação e os diversos pergaminhos construídos pelo poeta. Refiro-me aqui ao que Florencia Garramuño define como experiência opaca, espaço em que:

> a proliferação de "formas híbridas" e de textos anfíbios que se sustentam no limite entre realidade e ficção são exemplos de uma forte impugnação à categoria de obra de arte como forma autônoma e distanciada do real, suplantada por práticas artísticas que se reconhecem abertas e permeadas pelo exterior, resultando atravessadas por uma forte preocupação pela relação entre arte e experiência (2012, p.22)

De tal forma que em sua poesia é possível se compor um palimpsesto da subjetividade lírica a partir das relações que esta subjetividade estabelece com o corpo transreferencializado no poema.

Assim sendo, a obra se faz a partir daquilo que o eu experiência como existência e a existência se alimenta daquilo que lhe constrói a obra, num processo de troca que faz girar o tempo em moto continuo em que a marca do pêndulo lhe preserva a verve. Para a estudiosa argentina, esta relação se estabelece, principalmente com a nossa literatura dos anos 70 e alcança vários de nossos poetas dos anos 80.

De certa forma, a prática de editoração e divulgação desta obra também contribui para a aproximação entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado em virtude da forma como isso se dá: se até o final dos anos sessenta o envolvimento do escritor com a edição de sua obra ocorre apenas no que se refere à correção dos originais nas décadas de setenta e oitenta não é o que se verifica e ele se torna coparticipe de todo o processo, quando não é o único responsável pelas duas situações.

Certamente este aparente círculo do simplório que envolveria os três processos; criação, editoração e comercialização da obra seria suficiente para por em xeque a validade dos escritos desta época como literatura enquanto tal, ou enquanto aquilo que os formalistas conceituaram por estranhamento

da experiência do real, seu caráter centrípeto enquanto linguagem que se debruça e se volta apenas para si. Mas não é isso que se discute. Os estudos desenvolvidos por Florencia Garramuño apontam para os questionamentos sobre a maneira como esta literatura se alimenta de restos do real para consolidar seu espaço subjetivo transcriador. Assim, uma compartimentação do sujeito enquanto experiência livresca de si mesmo. Neste sentido, em Espinhara, a experiência destes restos expurgaria a satânica condição fragmentária de um eu biográfico rebelde que se realiza enquanto experiência pós-colonial e anticanônica por natureza.

Na verdade, contrariando os menos sofríveis universos da teoria, a expressividade de Francisco Espinhara se agiganta e confronta a mais exigente orientação estética, principalmente quando esta não consegue ver na redoma espiritual do eu, a introspecção do espaço da alma que se constrói a partir do simulacro do artista. Neste sentido temos a relação experiência-alma-poema que caracterizou boa parte da produção literária contemporânea de Pernambuco e sobre a qual nos debruçaremos neste artigo.

Penso aqui na figura constitutiva do Dândi encantado com a modernidade urbana do Recife que se alimenta da própria morte e do próprio movimento da arte enquanto discurso reincidentemente moderno e atual. O inusitado de Baudelaire a quem se reservam os anseios de profunda descrença e decepção, o modelo desreferencializado da dor que se precipita nas águas do Capibaribe para atingir o grau máximo de purificação que, no dizer de Marcus Accioly (2003, p.27) é "o Recife de um só canto, marginal e independente — de sereia ou de cisne — dos abismos urbanos desta mauriceia desvairada".

Espinhara é este lugar de discussão desde o título de seu primeiro livro, *Vida transparente* (1981) que conduz o leitor menos avisado para a simplicidade das relações entre o sujeito e o seu qualificativo, entendido

como tal, a vida que se revela transparente não serve ao movimento de opacidade inerente à linguagem poética.

Percebe-se que o elemento substitutivo da obra seria a "transparência" do que se criou enquanto simulacro da vida, referência de que o experimento do eu se subjuga ao espaço da experiência ou da ausência de multissignificação do texto, impondo-lhe, presumidamente, a falsa sensação de fidelidade ao objeto da sujeição, qual seja, a transparência dos aspectos da vida a quem, por fim, estaria submetida à obra.

Mas isso não se configura quando adentramos nos meandros mais específicos deste lugar em que Francisco coloca seus realismos existenciais e alimenta suas preferências estéticas no melhor padrão do que os psicanalistas e fenomenólogos denominaram de espaço do poema, contrariando as soluções que lhe vinham de pronto, quase que acabadas, como imposição e redenção de sua rebeldia.

A obra acompanha o autor e se constrói como negação do previamente estabelecido, contesta os esquemas prontos, as farinhas do mesmo saco, os arrepios dos luares mais românticos, bem como toda natureza formal conservadora que se procura revitalizar enquanto modelo de qualidade pelos poetas da Geração 65 de Pernambuco ou pelo grupo que se organizava como "poetas da Rua do Imperador", nos anos 80.

A sua poesia se alinha mais com a produção de alguns artistas que se colocaram à margem desta literatura extremista caracterizada pelos extremos do formalismo ou da *marginalidade*, embora coeva das mesmas experiências estilísticas dos dois grupos citados.

Espinhara, como grande parte dos que formaram o grupo original do Movimento dos Escritores Independentes de Pernambuco, oscilou entre as formas da tradição modernista e o poema flash dos anos 70. Transitou pelas vielas do experimentalismo e da marginalia local.

Nesse sentido tem-se a fruição que elegeu a noite "com seus sortilégios" como *leitmotiv*, espinha dorsal do devaneio, como diz Bacherlard; porque nela procura os refúgios das trevas emblematicamente colocadas no título de sua segunda publicação, *Das trevas coração* (1983). Elas são resultantes da força expressiva de um eu melancólico e rebelde, que não se ajusta as camisas de força imposta pelo bem comportado cenário poético da cidade nos anos 80, sobre o qual Espinhara escava novos e fundos espaços.

Datam deste período os poemas em que predomina a síntese, o arrepio da estrofe, o ritmo sincopado, a preferência pelo místico e sobrenatural, o início de certo pessimismo que representa desde já a construção da simbiose e a impulsão literária dentro de sua cosmovisão.

Um constructo que, ao arrepio da escritura formal, antecipa a visão criativa em seu reduto alma. "Trata-se de um retorno ao sujeito e a experiência, só que, essa última se transformou em trauma e o sujeito da experiência também não coincide mais com o do conhecimento (GARRAMUÑO, 2012, p. 127)" ou da vivência.

Tem-se daí os poemas "Cofres", "Angústias", "Testamento", "Solidão", "Outros espaços", "Apocalipse" e o emblemático "Repensando", que funciona como força motriz de sua resignação existencial, onde o espaço da experiência do sujeito verticaliza-se no sentido de intuir a construção da linguagem do eu:

> Os mamões da alma,
> antes de amadurecerem
> sofrem picadas de passarinhos

A alma parece ser o ícone sobre o qual se alicerça a poética de Espinhara, bem como seus estágios de maturação, ela é o lugar de preservação e ebulição de onde surge toda a força expressiva do eu. Refiro-me aqui ao espaço da criação que o simulacro escamoteia no início para em

seguida revelar, como ato da escritura em uma atividade lúdica, ainda que sofrida e caótica, como sua própria existência.

Por isso, em *Das trevas coração* o reduzido fôlego poético de *Vida transparente* começa a ceder em benefício de uma expressividade maior, de beleza inimaginável, singular, em versos que se coadunam para construir a excepcional vertente pessimista de sua obra, como em "tenha um escuro dentro de si/ que não assombre sua noites/ nem lhe apague o claro/ artifício dos olhos" ou ainda em "ninguém mais tarde chore/ a folha amarela que brota da gente/ que no orvalho da mocidade/ perdeu sua aura esverdeada/ e Sonha mão mais leve/ para despencá-la ao chão" cuja expressividade assombrosa não deixa pairar quaisquer dúvidas sobre o *estranhamento* que provoca em quem lê.

Por isso mesmo, seu discurso faz coro com a dor e a melancolia do eu espaço e constrói o magnífico aposto que traduz a si mesmo enquanto expressão de uma escritura úmida, como linguagem e expressão do espírito, cujo local faz abrir as suas primeiras frestas de melancolia traduzida em "o choro, esse exercício da alma".

Com isso Espinhara inicia seu desejo de modular o seu templo de desamparo, cujos deuses evadidos abandonam-lhe ao risco de sua maldição. O escorpião cujo veneno escamoteia o *spleen* da noturnidade na marca anfíbia da relação entre experiência e arte.

Assim, a cidade é elemento catalisador de todas as angústias do real cujo enleio espiritual deixa refletir e moldar sua amarga prova. O Recife espelha-se e espalha-se enquanto dilúvio de conflitos que deságuam às margens de um eu refugiado por opção na angústia e na rebeldia literária.

Sendo assim, motivos como a morte, o azar, a solidão, o sofrimento visitam sempre seus textos para serem cúmplices da dor em gestação, ainda que o amor aqui e ali possa também lhe servir como motivo de criação e redenção.

Estamos em 1983, ano em que se deu a publicação de *Das trevas coração*, momento em que, a nosso ver, inicia-se seu processo de amadurecimento como poeta e onde já se podem perceber algumas de suas marcas estilísticas principais, entendendo-se estilo como entende Barthes, na figura do próprio homem, cuja existência se confunde com a dos desafortunados que se colocam à margem dos que gozam da independência necessária a todo e qualquer processo criador.

Por aí seguimos ao outro ponto do aspecto anticanônico de sua expressão, o espaço de singularização que se opõe aos modelos de formas e comportamentos previamente estabelecidos.

2. SOB O SIGNO DO OPACO

Contextualizada, essa poesia escavaria o problema da manutenção do cânone e do *status quo* das elites intelectuais de Pernambuco bem menos que o seu autor que, em outras palavras, é bem mais irreverente que o seu sujeito. De fato, a poesia de Espinhara, além da prática marginal de circulação, em seu aspecto formal, traduz-se perfeitamente como herança dos moldes da tradição romântica com alguns resquícios de pós-modernidade, o que lhe faz escapar à padronização, conferindo-lhe autonomia.

Talvez por isso, sua militância e identificação com o Movimento dos Escritores Independentes de Pernambuco, que traz em sua carta-programa este princípio, discutido por Barthes no espaço entre "toda tarefa da arte é inexprimir o exprimível, retirar da língua das paixões, outra fala, uma fala exata" (BARTHES, 1982, p.22) e uma fala cujo silêncio, a falta do que dizer no sentido restrito do termo, acaba por chamar a atenção para si.

Daí certa identidade que se estabelece entre criador e processo de criação onde o ensimesmado de um se reflete na intimidade do outro e vice versa. Não fosse isto suficiente, a poesia de Espinhara faria coletar nos

espaços menos recomendados a matéria essencial do seu fazer, nos becos, saindo da boca dos bêbados e dormindo ao chão no corpo embrutecido do mendigo ou das prostitutas abandonadas, num processo de simbiose capaz de revelar a extraordinária beleza do singelo ou do inusitado associado ao grotesco.

Assim é que momentos como o *Poema para Mônica*, raros enquanto espaços de intensidade lírica amorosa, se confundem estruturalmente com os extraordinários *Black Sabbath, Fantoches, Desumano, O mandarim, O circo, A falta que faz*...publicados no interregno entre 1985 e 2005, data de edição de seu terceiro livro, *Sangue Ruim* (proesia) que já retoma o gosto pela estrofe e em alguns casos, pela rima, inexistente em sua produção inicial e usada como suporte de um eu que, sem cultuar a alteridade, se solidarize com a sua dor, cuja redenção se dá no âmbito da própria alma e da poesia, seu espaço de conforto. O poeta Inaldo Cavalcanti, em orelha ao livro diz que "os textos de Espinhara, aqui alinhavados, são uma estranha biografia não-autorizada de si mesmo e de alguns outros que lhe aconteceram ao acaso e necessidade da vida".

Aliás, em *Sangue ruim*, já se observa a técnica da bricolagem largamente utilizada em sua prosa enquanto exercício de reconhecimento e iteração com o outro; isto se dá em instantes reveladores da extrema melancolia, como o que constrói quando lança mão do título de um livro de Eduardo Martins, "Eczema no Lírico", e o desloca para um novo contexto, o de um novo conto.

É neste interregno que também abrange os anos de 1987 a 1990 que acumula experiências na região Norte entre Rondônia e Amapá, onde conhece Ana Raio, com quem vive intensa experiência amorosa, transcriada no livro de contos e cantos, *Bacantes*, cuja apresentação intitulada *E é de fel a água e é de sombra a sorte e de solidão matei a morte* (2005, p.01) coube a

uma das embrionárias do Movimento dos escritores independentes de Pernambuco, Cida Pedrosa. Para a escritora,

> Este é um livro que provoca a partir do título: Bacantes. Provoca no conteúdo e na forma. Bebe na tragédia de Dante, nos Cantos de Maldoror, de Lautréamont, dialoga com Rimbaud e sua temporada no inferno. Bebe, dialoga, mas se refaz em uma forma nova, de dicção muito própria, para desaguar em um canto urbano e moderno. Por isso, por ser um canto, quiçá um mantra, Bacantes deve ser lido de um fôlego só, para não perder em impacto e densidade.[11]

Este é o momento em que os indicadores espacializantes de sua linguagem se confundem com sua experiência física de espaço, reafirmando a construção sedimentada do pessimismo e da dor como matérias estruturantes de seu fazer poético desde os seus primeiros trabalhos (*Vida transparente e das Trevas coração*).

É o momento também em que "a essa origem, remonta a convivência paradoxal – para o relato hegemônico do modernismo experimental – entre uma poética do real e um forte alento experimental. Trata-se de um retorno ao sujeito e a experiência; só que esta última se transforma em trauma e o sujeito da experiência também não coincide mais com o do conhecimento (GARRAMUÑO. 2012, p.127)".

Aliás, esta dor reescrita em múltiplos lugares se alimenta das diversas dores do fingidor pessoano, cuja intensidade encontra abrigo na alma e espalha-se na multifacetada experiência artística de Espinhara enquanto herdeiro da simbiose dos gêneros praticada pelos primeiros grandes artistas

[11] Disponível em *www.interpoetica.com/site/index.php?option=com_content...*

da literatura contemporânea, o que lhe confere o caráter anfíbio a expressividade.

Não é difícil nos deparar com elementos oriundos da tragédia em meio aos seus poemas líricos, como também não dista de observarmos os elementos da lírica em seus contos mais trágicos. Em *Bacantes* encontramos isto e em *Sangue ruim* também, além de percebermos este fato como recorrência em seus poemas mais conhecidos, como o *Black Sabbath*, em que o eu despeja sobre o universo toda a tragédia que lhe cerca, como se aí vivesse o seu devaneio, *leitmotiv* de sua redoma de revolta, estampada em uma série de desejos que não se realizam.

Por isso o transporte para a matéria de sua poesia, arrastando e constituindo a identidade do autor-obra-autor ou ainda experiência formal-experiência, poética experiência-formal, que servirá de esteio ao construto de sua obra. Na verdade temos um Espinhara *clow de Shakespeare* que procura traduzir a si mesmo transportando-se de uma para outra esfera, sob a lona de um circo cuja abstração é toda a subjetividade da obra.

O CIRCO

Este aqui é meu esquema
Me fazer de mico
Se não é no poema
Decerto é no circo.
Norma, esta pequena
E nela me arrisco:
Se faço o poema
Faço também o circo.
Não sei se vá ou fico
O amor me condena
Mas é no poema
Onde armo meu circo.

Assim, Norma desafia à norma, o novo o antigo, o moderno à tradição "quando esse devaneio da lembrança se torna o germe de uma obra poética, o complexo de memória e imaginação se adensa, há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade do poeta", como nos alerta Bacherlard, tornando-se impressões de inúmeras vontades não realizadas e que possivelmente só se resolverão na expressividade da linguagem poética enquanto transcriação.

Nesse sentido o devaneio ritualístico do "Black sabbath" é mera sensação espiritual de um eu-circo que não se realiza e que projeta sua necessidade trágica no desejo de que o espaço espacializado seja "um barril de dor" em movimento contínuo, "rolando incessantemente pela escada" (espaço espacializante) desenvolvido a partir da experiência negativa do eu com o espaço espacializado.

Daí, a estrutura refletir a angústia do eu, congestionado, como se fora sua forma, sua redenção, com o uso de aliterações compostas por bilabiais, "o monge da paz num poço preso", ou as assonâncias que são recorrentemente fechadas aceso/preso, amor/dor, enclausurando o eu, enterrando-lhe os desejos irrealizados, fazendo transbordar-lhe a ira e a fúria do grito que, paradoxalmente, silencia no poema.

Nesse sentido, a singularidade do ritual de magia se dá nas metáforas incendiárias e pós-colonialistas do discurso literário "que o ódio atropele o amor", "o mundo seja um barril de dor" (o que leva o leitor a antevê uma explosão) que ocupam todo o texto, enquanto bricolagem de chavões comuns que remetem à cultura destes rituais.

Assim, também, o ritual da escritura, que se espelha no cotidiano de criadores e criaturas, "fantoches" que passarão sobre a cidade e comungarão da hóstia que representa a sua agonia no espaço espacializado enquanto núcleo metafórico do texto: Recife, sua vida literária, seu bares, suas prostitutas, seus rios, seus deserdados, um conjunto de objetos negativos em

que o poeta e o eu não passam de ilhas "cercados de males por todos os lados" (MARTINS, Eduardo.); por isso também a morte enquanto emancipação, representação de uma autonomia que dá ao eu certo poder sobre a vida.

Espinhara cultua a "indesejada das gentes" enquanto elemento emblemático de sua existência e da existência de sua poética; lugar de retiro, espaço onde a alma sossega e se redime envolta de circustancialidades que trivializam o jogo de cena exercitado pelos magos, pelos fantoches. Assim:

Quero as manhãs incendiadas
O resto do dia diabo aceso
As cabeças das mães degoladas
O monge da paz num poço preso.

Que despenquem das varandas
Flores de bálsamo perfumadas
E me venham ungidas de lavanda
As faces das crianças maceradas.

Que o golpe destro do punhal
Esfrie o sabor da língua
As vísceras deixemos ao Chacal
Ou morram mesmo a míngua

Que o ódio atropele o amor
E não se dê a paz morada
O mundo seja um barril de dor
A rolar incessantemente pela escada.

Não fosse este poema o que é ainda poderíamos falar em um Espinhara cujas negativas amorosas reificam o ato impulsivo de romper sempre com dor, como no "Amortalho", em que o eu renúncia de pronto a amada, não espera sequer viver a experiência do amor, algo que se corta pela e antes da raiz, antecipando-se ao fato, num processo de fuga que parece

desmerecer a felicidade ameaçadora ou própria do sofrimento que o afugenta. Um elemento da fricção que se precipita para o espaço do poema enquanto abrigo.

Quando o amor me vem pelos flancos
Fujo, corro, me esquivo

O amor é um imenso lenço branco
Dando adeus mesmo quando vivo

Se o amor me vem de atalho
Como bandido manso e feroz

Nele pronto me amortalho
Para nunca mais ouvir a minha voz.

A mesma certeza que vivencia no "Poema para Mônica" que não tem "sequer, por engano, um olhar, um coração" para arrancar-lhe a dor, apagando-a tal qual uma borracha que se empunha contra a superfície do papel. Assim, o poeta chega ao mesmo pessimismo friccional que se consegue vislumbrar em Augusto dos Anjos, Baudelaire e Edgar Alan Poe, poetas marcados pelas aves sombrias e pela desconfiança com a humanidade.

Talvez por isso mesmo sua negação ao amor e a todos os elementos que professam a felicidade, retomando sempre o espólio da maldição e da morte. Por isso mesmo a tensão que lhe acompanha a juventude se lhe faz presente na maturidade e na morte, momento em que já se antevê em *Natureza Morta* como "aquele velho emoldurado pela janela gasta".

"Aquele velho gasto./ Aquela janela de reboco áspero, sem luz que a penetre./ Aquele olhar fixo, sem brilho que o alcance./ As rugas, as rusgas, o retrato na penumbra, sem brisa que o suavize./ Aquele velho sou eu", espaço onde novamente se percebe a simbiose de gêneros identificada pelo poeta Jaci Bezerra como "proesia".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na verdade pode se pensar em uma "proesia" "friccional" cujos rompantes essencialmente líricos traduzem-se no núcleo do espaço espiritual representado pela alma enquanto elemento expressivo de um estágio melancólico antecipado pela sequência de desejos que não se realizam enquanto tais. Um espírito que se identifica com os malditos e os desafortunados, esquecidos e que propositalmente se fazem esquecer; andarilhos da contramão do espaço que se reserva aos grandes bailes da burguesia ociosa refestelada com a arte bem comportada.

Neste caso, esta "proesia" se glorifica pela figura de um sábio cujo notório conhecimento se dá pela experiência de um eu sobrevivente às mazelas do mundo para onde a poesia o direciona, ao mesmo tempo em que lança sobre seus ombros as maiores questões existenciais, escamoteadas nos becos e no lixo que se acumula na cidade, escondida de si mesma:

> A poesia me desaporta
> Que fazer com a criança
> escondida atrás da porta
> que fazer de mim
> Ansiado mandarim
> Sem rua , sem rumo , sem rota

"O Mandarim" executa, então, a sublimação que lhe *desaporta* e lhe diz a porta, a solução do labirinto opaco em que se envolve, mas não aponta para uma saída ou um refúgio de onde preservar a sua integridade espiritual, seu reduto. Daí a necessidade de fazer novamente, moto contínuo, o novo espaço experiência da alma que encerre o seu ciclo de lupanar em lupanar "sem rua, sem rumo, sem rota".

REFERÊNCIAS

Livros do autor

ESPINHARA, Francisco. **Vida Transparente**. Recife: Edição independente, 1981.

_____. **Das trevas coração**. Recife: Edição independente, 1981.

_____. **Dose dupla**. Recife: Edição independente, 1994.

_____. **Movimento dos escritores independentes**. Recife: Editora Universitária, 2000.

_____. **Sangue ruim**. Recife: Edição independente, 2005.

_____. **Claros desígnios**. Recife: Edição independente, 1986.

_____. **Teje preso seu rapaz**. Recife, edição do autor, 2007.

Específica

BRILHANTE, Bráulio. Apresentação. ap. In: ESPINHARA, Francisco. **Sangue ruim**. Recife: Edição independente, 2005.

MARTINS, Eduardo. A poesia que se vê (ap.). In: PEDROSA, Cida. **Gume**. Recife: Edição independente, 2005.

MARTINS, Eduardo. **Os independentes no centro de Recife.** Recife: Edição Independente, 2008.

----------. **Eczema no Lírico.** Recife: Edição independente, 1985.

NETO, Nagib Jorge. **A Literatura em Pernambuco**. Recife: Editora Comunigraf, 2009.

Textos teóricos de caráter geral

BACHERLARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna.** Trad. J. Dufilho e T. Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço & literatura**. São Paulo: Ribeirão Editora, 2007.

CANDIDO, Antônio. A degradação do espaço. In:_____ **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 2004.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia editora nacional, 1967.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como processo In: **Teoria da literatura**, TODOROV, Tzvetan (Org.). Trad. I. Pascoal. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

COUTINHO, Afrânio e SOUSA, J. Galante de. **Enciclopédia de literatura brasileira.** São Paulo: Global Editora, 2001, (vol.II).

GARRAMUÑO, Florencia. **A experiência opaca.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

JAUSS. Robert Hans. **A história da literatura como provocação à teoria literária**.Trad. S. tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOBIM, José Luis (Org.). ***Palavras da crítica***. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PINTO, Maria Cecília de Moraes. Charles Baudelaire, poeta da cidade moderna. In: REIS, Roberto. Cânon. In. JOBIM, José Luis. **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Capítulo 11

A SELVA E MAYOMBE: UM ESTUDO COMPARADO DOS ROMANCES DE FERREIRA DE CASTRO E PEPETELA.

Maria José Alves de Assunção

INTRODUÇÃO

O objetivo desse trabalho é fazer uma análise comparativa de duas obras que têm em seus contextos características comuns e fatos bem semelhantes, além da representação de um espaço também semelhante: a floresta. Carvalhal (2006, p.7) afirma que os estudos comparados fazem parte de "um recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe". Para tanto elegemos duas obras literárias: *A Selva* (1930), do português Ferreira de Castro e *Mayombe* (1980), do angolano Pepetela, a partir de narrativas/testemunhos da barbárie no contexto geográfico/histórico das duas florestas, do Mayombe *e* da floresta Amazônica Tanto Ferreira de Castro quanto Pepetela narram os romances através de deslocamento de fronteiras, ou seja, deslocamentos dentro das respectivas florestas, e ambos os autores são sujeitos autográficos, pois vivenciaram os fatos. Ferreira de Castro escreveu o romance *A selva* a partir de suas próprias experiências vividas no seringal Paraíso, localizado às margens do rio Madeira, interior do Amazonas. Faz uma narrativa do sofrimento, da miséria, da barbárie, da ruína e do comportamento egoísta do ser humano dentro da extensa e enigmática floresta amazônica. Pepetela, por

sua vez, escreveu Mayombe enquanto atuava como paramilitar nas lutas de libertação de Angola, nos anos 70, no MPLA – Movimento Pela Libertação de Angola, travada por um grupo de homens no interior da floresta africana contra o Estado colonizador português. Esse movimento apesar das dificuldades terá êxito e em 1975. Angola consegue conquistar sua independência.

1. MAYOMBE, PERSONIFICAÇÃO DA MÃE QUE ACOLHE OS GUERRILHEIROS

Mayombe, nome da floresta africana, igualmente, dá nome à obra de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, de codinome de guerra Pepetela. É uma floresta tropical da região de Cabinda e representa o coração de Angola. Carmen Lúcia Tindo Secco (2008, p. 53) cita o poema "Sensemayá", referindo-se Mayombe como um canto para matar uma serpente, remete assim ao significado além de floresta também às práticas religiosas africanas, pois o termo, original do Congo, significa "feitiço", "macumba", sendo o "mayombero" uma espécie de xamã.

SENSEMAYÁ

(Canto para matar uma serpente)
Mayombe-bombe-mayombê!
Mayombe-bombe-mayombê!
Mayombe-bombe-mayombê!
(...)
A serpente morta não pode comer,
A serpente morta não pode silvar,
Não pode caminhar,
Não pode correr,
(...)
Não pode respirar,
Não pode morder!"

O autor inicia o romance através de uma dedicatória metafórica, a partir da qual compara Zeus e Mayombe a Prometeu[12] e Ogum[13]. Secco (2008) afirma o autor faz uma reinvenção africana do mito de Prometeu, comparando-o à figura do deus africano Ogum, o qual simboliza, no romance, a força destemida dos guerrilheiros angolanos.

> Aos guerrilheiros do Mayombe, que ousaram desafiar os deuses abrindo um caminho na floresta obscura, vou contar a história de Ogun, o Prometeu africano. (PEPETELA, p.3).

Pepetela narra o cotidiano dos guerrilheiros do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) em uma luta envolta pelos ideais socialistas contra as tropas portuguesas e a exploração colonial. Segundo Frantz Fanon (1979), quando o colonialismo aflora toda a sua contradição e deixa transparecer a violência do sistema, os ânimos dos colonizados que já estavam acirrados levará com certeza à eclosão de uma luta violenta pela liberdade:

> Exposta em sua nudez, a descolonização deixa entrever, através de todos os seus poros, granadas incendiárias e facas ensanguentadas. Por que se os últimos devem ser os primeiros isto só pode ocorrer em consequência de um combate decisivo e mortal, entre os protagonistas. Esta vontade de fazer chegar os últimos à cabeça da fila, de os fazer subir com cadência (demasiado rápida, dizem alguns) os famosos escalões que definem uma sociedade organizada, só pode triunfar se se lançam na balança todos os meios, inclusive a violência, evidentemente. (FANON, p.30).

[12] Na mitologia grega, prometeu foi aquele que roubou o fogo, símbolo da imaginação e sabedoria, representa a ousadia e a coragem por ter resistido à águia que lhe devorava o fígado diariamente.
[13] Deus africano, Orixá do ferro, dos embates, da guerra. Deus das batalhas, simbolicamente, preside, no romance Mayombe, a luta pela libertação de Angola.

O foco do enredo do romance tem como personagem principal a Selva, além disso, aborda os dramas pessoais, questões históricas, étnicas e culturais, através de reflexões sobre as ações do grupo, dos conflitos e das contradições nos relacionamentos. Pepetela narra como se efetivou essa busca pela construção do Estado nacional em Angola, e a luta pela emancipação política e social, ou seja, libertação do seu algoz: o Estado Português. O sentimento de explorado e subalterno pode ser sentido na fala de um dos guerrilheiros do MPLA.

> Eu sofri o colonialismo na carne. Meu pai foi morto pelos tugas. Como posso suportar ver pessoas que não sofreram agora mandarem em nós, até parece que sabem do que precisamos¿ É conta esta injustiça que temos que lutar: que sejam os verdadeiros filhos do povo, os genuínos, a tomar as coisas em mãos. (PEPETELA, p.29)

A obra Mayombe é organizada em seis capítulos, nos quais o foco do enredo é a *Selva* e os demais personagens, suas origens e dramas pessoais. Pepetela escolheu os nomes dos personagens de acordo com seu papel dentro da Narrativa. Por exemplo, temos a personagem Sem Medo que é o comandante, Teoria que é o professor, Lutamos e Verdade que são destribalizados e Mundo Novo, que é da elite africana, pois saiu pra estudar fora do país. Pepetela analisa as ações dos guerrilheiros do MPLA e demonstra que a diversidade dentro do grupo, como o tribalismo, por exemplo, trazia às vezes rivalidade, mesmo lutando pelos mesmos ideais. Diferentes ideais, étnicas e ideológicas e sociais geraram conflitos dentro do grupo durante a árdua missão na densa floresta tropical. Ali se mostrou evidente não apenas o antagonismo com as tropas colonizadoras, mas também as diferenças e contradições internas. Veja como se dividiam o grupo de guerrilheiros paramilitares:

> Estes dividiam-se grosso modo em dois grupos: os Kimbundos, à volta do Chefe de Operações, e o grupo dos outros, os que não eram Kimbundos, os kikongos, Umbundos e destribalizados como Muatiânvua, filho de pai Umbundo e mãe Kimbundo, nascido na Luanda. Mundo Novo era de Luanda, de origem Kimbundo, mas os estudos ou talvez a permanência na Europa tinha-o libertado do tribalismo. (PEPETELA, p.21).

As dificuldades da rotina dos paramilitares que serão narradas são: a resistência da própria população que muitas vezes não compreendia o movimento; a falta de suprimento, que às vezes os fazia passar até fome; o desentendimento entre companheiros por questões diversas desde divergências políticas até triângulos amorosos. É compreensível essa falta de unidade devido principalmente às diferenças sociais, pois faziam parte do grupo desde camponeses a letrados que estudaram na Europa.

Segundo Fanon (1979), a luta nacional é também uma manifestação cultural e a condição para a existência dessa cultura é a libertação nacional e o renascimento do Estado:

> Pensamos que a luta armada e consciente empreendida por um povo colonizado para restabelecer a soberania da nação constitui a manifestação mais plenamente cultural que se possa imaginar. Não é unicamente o bom êxito da luta que dá por suas consequências validade e vigor à cultura. Não há hibernação da cultura durante o combate. (FANON, p.205)

A floresta – tem uma importância primordial – é como se ela fosse o útero, ou seja, a personificação da mãe que acolhe, que gera o homem paramilitar e defensor de Angola, aquele que se prepara para uma nação livre do Sistema Colonial. Pepetela, através da selva Mayombe, de certa forma, faz um resgate da história de Angola e dos territórios dominados pelos portugueses, buscando a identidade nacional, que une os povos em oposição

à opressão colonialista tirando-os da subalternidade. Segundo os guerrilheiros, assim foi parida a Base guerrilheira:

> As casas tinham sido levantadas nessa clareira e as árvores, alegremente, formavam uma abóbada de ramos e folhas para as encobrir. Os paus serviram para as paredes. O capim do teto foi transportado de longe, de perto do Lombe. Um montículo foi lateralmente escavado e tornou-se forno para pão. Os paus mortos das paredes criaram raízes e agarraram-se à terra e as cabanas tornaram-se fortalezas. E os homens, vestidos de verde, tornaram-se verdes como as folhas e castanhos como os troncos colossais. A folhagem da abóbada não deixava penetrar o Sol e o capim não cresceu em baixo, no terreiro limpo que ligava as casas. Ligava, não: separava com amarelo, pois a ligação era feita pelo verde. (PEPETELA, p.42)

2. A SELVA AMAZÔNICA, MISTERIOSA E IMPLACÁVEL

Com a obra *A Selva*, Ferreira de Castro é o responsável por apresentar ao mundo a Selva Amazônica, uma das maiores do mundo. Como podemos ver, ele percebe a importância desse testemunho que será também um tributo para os nordestinos, os Soldados da Borracha, que pereceram nos seringais:

> Eu devia este livro a essa majestade verde, soberba e enigmática, que é a selva amazónica, pelo muito que nela sofri durante os primeiros anos da minha adolescência e pela coragem que me deu para o resto da vida. E devia-o, sobretudo, aos anónimos desbravadores, que viriam a ser os meus companheiros, meus irmãos, gente humilde que me antecedeu ou acompanhou na brenha, gente sem crónica definitiva, que à extracção da borracha entregava a sua fome, a sua liberdade e a sua existência. Devia-lhes este livro, que constitui um pequeno capítulo da obra que há-de registrar a tremenda caminhada dos deserdados através dos séculos, em busca de pão e de justiça.
> A luta de cearenses e de maranhenses nas florestas da Amazónia é uma epopeia de que não ajuíza quem, no resto do Mundo, se deixa

> conduzir, veloz e comodamente, num automóvel com rodas de borracha - da borracha que esses homens, humildemente heroicos, tiram à selva misteriosa e implacável." (CASTRO, p.8).

Ferreira de Castro narra toda sua saga como uma espécie de um diário de bordo desde o motivo de sua vinda ao Brasil e suas passagens por Belém, por Manaus e sua chegada e estadia no Seringal Paraíso. Sua primeira visão será de estranhamento e até preconceito ao se deparar com uma "civilização", no meio da floresta, onde os costumes são bem diversos do mundo europeu. O protagonista do romance é um jovem, monarquista – Alberto, de apenas 12 anos de idade – que teve de retirar-se de Portugal devido a questões políticas. A primeira publicação do romance na Alemanha surge em 1932. Richard Bermann, um turista que visitou a Amazônia, traduziu o romance *A Selva* para o alemão, em cujo prefácio escreve:

> Na minha volta pelo interior do Amazonas, caiu-me nas mãos, por acaso, um livro português que finalmente quebra o silêncio sobre a selva verde. [...] O autor chama-se José Ferreira de Castro [...] O que descreve com tanta realidade, no seu romance *A Selva*, tudo isso ele viveu. Neste romance, Ferreira de Castro não descreve somente o inferno dos pesquisadores da borracha de uma forma para sempre inolvidável, mas também a majestosa natureza da floresta virgem, em toda a sua trágica beleza. Na sua obra, a selva do Amazonas foi vista, pela primeira vez, por um homem que não viajou, mas viveu dentro dela própria. (BRASIL, 1961, p.108).

Logo após sua chegada a Belém, Alberto fica dois meses sem conseguir emprego, pois o ciclo da borracha começa a entrar em crise e cai o preço da mesma. Seu tio que o havia recebido no Brasil não aceita o fardo de sustentá-lo e o encaminha para o seringal com o capataz Balbino que estava de passagem acompanhando homens recrutados no Nordeste.

> Alberto afastou-se, para encostar-se à amurada, mais além. Aquela longa viagem, duplicando a distância que até ali o separava de Portugal, a interrupção dos seus estudos, a derrota das suas doutrinas e os aspectos baldões já sofridos, tudo agora muito nítido perante a maneira como fora admitido por Balbino, deprimiam-no tenazmente: "sem futuro definido, entregue apenas ao arbítrio das circunstâncias, talvez não conseguisse regressar". (CASTRO, p. 47).

Ao chegar à selva Amazônica, após a viagem no porão de um barco, de terceira categoria, Alberto depara-se com a beleza e ao mesmo tempo assustadora selva amazônica detentora de uma fauna e uma flora inimaginada, que tinha como um dos fatores agravantes as tribos indígenas que não eram amigáveis.

> Do arvoredo marginal levantavam-se, despertados pelo invasor, grasnos estrepitosos e asas de todas as cores, que logo iniciavam Remígio deslumbrante. Animais escuros, pardos, cor de mel, antas, capivaras, veados e pacas, que refocilavam nos taludes, sorvendo na terra o sal que os frutos lhes negavam, quedavam-se de focinho no ar, a ver subir as canoas, ignorantes ainda da ameaça que elas representavam. Às vezes, na ascensão lenta e penosa, singrava-se entre crocodilos, tão corpulentos alguns que Palheta os tomava por troncos caídos seguindo o seu caminho de nómadas. (CASTRO, p. 79)

Nesse estranho universo, Ferreira de Castro observa tanto o comportamento humano como a dinâmica da fauna e da flora: observa as lianas, as orquídeas e sua forma parasitária de alimentação; observa que o homem adquiri o poder não somente pelo fator econômico, mas também pela força, um abuso de poder onde os mais frágeis tornam-se subalternos e de certa forma submissos.

Na obra de Ferreira de Castro, o narrador relata em forma de testemunho a exploração sofrida pelos trabalhadores do comércio de borracha na Amazônia e o trabalho "escravo" dos seringueiros que

trabalhavam na extração do látex da seringueira. Pode-se perceber que mesmo o Brasil já não sendo mais uma colônia de Portugal, como a Angola de Pepetela, os efeitos herdados das influências colonialistas ainda se faziam presentes, através da exploração e abuso de poder nos seringais da Amazônia.

> O "pós-colonial" não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. O movimento que vai da colonização aos tempos coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedido por uma época livre de conflitos. Ao contrário, o "pós-colonial" marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra. (HALL, 2006, p.56)

Os capatazes saiam a recrutar trabalhadores do Nordeste, principalmente do Ceará. Chegando nos seringais eram explorados no trabalho e presos ao seringal devido ao endividamento pela passagem que o patrão pagou e pelas compras no barracão a preços exorbitantes. O seringueiro trabalhava muito, mas nunca tinha saldo. Muitos se tornam dependentes da cachaça que funciona com um fator alienante e de fuga da realidade. A única diversão era beber e dançar nas festas do alpendre da casa do seringalista.

> A cachaça, para uso diário, e um baile, de quando em quando, para desentorpecer as penas, em qualquer barraca das margens, constituíam as únicas aspirações. O resto era solidão imensa, uma vida encastoada na selva, alheia a todas as inquietações do mundo, uma vida tão à parte, tão obscura e ignorada que Alberto ficava a pensar num retiro de misantropos. (CASTRO, p.54).

Para completar o quadro deprimente, havia a ausência de mulheres o que ocasionava impulsos bestiais e estranhos como a prática de sexo com animais, o que causou um estranhamento inicial em Alberto, mas que com o

passar do tempo viu se também praticando alguns desses atos. Um de seus companheiros, Agostinho no seu desejo insano por uma criança, assina o pai da mesma com o intuito de tê-la como sua mulher, Alberto com toda sua "civilidade" tenta seduzir a velha negra Nhá Vitória e também numa dessas reações adversas espreita Dona Yayá a se banhar e chega a desejar a morte do seu marido contador do seringalista Juca Tristão.

Alberto é, inicialmente, um jovem que se sente superior aos trabalhadores da borracha que encontrou nos seringais, fazia parte da elite monárquica europeia e se sente orgulhoso disso. Mas à medida que se envolve no contexto social de seringueiro da selva ele começa a mudar sua visão eurocêntrica e seu comportamento. A mudança em Alberto ocorre principalmente depois que ele muda de ofício, de seringueiro extrator de látex para trabalhar no barracão do patrão com o cargo de gerente, onde administrará o saldo e venda para os seringueiros. Nesse novo ambiente, Alberto terá mais claro a ganância do patrão e da forma como a vida dos trabalhadores é por ele manipulada.

O romance de Ferreira de Castro, além de apresentar a Selva Amazônica para o mundo, é um testemunho em defesa dos direitos dos trabalhadores. Chama atenção para as falhas do sistema judicial e para os critérios de aplicação do código penal. Ferreira de Castro era um estudante de direito e dessa forma pôde refletir sobre a falta de leis oficiais nos seringais da Amazônia.

3. PRINCIPAIS SEMELHANÇAS ENCONTRADAS EM *A SELVA* E *MAYOMBE*

Tanto *A Selva* quanto *Mayombe* tratam de geografias não fictícias, ou seja, a Amazônia e Mayombe são duas florestas tropicais do Brasil e da África. Nos dois romances, as florestas são representadas não apenas como fatores, de acordo com a percepção dos narradores e das personagens. Os dois

romances mesclam em si ficção e realidade, pois foram escritos como uma espécie de diário de bordo.

Ambos os romances fazem denúncia social e alertam contra a violência e a exploração humana. As duas florestas são como ilhas onde impera a violência. Ali os personagens estão isolados e fora do contexto global. É um espaço onde todos são obrigados a testemunhar a barbárie de mãos atadas. A Selva Amazônica Castro denuncia o tratamento e exploração aos seringueiros no Seringal Paraíso, onde viviam num regime de escravidão devido principalmente ao endividamento no barracão. Na Selva Mayombe, Pepetela denuncia o regime colonialista português ainda vigente em Angola.

Tanto na Selva como em Mayombe, as problemáticas são coletivas, isto, é refere-se à exploração das classes subalternas e marginalizadas da Amazônia e da África. Vale ressaltar que até hoje a África e a Amazônia sofrem constantemente exclusão cultural, social e econômica. A Selva Amazônica Ferreira de Castro testemunha a saga dos soldados da borracha e o romance Mayombe representa a luta dos guerrilheiros pela emancipação de Angola.

Consideramos de grande importância para a literatura regional e mundial as obras de Ferreira de Casto, *A Selva* e *Mayombe,* de Pepetela, tanto pelo tributo do testemunho das condições de barbárie e exploração do seringueiro da Amazônia e da saga dos guerrilheiros de Angola na luta pela emancipação política quanto pelo legado histórico e literário que proporcionam aos estudiosos e interessados nesse tema.

REFERÊNCIAS

BRASIL, Jaime. **Ferreira de Castro: a obra e o homem**. Lisboa: Editora Arcádia, 1961.

CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006

CASTRO, Ferreira. **A selva**. 37. Ed. Lisboa: Guimarães, 1979.

SECCO, Carmen Lúcia Tindo. **A magia das letras africana**: Ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

FANON, Franz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz. Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2015.

PEPETELA. **Mayombe**. São Paulo: Ática, 1982.

Capítulo 12

UMA LEITURA DA REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA ATRAVÉS DO CORPO NOS ROMANCES *BALADA DE AMOR AO VENTO* E *A TRANÇA FEITICEIRA*

Néstor Raúl González Gutiérrez

1. REFLEXÕES SOBRE O CORPO DA MULHER

A célebre frase de Simone de Beauvoir (1908 - 1986) no seu livro *O Segundo Sexo*: "Ninguém nasce mulher: torna-se mulher" permite adentrar em discussões políticas e sociais da época, quando a mulher, sendo coadjuvante do homem, tinha como objetivo a procriação e a submissão frente às normas sociais impostas.

Caso particular, e levando em consideração esta frase, pode se inferir que o corpo feminino mais do que ser da mulher, era um corpo social, público e adestrado pelas regras da hegemonia masculina, moldando esse corpo indisciplinarizado em um corpo de mulher, de dama e de costumes que deviam responder ao *glamour* e delicadeza *das mulheres* da burguesia.

O corpo revestido era mais do que um corpo que devia se comportar, devia responder à sociedade e a cultura de elite. As expressões, os sentimentos e as paixões eram produzidos e desejados pelo corpo masculino.

No começo do século XX, a educação começa a permear a feminilidade. A mídia inicia seu adestramento corporal através da propagação de formas de comportamentos e etiqueta feminina. A mulher,

que era submissa ao homem trabalhador e capitalista, é enfraquecida pela sociedade.

Desde a época escolar, a professora, as amigas e a própria mãe ensinam formas e técnicas da feminilidade que ela deve assumir para ser parte da sociedade. Em palavras de Beauvoir (1967, p. 23):

> (...) ensinam-lhe a cozinhar, a costurar, a cuidar da casa ao mesmo tempo em que da toilette, da arte de seduzir, do pudor; vestem-na com roupas incômodas e preciosas de que precisa tratar, penteiam-na de maneira complicada, impõem-lhe regras de comportamento: "Endireita o corpo, não andes como uma pata". Para ser graciosa, ela deverá reprimir seus movimentos espontâneos; pedem-lhe que não tome atitudes de menino, proíbem-lhe exercícios violentos, brigas: em suma, incitam-na a tornar-se, como as mais velhas, uma serva e um ídolo.

A sociedade por sua vez exerce um poder de controle e de disciplinarização, conformando pensamentos e arquétipos culturais que controlam as expressões, os pensamentos e as condutas dos seres humanos para adentrar nas regras do discurso, e é através do corpo que essa manifestação é visível e evidenciada quando Foucault (1999, p. 175) menciona que:

> La disciplina 'fabrica' individuos; es la técnica específica de un poder que se da a los individuos a la vez como objetos y como instrumentos de su ejercicio". En otras palabras, por medio de la disciplina se puede enseñar a los sujetos para que sean útiles y "El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido"[14]

[14] A disciplina 'fabrica' indivíduos; é a técnica específica de um poder que é dado aos indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos do seu exercício. Em outras palavras, por meio da disciplina pode-se ensinar aos sujeitos que sejam uteis e 'O corpo somente se converte em força útil quando é ao mesmo tempo um corpo produtivo e um corpo submetido'.

Em contrapartida, o corpo masculino é exaltado pela presença externa da genitalidade. O falocentrismo relaciona o membro masculino como centro de poder, como um órgão exterior que pertence *a ele*, um órgão que representa a virilidade, e potência e a força. Um órgão que por ser externo será identificado como parte desse corpo integral. No caso feminino, sua genitalidade é despotencializada, descaracterizada, pois ao ser um membro interno e necessariamente invisível para seus olhos, se converte em órgão secreto e esquecido no desenvolvimento biológico e psicológico da mulher. Mencionado por Beauvoir (1967, p. 14):

> Mulheres menos impudentes dão, entretanto um apelido gentil ao sexo do menino a falam-lhe dele como de uma pequena pessoa que é há um tempo êle próprio e um outro; fazem desse sexo, "um alter ego geralmente mais esperto, mais inteligente e mais hábil do que o indivíduo". Anatomicamente, o pênis presta-se muito bem a esse papel; do corpo, apresenta-se como um pequeno brinquedo natural, uma espécie de boneca. Valorizam portanto a criança valorizando-Ihe o duplo. [...] A sorte da menina é muito diferente. Nem mães nem amas têm reverência e ternura por suas partes genitais; não chamam a atenção para esse órgão secreto de que só se vê o invólucro e não se deixa pegar; em certo sentido, a menina não tem sexo.

Nas sociedades ortodoxas, o corpo feminino é evidenciado como objeto de proibição. Os encantamentos femininos devem ser abolidos, privados, silenciados e afastados do público dando garantia ao homem como dono das propriedades físicas, estéticas, simétricas e sexuais, seu livre acesso, controle e poder do corpo da mulher. A Burca adotada no Islã é prova da repressão masculina das paixões corporais da mulher. "Ó Profeta, dize a tuas esposas, tuas filhas e às mulheres dos crentes que (quando saírem) se cubram com as suas mantas; isso é mais conveniente, para que se distingam das demais e não sejam molestadas" (Alcorão 33: 59). É uma prisão que encerra todos os valores, expressões e liberdades da mulher que habita a

contemporaneidade. É uma opressão que culturalmente faz parte da ritualização e do sistema de crenças, sendo a mulher simplesmente um corpo fértil à disposição do homem.

Isto porque, o Judaísmo concebe que Deus concedeu às mulheres nove pecados, todos eles infringidos e suportados pelo seu corpo como legado da sua força e misericórdia:

> Él [Dios] concedió a las mujeres nueve maldiciones y la muerte: (1) soportar la sangre de la menstruación y (2) la sangre de la virginidad, (3) la carga del embarazo, (4) la carga del parto y (5) la de criar a los hijos; (6) su cabeza está cubierta como quien está de luto; (7) horada sus orejas como una esclava o joven esclava que sirve a su señor; (8) ella no es tenida nunca por inteligente; y (9) después de todo, muere[15]" (SWIDLER *apud* CHAANBAN, 2011, p 443).

No pensamento do ocidente, e levando em consideração os fatores culturais, sociais e geográficos, o corpo feminino tem sido um veículo que impulsiona a satisfação prazerosa e consumista do mercado. Um corpo que mais do que ser público é estilizado e demarcado pelo capitalismo devastador. A mulher é vendida como objeto sexual e como forma de persuasão para garantir um consumismo e um falso orgasmo social sob o lema de estética e harmonização do corpo exercitado. Padrões de beleza são determinados pela mídia; modas são impostas tanto para homens como mulheres, as estereotipias são vitalizadas e vangloriadas conforme as tendências mediáticas e tecnológicas.

Enquanto a religião incursiona e controla os comportamentos como lícitos ou ilícitos, passam a ser enunciados pela medicina como condutas

[15] Ele [Deus] concedeu às mulheres nove maldições e a morte: (1) Suportar o sangue da menstruação e (2) o sangue da virgindade, (3) o peso da gravidez, (4) o peso do parto e (5) a criação dos filhos; (6) sua cabeça está coberta como quem está de luto; (7) perfuradas suas orelhas como uma escrava ou jovem escrava que serve a seu senhor; (8) ela não é considerada nunca como inteligente; e (9) depois de tudo isso, morre.

normais e patológicas. O saber científico se forja como discurso verdadeiro do século XX e direciona as práticas de higienização e sexualidade da população. É interessante perceber como o discurso médico incursiona em temas privados de caráter pessoal e norteia o comportamento sexual impulsionando a coerência entre o discurso religioso e médico.

> (...) A medicina penetrou com grande aparato nos prazeres do casal; inventou toda uma patologia orgânica funcional ou mental, originada nas práticas sexuais "incompletas"; classificou com desvelo todas as formas de prazeres anexos; integrou-os ao "desenvolvimento" e às "perturbações do instinto; empreendeu a gestão de todos eles" (FOUCAULT, 2005, p.41).

Padronizando o comportamento sexual tanto de homens como mulheres, qualquer tentativa de fugir, escapar ou criar outro tipo de manifestação corporal, erótico e impulsivo do desejo era associado a algum caso patológico de etiologia disruptiva[16] da razão sexual.

Levando em consideração esta ideia, os médicos encarregaram-se de postular diversas teorias na criação de diferenças significativas entre homens e mulheres, recorrendo às explicações orgânicas, fisiológicas e comportamentais. O corpo feminino foi interpretado como um corpo deficiente, vulnerável e instável. As constantes mudanças hormonais próprias da biologia da mulher foram o detonante para marcar essa imperfeição. A menstruação como perda de vitalidade e da força do corpo foi o fator principal para considerar a mulher como sujeito enfraquecido. "Assim como o pênis tira do contexto social seu valor privilegiado, é o contexto social que

[16] Levando em consideração os postulados de Foucault, a medicina consolida-se como um discurso normalizador de inteligibilidade da conduta sexual como forma de padronização em termos de normalidade da dicotomia desejo/prazer. Em entrevista não publicada de Foucault e Jean Le Bitoux em julho 1978, ressalta dita relação quando afirma que: "dize-me qual é teu desejo e te direi quem és, te direi se és doente ou não, te direi se és normal ou não e, em consequência, poderei desqualificar teu prazer ou, ao contrário, requalificá-lo" Disponível em http://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/view/23545/16906 Acesso 02 Set 2017.

faz da menstruação uma maldição. Um simboliza a virilidade, a outra a feminilidade. E é porque a feminilidade significa alteridade e inferioridade que sua revelação é acolhida com escândalo" (BEAUVOIR, 1967, p 56).

Da mesma forma, textos sagrados consideram a menstruação como impureza, um estado que a mulher devia ser afastada da sociedade para não contaminar os outros agentes próximos da sua família. Os rabinos proibiam o ingresso nas sinagogas de um homem se sua mulher estivesse menstruada, pois ele estava contaminado e poderia dissipar o mal.

> (...) Al marido de una mujer menstruante le estaba prohibida la entrada en la sinagoga si se había contaminado por la causa de ella, incluso por tocar el polvo que habían pisado sus pies. Un sacerdote cuya esposa, hija o madre estaban menstruando, no podía recitar la bendición sacerdotal en la sinagoga[17]" (CHAANBAN, 2011, p.113).

Na Bíblia (Levítico 15: 19-23), encontra-se uma passagem que menciona:

> Quando uma mulher tiver o seu fluxo menstrual, ficará em estado de impureza cerimonial pelo espaço de sete dias, e durante esse tempo alguém que lhe tocar ficará impuro até entardecer. Tudo aquilo sobre que se deitar ou sentar durante esse tempo será impuro. Alguém que tocar na sua cama ou em algo sobre o que se tiver sentado deverá lavar-se a si e as suas roupas, e permanecerá impuro até ao cair da noite.

Em contrapartida, a virilidade é ensinada ao homem na interpretação e auto assimilação de corpo ativo nas atividades do dia a dia. Enquanto a mulher é considerada como uma boneca de porcelana, o corpo de um

[17] Ao marido de uma mulher menstruada estava-lhe proibida a entrada na sinagoga, se se tinha contaminado por causa dela, mesmo se ele tivesse tocado a poeira pisada pelos pés dela. Um sacerdote cuja esposa, filha ou mãe estavam menstruando, não podia recitar a benção sacerdotal na sinagoga.

homem é elevado como um instrumento de exploração, capaz de suportar a força física, mental e psicológica. Enquanto o menino vê no seu corpo uma vitalizacão das suas potencialidades físicas, a menina deve auto proteger o seu das possíveis eventualidades que possam acontecer pelas forças da natureza no seu processo de descobrimento do mundo (BEAUVOIR, 1967). O menino possui habilidades que são negadas às mulheres, pois seu corpo permite a mobilidade, é resistente e pode suportar todo tipo de adoecimentos. É no jogo que o menino aprende que deve calar seus sentimentos, deve apanhar e que a emoção deve ser silenciada pela razão. O corpo feminino desde criança é socialmente desvirtualizado e legam-no à fragilidade e ao ostracismo silencioso (BEAUVOIR, 1967).

O século XXI é o começo da mercantilização do corpo, a mulher é categorizada em formas de expressão, de comportamento e de sedução. O sexo carnal e a prostituição fazem do corpo um sistema de progressão, de ascensão e de reinvindicação do corpo como poder, como agente transformador da sua visão, como cidadão consumista, capaz de subsistir no sistema capitalista.

O corpo feminino é bombardeado por imagens que circundam nos meios sociais. A mídia se transforma no eixo da moda, da beleza e dos padrões e *stands* de comportamento, ação e pensamento social. A mulher é fortemente atacada pelas hegemonias norte-americana e eurocentrista, que determinam a raça e cor de pele que garantem um *status-quo* na sociedade.

O corpo sofre as consequências do consumismo. A mulher além de cuidar da responsabilidade social que foi obrigada a assumir, deve responder às demandas e exigências que o homem e a sociedade cobram do seu corpo. O corpo remendado, configurado e pré-moldado tem seu auge no final dos anos noventa, institucionalizando a indústria cirúrgica como mecanismo de modelagem na busca do "corpo perfeito". "Todo homem exige de uma mulher um atributo fundamental: beleza" (CHIZIANE, 2004, p. 67).

O aumento de doenças ligadas ao corpo feminino e à alimentação foi coadjuvante na busca da perfeição estética do corpo harmonioso. Anorexia e bulimia foram as mais recorrentes na adolescência. Problemas relacionados à autoestima cresceram de forma contundente na incomodidade ou exigência de um corpo restaurado e moldado.

> Todos vimos, na televisão, modelos torturados por seguidas cirurgias plásticas. Transformaram seus seios em alegorias para entrar na moda da peitaria robusta das norte-americanas. Entupiram as nádegas de silicone para se tornarem rebolativas e sensuais, garantindo bom sucesso nas passarelas do samba. Substituíram os narizes, desviaram costas, mudaram o traçado do dorso para se adaptarem à moda do momento e ficarem irresistíveis diante dos homens. (RITA LEE *apud* GOLDENBERG, 2005).

Considerando o anteriormente exposto, e usando a literatura comparada como eixo dialogante entre culturas, o presente trabalho tem como objetivo analisar a construção do corpo feminino nos romances *Balada de Amor ao Vento* e *A trança feiticeira* de Paulina Chiziane e Henrique de Senna Fernandes, adentrando nas questões culturais entre Moçambique e Macau e a representação da figura feminina a partir a través do corpo.

2. REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA ATRAVÉS DO CORPO

O corpo como eixo transgressor da expressividade esconde as relações de poder e de vigilância suportadas pela mulher nas obras. Os espaços sociais das personagens tecem discursos de opressão e de disciplinarização do corpo carente e ausente, vitalizando sempre a masculinidade como gerenciador, administrador e controlador das expressões e comportamentos das figuras femininas.

Enquanto as personagens masculinas tomam força na narrativa, e os corpos são armas de combate moral e estético, as mulheres apresentam alternâncias ou desarmonias no funcionamento e representação da corporeidade, exigindo-lhe um padrão de beleza e de atitudes éticas e morais transcritas em expressões e hábitos corporais.

As narrativas estudadas apresentam o homem benfeitor com atributos físicos e psicológicos atraentes, ao passo que a mulher está sempre à espera de possuir algum tipo de talento físico ou atitude capaz de capturar a atenção do futuro amor.

As constantes demandas sobre o corpo da mulher produzem tensões psicológicas e sociais na busca de cânones de beleza e estética, repercutindo no corpo como veículo enaltecedor dos erros e acertos dos parâmetros de pretensão e imposição. Fatores evidenciados fortemente na narração, no momento de escolha de esposa do homem culto e enaltecedor do poderio social e econômico.

Na tradição moçambicana, e respeitando as tradições de Mambone, no romance de Paulina Chiziane, Rassi, a rainha, sai à procura de pretendentes capazes de assumir as exigências comportamentais, físicas e culturais de ser a nova sucessora do seu trono, utilizando como único parâmetro de escolha a vitalidade e harmonização do corpo feminino.

> A rainha recebia cada dia mais prendas, as mães apresentavam as filhas e a velhota só dizia não, não e não. Aquela de pernas de cegonha? Não, não serve para mulher do meu filho. A Eni? Sim, é bonita como eu gosto, mas aqueles lábios vermelhos de mulata e rapé fazem a boca tão nojenta que parece o cu do macaco, não, não quero. Todas as raparigas foram vasculhadas e não havia nenhuma que agradasse a rainha. (BAV, p. 37).

A representação feminina através do corpo desvirtua qualquer aproximação às potencialidades da mulher, pois a idealizam desde uma

particularidade externa que a reduz a um corpo – objeto apto para poder procriar, agradar e seduzir ao pretendente, esposo, cônjuge e conceder filhos sadios. Discursos transgressores das individualidades que perpetuam estereótipos e preconceitos frente à diversidade étnica e racial.

Do mesmo modo, no romance de Henrique de Senna Fernandes, Adozindo, português, de família nobre, representa o desdém na escolha "da mulher que o merecesse" (TF, p. 15), reforçando a beleza física como principal pretensão para sua futura esposa.

> Em todas, descobria defeitos. Esta porque tinha maus dentes. Aquela porque era encanzelada, magra como um palito, outra porque seria uma pipa mal parisse o primeiro filho, outra porque era inteligente demais e ele não queria uma esposa sabichona. (TF, p. 16).

O corpo feminino idealizado como instrumento regularizador e homogeneizante das diversidades representa a mulher a partir de um olhar superficial e erotizante de persuasão visual que deve se enquadrar nos ideais sociais e culturais. A mulher, por sua vez, simboliza as diversas batalhas estéticas que deve moldar e reconstruir para conseguir agradar e ser observada e valorizada pelos olhares críticos e mordazes do contexto social.

Constata-se como a concepção de corpo feminino é gradativamente oposta ao corpo masculino. Considerando que o corpo da mulher é narrado como corpo disforme, que não consegue se enquadrar nas exigências da sociedade. O corpo masculino é apresentado desde discursos vigorosos e saudáveis, que reúne características físicas, higiênicas e estéticas que cativam e atraem os olhares do sexo oposto.

> Não vos falei ainda do meu marido, o Nguila, o homem mais desejado por todas as fêmeas do território [...]. É um búfalo enorme e forte como exige a nobreza da sua raça. Tem a pele bem negra, testa e nariz esbelto, dentes branquíssimos, o que lhe confere um aspecto de espécie

> rara. Tem um caminhar dinâmico, dominante, sedutor. É um excelente caçador. O melhor atirador de arco e flecha. Não há quem meça forças com ele. Nas bangas e tabernas é o primeiro a entrar e o último a sair e, quando se embriaga, é a coisa mais insuportável deste mundo. Dizem que é doido varrido pelo sexo oposto, o que orgulha o rei, seu pai. (BAV, p. 40).

A legitimação masculina é construída a partir do corpo, ganhando espaço e força perante as mulheres cujo potencial está centralizado na robustez e potência sexual que garante uma agressividade vitalizadora da masculinidade, respondendo aos estereótipos de bravura e intransigência próprias de um herói, pois como foi mencionado, "É um búfalo enorme e forte como exige a nobreza da sua raça [...]. Tem um caminhar dinâmico, dominante, sedutor. É um excelente caçador" (BAV. p, 40). Assim mesmo, o corpo masculino deve causar um temor ameaçador frente aos congêneres, dando-lhe atributos incomparáveis, "Não há quem meça forças com ele" (BAV, p. 40), contrapondo-se às rivalidade e tensões presentes na literatura como característica das mulheres.

Na descrição de Adozindo, essas estruturas reforçam o egocentrismo e o narcisismo de um corpo esbelto e vigoroso, repetindo as estruturas que compõem a narrativa das personagens masculinas, uma vez que o narrador apresenta ao leitor da seguinte forma:

> Desde pequenino, ouvira contar que era bonito. [...] Devia ter nascido menina, afirmavam. No entanto, provou não ser efeminado, a despeito do rosto. Pelo contrário, cedo se mostrou viril, em brigas, aos coices e bofetões, com garotelhos mais avantajados. [...] Era muito asseadinho e muito escrupuloso na apresentação. Uma nódoa no fatinho, um traço amarrotado na camisa, tanto bastava para haver uma crise. Os sapatos tinham de luzir espelhantes, sem uma mancha de poeira. [...] Quando se penteava, utilizava duas escovas e três pentes, para isto e para aquilo, numa operação ritual que só ele entendia e cumprira à risca. [...] Orgulhava-se do sedoso dos seus cabelos encaracolados, em ondas,

> do seu nariz caucásico, do redondo dos seus malares de costela chinesa, dos lábios apolíneos e da fileira magnífica de dentes. Afinal, orgulhava-se de todo o seu aspecto físico. Terminados os cuidados com os cabelos, a vestimenta, os sapatos, narcisando-se ao espelho, murmurava com sincera convicção: - Oh Deus obrigado por me fazeres tão bonito!. (TF, p. 13).

As descrições da personagem masculina enfatizam os discursos de higienização e de exuberância, introjetando visões de superioridade. Enquanto as mulheres são transcritas desde a carência, o homem é apresentado na potência e no mérito de ser o sujeito de pretensão das feminilidades. Adjetivos qualificativos enaltecem o poderio masculino perante seu corpo, fazendo dele um sujeito orgulhoso, usando seu corpo a seu favor para seduzir e controlar os pensamentos das personagens femininas.

No caso da mulher, discursos de inconformismo tecem as realidades das personagens desvirtuando ou culpando seu corpo, na espera que sua beleza se encaixe nas exigências da sociedade, pensando em satisfazer os outros e esquecendo sua identidade. Isso é evidenciado quando Sarnau menciona "com certeza devem estar a imaginar-me tão bonita para ser a esposa do futuro rei. Devem julgar-me mulher de mãos suaves rosto clarinho, cabelo desfrisado com vaselina e lábios vermelhos" (BAV, p. 40), vendo-se através dos olhos da coletividade, mas não a partir de sua integridade.

Concomitante, a sexualidade masculina como motivo de orgulho reprodutor nos discursos machistas descaracteriza à mulher, reduzindo-a em objeto de entretenimento fortificador do rendimento sexual designando as potencias reprodutivas e libidinosas próprias do macho alfa. Ações reafirmadas nos discursos de poligamia presentes no romance africano quando descreve a cidade onde todas as mulheres moram e diz:

> (...) É antes uma enorme pocilga com dezesseis compartimentos onde cada fêmea pare as suas crias. É uma enorme pocilga, sim senhor, onde o povo vai despejar a ração para que o varrasco engorde e segregue mais sémem para fecundar as suas quinze porcas reluzentes de gordura(...). Tudo voltou a ser como antes. Todas nós estamos de novo votadas ao desprezo. (BAV, p 51 – 71)

A mulher não tem opções de sentir, simplesmente de obedecer e dispor seu corpo para agradar e comprazer as demandas do apetite carnal do esposo colonizador, convertendo-a em sujeito inativo e inerte dos seus prazeres, que reiteram a inexistência de participação e domínio de si, pois como expressa o narrador, quando A-leng afirma que após o primeiro contato sexual, Adozindo desaparece por um período de tempo, e no reencontro ela diz: "tu só queres brincar... só queres divertir-te comigo" (TF, p. 48), mas que, após morarem juntos, ele continua ao seu lado, respondem-lhe que "já é um bom sinal. 'Eles' costumam abandonar as raparigas como nós. Só nos querem para passatempo e brincadeira" (TF, p. 107).

A submissão da mulher por questões sociais e econômicas reforçam ações de dominação e dependência masculina, e a sexualidade atua como discurso hegemônico e normalizador das pulsões sexuais que repercutem agressivamente no corpo da mulher, pois qualquer manifestação de autocontrole é tachada pela sociedade como impura, indevida, que destrói a reputação e identidade da mulher culta e educada almejada socialmente.

Eis assim, que a sociedade normaliza e tolera certos comportamentos desregrados do homem, como ações inatas do sexo masculino, sem perceber que, enquanto isso passa pela mentalidade das pessoas como expressões arraigadas neles, existe um reforço do machismo que contraria o respeito e reivindicação dos direitos das mulheres, pois cabe ao homem construir sua sexualidade conforme o número de encontros fortuitos.

Neste caso a figura feminina fica reduzida como objeto de impasse e de vigor da masculinidade, evidenciada no romance quando as mulheres,

"entre lágrimas recenseavam as bonitas mulheres que iriam submeter" (BAV, p. 75), ou quando Adozindo refere-se a uma mulher desconhecida como "[...] Uma inglesa! Nunca experimentara uma inglesa. Para a sua coleção, seria uma espécime verdadeiramente singular" (TF, p. 26). Quando se lembra de Lucrécia como "jamais levara a sério a Lucrécia. Era uma leviandade, das muitas em que o Belo Adozindo costumava caprichar, para satisfazer o seu bom nome de conquistar" (TF, p. 79), reforçando no momento em que "E obteve as mesmas noites de prazer e de ternura. Ela já o recebia com a postura de uma jovem esposa, toda doméstica e atenta a satisfazer o seu homem que se transformava num rei" (TF, p. 62).

Essa *aceitação popular* da sexualidade descontrolada do homem presente nas obras cria uma imagem distorcida e constrangedora da mulher, pois é ela que deve aguentar os sofrimentos passionais, sentimentais, emocionais, psicológicos e corporais produzidos pelas personagens masculinas, carecendo de opinião ou voz no momento de discutir conflitos familiares e sexuais no convívio marital, construindo-se a partir da aceitação e abnegação do seu corpo e seus sonhos.

No momento em que as personagens femininas apresentam resistência ou negação ao dispor de seu corpo, a violência e rudeza masculina conformam as agressões e as estratégias de manter o poder e o controle do corpo, repreendendo e utilizando a força física para aceder e satisfazer sua libido e ego reprodutor. Essa ação é manifestada em marcas de sangue e cicatrizes no corpo de Sarnau. "A nudez dos meus seios deixou a descoberto feridas abertas resultantes dos golpes embriagados de um marido devasso. [...] Beijava-me as feridas em sangue, as cicatrizes antigas, o pescoço arranhado" (BAV, p. 95), ou quando, na negação por parte de A-leng em perder sua virtude feminina se declara que "A paciência de Adozindo, tão bem conduzida até ali, desfez-se. De repente, a sua lubricidade explodiu. Não teve mão em si, enlaçou-se com força, ao mesmo tempo em que se inclinava

para ela, procurando os lábios. Encurralada de chofre, reagiu instintivamente e lutou. Era o pudor violentado" (TF, p. 48).

O corpo feminino é testemunha do poderio masculino, e as roupas carregam consigo os mistérios e as tradições da cultura, escondendo o passado filogenético, para preservar a historicidade e as ritualidades das nações, dotando-se de simbolismos e enriquecendo a narrativa com rasgos culturais próprios dos espaços dialogantes.

Os tecidos como forma de herança das relações comerciais entre os povos asiáticos e árabes, trazidos pelos portugueses, carregam consigo significados de fortalecimento da identidade dos grupos étnicos e linguísticos, assim como a hierarquização e diferenciação social e econômica, uma vez que Silva (2008, p.58) reconhece a importância do simbolismo por meio das roupas quando afirma que:

> Se vestir é mensagem, o corpo vestido está carregado de significados, em África ou outro lugar qualquer. Além de necessária, a vestimenta é simbólica. Os tecidos tornam-se signos em si mesmos, discursos completos de formas de conceber o mundo.

Nas obras em análise, observam-se como as roupas das mulheres consolidam estratégias de imersão na cultura para que o leitor possa interagir e desvendar as riquezas históricas e simbólicas que seus utensílios denotam. Em *Balada de Amor ao Vento,* a capulana como prenda de vestir feminina, consolida referências históricas que preservam as relações comerciais de Moçambique com o povo árabe e português, incorporada ao uso quotidiano pelas mulheres da nação, sendo trajadas em eventos sociais como manifestações tradicionais de reforço cultural.

Pezzolo (2009, *apud* Campos) define a capulana como:

> Um pano retangular de algodão, misturado com fibras sintéticas, com motivos estampados e cores fortes. As estampas representam a flora e

> fauna das savanas de Moçambique e também desenhos geométricos pela forte influência árabe. As matérias-primas usadas no tecido africano são as fibras do *bastii* lã, algodão, palha da costa ou casca de árvores específicas. O algodão é o principal material na produção de pano, do Senegal a Nigéria, além da Etiópia.

Exemplo que pode ser identificado momentos antes do casamento de Sarnau, quando "as mulheres arrumam as tranças, engomam os vestidos e as capulanas, preparam todos os ornamentos, é a manhã em que se casa o filho do rei" (BAV, p. 43), exaltando as características exuberantes que capturam a atenção do leitor no instante em que "as atenção de todos foi concentrada num grupo de mulheres trajadas de capulanas vermelho-estampadas e blusas brancas que cochichavam num canto em gesto de conspiração" (BAV, p. 45).

Igualmente, em A *Trança Feiticeira,* são exaltadas as vestimentas femininas como forma de diferenciação entre oriente e ocidente. O Cheong-sam a cabaia (chángshn em Chinês-Mandarim, é pronunciado no cantonês como Cheogsam) remete ao vestido usado pelos Qiren (旗人, qírén), etnia linguística que unificaria a China continental em oito estandartes, que posteriormente consolidou a unificação de vestimentas da mulher. Atualmente é um símbolo tradicional do vestuário da China, assim como o quimono do Japão e o Sari na Índia, reconhecido também como Qipao. Nome relacionado à dinastia *Qing*[18] (LIU, 2009, p. 55).

Xu (2011, *Apud* Yu 2015) esclarece a historicidade do Cheog-sam acrescentando que:

> Em 1616, Nurhaci fundou a dinastia Jin, muitas vezes chamada de dinastia Jin posterior, estabelecendo o sistema dos "Oito Estandartes" (八旗, Bāqí), ou seja, organizou as famílias manchu em oito divisões

[18] Segundo Liu (2009, p. 55), a dinastia Qing (清朝, qīngcháo) corresponde ao período entre 1644 - 1912.

> administrativas, fundamentais para a organização militar e consequente domínio do território. Os manchus são conhecidos como Qiren (旗人, Qí rén) e as roupas que eles vestiam são, coletivamente, conhecidas como qipao. Assim, o qipao é de origem manchu.

Faz-se necessário mencionar a distinção estilística da narração entre os autores, quando se observa a descrição do envolvimento sexual entre as personagens. Paulina Chiziane, mantendo uma prosa lírica, enfatiza nas ações que levam a aproximação corporal. A relação da copulação como aspecto relacional entre a natureza e os sentimentos enaltece a erotização e o jogo de cumplicidade e privacidade de dois sujeitos seduzidos pelo prazer e a afetividade, procurando a alteridade sob ritmos e sintonias corporais.

> Emudecemos de repente. As mãos encontraram-se. Veio o abraço tímido. Trocamos odores, trocamos calores. Dentro de nós floresceram os prados. Os pássaros cantaram para nós, os caniços dançaram para nós, o céu e a terra uniram-se ao nosso abraço e empreendemos a primeira viagem celestial nas asas das borboletas. (BAV p. 17).

Uma vez consumado o ato sexual, simbolizando a voz poética de expressões como: "Os pássaros cantaram para nós, os caniços dançaram para nós, o céu e a terra uniram-se ao nosso abraço e empreendemos a primeira viagem celestial nas asas das borboletas" (BAV, p. 17). Percebe-se como a mulher, desde a sua escrita, exterioriza as pulsões convertidas em fantasia, fazendo da narrativa um discurso emotivo e passional que respondem às pulsões corporais. Brandão (2006, p. 34) menciona que a escrita feminina "se faz com o corpo, e daí a sua pulsão, seu ritmo pulsional, sua respiração singular, sua rebeldia, às vezes domada pela força da armadura da língua, pela sintaxe, freios e ordenamentos".

Ao contrário, na escrita de Henrique de Senna Fernandes, se evidencia como a força na narrativa é centrada na pretensão e dominação

carnal do êxtase libidinoso por consumar o ato, prevalecendo os interesses masculinos sob as tensões e desgostos da mulher.

> Entregou-se, assim, gemebunda e colaborante, dominada pelo fatalismo do irremediável. Se aquilo era tão bom, tão docemente doloroso, sentindo um corpo duríssimo a penetrá-la e a revolver-lhe as entranhas, então que fosse até a consumação total (TF, p. 60).

Paixão (1991, p. 13) identifica a escrita masculina como uma elaboração subjetiva da visão da mulher, representando-a a partir de suas perspectivas de visão e as ideologias e discursos vigentes do contexto e tempo da enunciação. Em palavras do autor:

> O homem, no caso, pensa e elabora a fala da mulher segundo seu próprio ponto de vista, sendo, portanto, sujeito do discurso na medida em que constrói a imagem feminina de acordo com a ideologia dominante em cada época, sempre sob a ótica masculina.

Eis assim como a representação da mulher por meio do corpo tece discursos de hierarquização, reduzindo-a em termos de diversão, entretenimento e pretensão dos poderes vigorantes das masculinidades, sendo simbolizada como objeto em devir com sexualidade construída através das forças e das intenções do homem explorador do corpo silenciado.

REFERENCIAS

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: A experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1967.

CAMPOS, C. **Capulana, representação e identidade da população de Moçambique**. Disponível em

http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/9-Coloquio-de-Moda_2013/ /Capulana.pdf. Acceso 04 Ago. 2017.

CHAANBAN, A. **La verdad del Islam**: Desmistificando falsos paradigmas. Bloomington: Editora Palibro, 2011.

CHIZIANE, P. **Niketche**, Uma história de Poligamia. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

FOUCAULT, M. **Estética, ética y hermenéutica**. Barcelona: Editora Paidós, 1999.

_____. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

GOLDENBERG. M. **Gênero e corpo na cultura brasileira**. Revista PSIC. CLIN, Rio de Janeiro, Vol.17, N.2, P.65 – 80 2005.

YU, C. **Qipao e a Imagem das Mulheres da China Contemporânea**. Universidade de Minho. Instituto de Letras e Ciências Humanas. Relatório de Estágio do Mestrado em Estudos Interculturais Português/Chinês: Tradução, Formação e Comunicação Empresarial. 2015.

PAIXÃO, S. **A fala-a-menos**: a repressão do desejo na poesia feminina. 1ª ed. Rio de Janeiro. Ed.: Numen, 1991.

Capítulo 13

O TESTAMENTO DO SR. NAPUMOCENO: UMA HERANÇA CONFISCADA

Paulo Marcos Macedo Carnelos

INTRODUÇÃO

O romance *O Testamento do Sr. Napumoceno* (ALMEIDA, 1996), chama a atenção por dois pontos. Primeiro, quem efetivamente fez o testamento? Segundo, o que exatamente o testamento guardou? As duas perguntas guiaram a leitura realizada neste artigo. Desse modo, enfoca-se a narração pelos processos construtivos do narrador a fim de que os questionamentos assinalados possam ser compreendidos. Devido à extensão da obra, a proposta restringir-se-á ao sexto capítulo da trama, considerando-o, assim, como fração representativa de toda a narração. Para tanto, leva-se em conta basicamente a função do narrador, recorrendo à temática da violência e tomando-a como o grande motor de construção do romance.

No que concerne à análise literária do *corpus*, este trabalho se respaldou na obra de Yves Reuter. Dessa forma, foram selecionados os aspectos e funções do narrador com a finalidade de responder as questões inicialmente mencionadas. De fato, os elementos literários existem e funcionam de maneira orgânica na obra, não podendo ser seccionados para estudo em separado. Seguindo esse raciocínio, salienta-se a ênfase no narrador exatamente para que se possa compreender a estruturação do todo, mas sem perder de vista os demais componentes da narrativa.

A despeito disso, convém reforçar a importância de retomar-se, ainda que resumidamente, a história. Por fim, além de teóricos cujos estudos tratam do tema da violência, busca-se na própria narrativa elementos para desnudar a grande farsa de Napumoceno. Assim sendo, há outra indagação: dentre os desvios da moral e da ética, residiria no mascaramento do testamento o maior ato de violência do sr. Napumoceno?

1. UM ESQUEMA DO ENREDO

Tratando-se de diegese, *O Testamento do Sr. Napumoceno* (ALMEIDA, 1996) narra as memórias da personagem, cujo nome intitula a obra, que partiu da ilha de São Nicolau, ainda menino, rumo à ilha de São Vicente, para a cidade de Mindelo. A narrativa revela ao leitor que Napumoceno chegara descalço, muito pobre, mas logo conseguiu um emprego na função de menino de recados em uma grande empresa comercial do local. A ajuda inicial veio de um juiz conhecido dos parentes distantes, mediante um cachimbo artesanal de presente, como forma de gratidão.

Sob este cenário, começa a vida do protagonista: órfão, pobre, emigrando de sua terra natal. Antes, porém, de prosseguirmos com o resumo, convém salientar, que a ordem temporal dos fatos expressados neste resumo não segue a da narração; adota-se a cronologia de exposição idêntica à real, isto é, do nascimento à morte, pois o romance em si começa com o protagonista morto. Assim sendo, após o auxílio do juiz, Napumoceno iniciou seu caminho pelo universo da trama, trabalhando como garoto de recados.

Com o tempo, Napumoceno transformou-se em um excelente vendedor, posteriormente ascendeu ao cargo de gerente da firma, recebeu convite para sociedade nos negócios, solicitação prontamente recusada, pois atrapalharia o desvio de dinheiro que realizava enquanto gerente.

Napumoceno constituiu, dessa forma, seu próprio empreendimento, com os frutos da pilhagem financeira efetivada na empresa onde trabalhou, acumulando significativo montante. Com o decorrer do tempo, estabeleceu a própria firma, expandiu os negócios, ampliou a influência, aperfeiçoou os ramos de atuação e consolidou-se como grande nome na praça comercial.

Durante este período, Napumoceno desenvolveu grandes conquistas financeiras e políticas, assim como a capacidade de relacionar-se com indivíduos pertencentes a círculos elitizados. Granjeou o cargo de vereador e imprimiu sua marca de grande importador e exportador de mercadorias. Napumoceno enriqueceu fabulosamente, haja vista que sua fortuna foi avaliada como a receita do município todo durante muitos anos. Entretanto, os modos como as conquistas foram feitas indicam que poucas personagens conheciam os bastidores pelos quais atuou. Napumoceno enclausurou comportamentos suspeitos, segredados apenas à vida particular, deixando transparecer reputação ilibada na vida pública.

Ao final da vida, dez anos antes de falecer, Napumoceno escreveu o testamento que serviria de base para a narrativa do romance. O complexo de textos incluía um testamento em 387 laudas e 3 cadernos escolares com anotações sobre alguns fatos vivenciados e explicações sobre partes do testamento; por exemplo, a exclusão do sobrinho Carlos. Nessas linhas, Napumoceno pormenorizou acontecimentos da longa existência, bem como utilizou os escritos para explorar diversos momentos, a fim de criar uma imagem bastante díspar daquela que, não fosse pelo narrador, permaneceria encoberta pelas anotações do menino de São Nicolau.

Em sentido amplo, é possível entender o testamento como um livro memorialístico a respeito da vida de Napumoceno, e como tal, reorienta a função primeira do documento, cujas responsabilidades recaem sobre averbação e sucessão de patrimônios. Solitária, a personagem central viveu apenas com o sobrinho Carlos, curiosamente deserdado ao final. O

protagonista era dono de uma das maiores empresas de Mindelo, a Araújo Ltda, mesmo assim era extremamente discreto. A prova disso é que, sendo pai de Maria da Graça, sua filha com a faxineira Maria Francisca, nunca registrou a menina, concedendo mensalmente a pensão que silenciava a empregada sobre a publicação do fato.

No caso da estruturação narrativa, o primeiro capítulo do livro representou em duas laudas a abertura do testamento, pareando os dois inícios: o descerramento do documento cartorial deixado e a abertura do romance. "A leitura do testamento cerrado do Sr. Napumoceno da Silva Araújo consumiu uma tarde inteira" (ALMEIDA, 1996, p. 11). Essas são exatamente as primeiras palavras do narrador acerca das 387 laudas deixadas, construindo a cena da abertura do texto.

No primeiro capítulo, na cena inicial da abertura do testamento, o narrador apresenta alguns nomes de personagens, assim como revela ao leitor o tempo e o espaço onde os fatos transcorrem. O narratário é informado sobre a morte de Napomueno da Silva Araújo, cujo único remanescente da família, o sobrinho Carlos, cuida dos últimos desejos do tio. A abertura, tanto do testamento quanto do romance, adquire contornos realísticos sobretudo pelo uso de referências, tais como: datas, horários, números e, inclusive, pelas testemunhas que autenticaram o documento. Com isso, o leitor é informado sobre o enredo do romance.

A partir do segundo capítulo, bem mais extenso do que o primeiro, a vida de Napumoceno começou a ser esmiuçada pelo narrador e nada mais foi mencionado a respeito da herança. Nota-se a delação mediada pelas vozes que a narração deixou fluir, uma espécie de denúncia sobre quem Napumoceno realmente foi, comportamento narrativo que perdurou até o fim da obra: "uma **nova luz sobre a vida** e pessoa do ilustre extinto, foi como Américo Fonseca, já a caminho de Lombo de Tanque, definiu a abertura do testamento do sr. Napumoceno" (ALMEIDA, 1996, p. 14, grifo nosso). O

excerto ilustra as escolhas feitas por quem narra para explicitar o que significou a divulgação dos textos sobre a vida da personagem.

Do segundo ao último capítulo, a história continua a desenvolver aspectos reservados, peripécias e casos da vida da personagem central. Pelo fato de não haver menção à sucessão dos bens, as passagens se referem às memórias do falecido, trabalhadas textualmente pelo próprio Napumoceno, mas que foram filtradas posteriormente pela narração. A relação entre os escritos do protagonista e a narração dos textos é abordada no sexto capítulo, as férias de Napumoceno em São Nicolau. O trecho foi tomado como fração representativa do processo adotado em toda a obra. O relato sobre as férias ilustra a proposta de leitura deste artigo.

Assim, as férias mostram-se reveladoras, pois a partir delas o leitor pode perceber diferentes perspectivas a respeito dos acontecimentos, a saber: o tratamento discursivo dado pelo próprio agente das ações, e, finalmente, o segundo tratamento discursivo ofertado pela voz que narra não somente o fato ocorrido, mas as percepções e sentimentos das demais personagens envolvidas.

2. A NARRAÇÃO DO TESTAMENTO

Quem efetivamente fez o testamento? A hipótese de leitura desse trabalho se fundamenta na postura do narrador, isto é, na suposição de que o verdadeiro compositor do testamento se edifica a partir da voz narrativa. Seguindo essa linha de raciocínio: o que exatamente o testamento guardou? A princípio, o texto salvaguardaria principalmente a imagem de Napumoceno. Os bens e as vivências serviram como suporte, mas o foco era preservar a boa reputação do testador. O intento ocorreria se o narrador não houvesse modificado a forma/conteúdo, procedimento que causou o efeito

contrário daquele desejado pelo compositor original, a personagem Napumoceno.

Quem publicou o testamento? De que modo a descrição do ato solene foi organizada? Vale registrar que o protagonista se encontrava morto naquele momento. Os relatos, apesar de se referirem aos escritos deixados por Napumoceno, foram selecionados, tratados e dispostos temporalmente por um narrador não identificável na história, o qual, inclusive, utilizou diversas vozes na confecção da narração, evidenciando os distintos pontos de vista sobre os fatos.

Conforme aponta Yves Reuter (2002), devido ao importante papel de gerente organizador das partes constituintes, o narrador cria as artimanhas textuais a fim de conceber os sentidos da obra. Assim sendo, o narrador dispõe as personagens, dá-lhes voz, estrutura a trama, aponta os olhares para os espaços, trabalha as ações e, por fim, conduz todo o conteúdo ficcional por meio de um liame temporal. Sob esse prisma, volta-se para o segundo questionamento: é possível conjecturar que o verdadeiro tesouro a salvaguardar seria a imagem de Napumoceno? Mas, por que a personagem rica desejaria resguardar sobretudo a imagem?

A este questionamento pode-se presumir uma resposta justamente pelo modo adotado por Napomuceno para conquistar a fortuna, assim como a forma utilizada para relacionar-se com as demais personagens. Napumoceno constituiu sua riqueza mediante atos fraudulentos, criminosos, ilícitos e imorais. Haja vista que condutas como violentar sexualmente sua empregada de limpeza não são fatos descritos nos testamentos, ao contrário foram apenas citados de maneira jocosa:

> Evidentemente que o sr. Napumoceno não era homem para falar no seu testamento com tanto espavento, tendo-se limitado neste particular a dizer que a Maria da Graça fora feita encostada à secretária, a mãe sempre de saia verde. (ALMEIDA, 1996, p.66).

Acontecimentos violentos, similares ao estupro que foi disfarçado no excerto acima, não foram divulgados por meio dos escritos de Napumoceno, mas sim relatados pelo narrador. É importante atentar para o posicionamento da voz que revela o testamento. No momento em que o narrador expõe os textos de Napumoceno, pode-se perceber, no episódio do excerto apresentado, que Maria da Graça, filha de Napumoceno, foi "feita encostada à secretária". Porém, logo após, o narrador trabalhou a omissão do protagonista, revelando como efetivamente foi a concepção de Maria da Graça: "agarrou-a e dobrou-a sobre a secretária" e a voz narrativa atesta que "ela lutou, disse larga-me senão eu grito! " (ALMEIDA, 1996, p. 71).

Como se o leitor fosse uma das testemunhas da abertura do documento legal, na cena inicial do romance, o narrador expõe indiretamente o que se passa com o notário da sala que "[...] enquanto bebia pequenos golinhos, **desabafou** que de fato o falecido, pensando que fazia um testamento, **escrevera antes um livro de memórias**". (ALMEIDA, 1996, p. 11, grifo nosso). De posse dessa observação efetuada pelo narrador na voz do notário, extraem-se considerações essenciais ao posicionamento do presente trabalho.

Quanto ao resguardo da imagem, do ponto de vista do protagonista, o ideal seria mesmo um relato das memórias, pois o enfoque incidiria sobre vivências e experiências de quem escreveu o texto, não sofrendo influência de quem narra, inclusive garantindo o cunho desejado: "o velho era um indivíduo cauteloso e cioso de sua privacidade. " (Ibid., p. 145). Entretanto, o narrador em terceira pessoa cindiu o livro de memórias, pois ele narrou os escritos/memórias de outrem. Isto é, até o momento da narração havia somente o material que era de cunho próprio e íntimo e competia apenas aos interessados: Napumoceno, sua filha e Carlos, seu sobrinho. Uma vez aberto o testamento, configurado mais como "um livro de memórias", veio a público a obra processada pelo narrador que coletou diversos pontos de vista, criou

elipses, dentre outros mecanismos, para, possivelmente, dissolver o intento do protagonista.

Ademais, se a obra de Napumoceno fosse exclusivamente ligada ao aspecto imaterial da fortuna, ou seja, ao caráter apenas memorialista, a forma pura de um testamento perderia sua finalidade, devido à função legal de registrar a sucessão de bens, procedimento que é totalmente concreto, direto, objetivo e que não abre margem à conotação. O tesouro a legar era, provavelmente, a imagem, e a forma a resguardar surgiu da mescla de memórias (pessoal), e fortuna (documento cartorial).

Por esses motivos, os escritos mesclaram a sucessão das posses às vivências que reconstruiriam a imagem do protagonista. Se fossem exclusivamente memórias, o título da obra poderia ser: A vida de Napumoceno, por exemplo. Daí pontuar-se que o romance se fez pelo narrador, afinal, um velho "cioso e cauteloso" dificilmente deixaria sua vida ser descrita por estranhos, sobretudo se for considerada a múltipla viabilidade do projeto: a financeira – para a filha – e a pessoal/recriação da própria imagem –para a posteridade.

Uma característica especial de Napumoceno, revelada somente ao final do entrecho, ratifica as considerações feitas até o momento: "[...] e por último, e já no fim de sua vida, ter desperdiçado a sua **verdadeira vocação que era afinal para escritor**." (ALMEIDA, 1996, p. 112, grifo nosso). Diante de uma personagem profundamente astuta, não somente nos meios de enriquecimento ilícito, mas também na rapinagem no campo textual, deve-se ter cuidado com as palavras. A citada "vocação" do protagonista faz toda a diferença, visto que Napumoceno não era um inocente escritor, pelo contrário, era um cuidadoso e cioso comerciante que almejou legar uma excelente imagem de si e possuía dotes literários para trabalhar os conteúdos desejados.

Desse modo, pode-se indagar o quê a astúcia de Napumoceno conseguiu encobrir do negociante e compositor textual? De fato, o leitor pode ser iludido pelos atos do protagonista, devido ao tom irônico da narração e às vezes até cômico. Mas, ao retirar-se a máscara da personagem, constata-se que Napumoceno se comportou de modo oposto à imagem inicialmente construída. Em relação ao desejo de Napumoceno de transmutar a própria imagem, importa ponderar sobre o elemento motivador deste comportamento. Mencionou-se, anteriormente, a nuance irônica como um dos artifícios utilizados pelo narrador. Se a atenção recair sobre os motivos, nota-se que a ironia serviu muito mais para destacar as ações violentas da personagem do que amenizá-las.

A seguir, um exemplo utilizado pelo narrador para destacar a dissimulação de Napumoceno; ao referir-se como o protagonista mobiliou o escritório, afirma: "[...] com gosto e sobriedade como convém a um homem **despido de efêmeras vaidades** e mais **interessado em valores eternos**." (ALMEIDA, 1996, p. 65, grifo nosso). O narrador é irônico, visto que Napumoceno constituiu um patrimônio maior do que a receita da cidade durante anos. Como poderia a personagem com capacidade literária de se reescrever em testamento e extremamente rica possuir o comportamento comedido, conforme relatado? O narrador destacou as "efêmeras vaidades" do protagonista, cujo "valor eterno" era conquistar, dominar e acumular, restando a Napomuceno a possibilidade de recriação da imagem apenas via texto, pois a existência estava maculada de violência.

O narrador heterodiegético, onisciente e pretensamente neutro contribuiu para desemaranhar o texto. Ao longo de toda a trama é possível coletar diversas pistas sobre a dupla relação: Napumoceno/escritos e narrador/testamento. Napumoceno escreveu seu testamento dez anos antes da morte, momento em que estava "substituindo todo o convívio social pelo prazer de leituras." (ALMEIDA, 1996, p. 135). Mais uma prova de que a

personagem não era inocente em nenhum aspecto sobre suas histórias, tanto a vivida quanto a transcrita.

Napumoceno era consciente de suas atitudes ilícitas e imorais, por essa razão, supõe-se, justamente pelo fato de ter elaborado o testamento uma década antes de seu falecimento, a preocupação em garantir a proteção da imagem. Neste ponto, podemos constatar o cuidado da personagem central tanto pelo tempo de precaução quanto pela forma adotada. Isto é, Napumoceno assumiu a postura de registrar, em texto autenticado em cartório, a sucessão dos bens e escrever sobre a existência dez anos antes de falecer. Postura que poderia ser entendida como premeditação para se proteger de possíveis imagens construídas por terceiros.

3. A VIOLÊNCIA

O dicionário de termos filosóficos de Nicola Abbagnano evidencia a dimensão presente no conceito de "violência": "ação contrária à ordem ou disposição da natureza"; "ação contrária à ordem moral, jurídica ou política." (ABBAGNANO, 1998, p. 1002). Importa notar a amplitude de aplicação deste conceito, uma vez que representa qualquer ato "contrário" à "ordem moral, jurídica ou política" ou até mesmo avesso "à disposição da natureza". Portanto, as raízes conceituais se espalham por muitos campos do saber. Independentemente de ser contra um indivíduo, um povo, um comportamento social, as leis ou a natureza, o núcleo semântico do vocábulo repousa no fato de ser adverso ou estar em desacordo a algum dos itens mencionados.

Walter Benjamin reflete acerca de alguns aspectos legais da violência em "suas relações com o direito e a justiça. Pois, qualquer que seja o modo como atua uma causa, ela só se transforma em violência, no sentido pregnante da palavra, quando interfere em relações éticas". (BENJAMIN,

2013, p. 121). As relações justas e injustas entre os meios e os fins, a legitimidade do Estado em usar a violência são algumas das questões apreciadas pelo autor. Transpondo as ideias de Benjamin para o aspecto individual, com o fito de enriquecer, Napomuceno justificou os fins por meios violentos.

Como se espera, as atitudes humanas são regidas por uma ética, isto é, um comportamento social aceito pela comunidade que define o que pode ou não ser feito. Mas, nem todos os anseios e procedimentos podem ser taxados de justos e lícitos, pois muitas vezes os fins podem até ser bons, mas os meios para atingi-los são inadmissíveis. Nas palavras de Benjamin:

> (...) no que diz respeito ao indivíduo enquanto sujeito de direito, a tendência característica é a de não admitir fins naturais em todos os casos em que a realização de tais fins, por parte dos indivíduos, só pode ser adequadamente alcançada pelo uso da violência. (BENJAMIN, 2013 p. 121).

As realizações de Napumoceno foram alcançadas mediante toda sorte de violência. Talvez o protagonista até almejasse ser o dono da ilha, ter o poder absoluto, assumindo o papel dos colonizadores que dominavam o arquipélago.

Os exames realizados por Hannah Arendt sobre a acepção da violência buscam as raízes do pensamento ocidental com foco nos aspectos político-estatais do uso da violência. A autora aborda a natureza do poder absoluto cujas origens transcrevemos:

> Em termos de nossas tradições do pensamento político, têm essas definições muito a recomendá-las. Não apenas originaram-se elas da velha noção de poder absoluto que acompanhou o surgimento do Estado-nação europeu soberano [...] coincidem elas também com os termos usados desde a antiguidade grega para definir as formas de

> governo como o domínio do homem sobre o homem [...]. (ARENDT, 1985, p. 6).

Percebe-se que as inter-relações são regidas por dispositivo político, isto é, há uma hierarquia entre as partes que atuam, uma delas ordena e influencia, a outra obedece e é influenciada. Essa relação levada ao extremo gera o absolutismo, domínio total do governo/Estado sobre a população. Mas pode ser pensada em âmbitos menores, como é o caso de Napumoceno que dominou e interferiu na vida comercial de boa parte da ilha.

Apesar de enfocar "[...] a questão da violência nos domínios da política" (ARENDT, 1985, p. 19), assim como Walter Benjamin, as elucubrações de Hannah Arendt tangeram as ciências sociais, "ninguém que se dedique à meditação sobre a história e a política consegue se manter ignorante do enorme papel que a violência desempenhou sempre nas atividades humanas [...]" (ARENDT, 1985, p. 6). Na busca das influências que a violência causa nas inter-relações político-pessoais, a autora diferenciou alguns conceitos corriqueiramente confundidos.

"O "poder" corresponde à habilidade humana de não apenas agir, mas agir em uníssono, em comum acordo. O poder jamais é propriedade de um indivíduo [...]" (Ibid., p. 24). Mais adiante a autora diferenciou outro termo largamente confundido com o conceito de violência: "a "autoridade" "[...] a sua característica é o reconhecimento sem discussões por aqueles que são solicitados a obedecer; nem a coerção e nem persuasão são necessárias" (Ibid., p. 24-5). Poder, portanto, é construído mediante a formação de um grupo coeso com metas definidas para obtenção de um fim. Por sua vez, a autoridade é o exercício da influência, por meio do reconhecimento dos pares, sem uso de quaisquer mecanismos impositivos.

É interessante notar que ambos os autores consideram o termo violência como algo que está em contraposição a outro fator, no caso de Benjamin (2011), a vontade individual contra o direito; no caso de Arendt

(1985), o Estado contra o indivíduo. E, no caso da escrita ou literatura, como se daria a representação da violência? Conjecturando-se a expressão: verdade ficcional, para designar os eventos que ocorrem no universo da trama como realidade interna, os escritos de Napumoceno surgem como a representação da violência em si, pois atentam contra a verdade dos fatos da diegese, isto é, o protagonista recria os fatos contra a verdade ocorrida no entrecho.

Dentre outras definições trabalhadas por Hannah Arendt, recorreremos apenas às duas registradas por razões muito pontuais que puderam ser aplicadas na leitura do romance. Uma é o evidente poder que Napumoceno constituiu no seu grupo social; a outra é o arremate da autora sobre a ideia de autoridade: "o maior inimigo da autoridade é, portanto, o desprezo, e a maneira mais segura de solapá-la é a chacota." (ARENDT, 1985, p. 25). O desprezo foi a ferramenta que serviu bem à postura do narrador ao expor as recriações de Napumoceno, retirando do protagonista a autoridade sobre a própria história. Da mesma forma, emprestando as ideias de Benjamin e aplicando-as no romance, percebemos que os fins determinados pelo protagonista feriram toda a ética/moral devido aos meios empregados.

Jaime Ginzburg refletiu sobre a violência no campo dos estudos literários. As discussões a respeito da cultura e violência propostas pelo estudioso referem-se à "[...] conexão direta entre estética e ética. O modo como nossa percepção funciona no campo artístico está vinculado ao modo como organizamos nossos valores nas percepções cotidianas" (GINZBURG, 2012, p. 25). A estrutura social interfere nas formas de percepção e organização dos valores, e estes influem, por sua vez, na fatura literária.

Jaime Ginzburg pautou suas reflexões em um conceito corporal da violência: "[...] uma situação, agenciada por um ser humano ou um grupo de seres humanos, capaz de produzir danos físicos em outro ser humano ou outro grupo de seres humanos" (Ibid., p. 10), transitando da mutilação à

morte. Porém, assim como os demais pensadores, Ginzburg apontou a violência como uma "construção material e histórica" (Ibid., p. 8), uma manifestação com referências no tempo e no espaço, cujo embate atinge frontalmente as esferas estabelecidas pela moral.

Em síntese, compreende-se do temário entorno da violência o estado de contrariedade ao comportamento social aceitável. Neste sentido, vislumbra-se, diante das ações de Napumoceno, uma personagem tão poderosa quanto violenta. Em termos de riqueza, ultrapassou a fortuna da sua própria cidade; em matéria de influência, controlou e burlou os colonizadores, a justiça e a lei; e em questões físicas, até mesmo cometeu estupro contra a mãe da sua filha. As condutas de Napumoceno perpassaram muitos aspectos da "ação contrária à moral" presente na acepção do vocábulo.

Por fim, no campo textual, Napumoceno intentou seu último ato violento: a construção de uma nova versão sobre suas experiências. A última violência de Napumoceno seria a omissão da verdade, a adulteração dos fatos ou até a própria mentira plenamente transformada em narração. A produção das escrituras, dez anos antes do falecimento, pode ser encarada como uma profunda preocupação com a imagem a legar à posteridade, a falsa história que era o verdadeiro tesouro a salvaguardar.

Entretanto, como se pontuou, o narrador reverteu à imagem de Napumoceno ao recriar o testamento, perfazendo um documento cuja forma foi cindida em relação ao original. O narrador trouxe para o texto as diversas vozes, fazendo do privado algo construído por muitos. A narrativa utilizou a ironia como ferramenta indicadora da verdade dentro do universo ficcional; apontou as distintas versões dos fatos ocorridos nas experiências do protagonista, instaurando a dúvida sobre a figura do velho rico. Enfim, a autoridade e o poder do protagonista foram dissolvidos diante da narração

da voz heterodiegética que, possivelmente, impediu o último ato de violência de Napumoceno: a criação do testamento.

4. *SIC TRANSIT GLORIA MUNDI*[19]: "O REGRESSO DE ADÉLIA"[20]

O início do sexto capítulo do romance revela o descompasso entre os conteúdos dos escritos do protagonista e a forma com que a voz narrativa os organizou. No trecho a seguir, é possível perceber os mecanismos que respaldam a leitura proposta neste artigo. Na obra, estamos diante da sexta fração, entretanto, a passagem narra o que seria o oitavo capítulo do testamento:

> O oitavo capítulo do testamento do sr. Napumoceno foi exclusivamente dedicado às suas férias em São Nicolau porque ele aproveitou-o para fazer como que um roteiro dos lugares dignos de serem conhecidos e acabou mesmo por falar da história da descoberta e colonização da ilha [...] Mas ao fim de pouco mais de um mês, concluiu estar já sarado de determinadas convulsões sentimentais que o tinham levado a procurar os lugares de sua infância e decidiu voltar [...]. (ALMEIDA, 1996, p. 101).

As "convulsões sentimentais", sensações que poderiam ser imaginadas devido à ruptura do relacionamento entre Napumoceno e Adélia, uma de suas amantes, são declaradas mais tarde como elementos motivadores da fuga do protagonista para São Nicolau, a fim de escapar do duelo com o namorado de Adélia. Sob risco de morte, por ter entrado em amores com mulher comprometida, Napumoceno "dedica" um capítulo do testamento "às férias", esmiuçado em um dos cadernos escolares intitulado de "o regresso de Adélia" (ALMEIDA, 1996, p. 102). Durante esse tempo, supostamente,

[19] Ditado latino: "assim passa a glória do mundo". Página 103.
[20] Citação referente ao título do terceiro caderno de anotações de Napumoceno, menção à página 102.

Napumoceno criou roteiros de viagens e fez busca sobre a história da colonização da ilha enquanto descansava, devido ao desaparecimento da amante Adélia.

A passagem mais pormenorizada sobre o regresso das férias foi relatada em um caderno à parte. O narrador, ao desenvolver o sexto capítulo, demonstrou as versões de um único fato, as intenções e atos de Napumoceno, o conhecimento de Carlos, as interpretações de Maria da Graça sobre os acontecimentos e, por fim, as percepções de Adélia sobre o velho com quem manteve um relacionamento amoroso. Os motivos reais que impeliram Napumoceno a fugir da ilha, o leitor os descobre pela voz de Carlos, que frequentemente classificava Napumoceno de concupiscente e, portanto, sabia das artimanhas do tio:

> **No testamento em si ele não avançou mais do que o já relatado, mas no terceiro caderno escolar explicou miudamente as "determinadas convulsões sentimentais"** que o tinham decidido a pôr em prática a ordem dos antigos de meter mar entre um amor contrariado. E efetivamente, tendo passado esse tempo visitando, escrevendo e falando com pessoas que não via fazia muitos anos, Adélia aos poucos foi-se transformando numa vaga lembrança [...]. (ALMEIDA, 1996, p. 101-102, grifo nosso).

Nos escritos, Napumoceno afirma ter retirado férias em São Nicolau devido à perda de uma paixão, desejou olvidar sua amante e por isso partiu, meteu "mar entre um amor contrariado" (ALMEIDA, 1996, p. 101). Ao ler os espólios do pai, Maria da Graça tomou o acontecimento como um dessabor do velho, um fato realmente ruim. Nas palavras de Maria da Graça, transcritas pelo narrador: "[...] com o exclusivo objetivo de justificar o pai, pensar que ter ele escrito o que sonhara e não o que acontecera na realidade." (Ibid., p. 109), afinal, "[...] ele deixa transparecer que perder Adélia foi duro para ele." (Ibid., p. 145). A expressão, "e não o que acontecera

na realidade", explica a relação entre aquilo que ocorria e aquilo que era criado pelo protagonista.

Por outro lado, Maria da Graça recebe outra versão ao consultar Carlos a respeito dos fatos: "foi um escândalo de tal ordem que ele teve que se refugiar em São Nicolau" (ALMEIDA, 1996, p. 144). Essa é a menção de Carlos ao descobrir a história do velho de quase sessenta anos com a "gazela" (como era nomeada), de vinte e poucos anos. Todo emaranhado ocorre pela razão de o namorado de Adélia ter regressado do exterior. Posteriormente, ao se reencontrarem, pelo viés de Adélia, emerge outra perspectiva trabalhada pelo narrador: "vim para ficar contigo, se ainda me queres" (Ibid., p. 104), expressando a submissão e ingenuidade da jovem, como se Adélia houvesse escolhido o velho rico e, de fato, não tivesse sido tanto abandonada pelo namorado quanto tratada por Napumoceno somente como amante.

Assim, percebem-se como os pontos de vista sobre a mesma ocorrência são costurados pelo narrador. A começar pela designação do vocábulo "regresso". Considerando o protagonista como o referente, o título do caderno fixa Napumoceno no centro e faz entender que foi Adélia quem partiu, seja em quebra de relacionamento ou por motivo de viagem. No entanto, Adélia era pobre e nunca deixou a ilha, bem como possuía um namorado. Por meio do depoimento de Carlos, sabe-se que foi o velho comerciante quem deixou a ilha e regressou posteriormente ao desaparecimento do consorte de Adélia.

Seguindo a reconstrução sentimental da filha, Maria da Graça, percebe-se a visão romântica de uma menina órfã que almejava superar os desatavios do pai, encobrindo as lacunas de caráter do mesmo e reforçando os laços familiares. Por fim, tomando-se Adélia como referencial, percebe-se que ela foi apenas mais uma moça da qual o protagonista usufruiu: "[...] e eu olhava para ti e sentia-me amada e protegida e feliz e não queria pensar em mais nada [...]" (ALMEIDA, 1996, p. 107). O narrador perscruta os

sentimentos de Adélia, mas esta é, na perspectiva do velho, a "gazela" dos olhos grandes.

Os sentimentos de Adélia foram transcritos pelo narrador no excerto acima, todavia, os sentimentos de Napumoceno são demonstrados pelas palavras do sr. Fonseca, notário do testamento, cujas declarações o narrador fez questão de esclarecer: "[...] ele via claro que Adélia fora mais uma das concubinas do malandro [...]" (Ibid., p. 111). Os vocábulos "concubina" e "malandro" podem ser atribuídos ao narrador ou ao notário? Em qualquer um dos casos, parece mais correto pensar que Adélia foi somente usada e desprezada por Napumoceno, e este pensou após possuir sua amante Adélia: "*sic transit gloria mundi*" (ALMEIDA, 1996, p. 104).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O aspecto testamentário foi cindido no momento em que os atos de Napumoceno foram revelados por discursos das demais personagens. A forma que deveria ser apresentada no âmbito jurídico fragmentou-se, do mesmo modo que a verdade construída pelo protagonista dissolveu-se no entrecho. O testamento de Napumoceno parece ter se transformado nos relatos de terceiros, organizados pela voz narrativa. Desnudado pelo prisma das diversas versões dos interlocutores que também vivenciaram os episódios, Napumoceno perdeu seu testemunho e os escritos parecem ter se transformado em um livro de memórias coletivas, sob a perspectiva do narrador, o qual transfigurou as experiências do protagonista.

Isto posto, constatam-se no sexto capítulo, mas podem ser observadas em todo o romance, que as experiências de Napumoceno, transcritas no texto como testamento, pouco condiziam com os fatos ficcionais, por exemplo, a passagem: "há muito tempo que se sabia que ele tinha uma filha, melhor, que eras filha dele. Mas como não eras registrada dizia-se isso só a boca

pequena" (ALMEIDA, 1996, p. 143). Por fim, vale destacar, do trecho extraído da conversa entre Carlos e Maria da Graça, a importância do termo empregado: registrar. A filha de Napumoceno foi uma realidade dentro da ficção, porém o registro dela seguiu o mesmo padrão dos bens e memórias do protagonista: um profundo sigilo ou adulteração.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO. Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ALMEIDA, Germano. **O testamento do sr. Napumoceno**. Apresentação, glossário e notas Mário Prata. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

ARENDT, Hannah. **Da violência**. Tradução de Maria Claudia Drummond Trindade. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 1985, c1970.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin, tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012. (Coleção ensaios e letras).

GÂNDARA, Paula. **Construindo Germano Almeida**: a consciência da desconstrução. Lisboa: Nova Veja, 2008.

GOMES, Simone C. **Cabo Verde e Brasil**: um amor pleno e correspondido. O Marrare: Revista de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Rio de Janeiro n. 9, p. 62-73, 2008. Disponível em: http://www.omarrare.uerj.br/numero9/simone.html. Acesso em: 19 jun.2017.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas José Marcos Mariani de

Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed 34, 2000. 240 p. (Coleção Espírito Crítico).

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

SANTILLI, Maria Aparecida. **Africanidade**: contornos literários. São Paulo: Editora Ática, 1985.

SILVA, Vítor M. A. **Teoria da Literatura**. 2 ed. rer. e aum. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

Capítulo 14

PELAS ENTRELINHAS DO PODER: RESISTÊNCIA E REVIDE EM *A SELVA*, DE FERREIRA DE CASTRO.

Rodrigo Anderson Machado Cavalcante

INTRODUÇÃO

Entre as fases históricas da Amazônia, a que foi intitulada de *boom* da borracha foi uma das mais importantes e abordadas pela literatura de cunho regionalista. Entre os autores mais importantes deste período, temos José Maria Ferreira de Castro, com o romance *A selva* (1930), uma das obras de maior relevância para o período e também obra de valor ímpar para a carreira do autor, que o fez precursor do neorrealismo português.

Entre os diversos temas trabalhados na obra temos a exploração dos migrantes nordestinos e a figura dos seringalistas, que em sua maioria são representados como indivíduos agressivos e especuladores. Além destes personagens históricos, o autor também inclui o negro como uma figura de destaque dentro do romance, contrariando a marginalidade dada a ele após a abolição da escravatura.

Desta forma, com o presente trabalho buscaremos analisar como a personagem Tiago, um negro alforriado, resiste à hegemonia de Juca Tristão e ao final, não suportando mais a truculência e a crueldade com a qual seu patrão comandava o seringal, revidou aos castigos impostos por ele aos companheiros de seringal.

Para compreendermos como se configurou o regime de semiescravidão dos seringueiros na Amazônia, faremos uma contextualização histórica dos principais aspectos da história amazônica, desde a chegada dos primeiros expedicionários até o advento do período de maior expressão econômica e política da região, que foi o período de exploração da borracha, durante o final do século XIX e início do século XX. Para tanto nos respaldamos teoricamente em autores que abordam a história amazônica como Gondim (2007), Souza (1994), Cunha (1999), além daqueles que versam sobre a questão da resistência de sujeitos pós-coloniais como Bhabha (1998), Bonnici (2005, 2009), entre outros. Em seguida faremos a análise da obra a partir dos dados históricos e dos conceitos teóricos sobre resistência.

1. DOMÍNIOS COLONIAIS: ORIGENS, VERTENTES E IMPLICAÇÕES

Antes de adentrarmos à análise do romance A *Selva*, torna-se necessário empreendermos um estudo de contextualização acerca de alguns conceitos e dados históricos que serão necessários para o entendimento da análise da referida obra, tais como: o colonialismo, o colonialismo Amazônico e o que foi o ciclo da borracha. Embora o contexto da obra não seja mais o colonialismo europeu, faz-se necessário compreender o colonialismo pelo fato de o sujeito negro colonizado e escravizado ser oriundo deste sistema ideológico de dominação e exploração.

De acordo com Loomba (1998), baseada no dicionário Oxford da Língua Inglesa, o termo colonialismo advém das colônias romanas, e referia-se aos romanos que se assentavam em outras terras, mas ainda nutriam relações com sua terra de origem.

Corroborando com tal conceito, Bosi (1992) recorre às raízes latinas do termo, o qual deriva do verbo latino *colo*, e significou na língua de

Roma, *"eu moro, eu ocupo a terra,* e, por extensão, ele o define como:*eu trabalho, eu cultivo o campo.*

Já segundo Bonnici (2005, p.21), "o colonialismo consiste na opressão militar, econômica e cultural de um país sobre o outro". Neste sentido, verificamos a extensão do termo que agora abrange outras relações que não só a de natureza territorial. Isto se dá porque o colonialismo europeu rompeu com o simples cultivo de terras e deu ao termo novas implicações. Nas palavras de Loomba (1998, p. 2).

> (...) o processo de 'formar uma comunidade' em uma terra nova necessariamente significa deformar ou reformar as comunidades que já existissem lá, e envolveu uma ampla gama de práticas incluindo comércio, saques, negociações, guerras, genocídios, escravidão e rebeliões.

A partir desta definição dada pela teórica, somos levados a refletir a respeito do colonialismo europeu como pertencente a esta ampla gama de ações nos territórios "conquistados", quebrando assim com a neutralidade do termo em suas origens. Na maioria das vezes os conquistadores não encontraram os territórios vazios, havia os habitantes originais que se tornavam "empecilhos" para seus objetivos colonizatórios, que consistiam em expandir a ação de dominação, não só do novo território como também dos povos que lá residiam.

O intuito da colonização europeia não estava exclusivamente vinculado com o cultivo de forma simplória, uma vez que a atividade de colonizar tinha como objetivo primordial a busca por fontes econômicas, terras que fossem encontradas e que mostrassem ser potencias fontes de riquezas, como o ouro, eram de imediato tomadas em nome do rei de Portugal, da Espanha ou qualquer outro país hegemônico.

No livro intitulado *A descoberta da América* (2003), Tzvetan Todorov faz um levantamento significativo das ações coloniais aplicadas por

conquistadores europeus nas terras pertencentes aos antigos impérios mexicanos. Os relatos são os mais diversos, mas sempre estão impregnados de crueldade e genocídios contra os habitantes das terras conquistadas.

A partir desta ampla gama de ações praticadas em decorrência do colonialismo, Bonnici (2005) afirma que há três tipos de colônias: a) colônias de povoadores (como foi o caso do Brasil, Austrália e Canadá); b) colônias de invasores (Índia, Nigéria, Senegal, Sri Lanka) e por último as colônias duplamente colonizadas como as ilhas do Caribe.

Esta configuração se dá porque as práticas coloniais desenvolvidas não seguiram um mesmo padrão, configuram-se de acordo com a realidade de cada país. Por exemplo, as ilhas do Caribe são consideras colônias duplamente colonizadas pelo fato de que tiveram a sua população original dizimada e por esta razão os colonizadores tiveram de repovoar as ilhas com povos trazidos de outros países, como os escravos oriundos da África.

Dada a sua complexidade, o colonialismo das potências europeias fez com que as relações entre colonizador e colonizado ficassem mais complexas, a ponto de prendê-los em uma relação binária, a qual vai reger e legitimar a ação colonial a partir do primeiro contato entre ambos.

Tal relação é binária porque advém do conceito de alteridade que é manipulada em favor do colonizador que, munido do discurso que legitima suas ações de dominação, subverte os nativos da terra e toma suas posses em nome da fé cristã e da coroa, portuguesa ou espanhola, como ocorreu durante o "processo civilizatório" do qual o continente Americano foi vítima.

2. O COLONIALISMO AMAZÔNICO

A história da Amazônia está diretamente ligada ao colonialismo na América, uma vez que, até o contato dos europeus com as terras que hoje nomeamos por Amazônia, estas pertenciam aos povos indígenas que aqui já

habitavam. No entanto, o mundo só passou a conhecê-las a partir das expedições e da invasão e dominação dos colonos europeus sobre os povos e as terras amazônicas.

A vinda dos colonizadores para a Amazônia teve o intuito de buscar novas fontes econômicas para sustentar suas economias e expandir seus domínios territoriais. A conquista e a efetiva exploração amazônica se deu de forma bastante gradativa, repleta de oscilações, uma vez que até a instalação das primeiras colônias houve uma série de fatores que auxiliaram a não fixação dos exploradores, tais como: a dificuldade de acesso, o clima inóspito, as doenças tropicais, entre outros.

Nas palavras de Gondim (2007), a Amazônia não foi "descoberta", mas sim "inventada". Isto se dá porque antes de se ter o contato efetivo com o contexto amazônico, os europeus construíram um imaginário folclórico e mitológico a respeito do meio ambiente e dos habitantes da região, tais concepções muitas vezes foram mantidas e cultivadas ao invés de serem desmitificadas pelos primeiros expedicionários. Era importante que o imaginário mitológico fosse mantido, o tom de aventura para territórios tão distantes nutria a curiosidade e tornava-se um convite para a vinda de outros exploradores.

As primeiras empreitadas coloniais, segundo Souza (1994) não geraram grandes avanços para a exploração econômica, muitas delas geraram muito mais perdas do que ganhos. Obviamente, as perdas mais significativas foram para os indígenas, já que muitas tribos ao resistirem à imposição do domínio colonial, foram dizimadas, enquanto outras rederam-se, perdendo suas terras em nome da coroa espanhola e portuguesa, muitos dos seus foram sacrificados em combates por seus domínios.

Em uma das expedições a visitar a Amazônia, a primeira, datada de 1541, e tida como uma das mais importantes, dispomos do frei dominicano Gaspar de Carvajal como cronista. Graças aos seus relatos temos acesso ao

ponto de vista do colonizador em relação às terras do "Novo Mundo", e como os fatos ocorreram a partir de seu olhar. Souza (1994, p. 29) afirma que "para o cronista, somente um ponto era comum entre o índio e o branco: a violência com que atacavam ou se defendiam. Por isso deviam ser erradicadas e os povos amazônicos destribalizados".

Ao analisarmos a opinião do cronista sobre os indígenas somos levados a questionar até que ponto sua opinião era justa e correta para com os indígenas. O empreendimento colonial não só invadia as terras que já possuíam proprietários, como também utiliza de extrema violência para usurpá-las de seus donos. Em contraponto, o discurso colonial reverte a situação e propaga a imagem dos indígenas como seres selvagens e sanguinários que atacam de forma aleatória, como se eles não tivessem o direito de lutar por seus domínios e sua hegemonia.

Colonização e violência parecem traçar íntimas relações, já que os colonizadores quase sempre utilizavam da força física para obter informações dos indígenas a respeito da localização das riquezas e dos mitos que povoavam seu imaginário, porém tais tesouros, como o "Eldorado", e o reino "das Amazonas", nunca foram encontrados.

O período colonial na Amazônia, que teve início a partir de 1600, foi, a princípio, caracterizado pela ocupação da região, ou seja, Portugal temendo invasões providenciou a construção de fortes e pequenas vilas em pontos estratégicos na região para impedir a entrada de expedicionários invasores. Esses assentamentos não tiveram grande expressividade na época, ou seja, sua função era mesmo garantir a soberania portuguesa sobre esta parte do território Amazônico.

3. O CICLO DA BORRACHA NA AMAZÔNIA

Embora no período histórico e econômico da Amazônia intitulado pelos críticos como Ciclo da Borracha, o colonialismo e a escravidão já tenham dispersado suas origens e sua tendência hegemônica maciça, oriunda dos países europeus, muito das características destes processos de dominação ainda permaneciam regendo a sociedade amazônica, principalmente durante o período em que a borracha toma dimensões internacionais e passa ser a principal fonte econômica da região norte.

Após a decadência da exploração das drogas do sertão, durante o período colonial, outra riqueza natural que atraía os olhares e a cobiça do estrangeiro, a borracha, ou seringa, que passou a ser conhecida na Europa a partir da expedição do cientista francês Charles-Marie de La Condamine. La Condamine foi o primeiro a informar a existência da borracha para a Academia de Ciências de Paris em 1745, após sua viagem pela Amazônia em 1743, porém naquela época sua descoberta não é tão valorizada, uma vez não haver ainda tecnologia apropriada para fabricação de utensílios de utilidade e mercado interessado no produto derivado do látex amazônico.

É só a partir do século XIX, após sucessivos experimentos e refinamento do produto natural, que a borracha passa a despertar interesse industrial por parte de países integrantes da Europa Ocidental e os Estados Unidos.

A partir da descoberta da borracha como fonte de recursos, a Amazônia passa a ser palco não mais da exploração do indígena, mas sim do homem de forma geral. Até porque os indígenas resistiam com bravura à submissão ao trabalho escravo, cabe reprisar que neste período a escravidão, tanto indígena quanto negra, já havia sido proibida por decreto.

Devido a impossibilidade de se obter mão de obra escrava, surge a necessidade de manter a região economicamente viável e sustentável com a

exploração da borracha, mesmo sem a possibilidade de se ter a mão de obra indígena. É a partir deste contexto que se busca a mão de obra na região nordeste que, assolada pela seca, muitos de seus habitantes almejavam uma solução rápida para sobreviverem e terem melhores condições de vida. Assim, os homens que surgiam naquela região com propostas de emprego tentadoras, convenciam com facilidade os nordestinos a partirem para os seringais da Amazônia.

Neste sentido, há uma nova configuração de trabalho na Amazônia. Ao invés de se ter o binarismo entre europeu e nativo, ou negro escravo, essa mão de obra será substituída pelo retirante nordestino, que se tornará seringueiro na Amazônia, criando assim, a relação seringalista e seringueiro substitui a relação europeu/nativo. A configuração é similar à anterior pelo fato de haver domínio de um sobre o outro em condições desiguais. Nas palavras de Cunha (1999), "o seringueiro é o único homem que trabalha para escravizar-se", ou seja, mesmo num período pós-escravidão negra, teremos ainda a presença de um outro modelo escravocrata na Amazônia durante o ciclo gomífero, que se configurará na relação entre seringueiro e seringalista.

4. O AUTOR FERREIRA DE CASTRO E SUA OBRA

José Maria Ferreira de Castro ou Ferreira de Castro, como ficou mundialmente conhecido, foi um escritor e jornalista português. Nasceu em 24 de maio de 1894 em Ossela. Ferreira de Castro ainda aos 12 anos de idade, depois de ter ficado órfão, parte sozinho para o Brasil, em busca de melhores condições de vida. Após ser enganado pelo tio vai parar nas margens do rio Madeira em um seringal chamado Paraíso, no município de Humaitá.

É no seringal Paraíso que Ferreira de Castro vai viver durante quatro anos de sua vida, passando por dificuldades e vivenciando o drama dos migrantes nordestinos em busca de sobrevivência no interior da floresta Amazônica. Tal experiência vai lhe render material suficiente para a publicação de um primeiro livro intitulado *Matador por Incidente* (1914), uma obra inicial a qual o autor se refere como uma escrita tímida. Além deste primeiro romance, em 1930 o autor publica *A selva*, uma de suas obras mais conhecidas e de prestígio mundial, sendo traduzida para mais de dez países entre eles: Estados Unidos, Inglaterra, Rússia, Alemanha e mais recentemente publicada no Japão no ano de 2001. Atualmente encontra-se em sua 42ª. edição em Portugal[21].

É baseada na rica e forte experiência do autor no seringal Paraíso, às margens do rio Madeira, a qual faz um abrangente panorama da região Amazônica, tanto sob o olhar naturalista quanto sob uma perspectiva sociológica. O autor insere na obra aspectos significativos da natureza amazônica trazendo um panorama vivo dos mistérios da flora e fauna, além do teor sociológico ao tratar do trabalho semiescravo executado por nordestinos que se viam prisioneiros da floresta e do preço da borracha que decrescia a cada dia pela concorrência com o mercado asiático, o que os tornavam devedores, sem chance de saldarem suas dívidas e retornarem para suas terras de origem,

A narrativa tem como protagonista o jovem português Alberto, que é punido com o exilio em Portugal, por conflitos políticos, e assim vem para o Brasil. Durante algum tempo vive em Belém do Pará na casa de um tio que o acolhe, porém quando este cansa de sustentá-lo, sugere que ele vá trabalhar em um seringal. Por orgulho, Alberto parte para o seringal Paraíso. Durante a longa viagem pelos rios amazônicos, e em meio a indivíduos que ele menospreza em um primeiro momento, o protagonista vai aos poucos

[21] Neste trabalho utilizamos a 37ª. edição, publicada em 1989, pela editora Guimarães.

assimilando a realidade amazônica e refletindo sobre os muitos aspectos que a circundam. Ao longo da viagem, o narrador situa Alberto nos espaços que se sucedem com uma rica descrição pormenorizada da grandeza das matas e dos rios, e de tudo que o personagem vai descobrindo aos poucos, com um olhar que mescla espanto e deslumbramento ao mesmo tempo.

Além deste aspecto realista sobre a natureza, que revela tudo sem fantasiar, a obra também trata dos conflitos sociais, principalmente oriundos do grande *boom* da borracha, que na época da narrativa encontra-se em decadência no mercado pela concorrência asiática.

Embora um dos principais temas sociológicos seja a exploração dos migrantes nordestinos, outros temas também circundam a narrativa. No decorrer das páginas do romance nos deparamos com casos de barbárie oriundos do desejo sexual latente, uma vez que os seringueiros eram impedidos de levar a família consigo para reduzir os gastos. O próprio Alberto, que no início da narrativa mostrava-se cheio de princípios éticos e morais, com o passar do tempo, movido pelos "instintos da carne", chega a cogitar manter relações sexuais com D. Vitória, uma senhora sexagenária. Alberto também manifestou forte desejo por D. Yayá, esposa do sr. Guerreiro, funcionário de Juca Tristão.

Além das lutas por mulheres, outros temas se sucedem no decorrer da obra, como os conflitos entre indígenas e seringueiros, patrão e empregados, as doenças tropicais, pragas de insetos e animais, sucedem-se aos desesperos humanos causados pelo isolamento na selva, porém sobre todos eles sempre emerge a borracha como principal motivo por se encontrarem naquele lugar.

5. O PROCESSO DE DOMINAÇÃO NO SERINGAL E AÇÃO DE REVIDE PRATICADA POR TIAGO

Sintetizando a situação dos imigrantes dentro dos seringais, Ferreira de Castro consegue trazer para o leitor a opressão sofrida pelos seringueiros de forma realista, comprovada a partir de estudiosos que abordaram o tema, como Euclides da Cunha (1999), que aponta algumas características deste regime de semiescravidão e opressão por meio de dívidas infindáveis.

Assim como no sistema colonial, o imperialismo estava a todo vapor subjugando ainda mais os povos que outrora tiveram seus domínios extirpados e realocados sob o domínio de novos líderes. Após cerca de quase trezentos anos, a situação se repete, desta vez o ciclo econômico tem como base os seringais da Amazônia.

Isto se dá porque o financiamento da extração da borracha estava vinculado com as grandes casas aviadoras que funcionavam como uma espécie de banco que emprestava dinheiro aos seringalistas. A relação comercial entre a casa aviadora, o seringalista e o seringueiro recebeu a nomenclatura de *aviamento*, e constituía-se em uma complexa relação econômica que prejudicava principalmente os seringueiros.

Tal relação é que possibilitou a exploração da mão de obra imigrante, uma vez que iludidos pela promessa de enriquecimento rápido, os trabalhadores já chegavam aos seringais com uma grande dívida, ocasionada pelo valor das passagens, além das despesas com todo o material de trabalho que era indicado pelos donos dos armazéns no seringal.

Cunha (1999) evidencia que,

> No próprio dia em que parte do Ceará, o seringueiro principia a dever: deve a passagem de proa até ao Pará (35$000), e o dinheiro que recebeu para preparar-se (150$000). Depois vem a importância do transporte, num "gaiola" qualquer de Belém ao barracão longínquo a

> que se destina, e que é, na média, de 150$000. Aditem-se cerca de 8000$000 para os seguintes utensílios invariáveis: um boião de furo, uma bacia, mil tigelinhas, uma machadinha de ferro, um machado, um terçado, um refle (carabina Winchester) e duzentas balas, dois pratos, duas colheres, duas xícaras, duas panelas, uma cafeteira, dois carretéis de linha e um agulheiro. [...] Aí temos o nosso homem no "barracão" senhoril [...] Ainda é um "brabo", isto é, ainda não aprendeu o "corte da madeira" e já deve 1:135$000. (CUNHA, 1999, p.12)

Os dados apresentados comprovam a realidade inicial do seringueiro, tal dívida configurava-se o primeiro dos muitos elos que constituíam as correntes de seu exílio escravocrata na Amazônia extrativista do final do século XIX. Os próximos elos seriam adquiridos paulatinamente e estavam ligados às necessidades de subsistência como a alimentação:

> Segue para o posto solitário encalçado de um comboio levando-lhe a bagagem e víveres, rigorosamente marcados, que lhe bastem para três meses: 3paneiros de farinha de água, 1 saco de feijão, outro, pequeno, de sal, 20 quilos de arroz, 30 de xarque, 21 de café, 30 de açúcar, 6 latas de banha, 8 libras de fumo e 20 gramas de quimino. Tudo isto lhe custa cerca de 750$000. Ainda não deu um talho de machadinha, ainda é o "brabo" canhestro, de quem chasqueia o "manso" experimentado, e já tem o compromisso sério de 2:090$000. (CUNHA, 1999, p.13)

É sob esta perspectiva de opressão que pautaremos a análise da obra, para tanto nos ateremos a alguns aspectos da teoria pós-colonial, tendo em vista que o regime de trabalho e escravização do seringal nos remete às imposições coloniais europeias sob os sujeitos colonizados. Neste sentido, utilizaremos a teoria do revide, que analisa quais as formas de resistência encontradas pelos colonizados/trabalhadores para tentarem romper com a hegemonia do colonizador/patrão sobre si.

Nos moldes coloniais, o sujeito colonizado poderia tanto permanecer sob o jugo do colonizador como tentar livrar-se das amarras coloniais. Para tanto, os estudos pós-coloniais observam que há diferentes formas de romper com a hegemonia do colonizador, as quais podem ser físicas, com o uso de estratégias violentas como ataques aos colonizadores por meio de lutas, além das formas de resistência discursivas que são quase imperceptíveis ao olhar hegemônico.

Muitos teóricos consideram a resistência discursiva muito mais viável e poderosa do que aquela que utiliza a violência, por ser mais abrangente e conceder menos perdas como as que podem ocorrer nos embates físicos.

Os *revides violentos* são pouco viáveis porque, conforme muitos documentos históricos que ilustram guerrilhas entre colonizadores e colonizados há a nítida derrota dos dominados pelo fato de seu aparato de armas ser menor e mais rústico em relação ao dos colonizadores.

Em um de seus livros mais representativos, *Os condenados da terra*, o teórico antilhano Frantz Fanon em um primeiro momento considera o revide armado eficaz, porém conforme o passar do tempo, as perdas para os colonizados tendem a serem maiores e passa a ser um revide quase que nulo. (BONNICI, 2009).

Em contraponto, o revide discursivo é considerado mais eficaz porque é arquitetado de forma silenciosa, nas lacunas deixadas pela hegemonia colonizadora europeia. Neste tipo de resistência, Bhabha (1998) mostra-se como um especialista ao teorizar sobre a ambivalência do discurso colonial. Uma das formas discursivas abordadas por ele diz respeito a mímica como uma forma ambivalente de revidar, de acordo com Ashcroft et al. (2000, p.139) "Quando o discurso colonial encoraja o sujeito colonizado a 'imitar' o colonizador, adotando os hábitos culturais, suposições, instituições e valores, o resultado nunca é uma simples reprodução destes traços. Pelo

contrário, o resultado é uma 'cópia indistinta' do colonizador que pode ser quase ameaçado." Sob este enfoque dado a "imitação" podemos considerar que a imitação mascara o verdadeiro significado dela mesma, ao passo que mostra a submissão pela cópia dos hábitos culturais, também propaga inconscientemente a quebra dos padrões, já que ela não é idêntica ao padrão colonial. Bhabha (1998) afirma "quase o mesmo, mas não exatamente". A suposta imitação, na verdade, é um hibridismo que mescla a cultura do branco europeu com a do colonizado, ao impor sua "verdade" cultural o colonizador incentiva a cópia que é também uma resistência camuflada.

Neste sentido, abordaremos a obra sob este enfoque de resistência, uma vez que um dos personagens da obra, Tiago, é um negro que habita o seringal Paraíso. Por meio da teoria pós-colonial buscamos compreender como o sujeito pós-colonial revida às imposições do dono do seringal, seu Juca Tristão, que embora não seja um colonizador oriundo das potências europeias, age como se o fosse.

Para Bhabha (1998) há duas modalidades de resistência discursiva: a *sly civility*, ou cortesia dissimulada, e a mímica. Embora seja possível a constatação destes tipos de resistência em obras de cunho pós- colonial, na presente obra iremos analisar como a personagem Tiago consegue revidar a hegemonia propagada por Juca Tristão de modo discursivo e violento.

Tiago surge na obra de forma singela, sendo retratado pelo narrador como um sujeito aos moldes estereotipados tão comuns na mentalidade do colonizador. Ao permite-se ser utilizado como alvo humano por seu patrão e amo, em treinamento de pontaria, quando o mesmo posiciona-se na mira do patrão com uma laranja na cabeça, Tiago transparece certa cortesia dissimulada, já que somente Juca Tristão é quem pode "brincar" com ele com maior aceitação. Isto é percebido através do contraste existente entre a forma que ele trata os demais seringueiros que nada podem oferecer a ele e o dono do seringal.

Além de conceder benefícios sobre si mesmo, Tiago também busca agradar ao filho do amo, "O velho negro arrastava, pela selva, a sua perna coxa, para lhe trazer frutos raros, saborosos, que ele recebia quase indiferente, como se o mimo, fosse de obrigação." (CASTRO, 1989, p. 94)

Delimitar a forma de resistência efetuada por Tiago requer que consideremos o seu modo de resistência como *sly civility*, ou cortesia dissimulada, uma vez que para conseguir benefícios, age de forma dissimulada, ou melhor, permite-se camuflar a partir de um discurso de civilidade que não é configurado na relação com os outros seringueiros,

> O negro Tiago, outrora escravo, agora quase inútil, só a ele consentia que o tratasse pela alcunha que considerava ultrajante. A sua perna coxa, origem do apodo, parecia-lhe desgraça demasiado grande para que os outros ainda se rissem dela. Muitos seringueiros exibiam cicatrizes de golpes de terçado que ele lhes dera, em arremetida desafrontadora. (CASTRO, 1989, p. 149)

A distinção de tratamentos nos leva a considerar que o negro não age com violência com Juca Tristão como faz com os seringueiros que zombam dele, apenas para conseguir benefícios dentro do seringal. Como podemos verificar no fragmento,

> — Eu, às vezes, sinto pena por este pobre diabo do Tiago. Outras vezes, enoja-me o ódio que ele tem a quem brinca com o seu defeito. O culpado é seu Juca. Se o metesse na ordem e proibisse os seringueiros de o tratarem por "Estica", acabava-se com isto. Mas qual! Ele próprio dá o exemplo. Como faz do Tiago o que quer, não se importa com o que ele faz aos outros.
> — Seu Juca parece que gosta muito dele...
> — Gosta, à sua maneira. E como o Tiago sabe isso, abusa. A seu Juca, é capaz de dar a vida; aos outros, por uma simples brincadeira, é capaz de os matar. (CASTRO, 1989, p. 182)

De acordo com Guerreiro, seu Juca permite que Tiago faça aos outros o que quer, porque ele faz do negro o que quer, usa-o como "fantoche humano", e por isso permite ao negro tratar os seringueiros da maneira que lhe convém. Nitidamente há uma troca, se Tiago não se portasse de maneira benévola para com Juca, dificilmente ele ganharia algum benefício do seringalista. Assim, percebemos que por trás da passividade de Tiago para com Juca, há uma estratégia discursiva. Sutilmente o negro consegue o que quer e obtém meios que o permitem sobreviver no seringal sem ser necessariamente um seringueiro produtivamente ativo.

Embora Tiago permaneça submisso e dócil ao seu amo por algum tempo, ele não consegue manter-se assim. O ex-escravo testemunha cenas de castigo que lhes remetem a seu passado de escravidão e lhe fazem reviver dolorosas situações do passado: cinco seringueiros não suportando mais a exploração que eram submetidos ano após ano decidem fugir, porém para infelicidade de todos, são capturados e submetidos a castigos dignos do período escravocrata.

> Os outros, hoje, não comem...
> — Quais outros?
> — Os que tinham fugido. Os que estão no barracão velho...
> — Quem lhe disse isso?
> — O Alexandrino. Estão amarrados num tronco, como os negros que eram escravos, e fechados à chave para que ninguém vá lá... (CASTRO, 1989, p. 208)

Além de estarem atados ao tronco, os seringueiros fugitivos recebem castigo ainda pior, o que choca a todos e remete ainda mais ao período escravocrata.

> — É que o Alexandrino bateu, esta noite, com um peixe-boi nos homens. E eles gritaram...

> — Bateu?
>
> — Abriu a porta e, no escuro, sem que os homens soubessem quem era, zás! Zás! Zás!
>
> — Isso é capaz de não ser verdade...
>
> — Miserável!
>
> Elias baixou a ainda mais a voz:
>
> — A culpa não dele (sic). Foi seu Juca quem mandou... E durante oito dias eles não comem...
>
> (CASTRO, 1989, p. 210)

Embora o ocorrido escandalizasse a todos, ninguém toma nenhuma atitude em relação à decisão de Juca Tristão, os seringueiros apesar de machucados permanecem sob o castigo hediondo. Percebe-se que o seringueiro não tem opções dentro do seringal, tende a permanecer sempre dentro do regime opressor do seringalista. Se foge é capturado e punido pela ousadia como se fosse realmente um escravo, inferior e submisso ao dono do seringal.

Embora o fato seja hediondo e cause asco a Alberto, nem ele, nem os outros funcionários, como seu Guerreiro, ou mesmo os outros seringueiros, reagem em favor dos cativos. O seringalista constitui-se como uma figura de poder absoluto dentro do seringal, uma vez que todos são seus subordinados, e lhe devem obediência, e por este motivo, todas as suas decisões são irrevogáveis.

Apesar da inércia de todos em relação ao fato tenha perdurado por toda a noite, na noite seguinte somos surpreendidos com um evento a princípio misterioso e decisivo para o desfecho do enredo: o barracão onde reside Juca Tristão arde em chamas sem que ninguém conheça a causa do incêndio. Fatalmente o seringalista é dado como morto por não ter conseguido sair a tempo de dentro do barracão.

O mistério perdura apenas por algumas horas, até que de quem menos se espera, pela sua contida participação ao longo do romance, assume a autoria do ato contra Juca Tristão,

> Sentido comoção na voz intrusa, o negro quebrou a sua calma, bradando colericamente:
> — Me deixa, sua peste! Me deixa já! Não foi por ti nem pelos outros como tu que perdi a minha alma e vou para o inferno! Foi porque seu Juca te fez escravo e aos outros safados que te acompanham. Se estivesse no tronco, como tu, o feitor que me batia lá no Maranhão, eu também matava a seu Juca. Negro é livre! O homem é livre! (CASTRO, 1989, p.219)

Contrariando a Spivak (1995), que acredita que na impossibilidade do subalterno falar, Tiago quebra o silêncio que até então era considerado inerente aos negros. Vai além da fala ao quebrar a hegemonia sobre si e sobre os outros quase escravos da relação seringalista/seringueiro, que nas palavras de Cunha (1999, p. 13) "é o homem que trabalha para escravizar-se".

Ao afirmar "O negro é livro! O homem é livre!", Tiago parece dar o grito que ficou calado em seu peito por toda uma vida de servidão. Ele grita como se quebrasse as correntes da escravidão sobre si e sobre os companheiros de seringal. É motivado pelo passado de servidão e de dor que permanece vivo dentro de si e que viu retornar ao vivenciar as ações de Juca Tristão contra os seringueiros.

Quando analisa a ação do colonizador Fanon afirma que,

> O colono [colonizador] faz a história e sabe que a faz. A história que ele escreve não é pois a história do país que ele despoja, mas a história de sua nação, quando rouba, viola e esfomeia. A imobilidade à qual é condenado o colonizado só pode ser questionada se o colonizado decide pôr termo à história da colonização, à história da pilhagem,

> para fazer existir a história da nação, a história da descolonização (FANON, 2006, P. 68)

Desta forma, o personagem Tiago ao queimar o barracão juntamente com seu opressor está pondo fim às amarras que ainda o prendiam a uma passada de subserviência, mostra a história da descolonização que no contexto da obra só foi possível através da resistência sutilmente engendrada e por fim o revide.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considera-se que a conduta dos seringalistas mediante os seringueiros é similar a conduta dos colonizadores europeus com os povos colonizados. Neste sentido, ao utilizarmos a teoria pós-colonial como aporte teórico para a analise do personagem Tiago, que no romance é a representação do negro alforriado, mostramos as estratégias de resistência e subversão encontradas pelos sujeitos colonizados entre elas a *sly civility* e a resistência por meio de violência.

As obras de cunho pós-colonial geralmente possuem um caráter de desvendamento da história colonial, e quase sempre representam a dura realidade dos sujeitos colonizados mediante os colonizadores europeus. Embora a obra *A selva* não se constitua como uma obra essencialmente pós-colonial, ainda assim é uma obra de denúncia da realidade problemática e árdua que circundou os seringais amazônicos.

Neste sentido, ao analisarmos a obra, e em especial o sujeito pós-colonial na figura do personagem Tiago, verificamos que o personagem resiste de ambas as formas contra as amarras coloniais que ainda circundam o seu ser, e passam também controlar os migrantes nordestinos sob nova configuração, mas ainda assim similar a situação de seu passado escravocrata

e, por esse motivo, julgamos adequado o enquadramento teórico analítico ao qual nos propusemos.

Em síntese, constatamos através da obra que o passado de dominação e escravidão do período colonial ainda estava bastante presente não só para o sujeito negro, mas também para os migrantes que buscavam melhores condições de vida e eram obrigados a se submeter ao trabalho escravo. Assim, Ferreira de Castro logrou êxito em sua obra ao torná-la instrumento de denúncia social que mostra a realidade do homem que vem desbravar os seringais da Amazônia, e as dificuldades oriundas da exploração do homem sobre o meio, e também do homem sobre o próprio homem, além da adaptação ao contexto da selva, que ora os amedronta, ora os encanta e aos poucos vai revelando suas várias formas de resistir à exploração de suas riquezas.

Além de revelar as facetas dos seringalistas contra os migrantes nordestinos, a obra também se configurou como importante ferramenta historiográfica ao mostrar também o sujeito negro, marginalizado após a alforria, e que permaneceu oculto na historiografia amazônica. Ferreira de Castro, ao colocar o negro Tiago como o personagem que dá o desfecho a obra, não só dá lugar ao negro como "herói" da resistência, mas também como a representação do negro no contexto seringalista, com participação atuante neste importante episódio da história Amazônica.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas. (Org.) **Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais**. Maringá: Eduem, 2009.

BONNICI, Thomas. **Conceitos chave da teoria pós-colonial**. Maringá: Eduem, 2005.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CASTRO, Ferreira de. **A selva**. 37ª ed. Lisboa: Guimarães, 1989.

CUNHA, Euclides da. **À margem da história.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra.** Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2006.

GONDIN, Neide. **A invenção da Amazônia.** Manaus: Valer, 2007.

LOOMBA, Annia. **Colonialism/Post-Colonialism**. London: Routledge, 1998.

SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense:** do colonialismo ao neocolonialismo. São Paulo: Alfa-Omega, 1994.

SPIVAK, Gayatri. C. Can the subaltern speak? In: ASHCROFT, Bill. et al. **The postcolonial studies reader**. London: Routledge, 1995.

Capítulo 15

REPRESENTAÇÕES FEMININAS NO ROMANCE *MAD MARIA*: UM OLHAR SUBMISSO

Sônia dos Santos

"Tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres deve ser suspeito, pois eles são, a um tempo, juiz e parte".
(Poulain de La Barre)

INTRODUÇÃO

No presente texto, analisa-se como são apresentadas as personagens femininas na obra *Mad Maria,* do escritor Márcio Souza. O objetivo é averiguar como as mulheres foram representadas no romance que retrata a construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré, no Estado de Rondônia, no início do século XX. Percebe-se que viviam à mercê do destino e se sentiam dependentes da figura masculina para se sentirem realizadas e incluídas na sociedade. Elas são o retrato daquela época.

A mulher é representada nos contos e romances, desde os primórdios até atualmente, por sua beleza, seus sonhos, angústias, medos, fraqueza e, raramente, coragem. Sua identidade depende do meio em que vive, de seus relacionamentos, de sua posição social, de suas experiências e sonhos frustrados ou não. Nos contos clássicos como *Cinderela* e *A Branca de Neve*, as princesas são caracterizadas como frágeis, que precisam fugir do perigo, porém chegam a determinado ponto que precisam se munir de coragem e atitude para serem "felizes para sempre". O que a mulher se torna

do decorrer da vida será fruto de suas experiências e da sociedade na qual está inserida. E o que ela foi no início da vida, não significa dizer que será a mesma mulher ao final. Tudo isso porque a identidade é construída constantemente. Nesse sentido, Santos observa que:

> Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso. (SANTOS, 1994, p. 119).

Portanto, as personagens também sofrem transformações, dependendo do ambiente em que estão localizadas. A respeito dos clássicos, afirma Calvino (2005, p. 21): "A crise de identidade é geral [...]. Só a narrativa garante que as personagens são as mesmas personagens e os lugares são os mesmos lugares. Mas também a narrativa muda." Então se a narrativa muda, consequentemente, há alterações na identidade das personagens. As personagens fictícias têm um mundo que lhes é verossímil e, portanto, lógico, coerente, independente da realidade exterior à obra. Vejamos o que diz Anatol Rosenfeld (2009, p. 18):

> O termo "verdade", quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou

> mesmo a visão profunda — de ordem filosófica, psicológica ou sociológica — da realidade.

As personagens femininas nos contos de fadas aparecem mergulhadas em um mundo idealizado de amor e paixão. Na obra *Mad Maria* é recorrente as atitudes das mulheres terem, também, essa mesma visão amorosa e romântica, porém são expostas com altas doses de erotismo pelo narrador. O romance retrata as (des)venturas de milhares de trabalhadores que, no início do século XX, vieram dos quatro cantos do mundo à selva amazônica, com o objetivo de consolidar a construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré. O maior empreendimento da região na época. Como os operários viviam e trabalhavam em ambientes insalubres, a chegada do médico Finnegan foi relevante para aquela localidade. Médico recém-formado, inexperiente, mal sabia o que iria encontrar pela frente. Estranhava como os trabalhadores eram insensíveis e ao mesmo tempo fortes e miseráveis. A resistência, a escassez de quase tudo, a luta pela sobrevivência fizeram com que esses desbravadores se adaptassem ao meio. O engenheiro Collier chefiava cento e cinquenta trabalhadores de diferentes nacionalidades. Adotava uma postura rígida para conduzir a massa trabalhadora nos trabalhos pesados. Na capital do Brasil, Rio de Janeiro, a elite política fiscalizava o grande empreendimento. Eram homens que ostentam poder e riqueza. A mulher, em ambos os cenários (selva e cidade) é retratada com ênfase em sua beleza e sensualidade. A visão da mulher no romance coincide com a concepção baudelaireana:

> O ser que é, para a maioria dos homens, a fonte das mais vivas e mesmo — admitamo-lo para a vergonha das volúpias filosóficas — dos mais duradouros prazeres; o ser para o qual, ou em benefício do qual, tendem todos os seus esforços; [...] de quem derivam os prazeres mais excitantes e as dores mais fecundantes; [...] É antes uma divindade, um astro que preside todas as concepções do cérebro masculino, é uma

> reverberação de todos os encantos da natureza condensados num único ser; é o objeto da admiração e da curiosidade mais viva que o quadro da vida possa oferecer ao contemplador. É uma espécie de ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante, enfeitiçador, que mantém os destinos e as vontades suspensas a seus olhares (BAUDELAIRE, 1996, p. 53-54).

As personagens femininas apresentadas na obra *Mad Maria* têm esse poder de enfeitiçar os homens, são tidas como objeto de desejo. De acordo com Bataille(1987, p. 123): "Na medida de sua atração, uma mulher serve de alvo ao desejo dos homens. [...] preenchidas as condições, ela se dá como um objeto." Além de sensuais, apresentam muito em comum: beleza, dedicação e paixão, além de passarem por desencontros amorosos. Foram criadas na mesma visão filosófica: a da submissão.

Em *Mad Maria*, Dona Amália, esposa do ministro J.J. Seabra, mantém um casamento de aparência, sem vida. Aceita o marido, mesmo após saber da existência de uma amante. Essa foi sua desilusão amorosa, mas no fundo sabia que isso poderia acontecer a qualquer momento, já que eles tinham tudo que um casamento feliz poderia ter, menos envolvimento carnal: "Ele lembrava como a tinha encontrado, não era a sua primeira amante e nem seria a última que teria. Ainda amava a esposa, mas a relação entre eles agora mantinha-se triste e sem fantasias" (SOUZA,1980, p. 174). Ela é o exemplo de mulher que viveu do final do século XIX ao início do século XX: a mulher sem voz, acorrentada aos padrões da época. O fato de existir uma amante entre os dois é mais aceitável do que um divórcio.

2. AS PERSONAGENS FEMININAS VISTAS PELO VIÉS DA VOLÚPIA

Márcio Souza criou as personagens femininas pré-estabelecendo desilusões em suas vidas. As mulheres, ou não são realizadas no amor, ou

possuem um final trágico como no caso de Nancy, a irmã do médico Finegann, a qual morrera ao dar a luz, vítima de negligência médica. Outras são destinadas a servir às madames, como no caso das serviçais. Até mesmo a irmã, que morrera no parto, não escapou do olhar de voluptuosidade do narrador:

> Um instante depois do sono Nancy veio brincar perto dele e não havia surpresa. Finnegan tinha quatro irmãs, duas mais velhas, Flora e Cinthya, e duas mais novas que ele, Nancy e Katharine. Gostava de todas mas especialmente de Nancy [...] E o que ele deixara para trás, além da morte de Nancy? Nada, nem mesmo a impaciência de sua garota sempre com seus delgados volumes de literatura debaixo do braço, a seda do vestido amarrotado porque adorava sentar nos gramados do campus para ler durante horas perdidas as poesias de William Blake, o rosto corando quando lhe tocava as mãos ou roçava os lábios em seus cabelos perfumados. Finnegan ainda lembrava como eram louros e finos cabelos dela, esparramados no tapete de seu quarto na Casa fraternidade, o ruído da festa lá embaixo, no salão principal, invadindo com graciosidade a intimidade deles. Ela tinha os olhos avermelhados e um pouco finos, como dois arcos por onde sua voz sussurrava, enquanto ele a despia sem pressa porque não havia necessidade. O corpo dela já tão conhecido as muitas curvas que se revelavam quando o longo vestido subia para ser retirado pela cabeça, sem que ela precisasse se levantar os seios inflados que ele tocaria mesmo depois de ter se perdido até o fim na entrada onde ela espumava, a voz acariciante suplicando que ele a invadisse mais, mais fundo, mais vigorosamente(SOUZA, 1980, p. 105-106).

Nesse caso, chega-se ao extremo de haver atitudes libidinosas até entre irmãos. Voluptuosidade e moralidade misturam-se no caso do ministro Seabra. Ele é contra os investimentos do empresário Farquar no Brasil. E para aumentar os lucros no Brasil, este não mede esforços à procura de alguma atitude ilícita daquele. Com essa informação, Farquar passaria a chantageá-

lo e assim conseguir a aprovação dele nas concessões do governo. Porém, Seabra era homem íntegro na política,

> O Ministro Seabra, o J.J., como era carinhosamente chamado por seus correligionários, era um político muito especial que não viera de baixo, abrindo o espaço de seu prestígio aos pequenos golpes dos que saíram da mixórdia e ascendera pela ambição. Era um homem que sempre fora grande, rico, de temperamento forte, destemido, franco e autoritário. (SOUZA,1980, p.112)

No entanto, Seabra, no auge da carreira política, apaixona-se por uma jovem muito bonita, Luíza, a qual conheceu por acaso, na volta da inauguração de uma escola pública. A partir daí, sua vida profissional corre sérios riscos de ser abalada com um escândalo na mídia e quem sabe até ser demitido de seu cargo de ministro do governo, já que o presidente da república era a favor da moral e dos bons costumes:

> Quase ninguém sabia que ele tinha esta amante em São Cristóvão, nunca aparecia em público com ela, refreava as confidencias com amigos, mesmo os mais íntimos. Além do mais, o Marechal Hermes era um homem de rígidos padrões morais, jamais toleraria este tipo de prevaricação. O presidente costumava lhe elogiar a fidelidade à esposa, reprovando duramente certos senadores, deputados, seus correligionários, mas que se deixavam seduzir pelo poder e melifluamente desfilavam cercados de cocotes ou morenas doidivanas. O presidente era implacável em relação a certas condutas morais de seus auxiliares próximos, afastara até um velho camarada de armas, o jovial Major Quitanilha, por ter abandonado a mulher para viver com uma moça alemã do Espírito Santo (SOUZA,1980, p.112).

Mesmo de personalidades e classes sociais diferentes, as mulheres de J.J. Seabra estão sempre à disposição dele, prontas para servi-lo. A esposa, como seu braço direito, é responsável por deixar a casa sempre organizada, de dar ordens à criadagem, de organizar jantares e até presta-lhe serviço de assessoramento na vida política; contribuiu muito para que ele se tornasse um político bem sucedido. Dos sentimentos, sobraram companheirismo e gratidão: "Ela tinha sido muito ardorosa, quase faminta de sua companhia, um esteio em suas decisões políticas mais ousadas, mas que agora começava a declinar com a chegada da meia-idade" (SOUZA, 1980, p. 114). A amante, sempre arrumada, cheirosa, pronta para proporcionar momentos de prazer, de fazer-lhe sentir a virilidade desabrochar novamente. Com ela, vive a paixão avassaladora, capaz de atitudes ousadas para tê-la sob sua guarda e domínio: tirar a jovem de sua família; comprar e mobiliar uma casa para encontros amorosos; contratar uma criada pra cuidá-la e vigiá-la. E ele tinha uma vida dupla, era o protetor e provedor de ambas:

> Quando o expediente do ministério acabava, por volta das seis horas da tarde, Seabra visitava sua amante, antes de subir para o refúgio de Santa Tereza. Ele alojara a garota numa casa baixa e discreta em São Cristóvão e ali chegava em sua vitória puxada por dois cavalos, num trote de vinte minutos. A casa era modesta, recuada e protegida por um estreito quintal cheio de fruteiras que os moleques cobiçavam e, nas tentativas de roubar as frutas, divertiam sua amante durante o dia em que ela passava sozinha, na companhia de uma criada. Sua amante estava com dezenove anos. (SOUZA, 1980, p. 115).

O ministro Seabra quer a amante sob seu domínio, isso demonstra atitude de subordinação. Não lhe agradava nada o fato de vê-la fazendo perguntas ou argumentando, vê-la como um ser pensante, conforme revela o excerto: "[...] começava a pensar como uma mulher madura, e isto ele não estava gostando nada" (Souza, 1980, p. 115). Ele queria ter as rédeas desse

relacionamento, e percebia que algo estranho estava saindo de seu controle. E não estava enganado, porque mesmo não sabendo ainda, seu inimigo político estava saindo com sua amante. Luíza se torna então submissa a dois homens. É o tipo da mulher vulnerável que a obra descreve:

> A sombra do banheiro apagou a luz e veio em silhueta ondulando para o quarto. Estava inteiramente despida e as ancas largas e os quadris redondos antecipavam o gosto de sal de sua pele. [...] Então seus dedos desceriam pela penugem até os pelos encaracolados sobre o monte de carne suavemente ondulado que era o púbis. Era uma mulher magnífica, de belas nádegas vibrantes que retesavam em suas mãos quando ele colocava a ponta da língua nas pétalas molhadas da vagina. [...] Farquar sorriu quando ela subiu na cama quase sem fazer ruído, afinal, era uma mulher e tanto e era a amante de J.J. Seabra [...] (SOUZA, 1980, p. 55).

Farquar, após descobrir o caso amoroso de Seabra, sente-se vitorioso ao deitar-se com a amante dele. Só depois passou a ameaçá-lo a divulgar o relacionamento extraconjugal caso ele não lhe favoreça, aprovando as concessões. Mas antes da chantagem, Farquar saciou o desejo carnal e até um desejo de vingança contra seu inimigo. Luíza era-lhe especial: a amada de seu inimigo. E isso o deixava mais excitado. Sobre desejos, vejamos o que pondera o pensamento de Bataille:

> O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. Mas esse objeto constitui a interioridade do desejo. A escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do indivíduo: mesmo se ela recai sobre a mulher que a maioria teria escolhido, o que entra em jogo é frequentemente um aspecto indizível, não uma qualidade objetiva dessa mulher, que talvez não tivesse, se ela não nos tocasse o ser interior, nada que nos forçasse a escolhê-la (BATAILLE, 1987, p. 27).

Farquar, rico como era, poderia possuir qualquer mulher, mas Luíza tocou-o apenas como isca para manobras políticas. Por todo esse drama por qual passou, ela estava mudando sim. Estava construindo sua nova identidade. Era boba, ingênua e dependente. No decorrer da trama passou por muitas situações conflituosas: deixou a casa materna e foi viver longe da família, teve coragem de se entregar ao homem que nunca vira na vida e aceitar ser sua amante em troca de luxo e atenção, traiu o amante com o inimigo dele, foi vítima da armação de Farquar e raptada a mando dele, descobriu que foi enganada por Farquar, levou uma surra do amante que a aceitou de volta. E por fim, descobriu que esse homem, o Seabra, era o amor de sua vida e por ele faria o que fosse possível. Pensou, como mulher decidida, que teria que deixá-lo, mesmo com o coração partido, para que essa relação não viesse a público e arruinasse a vida política de seu amado. Vimos que sua identidade foi construída: de dependente (vivia à custa de Seabra) passou a independente(foi morar fora do país); de indecisa (dividia seu corpo com Farquar e Seabra) a decidida (nenhum dos dois). A respeito da identidade, vejamos o que afirma Bauman:

> Tornamo-nos conscientes de que o "pertencimento" e a "identidade" não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o "pertencimento" quanto para a "identidade" (BAUMAN, 2005, p. 16).

Luíza pertencia a um vilarejo humilde, ajudava sua mãe em uma quitanda. Depois mudou de vida, de pobre passou a viver na riqueza, mundos totalmente opostos. Percebeu que não pertencia mais a nenhum desses mundos e foi buscar outro, o qual não aparece na narrativa. Mesmo

decidida, a mulher em *Mad Maria*aparece rodeada de visão romântica. No caso de Luíza, abandona o amado em nome do amor que sente por ele. Mais uma mulher do romance não realizada sentimentalmente.

Vamos à próxima personagem irrealizada no amor. Consuelo passa por duas situações conflituosas: o seu primeiro relacionamento amoroso é interrompido por uma tragédia em que perde o noivo no naufrágio. Chega a pensar que seria melhor ter morrido com ele. De tão apaixonada, não saberia viver sem ele. Perdida e desmaiada na Selva, é levada aos cuidados do Dr. Finnegann. Durante a rotina, ajudando o médico a cuidar dos pacientes, apaixona-se por ele, porém esse amor não é correspondido prontamente. Também não há indícios na obra de que "viveram felizes" para sempre como nos contos de fadas. Ela é um exemplo de mulher sonhadora. Era apaixonada por seu noivo, e ele é outro exemplo de homem protetor e provedor apresentado no romance:

> Estava nervoso porque era o quarto piano de cauda importado da Alemanha, para satisfazer um sonho da esposa, e que não podia seguir o destino dos três primeiros, todos perdidos em uma das dezenove corredeiras letais do Madeira.
> O investimento era alto, representava anos de economia, mas o pior era ver sua mulher mais uma vez frustrada, chorosa, a beleza apagada porque ela tinha o temperamento infantil capaz de se ferir profundamente com sonhos não realizados. Como filho único de uma família de espanhóis, ele sabia o preço de um sonho desfeito (SOUZA, 1980, p. 14-15).

Alonso possui condições de satisfazer os desejos mais exorbitantes de Consuelo. Vivem momentos felizes até a morte os separarem. Além de ser vítima de um relacionamento interrompido por uma tragédia, Consuelo tem sua sensualidade explorada na narrativa: "Era uma moça extremamente bonita e agora inteiramente desabrochada, tinha desabrochado em sua

companhia, ele a vira tornar-se uma mulher"(SOUZA,1980, p.25).Ela, como sonhadora que era, teve esperança de viver um relacionamento sério com o médico Finnegann, porém ele não se decidia:

> — Você nunca se casaria comigo, Richard. Ele ficou em dúvida se precisava dar alguma resposta. — Não que eu estivesse querendo um casamento, mas a princípio eu pensei que você gostasse de mim — disse Consuelo, pensando que o que ela queria era realmente casar com Finnegan. — Mas você nunca gostou de mim, Richard. Você gostou de mim? — Para que você quer saber agora? Finnegan estava brincando mas ela não sabia porque não imaginava que ele fosse de brincadeiras (SOUZA, 1980, p. 330).

Consuelo idealizava o romantismo dos contos de fadas. Porém, ela é outra personagem feminina vista pelo prisma do erotismo (SOUZA, 1980, p. 330): "Ela perguntou: — E você, pensará em mim? Ele respondeu: — Pensarei sempre em você. — Como uma pessoa? — Pensarei em Consuelo — disse Finnegan, pensando no corpo dela e nas trepadas que ela se entregava com emoção." Sobre o erotismo, Bataille argumenta:

> Em princípio, um homem pode tanto ser o objeto do desejo de uma mulher, quanto uma mulher ser o objeto de desejo de um homem. Entretanto, o passo inicial da vida sexual é mais frequentemente a procura de uma mulher por um homem. Se os homens têm a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar-lhes o desejo. [...] Elas não são mais desejáveis, mas se propõem ao desejo.
> Elas se propõem como objetos ao desejo agressivo dos homens. (BATAILLE, 1987, p. 122-123)

Bataille dialoga com Souza quanto à submissão da mulher no campo erótico, já que o homem é o que geralmente toma a iniciativa, e a mulher, está à sua disposição ou à sua espera. Segundo Santos (1994, p.120), "[...] a preocupação com a identidade não é, obviamente, nova. Podemos dizer

até que a modernidade nasce dela e com ela. O primeiro nome moderno da identidade é a subjetividade." A dar vida às personagens femininas, Márcio Souza criou-lhes mundos semelhantes, de incertezas e subjetividades. Mesmo as que tiveram alguma sorte no destino, de nasceram em famílias de boas condições financeiras e até estudaram no exterior, são tratadas como mera mão de obra:

> A maioria de seus funcionários era de norte-americanos, mas as secretárias eram todas moças brasileiras, geralmente filhas de famílias conceituadas que tinham saído do país, aprendido outros costumes, outras línguas e agora queriam ser modernas e independentes. Ele não se importava com o desejo de modernidade e independência daquelas moças bem-vestidas, quase sempre elas significavam a melhor mão-de-obra numa terra de gente rústica e analfabeta (SOUZA, 1980, 34).

Como vimos, as mulheres que tiveram a oportunidade de morarem, de estudarem e se qualificarem fora do país estavam construindo seus currículos para fazerem a diferença ao chegarem ao seu país de origem. Ao mesmo tempo que o autor Márcio Souza apresenta um grupo feminino com uma identificação diferente das demais mulheres da obra, ele as coloca na mesma posição de subalternas, idêntica às demais, já que, na visão do personagem Farquar, eram apenas uma mão de obra a mais. Ainda, as identificações são, para Santos (1994, p. 119): "[...] dominadas pela obsessão da diferença e pela hierarquia das distinções. Quem pergunta pela sua identidade [...]ao fazê-lo, coloca-se na posição de outro e, simultaneamente, numa situação de carência e por isso subordinação." A identidade do ser ou do grupo é construída a partir de comparações de diferenças e semelhanças, o que determina o papel de cada um na sociedade a qual estão inseridos. Um depende do outro.

> A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com "outras pessoas importantes para ele", que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava" (HALL, 2005, p.11).

As personagens femininas da obra *Mad Maria* possuem em comum aquilo que a sociedade as impõem: que sirva o outro, o outro que tem poder sobre ela: seja o marido, o amante, o patrão. Ela é subordinada à figura masculina. É a mulher que vai de encontro com o que salienta Beauvoir:

> O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos "os homens" para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo vir o sentido geral da palavra homo. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade (BEAUVOIR, 1970, p.9).

O homem configura-se numa posição privilegiada, essencial à família e aos negócios, enquanto a mulher surge como o ser alienável e substituível. Não tem voz. Apenas se deixa levar pelo destino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As personagens femininas representadas na obra *Mad Maria* são vulneráveis, dependentes, sonhadoras, alienadas à época e ao ambiente. Percebe-se que são apresentadas de acordo com a cultura do ambiente referente ao início do século XX. Desde os tempos primórdios, a mulher é vista como ser inferior ao homem, submissa a ele, conforme nos relata Belotti (1985,p.112): "O sexo masculino goza de maior liberdade e consideração social e portanto não desenvolve tanto os defeitos típicos do indivíduo

educado repressivamente." Conforme visto anteriormente, elas demonstraram aspectos de submissão. São valorizadas, não pela inteligência, e sim por dotes físicos e beleza. Amam e passam por desencontros amorosos. São retratadas sem grandes feitos, sem qualificação para o trabalho. Eram excluídas das funções públicas e políticas. Já os homens possuem diversas potencialidades: enriquecem, formam-se em profissões privilegiadas, como por exemplo, médicos e arquitetos.

Percebe-se que a mulher ainda não se descobriu como agente de sua história. Atua passiva e exclusivamente à espera do amado. De fato, àquela época, a mulher ainda não havia se llibertado da servidão ao homem. É o olhar deste que a define.

O autor Márcio Souza foi coerente ao conciliar as personagens femininas à época retratada no romance.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: Entrevista a BenedetoVecchi. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Ed., 2005.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo: fatos e mitos;** tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BELOTTI, Elena Gianini. **Educar para a submissão;** tradução de Epharaim Ferreira Alves. 5. Ed. Petrópolis: 1985.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos.** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. GOMES, Paulo Emílio Salles. PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 10. Ed.Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SANTOS, Boaventura. **Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade.** 7. Ed. Porto: Edições afrontamento, 1994.

SOUZA, Márcio. **Mad Maria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

Capítulo 16

A HISTORICIDADE LITERÁRIA ENTRE *ÓRFÃOS DO ELDORADO* E *MACIARY, OU PARA ALÉM DO ENCONTRO DAS ÁGUAS*

Tatiana da Silva Andrade

INTRODUÇÃO

> *[...], o fato histórico recebe o perfil analógico de um quase-acontecimento, que emparelha com o quase-enredo e com o quase-personagem. São essas três amarras, quase-enredo, quase-personagem e quase-acontecimento, que mantêm a História ligada à narrativa, com a qual não pode romper inteiramente 'porque não pode romper com a ação, que implica em agentes, em fins, em circunstâncias, em interações e em resultados voluntários e involuntários'. Configurando, pelo trabalho da imaginação, os fatos passados na forma de um mundo recomposto, reconstituído, a História também configura o tempo cósmico e tempo vivido, replica, poeticamente, à semelhança da Ficção, uma aporia da temporalidade (NUNES, 1980, p. 28-29).*

A teoria de Benedito Nunes configura-nos a perspectiva do que pretendemos neste estudo, isto é, analisar comparativamente as obras *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum e *Maciary, ou para além do encontro das águas* (2012), de Hélio Rodrigues da Rocha, com visada sociológica, dentro do campo histórico, ou melhor, da História, mas sem que fujamos da estética literária.

A tessitura das obras *Órfãos do Eldorado* e *Maciary, ou para além do encontro das águas* é elaborada por uma estética literária analógica, ou seja, elas possuem alguns pontos semelhante em termos de temática e, também, cronológica, isto é, os fatos ocorridos datam períodos próximos. Neste contexto, Nunes explicita que não há rompimento entre as ações, fins, circunstâncias, em interações e resultados voluntários e involuntários a que são levados os quase-acontecimentos, os quase-enredos e os quase-personagens, pois estes elementos ligam a História à

narrativa. Dessa maneira, podemos afirmar que são o quase-acontecimento, o quase-enredo e o quase-personagem que são responsáveis pela história da História, ou seja, no campo real. Através do embasamento na teoria de Nunes, podemos analisar mais ainda, que estes três elementos indispensáveis à narrativa ligam a história da História da narrativa, campo fictício.

Outra forma de analisar o pensamento de Nunes seria afirmar que, o quase-acontecimento, o quase-enredo e o quase-personagem são vistos dessa maneira porque estão no campo real e ninguém encena, representa na vida realística. Por outro lado, estes elementos foram assim denominados pelo autor, por um único motivo: a História real reconfigurada, recomposta. A imaginação reconstrói, entra em cena configurando a História poeticamente através da temporalidade. Os elementos, dessa forma, são ficcionais.

As obras escolhidas são narrativas romanescas que tratam de diversas temáticas. Na obra *Maciary, ou para além do encontro das águas* é perceptível a atitude do historiador preocupado em registrar os fatos da época, por exemplo, a construção de uma ferrovia amazônica, dentre outros fatos. E, estes fatos foram imprescindíveis para a demarcação, a criação de um município da região Norte, no Estado do Amazonas, o município Lábrea.

Em *Órfãos do Eldorado* verifica-se que há a presença de um historiador – narrador que guarda memórias dos fatos históricos indispensáveis para a ascensão econômica da família Cordovil, destaque de Manaus, além do próprio desenvolvimento socioeconômico manauara. Há as memórias narrativas que registram os fatos: primeira e segunda guerras mundiais, imigração de pessoas de várias partes do mundo, inclusive nordestinos; intervenção do governo federal em financiar o desenvolvimento amazônico.

Como podemos perceber, tanto em *Órfãos do Eldorado* como em *Maciary, ou para além do encontro das águas*, os fatos são comuns ao contexto histórico do período. Porém, o que é diferente está relacionado à forma de representação literária, à linguagem, especificamente, ao modo como o narrador – historiador representa

um acontecimento, os fatos em cada uma das obras trabalhadas. Nesse sentido, explica Nitrini:

> (...) "a atitude metodológica no sentido mais amplo", que alia uma aproximação histórica e estética ao mesmo tempo, mostrando, por exemplo, como certos elementos da formação nacional (dado histórico – social) levam o escritor a escolher e tratar de maneira determinada alguns temas literários (dado estético) (NITRINI, 1997, p. 199).

Portanto, compreender a metodologia da abordagem autoral pelo viés duplo da historicidade e da estética é de suma importância para que a crítica não seja apenas de cunho histórico e ao mesmo tempo não fuja da estética literária, essa a nossa maior preocupação.

Para isso, recorremos às teorias de Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, Sandra Nitrini, *Literatura Comparada*, Benedito Nunes, *Narrativa Histórica e Narrativa Ficcional* como estudiosos fundamentais deste estudo no sentido extrínseco dos romances quanto os seus desenrolar do tempo, espaço, enredo em que as personagens estão envolvidas. Por sua vez, as personagens são os elementos de primeira ordem das narrativas romanescas da atualidade. Esses desenlaces e desenrolamentos dos elementos da trama dos romances *Órfãos do Eldorado* e *Maciary, ou para além do encontro das águas* representam, e são compreendidos sob a visada de Paul Ricoeur, que apresenta uma explicitação presa no valor cultural, ou seja, uma compreensão do/ no mundo e do próprio homem que é o eixo principal das narrativas da modernidade.

1. ESTÉTICA ROMANESCA DAS OBRAS *MACIARY, OU PARA ALÉM DO ENCONTRO DAS ÁGUAS*E *ÓRFÃOS DO ELDORADO*

A estética literária das obras *Órfãos do Eldorado*, de Hatoum e *Maciary, ou para além do encontro das águas*, de Rocha é dotada de simbolismo, por exemplo, no que se referem a mitos e algumas falas, além de analogismo. Esse analogismo diz

respeito às temáticas tratadas são semelhantes. A reflexão literária que foram tecidas, traz-nos ao mundo das ideias composicionais das linhas de linguagens empregadas pelos autores das obras trabalhadas.

O entendimento para as representações das obras elencadas é resumido na fala do francês Paul Ricoeur que afirma:

> A questão da historicidade não é mais a do conhecimento histórico concebido como método. Ela designa a maneira como o existente 'esta com' os existentes. [...]. Se o historiador pode medir-se com a coisa mesma, igualar-se ao conhecido, é porque tanto ele quanto seu objeto são históricos. Portanto, a explicação desse caráter histórico é anterior a toda metodologia. O que constituía um limite para a ciência – a saber, a historicidade do ser – torna-se uma constituição do ser. O que era um paradoxo – ou seja, a pertença do intérprete a seu objeto – torna-se um traço ontológico (RICOEUR, 1988, p. 12).

Os autores destas obras trabalham não simplesmente com o jogo das palavras como representação de suscitar o contexto de um período histórico da sociedade brasileira, mas traz-nos poeticamente alguns representantes históricos como mera coincidência da realidade, ou seja, a representação realística no mundo ficcional são fatos vivos de *Órfãos de Eldorado* e *Maciary, ou para além do encontro das águas*.

Neste sentido, Nunes é enfático com a afirmação: "A História-arte é sobretudo (sic) uma narrativa de acontecimentos, que os recria como se fossem presentes. Fazendo do historiador 'um contemporâneo sintético e fictício' (4) do que ocorreu, fornece-nos imagens do passado, recuperado, tornado visível" (NUNES, 1988, p 10).

Podemos afirmar através desse pressuposto de Nunes que, as obras de Rocha e Hatoum aproximam-nos do passado, além da mediação do conhecimento dos fatos numa projeção linear da progressão da temporalidade: passado – presente – futuro através da ficção.

No trecho seguinte, da primeira parte, capítulo II: *Numa das curvas do*

Purus há a comprovação de abordagem autoral da obra *Maciary, ou para além do encontro das águas*, de Rocha:

> 'Será que o *vapô Pirajá*, dinovu, José Antôin?
> 'Sei nau, Catita! Ramu isperá, né?
> No *Madeira*, sentado à proa do vapor, Antônio Labre falava aos companheiros de jornada:
> 'É aqui que vamos plantar e colher. É aqui nosso *El Dourado*. Coragem. Vamos ficar ricos logo, logo, meus compadres e comadres' (ROCHA, 2012, p. 55) [grifo do autor].

Este trecho representa como é construído o contexto mimético. Há a presença de um narrador que nos conduz num cenário cinematográfico, com diferentes vozes narrativas e a proximidade linguística dos personagens que representam, por exemplo, o caboclo. Catita e José Antônio, indígenas, que se submetem a viverem igualmente como os arigós, portanto, incorporam a língua, o uso e costumes deles, pelo menos, os imitam. Por outro lado, o coronel Labre representa aquele que tivera sorte econômica, com oportunidades de bom estudo.

As falas narrativas mostram-nos a representação das duas faces da sociedade, isto é, de quem obtém o poder e de quem vive a serviço deste poder, apenas obedece. Essa é a configuração poética do contexto histórico ao fictício.

No trecho da obra *Órfãos do Eldorado*, a configuração poética representativa não é diferente no que se refere à ênfase dos relatos históricos. A voz narrativa relata-nos:

> Já me acostumava com o trabalho no Roadway. Conversava com jovens que iam estudar no Recife, em Salvador e no Rio de Janeiro. Outros iam para a Europa. Chegava gente de muitos países e de todos os cantos do Brasil. O problema eram os pobres, o governo não sabia o que fazer com eles. As praças amanheciam com famílias que dormiam sobre os jornais velhos, e eu podia ter notícias sobre meu pai nessas folhas amassadas e sujas; a notícia mais importante era a concorrência de uma linha de carga de Manaus para

> Liverpool. Se Amando ganhasse, conseguiria ajuda do governo para comprar mais um cargueiro. [...] (HATOUM, 2008, p. 21-22).

Assim como em *Maciary, ou para além do encontro das águas*, a obra *Órfãos do Eldorado* há também as duas faces da sociedade: os que obtêm o poder e os que vivem a serviço, com mais clareza, o rico e o pobre. A voz narrativa em primeira pessoa enfatiza que os que possuíam poder viviam nas grandes metrópoles do país ou iam estudar na Europa. Já os que não possuíam poder, viviam a atrapalhar o poder público, pois o governo não sabia o que fazer com eles. O governo estava interessado em negociar com os empreendedores, empresários.

A aproximação do jogo das palavras na construção da narrativa de *Órfãos do Eldorado* está relacionada à escolha dos fatos representados. A proposição dos fatos é elaborada com linguagem simples e memorativa, ou seja, um narrador que relata em vozes diversas através de memórias, levando, muitas vezes, ao leitor as imagens cinematográficas dos fatos.

As obras *Órfãos do Eldorado* e *Maciary, ou para além do encontro das águas* podem ser explicadas pela visão de Paul Ricoeur, no livro *O conflito das interpretações: ensaios da hermenêutica*. A explicação de Ricoeur se refere ao contexto em que as personagens estão inseridas, além das próprias obras, pois como são obras elaboradas através de alguns dados históricos, explicados num contexto, por exemplo, ao nos referirmos a Labre, a representação dele é explicada no contexto amazônico. Em outras palavras, Labre faz parte da História e, especificamente, os dados históricos comprovam que ele foi essencial para a fundação de Lábrea, cidade do Amazonas, região Norte do Brasil.

Em contrapartida, Catita e José Antonio, personagens coadjuvantes, representam autóctones que conseguiram escapar da dizimação indígena. O narrador mostra-nos a representação do dilema desse casal de nativos no mundo do colonizador na seguinte fala: "'Essis torí', dizia Catita, 'acha qui é mais tudo qui nóis – Apurinãs e Paumaris. São tudin tolo, José, purissu queri tirá tudo da mata e dus ri: pra construíre suas prisão e adispois morreri presu. Idiota é Elis tudin, José Antôin'"

(ROCHA, 2012, p. 61).

Na perspectiva de Nunes, o dilema vivido por eles, de cogito ferido é evidente: entenderem-se (a eles mesmos), o mundo que os cercam, principalmente, presos em outra cultura, entenderem o contexto, o qual estavam inseridos para assim, darem continuidade as suas existências, isto é, viverem em paz entre eles e no novo mundo que estavam destinados a passarem o resto de suas vidas.

O narrador de *Maciary, ou para além do encontro das águas* mostra-nos um contexto de reconstruções psíquicas e materiais. De um lado um povo invasor tentando reconstruir-se materialmente, busca do poder através de violência bárbara, transformações do ambiente que se apossaram. O outro lado, um povo sobrevivente de um massacre tentando se reconstruir todo dia psiquicamente.

O mesmo acontece de forma cíclica ou circular em *Órfãos do Eldorado*. A imagem cinematográfica que o narrador enfatiza acerca de recorrências corriqueiras da localidade, Manaus. Eram cenas de pessoas que possuíam poder aquisitivo suficiente para estudar em grandes metrópoles brasileiras e/ ou no exterior; cenas dos que não possuíam nem sequer renda para sobreviverem; as notícias retratadas nos jornais das negociações comerciais, de interesse do governo e empresários locais. A personagem focal desse contexto: Arminto Cordovil. Ele tentara compreender toda a situação e explica a sua própria condição, a qual vivera.

A primeira parte, capítulo I de *Maciary, ou para além do encontro das águas*, o autor inicia: "Era uma manhã chuvosa de fim de abril da metade da penúltima década do século 20" (ROCHA, 2012, p. 21). A abordagem autoral assume o seu perfil, a sua marca na produção literária, com representação temporal cronológica (diacronia).

Quanto a essa cronologia temporal, a voz narrativa enfatiza outros fatos de suma importância para a compreensão da obra. Podemos verificar no trecho seguinte:

> Ao chegarem à esquina da 22 de outubro com Avenida Cel. Luís Gomes, avistaram uma multidão em frente à porta da U.M.M. Já sabiam que o pior

> havia acontecido. Era sempre assim: índios, seringueiros, ribeirinhos e entre eles os missionários tentando arrumar a situação de guerra por terras (ROCHA, 2012, p. 38).

O trecho da página 38 representa uma das principais causas para o registro histórico da obra de Rocha. A luta, à busca por terras e produzir nelas. Podemos afirmar que exista uma sucinta metaficção neste contexto. Nessa consonância, para o prof. Gustavo Bernardo Krause, metaficção "é uma ponte interna, se pensa a ficção dentro da ficção" (KRAUSE, 2008, p. 1).

O autor explicita melhor o termo afirmando: "A metaficção é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional e não um relato da própria verdade" (KRAUSE, 2008, p. 4). Em outra fala, uma história ficcional dentro de outra história fictícia. O narrador marca o tempo em que isso acontece pelos limites diacrônicos e marcação do espaço. Isto quer dizer: uma ação a partir de um espaço delimitado por símbolos diacrônicos, cronologia temporal, a rua é chamada 22 de outubro. Algo importante aconteceu nesta data para a rua receber este nome e com Avenida Cel Luís Gomes. A avenida recebeu este nome em homenagem ao coronel que possuía este nome, homem importante. Porém, não são estes fatos que nos interessam, mas a ação ao chegarem à esquina da 22 de outubro: avistaram o que a voz narrativa relata, isto é, as personagens representam uma história dentro de outra história. Há uma cena cinematográfica dentro de outra cena.

Por outro lado, no trecho: "Num tive corage de matá aquela muié pela frente não. Joguei o terçado no mato e mandei ela pegá. Aí atirei nas costas dela. Acho que foi assim. Mas não me alembro bem" (ROCHA, 2012, p. 45) há a marca essencial de abordagem literária empregada por Rocha.

Referimo-nos a marca, a qual se atrela ao que Ricoeur explicita através do pensamento de Heidegger: "aquilo que anima o movimento de ultrapassamento de plano linguístico (sic) é o desejo de uma ontologia. É a exigência que ela dirige a uma análise que permaneceria prisioneira da linguagem" (RICOEUR, 1988, p. 18). A

relevância para este embasamento está no referencial do plano linguístico, pois a marca autoral e interpretação do leitor ultrapassam este plano. Neste segmento, tanto a marca quanto a interpretação são tecidas pela hermenêutica, que é, "explícita ou implicitamente, compreensão de si mesmo mediante a compreensão do outro" (RICOEUR, 1988, p. 18).

Em suma, seria plausível afirmar acerca da abordagem literária, a estética empregada por cada autor é unívoca. Ao nos referirmos ao campo interpretativo do leitor, a interpretação é multívoca, mas são fatos presos na linguagem, no contexto da obra, na cultura em que o autor assimilou para que ele assim formulasse a sua estética, e assim, levar o leitor a compreender a cultura em que a obra está inserida e se serve para si. O leitor identificar-se-á, de alguma forma, através das interpretações em que a obra couber.

Para sermos mais breves e coerentes, dividimos *Maciary, ou para além do encontro das águas* em duas partes. A primeira parte, em cinco capítulos e a segunda parte, em quatro capítulos. Sendo que, na primeira parte encontram-se dados históricos de ficção literária que tratam da saga, da vinda dos arigós (cearenses e maranhenses) à região Norte, e de outras pessoas de várias partes do mundo, a conquista por terras, riquezas e a busca do eldorado na região Amazônica. Por sua vez, na segunda parte trata da vida corriqueira da população que conquistou espaço, fixou a vida na região Norte, isto é, como esse povo prosseguiu com a vida e o progresso em terras autóctones, e que muitos acreditavam que seriam inabitáveis.

Antonio Candido afirma que uma obra literária é:

> uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não literários: impressões, paixões, idéias (sic), fatos, acontecimentos, que são a matéria prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, mas a maneira por que [sic] o faz (CANDIDO, 2009, p. 35).

Neste sentido, faz-se necessário apresentarmos alguns trechos da primeira parte, capítulos II, III e da segunda parte apenas alguns trechos do capítulo IV, pois o nosso foco é a representação histórica construída pela estética

literária.

Capítulo II, primeira parte:

> No estirão do Purus, despontava o vapor Madeira outra vez. [...]. Eram cearenses e maranhenses. Em meio a esse grupo de nordestinos estava o jovem Antônio Rodrigues Pereira Labre. Vinha em busca de glória e fortuna. [...] Agora, junho de 1871, trazia consigo mais de 30 escravos e alguns homens livres (ROCHA, 2012, p. 50-51).

Esta parte representa a saga, a vinda dos maranhenses e cearenses (os arigós) para a localidade Maciary, hoje, conhecida como Lábrea. Por outro lado, é a representação atual do local, onde a maioria populacional é de arigós.

Portanto, supostamente, a formação de Lábrea se deu a partir deste ponto narrativo:"Vamos, metam balas nesses bugres atrevidos!', gritava Labre aos seus fiéis serviçais. [...]. Às seis da tarde, um sábado daquele mês de junho de 1871, apossou-se das terras de Maciary, terrra dos Paumaris e Apurinãs, a comitiva de Labre" (ROCHA, 2012, p. 56-57).

Expressões de ordem são percebidas. A terra dos Paumaris e Apurinãs, povos indígenas, fora apossada por meio da violência, das atrocidades humanas mais cruéis contra o próprio homem.

Percebemos um historiador que se prende nos detalhes da cronologia temporal, ou seja, ele aponta os fatos com uma marcação de tempo (data) e de espaço. Através dessas marcações há outro registro de bastante importância na vida dos colonizadores de Maciary. A voz narrativa da primeira parte, capítulo III – Andirá relata:

> No dia 06 de setembro de 1878, a vila do Coronel Labre estava em festa. Um arraial estava armado em frente à humilde capela. Todos comemoravam a criação da Paróquia Nossa Senhora de Nazaré de Maciary pelo bispo das províncias do Pará e do Amazonas, Dom Antônio Macedo Costa. Dois dias depois, Francisco Leite Barbosa tornou-se o primeiro pároco. Outra grande missa aconteceu (ROCHA, 2012, p. 68).

Este trecho representa um marco indispensável à vida dos aventureiros – colonizadores, pois se trata de um rito religioso da cultura deles. Eram cristãos católicos e a localidade estava expandindo, necessitava-se de uma paróquia e um pároco. Além disso, percebemos que há uma descrição, posteriormente, ações de personagens dessa fala narrativa. Neste ínterim, o valimento para este fenômeno narrativo pode ser explicado pela temporalidade, ou seja, é a duração do tempo.

O trecho é uma descrição do narrador, denominada pausa, pois, em seguida, ocorre uma ação, uma cena. "A pausa remete para dois movimentos: a descrição e a digressão e a cena é a tentativa mais próxima de imitação da duração da história do discurso" (GENETTE, 1995, p. 8-9). Como representação da ação, há a fala do padre Leite que indagava a todos: 'Vamos construir, meus irmãos, um novo templo, a matriz. Será toda de alvenaria. Vocês têm fé em Deus, irmãos?' (ROCHA, 2012, p. 68). É nesse desenrolar, além de outras formas de duração de tempo que a narrativa de Rocha é construída.

Após a conquista da terra dos povos Apurinãs e Paumaris, Maciary, o coronel Labre e sua comitiva partiram para mais uma aventura. Desta vez, a aventura seria nas terras às margens do rio Madeira, onde tudo indicava que havia a construção de uma ferrovia. Contudo, nos limitaremos até aqui a primeira parte, com a respectiva ressalva: a primeira parte de *Maciary, ou para além do encontro das águas* mostra-nos a representação das ocupações de extensão territorial neste pedaço do Brasil, região Norte, limite Amazonas, localidade Lábrea. As invasões eram lideradas por um único homem, coronel Labre.

A segunda parte mostra-nos o outro lado após a fixação habitacional de seus moradores. Propositalmente, a brevidade histórica autoral acontece nesta parte. O nosso foco é apenas no capítulo II. Trecho do capítulo II, segunda parte, Farinhada:

> E Labre, de joelhos em frente ao altar, lembrava-se daquele dia festivo de 07 de março de 1886, às 10 horas, [...]. Era cerimônia da posse dos primeiros vereadores de Maciary. E então, [...], os seguintes nomes foram lidos em voz alta: João Gabriel de Carvalho e Mello;

> Coronel Antônio Rodrigues Pereira Labre;
> Capitão Manoel Alves Moreira Júnior;
> Padre Francisco Leite Barbosa;
> Major Jacinto Corrêa da Silva Botinelly – que se atrasara para a cerimônia;
> Alferes Leopoldino Félix Guimarães – não compareceu por motivo justificado;
> Capitão João Fleury da Silva Brabo – falecera dias antes da posse (ROCHA, 2012, p. 133-134).

Neste trecho há a representação histórica do andamento político, dos primeiros vereadores da cidade. Mais uma conquista de Labre. Além disso, a marcação histórica ocorre na forma diacrônica e a percepção do tempo de narração acontece de maneira intercalada (narração de várias instâncias). O narrador relata a representatividade não somente de uma única história, há vários acontecimentos ocorrendo com personagens diferentes.

Em suma, sobre um texto narrativo, Benedito Nunes acredita:

> 'um texto narrativo é: um convite para ver a nossa práxis como é ordenada por tal ou qual enredo articulado em nossa literatura' (11), essa projeção se dá quando a inteligibilidade prática, subjacente à compreensão narrativa, despertando no leitor o entendimento de sua própria ação, leva-o a retornar o mundo da obra no mundo histórico, eletivo, em que está situado. (NUNES, 1988, p. 21)

Podemos afirmar que o leitor, à medida que realiza sua leitura diante desses fatos, dependendo das suas experiências diante dos fatos históricos, ou seja, diante do conhecimento dos acontecimentos históricos, imediatamente, na realização da leitura de tais obras, logo, os recordará. Portanto, quanto mais as experiências diante dos fatos históricos, a possibilidade compreensiva das obras é facilitadora, além do leitor situar-se perante o contexto, do e no mundo que ele circunda.

Sucintamente, na segunda parte de *Maciary, ou para além do encontro das águas*, há a representação estética literária, após a conquista das terras amazônicas. É perceptível o andamento do progresso local, como se deu a elevação da vila a

município, a formalização do processo sócio-político, graças à influência do coronel Labre.

Em *Órfãos do Eldorado*, a divisão da obra é realizada por abordagem de assunto. Primeiramente, os fatos representados se referem às primeira (1914-1918) e segunda (1939-1945) guerras mundiais.

Trecho 1: "[...] Até a Primeira Guerra, quem não tinha ouvido falar de Arminto Cordovil? Muita gente conhecia meu nome, todo mundo tinha ouvido falar da riqueza e da fama do meu pai, Amando, filho de Edílio" (HATOUM, 2008, p. 13). Este trecho representa os *status* da família Cordovil, o quanto era importante no local. Era uma família tradicional da época, é o que supõe a voz narrativa.

É perceptível neste trecho, a presença de um narrador homodiégético. Nesta sequência, Reuter afirma que narrador homodiegético "está presente como personagem da história que conta" (REUTER, 2002, p.70). O trecho é narrado em primeira pessoa e deixa claro que é o personagem, principalmente, quando ele frisa: "conhecia meu nome" – "fama do meu pai". Além disso, a ordem da temporalidade ocorre por anacronia (relatos do passado para o tempo narrado), com duração sumária. Após este trecho, há representações de ações. Tudo acontece de forma rápida, instantânea.

Trecho 2: Trecho referente à segunda guerra: "Eu me sentia mal em Boa Vida. Lugar lindo, com guarás-vermelhos e jaçanãs no céu e nas árvores. [...]. A árvore deve estar lá, sombreando a casa que uns colonos ocuparam durante a Segunda Guerra [...]" (HATOUM, 2008, p 67-68). Este trecho "representa uma forma de suspensão do tempo da história, em benefício do tempo do discurso" (GENETTE, 1995, p.8), isto é, pausa. Esta duração de tempo ocorre neste trecho porque o narrador alarga-se em descrever os fatos recorrentes no tempo passado, através de memórias e, em seguida, acontecem ações das personagens Arminto Cordovil e Florita. O trecho que representa as ações não está neste contexto.

Trecho 3: Referente ao massacre indígena:

(...). Mas outras vozes desmentiam esse heroísmo, diziam que em 1839 Edílio

> havia comandado um massacre contra índios e caboclos desarmados. Depois dessa matança, ele tomou posse de uma área imensa na margem direita do Uaicurapá. Um sobrevivente deve ter gravado os crimes do tenente-coronel Edílio Cordovil no tronco de uma árvore secular. [...] (HATOUM, 2008, p.71).

Este trecho representa grandes atrocidades do colonizador praticadas contra os autóctones. A barbaridade em prol das conquistas de terras, além da representação dos atos heróicos e de bravura do avó de Arminto Cordovil, pai de Amando Cordovil.

Os trechos das obras *Órfãos do Eldorado* e *Maciary, ou para além do encontro das águas* apresentados foram escolhidos minuciosamente, pois nossa prioridade e preocupação, na representação de fatos históricos que possuem cada obra e relevantes para análise. Portanto, os trechos representam, primeiramente, a conquista por terras, a saga dos aventureiros em terras desconhecidas, a explicitação de como se deu tal ocupação, além das ações das personagens perante as situações no meio que as circundam. Neste sentido, as ações que motivaram são de ordem socioeconômica e política. A expansão do homem pelo progresso, em prol da busca por poder, por riqueza. Alguns fugindo da fome, da pobreza, outros se refugiando de guerras. Estes são alguns exemplos que motivaram tais ações.

Não podemos descartar o fato de que, cada metodologia de construção de uma estética literária que os autores destas obras encontraram, é uma reinvenção, uma releitura de outros contextos, tornando-se originais, explicitamente, originalidade literária. Segundo Nitrini: "[...] o original ligado ao novo, a originalidade deixa de ser um raio ou iluminação, transformando-se numa metamorfose ou alquimia" (NITRINI, 2010, p. 142). Nesse ponto, a autora esclarece ainda mais, ela prossegue:

> A grande literatura é um permanente 'reescrever ou revisar'. Portanto, os poetas fortes criam, a partir de uma 'desleitura' de outros, vale dizer, a partir de um processo que envolve várias modalidades de apropriação, com o intuito de se circunscrever um espaço imaginativo peculiar a cada um (NITRINI, 1997, p.

146).

Por isso, seria justo arriscarmos afirmar que o escritor possui sua própria marca literária, ele possui a sua própria maneira de criação literária. A maneira como aborda um assunto, inovando-o na continuidade de suas narrativas: na linguagem estética, na inovação de personagens são exemplos que determinam uma marca exclusiva de um autor.

Em *Órfãos do Eldorado*, na estética de Hatoum para representação dos fatos, percebe-se que há a presença de um narrador que relata através de memórias, além de fazer suas considerações memoriais presas aos fatos históricos. O autor não se prende em uma única determinação e duração de tempo.

As primeira e segunda guerras mundiais aconteceram na Europa, Alemanha, mas diversas pessoas se espalharam pelo mundo afora, com o intuito de fugir dessas guerras, refugiando-se em locais como a região Norte, Amazônia. O narrador ao se referir, inicialmente, à família Cordovil, menciona a primeira guerra, indagando: "[...] Até a Primeira Guerra, quem não tinha ouvido falar de Arminto Cordovil?" (HATOUM, 2008, p. 13). E afirma que a morte de Amando Cordovil fora em decorrência de uma licitação que perdera antes da primeira guerra mundial: "[...]. Morreu porque perdeu uma licitação vantajosa, a grande concorrência antes da Primeira Guerra: borracha e mogno para a Europa" (HATOUM, 2008, p. 77).

O narrador parte de uma temática universal, guerra alemã, liderada por Adolf Hitler, para explicar a ocorrência, numa parte do país, da família Cordovil, explicando o porquê da ascensão e ao mesmo tempo, decadência financeira da família.

Quanto ao processo de migração e imigração, o narrador memorial diz que a região era habitada por pessoas de diferentes culturas, pois eram pessoas do próprio país, Brasil e de diversas partes do mundo e que ele próprio se acostumara com esse ritmo.

Outro ponto indispensável se refere à matança de indígenas por Edílio Cordovil, o que ocasionara mais poder, mais posses de terras, riqueza para a família.

Em consonância a estes fatos fictícios configurados do contexto realístico, Terry Eagleton afirma:

> A literatura pode parecer que está descrevendo o mundo, e por vezes realmente a descreve, mas sua função real é desempenhativa: ela usa a linguagem dentro de certas convenções a fim de provocar certos feitos em um leitor. Ela realiza alguma coisa dentro do leitor: é a linguagem enquanto um tipo de prática material em si mesma, e discurso enquanto ação social (EAGLETON, 2006, p. 190).

Entendemos, desse modo, que a literatura é provocativa, visto que, ela não tem a função real em descrever a vida como é, mas sim, provocar no leitor certos feitos de transformação. Referente ao leitor Antonio Candido acredita: "O leitor, nivelado ao personagem pela comunidade do meio expressivo, se sente participante de uma humanidade que é a sua, [...], pronto para incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão da realidade" (CANDIDO, 1972, p. 89-90).

Em Maciary, ou para além do encontro das águas, a originalidade autoral é recriada, partindo dos fatos históricos representados, presos à cronologia temporal, pois para cada ação marcante, por exemplo, do coronel Labre, a representação é datada, além da presença espacial e ambientada. "A saída da comitiva deu-se sob alguns tiros de espingarda e do ribombar de alguns jorrões. Era meados de maio de 1879" (ROCHA, 2012, p. 91).

É perceptível, claramente, os elementos narrativos: tempo, espaço e personagens. O ambiente em que ocorriam os fatos, Maciary, se refere ao espaço, a cronologia temporal (tempo): "Era meados de maio de 1879".

No discurso mimético de Rocha, a estética marcante autoral é realizada através da cronologia temporal, além da linguagem rebuscada, com tentativa de aproximação da realidade. Em Hatoum isso não ocorre com frequência, pois as marcas autorais hatoumianas dizem respeito às memórias fragmentadas, às vezes, cronologia temporal não determinada e sim, marcadas por fatos históricos para

seguir o pensamento estético mimético. Nesta perspectiva, nas suas considerações, Nunes explicita: "Em princípio, a História e a Ficção se entrosam como formas de linguagem. Ambas são sintéticas e recapitulativas; ambas têm por objeto a atividade humana" (NUNES, 1988, p. 10). Sendo ambas as narrativas e os romances da atualidade, há a ocorrência de diferenciação de voz narrativa, além da representação de um ser fragmentado, isto é, o homem com seus dilemas, tentando entender-se e compreender o mundo e o universo que o circunda.

2. A ESTÉTICA DIALÓGICA ENTRE ÓRFÃOS DO ELDORADO E MACIARY, OU PARA ALÉM DO ENCONTRO DAS ÁGUAS

Terry Eagleton afirma: "mas aquilo que a obra nos "diz" dependerá, por sua vez, do tipo de perguntas que somos capazes de lhe fazer, dependerá do nosso ponto de vista na história" (EAGLETON, 2006, p. 121). Nesse sentido, traçamos as relações cabíveis e que dialogam entre essas obras.

A comunicação, a intertextualidade entre *Maciary, ou para além do encontro das águas* e *Órfãos do Eldorado* existe do ponto de vista relacionado aos fatores sociocultural, econômico e político, pois há a visada de fortes indícios de violência contra os autóctones da região, a exploração desenfreada da floresta da amazônica, a representação do mundo capitalista, além da burla dos direitos à identidade cultural.

Tanto *Órfãos do Eldorado* quanto *Maciary, ou para além do encontro das águas,* possuem a representação histórica de figuras ilustres vindas à região Norte e, alguns como Collins e Labre foram responsáveis pelo desenvolvimento amazônico, apesar de Labre ou Edílio Cordovil apresentarem características de personagens sem caráter, por ocasião da dizimação indígena.

Além disso, há os fatos comuns da historicidade brasileira em representação dos ciclos da borracha, das doenças mortais regionais do período e das guerras mundiais. Sendo que os acontecimentos de guerras são distintos, pois em *Órfãos do*

Eldorado representava ascensão e, ao mesmo tempo, decadência econômica da família Cordovil e em *Maciary, ou para além do encontro das águas*, representava oportunidades aos navegantes dos rios amazônicos para recomeço de vidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve o objetivo analisar comparativamente a representação histórica da narrativa do mundo real para a estética ficcional, traçando percursos históricos contidos nas obras *Órfãos do Eldorado* e *Maciary, ou para além do encontro das águas*, respectivamente, de Milton Hatoum e Hélio R. da Rocha. Para isso, as fontes teóricas à luz dos pressupostos de Paul Ricoeur, Benedito Nunes, Sandra Nitrini, Antonio Candido e outros.

Estes teóricos foram imprescindíveis para a análise comparativa, além da compreensão no sentido da proposta analítica. Paul Ricoeur, indispensável para a compreensão intrínseca, além de Sandra Nitrini e Benedito Nunes.

Portanto, tanto *Órfãos do Eldorado* quanto *Maciary, ou para além do encontro das águas* são narrativas romanescas modernas. Na primeira acontece um romance amoroso entre a personagem central, Arminto Cordovil e sua suposta meia-irmã, Dinaura, porém na segunda, só há romance amoroso entre as personagens coadjuvantes, Catita e José Antônio e outros personagens que surgem no decorrer da narrativa. Entretanto, isso é uma representação da trama do contexto das obras.

No sentido, valorativo extrínseco, afirmamos que, as obras analisadas são riquíssimas de abordagens universais e atuais. Porém, nos delimitamos aos conhecimentos relacionados à História. Além disso, estas narrativas romanescas da modernidade, de Hatoum e Rocha nos enredam em seus universos ficcionais, transportando-nos a reflexões do mundo que nos rodeia e de nós mesmos enquanto ser individual, mas com representação coletiva, social.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

_____. **A literatura e a formação do homem.** Ciência e Cultura, v. 24, n. 9, p. 803-809, 1972.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

GENETTE, Gerárd. **Discurso da narrativa.** 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.

HATOUM, Milton. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada.** 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

NUNES, Benedito. **Narrativa Histórica e Narrativa Ficcional**. Rio de Janeiro: Imago, p. 9-35, 1988.

REUTER, Yves. **A Análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Tradução de Mário Pontes. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

RICOEUR, Paul. « **Le symbole donne à penser** », *Esprit*. Paris, n. 8, pp. 60-76, 1959.

_____. **O conflito das interpretações**. Trad. Port. M. F. Sá Correia. Porto: Rés-editora, 1988.

ROCHA, H. R da. **Maciary ou para além do encontro das águas**. São Paulo: Baraúna, 2012.

Posfácio

José Flávio da Paz

Prof. Me. da Universidade Federal de Rondônia – UNIR

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS

Colaboradores:

Altamir Botoso

Doutor em Letras - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"-Assis-UNESP; Mestre em Letras - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"-Assis-UNESP; Especialização em Ensino de Língua Espanhola - Universidade Estácio de Sá-UNESA; Licenciado em Letras: Português e Italiano - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"-Assis-UNESP; Licenciado em Letras: Português e Francês - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"-Assis-UNESP; Licenciatura em Letras: Português e Espanhol - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"-Assis-UNESP; Licenciatura em Letras: Português e Inglês - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"-Assis-UNESP. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: o mundo alucinante, pós-modernismo, el mundo alucinante, romance histórico, romance picaresco, romance malandro, intertextualidade, adaptação cinematográfica, literatura africana, hispânica e espanhola.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/4996564101422445

Walnice Aparecida Matos Vilalva

Pós-Doutorado em Teoria e História Literária - Universidade de São Paulo-USP; Doutora em Teoria e História Literária - Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP; Mestra em Letras - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP; Graduada em Letras - Universidade Federal de Mato Grosso-UFMT. Professora Adjunta da Universidade do Estado de Mato Grosso, coordenadora do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários-PPGEL, gestão 2010-2012. Atua na linha de pesquisa "Literatura, História e Memória Cultural'. É coordenadora do Núcleo Wlademir Dias-Pino e editora da Revista Alere- Revista do Programa de pós-graduação em Estudos Literários. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, romance, memória e identidades literárias.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/8755570206486476

Autores e Autoras:

Adailton Almeida Barros

Mestrando em Estudos Literários – Universidade Federal de Rondônia-UNIR; Especialista em Literatura Brasileira – Faculdade São Braz; Graduado em Letras Português–Inglês, Universidade Estadual do Paraná-UNESPAR. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, língua inglesa e poética.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/2994858285098229

Alex Filipe Gomes dos Santos

Mestrando em História e Estudos Culturais – Universidade Federal de Rondônia-UNIR; Bacharel e Licenciado em História – Universidade Federal de Rondônia-UNIR; Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/6125623585748985

Edinaldo Gonçalves Coêlho

Mestrando em Estudos Literários – Universidade Federal de Rondônia-UNIR; Especialista em Metodologia do Ensino de Artes – Centro Universitário Internacional-UNINTER; Graduação em andamento em Letras – Instituto Superior Elvira Dayrell, ISEED; Graduação em Artes – Centro Universitário Claretiano de Batatais-CEUCLAR; Professor de Arte do Ensino Fundamental e Médio da rede pública de ensino do Estado de Rondônia e da rede privada. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais e Teatro/Educação; Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/5509717642698243

Eliana Azevedo Sarmento

Mestrando em Estudos Literários – Universidade Federal de Rondônia-UNIR; Graduada em Língua e Literatura Portuguesa e Inglesa – Universidade Federal do Amazonas-UFAM; Atua como pesquisadora no Grupo de Pesquisa Literatura de Língua Portuguesa na UNIR – Campus de Porto Velho. Tem experiência no ensino da Educação Básica e Ensino Médio. Interessa-se pela pesquisa sobre gênero, literatura comparada e questões sociais e históricas,

especificamente sobre mitos e lendas e Literatura Feminina Cabo-verdiana.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/7197793497336397

Eulisson Nogueira de Sousa

Mestrando em Estudos Literários - Universidade Federal de Rondônia-UNIR; Especialista em Docência do Ensino Superior - Instituto Pedagógico de Minas Gerais-IPEMIG; Graduado em Letras-Português - Universidade Federal de Rondônia-UNIR. Tem experiência na área de Educação Básica. Professor de Língua Portuguesa e Literatura no Ensino Básico: nível fundamental e médio. Professor em cursos preparatórios para concurso e ENEM.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/5602430298192236

Everton Mateus Moura Castro

Mestrando em Estudos Literários - Universidade Federal de Rondônia-UNIR; Graduado em Língua e Literatura Portuguesa e Inglesa - Universidade Federal do Amazonas-UFAM; Professor de Língua Inglesa na rede pública estadual pela Secretaria de Estado de Educação do Amazonas - SEDUC/ AM. Grande interesse nas áreas de Literaturas de língua portuguesa e inglesa e Literatura Regional (Amazônica).

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/9432100360835057

José Eduardo Martins de Barros Melo

Doutor em Teoria da Literatura - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"-São José do Rio Preto-UNESP; Mestre em Teoria Literária - Literatura - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"-São José do Rio Preto-UNESP; Especialista em Língua Portuguesa - Universidade Federal de Rondônia-UNIR; Graduação em Letras - Faculdade Frassinetti do Recife, FAFIRE. Atualmente é professor associado da Universidade Federal de Rondônia-UNIR no curso de Letras e no Mestrado em Estudos Literários da UNIR. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente com estudos de poética.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/4265515216692794

José Flávio da Paz

Doutorando em Estudos Literários – Universidade do Estado de Mato Grosso–UNEMAT; Mestre em Estudos Literários – Universidade Federal de Rondônia–UNIR; Mestre em Letras – Universidade de Marília–UNIMAR; Especialista em Pedagogia Empresarial – Faculdade de Administração, Ciências, Educação e Letras, FACEL; Metodologia do Ensino em Língua Portuguesa, Literatura e Artes – Faculdade Venda Nova do Imigrante– FAVENI; Gestão do Trabalho Pedagógico: Administração, Inspeção, Orientação e Supervisão – Faculdade Venda Nova do Imigrante–FAVENI; Língua Portuguesa e Literatura Brasileira – Faculdade de Administração, Ciências, Educação e Letras–FACEL; Comunicação, Cultura Organizacional e Tecnologia – Faculdade de Administração, Ciências, Educação e Letras–FACEL; Linguística e Formação de Leitores – Faculdade de Administração, Ciências, Educação e Letras–FACEL; Especialização em Educação Inclusiva – Universidade Cidade de São Paulo–UNICID; Educação Ambiental e Geografia do Semiárido – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte–IFRN; Psicopedagogia Institucional – Universidade Cidade de São Paulo–UNICID; Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas – Universidade de Brasília–UnB; Especialização em andamento em Semiótica Discursiva – Universidade de Araraquara–UNIARA; Especialização em andamento em Planejamento, Implementação e Gestão da Educação a Distância – Universidade Federal Fluminense–UFF; Graduação em andamento em Letras – Português e Espanhol – Faculdade Educacional da Lapa–FAEL; Bacharel em Letras/Habilitação em LIBRAS–Língua Brasileira de Sinais – Universidade Federal de Santa Catarina–UFSC; Habilitado para o Ensino da Língua Portuguesa – Universidade Federal do Amapá–UNIFAP. Atualmente é Professor do Magistério Superior das disciplinas de Língua Portuguesa e Linguística, lotado no Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Rondônia–UNIR.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/5717227670514288

Luciana Dermani de Aguiar

Doutoranda em Humanidades e Artes com enfase em Ciências da Educação – Universidad Nacional de Rosario–UNR/Argentina; Mestra em Educação – Universidad Americana, UA/Paraguay; Mestrando em Gestão e Avaliação da Educação Pública – Universidade Federal de Juiz de Fora–UFJF; Especialista em Pós Graduação – Universidade Federal de Rondônia–UNIR e em Metodologia do Ensino Superior e Inovações Curriculares – Associação de Ensino Superior da Amazônia–AESA; Língua Portuguesa e Estudos Literários – Universidade Federal de Rondônia–UNIR; Graduada em Letras–Espanhol – Universidade Federal de Rondônia–UNIR. Professora formadora da Gerência de Formação e Capacitação Técnica, Comissão Julgadora

Estadual da Olimpíada de Língua Portuguesa, Integrante da comissão de Reformulação e Implementação da Reforma do Ensino Médio e Comissão Gestora da Implementação da BNCC no Estado de Rondônia – Secretaria de Estado da Educação de Rondônia – SEDUC.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/4578543809921878

Mara Genecy Centeno Nogueira

Doutora em Geografia – Universidade Federal do Paraná–UFPR; Mestra em Geografia – Universidade Federal de Rondônia–UNIR; Mestrado em andamento em Ciências da Educação – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, ULHT/Portugal; Especialista em Arqueologia da Amazônia – Centro Universitário São Lucas–CUSL; História do Brasil – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais–PUC Minas; Graduação em História – Universidade Federal de Rondônia–UNIR. Professora Adjunta do Departamento de História da Universidade Federal de Rondônia e professora do Programa de Pós–Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários. Tem experiência na área de História, atuando principalmente nos seguintes temas: memória, patrimônio, morte e estudos amazônicos.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/9894953249697576

Marcos dos Santos Monção

Mestrando em Estudos Literários – Universidade Federal de Rondônia–UNIR; Graduado em Direito – Centro Universitário da Cidade, UniverCidade; Graduação em andamento em História – Universidade Federal de Rondônia–UNIR. Atualmente é monitor voluntário da disciplina "Brasil Colônia", tem interesses nas áreas de História Cultural, História Regional e Literária, realiza pesquisas em documentos históricos com aspectos literários.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/0986327104359652

Maria Elizabete Sanches

Mestra em Letras – Universidade Federal de Rondônia–UNIR; Especialista em Psicopedagogia – Universidade Federal de Rondônia–UNIR; Graduação em Letras–Português – Universidade Federal de Rondônia–UNIR. Professora no Departamento de Línguas Vernáculas da Universidade Federal de Rondônia, atuando na área de Literatura brasileira, Literatura portuguesa, Literatura Infantil, Prática de Ensino em Literatura. Atualmente ocupa o cargo de Coordenadora do Curso de Letras Português/EaD UNIR. Participa dos Grupos de Pesquisas

"Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade e "Pesquisa em Poesia Brasileira Contemporânea".

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/3951556835265436

Maria José Alves de Assunção

Mestranda em Estudos Literários – Universidade Federal de Rondônia–UNIR; Especialista em Mídias na Educação – Universidade Federal de Rondônia–UNIR; História Moderna e contemporânea – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais–PUC Minas; Graduação em História – Universidade Federal de Rondônia–UNIR. Docente do Ensino Superior, ministra as disciplinas: História Geral da Educação, História da Educação Brasileira, Fundamentos e Metodologia do Ensino de História, Fundamentos e Metodologias do Ensino de Arte (com atualização recente em 2015, em curso de História da Arte em Florença – Itália), Educação e Inovações Tecnológicas e Tecnologia da Informação, Filosofia da Educação, Sociologia da Educação e Antropologia.. Possui graduação em História pela Universidade Federal de Rondônia–UNIR. Integra o quadro estadual do Governo do Estado de Rondônia/SEDUC, exercendo a função de Coordenadora do Plano Nacional de Formação de Professores – PARFOR/STF/DGE. Tem experiência na área de tutoria e EAD, atuando como professora formadora nos cursos a distância: Secretaria Escolar e Multimeios Didáticos no Programa Profuncionário do IFRO/MEC.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/1557483962344205

Néstor Raúl González Gutiérrez

Doutorando em Estudos Literários – Universidade do Estado de Mato Grosso–UNEMAT; Mestre em Letras – Universidade de Marília–UNIMAR; Especialista em Ensino de Língua Espanhola – Universidade Candido Mendes–UCAM; Língua Brasileira de Sinais, Docência, Tradução, Interpretação e Proficiência– Faculdade Estácio do Rio Grande do Norte, Estácio–FATERN; Formação em Tecnologias Assistiva e Acessibilidade – UNESP; Formação para Orientadores de Estudo do PNAIC com ênfase na Língua Portuguesa – UFSC; Formação em Direitos Humanos e Geração da Paz – UECE Graduado em Educação com ênfase em educação Especial – UPN/Colômbia. Docente da Educação Básica e do Ensino Superior. Pesquisador nos temas de Literatura Africana, Literatura de Língua Portuguesa, Estudos Comparados das Literaturas de Língua Portuguesa e Hispano–americanas, Linguística aplicada, tradução/ interpretação da LIBRAS e das línguas orais: Espanhol / Português. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior–CAPES.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/9094524647914374

Paulo Marcos Macedo Carnelos

Mestrando em Estudos Literários – Universidade Federal de Rondônia-UNIR; Graduação em Letras, habilitação em Línguas e Literaturas Portuguesa e Inglesa – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"-Assis-UNESP. Técnico em Assuntos Educacionais no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Estado de Rondônia-IFRO, lotado na Coordenação de Informática, pesquisado em nível de mestrado, temas voltados para a Literatura Comparada: Brasileira e Cabo-verdiana.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/4741529797687938

Rodrigo Anderson Machado Cavalcante

Mestrando em Estudos Literários – Universidade Federal de Rondônia-UNIR; Graduado em Língua e Literatura Portuguesa e Inglesa – Universidade Federal do Amazonas-UFAM; Tem experiência na área de Letras e Literatura Pós-colonial. Atuou como monitor de apoio em Língua Inglesa I.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/6053386227410285

Sônia dos Santos

Mestrando em Estudos Literários – Universidade Federal de Rondônia-UNIR; Graduação em Letras-Português – Universidade Federal de Rondônia-UNIR. Tem experiência na área de Letras. Atuando como Secretária Executiva da Fundação Universidade Federal de Rondônia, campus de Guajará-Mirim.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/3021512317407341

Tatiana da Silva Andrade

Mestrando em Estudos Literários – Universidade Federal de Rondônia-UNIR; Graduação em Letras-Português – Universidade Federal de Rondônia-UNIR; Graduanda em Artes Visuais – Universidade de Brasília-UnB. Atuou como alfabetizadora na rede municipal de Porto Velho, Rondônia.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/7958716921793668

Washington Luiz dos Santos Assis

Mestrando em História e Estudos Culturais – Universidade Federal de Rondônia–UNIR; Graduação em Ciências Sociais – Universidade Federal de Rondônia–UNIR. É associado da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) sob o nº 3345 e pesquisador do Laboratório Amazônico de Pesquisas em Culturalidades e Historicidades Africanas e da Diáspora Negra (CHADI), também possui vínculos com Laboratório Amazônico de Estudos em América Latina (LabLat) e Grupo de Pesquisa Migrações Memória e Cultura na Amazônia Brasileira (MIMCAB). Realiza pesquisas na grande área de Sociologia (Teoria Pós–colonial, Estudos Culturais e Teoria Sociológica Contemporânea) e Antropologia (Antropologia Cultural, Social e Urbana), atuando em temas como: Estudos dos Marcadores Sociais da Diferença, América Latina e Caribe, Estudos de África e Africanidades, Relações Interétnicas e Raciais, Populações Afrodescendentes e Migrações Transnacionais, com ênfase na influência dos marcadores de "raça", classe e origem (nacionalidade e regionalidade) na produção de desigualdades sociais nas Amazônias.

Endereço para acessar o CV Lattes CNPq: http://lattes.cnpq.br/5636951263553588