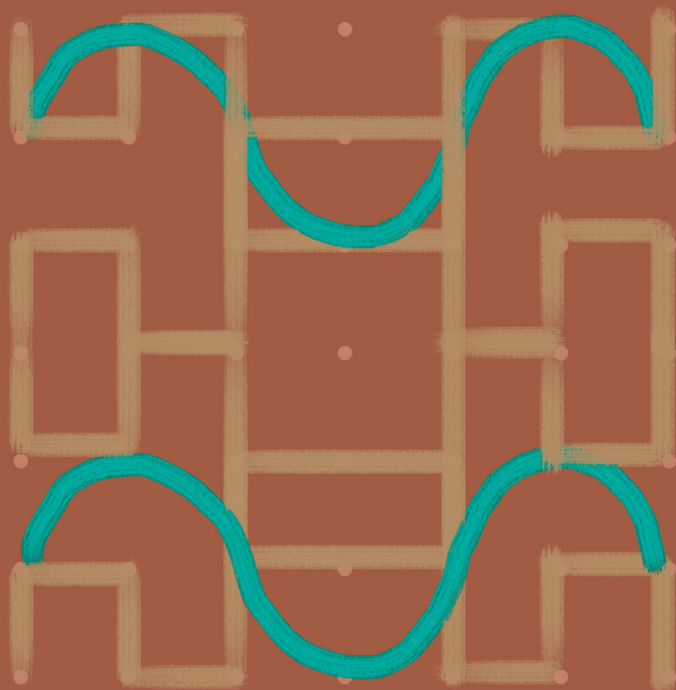


# Literatura e geografia em discussão

volume 1





**Literatura e geografia em discussão:  
volume 1**

# ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

## **Gestão 2020-2021**

### **Presidente**

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

### **Vice-Presidente**

Andrei dos Santos Cunha — UFRGS

### **Primeira Secretária**

Cinara Ferreira — UFRGS

### **Segundo Secretário**

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

### **Primeiro Tesoureiro**

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

### **Segunda Tesoureira**

Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

## **Conselho Deliberativo**

### **Membros efetivos**

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

### **Membros suplentes**

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

**Literatura e geografia em discussão:  
volume 1**

**Todos os direitos desta edição reservados.**

Copyright © 2023 da organização:  
Cintea Richter, Cleo Amorim Nascimento e Gerson Roberto Neumann.  
Copyright © 2023 dos capítulos:  
suas autoras e autores.

**Coordenação editorial**

Roberto Schmitt-Prym

**Conselho editorial**

Betina Rodrigues da Cunha — UFU  
João Cezar de Castro Rocha — UERJ  
Maria Elizabeth Mello — UFF  
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA  
Rachel Esteves de Lima — UFBA  
Regina Zilberman — UFRGS  
Rogério da Silva Lima — UNB  
Socorro Pacífico Barbosa — UFPB  
Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM  
Helano Jader Ribeiro — UFPB

**Projeto gráfico & diagramação**

Mário Vinícius

**Capa**

Mário Vinícius

**Revisão**

Cintea Richter  
Cleo Amorim Nascimento  
Gerson Roberto Neumann

**Como citar este livro (ABNT)**

RICHTER, Cintea; NASCIMENTO, Cleo Amorim; NEUMANN, Gerson Roberto (orgs.). *Literatura e geografia em discussão: volume 1*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2023.

**BESTIÁRIO**



Rua Marquês do Pombal, 788/204  
CEP 90540-000  
Porto Alegre, RS, Brasil  
Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223  
[www.bestiario.com.br](http://www.bestiario.com.br)

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD**

L776	Literatura e geografia em discussão [recurso eletrônico]: volume 1 / organizado por Cintea Richter, Cleo Amorim Nascimento, Gerson Roberto Neumann. - Porto Alegre : Class, 2023. 428 p. ; PDF ; 2,9 MB
	Inclui índice.
	ISBN: 978-65-84571-73-0 (Ebook)
	1. Literatura brasileira.
	2. Ensaio. I. Richter, Cintea.
	II. Nascimento, Cleo Amorim
	Nascimento. III. Neumann, Gerson Roberto. IV. Título.
2023-3517	CDD: 869.94
	CDU: 82-4(81)



A presente publicação foi realizada com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os editores não se responsabilizam pelo conteúdo do livro ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

Elaborado por Wagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

**Índice para catálogo sistemático:**

1. Literatura : Ensaio 869.94
2. Literatura : Ensaio 82-4(81)

---

## Sumário

- 7 **Literatura e geografia em discussão**  
Cintea Richter  
Cleó Amorim Nascimento  
Gerson Roberto Neumann
- 10 **Entre a língua e o texto, o estilo: análise estilística de narrativas amazônicas**  
Hercilaine Virgínia Oliveira Alves  
Carlos Antônio Magalhães Guedelha
- 26 **Nascer do sol no Ocidente: integração social e cultural do imigrante japonês no Brasil na obra *Nihonjin***  
Michelle Conterato Buss
- 43 **O eu nos cantos da mitologia Marubo: um diálogo com a lírica moderna**  
Fernanda Vivacqua Boarin
- 57 **O rio que corre em mim é um rio de saberes: o saber ancestral como prática epistêmica na poesia de Márcia Wayna Kambeba**  
Cássia Josiele da Silva
- 68 **A construção da paisagem e a questão da identidade latino-americana em *Descobrimento do rio das Amazonas (1542)* de Gaspar de Carvajal e *Terra Nostra (1975)* de Carlos Fuentes**  
Keury de Almeida
- 79 **O último gozo do mundo, de Bernardo Carvalho: manifestação do gótico brasileiro naturalizado**  
Mail Marques de Azevedo  
Dione Mara Souto da Rosa
- 93 **O domínio da letra sobre a voz**  
Roberta Isabelle Bonfim Pantoja  
Luís Heleno Montoril del Castillo
- 107 **Britânico e cristão entre mouros e negros: Mungo Park e seu diário pela África**  
Mariana Hetti Gomes
- 120 **A aventura existencial dos crótons**  
Márcio Camillo da Silva
- 137 **Construção identitária em *Les enfants du sabbat*, romance de Anne Hébert**  
Maria Cristina Batalha
- 148 **Entre dentes e túmulos: os elementos do gótico presentes em *Berenice* e *The Fall of the House of Usher*, de Edgar Allan Poe**  
Alanis Zambrini Gonçalves
- 163 **Exclusividade, atração e pessoa: um estudo do amor nas lendas amazônicas *Tambatajá e Iara***  
Cristiane Alves da Silva  
Cássia Maria B. do Nascimento
- 176 **O relato de viagem como campo referencial do romance *Simá*, de Lourenço Amazonas**  
Juliano Fabrício de Oliveira Maltez
- 192 **Antes o herói não existia: a contemporaneidade da figura heroica desana**  
Jandir Silva dos Santos
- 205 **Catolicismo e pecado em Cornélio Penna**  
Laís Alves
- 221 **A internacionalização da obra de Milton Hatoum: recepção e difusão na França**  
Tamiris Tinti Volcean
- 234 **Irrisão na zona: leitura da peça *Tem piranha no pirarucu*, de Márcio Souza**  
Antônio Coutinho Soares Filho  
Wallace Rodrigues

- 250 **O pobre, o favor e a exclusão social na Amazônia em *Três Casas e Um Rio*, de Dalcídio Jurandir**  
José Elias Hage
- 262 **A corpo-escritura como contra-rasura da imagem colonial do negro na Amazônia: Bruno de Menezes e Naiara Jinkns**  
Thiago Alberto dos Santos Batista  
Luís Heleno Montoril del Castillo
- 275 **Elizabeth Bishop em confluências culturais: a Amazônia**  
Adriana Jordão
- 287 **Medo é um fenômeno natural: uma análise de metáforas conceptuais em IT**  
Morgana de Abreu Leal
- 303 **Diversidade epistemológica em *Vocês brancos não têm alma: realidade e imaginação nas fronteiras da América profunda***  
Daniela Severo de Souza Scheifler
- 315 **Identidade cultural na Amazônia brasileira: uma leitura do conto *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza**  
Jeanete dos Santos e Santos  
Gilson Penalva
- 331 **O Gótico Afroamericano e o Trauma em *Voltar Para Casa e Lovecraft Country: as jornadas paralelas de Frank Money e Atticus Freeman***  
Rosana Ruas Machado Gomes  
Gabriela Pirotti Pereira
- 346 **A subversão no conto “O dia da caça” de Giulia Moon**  
Patricia Hradec
- 361 **Oralidade amazônica: as narrativas de Oxum**  
Ana Lúcia Liberato Tettamanzy  
Monise Campos Saldanha
- 373 **Espaços assombrados nas narrativas intimistas de Gastão Cruis, Cornélio Pena e Lúcio Cardoso**  
Ana Resende
- 384 **Representações de corpos abjetos e desejos dissidentes em *Wormwood*, de Poppy Z. Brite**  
Andrio J. R. dos Santos
- 400 **Poética do ocre ou Wei’pata: uma outra palavra e uma palavra outra para literatura**  
Sonyellen Fonseca Ferreira
- 413 **As crianças do gótico: figurações negativas da infância na literatura brasileira novecentista (1920-1970)**  
Júlio França  
Daniel Augusto P. Silva
- 427 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**



---

## Literatura e geografia em discussão

Cintea Richter – CAP-UFRGS

Cleo Amorim Nascimento – CAP -UFRR-UFRGS

Gerson Roberto Neumann – UFRGS

Os estudos literários e a investigação de obras literárias passaram por distintas fases ao longo da História. A Literatura Comparada surgiu como “método” ao longo do século XIX, inspirada na metodologia comparativa utilizada pelas ciências naturais. No entanto, comparar é uma operação de pensamento inerente ao ser humano e é quase impossível evitá-la. Penso, logo comparo.

Desde o início oficialmente registrado de estudos no âmbito da Literatura Comparada até os dias de hoje, a própria disciplina passou por altos e baixos e mudou sua forma de atuar e suas próprias crenças. Hoje, a Literatura Comparada se apoia em outras áreas do saber e em diversas operações de pensamento e caracteriza-se, assim, por seu poder de diálogo e pela amplitude de sua perspectiva. Eixos fundamentais do comparatismo hoje são a intertextualidade, a crítica e a interdisciplinaridade, permitindo “articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente” (CARVALHAL, 1986, p. 82).

Desse modo, a Literatura Comparada oferece a possibilidade de investigar um tema, elucidando questões não só literárias, mas integrando também aspectos de outras disciplinas, ora contrastando-os, ora aproximando-os. É uma comparação com a finalidade de “interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas” (CARVALHAL, 1986, p. 82). O texto literário é o ponto de partida para um diálogo amplo, que transcende a particularidade da Literatura. A transdisciplinaridade joga luz e permite ver além.

E foi por essa via que temos observado nos últimos anos uma aproximação dos Estudos Literários para com a Geografia. É verdade que estudar a dimensão espacial da e na Literatura não é uma novidade. Apesar de menos frequente, em algumas obras o pilar espacial se destaca e se torna o principal objeto de investigação literária. Mas poucas vezes se busca auxílio e colaboração da área do saber que se dedica exclusivamente ao estudo do espaço: a Geografia. Apenas

recentemente, nas últimas duas décadas, é que estudos interdisciplinares têm inovado no campo da Crítica Literária e do Comparatismo, reunindo conhecimentos de mapeamento e de cartografia da Literatura. Mas dialogar com a Geografia não se resume unicamente ao estudo do espaço, e sim, a um espectro amplo que engloba nuances do habitar e do sentir o espaço, afetando psicologias e ações literárias e humanas. A Geografia Humanista e Cultural, como a de Dardel<sup>1</sup>, entende geografia como a relação do Homem com a Terra. Habitar a Terra e sentir-se integrado a ela é importante para a humanidade. Assim, o espaço circundante tem um papel central na nossa existência. Da mesma forma, a Literatura constantemente ilustra esse habitar, na medida em que a paisagem circundante é elemento importante de suas narrativas.

O interesse pela investigação de tal aspecto da Literatura tem crescido atualmente, momento em que os deslocamentos estão em maior evidência. Embora deslocamentos espontâneos ou forçados, ondas migratórias e fugas de guerras e de conflitos devastadores tenham ocorrido desde os mais remotos tempos da História, hoje somam-se a esses contextos as viagens a trabalho e a expansão do turismo. A maior facilidade e rapidez em realizar os trajetos e a instantaneidade proporcionada pelos meios de comunicação, em especial pela mídia, que relata sobre esses deslocamentos diariamente, acabam por enfatizar essa mobilidade de tal maneira que nos parece ser um fenômeno exclusivo de nosso tempo, despertando o interesse em estudá-lo.

Ottmar Ette, romanista e professor de Literatura Comparada na Universidade de Potsdam, na Alemanha, tem se dedicado intensamente a essas análises e tem oferecido vários estudos a esse respeito. Não se trata de analisar a estrutura puramente, e sim de interpretar o movimento em uma comparação com a psicologia da personagem. Ette dedicou-se ao estudo da “cartografia de um mundo em movimento” — título do primeiro capítulo de seu livro *Literatur in Bewegung* [“Literatura em Movimento”] (2001). Nele, o autor trata do aspecto geográfico de relatos de viagens e analisa o lugar literário da viagem e seu movimento hermenêutico.

As geografias podem ser concebidas, portanto, como espaços de movimento estruturados de forma diferente, permitindo que se

1. DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

focalize a atenção não em um determinado espaço estático, mas em uma disposição móvel. Um espaço emerge principalmente através da multiplicidade de movimentos que atravessam e assim constituem esse espaço. Em suma, ainda em contato com Ette, quando olhamos para as literaturas do mundo, rapidamente percebemos que desde todos os começos – e também podemos nos referir aqui à Epopéia Mesopotâmica de Gilgamesh, ao antigo Shijing chinês ou aos Contos das Mil e Uma Noites - eles são caracterizados por seus movimentos, por suas incessantes transformações. Com isso, uma coisa fica clara: as literaturas têm estado em movimento desde o início. Mesmo um Marco Polo ou de um Ibn Battuta mostram de forma impressionante o quanto uma determinada estrutura geográfica serve como um depósito de conhecimento e de que forma fundamental este depósito de conhecimento só pode permanecer vivo se for colocado em movimento.

Nesse sentido, pretendemos discutir aqui de forma mais aproximada Literatura e Geografia, uma discussão necessária na Literatura Comparada.

---

## Entre a língua e o texto, o estilo: análise estilística de narrativas amazônicas

Hercilaine Virgínia Oliveira Alves (UFAM)<sup>1</sup>  
Carlos Antônio Magalhães Guedelha (UFAM)<sup>2</sup>

### Introdução

Este artigo analisa duas narrativas – “Tio Antunes” e “Zeca-Dama” – que fazem parte da trilogia “Três estórias da terra”, constante do livro *O Tocador de charamela*, do contista Erasmo Linhares (1995), quanto aos estilos em que os textos foram elaborados, com o objetivo de analisar as escolhas estilísticas do autor, nas narrativas em análise, para dar conta dos flagrantes decorrentes da escassez (ou ausência) de mulheres nos seringais amazônicos, já que as duas narrativas se centram nessa temática. A base teórica sobre estilo e estilística contou com a contribuição de Compagnon (2014), Cardoso e Ignez (2013) e Martins (2008).

O estudo procura mostrar como um mesmo escritor (Erasmo Linhares), em dois textos diferentes, elaborou duas construções estilísticas diferentes, frutos das opções estilísticas que a língua possibilita: uma narrativa de tom solene e outra carnalizada. Em conjunto, as narrativas permitem ao leitor vislumbrar os sofrimentos alarmantes de homens e principalmente mulheres em consequência da estupidéz que caracterizava o mundo dos seringais.

Metodologicamente, o texto do artigo encontra-se estruturado em três tópicos, além da introdução e das considerações finais, como segue: “Estilo, estilística e texto”, que busca conceituar tanto estilo quanto estilística, fornecendo a base teórica das análises propostas; “Erasmo Linhares e os dramas humanos nos seringais amazônicos”, que discorre sobre a escrita de Linhares relativamente aos seringais amazônicos, com enfoque especial para a questão da ausência ou

1. Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL/UFAM) – Estudos Literários na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM.
2. Pós-Doutor em Literatura (UNB), com bolsa de estágio pós-doutoral da Capes; Doutor em Linguística (UFSC), com bolsa de estudos parcial da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM; Professor da UFAM.

escassez de mulheres nesses seringais e o tratamento dispensado à figura feminina nas narrativas; “Um ficcionista e suas opções estilísticas”, que apresenta uma análise das duas narrativas selecionadas à luz do escopo teórico construído.

## **Estilo, estilística e texto**

O termo “estilística”, assim como “estilo”, é polissêmico, embora seja corriqueiro associá-lo ao estilo, ao modo, à escolha, à maneira de. Esses são os primeiros sentidos que essa palavra gera. Todavia, ela permeia vários campos de interpretação, como é o caso do texto literário e do jornalístico. É difícil definir estilística com precisão, pois segundo Compagnon (2010, p. 179), “o estilo era substancialmente a licença poética, o desvio em relação ao uso da linguagem tido como normal”. À medida que as configurações do ato de pensar foi mudando, ao longo do tempo, as concepções acerca dessa temática também, mas persiste o fato de que o termo tem natureza ambígua em seu uso moderno: “ele denota ao mesmo tempo a individualidade... a singularidade de uma obra, a necessidade de uma escritura e ao mesmo tempo uma classe, um gênero, um período, um arsenal de procedimentos expressivos, de recursos a escolher” (COMPAGNON, 2010, p. 164).

Compagnon (2010), refletindo sobre a noção de estilo, discorre sobre como esse termo vem ocupando os diversos espaços da atividade humana e ao mesmo tempo há algo paradoxal nisso, pois ele é uma necessidade do autor para dialogar com os interlocutores e, ao mesmo tempo, esse autor tornar-se livre para escolher o que usar, como usar e para quem usar a fim de exteriorizar seu pensamento. A partir dessa realidade, Compagnon (2010) apresenta a noção de estilo em três categorias:

- a) **O estilo é uma norma:** é o bom modelo a ser imitado;
- b) **O estilo é um ornamento:** é uma variação quanto ao fundo comum, efeitos como lembram as metáforas;
- c) **O estilo é um desvio:** desvio em relação ao uso corrente.

Essas três categorias nos ajudam a compreender que estilo não pode limitar-se às questões literárias. É preciso percebê-lo como algo

intrínseco à atividade humana, algo que é intrínseco a quem escreve. Linhares apresenta essa noção de estilo em *O Tocador de Charamela*, nas narrativas em análise, em que é possível identificar duas categorias de estilo entre as apresentadas por Compagnon: ora como ornamento, ora como desvio. A primeira refere-se às escolhas lexicais feitas pelo autor, tais como: “mundaréu”, “frioleira”, etc. A utilização desses termos revela a origem dos retirantes nordestinos. Em uma linguagem objetiva, direta e simples, mostra as angústias e ilusões vividas pelo seringueiro, mas além disso ele ornamenta o discurso ao fazer um desvio quanto à norma vigente. No fragmento “Os olhos fixos no mundaréu, a modo de cobra encantando os passarinhos” (LINHARES, 1995, p. 95), temos a indicação desses dois traços de estilo: o ornamento e o desvio que, segundo Compagnon, são inseparáveis.

Contribuindo para o debate a respeito do estilo, Nilse Martins (2008, p. 19) demonstra a flutuação de sentido do estilo, quando aponta didaticamente como diversos autores encararam a questão:

O estilo é o homem (Buffon); o estilo é o pensamento (Rémy de Gourmont); o estilo é a obra. estilo é a expressão inevitável e orgânica de um modo individual de experiência (Middleto Murray); o estilo de um texto é o conjunto de probabilidades contextuais dos seus itens linguísticos (Arcchibald Hill); estilo é o conjunto objetivo de características formais oferecidas por um texto como resultado de adaptação do instrumento linguístico às finalidades do ato específico em que foi produzido (Herculano de Carvalho).

Como se pode ver, não é possível um consenso entre diferentes autores, contemporâneos ou de épocas diversas, a respeito do conceito de estilo e suas derivações. Daí emerge uma questão fundamental: se não é possível definir o que vem a ser o estilo, seria possível definir o que vem a ser estilística, já que no seu âmago reside o estilo? Martins (2008) tenta responder a essa questão com a proposta de uma divisão da estilística em quatro dimensões, como segue:

- a) a **fonoestilística**, que vem a ser a estilística do som. Segundo ela, “trata-se dos valores expressivos de natureza sonora observáveis nas palavras e enunciados”;
- b) a **estilística léxica** ou da palavra, a qual “estuda seus aspectos expressivos ligados a seus componentes semânticos e morfológicos”;

- c) a **estilística da frase**, que “relaciona, combina as palavras na frase, é atividade criadora pertencente tanto ao domínio gramatical como ao do estilo”;
- d) a **estilística da enunciação**, que “se interessa pelo nível de subjetividade do discurso”.

Entre essas dimensões, optamos por analisar as narrativas de Linhares com base na estilística da frase, explorando também, quando necessário, a estilística léxica ou da palavra, e também a estilística da enunciação, uma vez que os textos são fartos de material para esse tipo de estudo.

Em *A estilística e o discurso literário contemporâneo* (2013), Elis de Almeida Cardoso e Alessandra Ferreira Ignez apresentam o estilo como formas de expressão em diferentes contextos enunciativos e integram a essa concepção os gêneros discursivos, visto que estão fixadas em um tripé: conteúdo temático, estilo e construção composicional:

Um dos objetivos da Estilística é justamente analisar a escolha feita pelo enunciador, dentre os elementos linguísticos disponíveis, verificando-se de que maneira se consegue com ela efeitos estéticos e expressividade e tentando-se chegar à intenção do enunciador por meio do estilo encontrado em seu texto. Interpretar as escolhas feitas, verificar os resultados expressivos, entender as atitudes tomadas perante o material linguístico disponível, seja por um autor, por um grupo, por uma época, esse é o princípio (CARDOSO e IGNEZ, 2013, p.37).

Nesse sentido, recorreremos à Estilística para evidenciar o drama da solidão dos seringueiros na Amazônia. As escolhas linguísticas feitas por Linhares contribuem para que a narrativa se torne uma emaranhado de fatos e consequências sobre as baixezas e/ou loucuras a que o homem pode chegar quando é privado de suas condições básicas para viver.

## **Erasmus Linhares e os dramas humanos nos seringais amazônicos**

Erasmus Linhares nasceu no município amazonense de Coari, em 2 de junho de 1934. Formou-se em jornalismo pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Atuou como jornalista, radialista e professor

universitário na mesma universidade onde se formou. Integrou o Clube da Madrugada e a União Brasileira dos Escritores. No ano de 1979, lançou o livro de contos *O Tocado de Charamela*, seu livro de estreia, o qual selecionamos para esta pesquisa. A obra é composta por 11 contos e duas trilógias – “Jogo de dados” e “Três estórias da terra”, o que totaliza 17 narrativas ficcionais. Linhares faleceu em Manaus no ano de 1999. O pesquisador Tenório Telles, que se debruçou sobre a produção ficcional do autor, entende que “a obra de Linhares é um testemunho vívido dos dramas, das angústias e esperanças do ser humano. A temática recorrente de seus contos é a vida, o homem em face de seu destino, a precariedade do cotidiano, sua insignificância, a solidão, o sentido da liberdade, o mundo e seus mistérios” (TELLES apud LINHARES, 2005, p. 13). E sublinha que “a leitura dos contos de Linhares é uma revelação. Pânico evocativo dos impasses, angústias e limites do humano diante de um mundo que abdicou da esperança, da poesia. O escritor faz a crônica dos pequenos dramas do cotidiano, de vidas estioladas sob o peso da miséria e da violência, devorados pelo egoísmo. Amesquinhados” (TELLES in: LINHARES, 2005, p. 21).

Tudo isso é perceptível na trilogia que fecha o livro de Linhares, “Três estórias da terra”, da qual recortamos duas narrativas para análise: “Tio Antunes” e “Zeca-Dama”, especialmente no que tange aos desdobramentos da ausência, ou raridade, da figura feminina nos seringais amazônicos.

A trilogia “Três estórias da terra” denuncia o ambiente de estupidez que se instalou na Amazônia no decurso do ciclo da borracha, com o ilusório gozo do fausto nas cidades de Manaus e Belém, cidades cujas elites mergulharam na franca ostentação e dissipação, enquanto os pobres e desafortunados eram banidos para o interior da selva ignota, onde seriam abandonados à própria sorte. O escritor Marcio Souza, em *A expressão amazonense*, explicita que:

No fim do século XIX, centenas de aventureiros chegavam como deportados e a mão de obra do nordestino começava a ser desviada para os seringais. Pelos salões, nos restaurantes, nos jornais, era possível ver a face que a alienação queria impor. Por essa desenfreada entrega do Amazonas à alienação, numa fictícia circulação de rendas, o Estado naufragaria definitivamente no delírio. (SOUZA, 2010, p. 96)



Essa “mão de obra do nordestino” que era enviada para os seringais, esses homens “deportados”, eram atirados no meio da selva sem qualquer tipo de proteção empregatícia ou oficial, para atuarem como seringueiros, extraíndo o látex sobre o qual se apoiava toda a economia da região. Seu destino inelutável era o total abandono, rompidos todos os laços com a civilização distante, como assevera Euclides da Cunha.

Nos contos em análise, Linhares denuncia o que aconteceu na corrida do “ouro branco”. Muitos nordestinos vieram para a Amazônia iludidos pelas falsas promessas de acúmulo de riquezas. No entanto, eram submetidos à exploração pelo trabalho escravo e à degradação humana: “Seduzidos por falsas promessas, os soldados da borracha submetiam-se a um regime de escravidão na tentativa de quitarem uma dívida permanente forjada pelos seringalistas. Eles morriam em razão de doenças tropicais... Foi-lhes prometido que voltariam às suas terras natais com honras, no entanto somente uma mínima parcela conseguiu” (SANTOS e GUEDELHA, 2020, p.11).

Nesse contexto, também, é possível perceber resquícios na narrativa sobre o olhar do pensamento trágico no momento em que Linhares usa as personagens: Zeca-dama e Tio Antunes para denunciar a vida no seringal e ao mesmo tempo mostrar como a sociedade estava desumanizada. No entanto, o autor usa como pano de fundo a ausência de mulher; canaliza os desejos e/ou obsessões para a figura feminina tão escassa naqueles ambientes. Suspende a esperança, o prazer da vida, os sonhos, as inquietações, os valores. Tudo isso é apagado. Neutralizado com a ação do tempo, com os maus tratos que o rude seringueiro vivenciava e com a miopia dos seringalistas.

Enquanto a elite amazônica desfrutava dos benefícios dessa pujante economia, uma enorme parcela da sociedade era escravizada: os nordestinos. Eles chegaram com a promessa do “ouro branco”, pensando na possibilidade de mudar de vida, visto que abandonaram sua terra miserável em busca de melhorias sociais e econômicas. No entanto, a realidade configurava-se como regime de escravidão, presos aos compromissos financeiros diante de uma dívida que não tinha fim.

Benchimol (1992, p. 53), refletindo a respeito do sofrimento cruceiro do seringueiro, ressalta que a maior angústia que espicaçava aqueles homens era a solidão, associada à falta de mulher e, conseqüentemente, de amor e companhia: “há uma análise minuciosa a

ser feita entre o sexo e a seringa, entre a mulher, o tapiri e a ‘urbs’”, ressalta ele.

Guedelha (2013, s/p) esclarece que:

Em geral, ao nordestino agenciado para trabalhar nos sertões amazônicos não era facultado levar mulher para o seringal, pois na lógica capitalista do “coronel” a mulher era um fator gerador de despesas na viagem do Nordeste até ali. Além disso, tendo a mulher por perto, o homem produziria menos, ao passo que, ficando ela no sertão, ele triplicaria seu esforço de trabalho com o sonho de voltar para a companhia de sua amada e da família o mais breve possível. Tudo isso, evidentemente, era estratégia de espoliação, pois a estrutura montada nos seringais conspirava para que o sertanejo nunca mais voltasse para sua terra. Dando ordem expressa aos agenciadores de conduzirem somente homens para o seringal, deixando mulher e filhos no Nordeste, o coronel objetivava economizar nos gastos com passagem e alimentação dos agenciados, além de evitar o estorvo de ter o homem sua mulher por perto para, de alguma forma, travar a sua produção de borracha. Consequentemente, os seringais foram se tornando espaços praticamente vazios da presença da fêmea e, ao mesmo tempo, espaços do abrasamento do macho. Premidos pela escassez de mulheres na selva, os sertanejos eram empurrados pelos instintos a atos extremados de masturbação, pedofilia, zoofilia, bestialidades as mais variadas e crimes passionais, fartos na literatura sobre os seringais amazônicos.

A premência masculina decorrente da falta de mulheres provocou o surgimento de um mercado absurdo, no qual a mulher era o mais cobiçado produto de consumo. Souza comenta que

a presença feminina no seringal era rara e quase sempre em sua mais lamentável versão. Para os seringueiros isolados na floresta e presos a um trabalho rotineiro, geralmente homens entre vinte e trinta anos, portanto premidos pela exigência do seu vigor, a contrapartida feminina chegava sob a forma degradante da prostituição. Mulheres velhas, doentes, em número tão pequeno que mal chegavam para todos os homens, eram comercializadas a preços aviltantes. (SOUZA, 2010, p. 108)

Souza (2010) alude ao fato de que essa estupidez só era possível porque aquela sociedade falocrata não era capaz de admitir uma mulher como pessoa. Mulher, em qualquer geografia ou circunstância, era sempre vista como objeto, às vezes de luxo, um campo propício

para o exercício do gozo masculino. E as mulheres que aceitavam participar desses comuns “arranjos comerciais” em que seu corpo era a mercadoria, quase sempre por necessidade de comer e também por se iludirem com propaganda de enriquecimento nos seringais, mergulhavam em um ambiente de violências múltiplas, comumente sendo encaradas como o motivo de todos os descabros que os homens enfrentavam. Claro que, com o passar dos anos, a presença feminina nos seringais começou a ser permitida fora desse círculo vicioso, e a História da Amazônia conta mesmo com relatos da resistência heroica de mulheres seringueiras, que com sua atuação contribuíram para dar novas configurações ao ambiente dos seringais, de certa forma saneando-o, mesmo que a duras penas.

### **“Tio Antunes”: linhas e entrelinhas narrativas**

Em “Tio Antunes”, o narrador é um ex-seringueiro, já velho, que passa em revista as memórias do tempo em que labutava na extração do látex. Enfatiza a solidão em que viviam mergulhados naquele ambiente que era um seringal em fase de transição para fazenda de criação de gado:

A gente vivia perdida naquele mundão de Deus, distante de tudo. Estirão de mato, água, campo, céu. E os bichos. Uma solidão sozinha. Dia entrando e saindo, mês e ano, sempre a mesma vida. Trabalho do primeiro ao último instante de sol. Mulher não havia, salvante a do Pedrão, curiboca magrela de botar barriga anual, mas como todo fiel ao seu homem. (LINHARES, 2005, p. 113)

Já nesse primeiro parágrafo da narrativa, surge a referência à ausência de mulheres no ambiente, e o registro da presença de uma única mulher, que era “a do Pedrão”, cobiçada pelos demais homens, mas com o detalhe de ser “fiel ao seu homem”, característica certamente indesejável para eles.

Após isso, o narrador concentra-se em uma personagem em especial, o tal Tio Antunes, senhor idoso, chefe dos demais, que tinha obsessão por mulher:

Tio Antunes é que não se conformava. Uma obsessão. Cuidava que algum dia, saída não sei donde, haveria de aparecer alguma. Eram

aqueles cuidados de exagero, dengues de moça, fricotes naquele homenzarrão sorvertido no meio do mato. Domingo à tarde vestia o terno de brim, meia e sapato, chapéu-palhinha; aquela frioleira. Perfume. Sentava-se no meio do terreiro e ficava espiando o rio. Os olhos fixos no mundaréu, a modo de cobra encantando passarinho. A gente, os outros homens – cinco ao todo – tinha valência nas bananeiras, mas tio Antunes não queria saber daquilo. Porcalhada, dizia. Conversa, casa de cupim só acaba com fogo grande. Doideira de mulher é o que era. Constava que ele já havia sido casado, no tempo do mata-onça, no Aripuanã. A mulher, uma velha mura feiteceira, morta na peste de varíola. Mas dela ele nunca falava. Fazia segredo. (LINHARES, 2005, p. 113)

O narrador sugere um lento enlouquecimento do Tio Antunes, por conta dessa obsessão. Todos ficavam preocupados com o sofrimento do velho, que passava mal toda vez que alguma mulher se aproximasse do barracão, quando algum barco atracava no porto. E parecia guardar no peito alguma dor de saudade de alguma mulher deixada para trás.

Até que certo dia o enlouquecimento se completa:

Abriu a mala grande que nunca abria, remexeu uns panos e do fundo tirou um vestido branco comprido e um retrato velho, e, com a faca de migar tabaco, começou a estraçalhar tudo. Os olhos jitos, amarelos, medonhos. Pedrão ainda quis falar quando ele sentou no chão e começou a chorar. Um choro do fundo do peito, doído. Um homem daqueles feito criança. Dias depois chegou o motor e levaram o velho. Mudo e mouco. Acabado. Pedrão e eu ajudamos a embarcar as coisas, menos a mala velha. Segredos, disse Pedrão. Amarrou e guardou na casa dele. Os homens, os antigos, no barranco, olhando numa tristeza. O gerente quis explicar – foi cachaça demais, ficou doído. Conversa, doideira de mulher, isto sim. Um dia todo mundo por aqui vai acabar assim. Tivesse pelo menos uma. (LINHARES, 2005, p. 116)

### **Zeca-Dama e sua performance como narrador**

No conto Zeca-Dama, o narrador, que dá nome ao título, também um velho cearense ex-seringueiro, alude a um fato comum nos primeiros tempos dos seringais amazônicos: os seringueiros costumavam realizar as suas festas aos sábados, principalmente com a dança de forró. Era o momento de desferrar-se dos sofrimentos da semana, dançando, bebendo e conversando com os amigos:

O sábado, meu senhor, era o nosso dia. Quando a gente voltava do barracão do gerente, tratava logo de descarregar o rancho, tomar banho e num instante estava na canoa, vestido de limpo, chapéu, emperquitado, e toca a remar para casa de Mestre Felisberto. Era festa, a festa que a gente esperava toda a semana, um desassossego, tinha música, sim: a rabeça de Mestre Felisberto, o banjo do curica e mais o Zé Preto batendo o compasso com duas colheres enganchadas nos dedos. (LINHARES, 2005, p. 120)

Mas havia um problema nas festas: como dançar forró se não havia mulheres? O narrador relata a solução encontrada para resolver o “problema”:

Como eu já lhe falei, mulher que é bom não havia. Por isso dançava homem com homem e foi aí que ganhei fama. Experimentei a primeira vez só pra dar gosto ao Dorca, companheiro que me ensinou a cortar seringa, com paciência de santo. E quando começamos a dançar, os outros foram parando abestados olhando nos dois saracoteando pela sala. Desde aquela noite fiz nome e renome. Não me lembro mais quem inventou a moda, mas os homens que dançavam como damas amarravam um pano na cabeça para se diferenciar dos outros. (LINHARES, 2005, p. 120)

A partir dessa experiência, o narrador que era apenas Zeca transformou-se em “Zeca-Dama”. Todo o restante da narrativa, ele tenta convencer o leitor de que fazia o papel de dama muito melhor que muitas mulheres. Orgulha-se desse papel que desempenhou na época do seringal, “ensina” ao leitor como se procede para ser uma boa dama, mas estranhamente vai repetindo o tempo todo que é homem e não um “foboca”, e que não tolera que ninguém duvide de sua macheza.

### **Um ficcionista e suas opções estilísticas**

Como assinalamos em tópico anterior, na análise dos contos lançamos mão da **estilística da frase**, ressaltando a atividade criadora que preside à materialidade de frases selecionadas dos textos, explorando também a **estilística da palavra**, no sentido de pontuar os elementos expressivos ligados aos componentes semânticos e morfológicos das palavras que integram essas frases. Operamos também no âmbito da

**estilística da enunciação**, uma vez que nos interessa, em algumas situações narrativas, focalizar os sujeitos do enunciado e da enunciação. Assumimos, juntamente com Cardoso e Ignez (2013), que a análise estilística consiste em interpretar as escolhas linguísticas feitas pelo autor, verificar os resultados expressivos dessas escolhas e entender as atitudes tomadas perante o material linguístico disponível.

Conforme já se sabe, “Tio Antunes” e “Zeca-Dama”, tratam da questão da ausência de mulheres nos seringais, cada um à sua maneira. Os dois textos põem em realce a figura da mulher: no primeiro, a questão se apresenta por meio de reflexões existenciais, em uma linguagem solene e contrita; o segundo, embora contenha também os questionamentos existenciais do narrador, é por meio da carnavalização literária que o contista põe em xeque os dilemas dos seringueiros por meio do apelo ao humor e à ironia como ferramentas de crítica social. A seguir apresentamos as principais realizações estilísticas do autor nas duas narrativas:

**A) Frases curtas.** As frases curtas conferem a dinamicidade necessária às narrativas, além de acentuarem a tristeza e a melancolia dos fatos narrados, como se observa nas seguintes frases: “Às vezes, deitado, resmungava e se tremia todo. Uma noite um cearense disse que o velho estava variando. Tinha jeito. Deu de beber. Talagadas. Caneco de leite beirando. Mas não implicava com nada. Ficava quieto, fumando, os olhos parados como de morto. Cada vez mais calado. Só falava com o gerente, resmungando, cabeça baixa, envergonhado” (LINHARES, 2005, p. 115). Esse estilo lacônico que as frases curtas produzem contribui para acentuar o clima de dramaticidade do texto.

**B) A dicotomia monólogo/diálogo.** No conto “Zeca-Dama”, o narrador simula um diálogo com um pretense interlocutor, ao qual se dirige por meio do vocativo “senhor”, para lhe contar os fatos. Assim inicia a narrativa: “**Não, senhor**, desarme essa cara de malícia. Não é nada do que o senhor está pensando. Sou macho e muito macho. Até hoje o cabra que duvidou disso, levou o troco certo na hora. Mas lhe digo que já fui dama afamada. Melhor que muita mulher de hoje” (LINHARES, 2005, p. 119. Grifo nosso); e assim a narrativa se conclui: “**Já lhe pedi, não faça cara de malícia.** Agora eu sou um velho, mas ainda sei tirar desforra. [...] Dou-lhe minha palavra. Pergunte ao Dorca, ele mora ali no primeiro sítio à esquerda, descendo o rio. O Dorca não me deixa mentir. **Boa noite, passe bem**” (LINHARES, 2005, p. 121. Grifo nosso). Apesar de sugerir um diálogo, Zeca-Dama

faz um monólogo, uma vez que esse “senhor” não fala nem parece na cena narrada. Trata-se de um recurso estilístico para que a narração siga o seu curso.

**C) O humor como recurso narrativo.** O humor é outro traço estilístico que se sobressai na construção do narrador em “Zeca-Dama”. Por exemplo: “Havia outros homens que também dançavam como dama, mas nenhum como eu. Tanto que uma vez houve uma briga de dois cabras. Foi preciso eu arriar as calças e mostrar os possuídos e gritar que eu era homem e muito do seu macho e não ia permitir que dois safados brigassem com ciúme de mim, como se eu fosse mulher ou foboca, que Deus me livre e guarde” (LINHARES, 2005, p. 121). As tiradas humorísticas desse narrador irreverente ajudam a quebrar o peso asfixiante da angústia que circunda os fatos narrados, dando à narrativa um tom mais leve e descontraído para o leitor.

**D) A exploração das entrelinhas.** Em “Tio Antunes”, o narrador explora as entrelinhas narrativas com muita propriedade, aproveitando o poder de sugestão da linguagem, como nos excertos que seguem: “Os homens de pé no barranco, espiando a atracação. Tio Antunes na frente de todos, vestindo o terno de brim, chapéu na mão. Teso e sério como um patrão. Foi quando num portaló apareceu a cabeça loura de mulher. Sorriu. Tio Antunes tremeu, eu vi. Deu um passo de lado, **enfiou a mão no bolso da calça**. Roncou, um ronco baixo e fundo” (LINHARES, 2005, p. 114. Grifo nosso). Enfiar a mão no bolso da calça é uma sugestão de que o velho se masturbava disfarçadamente ao ver diante de si a mulher loura que chegara no barco atracado no porto; “O gerente também não falava com ninguém, menos tio Antunes, e o gaúcho, conterrâneo lá dele. Amizades. E mais a mulher do Pedrão, colocada de empregada na casa dele. **Senvergonhice**” (LINHARES, 2005, p. 115. Grifo nosso). A palavra “senvergonhice”, que na linguagem popular expressa uma “atitude desavergonhada”, de pessoa que não se envergonha de suas atitudes reprováveis, sugere que a mulher do Pedrão fora “colocada de empregada” na casa do gerente para servir sexualmente a este; enfim, o texto é repleto de situações narrativas em que a narrativa diz menos e sugere mais, deixando ao leitor a responsabilidade pela decisão de interpretar as variações de sentido.

**E) O apelo à linguagem popular.** O uso reiterado da linguagem popular responde pela preocupação do autor em imprimir verossimilhança às narrativas, já que o narrador e as personagens são, em geral, sertanejos, idosos e iletrados, como se vê nestas falas: “Eram aqueles

cuidados de exagero, **dengues** de moça, **fricotes** naquele homenzarção **sovvertido** no meio do mato. [...] Domingo à tarde vestia o terno de brim, meia e sapato, chapéu-palhinha; aquela **frioleira**. Perfume. Sentava-se no meio do terreiro e ficava espiando o rio. Os olhos fixos no **mundaréu, a modo de cobra encantando passarinho**. [...] A gente, os outros homens – cinco ao todo – **tinha valência** nas bananeiras, mas tio Antunes não queria saber daquilo” (LINHARES, 2005, p. 113. Grifo nosso); “**De veras** eu vim mesmo foi fugido. Lá no sertão onde eu morava, por causa de **umas mixes, destripei** um cabra safado na ponta da peixeira e quando a polícia **deu vau**, embarquei no Baependi junto com um magote de outros homens a maior parte, como eu, **com alguma morte nas costas**” (LINHARES, 2005, p. 119. Grifo nosso). São palavras e expressões, como ditados populares, que marcam estilisticamente o enquadramento geográfico e social dos falantes.

**F) O recurso da repetição.** Em “Tio Antunes”, a palavra “mulher” aparece repetida em torno de quinze vezes, sugerindo ao leitor a ideia da obsessão que tomava conta da mente do narrador e das demais personagens masculinas. Além disso, a expressão “doideira de mulher” repete-se no início e no final da narrativa, como sendo o estabelecimento de um círculo constritor a asfixiar aquelas vidas reduzidas ao infernismo da selva, conduzindo-as irremediavelmente à loucura. “Um dia todo mundo por aqui vai acabar assim”, assevera o narrador ao tocar no assunto do enlouquecimento. Em “Zeca-Dama”, a frase que se repete é “mulher que é bom não havia”, ainda com o reforço de que no seringal “tudo era homem, só homem” (LINHARES, 2005, p. 119). E a palavra “mulher”, que também se repete diversas vezes no texto, como se fosse uma miragem, um objeto de desejo praticamente impossível de se alcançar.

**G) Narradores ex-seringueiros.** Nos dois contos, o narrador é um velho cearense, ex-seringueiro, que relata os fatos em atitude retrospectiva, recolhendo da memória o que ainda resta de lembranças. O fato de as cenas narradas terem sido vivenciadas pelo narrador também é um elemento da construção da verossimilhança. Em “Tio Antunes”, temos um narrador ponderado, sóbrio, que busca por meio da primeira pessoa a cumplicidade do leitor em acreditar na verdade dos fatos que relata. Afinal, foi testemunha ocular de tudo, estando presente nas cenas e conhecendo muito bem os envolvidos, assim como o sofrimento alarmante que enfrentavam: “A gente vivia perdida naquele mundão de Deus, distante de tudo. Estirão de mato, água,



campo, céu. E os bichos. Uma solidão sozinha. Dia entrando e saindo, mês e ano, sempre a mesma vida. Trabalho do primeiro ao último instante de sol” (LINHARES, 2005, p. 113). Esse narrador, solidário com os companheiros de luta e privações mostra ao leitor como eram obrigados diuturnamente a uma faina predatória: “O pagamento chegava todo o fim de mês, no motor que ficava no porto apenas algumas horas, descarregando os mantimentos. A gente quase nem via, porque estava no trabalho danado de derrubar mato, tocar fogo e plantar capim. Um desperdício. As árvores graúdas caindo à força de machado e o fogo e o fogo devorando tudo (LINHARES, 2005, p. 113). Enquanto isso tudo acontecia, espicaçava-lhes a mente e o corpo o abrasamento pela falta de mulher para aplacar o fogo que os consumia, sabendo que “casa de cupim só se acaba com fogo grande” (LINHARES, 2005, p. 113); o conto “Zeca-Dama”, por sua vez, apresenta um narrador carnavalizado, que tenta a todo custo camuflar a sua homossexualidade repetindo ao leitor que é macho e muito macho, da primeira à última linha da narrativa: “Não, senhor, desarme essa cara de malícia. Não é nada do que o senhor está pensando. Sou macho e muito macho. Até hoje o cabra que duvidou disso, levou o troco certo na hora. Mas lhe digo que já fui dama afamada. Melhor que muita mulher de hoje (LINHARES, 2005, p. 119). Esse velho narrador veio do Ceará como o Zeca, com algumas mortes nas costas, e no seringal se transformou em Zeca-Dama, por se esmerar em fazer o papel de dama nas danças de forró nos finais de semana: “O sábado, meu senhor, era o nosso dia. Quando a gente voltava do barracão do gerente, tratava logo de descarregar o rancho, tomar banho e num instante estava na canoa, vestido de limpo, chapéu, emperiquitado, e toca a remar para casa de Mestre Felisberto. Era festa, a festa que a gente esperava toda semana, um desassossego [...] Mas, como eu já lhe falei, mulher que é bom não havia. Por isso dançava homem com homem e foi aí que ganhei fama. Experimentei a primeira vez só pra dar gosto ao Dorca, companheiro que me ensinou a cortar seringa, com paciência de santo. E quando começamos a dançar, os outros foram parando abestados olhando nos dois saracoteando pela sala. Desde aquela noite fiz nome e renome” (LINHARES, 2005, p. 120). Trata-se de um narrador que dá um passeio pelos flagrantes do seringal, com um olhar bastante crítico, trazendo à tona lances de exploração dos seringueiros pelos coronéis de barranco, mostrando a vida dura e sofrida dos trabalhadores, mas novamente a questão da

ausência de mulher no seringal ocupa o primeiro plano da narrativa, acarretando o exercício de uma homossexualidade reprimida e contida, apesar de explorada naquele ambiente.

### **Considerações finais**

Na literatura da Amazônia brasileira, há lances de profunda inquietação em relação a uma das maiores tragédias humanas, situadas no ciclo da borracha: a reificação dos homens em prol da deificação do lucro. Esse período foi considerado áureo apenas para uma pequena elite endinheirada que pôde usufruir das benesses da “belle époque amazônica”. No entanto, essa expressão ressaltava mais o estado de espírito, uma euforia social advinda da riqueza da exploração gomífera, que produziu uma generalizada e irresponsável onda de esbanjamento e ostentação nas cidades festeiras de Manaus e Belém. Todavia, havia um submundo que mantinha em pé esse “castelo de cartas”, nas palavras de Márcio Souza, que haveria de ruir. Nesse submundo, escondido e silenciado nos recônditos da selva, eram depositados os seringueiros, como objetos de exploração brutal, abandonados e condenados a produzir mais e mais borracha, sangrando as árvores enquanto sangravam a si mesmos.

Em sua contística, Linhares desvela as mazelas do homem silenciado pela sociedade extrativista e revela a necessidade de expressar a vida ribeirinha, não apenas pelos aspectos físicos, como rios, vegetação, clima, mas também, e fundamentalmente, pelos aspectos sociais e humanos. Em “Tio Antunes” e “Zeca-Dama”, como vimos, o autor recria parte do submundo gomífero, usando os artifícios da linguagem para fazer um recorte, nesse contexto, dos desdobramentos da ausência, ou raridade, da figura feminina nos seringais. Para tanto, reflete sobre o enquadramento da mulher naquele universo absolutamente falocrata.

A leitura dos textos permite perceber que o autor tem um vasto conhecimento da História relativa ao ciclo da borracha, o que lhe possibilita trazer para a ficção pormenores históricos, que são iluminados pelas estratégias estilísticas de que o ficcionista se vale no momento de sua construção textual. Nas duas narrativas que analisamos, Linhares elaborou construções estilísticas diferentes, com vistas a recriar cenas decorrentes da presença, ausência ou escassez

de mulheres nos seringais. Ao fazer esse recorte, o autor demonstra também sua capacidade de reflexão a respeito de um tema muito necessário e urgente, já nos idos da década de 1970, que diz respeito ao enquadramento social da mulher. Ao ficcionalizar esse tema, além da reflexão crítica, Linhares manipula com criatividade as possibilidades da língua e assim contribui decisivamente para a ampliação da riqueza literária da Amazônia.

## Referências

- BARROCA, Iara Christina Silva. O ESTILO: um traço possível na estruturação do gênero e identidade no texto literário. *Revista Fórum Identidades*. ITABAIANA: GEPIADDE, Ano 07, Volume 14 | jul./dez. de 2013.
- BENCHIMOL, Samuel. *Romanceiro da batalha da borracha*. Manaus: Imprensa Oficial / Gov. do Estado do Amazonas, 1992.
- CARDOSO, Elis de Almeida, IGNEZ, Alessandra Ferreira. A estilística e o discurso literário contemporâneo. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.20, n.32, jan./jun. 2013.
- COMPAGNON, Antonie. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte/MG: UFMG, 2010.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- LINHARES, Erasmo. *O tocador de Charamela*. Manaus: UA, 1995.
- LINHARES, Erasmo. *O tocador de Charamela*. Manaus: Valer, 2005.
- MARTINS, Nilse Sant'Anna. *Introdução à Estilística: A expressividade na Língua Portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Tradução Eliane Lisboa. 5.ed Porto Alegre: Sulina, 2015.
- SANTOS, Jozilena Farias dos; GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. "Um punhado de vida nos seringais amazônicos". In: GUEDELHA, Carlos Antonio Magalhães; SANTOS, Jozilena Farias dos; ANDRADE, Raquel Martins de (orgs.). *A Ficcionalização dos seringais amazônicos*. Curitiba/PR: CRV, 2020.
- SOUZA, Marcio. *A expressão amazonense*. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2010.

## Nascer do sol no Ocidente: integração social e cultural do imigrante japonês no Brasil na obra *Nihonjin*

Michelle Conterato Buss (UFRGS)<sup>1</sup>

Deitar os olhos em um novo horizonte. Estranhamento. O coração batendo dois pulsos diferentes: o do país de origem e do território estrangeiro. Fusos horários em contradição. Estranheza. Uma geografia que comporta inverno, mas não comporta neve. Estranhar-se. Os verbos diferentes, as cores distintas, o confronto com um novo paladar, viver sob as regras de um novo sistema. (Des)enraizar-se. Perceber-se estrangeiro. Migrar da terra natal, migrar de si para si. (Des)territorializar-se. Reconhecer-se estrangeiro. Uma nova pátria, enraizar-se, existir.

Em 1908, imigrantes japoneses chegavam ao Brasil com a finalidade de buscar melhores condições de vida. Entretanto, a imigração ao país se revelou como um grande desafio aos japoneses desde a barreira da língua até a exploração do imigrante por parte de grandes proprietários, conforme Daigo (2008). Apesar de todos os percalços, muitos conseguiram “vencer”, sobrevivendo aos inúmeros desafios das terras opostas à do sol nascente, como a impossibilidade, para muitos, de retornar ao Japão ou os obstáculos em manter acesas as tradições culturais japonesas ao passo que quanto mais permaneciam nas terras tropicais mais eram influenciados pela cultura local. Somado a tudo isso, os imigrantes ainda se deparavam com a xenofobia praticada de diversas formas pelos nativos e mesmo por outros imigrantes.

Hoje, após tantos percalços, a imigração japonesa e seu florescimento são vistos, conforme Sá (2017), como um marco que contribuiu com o patrimônio e riqueza cultural do país, comemorando, em 2015, os 120 anos da assinatura do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre Brasil e Japão. Reconstruindo o cenário da imigração japonesa e das dificuldades experienciadas pelos imigrantes, o escritor Oscar Nakasato narra, na premiada obra *Nihonjin* (2012), a trajetória de um imigrante japonês, Hideo Inabata, e de sua família desde a sua chegada ao Brasil até a partida de seu neto para o Japão, décadas depois. Através dessa obra, acompanhamos a história de

1. Mestra em Letras, em Pós-colonialismo e Identidades (UFRGS)

personagens que configuram a condição de serem estrangeiros em terras desconhecidas e tão diferentes do seu país de origem. O conflito da necessidade de se enraizar ao novo território aliado ao desejo de retorno à terra natal tonalizam o romance com o sofrimento e a nostalgia de um inverno com neve que jamais será visto nos cafezais paulistas. Este trabalho, inserido no contexto dos estudos sobre o tema do estrangeiro, mais especificamente sobre a temática *nikkei*<sup>2</sup>, propõe empreender uma análise a respeito da integração social e cultural do imigrante japonês e seus descendentes no Brasil na obra *Nihonjin* (2012). Visa-se compreender como e se ocorre a integração social e cultural do estrangeiro e os efeitos da desterritorialização no imigrante japonês no desafio da construção de uma segunda casa em terras brasileiras. Integração esta muitas vezes marcada por choques entre culturas que ressoam por gerações posteriores, traçando o conflito do sentimento de pertencimento e de enraizamento: “o que se é? Brasileiro, japonês ou nada disso?”. Paralelo a isso, evoca-se outra reflexão: é distinto o nível de dificuldades vivenciadas por imigrantes homens em comparação às imigrantes mulheres?

Em qual contexto estão inseridas essas mulheres? Ser estrangeiro, por si só, enquadra o indivíduo em um dos patamares mais baixos da escala social de um país. O que resta então à mulher estrangeira? Para empreender esta análise, a fundamentação teórica será estruturada nos conhecimentos desenvolvidos por Massao Daigo (2008) e Arlinda Rocha Nogueira (1984) a respeito da imigração japonesa em terras brasileiras. As questões referentes aos conceitos Oriente e orientalismo, serão pautadas nos estudos de Edward Said (2007). Complementar a isso, e com foco mais específico na presença do Japão no Brasil, os trabalhos de Cunha (2013) e Kanashiro (2015) serão utilizados. Quanto aos termos desterritorialização e retorritorialização, serão usados os estudos de Deleuze e Guattari (1995). Com a finalidade de embasar as reflexões propostas, os textos de Carreira (2014), Martha (2015) e Sá (2017) servirão de apoio. A metodologia estrutura-se em pesquisa bibliográfica, análise e mapeamento de trechos de *Nihonjin* (2012) que respondam os objetivos propostos.

2. Nikkei é a palavra japonesa, escrita em romaji (uma adaptação de palavras em japonês para o alfabeto romano), usada para designar tanto o descendente de japoneses, nascidos fora do território japonês, quanto aos próprios japoneses que residem regularmente fora do Japão. (BRUNO, 2017, p. 123).

## Atravessando oceanos: breve resgate da história da imigração japonesa no Brasil

Com a Restauração Meiji, a política de isolamento criada durante o Xogunato Tokugawa chegava ao fim. A Restauração constituiu um marco histórico para o país, pois, conforme Nogueira (1984, p. 32), assinalava “a passagem do país de um Estado feudal para um Estado moderno”. Apesar de inúmeras transformações trazidas pela revolução, o Japão ainda enfrentava o problema de superpopulação, especialmente na área agrícola. Diante desse cenário, políticas de emigração surgiram como forma para administrar esses problemas. No que diz respeito ao Brasil, políticas de imigração se tornaram cruciais após a abolição da escravatura. As relações diplomáticas entre a então República dos Estados Unidos do Brasil e o Império do Japão, explica Daigo (2008), iniciaram com a assinatura do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação, em 1895. Na época do Tratado, ambos países já demonstravam interesse na migração, mas, devido à distância geográfica e ao preconceito contra os imigrantes asiáticos (rotulados de “perigo amarelo<sup>3</sup>”), a vinda de japoneses só se tornou possível no início do século 20, quando países como a Itália proibiram seus cidadãos de aceitarem imigrar para terras brasileiras devido às péssimas condições de vidas nas fazendas<sup>4</sup>.

Impulsionado por essa fusão de interesses, em 1906, um contrato é assinado entre o governo do Estado de São Paulo e a *Kokoku Shokumin Kaisha* (Companhia Imperial de Emigração) para a vinda de emigrantes japoneses ao Brasil. Conforme Daigo (2008), ao todo, 781 emigrantes, entre eles 186 mulheres, que compunham 168 famílias,

3. Os japoneses passaram a sofrer uma discriminação múltipla: à visão de uma raça inferior vieram se somar os temores com relação ao expansionismo militarista do império nipônico (após as vitórias nas guerras contra a China, em 1895, e a Rússia, em 1905) e o ressentimento pela sensação de que o imigrante japonês resistia a se integrar - era “inassimilável”[...] (SUZUKI, 2008, s/p.)
4. Do lado brasileiro, havia a demanda de novos trabalhadores para novas áreas cafeeicultoras que cresciam, ao mesmo tempo em que o suprimento de mão-de-obra com a vinda de imigrantes europeus mostrava-se descontínuo. Do lado japonês, desde a modernização do país que começara com a chamada Restauração Meiji (1868), conhecida pela devolução do poder ao imperador retirado do xógum, o país vinha sofrendo de uma grave crise de abastecimento e de superpopulação no campo (KODAMA; SAKURAI, 2017, p. 18).

embarcavam, em 1908, no vapor *Kasato Maru*, que partia do porto de Kobe rumo ao porto de Santos, e foram contratados para trabalhar nas lavouras de café. A imagem do Brasil disseminada no Japão era a de uma terra em que era possível ganhar dinheiro e enriquecer com facilidade (CARREIRA, 2014, p. 89). Almejando riqueza e uma vida melhor, muitos foram os que partiram da terra do sol nascente em direção ao Brasil, planejando retornar assim que ganhassem dinheiro. Contudo, em pouco tempo de trabalho, conflitos começaram a surgir nas fazendas: aquilo que as propagandas de emigração prometiam não compactuava com o que a realidade oferecia. As casas que os colonos recebiam eram miseráveis e, como explana Daigo (2008), os trabalhos eram árduos e não geravam tantos lucros, ocasionando conflitos entre japoneses e a administração das fazendas. Depois de um tempo, alguns imigrantes decidiram deixar as fazendas devido às más condições e, conforme o autor (2008, p. 26), “começaram a alugar casas antigas nas imediações da Rua Conde de Sarzedas, próxima à Praça da Sé, sozinhos ou em grupos.” Nessas casas, foram surgindo pontos de contatos entre japoneses, dando início ao que é hoje o maior reduto da comunidade nipônica na cidade de São Paulo, o bairro Liberdade.

Em 1910, a bordo do vapor *Ryojun Maru*, chegava a Santos mais um leva de imigrantes. Segundo Daigo (2008), chegava também ao país o representante do Sindicato Tóquio, a fim de negociar com o governo do Estado de São Paulo: terras foram cedidas gratuitamente para formação de colônias. Com o tempo, o fluxo dos imigrantes japoneses se expandiu para outras localidades do país. Devido ao aumento de imigrantes, em 1914, foi aberto o Consulado Geral do Japão em São Paulo. Como a maioria dos japoneses no Brasil pensava em retornar ao seu país, era natural para eles que se mantivesse aceso o espírito japonês. “Em contrapartida, o espírito nacionalista adotado pelo Brasil fez com que, aos poucos, o ambiente de vida se tornasse sufocante para os japoneses” (DAIGO, 2008, p. 57). Durante a Era Vargas, o sentimento antinipônico<sup>5</sup>, que configurava a denúncia do imperialismo japonês no Brasil ao nacionalismo brasileiro, começou a ser disseminado intensamente.

5. Esse sentimento antinipônico era fortalecido por “teses científicas” de eugenia racial debatidas na época e que defendiam o “branqueamento” da população brasileira.

Com o acirramento dos sentimentos nacionalistas a partir do Estado Novo, em 1937, e com a entrada do Japão na Segunda Guerra ao atacar Pearl Harbor, em dezembro de 1941, o preconceito antinipônico deixa de atuar apenas no campo das idéias. Uma série de medidas contra os “súditos do Eixo” - alemães, italianos e japoneses - foram tomadas, e algumas delas foram particularmente doloridas para a comunidade nikkei no Brasil. Mais de 200 escolas de japonês foram fechadas. A língua japonesa foi proibida de ser falada em público; para a maioria dos nipônicos no país, essa era a única forma de se comunicar. (SUZUKI, 2008, s/p.)

O pós-guerra agravou o estigma acerca dos imigrantes e seus descendentes. Muitos destes se recusavam a aceitar a veracidade do discurso da rendição do Japão e eram vistos como fanáticos. Em reação a esse cenário, conforme Carvalho (2014), surge a Shindo-Renmei<sup>6</sup>, e por causa das medidas tomadas por essa associação os japoneses foram taxados também de terroristas. “Após o dismantelamento da Shindo-Renmei, inicia-se um ciclo de emudecimento, de ambos os lados, sobre as quatro décadas de intolerância vividas pelos japoneses.” (SUZUKI, 2008, s/p.). O sentimento antinipônico só começou a enfraquecer com a ascensão social de descendentes depois da década de 50 e após o Japão ter se reerguido como uma das maiores potências tecnológicas do mundo. A partir da década de 80, houve uma inversão no fluxo migratório entre Brasil e Japão, sendo que em 2014, a comunidade de brasileiros no país do sol nascente era a quarta mais numerosa.

### **Alguns conceitos:**

#### **Orientalismo, desterritorialização, reterritorialização**

Para o crítico literário palestino-estadunidense, Edward W. Said, autor da obra *Orientalismo* (2008), o termo Oriente evidencia uma conotação política e cultural que se contrapõe ao Ocidente. Ou seja, não é apenas uma alcunha geográfica, mas uma criação política e cultural do “Ocidente” que aglomera inúmeras civilizações a leste da Europa.

6. A Shindo Renmei foi uma associação nipônica nacionalista fundada no interior de São Paulo no início década de 1940. O grupo, que não acreditava na derrota do Japão na guerra, ficou famoso pelos atentados violentos e assassinatos contra os que acreditavam, fato conhecido como o conflito entre vitoristas e derrotistas. (KANASHIRO, 2015, p.18).



Como entidades geográficas e culturais – para não falar entidades históricas –, os lugares, regiões e setores geográficos tais como “o Oriente” e “o Ocidente” são feitos pelo homem. Portanto, assim como o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, desse modo, apoiam e, em certa medida, refletem uma a outra. (SAID, 2008, p. 16-17).

O autor (2008) revela como a imagem do Oriente foi arquitetada através de construções do discurso relacionando-a a mecanismos de poder, de dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia por parte do Ocidente. Assim, o Oriente do orientalismo compõe como um definidor de sentido entre um nós e um eles, ou, conforme explica Kanashiro (2015, p. 32-33) a partir de Costa (2006), “numa relação que reproduz o outro (o oriental) como inferior (representado como caricatura ou como estereótipo), sempre numa síntese aglutinadora daquilo que o nós não é e nem quer ser”. O estudo de Said (2008) fundamenta-se na análise de textos franceses e britânicos demonstrando a criação da imagem do Oriente pelo Ocidente. Além disso, o autor (2008) esclarece que seu foco sobre o orientalismo abrange o Oriente Médio e não o Extremo Oriente. Apesar de o Japão estar fora do foco do estudo de Said, este trabalho, indo ao encontro da visão de Kanashiro (2015) sobre esse termo, estrutura-se na definição de orientalismo como um estilo de pensamento baseado numa distinção ontológica entre Oriente/Ocidente. “Assim, apesar de o Japão ter ascendido economicamente, em muitos aspectos (...), ele continua orientalizável” (KANASHIRO, 2015, p. 34). Cunha (2013), problematiza essa relação Oriente/Ocidente elucidando a questão de que culturas ocidentais ou de centro estigmatizam com rótulo de inferiores ou sem importância culturas que estão à margem. Com relação a isso, o autor (2013) pontua um evento que ocorre no Brasil mas que é pouco percebido: a cultura japonesa é um importante aporte para a formação da identidade de nosso país. Entretanto, paradoxalmente, assim como essa cultura é muito visível, sendo o Brasil o país com maior número de descendentes japoneses, é, também, pouco conhecida. É como se a presença dos descendentes, muitas vezes, fosse invisível no Brasil, posicionando-se à margem, à periferia.

Quanto à noção de território<sup>7</sup>, Deleuze e Guattari (1995) o conceituam para além de um termo geográfico ou de cunho jurídico. O território pode ser compreendido como um sinónimo, de subjetivação, de apropriação, tanto como espaço vivido quanto a um sistema percebido no seio do qual o indivíduo se sente “em casa”<sup>8</sup>. Os autores (1986) ainda esclarecem que o conceito de território é um agenciamento, que “é uma noção mais ampla do que as de estrutura, sistema, forma, processo, montagem, etc. Um agenciamento comporta componentes heterogêneos, tanto de ordem biológica, quanto social, maquina, gnosiológica, imaginária” (GUATTARI; RONILK, 1986, p.381). Essa ideia de agenciamento é o cerne para compreensão da noção de território, pois todo agenciamento é territorial. O primeiro ponto dos agenciamentos, conforme esclarecem Deleuze e Guattari (2000, p. 218) a se descobrir é a questão da territorialidade, “pois sempre há uma: dentro de uma lata de lixo ou sobre o banco, os personagens de Beckett criam para si um território”. Tendo em vista a noção breve de território e agenciamento, parte-se para os conceitos de desterritorialização e reterritorialização, em que, para Deleuze e Guattari *apud* Martha (2015, p. 6), “‘D’ é o movimento pelo qual ‘se’ abandona o território, e, observando que tudo – animais, plantas e homens – o que é desviado de seu lugar de origem é desterritorializado (...)”. Ao passo de que a reterritorialização, processo interligado à desterritorialização, é o movimento de construção do território<sup>9</sup>. De forma concisa, a desterritorialização é o movimento pelo qual se

7. Trata-se na verdade de uma vasta mudança de escala: iniciando como território etológico ou animal passamos ao território psicológico ou subjetivo e daí ao território sociológico e ao território geográfico (que inclui a relação sociedade-natureza). Deleuze e Guattari vão ainda mais longe: para eles, território é um conceito fundamental da Filosofia. (HAESBAERT; BRUCE, 2002, p. 17).
8. A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. (...) O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinónimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e apresentações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 323).
9. Martha (2015, p. 6) elucida: “não devemos confundir o processo de reterritorialização com mero retorno ao território original, de onde fomos desterritorializados, pois se trata de uma operação original”.

abandona o território, ou para Deleuze e Guattari (2000, p. 224) “é a operação da linha de fuga” enquanto a reterritorialização, conforme os autores (1995, p. 41), não deve ser vista como o “retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade”. Assim, “com efeito, a reterritorialização pode ser feita sobre um ser, sobre um objeto, sobre um livro, sobre um aparelho, sobre um sistema” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, apud MARTHA, 2015, p.6).

### **O sol que nasce no Ocidente**

A voz do narrador-personagem, Naburo, através de fotografias e fragmentos de memória que recolhe de seus familiares somados à sua imaginação, abre o romance. A retomada do passado de seus ancestrais permite ao narrador-personagem recontar a trajetória da imigração japonesa às terras brasileiras, dialogando com fatos históricos, desde a partida do porto de Kobe até os desafios na nova terra. O Brasil representava a oportunidade de ganhar dinheiro fácil e retornar rico para a terra natal, conforme propagava no Japão a Companhia de Emigração Imperial. O desejo de não se “desenraizar” totalmente da pátria é um traço marcante à condição da maioria dos imigrantes. De modo geral, conforme Nogueira (1984, p. 15) esclarece em sua obra, “o emigrante, que é levado a deixar sua terra por razões sobretudo econômicas, acalenta o sonho de voltar para ela assim que consiga reunir os meios necessários que lhe permitam manter um nível de vida melhor.” Além disso, a autora (1984, p. 26), utilizando os estudos de Louis Dollot, elucida que o asiático se mostra, em geral, avesso a emigrar, especialmente se este processo tiver um caráter definitivo. Japoneses e chineses nutrem um forte laço emocional com a terra de seus antepassados.

A tríada *Jintaro*, *Kimie* e *Hideo* personifica o conflito gerado pelo desenraizamento, pela desterritorialização. Para que a migração fosse possível, Jintaro se agrega a Hideo e sua esposa, pois o Brasil exigia a vinda de famílias com no mínimo três integrantes. Assim, Jintaro incorpora a dupla desterritorialização ao passo que migrar para outro país significa também migrar para outra família. O sentimento de não adequação e isolamento está presente no personagem, como

se sua separação da terra natal provocasse fissuras irreparáveis em seu espírito. Somado a isso, Jintaro sente por Kimie uma paixão que não pode encontrar espaços. Através da literatura, da produção de haikais, Jintaro reencontra o Japão. O ato de escrever surge como um mecanismo de reterritorialização, conforme Martha (2015), a escrita funciona como uma possibilidade de um retorno à casa: “Acendia a lamparina, deixava a chama alta para ver melhor, para não ver fantasmas, e escrevia sobre as quatro estações do ano (...). Era um modo de sentir o Japão (NAKASATO, 2012, p. 35).

A existência de Kimie, através de suas experiências, representa o processo de re(des)territorialização vivenciado por muitos imigrantes, como constata Martha (2015, p. 9): “o desconhecimento total da língua, o primeiro contato com os negros – gente muito diferente –, o trabalho duro no cafezal, o desconforto no contato com a nova terra, especialmente em razão da precariedade da morada a eles destinada”. Um cenário de enfrentamentos e desajustes tonalizam a vida de Kimie: a moradia miserável, cedida pela fazenda, onde a família reside; o trabalho duro na lavoura; a saudade do Japão; as diferenças culturais; o idioma e comida estranhos. Apesar de tantos desafios em se adaptar e se integrar à nova terra, Kimie se esforça por criar novos laços que permitam gerar sentimento de acolhimento e pertencimento e que Martha (2015) explica que as primeiras tentativas acontecem através do contato com o outro, no caso os negros e os italianos e da amizade com Maria, que era negra e sua vizinha. As tentativas de territorialização de Kimie são frustradas em parte devido às cobranças e exigências de Hideo, que não permite a amizade dela com Maria. Além disso, Kimie não consegue se adequar ao trabalho pesado na lavoura e desola-se ao descobrir que no Brasil não há neve no inverno. Cada vez mais solitária e deprimida, Kimie, em uma noite de inverno, junta-se a neve que jamais caiu no cafezal adormecendo para sempre.

A desterritorialização em Hideo ocorre através de sua partida do Japão para o Brasil, e depois, com o esfacelamento do seu primeiro núcleo familiar com a partida de Jintaro e a morte de Kimie. Entretanto, em pouco tempo, Hideo recria os laços de pertencimento ao casar-se com Shizue, vivendo, através desse casamento, da nova família e do nascimento dos filhos o processo de reterritorialização. A festa de enlace de Hideo e Shizue mostra um movimento concreto de interação entre culturas e de transformação cultural através da

gastronomia, agora tão distinta da tradicional japonesa: “(...)e desculpou pela festa, que era pobre, que não tinha saquê como gostaria, só tinha limonada e pinga para tomar, que não tinha manjū, só mandioca frita, bolinhos de arroz e um bolo de milho para comer” (NAKASATO, 2012, p. 50). O desejo de retornar ao Japão permanece aceso em Hideo, mesmo que as certezas do regresso se tornem duvidosas. É através da troca de cartas, da preservação de costumes, que Hideo encontra a possibilidade de manter “a ligação com o território de origem, ainda que não tivesse mais certeza de que retornaria ao Japão (MARTHA, 2015, p.10)”. Entretanto, é através da notícia da morte da mãe que penetra no espírito de Hideo a certeza do rompimento gradual dos laços com a terra de nascimento.

Episódios mais explícitos de preconceito e xenofobia e os conflitos familiares entre manter a pureza das tradições e aceitar a interação com a nova cultura costuram a existência de Haruo e Sumie, filhos de Hideo. Quando Haruo conta das chacotas dos colegas ao pai<sup>10</sup>, Hideo, defensor do espírito japonês, explica que o filho é um japonês e por ser japonês é minoria no Brasil sendo assim alvo de agressões e é por isso que “nihonjin precisa se manter sempre junto de nihonjin (...) No meio de gaijin, um nihonjin sozinho é fraco (...). Não estamos no Japão, e aqui no Brasil a gente não sabe em quem pode confiar” (NAKASATO, 2012, p. 61). Entretanto, quando a professora da escola brasileira que Haruo frequenta explica a ele que, apesar de ser descendente de japonês, ele é brasileiro por ter nascido no Brasil, o conflito de identidades e culturas eclode na família Inabata: o pai diz que seu espírito é japonês e por isso deve manter as tradições da terra do sol nascente, a professora diz que por nascer no Brasil é brasileiro, devendo ter orgulho do país onde nasceu. Brasileiro japonês, japonês brasileiro ou nada disso? Haruo, que por ser descendente já não tem o mesmo sentimento de pertencimento ao Japão como o pai, então decide: “não importa se os olhos são puxados

10. (...) fratura da identidade nacional do nikkey parece fortemente marcada pela intersecção entre “raça” e “nação”. O neto de um italiano, um espanhol, um alemão – caso de muitos brasileiros - pode, em algum momento, falar de sua ancestralidade imigrante sem ser sugerido como estrangeiro. Afinal, a branquitude está contemplada no mito fundador das três raças e a europeidade valorizada. Mas, no caso do amarelo, e de seus olhos puxados, a nacionalidade pode se fundir com critérios raciais podendo ser ativada como marca da diferença. (KANASHIRO, 2015, p. 154).

ou não, se os cabelos são lisos ou enroladinhos, se o menino é preto ou japonês. O que importa é o que otôchan está dizendo: o coração. E eu sinto que meu coração é brasileiro” (NAKASATO, 2012, p. 67). O desejo de ser brasileiro em Haruo cresce, provocando questionamento sobre as tradições japonesas e almoços conflituosos, apesar dos apelos da mãe por harmonia. Carreira (2014, p. 94), elucida que “Haruo começa a perceber a sua identidade cindida: na escola é brasileiro; em casa, nihonjin.”

Em resposta ao sufocamento cultural que os japoneses, cada vez mais, são impelidos através da proibição de falar seu idioma, como uma forma de manter as tradições, são criadas associações clandestinas. “Por isso se associara à Shindo Renmei, a Liga do Caminho dos Súditos” (NAKASATO, 2012, p. 91). Em uma das atividades da Shindô Renmei, em que Hideo dava aulas para japoneses, a polícia os descobre e, em um ato de proteção aos estudantes, o patriarca Inabata é preso. Até então, a organização se mostrava como uma forma de manter vivos os laços com o território japonês. Todavia, após o término da guerra e o discurso de rendição do imperador, a Shindô Renmei divide a colônia entre os súditos (os que acreditavam que era boato o Japão ter perdido), onde se situava Hideo; e os traidores (os que tinham consciência da derrota japonesa), de que Haruo fazia parte. Revelando seu lado extremista, a Shindô Renmei passa a perseguir aqueles que são vistos como traidores, punindo-os com a morte. Haruo, que representa o descendente que conseguiu encontrar um “entre lugar” nas divergências culturais entre Brasil e tradições japonesas, paga com a vida seu movimento de retirar-se da comunidade. Paga também, mas com a rejeição permanente do pai e da comunidade Sumie. Após a morte, Hideo muda sua visão, afasta-se da Shindô Renmei, pois o Japão não era mais o mesmo e Hideo teria que viver para sempre com o desejo, agora impossível, do perdão de Haruo.

Anos depois de Hideo perceber que o retorno ao Japão era inalcançável e de já ter desistido disso, é seu neto, Naboru, quem permite simbolicamente o regresso do avô à terra natal, indo morar e trabalhar no Japão. É através de Naboru que o processo de reterritorialização de Hideo se consolida com sua terra natal. A migração do neto de Inabata configura a inversão do fluxo migratório, que tem ocorrido nos últimos anos. Representa também uma valorização e uma redescoberta do Japão pelos brasileiros.

Disse-lhe que o ato era ida, mas tinha para mim um sentido de retorno, que às vezes, sem hora certa, nas produtivas situações antes do sono (...) imagens do Japão distante não eram hipóteses, sensações inéditas, mas lembranças, pedaços de uma sinuosa estrada secular, em cujas margens eu reconhecía as pedras e os arbustos. (NAKASATO, 2012, p. 173)

## **Esteios da imigração: a condição das mulheres imigrantes**

Subjugadas, humilhadas, objetificadas, esquecidas, não ouvidas ou mesmo sem voz, muitas mulheres se submeteram a atravessar um oceano com sua família a mando do pai ou do marido, sem jamais serem consultadas ou terem sua opinião respeitada. Kimie, Shizue e Sumie incorporam a condição das mulheres imigrantes e descendentes, mulheres estas que foram fundamentais nos processos de imigração, esteios de famílias que perduraram graças à força e à custa do sofrimento calado de mães, irmãs e filhas.

“Sei pouco de Kimie” (NAKASATO, 2012, p. 9), confessa o narrador-personagem ao iniciar a coleta por fragmentos de memória. Aliás, pouco se sabe a respeito da mulher que garantiu a vinda do marido ao Brasil. A descrição de Kimie revela muito de sua condição, da sua e de tantas outras imigrantes: “Calada. Assim eu a imaginei: ao lado de Hideo, o marido, sempre calada, cabisbaixa, encaramujada. (...) Parecia, então, menor do que realmente era. Quase inexistente” (NAKASATO, 2012, p. 11). Diferente de Hideo, Kimie não desejava emigrar para o Brasil, “Kimie também preferia ficar no Japão. Apesar das dificuldades, da falta de dinheiro, era a vida que conhecia. Não gostava de mudanças, mas Hideo decidiu, e ela era esposa” (NAKASATO, 2012, p. 33-34). Por ser esposa aceitava que o marido decidisse, mesmo que isso fosse se submeter a um processo violento de desterritorialização. Por ser esposa e mulher, Kimie aceitava a tentativa de buscar no Brasil algum sentimento de pertencimento. E apesar de suas poucas iniciativas em se adaptar à nova terra, como o início de amizade com Maria, tudo se mostrava difícil: “– Não são – respondeu Kimie. – São trabalhadores como nós. / – Mas eu proíbo você de voltar lá, de conversar com eles!” (NAKASATO, 2012, p. 27). Ter um agregado na família não era desejo de Kimie, ela sabia que um estranho podia representar perigo. Mas aceitou. Mais tarde, com as investidas de Jintaro, os medos de Kimie sobre o perigo se

concretizavam: “Um dia – e ela desconfiava que isso aconteceria, já percebera os olhares de Jintaro [...]” (NAKASATO, 2012, p. 34). Ela esforçava-se por aguentar as rudezas do marido que a considerava fraca e despreparada para o trabalho sob sol e que cada vez mais fazia exigências: “[...] lhe cobrava empenho na lavoura, que lhe cobrava talento na cozinha, que a sujeitava na cama, insensível ao seu cansaço” (NAKASATO, 2012, p. 38). Por ser esposa e mulher, Kimie sobrevivia nas terras tropicais, resistia à saudade e à tristeza. Até que em uma noite de inverno, tempo depois de Jintaro ter partido, Kimie estava mais sozinha e iso(exi)lada do que nunca. Hideo dormia e a febre que a toma seu corpo aumentava... então, ela se levantou e foi até o cafezal “ela, que sempre preferia ficar na janela” (NAKASATO, 2012, p. 43). Quis ver a neve, a neve que jamais cairia em terras tropicais. Pela primeira vez, Kimie escolhia seu destino por si mesma. “Finalmente, quando se cansou, sentou-se na terra fria. A morte chegou lentamente. Há quanto tempo morria? Tranquila, congelada pela neve, congelada pelo sol” (NAKASATO, 2012, p. 43).

A trajetória curta e intensa de Kimie problematiza a violência sofrida por muitas mulheres imigrantes ao se verem arrancadas da terra natal por maridos, irmãos e pais, com a finalidade de cumprirem uma ordem familiar. O destino de silêncio e submissão de Kimie é transmitido à segunda esposa de Hideo, Shizue. Hideo não enxergava Shizue como mulher, como indivíduo. Da mesma forma que ocorrera com a primeira esposa, a segunda era também objetificada, era um investimento, “Era uma vantagem. Precisava ao seu lado de uma mulher forte, que não reclamasse do trabalho da capina ou da derriça” (NAKASATO, 2012, p. 49). Ninguém questionou se Shizue desejava Hideo. Como era mulher e filha, Shizue aceitava. E submissa aprendeu a ser mulher e esposa. Sempre servindo ao marido e às tradições. Shizue, que era mulher e aprendeu a ser esposa, incomodava-se com os protestos inúteis do filho Haruo quanto à injustiça das tradições perante a mulher. A ela ensinaram a se calar e servir.

– E okāchan? – Eu? Eu não sei nada. – Como é que okāchan não sabe nada? Veja o mal que otōchan faz, ninguém pode dizer que não sabe nada. Okāchan devia dizer o que pensa, não devia dizer sim para tudo que otōchan diz. Okāchan tem medo de otōchan, não é? (NAKASATO, 2012, p. 94)



Apenas Sumie, filha de Shizue e Hideo, rompe com a condição vivenciada pelas mulheres imigrantes e descendentes. Os laços territoriais com o Japão já estão mais enfraquecidos em Sumie, que, por ter nascido no Brasil, nutre o sentimento de pertencimento com o país e não tem preconceitos como os do pai com os brasileiros. Já não sente tanto, como Hideo, que deve algo ao Japão, ao imperador, ou às tradições. Ao se apaixonar por um gaijin (“estrangeiro”, em japonês), o brasileiro Fernando, à Sumie eclodem as questões de preconceito racial, diferenças culturais e relações familiares. Após confirmar que o pai jamais aceitaria que um de seus filhos se relacionasse com alguém que não fosse da comunidade, “– Você sabe que não posso nem pensar em namorar gaijin.” (NAKASATO, 2012, p. 103), Sumie aceita fugir com o namorado. Na noite da fuga, tem uma conversa com a mãe. Sumie resolve questioná-la “– Okāchan, a senhora é feliz? Ela não respondeu.” (NAKASATO, 2012, p. 107). Por fim, Sumie a pressiona até que revela: o casamento com Hideo fora arranjado pelo pai e Shizue não lhe tinha simpatia, sabia da fama dele em ser severo e da rispidez com que tratava Kimie. “E havia um rapaz, Morio, de quem gostava, porém disso guardou segredo, pois não era assunto para conversa de pai e filha” (NAKASATO, 2012, p. 110). Sumie segue o caminho da felicidade da mãe. Ser filha e aceitar. Ser mulher e servir. Ela abandona Fernando para casar-se com o pai de Naboru, outro casamento arranjado. “Sumie que nunca concordara, mas teve dúvida, teve medo, e demorou dez anos para pular ao galho vizinho” (NAKASATO, 2014, p. 99). Anos depois, ao reencontrar Fernando e infeliz com o casamento, Sumie, que nunca se sentiu plenamente enraizada às tradições familiares e japonesas, que apesar de boa filha, boa esposa e boa mãe, jamais conseguiu decidir por si, finalmente dá voz ao seu desejo. E o concretiza, mesmo sabendo que isso acarretaria a rejeição da família e da comunidade de imigrantes, pois “uma vez excluída de ‘dentro’, ela será considerada uma de ‘fora’, uma ‘gaijin’” (SÁ, 2014, p. 143). Sumie abandona o território familiar vivendo o seu processo de desterritorialização.

Depois foi a cozinha, escreveu ao marido uma carta de poucas linhas: que era um bom homem e um marido exemplar, que os filhos eram bons, mas que isso não era o suficiente para fazê-la feliz, e por isso os deixaria para viver com o homem que amava, o homem que deveria ter partido dez anos antes, um homem que o pai não aceitava, pois era gaijin. (NAKASATO, 2012, p. 121)

## Considerações finais

A obra *Nihonjin*, conforme esse trabalho revelou, reconta, através da jornada de seus personagens e o diálogo que procura manter com os dados históricos, a trajetória da imigração japonesa no Brasil, revelando episódios de contrastes e interações com o novo território, como xenofobia, choque cultural, preconceitos (evidenciado no antiniponismo, por exemplo) e os desafios da desterritorialização enfrentados pelos japoneses e que muitas vezes são esquecidos pela memória coletiva em detrimento do que houve apenas de positivo. A narrativa também aborda o conflito da dualidade de identidades corporificado em Haruo e Sumie, culminando na reflexão de Haruo quando se percebe na aparência, educação e costumes ser japonês, mas de naturalidade e coração, ser brasileiro. A condição de Haruo o situa em um “entre lugar” de culturas, em uma zona de fronteiras que por muitos anos foi considerada periférica e mal compreendida. Esse rompimento com as tradições por parte de Haruo, seu “abrasileiramento” e a postura cindida de mundo “entre nihonjin (japonês) e gaijin(estrangeiro)” sustentada pelo pai, Hideo, sentenciam Haruo à morte. Sumie também vive o drama dos que rompem com o ninho e partem para fora dele, sua decisão confere a ela a rejeição da família e da comunidade e a impossibilidade do retorno.

Esse “entre lugar” onde se encontra Haruo e que também é um espaço habitado pelo hibridismo cultural é evidenciado no próprio título do romance, que significa “japonês” em língua japonesa, evocando a dualidade na questão formal do texto, dualidade que é incorporada, como foi mostrado ao longo desse estudo, através dos personagens da obra: o ser estrangeiro em uma terra estranha; estar fisicamente no Brasil enquanto as raízes se mantêm no Japão; o ser brasileiro descendente de japonês e viver um estado de não pertencimento a lugar nenhum. Essa questão da dualidade se acentua na própria escrita, em que palavras do idioma japonês são trazidas ao corpo do texto já romanizadas, conforme constam em alguns trechos aqui expostos.

Essenciais para muitos processos migratórios que solicitavam a vinda da família, para as mulheres imigrantes, deixar seu país rumo a terras estranhas foi doloroso e desafiador. Suportar a condição de mulher junto à que lhes foi imposta de ser estrangeira se destaca entre as maiores violências provocadas nas imigrações, e que conforme

foi visto, Nakasato (2012) soube com destreza e sensibilidade denunciar. Além disso, em *Nihonjin* há a delação do racismo em diversos níveis e situações, que não se restringe apenas a japoneses, mas também, por exemplo, a negros. Em se tratando do preconceito aos japoneses, talvez esse seja um dos grandes pontos dessa obra de Nakasato, pois conforme Kanashiro (2015) explica, tal preconceito é ainda um tema pouco abordado, pois o racismo tendo como foco a imigração japonesa é um empreendimento complexo e multifacetado.

## Referências

- CARREIRA, Shirleu de Souza Gomes. *A Memória Revisitada: Identidade e Pertencimento em Nihonjin*, de Oscar Nakasato. *Revista Língua & Literatura* | FW | v. 16 | n. 26 | p. 1-227 | Ago. 2014 98.
- CARVALHO, Diego Avelino de Moraes. *Entre derrotistas (makegumi) e vitoristas (kashigumi): o caso Shindo-Renmei no contexto de formação de milícias nipobrasileiras no período de Pós-guerra*. In: Anais do II Congresso Internacional de História de Jataí: Jataí, 2014. Disponível em: < [www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20\(59\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20(59).pdf)>. Acesso em: 26 fev. 2018.
- CUNHA, Andrei dos Santos. *Orientalismos Periféricos: presença literária do Japão no Brasil*. In: BITTENCOURT, R.; SCHMIDT, R. (org.) *Fazeres Indisciplinados: estudos de literatura comparada*. Porto Alegre: UFRGS, 2013, p. 13-25.
- DAIGO, Massao. *Pequena história da imigração japonesa no Brasil*. São Paulo: Gráfica Paulos, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986
- KANASHIRO, Victor Uehara. *Cantos da Memória Diaspórica: representações, (des)identificações e performances de Mishima a Okinawa*. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em: < [www.ufscar.br/cis/wpcontent/uploads/Cantos+da+Memória\\_VK\\_versãofinal.pdf](http://www.ufscar.br/cis/wpcontent/uploads/Cantos+da+Memória_VK_versãofinal.pdf)>. Acesso em: 30 jan. 2018.

- KODAMA, Kaori; SAKURAI, Célia. Episódios da Imigração: um balanço de 100 anos. In: IBGE – Centro de Documentação e Disseminação de Informações. *Resistência & integração: 100 anos de imigração japonesa no Brasil*. Rio de Janeiro: IBGE, 2008, p. 55-71. Disponível em: . Acesso em: 15 fev. 2018.
- MARTHA, Alice Áurea Penteado. *Mobilidade identitária em Nihonjin, de Oscar Nakasato*. Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 24, tp. 4-22, jul./dez. 2015.
- NAKASATO, Oscar. *Nihonjin*. São Paulo: Benvirá, 2011.
- NOGUEIRA, Arlinda Rocha. *Imigração Japonesa na história contemporânea do Brasil*. São Paulo: Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1984.
- SUZUKI, Matinas Jr.. Rompendo o silêncio. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2004200804.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2018.
- SÁ, Michele Eduarda Brasil. *Identidade e Cultura no romance Nihonjin, de Oscar Nakasato*. Itinerários, Araraquara, n. 44, p. 139-148, jan./jun. 2017.
- SAID, Edward W. *Em Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2007.

## **O eu nos cantos da mitologia Marubo: um diálogo com a lírica moderna**

Fernanda Vivacqua Boarin (UFRGS)<sup>1</sup>

Este texto pretende como parte de um esforço teórico crítico explorar as possibilidades de interlocução entre o campo dos Estudos literários, e mais especificamente dos estudos de poesia, e o trabalho etnográfico e tradutório, do pesquisador Pedro Cesarino. O antropólogo e tradutor Pedro Cesarino é responsável por um extensivo diálogo com as artes verbais da ontologia marubo, o que resultou, dentre outros, em obras como “Oniska – poética do xamanismo na Amazônia” (CESARINO, 2011), sendo esta a tese de doutorado do autor, e a antologia “Quando a Terra deixou de falar – Cantos da mitologia marubo” (CESARINO, 2013b). A última, trazendo uma linguagem distinta da estritamente acadêmica, além das traduções de versões dos cantos míticos<sup>2</sup> marubo, apresentadas e cantadas a Cesarino por xamãs desta sociedade, é composta por uma robusta apresentação e repleta de notas de tradução, aliando o conhecimento etnográfico ao ato tradutório. Em ambas as obras, ainda, o antropólogo-tradutor busca elucidar ao leitor como a interlocução com a cosmovisão marubo faz com que se tenha de compreender existir uma diferença ontológica entre conceitos e concepções, se comparada à cosmovisão ocidental, esta responsável por erigir o pensamento hegemônico do qual somos tributários.

1. Doutoranda em Letras, na linha de pesquisa Teoria, crítica e comparatismo, do Programa de Pós-graduação em Letras (UFRGS), é mestra em Estudos literários, pelo Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos literários (UFJF), e licenciada em Língua portuguesa e suas respectivas literaturas, pela mesma instituição.
2. De maneira geral, os cantos míticos Marubo, organizados na antologia, tratam de múltiplos temas, tais como processos de formação do mundo, relações entre antepassados e outros eventos que tenham se passado nos tempos antigos. Sobre o conceito de mito, é necessário pontuar que ele não se confunde com a concepção ocidental, que opõem o conhecimento mitológico ao pensamento filosófico. Pelo contrário, nas palavras de Cesarino (2013b, p. 20): “‘Mito’ designa apenas uma inteligência narrativa e sua disposição verbal de ações específicas ocorridas nos tempos primeiros, e nada além disso. Ou, aliás, muito, pois trata-se de apresentar ao leitor justamente as condições e termos de tal disposição de ações primeiras”.

Escolho iniciar o texto dando enfoque a Cesarino, porque, primeiramente, entendo ser importante ressaltar que o nosso contato, enquanto leitores, com a poética marubo não se dá ao vivo – os cantos míticos marubo constituem uma arte verbal oral, efetivada em contexto ritual e conduzida por xamãs cantadores. Não é com ela, propriamente, com quem se relaciona, mas sim com as traduções de Cesarino (2013b), o que complexifica mais as redes de diálogo e troca, ao passo que traz para o debate outros problemas a serem equacionados, a exemplo das descontinuidades entre a oralidade e a escrita. Além disso, esta escolha se deve à importante ressalva sobre como o trabalho de Cesarino já é o ponto de partida para outras discussões na área de Letras – e, em especial, para os estudos da tradução. Sobre este ponto, vale retomar as contribuições de Faleiros (2019, p. 135), ao afirmar ser Cesarino “[...] um dos autores que mais tem contribuído para a incorporação das artes verbais ameríndias ao repertório da literatura brasileira, explorando de modo profícuo os limites entre poética e antropologia, pensando-as por meio da tradução e do xamanismo”. A configuração fronteira entre áreas de conhecimento, entretanto, não é o único dividendo positivo das contribuições de Cesarino. Pelo contrário, para Faleiros (2019), a potencialidade destas reside, por um lado, nos intercâmbios estabelecidos entre as noções de xamã e tradutor – discussão desenvolvida pelo próprio Cesarino (cf. 2011), mas também por outros pesquisadores, como pela antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (cf. 1998) – e, por outro, na “[...] tensão produtiva entre o estético e o referencial” (FALEIROS, 2019, p. 141). Ou seja, ainda em consonância com Faleiros (2019), o interesse pelo trabalho de Cesarino não se dá somente por este trazer traduções de uma poética ameríndia, mas pela centralidade que o ato tradutório tem neste processo, fazendo com que sejam sopesados os aspectos formais e a dimensão estética desta arte verbal.

Dito isso, Faleiros (2019) explicita dois desdobramentos, a partir da obra de Cesarino. Um detém-se justamente nas reflexões em torno do ato tradutório, algo que se justifica pelo antropólogo não ter explorado “certas possibilidades dessa ‘teoria xamânica da tradução marubo’”, ao ter utilizado, em suas elaborações, “um escopo bastante consolidado nos estudos de tradução” (2019, p. 140). Longe do apontamento encerrar um julgamento, entendo que esta consideração de Faleiros (2019) demonstra uma abertura às possibilidades, ao fato de o ato tradutório de Cesarino não produzir uma síntese estável, mas

instaurar uma miríade de reflexões outras – desta vez, através de um diálogo com acuidade, entre o trabalho etnográfico e os estudos de tradução. Nesta perspectiva, se dá o segundo desdobramento, compreendido por Faleiros (2019, p. 156) como um dos maiores desafios a serem enfrentados: “produzir conhecimento por meio do que Mauro Almeida caracterizou como ‘encontros pragmáticos’”. Tais “encontros pragmáticos”, em outras palavras, são uma maneira de produzir conhecimento, na qual uma cosmovisão, através de seus conceitos e concepções, pode ensinar à outra, fazendo com que questões importantes a esta sejam repensadas através de uma perspectiva distinta. Faleiros prossegue, dizendo que, em seu caso, no “encontro pragmático” com a obra de Cesarino, a problemática sobre a qual se pode aprender é “o modo como a ação xamânica nos permite vislumbrar o funcionamento de algumas poéticas do traduzir” (FALEIROS, 2019, p. 156).

Com esta sucinta recuperação das elaborações de Faleiros (2019), acredito ser viável dar contornos mais nítidos ao objetivo deste texto. Isto é, tendo como ponto de partida a multidisciplinaridade da obra de Cesarino e a sua preocupação com as dimensões estética e formal, e concordando com a relevância dos estudos de tradução na feita do debate, entendo que os estudos de poesia, e a sua crítica, podem, igualmente, aprender com este “encontro pragmático”. Talvez, o que mude, então, seja sobre o que constitui esse ensinamento, tendo em vista as problemáticas caras ao campo – ainda que a ele não se limitem. Neste esteio, se, para a área da tradução, o epicentro do interesse está no ato de traduzir como ação xamânica, penso que, para os estudos de poesia, o debate (e a aprendizagem) passe pelas ferramentas críticas e a desnaturalização das categorias de análise, tais como as de autoria, gêneros textuais, procedimentos composicionais, e mais um sem-par que poderia ser listado. Este texto, sem pretensão de dar respostas últimas, delineia-se, então, em torno de uma destas questões, surgidas pela relação entre ontologias distintas – a marubo e a ocidental – e visando a promoção deste “encontro pragmático”: a noção de eu nas artes verbais. Para tanto, a seguir, me debruçarei, a partir do trabalho etnográfico e tradutório de Cesarino, sobre os elementos centrais da cosmologia marubo e, mais detidamente, sobre a estrutura dos cantos mitológicos, os saiti, e a noção de pessoa desta cosmovisão. Após, recuperarei pontos basilares na constituição da noção de eu na lírica moderna, por entender que, apesar

de alguns aspectos parecem ultrapassados para a crítica, eles ainda nos rondam e impregnam nosso olhar dirigido ao texto, ao poema.

Falantes de língua da família Pano, a população Marubo com a qual o antropólogo dialogou reside na Terra Indígena Vale do Javari, na região oeste do Amazonas. Como afirma Cesarino (2013b, 2013b), a sociedade marubo contemporânea é composta por unidades matrilineares, formadas a partir dos povos “presentes nos tempos primeiros” (2013, p. 15), como o Povo Sol e o Povo Azulão – estes, dentre outros, partícipes dos cantos mitológicos reunidos na supracitada antologia. O nome Marubo (palavra de origem quechuá), por sua vez, se consolidou apenas no século XIX, sendo a maneira como peruanos e brasileiros chamavam aquela sociedade, com a qual estavam em contato. Este é um ponto importante a ser destacado, pois os Marubo são um povo com uma demarcada troca com o outro, com o estrangeiro, tendo, muitas das vezes, uma postura diplomática e demonstrando extremo interesse pelo que não lhe é comum (CESARINO, 2011) – a exemplo disto, relembro a presença dos incas nos cantos míticos, o que indica que este intenso contato se estende no tempo. Ainda, é preciso mencionar o papel fulcral de João Taxáua, falecido xamã<sup>3</sup> romeya<sup>4</sup> e chefe do rio Curuçá, responsável por promover a aliança entre diferentes povos falantes de línguas pano. Além disso, ele “também teria sido um dos mais importantes mediadores das palavras (e cantos) dos espíritos dos viventes, enriquecendo desta forma o saber

3. “O termo ‘xamã’ (e ‘xamanismo’) deriva de saman, que originalmente designava os especialistas rituais dos povos siberianos falantes de línguas tungusianas, e aos poucos foi consagrado como categoria genérica para uma certa forma de cosmologia e prática ritual. Ele pode ser considerado como equivalente de ‘pajé’ (e ‘pajelança’), que passou a designar os especialistas rituais dos povos indígenas das terras baixas sul-americanas [...]” (CESARINO, 2013b, p. 15).
4. “[Há] dois tipos de xamanismos existentes entre os Marubo: o xamã romeya é aquele cujos duplos se deslocam pelo cosmos, enquanto seu corpo-maloca recebe outros tantos espíritos (como visitantes) para cantar seus cantos iniki aos viventes desta terra. Através do corpo do romeya, os espíritos não apenas cantam, mas [...] [participam] da vida ritual e do parentesco das aldeias. Os xamãs rezadores kēchĩtxo (ou shōikiya), por sua vez, não recebem os espíritos yovevo em seus corpos-maloca e não transmitem diretamente as suas palavras. Eles lançam mão de complexos cantos agenciadores (empregados para a cura, para a feitiçaria e outros fins) chamados shōki, bem como de espíritos auxiliares, por eles enviados para realizar determinados fins nas diversas regiões dos cosmos” (CESARINO, 2013b, p. 23).



mitopoético de seu povo” (CESARINO, 2013b, p. 31). Logo, a autoridade de João Taxáua era política, mas, na mesma medida, mitopoética – como pretendo demonstrar ao longo do trabalho, prender-se à ideia binária de “uma coisa ou outra”, para a cosmovisão Marubo, é, no mínimo, infrutífero. Por outra mirada, como expõe Cesarino (id.), tal autoridade, e saber, não são propriamente do xamã, e sim atribuídos “aos antepassados e aos espíritos, que representam a fonte final de autoridade para a palavra e a memória”.

Estas informações introdutórias remetem a um elemento importante da epistemologia Marubo: o perspectivismo ameríndio amazônico, termo cunhado pelos antropólogos Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima (cf. VIVEIROS DE CASTRO, 2007; 2013). Não poderei, por questão de espaço, me alongar no intrincado que é esta teoria, mas, em linhas gerais, o perspectivismo é “a concepção indígena segundo a qual o mundo é povoado de outros sujeitos, agentes ou pessoas, além de seres humanos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p. 32). Isto não significa, entretanto, que as epistemologias indígenas antropomorfizem a natureza, ou que seja uma questão de relativizar a visão de um mesmo mundo. Na contramão, o perspectivismo ameríndio entende que a humanidade é um problema dêitico, ou seja, que o humano não é uma substância em si, mas um ponto de vista, uma perspectiva a ser ocupada. Por conseguinte, o eu se vê como humano, e vê os demais como outros seres, sabendo que, nesta relação, é visto pelo outro, igualmente, como outra coisa que não humano – uma vez que, de seu lado, o outro também ocupa o lugar de sujeito, de humano. Assim, as dicotomias sujeito e objetivo, natureza e cultura, humano e não humano não estão colocadas. Mais, o que está em causa é como esse jogo relacional é a condição fundante de se estar no mundo e apreendê-lo. Dentro desta rede de relações, ademais, emergem problemáticas específicas, tais como: o problema da forma, pois, dado que a humanidade é comum a todos, é preciso talhar sua humanidade (o reconhecer a si e ao outro) pelo corpo; e o trânsito empreendido pelo xamã – especialista de determinada sociedade indígena, capaz de dialogar com outras humanidades<sup>5</sup>.

5. Viveiros de Castro (2013) afirma que, em ontologias perspectivistas, é recorrente encontrarmos uma afinidade maior entre pessoas humanas e pessoas animais, como se verifica na relação entre o xamã e o jaguar. Entretanto, ainda de acordo com o antropólogo, em sociedades vegetalistas, o contato

Para os Marubo, o corpo é uma carcaça, uma maloca, na qual habitam o vivente e os duplos, “agentes diversos”, que estabelecem, na mesma medida, relações de parentesco e de vizinhança (CESARINO, 2013b). Neste ponto, é necessário ressaltar que os duplos não são espíritos incorpóreos, mas agentes, sujeitos com seu próprio corpo. Precisamente, em cada carcaça são encontrados três duplos irmãos, sendo o mais velho o mais sábio. Tal configuração é central na ontologia marubo por dois motivos. Primeiro, pois “a pessoa marubo não é uma totalidade que engloba seus duplos internos como partes, mas uma entidade que reproduz o exterior no interior, isto é, que replica as dinâmicas do parentesco para distintas posições” (CESARINO, 2011, p. 45). Logo, o visível e o invisível, para os Marubo, formam uma cosmografia complexa, sendo a concepção de sujeito uma questão posicional, “irredutível, portanto, a dicotomias fixas de tipo corpo-alma” (CESARINO, 2013b, p. 21). Isto, por sua vez, é perceptível nos cantos míticos reunidos na antologia “Quando a Terra deixou de falar” (id.), nos quais somos apresentados a esta cosmografia, com seus mundos – a exemplo do mundo dos viventes e do mundo arbóreo. Não à toa isso ocorre, pois, retomando a centralidade da questão para os Marubo, são precisamente os duplos “os responsáveis pelas competências intelectuais e poéticas do sujeito identificado ao corpo-carcaça” (id.). Dessa forma, e como apontado no caso de João Taxáua, os saberes passados pelas artes verbais, apesar de serem entoados pelos cantadores, não advém deles, mas dos duplos, capazes de transitar no sociocosmos.

Compreender a concepção de pessoa para os Marubo, portanto, é determinante para se entender as artes verbais desta epistemologia. Aqui, me debruçarei sobre os *saiti*, por serem as narrativas mitológicas cantadas presentes em “Quando a Terra deixou de falar”, ainda que os Marubo tenham, em sua ontologia, uma variedade extensa de gêneros textuais, dentre os quais as narrativas contadas – e não cantadas. Com “estrutura melódica, rítmica e métrica rigorosa” (p. 24), os *saiti* são puxados pelos *xamãs-cantadores*, sendo “acompanhados por seus parentes em uma espécie de fila indiana que reproduz

próximo com os seres vegetais, com as plantas de poder, se faz presente. Este é o caso dos Marubo, que estabelecem uma íntima relação com, dentre outros, a ayahuasca e o tabaco – partícipes dos rituais desta ontologia (cf. CESARINO, 2011; 2013).

um caminho, a saber, o caminho da própria narração e seu desdobramento na trama da história que se desvela ao longo do ritual” (p. 25). Voltando ao parágrafo anterior, nos rituais nos quais são entoados os saiti, o duplo mais sábio, que habita o corpo-carcaça do xamã-cantador, desloca-se nessa cosmografia, fazendo com que os parentes possam ver as narrativas, as histórias dos tempos primeiros. Não se trata, por conseguinte, de contar algo que ocorreu em um passado longínquo, afastado dos viventes ou imutável<sup>6</sup>. Pelo contrário, trata-se de atualizar essa rede cosmográfica, de assumir uma posição nessa narrativa e, também, de aprender a ouvir enquanto se canta. É o que nós, leitores, encontramos no canto Kaná kawã, “Raptada pelo Raio”. Esta narrativa, de acordo com Cesarino (2013b, p. 85), traz “temas similares aos [do mito grego] de Orfeu e Eurídice”, ao contar a trajetória de Pajé Samaúma, que percorre os domínios celestes e terrestres, “que são ‘mundos’ (shavá) paralelos, com seus respectivos povos, línguas e costumes, atrelados ao mundo dos viventes através de potenciais relações de parentesco” (p. 86), em busca do duplo de sua amada – por este ter sido sequestrado. Abaixo, um trecho de uma versão do mito Kaná kawã, contada ao antropólogo pelo pajé Armando Mariano Marubo:

Vai então subindo  
 Pelo broto de rapé  
 No broto vai subindo  
 O pajé mais forte  
 O espírito chega  
 E gente pássaro-capim  
 Vem se aproximando

“Acaso não viram  
 Minha mulher?”

A eles pergunta

“Não vimos não”

(CESARINO, 2013b, p. 93).

6. O saber mitopoético Marubo é uma episteme que não apenas lida com eventos do passado, como elabora acerca de acontecimentos que escapam à origem primeira dos duplos e dos espíritos, como demonstra a antologia, ao trazer narrativas sobre o contato com o homem branco (cf. CESARINO, 2011; 2013b).

No mito, o Pajé Samaúma vai percorrendo os domínios e conhecendo os seus povos, como no excerto acima se percebe, pelo diálogo estabelecido entre ele e a gente pássaro-capim – o uso do hífen, inclusive, demarca um classificador cosmográfico, denotando de onde é esta gente pássaro (no caso, do domínio do capim) (id). O pajé, então, ao chegar a novos lugares, pergunta sobre sua amada e, recebendo a negativa, o que só não ocorre no final do canto, e segue em sua busca. Com essas reiterações, o mito “se estrutura em uma composição em anel: o leitor verá como as unidades paralelísticas constroem um trajeto de ida simétrico ao trajeto de volta, através do qual o protagonista chega no mesmo lugar de onde partiu (sua maloca)” (CESARINO, 2013b, p. 86). Neste trajeto, o leitor (ou os parentes presentes no ritual onde o canto é entoado) é apresentado à uma visão geral da cosmografia Marubo, posto que vai conhecendo os povos, com seus hábitos e moradas próprias. E isto, retomando a discussão iniciada, não se trata de ouvir sobre um espaço-tempo remoto no qual o Pajé Samaúma teria vivido, mas, justamente, de atualizar este conhecimento, ver e acessar este cosmoespaço, entrar em contato com todos estes povos – cada qual com sua humanidade. Por fim, faz-se importante chamar a atenção para como a narrativa perpassa um sentimento recorrente na poética Marubo: oniska – que se assemelha a uma melancolia, mas também a um sentimento fúnebre e saudoso, algo que aplaca não apenas os viventes, como, na mesma medida, os duplos, demonstrando que a oniska, como os outros aspectos da ontologia Marubo, é fractal e relacional (CESARINO, 2011).

Me detenho nestes aspectos dos saiti, pois acredito que com eles já consiga avançar nas minhas elaborações. O trabalho etnográfico de Cesarino (2011; 2013a; 2013b) demarca as descontinuidades entre as concepções de eu nas cosmologias Marubo e ocidental, mas interessa-me, sobremaneira, pensar como este eu, central nos cantos míticos, e na efetividade (estética e ritual) destes, pode nos fazer refletir, em específico, sobre a concepção de eu na palavra poética. Como disse na abertura deste texto, venho desenvolvendo esta reflexão em um processo, que não se iniciou – nem se encerra – aqui. Digo isso porque gostaria de trazer rapidamente um outro texto meu, que em tudo se articula a este e, em alguma medida, o enseja – “Os híbridos cantam: a constituição do pensamento moderno, a poética Marubo e os estudos de poesia” (BOARIN, 2021). Neste artigo, articulo a tese de Bruno Latour, em “Jamais fomos modernos”, acerca da constituição

do pensamento moderno com os embates hegemônicos sobre imanência e transcendência na poesia lírica, materializados nas críticas de Berardinelli às ideias de Friedrich, em “Estrutura da lírica moderna”. Latour, em seu livro “Jamais fomos modernos”, argumenta que, por mais distintas que pareçam as garantias e formas de validação das ciências naturais e das ciências jurídicas, estas, como pares espelhados, constituem o próprio pensamento moderno, ao promoverem um jogo acusatório incessante, com vistas a uma pretensa purificação, no qual, ora se advoga pela imanência / transcendência do corpo social, ora da natureza. Por extensão, o movimento crítico de Berardinelli demonstra como, nos estudos da poesia moderna, o mesmo jogo acusatório está em causa, sendo mobilizados os híbridos (os poemas) para defender os limites da transcendência da poesia moderna (defendida por Friedrich a partir de poetas como Mallarmé e Valéry), frente à imanência do corpo social – tese sustentada com a recuperação das ideias de Adorno.

Logo, entendo que os estudos de poesia se inscrevem na mesma matriz da constituição do pensamento moderno – e como poderia ser diferente? – e, ainda de acordo com Latour, se assim o é, não se trata de “abrir mão” desta matriz epistemológica – como se fosse possível. Mas sim de olhar de perto o movimento que está em jogo, rasurando o movimento acusatório, dando voz ao híbrido (o poema) – permitir-lhe, ou aprender a ouvir, cantar (BOARIN, 2021). É sob esta mirada que escolho retomar alguns apontamentos hegemônicos e consolidados sobre o eu lírico. Primeiro, porque não há como pensar na superação do conceito, ainda que essa seja a nossa vontade, tendo em vista sua relação com a constituição do pensamento moderno. Segundo, porque, ao voltar a ele, é possível ver com mais nitidez os obstáculos enfrentados não apenas para propor uma outra maneira de leitura de nossos próprios híbridos, como nos escancaram nossos entraves teórico críticos ao lermos traduções de uma arte verbal que não é regida por esta constituição epistemológica. Para seguir neste debate, então, trago as contribuições de Dominique Combe (2009-2010), ao resgatar o caráter histórico da noção de eu lírico e os desdobramentos desta ao longo do século XX.

Combe (2009-2010) abre seu texto lembrando aos leitores que a concepção de lírica deriva da recepção, por parte da retórica, da tripartição aristotélica de gêneros, algo que se consolida no romantismo alemão, diz o autor retomando Genette, ao identificar cada um

dos gêneros com as pessoas do discurso, sendo a poesia lírica ligada ao “eu”, a dramática ao “tu” e a épica ao “ele”. Com o tempo, o adjetivo “lírica” foi sendo apagado da crítica; ainda assim, a poesia se estabeleceu como o gênero literário atrelado à subjetividade, à expressão do íntimo, ao “eu” – demonstrando que, mesmo com o desaparecimento do adjetivo, sobrevive a concepção que ele engendra em sua gênese (COMBE, 2009-2010). Este resgate nos indica o caráter histórico do conceito, mas, igualmente, que ele só faz sentido dentro de uma configuração específica de gêneros literários. Entretanto, como já mencionado, as artes verbais Marubo têm seu próprio sistema de gêneros textuais, com regras, estruturas e lógicas outras. Entendo que esta é uma diferença importante, tendo em vista que, muitas das vezes, podemos colocar como homônimos as expressões “poesia” (que nos remete à tradição lírica) e “artes verbais”, ou mesmo “poéticas”. Dessa maneira, é necessário entender que este debate não engloba o eu na literatura de forma geral, mas, antes, surge como uma particularidade deste gênero, com sua conformação ao longo da história.

É precisamente o que Combe (2009-2010) nos diz, ao localizar a questão do eu lírico na oscilação entre o sujeito empírico (biográfico) e o sujeito enunciativo, despersonalizado. Ainda em comparação a outros gêneros literários, o autor pontua como, na ficção, essa ce-leuma, apesar de não totalmente resolvida – algo tensionado, sobretudo, pela autobiografia – se acomoda nas categorias “autor” e “narrador”, pois esta separação remete, justamente, à separação entre o sujeito empírico (o autor) e o sujeito enunciativo (o narrador). Por extensão, estabeleceu-se o entendimento de que a ficção promove uma “ilusão referencial”, com uma identificação entre estas categorias da narrativa – o leitor, sabendo serem eus diferentes, sobrepõe a figura do autor à do narrador. Na poesia, porém, isto não ocorreria, pois, tal qual afirma Combe (2009-2010), ao trazer as contribuições do modelo crítico de Kate Hamburger – esse baseado na fenomenologia –, o poema seria um discurso de dicção, isto é, uma enunciação efetiva, não ficcional. Nota-se com isto, então, que volto ao cerne da epistemologia ocidental: o mundo e o conhecimento erigidos em pares binários; neste caso, ficção e realidade. O poema, assim, por ser um texto literário, deveria estar no regime da ficção, porém, não é esta, de fato, a sua natureza – não narra um enredo inventado. Mas, ao mesmo tempo, o poema não é um texto biográfico, o eu,

nele, não faz referência a um sujeito empírico – o que refrata sua legitimidade na realidade (COMBE, 2009-2010).

Seguindo este impasse nos Estudos literários, e finalizando seu texto, Combe (2009-2010) traz uma perspectiva, embasada nas reflexões de Ricoeur em torno da metáfora, sobre como o eu no poema promove uma “metonímia generalizante”. Ou seja, o eu no poema não tem referência unívoca, posto que ele opera uma “extensão lógica” (p. 124), estendendo o eu a um nós – o eu é o particular e, ao mesmo tempo, o universal (o sujeito filosófico, a humanidade). A referência no eu lírico, portanto, não seria uma entidade estável, mas uma referência desdobrada em si mesma:

Não há, a rigor, uma identidade do sujeito lírico. O sujeito lírico não poderia ser categorizado de forma estável, uma vez que ele consiste precisamente em um incessante duplo movimento do empírico em direção ao transcendental. [...] Longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe. O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo. (COMBE, 2009-2010, p. 128)

Assim, o eu lírico operaria como uma sinédoque, promovendo um trânsito entre um eu imanente (empírico) e o eu transcendente (a humanidade, o geral), movimento incessante que se dá no e com o próprio poema, e não aprioristicamente – daí, seu valor performativo. Feitas estas considerações, alguns apontamentos. Os acúmulos da crítica, sistematizados por Combe (2009-2010), reafirmam que não apenas o debate em torno da poesia, mas também acerca do eu lírico, podem ser localizados neste jogo acusatório, situado (e sitiado) entre a imanência e a transcendência, constituinte do pensamento moderno, tal qual coloca Latour. Tal dinâmica fica patente, inclusive, na perspectiva que entende o sujeito lírico a partir de um procedimento metonímico, posto que este par (imanência/ transcendência) é o que estabelece as margens, os limites no qual o sujeito se desloca. Dito isso, gostaria de retomar a narrativa de Pajé Samaúma, em busca de sua esposa.

Comparativamente, poderia ser feita uma falsa equivalência, colocando como homólogos os trânsitos empreendidos. Me explico melhor. Se, criticamente, parto desta ideia do eu como uma referência

desdobrada em si mesma, poderia pensar que Pajé Samaúma exprime (ou representa) um eu que seja identificado, ao mesmo tempo, como sujeito empírico, localizado no início mítico da sociedade Marubo, e como um eu universal – que representaria toda a comunidade. O problema é que esse desdobramento é em si mesmo, o sujeito como substância não deixa de existir. E esta não é a concepção de pessoa da cosmovisão Marubo. Como afirma Cesarino (2011; 2013), a concepção fractal de sujeito na epistemologia Marubo não é um fenômeno de possessão, ou de contato com espíritos incorpóreos. Na mesma medida, acredito que o trânsito do sujeito nos *saiti* não pode ser compreendido como o trânsito do sujeito lírico. Em outro sentido, o que está em jogo é este movimento posicional, no qual o eu só existe em relação a um outro – com seu próprio corpo. Esta rede dêitica, ademais, não se limita à dimensão enunciativa; nos *saiti*, o deslocamento não é um procedimento de figura de linguagem – ainda que as figuras de linguagem sejam fundamentais para a efetividade desta arte verbal (cf. CESARINO, 2013a).

Logo, acho plausível dizer que estes dois sujeitos (o eu marubo e o lírico) operam uma “[...] tensão produtiva entre o estético e o referencial” (FALEIROS, 2019, p. 141), trazendo novamente Faleiros ao diálogo. Apesar disso, as tensões são de naturezas distintas, posto que os trânsitos são outros. Disto, chego ao final do texto, que é, em grande parte, uma pergunta (porque aprender a formular perguntas também é conhecer): como ler, criticamente, este eu, presente nas traduções dos *saiti*, feitas por Cesarino (2013b)? Como fazê-los, sem negligenciar ou levar a sério categorias e concepções da ontologia Marubo, e, ao mesmo tempo, sem apagar a diferença, este lugar do outro, da pesquisadora que traz consigo sua própria ontologia? Ou, qual é o trânsito, na leitura, que este sujeito, este eu, nas traduções empreende? Onde eu, leitora, me posiciono e onde se posiciona o Pajé Samaúma? Ora, de certo, contribuições recentes dos Estudos literários, como a noção de obliquação do eu, de Alexandre Nodari (2019), e a relação entre leitura, corpo e performance (GUMBRECHT, 2010; ZUMTHOR, 2014), para ficar em poucos exemplos, auxiliarão reflexões futuras. Como disse, o esforço que aqui empreendo se dá em um contínuo, no qual há um horizonte de diálogos que se apresenta como estimulante e profícuo. Mas isso é o depois – e acredito haver um passo anterior a ser dado.



Cesarino (2013b) nos conta que a eficácia das artes verbais Marubo está intimamente ligada à torção das palavras e à música, uma vez que a palavra cotidiana seria desagradável aos ouvidos dos duplos. O formal é mágico, e dele depende a comunicação nessa cosmografia povoada. A arte verbal Marubo, então, é dêitica e posicional, mas, por ser igualmente relacional (não se está só nesse mundo), é estabelecida por relações de parentesco, e, também, de vizinhança – dentre elas, a amizade. Esta me parece um bom ensinamento para se aprender num “encontro pragmático”, como postulado por Faleiros (2019). Ou, ao menos, é isto que Cesarino demonstra (2013b, p. 15), ao dizer que: “Nesse período [da pesquisa e preparação da antologia], estivemos engajados [ele e os xamãs cantadores, seus interlocutores], como dizem eles, em estabelecer uma relação marcada pelo prazer do conhecimento e da amizade”. Tratando-se de um “cruzamento entre modos de pensar cujo resultado é uma tradução criativa, que parte de um registro original de significação (o dos cantadores marubo), e atinge um registro outro, mediado pela escrita e pela reinvenção poética de cantos no papel” (id). Terminei este texto com esse excerto, pois acredito que ele aponte não para uma saída às perguntas feitas; apesar de não oferecer uma chave de leitura que transforme o eu das traduções dos saiti como uma questão resolvida. Talvez, o que, de fato, estas duas concepções de eu, em artes verbais de ontologias distintas, em relação, descortinem seja a necessidade de os estudos de poesia, pela leitura e pelo ato crítico, se engajar em uma relação com o texto, permitindo-se a um trânsito que tensione o problema delimitado pela tradição lírica, ao rasurar suas bordas. Para tanto, “ligar pensamento”, estabelecer um vínculo de amizade, pensar no ato crítico como posicional e, portanto, subjetivar o sujeito crítico, aquele corpo que lê. Fazer como o Pajé Samaúma e percorrer os mundos em uma busca, sabendo seu mundo ser outro. O como fazer é um trajeto que precisa ser percorrido. Ainda assim, a indicação da escolha de Cesarino (2013b) nos dá uma pista: transformar a experiência de amizade em uma tradução criativa, torcer as palavras, a fim de comunicar entre registros. Se assim o for, é o caso, então, de torcer as palavras na leitura e, desta forma, em tensão, transcriar o eu também no ato crítico.

## Referências

- BOARIN, Fernanda Vivacqua. Os híbridos cantam: a constituição do pensamento moderno, a poética Marubo e os estudos de poesia. In *E-lyra*, n. 17, p. 257-270, jun. 2021.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2011.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. Cartografias do cosmos: conhecimento, iconografia e artes verbais entre os marubo. In *Mana*, v. 19, n. 03, p. 437-471, 2013a.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. (Org. e tradução). *Quando a Terra deixou de falar: cantos da mitologia Marubo*. São Paulo: Editora 34, 2013b.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada. – o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. In *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009-2010.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Pontos de vista sobre a Floresta Amazônica: xamanismo e tradução. In *Mana*, n. 4, v. 1, p. 7-22, 1998.
- FALEIROS, Álvaro. A poética do traduzir de Pedro Cesarino: na partilha das águas. In: FALEIROS, Álvaro. *Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.
- NODARI, Alexandre. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. In *Estud. lit. bras. contemp.*, Brasília, n. 57, p. 1-17, 2019.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O chocalho do xamã é um acelerador de partículas [1999]. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007. p. 24-29.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

## **O rio que corre em mim é um rio de saberes: o saber ancestral como prática epistêmica na poesia de Márcia Wayna Kambeba**

Cássia Josiele da Silva (UFRGS)<sup>1</sup>

O território da atual América Latina foi formado por meio de um grande sistema de violência e de exploração. Observa-se, no entanto, ainda, um reconhecimento com as estruturas advindas do norte global, isto é, o europeu, presente, por exemplo, na estrutura de conhecimento compartilhada nas instituições de ensino do país. Nesse sentido, segundo Frantz Fanon (2008), falar é, sobretudo, assumir uma cultura, ou seja, suportar o peso de uma civilização. Sob tal viés, conforme María Lugones (2014), “[...] uma distinção hierárquica e dicotômica entre humanos e não humanos foi imposta sobre os colonizados, a serviço dos interesses do homem ocidental” ao longo do período de invasão, e, a partir disso, “Somente homens e mulheres civilizados são humanos; povos indígenas das Américas e escravos africanos eram classificados como não humanos” (LUGONES, 2014, p.936). Assim, uma vez que não eram consideradas humanas, as populações originárias foram tratadas como corpos destituídos de desejos, de vontade. Soma-se a isso o fato de que o conhecimento e o saber eram transmitidos por meio da oralidade pelos mais velhos aos mais jovens. O aniquilamento destas práticas estava ligado diretamente ao das populações que aqui habitavam antes da invasão, e, desse modo, a supressão de saberes, constituídos a partir desta matriz de referência de conhecimento que era humana, de carne e osso, resultou no apagamento de tais práticas de conhecimentos exercidas por estes povos que foram igualmente exterminados.

Isso posto, a colonização, conforme Boaventura de Sousa Santos (2009), foi, então, uma dominação epistemológica que impôs uma relação extremamente desigual entre saberes, a qual conduziu, via aniquilamento das fontes vivas de conhecimento, à supressão de muitas formas de saberes próprios dos povos e das nações colonizados, relegando muitos outros modos de pensar para um espaço

1. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras, da UFRGS, na linha de pesquisa Pós-Colonialismo e identidades, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, e especialista em Literatura Brasileira pela mesma instituição.

de subalternidade. Nisso consistiu o epistemicídio, pelo qual, sob o pretexto, conforme Meneses (2007 apud SANTOS, 2009, n.p.): “[...] da ‘missão colonizadora’, o projeto da colonização procurou homogeneizar o mundo, obliterando as diferenças culturais”. Com isso, “[...] desperdiçou-se muita experiência social e reduziu-se a diversidade epistemológica, cultural e política do mundo (SANTOS, 2009, n.p.)”. Ainda, saberes categorizados como inferiores eram relacionados a seres inferiores, aqueles que não são os produtores de conhecimento, mas sim praticantes/produtores de superstição ou ainda ignorantes, primitivos e atrasados.

O presente trabalho surge nesse contexto, no qual pensadoras/es têm proposto diálogos por meio dos quais sejam postas em evidência questões que levem em consideração outras perspectivas, saberes ditos subalternizados, frutos da supressão epistêmica colonial. É mister, dessa forma, analisar textos e objetos literários produzidos sob uma perspectiva que é, portanto, anticolonial. Ao encontro disso, situam-se os poemas da autora Márcia Wayna Kambeba, nos quais há ideias acerca dos saberes e das poéticas que sobreviveram por meio da resistência dos corpos, transmitidas por meio dos mais velhos e essenciais em relação a sua ancestralidade, às cosmologias de seu povo, práticas de saberes contra-hegemônicas, e cujo modelo de conhecimento ocidentalizado, atualmente vigente em boa parte dos centros acadêmicos de ensino, ainda tende a ignorar.

Nesse sentido, ressalta-se que o sistema mundo moderno/colonial não conseguiu exterminar a totalidade das formas de conhecer destes sujeitos vistos pela lente europeia como não humanos, já que populações invadidas e escravizadas “não eram [...] seres passivos” (BERNARDINO-COSTA, GROSGOUEL, 2016, p.18), sem alma ou reduzidos à mão de obra a ser explorada. Logo, as produções contra-hegemônicas de saber e de conhecer existiram e existem por meio de resistência das populações originárias, e afirmar que os sujeitos colonizados eram somente corpos destituídos de vontade, subjetividade, prontos para servir, é, pois, reproduzir o pensamento do homem colonizador ocidental. É, então, por meio da produção de tais conhecimentos e destas práticas, que resistiram e resistem à colonização intelectual, que se observa, conforme Eduardo Restrepo (2021), a produção de conhecimento situado, que o autor define como a suposição de que “[...] alguém se torne sujeito ativo na sua elaboração, deixando

de ser um mero objeto-receptor que se limita à reprodução de conhecimentos estrangeiros e irrelevantes” (RESTREPO, 2021, p.173).

Além disso, conforme o autor, seria por meio da produção de pensamento a forma pela qual há uma emancipação epistêmica, pensamento este que se configura como “localizado, mas não local”, pois, além de toda a produção de conhecimento implicar subjetividade e uma marca local, há nele “uma intencionalidade política de intervenção e transformação, mas não uma substituição ou cancelamento de pensamento pela política” (RESTREPO, 2021, p.173). Assim, além de tal tipo de produção não ter como intencionalidade a supressão de outras formas de conhecimento em detrimento das suas produções de saberes, há a intencionalidade de “[...] entender melhor as amarras do poder, com os insumos disponíveis” (RESTREPO, 2021, p.174). Tal pensamento é, portanto, “[...] plural e que reconhece diferentes modalidades de produção do conhecimento, mas não um relativismo epistêmico nem antiteórico.” (RESTREPO, 2021, p.174), uma vez que, caso houvesse a intenção de substituição do pensamento próprio em vez de o ocidentalizado, um aniquilamento de ideias por outras, haveria a continuidade da mesma lógica, atualmente vigente e na qual se baseia o pensamento eurocêntrico, constituída pelo *uni*, um pensamento único, que não é *pluri*, e que tende a eliminar aquelas outras formas de saber e de conhecer que não são validadas ou reconhecidas por ele. Não se trata, pois, de cancelar ou substituir um pensamento por outro, mas de confluir ideias, a partir dos insumos/recursos disponíveis para tanto.

A partir de tal concepção, ainda de acordo com as ideias de Restrepo, o pensamento ancestral “[...] seria o pensamento próprio (ou pelo menos uma fonte dele), na medida em que implica uma genealogia diferente do pensamento ocidental europeu-estadunidense. Para os povos indígenas, pensamento ancestral e próprio seriam idênticos” (RESTREPO, 2021, p.170). Nesse viés, pode-se citar algumas produções da poeta indígena, do povo Omágua/Kambeba no Alto Solimões (AM), Márcia Kambeba, cujos poemas serão, na sequência, analisados. A autora, nascida na aldeia Belém de Solimões, do povo Tikuna, é também compositora, fotógrafa, ativista e mestra em Geografia pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Além dos poemas, que foram retirados da obra *Saberes da floresta*, há no livro grafismos e fotografias, como o retrato da avó, já na primeira página, referência teórica sempre citada pela autora como representante de

um pensamento ancestral e igualmente vivo, transmitido à neta por meio das vivências na aldeia, antes de a autora ir morar na cidade.

Há textos escritos tanto na língua originária de Márcia quanto em língua portuguesa. Um exemplo é o poema a seguir:

KA'A-ETÉ

Ka'a-eté ibaka-suí o-sem

Ka'a-eté abá-katu

Ka'a-eté îandé-tamuya

Ekó-tâtangatu-a-potar

Toryba nhe'enga'-reme

Igarapé-kûá-pe ekó

Ekó-tâtangatu îandé-pupé o-ikó

Toryba nhe'enga' -reme

Taba, taba, taba, taba o-nhe'engar

Taba ikó-saba

Tâtangatu o-pysasu-tâtangatu-monhang

Y'-mbo'e-pe

Pytuna-anhã

Paié-sosé o bebé-reme

O-ypyrung ekó-karaíba

(KAMBEBA, 2020, p.40)

O texto, traz como elemento principal a presença da língua indígena escrita, impressa no papel. É importante ressaltar que a escrita, conforme o escritor indígena da etnia Macuxi, Ely Ribeiro de Souza (2018), tornou-se um instrumento importante para os povos originários, uma vez que ela possibilita aos indígenas diálogos com o Estado, sobretudo a partir da produção de documentos reivindicatórios. Além disso, o autor reflete acerca da produção brasileira literária do indígena enquanto representação, de modo que uma boa literatura é aquela que, portanto, está de acordo com a pluralidade que são os povos originários do país, não se restringindo a imagens pré julgadas ou a visões reducionistas destes sujeitos. É necessário então “[...] ir além dos estereótipos, do simbolismo e dos fins ideológicos produzidos em determinado período da história da literatura brasileira” (SOUZA, 2018, p.57).

Há, outrossim, uma preocupação do autor em relação à manutenção das línguas dos povos, uma vez que a oralidade é o instrumento de transmissão de saberes e de conhecimentos num sistema cultural cuja língua falada é essencial. Logo, para Souza (2018, p. 61), pode a presença da literatura escrita “suprimir ou até extinguir a língua tradicional?” mais: “Qual é a função social e política da escrita na afirmação e na manutenção das línguas tradicionais?” (SOUZA, 2018, p.61). Os questionamentos do escritor ao abordar a questão da literatura e dos povos indígenas não deixam de tangenciar os escritos da poeta aqui analisada, pois, no poema acima, observa-se a mesma preocupação de Márcia em relação à língua originária apresentada por Souza. A língua está, por isso, no texto, transcrita no papel, de modo que é possível afirmar que ela é o elemento fundamental ao poema, antes mesmo de se observar os outros recursos poéticos utilizados pela escritora no poema.

Assim, Márcia, ao produzir na língua de seu povo, traz à tona a preocupação em relação às línguas, que também foram objeto de aniquilamento ao longo da invasão dos territórios da América Latina, como ela mesmo menciona a partir de dados sobre a população originária:

[...] antes da colonização, havia cerca de 1.300 dessas línguas no atual território brasileiro[...] muitas desapareceram com seus usuários já no século 16, sem deixar qualquer documentação, enquanto outras foram substituídas pelas línguas gerais. (KAMBEBA, 2020, p.87)

As línguas, desse modo, são elementos essenciais à memória e à resistência, conforme também abordado pela autora:

Em meados do século 18, com a proibição do uso e do ensino da língua, instituída pelo Diretório dos Índios, aquelas ainda faladas entraram em agudo estágio de anomia. [...] Conforme relato de nossos mais velhos, caso algum indígena fosse pego falando uma delas, era espancado e muitos não resistiam a essa brutal violência. (KAMBEBA, 2020, p.87)

Tal cenário de destruição de conhecimentos e de seres humanos, embora pouco debatido em relação às línguas originárias, tem se mostrado essencial em relação à abordagem das práticas culturais e à memória dos povos indígenas, já que as línguas também foram alvo dos colonizadores para a conquista da terra nos territórios hoje conhecidos como América. A política de apagamento e de aniquilamento

desses sujeitos se mantêm em curso, sobretudo no cenário de pandemia da Covid-19, pelo qual ainda estamos passando, devido à falta de políticas sanitárias adequadas somadas à incapacidade do Estado para executá-las. O resultado é, entre os mais de 600 mil brasileiros levados à morte, o falecimento de Pedro Arthur Kampé, que era o último falante do Kampé, do ramo Tupari. A própria autora, ademais, aponta um dado segundo o qual, de acordo com a UNESCO, para não estar em risco de extinção, uma língua deve possuir pelo menos 2 milhões de falantes. Todavia, “ainda que toda população indígena brasileira falasse uma só língua, ela estaria em risco de extinção” (KAMBEBA, 2020, p. 87).

Nesse sentido, além de a produção na língua do dominante ser essencial para que ele busque se informar acerca das questões do dominado, Márcia Kambeba mostra-se uma poeta disposta, novamente por meio do texto, ao diálogo com o outro; isto é, com o leitor que não é capaz de compreender o seu idioma originário. Há, por isso, a transcrição do texto em português, o que pode ser considerada uma tradução do poema *Floresta vem do céu*:

Floresta vem do céu/Floresta é povo bom/Floresta nossos antepassados. /// Força cultural quero ter/ Alegria no cantar/ Ritual na beira do igarapé. /// Força cultural física dentro de nós/ Alegria no cantar/ Aldeia, aldeia, aldeia, aldeia canta. /// Aldeia é lugar de vida/ Força que se renova/ No ensino das águas/ O espírito da noite/ Paira sobre o pajé/ E começa o ritual da consagração. (KAMBEBA, 2020, p.40)

É importante observar que, neste caso, a autora não atribui o mesmo grau de importância ao texto em português que é dado no livro ao poema produzido em sua língua originária. A julgar pela página da obra na qual está escrito o poema, o texto em língua originária está depositado no papel ocupando quase a totalidade da página, respeitando o espaço de uma linha destinada a cada verso bem como há a organização das estrofes. De maneira muito diferente, o escrito em português aparece discretamente na página, abaixo, em nota de rodapé, sem que haja a distribuição do texto na página conforme feito na língua originária. Os versos e estrofes são separados com barras (/), o que mostra a preocupação da poeta com o leitor falante de língua portuguesa, mas sem que a língua do colonizador tenha o destaque neste poema especificamente.



Há, no entanto, outras produções em língua portuguesa, conforme observa-se a seguir:

O ensino das águas

Sentado na proa da canoa  
Com o caniço a pensar  
Que o rio é uma escola  
Nele se aprende a nadar.

A conhecer os encantados  
Com esses seres conversar  
Por eles vêm os ensinamentos  
E para ouvir é preciso silenciar.

Até a remada precisa de jeito  
Para a canoa não afundar  
Para nadar precisa ter peito  
O desespero só faz afogar.

Tudo está na mata  
Dela vem o sustento do lar  
Madeira, palha e paxiúba  
Alimento que a terra nos dá.

É nela que o menino aprende  
Que já é homem e precisa aceitar  
As transformações do seu corpo  
Seguindo as pegadas de uma educação milenar.

(KAMBEBA, 2020, p.38)

Como pode ser observado na leitura, ao rio, diferentemente do olhar de exploração e de apropriação que advém do homem branco, é atribuída uma função que está além de um aglomerado de águas; ele é uma escola, local por excelência da prática do pensar. Há, nas águas uma função bastante específica em meio à comunidade, a da transmissão de uma educação, que é milenar. Assim, o rio é um espaço sagrado, cuja função é reconhecida por todos, pois há nele também uma função neste contexto social. De maneira análoga, observa-se o mesmo valor em relação à mata, aos encantados, que são todos os responsáveis pela manutenção e transmissão de uma prática ancestral epistêmica, conforme exposto no poema, que é milenar. O rio de saberes, com seu fluxo, corre como o ensino e o ensinar.

Nota-se, dessa maneira, por meio dos elementos citados no poema, as arestas acerca da concepção e da produção de uma episteme própria na poética de Márcia, de um pensamento concebido sob o viés de elementos que não são considerados validados e descredibilizados, portanto, diante do viés moderno colonial, isto é, um pensamento cuja matriz de conhecimento não está referenciada em um único modelo de conhecer e de saber, que advém de um conhecimento outro, não validado pelo pensamento de homens brancos de países do norte global, e que não tende à exclusão do diferente, um pensamento que é plural, *pluri*, pois:

[...] reconhece diferentes modalidades de produção do conhecimento. Questiona a ideia de que o único conhecimento relevante é aquele produzido dentro das modalidades e rótulos derivados de um mundo acadêmico. Não segue o pressuposto de uma hierarquização que privilegia epistemicamente o conhecimento de especialistas e disciplinas acadêmicas sobre outros modelos. (RESTREPO, 2021, p.171)

A mata é outro elemento bastante importante no último poema a ser analisado, *Vozes ancestrais*:

Vozes ancestrais

Num dia de chuva ouvi  
Da terra brotar a canção  
Na força da voz senti  
O lamento da preservação.

Anawê, may sangara, muracy  
Salve os ancestrais que há em mim.  
Anawê, anawê, anawê.

Na mata fechada eu vi  
Curupira fumar tawari,  
Na mão do caboclo o tambor  
Vozes “negríndias” lamento de dor.

Na força da maraca senti  
O universo se abrir em louvor  
Um grito forte ouvi  
Dos guerreiros que a maldade levou.

Grito de Mário Juruna  
 Grito de Nelson Mandela  
 Grito de Galdino Pataxó  
 Grito de Martin Luther King.

Grito de Vitor Kaingang  
 Grito de Tururucari  
 Grito de Firmino Silvino Guajajara  
 Grito de Xicão Xukuru.

Grito de Humberto Peixoto Tuyuka  
 Grito de Paulo Paulino Guajajara  
 Grito de Carlos Alberto Mackpak  
 Grito de Cacique Willames Machado.

Grito de Cacique Francisco Pereira  
 Grito de Raimundo Guajajara  
 Grito de Emyra Waiãpi  
 Grito de Nhanderu.

(KAMBEBA, 2020, p.100)

No poema acima, a mata, conforme já citado, novamente tem valor muito importante em relação à construção das imagens que serão construídas ao longo do texto. É da mata que ecoam os gritos, gritos dos guerreiros cujas batalhas sempre estiveram relacionadas ao coletivo, à disputa dos territórios, centro das questões tratadas pelos povos originários do país até os dias de hoje. Trata-se, então, à medida que estes nomes vão aparecendo no poema, de fazer ouvir os gritos dos verdadeiros referenciais teóricos de Márcia: eles ensinaram tanto na teoria quanto na prática acerca dos saberes dos povos, uma luta coletiva, independentemente de qual seja este povo. É, então, o saber ancestral sendo colocado em uma prática epistêmica, através destes nomes de guerreiros, manchando de tinta o branco do papel do mesmo modo que a terra foi manchada com o seu sangue. Isso, entretanto, está apagado dos manuais escolares, esquecidos devido à seleção dos nomes a serem lembrados pela História Oficial e pela escrita, validados então pela forma dita neutra de saber. Trazer estes gritos no poema é dar luz a estes sujeitos que transmitiram, por meio da sua vida, luta e saberes, ensinamentos além da teoria, uma questão coletiva de prática daquilo que de fato importa em relação aos conhecimentos produzidos sob o viés dos saberes ancestrais.

Observa-se, desse modo, um rompimento com o cânone do pensamento ocidentalizado, uma forma de pensamento desarticulado com o que é proposto e reconhecido pelo modelo dito universal, e reconhece-se, então, o pensamento a partir dos próprios termos, ou seja “[...] abertura e possibilidade de imaginar novos conhecimentos a partir do que é pensável em um dado momento e situação[...]”, que constitui um diálogo permanente com o passado, o presente e o futuro” (RESTREPO, 2021, p. 171). Além disso, “significa um pensar orientado por problematizações, estilos e ritmos de pensamento que respondem a um lugar (aqui), tempo (agora) e sujeito (nós), com base em um para quê (projeto político relevante)” (RESTREPO, 2021, p.171), o que pode ser observado no pensamento ancestral proposto por Márcia Kambeba, na sua prática epistêmica.

Assim, diante do exposto, nota-se que a colonização não se mostrou apenas enquanto opressão e agressão física, social, política, cultural, mas também epistemológica. Fica explícito, após a leitura dos poemas de Márcia Kambeba, que esses povos produziram e seguem na produção de práticas e de modos outros de conhecer o mundo, ultrapassando as barreiras de um modo perpetuado como único. É dentro dessa perspectiva que se busca fazer uso de formas de afirmação epistemológica, por meio da produção literária atual, sobre conhecimentos que se dizem novos ou recentes, mas que foram violentados, apagados. Por isso, o pensamento ancestral se configura como uma prática epistêmica em detrimento daquilo que é considerado neutro, universal, questionando práticas enxergadas como um pensamento localizado, produzido no norte global. Na prática, isso quer dizer que pensamentos localizados, tais como o ancestral, não buscam a substituição deste modo de conhecimento por outro. Pelo contrário, a coexistência deve ser levada em consideração, de modo que formas de conhecer que foram suprimidas e excluídas do cânone ocidental sejam consideradas como práticas de conhecimento da mesma maneira que o conhecimento situado no norte é considerado.

A escrita literária, por conseguinte, por meio da valorização deste tipo de saber, isto é, ancestral, tende a dar luz ao apagamento e à exclusão de práticas epistêmicas que sobreviveram às tentativas coloniais de violação e apagamento. Isto posto, tal trabalho teve como objetivo pensar acerca dos saberes presentes nos poemas de Márcia Kambeba, além de o lugar destes em relação à produção e às formas de conhecimento, sendo um trabalho pautado em pesquisa bibliográfica.

Desse modo, analisar, sob a ótica do apagamento dos saberes considerados subalternizados, e depreender qual a relevância, neste cenário, da poética da autora nascida no Alto do Solimões, é essencial e deve ser enxergado como uma *práxis*, uma vez que envolve uma escrita baseada nas vivências, nos saberes de povos que seguem sendo eliminados em detrimento de escolhas políticas do Estado, cujo foco é eliminar aqueles que têm o direito originário à terra.

Mostram-se então modos diversos de conceber o mundo, que foram e seguem sendo praticados pelas populações do sul global, contrariando a máxima cartesiana de que “penso, logo existo”, uma vez que pensar fora dos moldes desta lógica significa existir e sobretudo resistir também. Assim, a exemplo dos escritos de Márcia, nós, o sul global, somos produtores de epistemologias outras, de modo que a produção e sobretudo a transmissão destes conhecimentos são urgentes, seja devido ao falecimento dos mais velhos, os transmissores; seja por conta dos ataques constantes às vidas das populações originárias no país. O pluri-versalismo em detrimento ao uni-versalismo portanto.

## Referências

- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFUGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. In *Sociedade e Estado*, v.31, n. 1, p. 15-24, 2016.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. *Saberes da floresta*. São Paulo: Jandaíra, 2020.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. In *Estudos Feministas*, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.
- RESTREPO, Eduardo. Descentrando a Europa: contribuições da teoria pós-colonial e do giro decolonial ao conhecimento situado. In *Revista X*, v. 16, n. 1, p. 159-174, 2021.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009. Não paginada.
- SOUZA, Ely Ribeiro de Souza. Literatura indígena e direitos autorais. In: CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie. (org.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Fi, 2018. p.51-74

## **A construção da paisagem e a questão da identidade latino-americana em *Descobrimento do rio das Amazonas* (1542) de Gaspar de Carvajal e *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes**

Keury de Almeida (UFPA)<sup>1</sup>

### **Introdução**

Esta pesquisa objetiva refletir sobre como a construção da paisagem do Novo Mundo vai se desdobrar na questão da identidade latino-americana nas obras *Descobrimento do rio das Amazonas* (1542) de Gaspar de Carvajal e *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes. Para Guillén (1989) a paisagem não é apenas um marco físico, é também um espaço profundo e essencial, ela denota a omissão do homem e ao mesmo tempo seu esforço para descobrir, naquela imensa zona de alteridade que é a natureza, significações e valores que justifiquem seu pertencimento no mundo. Semelhante, para Michel Collot (2013) a paisagem é um espaço percebido “(...) ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [de um país] que se oferece ao olhar de um observador” (Ibidem, p.17). Por isso, envolve três componentes: um local, um olhar e uma imagem, pois, “É o olhar que transforma o local em paisagem” (Ibidem, p.18). É sob essa perspectiva que miraremos a paisagem do Novo Mundo nas obras supracitadas.

O Novo Mundo descrito na crônica e no romance refere-se a América pré-hispânica, isto é, uma nomenclatura utilizada pelos colonizadores para descrever o que eles consideravam o novo em oposição ao que já conheciam, a Europa. Para esta pesquisa, de cunho bibliográfico, utilizaremos, principalmente, o seguinte referencial teórico: Mignolo (1982), O’gorman (1982), Guillén (1989), Menton (1993) e Collot (2013). Metodologicamente, buscaremos, apresentar o corpus da pesquisa através do reconhecimento das estruturas da crônica e do romance nas obras; da dimensão das fronteiras desse corpus; da reflexão sobre o comparatismo; da reflexão sobre o comparatismo

1. Graduação em Letras/ Língua espanhola (2018) pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Graduação em Letras/ língua portuguesa pela Universidade Estácio de Sá (2021). Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA).

como um arquipélago literário, para finalmente relacioná-lo à noção de paisagem e seu desdobramento na questão da identidade latino-americana.

### **Estruturas cronística e romanesca em *Descobrimento do rio das Amazonas* e em *Terra Nostra***

*Descobrimento do rio das Amazonas* (1542) de Gaspar de Carvajal é uma crônica fortemente estruturada e apresenta aspectos semelhantes aos descritas por Mignolo (1982): 1) em uma narrativa realizada como forma de relatórios dos acontecimentos. 2) registro fortemente estruturado pela sequência temporal, ou pela cronologia da narrativa. 3) lista organizada sobre as datas dos acontecimentos que se desejava conservar na memória. 4) fortemente marcada por feriados cristãos e 5) geralmente escrita por alguém ligado à igreja, aspecto muito importante para a crônica, pois, sendo assim, não se contestariam os escritos ali presentes.

Na obra de Carvajal que narra a expedição de Gonzalo Pizarro e Francisco de Orellana, de Quito no Equador até a Amazônia venezuelana, em busca de novos territórios e riquezas, podemos observar os aspectos destacados acima, primeiro, porque a obra é escrita como um relatório a ser apresentado à coroa, isto é, a crônica era o meio pelo qual os navegantes prestavam conta aos soberanos, uma vez que estes financiavam as expedições.

Segundo, porque a crônica seguia o tempo cronológico, isto é, a narrativa era escrita seguindo a linearidade das horas dias e anos, de modo que se destacassem os principais acontecimentos da expedição, na obra, esses acontecimentos eram indicados principalmente pelos feriados cristãos, por exemplo, escreveu o frei: “Pasamos en este mismo asiento toda la Cuaresma donde se confesaron todos los dichos compañeros [...]” (p.26). A páscoa e o dia dos santos católicos partir “[...] Miércoles de Tinieblas y el Jueves Santo y Viernes de la Cruz nos hicieron los Indios ayunar por fuerza porque no nos trajeron de comer hasta el Sábado víspera de Pascua” (p.27).

*Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes, faz parte do gênero romance, com possibilidade de ser compreendido na chave conceitual do novo romance histórico latino-americano. De acordo com Menton (1993) as principais características desse novo romance histórico

latino-americano são: 1) a representação mimética de certos períodos históricos; 2) a distorção consciente da história mediante exageros, omissões e anacronismos; 3) a ficcionalização de personagens históricos; 4) a metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação; 5) a intertextualidade e 6) os conceitos bakhtinianos do diálogo, do carnavalesco, da paródia e da heteroglossia. O *dialógico* é a projeção de duas interpretações dos acontecimentos, dos personagens e da visão de mundo; o *carnavalesco* é o uso do humor exagerado, a ênfase no corpo e na atribuição sexual; a *paródia* traz aspectos humorísticos do carnavalesco e também é a forma mais antiga e difundida de representar as palavras distantes e a *heteroglossia* é a multiplicidade de discursos, o uso consciente de distintos níveis ou tipos de linguagem.

No romance de Fuentes, *Terra Nostra*, destacamos as estruturas 1, 3 e 5, isto é, a representação mimética de certos períodos históricos, por exemplo, o autor representa desde o período da idealização de um mundo novo até as expedições e a colonização. A ficcionalização de personagens históricos representados, por exemplo, na figura de Colombo e do rei Felipe da Espanha. E, a intertextualidade, quando faz menção a vários clássicos da literatura como: *A Celestina de Fernando*, de Rojas e *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Bem como, ao texto cronístico ao retomar o tema das expedições do velho para o Novo Mundo, o contato entre europeu e povos originários e a colonização europeia.

### **Dimensão das fronteiras do Corpus**

Assim que essas obras: *Descobrimento do rio das Amazonas* e *Terra Nostra* são de diferentes autores, gêneros, épocas, contexto e pensamento. A crônica em questão foi originalmente escrita pelo frei Gaspar de Carvajal, figura ligada à igreja, no século XVI, isto é, em um contexto de grande influência religiosa e política na Europa, em que tanto a igreja necessitava de fiéis, por causa das reformas protestantes, quanto a coroa necessitava de riquezas, pela devastação das guerras, fome e pragas. Artisticamente, a mitologia grega ressurgia no imaginário europeu, com o Renascimento. Sob essa atmosfera religiosa, política e imaginária, buscaram territórios que sanassem as suas necessidades. Invasão, desapropriando e colonizando territórios,



representando-os, em paisagens que correspondessem aos seus interesses: ora com o aspecto paradisíaco, rico e passivo; ora com o aspecto infernal, infértil e selvagem.

Por sua vez, Carlos Fuentes, nascido no Panamá, adotou como pátria o México. Foi um escritor e diplomata Latino-americano, a sua obra em questão, o romance *Terra Nostra*, foi originalmente escrito na segunda metade século XX. Diferente do primeiro autor, agora temos um autor não mais europeu, mas sim, um autor do Novo Mundo, que escreve sobre o mesmo, um autor Latino-americano que reflete sobre os quase 500 anos da colonização europeia e que busca refletir justamente sobre estar reproduzindo os modelos europeus ou buscando na história uma válvula de escape como rastro de identidade. Tudo isso, em um contexto desfavorável para os artistas, pois, a América Latina vivia a ditadura política, em que diversos artistas eram exilados de seus países, por serem considerados subversivos.

Artisticamente vivia o Realismo mágico que mesclava realidade e fantasia como parte integrante da realidade e identidade Latina e coincidentemente, entre os anos 60 e 70 vivia o Boom Latino-americano, que foi quando autores Latino-americanos, como Miguel Ángel Rosales, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Júlio Cortázar, dentre outros, começaram a ganhar maior reconhecimento em dimensões estrangeiras, tendo suas obras vendidas e traduzidas pela Europa e América do Norte. Representando, desse modo, a América Latina, em paisagens portadoras não só de um aspecto natural passivo de ser explorado, mas também, como portadora de cultura e identidades resistentes ao passado colonizador e aos prejuízos que causam até os dias atuais, como: as confusões de identidade, a inferiorização do Latino-americano frente a Europa e América do norte; a marginalização do “terceiro mundo”, a discriminação mestiça, fruto da miscigenação principalmente com negros e povos originários da América.

Nesse sentido, podemos refletir sobre o comparatismo nessa pesquisa, pois, estamos trabalhando com duas literaturas diferentes, na observação do mesmo aspecto: a representação do catastrófico. O comparatismo, de acordo com Nitrini (1997) têm origem com a própria literatura, pois, bastou que existissem duas literaturas, a grega e a romana, para que comesçassem a compará-las e apreciar os seus méritos. A expressão literatura comparada parte de um processo

metodológico científico em que comparar ou constatar seriam os meios para confirmar uma hipótese, assim que, a sua finalidade essencial “reside na pesquisa das ideias e temas que em diferentes épocas e literaturas, apresentam ou criam relações (...)” (p. 22). Semelhante, para Carvalhal (2006) a literatura comparada, além de concluir a natureza dos elementos confrontados, busca saber se esses elementos são iguais ou diferentes.

Para Remak (1994) a literatura comparada atravessa fronteiras de países e relaciona a literatura a várias áreas do conhecimento, crenças e artes (pintura, escultura, arquitetura, música), filosofia, história, ciências sociais ... [...] (p.175). E, para Pageaux (2005) comparar é: reaproximar/assemelhar/diferir/distinguir/separar. Para esse autor, alguns modelos e formas do comparatismo são através: das fronteiras artísticas e literárias (tempo, espaço); das finalidades (para quê?) e do tema.

### **Arquipélago: estudos de literatura comparada**

Se pensarmos no significado da palavra “arquipélago”, isto é, em um conjunto de ilhas, podemos refletir sobre a literatura comparada, não como um conjunto de ilhas, literalmente, mas sim, como um conjunto de diversas literaturas e artes que podem ser relacionadas, pois, a literatura existe em todas as partes do mundo. Se não há cultura sem mito, não há cultura sem arte. Porém, a literatura enquanto arte é um todo desvelado na atmosfera (um ente) capturado e velado dentro de cada cultura, gênero, estilo, época... tornando-se portadora de questões particulares. Assim, podemos entender a literatura como um arquipélago, que vela em cada cultura, gênero, estilo, época... características gerais e ao mesmo tempo particulares que as tornam pequenas ilhas na composição da literatura universal. O estudo comparado possibilita o cruzamento das fronteiras dessas ilhas (Literaturas) para assemelhá-las ou distingui-las para diversos fins, por exemplo: para dizê-las originais e indispensáveis para a formação da cultura e identidade dos seus respectivos povos.

Por exemplo, como Fuentes desloca o tema do Novo Mundo? Por que desloca? Se as várias literaturas existentes podem formar um arquipélago comparatista, uma mesma literatura também pode compilar diversas outras literaturas, isto é, fazer uma intertextualidade,

por exemplo, Fuentes desloca o tema do Novo Mundo dentro de um arquipélago literário amplo que perpassa pela cronística do descobrimento, capturando personagens históricas, como o rei Felipe da Espanha; pelas literaturas medievais capturando personagens fictícios, como: *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes; *Celestina* (1499), de Fernando de Rojas, Dom Juan personagem de Tirso de Molina e pelas cosmogonias ameríndias ao descrever o mito de criação da terra.

Uma das reflexões possíveis sobre esse deslocamento dentro desse arquipélago literário é a discussão sobre o imaginário e a sociedade, europeus, da época das expedições ultramarinas, pois, as personagens e situações capturadas de outras obras literárias, uma vez deslocadas para *Terra Nostra* (1975) são ressignificadas e aparecem como contradição à moral divina e indiscutível invocada pela cronística europeia, tomada como modelo impositivo sobre o Novo Mundo, expondo, desse modo, as mazelas daquela sociedade adoecida pelas questões da miséria, da fome, das pestes, das paixões e dos desejos, questões destacadas na primeira parte da obra *O velho mundo*. E, assim, contraditório, o europeu aporta nas ilhas novomundistas com o discurso moral e divino, porém, com o caráter voraz e animalesco da sua condição humana.

Ao mesmo tempo, que mostra a contradição com o velho, com a Europa, com a falsa moral europeia, do discurso religioso para cortar o animalesco interesse em conquistar e colonizar terras e povos, também desloca o tema do Novo Mundo para a discussão da cosmogonia dos povos originários, portadores de culturas, mitos, identidades, organização social regida pelos seus mitos... Por isso, na narrativa da segunda parte da obra *O mundo novo* Fuentes desloca miticamente um personagem do velho mundo para o mundo novo, um personagem desmemoriado que vai percorrer o Novo Mundo para conhecer essa cultura, com seus costumes e mitos fundacionais, por exemplo, o mito da criação da terra, quando a deusa terra reclama um espaço em que possa governar e dela se origina as plantações, os homens... e assim, o personagem do velho mundo vai percorrendo aquela cultura até retornar para o velho mundo e inaugurar a terceira parte da obra *O outro mundo* a narrativa do contato explícito dos dois mundos: velho e novo, e como se dá o violento processo de colonização e sufocamento da cultura originária da América.

## A construção da paisagem e a questão da identidade latino-americana

*El paisaje es a la vez omisión y conquista del hombre*

CLAUDIO GUILLÉN

O trecho destacado da obra *Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad* (1989) de Claudio Guillén, reflete que a paisagem é, ao mesmo tempo, omissão e conquista do homem, isto é, uma construção do homem. Ele argumenta que a paisagem não é apenas um marco físico, é também um espaço profundo e essencial, ela denota a omissão do homem e ao mesmo tempo seu esforço para descobrir, nessa imensa zona de alteridade que é a natureza, significações e valores que justifiquem seu pertencimento no mundo. É, então, o olhar humano que converte o espaço em paisagem, com entornos simbólicos de reconhecimento da sua própria situação no mundo.

De acordo com Collot (2013) os estudos sobre a paisagem vêm ganhando força no campo dos estudos literários nos últimos anos, segundo este autor a paisagem envolve três componentes: um local, uma imagem e um olhar, isto é, um espaço e um observador. Aqui o espaço em questão é o Novo Mundo, conceito utilizado pelos colonizadores para nomear a América pré hispânica e os observadores são os: cronista e o romancista. A paisagem:

Originada pela sufixação de pais (paese, pais), a palavra paisagem (de acordo com o modelo a partir do qual foram formadas paesaggio, paisaje) parece haver surgido nas línguas românicas somente no século XVI, e ter sido, a princípio, utilizada pelos pintores, para designar um quadro com paisagem. Esse é, além disso, o único sentido registrado em 1549 pelo dicionário francês/ latim de Estienne; mas, muito rapidamente, se fez acompanhar da que é hoje sua acepção mais corrente, de “extensão de uma região que o olho pode abarcar em seu conjunto”. Desde muito cedo, então, sentido próprio e sentido figurado estão intimamente associados; não há a paisagem “real” de um lado e sua “figuração” de outro: é próprio da paisagem já apresentar-se sempre como uma configuração da ‘região’ (p. 49-50).

Collot (2013) levanta os seguintes questionamentos: “O que é uma paisagem literária?”, “Pode-se falar de paisagem em literatura?”, “Em que sentido?” e “Como abordá-la?”... A paisagem é historicamente

ligada à pintura como um gênero à parte, o que não ocorre na literatura, nesse sentido, trazer a paisagem para o centro da literatura é “expor-se à crítica de uma investigação puramente “temática”, no sentido habitual do termo, que sacrifica o texto a seu referente ou a seu conteúdo, em detrimento de sua forma e de sua significação” (p. 54), isto é, em uma abordagem puramente geográfica. Por tanto, Collot afirma que não buscou os lugares evocados pelos poetas, mas sim nos seus textos em si as imagens desses lugares.

Observamos na estrutura da crônica a construção de uma paisagem segundo a visão colonizadora, destacando traços da cultura dos povos originários de maneira a inferiorizar essa cultura, por exemplo, a vestimenta e a culinária vistas como pouco elaboradas ou inadequadas. Nesse cenário pintado pelo cronista, o Novo Mundo era um composto de matas e rios, talvez com algum mistério que devia ser superado pela razão ou pela religião importada do outro lado do oceano.

Na crônica vemos uma paisagem de confronto, onde as tradições do colonizador buscam superar as tradições dos povos originários, isso fica evidente, quando os espanhóis baixam o decreto da coroa tornando aquelas terras domínio da coroa espanhola e assim, todas as riquezas tradições e povos dessas terras tornam-se subjugados à colonização.

Por sua vez, no romance observamos a construção de uma paisagem segundo a visão latino-americana, através de um texto que faz referência a construção tanto da mentalidade europeia, aludindo sua cultura, literatura e história quanto da construção da mentalidade dos povos pré-hispânicos também por meio da sua cultura, literatura e história. Então, entendemos que a construção da paisagem nas obras se desdobra na questão da identidade latino-americana, pois, ambas tratam do espaço que vem a ser a América Latina, isto é, o Novo Mundo e o encontro das culturas dos povos originários e europeia na formação de um terceiro, o latino-americano.

Segundo Hall (1996) as intensas reflexões sobre a identidade nos últimos anos, se deram porque a identidade, é uma invenção moderna e:

La principal angustia relacionada con la identidad de los tiempos modernos era la preocupación por la perdurabilidad; hoy es el interés en evitar el compromiso. La modernidad construía en acero y hormigón; la posmodernidad construye en plástico biodegradable. (HALL, 1996, p. 41)

No trecho destacado o autor alerta para chama a atenção para a mobilidade e não durabilidade das coisas, tornando tudo passageiro. Então, a identidade é uma preocupação moderna, porque na modernidade o indivíduo já não se sente assegurado, por isso, Hall discute que costumamos pensar na identidade quando não estamos seguros do lugar a que pertencemos, quando não estamos seguros sobre como nos situarmos entre a variedade de estilos e pautas de comportamento, quando não sabemos como fazer com que os que nos rodeiam aceitem essa situação como concreta e apropriada, para que ambos, saibam atuar uma na presença do outro, pois, “‘Identidad’ es un nombre dado a la búsqueda de salida de esa incertidumbre” (p. 41) a busca crítica de si.

Se a identidade é a busca de si e refletir sobre essa busca latino-americana é desafiador, pois, nas suas raízes estão tanto os povos originários quanto o europeu, tanto o colonizador quanto o colonizado... vivos na memória dos textos literários, como em: *Descubrimiento del rio de las amazonas* e *Terra Nostra*. Para tanto refletir sobre essa questão torna-se tão indispensável, pois, é fonte inesgotável de busca de autoconhecimento e quanto tornar-se esgotável, nesse dia, o latino-americano já não existirá.

## Considerações finais

Este artigo buscou apresentar o corpus da pesquisa para a dissertação desde as suas estruturas; dimensões estrangeiras das obras, perpassando pelo comparatismo, pela noção do comparatismo como um arquipélago literário, relacionando-a com a noção de construção da paisagem e o seu desdobramento na questão da identidade latino-americana.

Consideramos importante apresentar as obras neste texto, pois, dentro dos seus respectivos gêneros: crônica e romance, são expressões desses gêneros por apresentarem as estruturas e pensamentos de cada época, relativos ao tema Novo Mundo, de maneira a levar o leitor a perceber como cada construção é feita.

Para isso, consideramos as fronteiras das obras, dimensionando o tempo, autor, gênero... de ambas, por isso, discutimos sobre o comparatismo, uma vez que, este estudo se desdobrou também em uma comparação entre as duas obras *Descubrimiento del rio de las amazonas*

e *Terra Nostra*. Nesse mesmo raciocínio do comparatismo, tocamos no que se refere à noção de arquipélago, para falar das várias literaturas existentes nos variados lugares, bem como, em uma mesma obra.

Por último, relacionamos as obras à categoria da paisagem como uma construção entre o espaço e o observador, e como essas construções podem se desdobrar na questão da identidade, aqui mais especificamente a latino-americana. Gostaríamos de ressaltar que entendemos que um artigo não esgota as questões discutidas e que a pesquisa continua em torno dessas questões nas pesquisas vindouras.

## Referências

- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CARVAJAL, Fray G. de. *Relación del Descubrimiento del Río de las Amazonas*. Edición y notas de Nieves Pinillos Iglesias, realizada para Babelia, Madrid, 2011.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- FUENTES. Carlos, *Terra Nostra*. México: Joaquín Mortiz, 1975.
- GUILLÉN. Claudio. PAISAJE Y LITERATURA, O LOS FANTASMAS DE LA OTREDAD. Disponível em : <https://www.google.com.br/search?source=hp&ei=bTd3W72XEY72tAXf5by4AQ&q=PAISAJE+Y+LITERATURA%2C+O+LOS+FANTASMAS+DE+LA+OTREDAD&oq=PAISAJE+Y+LITERATURA%2C+O+LOS+FANTASMAS+DE+>>. Acesso em: 17 ago. de 2018.
- HALL, Stuart. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires : Amorrotu, 2003.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de América Latina*. México: Fondo de cultura econômica, 1993.
- MIGNOLO, Walter. *Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista*. Disponível em: <https://ibero2umich.files.wordpress.com/2013/02/mignolo-walter-cartas-chronicas-y-relaciones.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2018.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 1997.
- O’GORMAN. Edmundo. *A invenção da América. Reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

- PAGEAUX. Daniel- Henri. *Littérature Comparée et Comparaisons*. In: COMPARATIVE LITERATURE. Oregon, 1988.
- REMAK, Henry H. H. *Literatura comparada: definição e função*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.



## **O último gozo do mundo, de Bernardo Carvalho: manifestação do gótico brasileiro naturalizado**

Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)<sup>1</sup>  
Dione Mara Souto da Rosa (UNIANDRADE)<sup>2</sup>

### **Introdução**

Leitoras assíduas de Bernardo Carvalho, fomos atraídas pelos comentários do autor a respeito de seu romance mais recente, *O último gozo do mundo*: “O Brasil da pandemia tem um sentido quase vanguardista da representação do horror”, em entrevista a Walter Porto, na *Folha de São Paulo*.<sup>3</sup> Familiarizadas com o alinhamento de realismo e referencialidade, com pitadas de fantasia, que caracteriza a obra de Carvalho, ocorreu-nos procurar no romance traços de horror gótico, que justificassem sua inclusão na vertente de um *gótico brasileiro naturalizado*.

A narrativa é realista: história de uma professora universitária não identificada, autora de *bestsellers* assinados com pseudônimo masculino, que tem uma relação fugaz com um estudante, também anônimo, na véspera da suspensão das atividades acadêmicas, em razão da pandemia, em 2020. Decorrido algum tempo de procura inútil, quando descobre que está grávida, a protagonista decide ir a uma festa jovem de rock, das muitas realizadas clandestinamente, onde, de fato, encontra o estudante. Desta vez, trocam endereços e o estudante se despede às pressas, com palavras crípticas: “Pressentindo o fim irremediável, eles (continuava sem nomeá-los) decidiram arrancar o último gozo do mundo” (CARVALHO, 2020, p. 17). Não há tempo para a revelação da gravidez. Quando o menino, nascido do

1. Professora titular do Curso de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária da UNIANDRADE. Doutorado e Pós-doutorado na USP, com trabalhos sobre pós-colonialismo, escritas de si, intermedialidade e teatro shakespeariano.
2. Graduada em Direito (UEPG PR) e Letras (UNISEB PR), Mestre e Doutoranda em Teoria Literária (UNIANDRADE). Tem vários livros publicados entre romances e coletânea de contos fantásticos e de poesia. É pesquisadora da vida e obra de Álvares de Azevedo e da literatura gótica.
3. PORTO, Walter. “Este é o fim”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22.05.2021, p. C1-C2.

encontro fortuito, está com dois anos, a protagonista-narradora parte em busca do pai de seu filho, desaparecido sem deixar traços. Nesse ponto, a narrativa realista segue entremeada de incidentes inusitados, que sacodem as perspectivas do leitor, e que poderiam ser rotulados de fantásticos.

Eric Rabkin, pesquisador e crítico estadunidense, cujos livros têm relevância direta para o estudo da ficção científica e da fantasia, define o fantástico como “Efeito causado a personagens e ao leitor pela inversão diametral das regras básicas da realidade externa ou interna da narrativa” (RABKIN, 1976, p. 23). Valendo-se do conceito de fantástico como reversão diametral de perspectivas do receptor, a proposta deste trabalho é apontar as reações ao horror presentes no texto de Carvalho como próprias do fantástico e que o incluiriam no que denominamos *gótico brasileiro naturalizado*.

A tradição gótica, originária da Inglaterra oitocentista, que se disseminou em todas as literaturas ocidentais no século XIX, experimenta no mundo digitalizado de hoje recrudescimento notável, que atinge todos os quadrantes do globo. Bernardo Carvalho serve-se da atmosfera de decadência, de violência ou outras formas de ação perturbadora associadas ao gótico, para criar uma história de amor não realizado, tão intensa quanto os amores passionais da tradição anglo-europeia. Como acréscimo, o leitor é levado a refletir sobre os efeitos claros e ocultos da pandemia que atingiu o mundo em 2020.

## **O fantástico e o gótico**

O fantástico depende, como vimos, da inversão instantânea e direta das perspectivas do leitor, quer as do mundo factual ou as do próprio mundo da narrativa. Neste último, o leitor habituado aos contos de fadas, com todo o seu arsenal de duendes, fadas madrinhas, princesas encantadas e quejandos, certamente ficaria surpreso ao ouvir uma historieta como a que acabamos de inventar: “Era uma vez uma princesa mais bela e meiga do que as flores do jardim do Rei seu pai, que se apaixonou perdidamente por um pedreiro chamado Zé”. O que vem o pedreiro Zé fazer em um conto de fadas? Vem quebrar e inverter as perspectivas do leitor, arrancado bruscamente do mundo mágico que a fórmula inicial “era uma vez” lhe anunciava. Para Rabkin, essa inversão sinaliza o fantástico.

Qualquer mudança nas regras de nosso mundo particular causa-nos desconforto e insegurança. Transferida para o mundo da ficção, essa inversão violenta e inesperada causa no leitor efeitos – ou *affects* no original de Rabkin<sup>4</sup> – que vão da surpresa momentânea à euforia ou, pelo caminho oposto, à insegurança, ao medo e ao horror. São, portanto, os efeitos de surpresa ou terror que buscamos em *O último gozo do mundo*.

O termo gótico nos remete, geralmente, ao mundo medieval e, de modo específico, às catedrais góticas dos séculos XIII ao XV, com seus contrafortes suspensos, torres estreitas e altíssimas, vitrais coloridos, e gárgulas grotescas que adornam partes da edificação. É ponto pacífico que como movimento literário o Goticismo é sinônimo de medieval e obscuro, de trevas e do ocultismo. Por outro lado, é sintoma das transformações políticas, econômicas e intelectuais dos séculos XVIII e XIX como: a industrialização crescente e a revolução na economia, o empobrecimento do camponês; a Revolução Francesa e as guerras no continente europeu, que significaram o fim de muitas certezas na vida da população. As minúcias intrincadas da literatura gótica passaram a constituir uma fuga aos problemas da época. Vemos igualmente no cenário estranho do romance em análise – que será discutido na sequência - ambientado no Brasil do século XXI, uma fuga à realidade da pandemia.

Eric Rabkin observa que, a fim de evitar a fadiga estética e continuar a produzir *affects*, os praticantes do gótico recorrem cada vez mais ao fantástico para inverter as expectativas do leitor. Considerações do fantástico complementam métodos convencionais de investigação na crítica genérica e na história literária, porque estão baseadas na perspectiva do leitor no processo de recepção do texto, isto é, nas referidas reações subjetivas. Assim, na literatura inglesa, o gótico dominante, exemplificado no romance pioneiro de Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (1764) deu origem ao *gótico naturalizado*, a exemplo de *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe, que provoca no leitor as emoções do sobrenatural, mas atenua os deliciosos frêmitos de medo com uma explicação natural dos fenômenos perturbadores.

4. Utilizaremos o termo *affects*, que Rabkin toma emprestado da psicologia, no restante deste artigo, com o sentido de efeitos que afetam profundamente a subjetividade.

Os dois gêneros ao se tornarem mais fantásticos, mediante a contínua inversão de perspectivas dos leitores, resultaram no *gótico satirizado*, que é o caso do romance de Jane Austen, *Northanger Abbey* (1818). Os três gêneros, por meio de outras inversões diamétricas de perspectivas, produziram o *gótico romantizado*, de que é exemplo o romance *Quentin Durward* (1823), de Walter Scott. A publicação de *A Canticle for Leibowitz*, de Walter M. Miller Jr, em 1959 é prova da sobrevivência do gênero.

Confirma-se a concepção de Rabkin de que à medida que as convenções genéricas se tornam familiares ao leitor, as novas obras no gênero devem tornar-se cada vez mais fantásticas, a fim de produzir os mesmos *affects* no receptor. Noël Carroll em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* afirma que “embora não seja preciso que nosso cabelo fique literalmente em pé quando estamos artisticamente horrorizados, é importante ressaltar que a concepção original da palavra [horror] a ligava a um estado fisiológico (do ponto de vista do sujeito) de agitação sentida” (CARROLL, 1999, p. 41).

Desse modo, para que se “esteja num determinado estado emocional, deve-se sofrer uma agitação física concomitante, registrada como uma sensação” (p. 41). É curioso observar que Carrol se utiliza do mesmo termo usado por Rabkin, *affect*, para exprimir o sentimento de suspense, de mistério e horror que as narrativas góticas provocam nos personagens. Nesse sentido, “as respostas dos personagens muitas vezes parecem sugerir as respostas emocionais do público” (CARROLL, 1999, p. 32).

No Brasil, Álvares de Azevedo surge como precursor dessa literatura com *Noite na taverna* (1855), em que se vislumbra o sobrenatural, macabro e satânico, com remissões ao passado, ao medo e ao horror, no estilo de Byron e, nos Estados Unidos, de Edgar Allan Poe. Nesse viés, Álvares de Azevedo e alguns poetas da segunda geração romântica cultivam temas como o vampirismo, o amor e a morte.

Outros autores brasileiros utilizaram-se de temas e motivos góticos, a exemplo de José de Alencar, em *O Guarani* (1857) e *O tronco do Ipê* (1850). Serravalle de Sá (2010) discorre sobre as semelhanças entre o romance tropical brasileiro e as sombrias novelas góticas, e aponta características das últimas em José de Alencar: o enredo labiríntico, a ambientação soturna (a floresta misteriosa, úmida e sombria) e a multiplicidade de linhas narrativas. Observam-se temas semelhantes no poema épico *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, anterior ao

Goticismo, e em outros contemporâneos de Alencar como: Joaquim José de Macedo, com o poema *A nebulosa* (1857), bem como Bernardo Guimarães com a obra *A ilha maldita* (1879).

Júlio França (2017) compartilha os estudos de Serravalle de Sá no estabelecimento de critérios que permitem avaliar com justeza o gótico no Brasil e, em particular, a obra de Álvares de Azevedo, vista como contraditória por alguns críticos. Em *Formação da literatura brasileira* (1969) Antonio Candido reconhece em Álvares de Azevedo a figura de maior relevo do nosso ultrarromantismo, mas que não atingiu “a integração artística necessária para equiparar-se a Gonçalves Dias, entre os mais velhos, a Castro Alves, entre os vindouros” (p. 180). Júlio França e Serravalle de Sá atribuem à personalidade complexa do jovem poeta e à sua leitura constante de Byron e Shelley o satanismo e os desregramentos que canta em seus versos. Por outro lado, apontam que Álvares de Azevedo foi um dos criadores da brasilidade na literatura, ao dialogar com escritores europeus, através de epígrafes e citações em inglês, francês e alemão. Fazendo bom uso daquilo que leu, reinterpreto sua cultura em consonância com o *stimmung* do romantismo.

A vertente do gótico produz frutos na literatura brasileira posterior, citados por Júlio França em *Poéticas do mal* (2017): no gótico brasileiro pelo viés feminino, em *Úrsula* (1859) de Maria Firmina dos Reis, em *Dona Narcisa de Villar* (1859) de Ana Luísa de Azevedo e Castro, e em *A rainha do ignoto* de Emília Freitas; na prosa de ficção, em *A falência* (1902) de Júlia Lopes de Almeida. São desta última os contos “O caso de Ruth”, “Os porcos”, “As rosas” e “Sob as estrelas” escritos já no início do século XX. Seguem-se João do Rio com *Dentro da noite* (1910), *Fronteira* (1935) e *Crônica da casa assassinada* (1959), e Carneiro Vilela com *A emparedada da rua Nova* (1909-1912). Acrescentaríamos à relação elaborada por Júlio França: no gótico brasileiro naturalizado, o romance *O último gozo do mundo*, de Bernardo Carvalho (2020), que retrata o Brasil da pandemia como uma “quase representação do horror” (sic).

### **“Solfieri” e O último gozo do mundo**

A situação inicial do conto de Álvares de Azevedo e do romance de Bernardo de Carvalho é semelhante: pessoas reunidas em um mesmo local, que são convidadas a narrar histórias, ou o motivo que as

trouxe até ali. Solfieri está numa roda de amigos que se embriagam em atmosfera de devassidão e aceitam a proposta de um dos presentes de que cada um deles contasse “uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos como Hoffmann os delirava ao clarão dourado de Johannisberg” (AZEVEDO, 2013, p. 17).

Ao invés de uma história sanguinolenta, Solfieri narra uma recordação. Perambulando por Roma, em uma fria madrugada, o narrador divisa na sacada de um antigo casarão o vulto de uma jovem que o enlouquece pela beleza da figura marmórea, que lembra uma estátua, ou talvez um fantasma. A jovem desaparece de sua vista para surgir à porta e afastar-se. Como se estivesse em transe, ela não percebe que Solfieri a segue até a entrada de um cemitério. A jovem se ajoelha à vista do narrador, que se queda a contemplá-la até cair, misteriosamente, em sono profundo. Quando desperta, a visão havia desaparecido, mas Solfieri continua a pensar na jovem noite após noite. No regresso a Roma, um ano mais tarde, retoma a busca, quando então se depara com uma capela mortuária, cuja porta está descerrada: no caixão jaz a donzela que o mantivera sob encantamento. A reação de horror atinge igualmente o personagem, os ouvintes da taverna e, por extensão, os leitores

O desfecho percorre os clichês do ultrarromantismo: os beijos do apaixonado despertam a moça, que estava em estado de catalepsia, o que coloca o conto na categoria do gótico naturalizado. Mas o retorno à vida é breve e a jovem é tomada de um delírio insano que a consome até a morte. Solfieri beija a jovem morta com paixão e enterra o corpo no túmulo que escava com as mãos por debaixo dos blocos de mármore do seu quarto. Para provar a veracidade de sua história, Solfieri exhibe aos amigos a guirlanda de flores mirradas que traz por baixo da camisa: “Vede-la murcha e seca como o crânio dela” (AZEVEDO, 2013, p. 24).

Em situação paralela, a narradora anônima de *O último gozo* aguarda, em companhia de dois estranhos, sua vez de consultar um vidente, na esperança de saber se no futuro viria a encontrar o pai de seu filho. O estudante fora preso pelo assassinato de um ruralista de destaque e ela duvidava da versão oficial da polícia, divulgada nos jornais, de que ele fugira, com a ajuda de “informantes infiltrados”: “tudo era demasiado improvável e inverossímil ganhando aos poucos a forma *claustrofóbica de um pesadelo*” (CARVALHO, 2020, p. 27. Grifo nosso).

As três narrativas não se afastam da verossimilhança, mas provocam no leitor o mais atávico dos medos, o medo do desconhecido. Glennis Byron (2013) aponta, na introdução a *Globalgothic*, que os desenvolvimentos no gênero estão intrinsecamente conectados a condições historicamente específicas, numa interação de tendências conflitantes, ligadas ao desenvolvimento crescente da integração da economia global.

Também havia evidências crescentes [...] de que apesar do surgimento de tantas formas nacionais e regionais, no final do século XX e início do século XXI, na realidade o gótico progredia muito além do que se pode fixar em termos de qualquer modo de circunscrição geográfica. (BYRON, 2013, p. 3. Tradução nossa)

As tendências conflitantes, que imprimem características de terror gótico à narrativa de Bernardo Carvalho, são expressas pela narradora: “É tudo que nem antes, só que não. Tudo parece ligeiramente alterado, mas sem passagem de tempo, e é aí, nesse estado *mórbido*, que as pessoas pensam, sentem e lembram como se vivessem numa *fábula*” (p. 37. Grifo nosso). A não ser pelas informações da ficha catalográfica,<sup>5</sup> nada no texto informa o leitor sobre o espaço e o tempo da ação ou identifica as personagens. Um único nome próprio é mencionado: Salgueiro, o cavalo fiel ligado às recordações de infância da narradora. Os demais personagens são designados pela função: o estudante, o filho ou o menino, o pai, a mãe, o vidente, o enfermeiro, o jornalista; por algum traço caracterizador: o homem do bigode; ou como massa amorfa: o vírus, a polícia, a rede, as mídias sociais; os pobres, os nostálgicos, e o ameaçador e invisível “eles”. Ademais, o emprego do discurso indireto livre mantém a distância as emoções da narradora anônima.

### **Representação (quase) vanguardista do horror**

H.P. Lovecraft (2008) observa com propriedade que recordamos a dor e a ameaça da morte mais vivamente que o prazer, principalmente porque “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é

5. Copyright © 2021 by Bernardo Carvalho. Carvalho, Bernardo. *O último gozo do mundo* (p. 116). Companhia das Letras. Edição do Kindle.

o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (2008, p. 11). As multidões anônimas do romance de Carvalho vivem em guerra contra um exército invisível, circunscritas ao compartilhamento interno das chamadas bolhas, no pavor paralisante do rastro de morte “deixado por um agente não programado invisível e exterior como um vírus”:

Em poucos meses o rastro da devastação viria a dar sua medida exata, a contagem dos mortos não oficiais os desvalidos os famintos, o desastre econômico, a desfaçatez autocrática, a disputa pelo que sobrou comutado em objeto de uma nova partilha entre homens e nações numa luta pela sobrevivência mais selvagem, mais mesquinha. (CARVALHO, 2020, p. 11).

A sobrevivência “mais selvagem” nos reporta à problemática levantada por Giorgio Agamben no texto “A invenção de uma epidemia”, publicado em fevereiro de 2020, acerca das consequências ético-políticas da ação dos governos democráticos para enfrentar a crise sanitária *por covid 19*. O filósofo chama as medidas de emergência de “frenéticas, irracionais e completamente injustificadas” (AGAMBEN, 2020, p. 6). De imediato, a publicação ocasionou uma série de críticas ao autor, acusado de subestimar a gravidade da doença. Até mesmo seus admiradores, que esperavam que ele revisse sua posição em vista do aumento veloz dos casos de contágio e morte, ficaram frustrados. Em artigos posteriores, Agamben mantém sua tese e critica a sociedade italiana pela docilidade com a qual aceita as restrições de liberdades impostas pelo distanciamento social. Como dizem seus defensores “Agamben está apenas sendo Agamben”. O filósofo não hesita, pois apenas expressa o que vem afirmando há muito tempo: a restrição das liberdades é imprescindível para que os governos sejam capazes de manter o estado de exceção “como paradigma normal de governo”(AGAMBEN, 2020, p. 6).

O medo é um mau conselheiro, mas faz aparecer muitas coisas que fingíamos não ver. A primeira coisa que a onda de pânico que paralisou o país põe em evidência é que nossa sociedade não acredita em mais nada, a não ser na vida nua. É evidente que os italianos estão dispostos a sacrificar praticamente tudo, as condições normais de vida, as relações sociais, o trabalho, até mesmo as amizades, os afetos e as convicções religiosas e políticas pelo perigo de ficar



doentes. A vida nua – e o medo de perdê-la – não é algo que una os homens, mas que os cega e os separa. (AGAMBEN, 2020, p. 6-7)

Dito de outro modo, o que interessa e preocupa Agamben, primeiro na epidemia, depois na pandemia, é causar perturbações no modo como governos, instituições e população naturalizaram a gestão da vida em nome da sobrevivência: “O que é uma sociedade que não tem outro valor que não seja a sobrevivência?”. É em nome da sobrevivência que os governantes governam, observa o autor, ao nos interrogar acerca das concessões à liberdade a que estamos dispostos em função do risco. Estaria esse risco justificando o rompimento do «límiar que separa a humanidade da barbárie»? (AGAMBEN, 2020, p. 7).

A tônica de *O último gozo do mundo* se encaixa perfeitamente na tese da imposição de medidas pelos governos que, para tal, se utilizam da lei maior que rege indivíduos e comunidades: a preservação da vida nua. Para que o meu pequeno “eu” e o meu reduzido círculo de pares sobrevivam, todas as ações estão justificadas, a exemplo da prisão do estudante e seu conveniente desaparecimento, supostamente com o apoio de “agentes infiltrados”.

Sobreviver é o mote principal dos chamados ironicamente de nostálgicos, por aqueles que não comungavam da mesma loucura, que sonhavam com o mundo perdido, supostamente anterior à pandemia. Na verdade, tal mundo perfeito só existia em sua imaginação, “quando podiam conceber a peste como fantasia ou realidade distante e se entreter com séries distópicas representando a desgraça alheia” (CARVALHO, 2020, p. 23).

Não se identificavam com mortais, é claro. Sempre viveram num mundo à parte, protegido, murado, antes mesmo de serem confinados pela doença, mas bastou se verem forçados ao confinamento para atirarem-se às ruas, sôfregos. (CARVALHO, 2020, p. 22-23)

## Encontros e desencontros

Na véspera do *lockdown*, a protagonista-narradora participa de uma oficina literária, cuja ministrante, por coincidência, é sua colega de docência. A palestrante, que ignora estar na presença da autora, achincalha passagens de um dos romances que a protagonista publicava sob pseudônimo masculino. Era uma espécie de oficina de

criação literária e a ministrante se “propunha desconstruir uma série de imposturas e engodos contemporâneos” (CARVALHO, 2020, p. 6) – entre os quais o dito romance.

Um rapaz ruivo de unhas roídas partilha com a narradora o seu próprio exemplar. Acontece o “inconcebível” flertar com um estudante 15 anos mais jovem. A sensação de transgressão e liberdade, vizinha da loucura, leva a narradora a oferecer carona ao rapaz e a uma cena tórrida de sexo no estacionamento da universidade. Não se identificam e se despedem esperando encontrar-se na aula seguinte, que não houve. “Sem que pudessem saber, consagravam naquele instante o fim de uma era. Ali terminava o mundo como o conheceram. Não era ela que estava ali. Era a encarnação de uma fantasia adiada” (CARVALHO, 2020, p. 8).

Após procura angustiante “pelos círculos daquele purgatório” (CARVALHO, 2020, p. 16) entre centenas de amigos virtuais, o reencontro acontece em uma festa para jovens de 20 anos, num parque, aonde ela vai fingindo interesse sociológico. Os jovens que passam por ela fogem do passado recente, mas, num mecanismo de inversão, para ela “o passado eram eles, que ela tentava alcançar” (p. 15). Frente a frente com o estudante, percebe que haviam amadurecido cada um à sua maneira, envelhecido na ausência um do outro. Tinham procurado um pelo outro por uma razão que “ele não podia imaginar e que ela preferiu não revelar ali” (p. 16) – o filho que ia nascer. Despedem-se com a promessa de se reencontrar, mas o estudante é preso, acusado do assassinato do chefe de um dos braços armados do agronegócio. É uma situação que já a incomodava antes da pandemia e que a quarentena permitiu “que ela descrevesse com precisão *sociológica*” (p. 10. Grifo nosso).

O estudante tem um *insight* do que iria acontecer: “Eles vieram para destruir o mundo (p. 27).” “Eles” permanecem não identificados.

Passam-se mais de 2 anos. A protagonista-narradora não se alinha com nenhum dos grupos de sobreviventes: nem com os nostálgicos, representantes das chamadas elites econômicas, que sonhavam com a realidade anterior à pandemia, nem com aqueles que preferiam ignorar o inimigo invisível. A personagem convive apenas com o filho, com quem mantém longos “diálogos” imaginários. Como romancista criadora de ficções, ela imagina as respostas da criança, paralelamente ao que observa à sua volta. Não existe imunidade contra o vírus e mais de um terço da população “tornou-se imune à realidade.

Começaram a morrer. Saíam gritando quero minha vida de volta, enquanto caíam febris, sufocando em acessos de tosse” (CARVALHO, 2020, p. 22)

O desaparecimento de alguns – um banqueiro, o presidente da associação nacional dos planos de saúde; a líder do partido ultra-conservador; o fundador da Igreja Neocristã e o chefe de um dos braços armados do agronegócio – eletrizou a imaginação de um público cansado de morrer a mesma morte e, por tabela, serviu como a desculpa que faltava às autoridades para recorrer à força contra o dissenso. (2020, p. 19)

Foi quando ela ouviu falar do oráculo pela primeira vez e parte em uma viagem de busca, à semelhança dos heróis míticos que se lançam à procura do velocino de ouro. O primeiro estágio da jornada mitológica significa que o destino chama o herói para uma região desconhecida, cujo caminho é marcado por perigos. Numa inversão própria do fantástico, entretanto, a narrativa adquire contornos de sátira, desde o primeiro dos incidentes que se interpõem entre ela e o destino final.

Como de costume, ela falava com o filho quando ouviram um estrondo. Ela diminuiu a velocidade e acabou saindo do carro e unindo-se a pessoas que corriam em determinada direção, para logo a seguir correr na direção oposta. Bastava alguém correr e mudar de direção para que outros também corressem, sem conseguir localizar a origem do som. O que não impediu que, de repente, o grupo de pessoas começasse a gritar “Canalha”, acusando um agente invisível, embora nada lhes garantisse “que tivesse havido uma ação e que pudesse haver um agente sem ato” (CARVALHO, 2020, p. 42). Surpresa com a própria reação a narradora se descobre gritando, tímida a princípio, e depois com raiva irrefletida, até que o menino começou a chorar assustado.

Na história da literatura, observa Rabkin, a divisão de um gênero por meio da sátira de si próprio é fenômeno recorrente, e cita como exemplo o *Dom Quixote*. A divisão cria novos gêneros que podem mais tarde influenciar a corrente principal (RABKIN, 1987, p. 187). A sátira aos exageros do gótico prossegue na caracterização do oráculo. Acontecera no interior do país que um sobrevivente, depois de escapar por um triz à morte, saiu do coma sem nenhuma memória, mas com a capacidade de predizer o futuro. Já não se lembrava de nada,

profetizava. Como observamos ou testemunhamos tantas vezes em nosso país, de imediato o vidente rodeou-se de acólitos servís e começou a receber centenas de visitantes desejosos de desvendar o futuro, entre eles a narradora do romance. Tomada pela fantasia resultante do cansaço da longa espera para ser atendida, a narradora penetra, finalmente, num quase santuário:

A figura hierática do homem negro, isolado no fundo, vestido de branco, compunha a distinção geral do ambiente, como se estivessem entrando no Céu e fosse Deus a recebê-los. Três homens e duas mulheres, todos brancos, vestidos de branco, acorriam ao menor gesto do sobrevivente, e se retiravam com vênias assim que faziam suas vontades. Depois da quarentena, racismo e assepsia se confundiram de modos extravagantes, mas também o vírus, como toda ameaça invisível, conquistou um lugar sagrado. (CARVALHO, 2020, p. 110)

A fábula gótica de Bernardo Carvalho chega a um desenlace sério-cômico, que inverte todas as expectativas. O menino, assustado com a estranheza da *mise-en-scène* começa a chorar e no auge da crise, “como se recorresse a uma força desconhecida e endemoniada, falou pela primeira vez” (CARVALHO, 2020, p. 111). Os sons, a princípio desarticulados tornaram-se inteligíveis: “Canalha” repetia ele, sem cessar. A partir dali o menino começou a lembrar. O mesmo aconteceu com o sobrevivente, que voltou a lembrar e já não pode prever o futuro, para desespero de acólitos e dos que esperavam do lado de fora.

## Considerações finais

Valendo-nos do conceito de fantástico de Eric Rabkin como efeito causado nos personagens e no leitor, de surpresa, medo, terror, pela inversão diametral das regras básicas da realidade externa ou interna da narrativa, desenvolvemos nossa proposta inicial de verificar no romance a existência de um gótico naturalizado brasileiro

A rememoração das características do gótico no conto “Solfieri” de Álvares de Azevedo, seguido de referências a outros escritores e poetas que praticaram o gênero cumpriu a finalidade de traçar breve panorama do gótico no Brasil. Verificou-se ali a atmosfera doentia de decadência, a ação dramatizada e a grandiosidade do *setting*, mesmo que sombrio e desolador. Não se nota no romance de Carvalho

a extravagância de *Noite na taverna*, que, paradoxalmente, para o jovem Álvares de Azevedo e seus confrades ultrarromânticos representava liberdade de espírito, variedade, mistério e autenticidade, que combinava bem com sua própria ênfase na individualidade, na imaginação e no sublime.

Apontamos na análise comparativa alguma correspondência com o gótico dos ultrarromânticos, porém com mais frequência a inversão fantástica das regras básicas desse mundo fantasmagórico que confere ao romance de Carvalho o caráter de gótico brasileiro não apenas naturalizado, mas satirizado. Trata-se de uma situação inusitada na qual não é o avanço tecnológico que gera medo, mas sim, paradoxalmente, a verificação do fato de que a tecnologia avançada do mundo atual não está ao alcance dos brasileiros para o enfrentamento de um futuro aterrorizador. Repetindo declarações de Carvalho a Walter Porto, “É quase como se o país fosse um emblema radical, uma espécie de alegoria do suicídio geral”.<sup>6</sup>

Em conclusão, Bernardo Carvalho goticiza o cenário de seu romance numa narrativa realista que não faz uso do sobrenatural. Ele meramente transporta o horror da peste negra para o ano de 2020 por meio da substituição de bruxarias pela tecnologia de hoje: internet, redes sociais, medicina avançada, respiradores. Mas inversões fantásticas recorrentes tornam *O último gozo do mundo* capaz de provocar reações mais intensas de surpresa, medo e horror, a par de *affects* de indignação e incredulidade quando o fluxo do tempo é invertido e o provisório se torna natural.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Reflexões sobre a peste*. Ensaio em tempo de pandemia. Tradução de Isabella Marcatti. Prefácio e notas de Carla Rodrigues. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020. Edição Kindle.
- BYRON, Glennis. *Globalgothic*. Manchester and New York: Manchester Un. Press, 2013. Edição Kindle.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. (Momentos decisivos) v.2 (1838-1880) 3.ed. São Paulo: Martins, 1969.

6. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22.05.2021, p. C1.

- CARVALHO, Bernardo. *O último gozo do mundo*. Uma fábula. São Paulo: Cia das Letras, 2020. Edição do Kindle.
- CARROL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.
- FRANÇA, Júlio. *Poéticas do mal*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- FRANÇA, Júlio. As relações entre “Monstruosidade” e “Medo Estético”: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira. XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética. UFPR, 2011.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MELTON, John Gordon. *Enciclopédia dos vampiros*. São Paulo: Mbooks, 2002.
- RABKIN, Eric. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton Un. Press, 1976.
- SÁ. D.S. de *Gótico tropical* – o sublime e o demoníaco em *O Guarani*. Salvador, 2010.

## O domínio da letra sobre a voz

Roberta Isabelle Bonfim Pantoja (UFPA)<sup>1</sup>

Luís Heleno Montoril del Castillo (UFPA)<sup>2</sup>

*Omama não nos deu nenhum livro mostrando os desenhos das palavras de Teosi, como os dos brancos. Fixou suas palavras dentro de nós. Mas, para que os brancos as possam escutar, é preciso que sejam desenhadas como as suas. Se não for assim, seu pensamento permanece oco. Quando essas antigas palavras apenas saem de nossas bocas, eles não as entendem direito e as esquecem logo. Uma vez coladas no papel, permanecerão tão presentes para eles quanto os desenhos das palavras de Teosi, que não param de olhar.*

(KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 77)

Um certo entendimento interpretativo tornou-se recorrente sobre a relação dos povos originários com a escritura em que a ausência de uma cultura letrada seria o sinônimo de subalternidade à cultura branca e a movência de suas narrativas pela voz seria a razão para considerá-las sem prestígio. Conforme Kopenawa (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p77), fixar as palavras não é uma necessidade de seu lugar de cultura, a maneira que seu povo se relaciona com elas está em absoluta consciência da memória do corpo, suas palavras imanam dele.

1. Graduada em Letras (UEPA), Mestra em Educação (UEPA), é discente de doutorado em Estudos Literários, no PPGL da Universidade Federal do Pará. Bolsista CAPES. Membro do Grupo de Pesquisa Makunaíma: Literatura, arte, cultura, história e sociedade na Amazônia, Brasil e América Latina do CNPq/PPGL/UFPA. Membro Núcleo de Pesquisas e Memórias Amazônicas – CUMA (UEPA).
2. Possui graduação em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (1993), graduação em Letras – Língua Francesa pela Universidade Federal do Pará (1992), graduação em Direito pela Universidade Federal do Pará (2011), Mestrado em Letras – Teoria Literária: Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (1998) e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004). Pós-doc CAPES – Sorbonne Nouvelle – CREPAL (2012). Atualmente é professor da Universidade Federal do Pará e do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPA. É diretor do Grupo de Pesquisa Makunaíma: Literatura, arte, cultura, história e sociedade na Amazônia, Brasil e América Latina do CNPq/PPGL/UFPA. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, Literatura da Amazônia-Brasil-América Latina.

Talvez, o que o yanomami queira expressar é que nos<sup>3</sup> afastamos tanto do corpo que precisamos das *peles de papel* para assegurar que nossas palavras não se percam. A dicotomia oral/escrita vem se estendendo desde que os primeiros estrangeiros aportaram em nosso chão e uma vez que a palavra em tinta se tornou símbolo de poder, a palavra que vem de uma tradição cantante foi sendo cerceada.

Uma das entradas é a de reconhecer na voz a gênese da palavra poética, tal reconhecimento leva a tomar consciência de que a marca escrita impõe um distanciamento do corpo. Muitos já refletiram a respeito disso, Erza Pound (2006, p. 160) disse-nos que “jamais recuperaremos a arte de escrever poesia para ser cantada”; conforme Pignatari (2004, p. 9), “a poesia parece estar mais ao lado da música e das artes plásticas” e ser “um corpo estranho nas artes da palavra”. E por certo, Zumthor (2010) viu que a poesia se enraíza num simbolismo primordial manifesto pela voz e nos propõe rever a sacralização da ideologia letrada, que tem na escrita seu fundamento maior e que, por desconsiderá-la, condiciona a poesia oral à designação do termo “folclore”.

Comumente empregada de forma reducionista, “a palavra folclore se desdobrou, remetendo, por um lado, a um conceito muito vago, ao que vários etnólogos negam qualquer valor científico e, por outro lado, a diversas práticas de recuperação dos regionalismos” (ZUMTHOR, 2010, p. 19). Outra expressão usualmente empregada e criticada pelo autor é o adjetivo “popular”, muito utilizado com o termo poesia. Tal emprego acaba por diluir uma corrente de conhecimento, relegando-a a uma cultura subalterna. Na Amazônia, as narrativas que se movem através da oralidade costumam, ainda, a ser vistas como folclore; no pensamento sobre a natureza, fundado na constatação de uma Amazônia estereotipada, o argumento só pode ter por objeto o desconhecimento ou a desvalorização das culturas das bordas em relação à centralidade da letra.

A reflexão que se propõe é inevitável, diz respeito a uma mudança de perspectiva do entendimento de poesia. A sacralização das letras (escritas) se interpôs a toda poética oriunda da oralidade. Como exemplo, podemos citar os contos dos Irmãos Grimm, as fábulas de

3. O “nós” diz respeito à cultura não indígena oriunda dos processos civilizatórios eurocêntricos, etnocêntricos e logocêntricos instituidores de cultura letrada apartada do “corpo escrito”.



Esopo ou de La Fontaine que, mesmo baseados em narrativas recolhidas, são recebidos como clássicos da literatura infantil do domínio da letra. Paul Zumthor nos permite compreender por que aceitamos essas obras como clássicos literários, escritos baseados na cultura “popular”. O autor comenta que

no interior de uma mesma classe de texto (apesar de não definido como tal), será “folclórico” o que for objeto de tradição oral; “popular”, de difusão mecânica. Em outros lugares, “a literatura oral” será tomada como uma subclasse da “popular”, enquanto que alguns se negarão a ligar essas categorias ou atribuirão (despreocupados com essa petição de princípio!) o título de “primitivo” a toda poesia “puramente” oral! [...] O elemento perturbador em tais discussões decorre do recurso, implícito ou declarado, que nelas se faz a uma oposição não pertinente neste caso: a que separa o “literário” do não literário ou o que é designado com algum outro termo, seja ele sociológico ou estético; e neste caso, eu percebo o literário vibrante das conotações acumuladas há dois séculos: referência a uma Instituição, a um sistema de valores especializados, etnocêntricos e culturalmente imperialistas (ZUMTHOR, 2010, p. 22)

O que nos leva a compreender das passagens acima é que as artes firmadas no *codex* literário chegam até nós com o *status* de literatura. Com isso, a poesia afastou-se do uso original da compreensão dos homens entre si. Poética, na compreensão de Zumthor (2010, p. 49), é o “uso linguístico de uma comunidade humana como uma rede de práticas tendo por finalidade a comunicação e a representação, porém, estruturadas de tal modo que necessariamente uma entre elas, metamimética, vise à linguagem como outros visam o mundo”. Assim como os yanomamis e muitas comunidades indígenas que resistem com suas cosmologias transmitidas através da oralidade, os primeiros povos que habitavam as terras brasileiras tinham sua poética própria; uma maneira de comunicar-se entre si; uma forma de honrar sua ancestralidade e perpetuar seus saberes. Identidade que não era registrada por eles na letra que os colonizadores consideravam civilizada. Era pela oralidade que esses elementos se conectavam e suas narrativas eram particulares, mas foram acessadas de maneira arbitrária pelos viajantes do Velho Mundo.

Retrato que nos leva a refletir: que imagens alimentamos sobre os primeiros habitantes das terras brasileiras? Como conhecemos as narrativas sobre o mundo “não civilizado” que existia antes do aporte

dos primeiros navegantes? Se retomarmos a questão com a ajuda de Oswald de Andrade (1971) em seu poema *Falação*, poderemos perceber o sentido profundo de sua crítica:

O Cabralismo. A civilização dos donatários. A Querência e a Exportação.

O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso.

A formação étnica rica. A riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Toda a história da Penetração e a história comercial da América. Pau-Brasil.

Conta a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomaticamente as selvas selvagens. Citando Virgílio para tupiniquins. O bacharel.

País de dores anônimas. De doutores anônimos. Sociedade de naufragos eruditos.

Donde a nunca exportação de poesia. A poesia emaranhada na cultura. Nos cipós das metrificações.

Século XX. Um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como babéis de borracha. Rebentaram de enciclopedismo.

A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre. Pedr'Álvares.

Uma sugestão de Blaise Cendrars: –  
Tendes as locomotivas cheias, ides partir.  
Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Contra o gabinetismo, a palmilhação dos climas.

A língua sem arcaísmos. Sem erudição.  
Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros.

Passara-se do naturalismo à pirogravura doméstica e à kodak excursionista.

Todas as meninas prendadas. Virtuoses de piano de manivela.

As procissões saíram do bojo das fábricas.

Foi preciso desmanchar. A deformação através do impressionismo e do símbolo. O lirismo em folha. A apresentação dos materiais.

A coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

Contra a argúcia naturalista, a síntese.  
Contra a cópia, a invenção e a surpresa.

Uma perspectiva de outra ordem que a visual. O correspondente ao milagre físico em arte. Estrelas fechadas nos negativos fotográficos.

E a sábia preguiça solar. A reza. A energia silenciosa. A hospitalidade.

Bárbaros, pitorescos e crédulos.  
Pau-Brasil. A floresta e a escola. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

(ANDRADE, 1971. p. 77-78)<sup>4</sup>

4. Este poema-programa está no livro de poemas *Pau Brasil*. É uma versão reduzida e alterada do 'Manifesto da Poesia Pau-Brasil', publicado no *Correio da Manhã*, em 18-3-1924

Foi a partir das cartas dos viajantes que o Velho Mundo soube o que se passava na ilha de Santa Cruz. A partir do olhar do colonizador, “O Cabralismo. A civilização dos donatários. A Querência e a Exportação” anunciadas pela poesia pau-brasil de Oswald passam a demarcar e a definir a cultura nativa a partir do olhar narsísico europeu. E, assim, os nascidos do lado de cá do Atlântico receberam como expressão e afirmação de sua natureza a ideia do homem selvagem, “Bárbaros, pitorescos e crédulos” (Idem, p. 77).

O cronista, ao voltar para sua nau, ávido em narrar tudo o que seus sentidos vivenciaram, alcança pena e tinteiro, começa o movimento que transforma a dança da pena-tinteiro em construção da letra que guardará os registros do que ele vivenciou, “Toda a história da Penetração e a história comercial da América. Pau-Brasil” (Idem, p. 76). Uma descrição célebre foi a de Michel de Montaigne, no conhecido ensaio *Sobre os canibais*, relato que inicia com uma posição imparcial: “acho que não há nada de bárbaro e de selvagem nessa nação, a não ser que cada um chama de barbárie o que não é seu costume” (MONTAIGNE, 2010, n.p.). Montaigne se isenta de um julgamento apriorístico, pois limita-se a descrever a vivência dos indígenas e tecer comparações com o que lhe é conhecido, propondo uma reflexão aos que julgam selvagens os costumes desses povos sem olhar suas práticas: “Não é mentir dizer que, em comparação conosco, esses homens são bem selvagens: pois ou é preciso que o sejam verdadeiramente, ou que o sejamos; há uma incrível distância entre o comportamento deles e o nosso.” (MONTAIGNE, 2010, n.p.).

A construção da narrativa de Montaigne parece obedecer a um mecanismo comum ao que fazemos quando encontramos algo novo: comparar ao que conhecemos. Utilizando como parâmetro os elementos da cultura dominante. E o ensaísta explica a cultura indígena:

Suas construções são muito compridas e com capacidade para duzentas ou trezentas almas; são cobertas de casca de grandes árvores, presas à terra por uma ponta e sustentando-se e apoiando-se uma na outra pela cumeeira, à moda de algumas de nossas granjas [...]. Têm madeiras tão duras que as usam para cortar, e com elas fazem suas espadas e espetos para grelhar os alimentos. Seus leitos são de um tecido de algodão, suspensos no teto, como os de nossos navios, cada um com o seu, pois as mulheres dormem separadas dos maridos. [...] Em vez do pão comem uma substância branca, parecida com coriandro em conserva. Provei-a, o gosto é doce e um pouco insosso.

Passam o dia dançando. Os mais moços vão à caça dos bichos, com arcos. Enquanto isso, uma parte das mulheres se ocupa de aquecer a bebida, o que é sua principal função. (...) São inteiramente raspados e barbeiam-se muito mais rente que nós, sem outra navalha que não de madeira ou pedra. Creem que as almas são eternas e aquelas que bem mereceram dos deuses estão alojadas no lugar do céu onde o sol se levanta: as malditas, do lado do poente. (MONTAIGNE, 2010, n.p).

Pela comparação, os costumes são julgados, nessa época não havia nenhuma noção sobre a cultura indígena, assim, o que se lê são as inferências sobre um universo diferente em que o viajante, mesmo não o considerando ou tratando o que viu em terras brasileiras como inferior, traz com as comparações valores e crenças de uma determinada cultura e, não raro, observando o indígena como exótico. *Sobre os canibais* acaba por mostrar os indígenas não como são, mas como são vistos.

Frank Lestringant (1997), ao comentar o ensaio de Montaigne, avalia que o título é sensacionalista na medida em que impõe conotações preconceituosas, mas que acaba por corresponder a um elogio – e como diria Oswald, “Foi preciso desmanchar. A deformação através do impressionismo e do símbolo” (ANDRADE, 1971, p. 77). A interpretação de Lestringant segue lembrando ao leitor que os escritos de Montaigne são posteriores aos de outros cronistas da colonização como André Thevet e Jean Léry. Autores cujos escritos são colocados em perspectiva durante a análise de Lestringant:

O mérito de Thevet foi o de abrir amplamente o leque de interpretação sobre o canibalismo brasileiro, liberando, nessa abundante desordem, um preciso material ritual e mítico. O de Léry, ao contrário, foi classificar e clarificar e, portanto, empobrecer relativamente o conjunto de dados disponíveis antes dele. Se o tomarmos em sua totalidade, o seu quadro da antropofagia ritual é mais pobre do que aquele que apresenta Thevet ao longo das reescrituras sucessivas de sua obra. Mas se a sua contribuição no plano documental é mínima, Léry enriquece consideravelmente as interpretações e os usos simbólicos. Graças à sua pena, o canibal torna-se uma espécie de chave universal, um símbolo que permite dar conta, de um jeito ou de outro, das taras morais e sociais às manifestas, e dos desdobramentos mais monstruosos da história. (1997, p. 103-104)

A diferença entre as duas formas de registrar os ritos indígenas nos lembra que independentemente de quão fiel os cronistas desejassem

fazê-lo, a narrativa parte de um olhar colonizador – como diria mais uma vez Oswald, “conta a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomaticamente as selvas selvagens” (ANDRADE, 1971, p. 76). Trata-se, portanto, de encará-las não como verdades absolutas, mas como uma história escrita por uma consciência estrangeira, que viu e mediu a nação que vivia além-mar conforme sua métrica.

Mas a cultura indígena não era marcada pela escritura, os rituais e os saberes não seguiam o tempo da palavra impressa, a sua construção cultural era atravessada pela voz, que reverberava sua identidade. Compreendemos que os registros feitos no período colonial sejam as únicas fontes sobre essas populações indígenas, porém não deixa de ser sintomática a subalternidade que a oralidade traz em relação à escritura, uma herança penosa que incide na construção de nós mesmos. Alfredo Bosi (1992), em sua reflexão sobre a *Dialética da Colonização*, reflete sobre como fomos construídos “sob o limiar da escrita”. Nas cartas dos etnógrafos, a negação do povo colonizado se fez sob os códigos letrados que interpretavam a cultura nativa – “a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral” (ANDRADE, 1971, p. 77).

Com base nesses primeiros registros, seguimos para outras formas onde encontramos o domínio da letra: a produção literária jesuítica, e a catequização imposta aos Tupinambás. Para executar o seu processo de dominação, a Companhia católica não só buscou aprender o idioma indígena, como também o colocaram em letra impressa, escrevendo as primeiras gramáticas e dicionários.

A produção literária destes jesuítas interferiu bastante na imagem que a sociedade brasileira, de forma geral, tem dos índios. A própria imagem deles se confunde com suas atuações entre os índios. Anchieta foi indicado para canonização em função do trabalho que realizou entre os Tupiniquim e Tupinambá. Também a ele se deve o primeiro estudo sistematizado e escrito de uma língua indígena no Brasil, “A Arte (gramática) da Língua mais usada na costa do Brasil”. O trabalho linguístico realizado pelo jesuíta no Brasil teve como principal metodologia conhecer o léxico e os aspectos estruturais da língua falada pelos Tupinambá, para poder efetivar um trabalho de catequização entre eles. (NEVES, 2010, p. 32)

Sob a ótica isolada dos padres jesuítas conhecemos a língua indígena, o que ecoou uma compreensão histórico-cultural senão equivocada, pelo menos tendenciosa – “País de dores anônimas. De doutores

anônimos. Sociedade de naufragos eruditos” (ANDRADE, 1971, p. 76). De sua aura de salvadores, os colonizadores por muito tempo sustentaram a tese de que a dominação da cultura indígena se amparava pelo suposto desenvolvimento que a cultura branca traria para esses povos, justificando inclusive a violência contra eles.

José de Anchieta (1970), em sua produção literária, foi um grande expoente nesse processo de criação de uma narrativa que apresentava o indígena sob o olhar e o interesse dos invasores. Vivo em sua tarefa, o padre fez de seus versos uma pintura da história colonial – “A poesia emaranhada na cultura. Nos cipós das metrificações” (ANDRADE, 1971, p. 76) –, mas não sem deixar de transplantar os padrões de comportamento e linguagem do colonizador, donde “à primeira vista, a cultura letrada parece repetir, sem alternativa, o modelo europeu; mas, posta em situação em face do índio, ela é estimulada, para não dizer constrangida, a inventar” (BOSI, 1992, p. 31). Assim, Anchieta primeiro compõe em latim clássico, retomando uma escrita que é regulada por uma forma, até o episódio em que é feito refém dos tamoiós, momento em que aprende o tupi e passa a desenvolver cantos e rezas na língua nativa. Os escritos de Anchieta caminham por um imaginário fronteiriço: nem latim clássico e nem tupi-guarani, mas uma escritura colonial em que a imposição da letra formará o verbo divino, a palavra fixa, o registro – “A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre. Pedr’Álvares” (ANDRADE, 1971, p. 76).

Temos em *Dos feitos de Mem de Sá* (ANCHIETA, 1970) uma forma para compreender a ideologia da sacralização da letra. Classificado como um poema épico, segue o modelo clássico em sua estrutura e conteúdo. Esse traço distintivo da dominação colonial é comentado por Bosi (1992) em ensaio *Anchieta ou as flechas opostas do sagrado*:

Quando escrevia para os nativos, ou para colonos que já entendiam a língua geral da costa, o missionário adotava quase sempre o idioma tupi. O trabalho de aculturação linguística é, nesses textos, a marca profunda de uma situação historicamente original. O poeta procura, no interior dos códigos tupis, moldar uma forma poética bastante próxima das medidas trovadorescas em suas variantes populares ibéricas: com o verso redondilho forja quadras e quintilhas nas quais se arma um jogo de rimas ora alternadas, ora opostas. (BOSI, 1992, p. 64)

Ora, se a escritura de Anchieta pretendia transpor para o indígena a mensagem da religião dominante, ainda que utilizasse o idioma

nativo em larga medida, foi o modelo clássico que lhe serviu de espelho – “Citando Virgílio para tupiniquins” (ANDRADE, 1971, p. 76). No contraste mais visível entre as características desse processo de colonização, ao menos para a questão entre a letra e a voz, reflete a política transatlântica que trouxe para a nação indígena o domínio da letra. Anchieta faz um registro da oralidade; seu trabalho é de tradução desses registros:

Essa raça selvagem, sem a menor lei, perpetrava crimes horrendos contra os mandados divinos, proferindo impunemente ameaças contínuas e altivos discursos. Então com arrogância o índio sahnudo olhava para os cristãos, e estes, entrincheirados detrás de seus muros, tremiam de pavor vergonhosos: como quando lobos vorazes, que a fome impiedosa açula e avassala, rangendo os dentes, cobiçam, à ronda do aprisco, espostejar os tenros cordeiros e extinguir a sede ardente no sangue que sugam; lá dentro as ovelhas estremezem e fremem com medo das feras que rondam fora, mal confiadas no aprisco. (ANCHIETA, 1970. Livro II, n.p)

A maneira que o jesuíta narra constrói o imaginário do homem selvagem, em seus versos o indígena é uma criação propícia ao que ele precisa inventar: um ser que a lei divina precisa salvar.

A escrita colonial não é toda uniforme: realiza não só um gesto de saber prático, afim às duras exigências do mercado ocidental, como também o seu contraponto onde se fundem obscuros sonhos de uma humanidade *naturaliter cristiana* e valores de liberdade e equidade que a mesma ascensão burguesa estava lentissimamente gestando. Onde vislumbramos acenos contra-ideológicos descobrimos que o presente está sob o olhar do passado ou voltando para um futuro ideal, um olhar que se irradia do culto ou da cultura. (BOSI, 1992, p. 35)

Como símbolo de poder, a letra impressa era verdade para aqueles que liam o poema épico, o trabalho de aculturação linguística do padre se utilizava da língua tupi:

Jandé, rubeté, Iesu,/ Jandé rekobé meengará, oimomboreausukatú,/ Jandé amotareymbára. Jesus, nosso verdadeiro Pai,/ senhor da nossa existência, aniquilou/ nosso inimigo. As palavras são tupis (com execução de Iesu), tupi é a sintaxe: mas o ritmo do período, com seus acentos e pausas, não é indígena, é português. O ritmo, mas não a música toda, pois a corrente dos sons provém do tupi. Aculturar também é sinônimo de traduzir. (BOSI, 1992 p.64-5)



Ainda que a letra buscasse uma representatividade indígena, a vibração desses sons obedecia a uma cadência que não passava pela língua nativa, a letra sobrepõe-se à voz; ainda há o discurso presente nos versos que nega toda a mitologia indígena, quando coloca Jesus como “o verdadeiro pai”, sem falar na tentativa de assemelhar as duas línguas que produziu uma representação postiça de sagrado.

Para refletir sobre essa relação do oral que se inscreve no escrito, pensemos com Octavio Paz (2012), em *O arco e a lira*, sobre o fato de que à medida que a palavra escrita foi substituindo a voz viva nas relações humanas, estas se modificaram. Para o autor, a escritura impõe ao ouvinte uma lição única sem o direito de perguntar ou questionar. Por quanto tempo os escritos dos primeiros etnógrafos ou versos de Anchieta foram lidos por uma perspectiva finalista? Essa ideia leva em consideração as técnicas que, comparadas à forma como a palavra poética era socializada antes da presença da escritura, criaram um distanciamento entre o homem comum e a poesia, pois toda palavra supõe a relação do que fala e de quem lê, e o universo verbal do poema não contém os vocábulos do dicionário, mas da comunidade.

Essa diferença consagra a letra, que passa a fundar uma visualidade que penetra no texto e em sua recepção, enquanto a oralidade passa a figurar o lugar de menor autoridade, ocorrência que a projeta para longe do corpo. Por essa perspectiva, importa lembrar Zumthor (2010, p. 25):

É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com sua escrita. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna.

Não ao acaso, Anchieta buscou uma semelhança entre a língua oficial e a dos povos dominados. Seus versos respondiam à racionalidade que entendia na letra a importância de um registro, mas também eram escritos para serem lidos. Conforme Zumthor (1993, p. 60), compreende-se:

Ao texto oralizado - na medida em que, pela voz que o traz, ele engaja um corpo - repugna mais que o texto escrito toda percepção que o diferencie de sua função social e do lugar que ela lhe confere na comunidade real; da tradição que talvez ele alegue, explícita ou implicitamente; das circunstâncias, enfim, nas quais se faz escutar.

O texto escrito comporta um duplo efeito de comunicação diferida; um, intrínseco, devido às polivalências geradas pela formalização poética; outro, extrínseco, causado pelo afastamento de tempos e de contextos entre o momento em que é produzida a mensagem e aquele em que esta é recebida.

Entendemos, com o medievalista, que a voz poética é onipresente, integrada nos discursos comuns, pela performance ela reúne um instante ímpar ao redimensionar as vozes cotidianas, função basilar da poesia. E na escritura, não ocorre da mesma maneira. A performance não cabe na escritura. Mas não pretendemos colocá-las em oposição, e sim em perspectiva: “Uma simbiose pode instaurar-se, ao menos certa harmonia: o oral se escreve, o escrito se quer uma imagem do oral; de todo modo, faz-se referência à autoridade de uma voz” (ZUMTHOR, 1993.p. 154).

Em verdade, o que colocamos são as formas de domínio da letra que, segundo Zumthor (1993), são o que o leitor ou ouvinte recebe, não remetendo apenas ao texto que informa. Por exemplo, ao ler *Dos Canibais* ou os poemas de Anchieta, o que recebemos, para além de um registro histórico, é um conteúdo estético, é a trama espaço-temporal que atravessa a matéria de um grupo social, nos exemplos citados, dos indígenas.

Uma leitura original e abrangente do passado é o que os registros dos povos indígenas prometiam, os textos desse período são um engodo para aqueles que chegarem desprovidos de um olhar atento ao contexto de suas criações. A palavra impressa serve à sociedade, sem ela não haveria testemunho de nossos primeiros passos, não poderíamos calcular o prejuízo de sua perda. Bosi (1992) coloca o caso de Anchieta como exemplar por ter sido nosso primeiro intelectual militante:

o fato de ter vivido inspirado pela sua inegável boa-fé de apóstolo apenas torna mais dramática a constatação desta quase-fatalidade que divide o letrado colonizador em um código para uso próprio (ou de seus pares) e um código para uso do povo. Lá o símbolo e a efusão da subjetividade; aqui, o didatismo alegórico rígido, autoritário. Lá a mística da *devotio moderna*; aqui, a moral do terror das missões. (BOSI, 1992, p. 93)

Encontramos nessa explicação a medida e o peso para um fato do qual nos tornamos cientes: a literatura da Amazônia é marcada pelo domínio da letra sobre a voz. A reflexão acerca de como esse domínio se fez de forma violenta não tem por objetivo negar a importância de

textos que são pilares da formação da literatura, o que se coloca são argumentos que vão personificando os registros de uma letra imposta e a evocação de uma voz negada, como dois lados de uma literatura que nasce subalterna a outras.

A aculturação foi o primeiro passo de um projeto colonial que fraturou para sempre uma identidade, a partir de correlatos imaginários dos que imprimiram em suas letras uma visão maniqueísta das práticas indígenas, especialmente os costumes que poderia riscar a moral portuguesa como a poligamia, o politeísmo, bem como a antropofagia. Demonizar os rituais antropofágicos era demonizar o canto, a dança, as pinturas corporais, que não deixam de ser uma escritura nativa, e todas as maneiras que esses povos tinham de se conectar ao sagrado.

A circunscrição do mal alimentava o conflito entre culturas, e num paralelo em que somente a liturgia cristã branca, europeia, dominante podia ser considerada a detentora da relação com o transcendente, onde pelo poder das Escrituras Sagradas se entoava um canto de aniquilação de tudo que não vestisse as cores do cristianismo.

A pulsão da linguagem que se expressa pelo homem é inerente à memória social e ao imaginário que nela habita. Para além-mar, “as flechas do sagrado” desveladas na escritura dos que tinham o domínio da letra, fecundam imagens que por essa escrita vão reverberar o espaço-tempo dos séculos: “as palavras ou os nomes silenciam; dito de outro modo, as palavras deixam de ter valor e função como linguagem pautada em uma lógica social simbólico-comunicativa e passam a ter uma imagem poética” (CASTILLO, 2017, p. 70). Imagem que pode refletir a sociedade em seus fenômenos naturais e sociais e traduzi-los como visão totalizadora de um mundo e de uma época.

O prestígio da letra escrita contribuiu para mantê-la distante da massa dos “iletrados”, para eles, os subalternizados, “a letra traçada é uma coisa – significante da mesma condição que toda coisa criada – irrefutável, mas inacessível, quase imaterial, portadora de esperanças ou pavores mágicos” (ZUMTHOR, 1993, p. 113). O seu domínio sobre a natureza da cultura da voz pode nos ajudar a esclarecer em alguma medida nossa tendência em negar a oralidade. O que ficou da cultura não letrada foram criações simbólicas de uma consciência descolada de sua identidade, a prova mais contundente, todavia, é o nosso retorno a esses escritos na tentativa de, em leituras outras, recuperar um canto, uma fala, uma natureza perdida – “Pau-Brasil. Bárbaro e nosso” (ANDRADE, 1971, p. 76).

## Referências

- ANDRADE, Oswald. *Obras completas* por Oswald de Andrade. Rio de Janeiro, civilização brasileira, 1971.
- ANCHIETA, José de. *Feitos de Mem de Sá*. São Paulo: Ministério da Educação e Cultura, 1970.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo. Companhia das Letras, 1992.
- CASTILLO, Luis Heleno del. Sobre janelas e rios. In: *Amazônia entre ensaios*. p. 69-82 Belém, Paka-Tatu, 2017.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami* / Davi Kopenawa e Bruce Albert; tradução Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro – 1a ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LESTRINGANT, Frank. *O canibal: grandeza e decadência*. Tradução de Mary Murray Del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.
- MONTAIGNE, Michel. *Sobre os canibais*. São Paulo: Penguin – Companhia, 2010.
- NEVES, Ivânia dos Santos. A outra face do pe. José de Anchieta: dos feitos de Mem de Sá. In: *Revista movendo ideias*. Vol. 15, nº 1, janeiro a junho de 2010.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Organização e apresentação da edição brasileira Augusto de Campos; tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução Amália Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenrerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

## Britânico e cristão entre mouros e negros: Mungo Park e seu diário pela África

Mariana Hetti Gomes (USP)<sup>1</sup>

### “The year the white man passed”<sup>2</sup>

O retorno de Mungo Park da África à Grã-Bretanha abre novas fronteiras para o imperialismo europeu. No fim do século XVIII, após dois anos viajando pelo interior da África, o escocês volta quando já o davam por falecido. A crença não era infundada: este destino já havia sofrido outros antes dele; sendo mais precisa, todos os homens até então enviados pela *Association for the Discovery of the Interior Districts of Africa*. Não haviam logrado empreender sua proposta de fazer o interior da África um espaço passível de ser explorado científica e comercialmente, já que nenhum enviado tinha podido contar sua história. Park é o primeiro. Publica com a ajuda da associação seu livro *Travels in the Interior Districts of Africa* em 1799.

Somente neste ano, houve três edições de *Travels* e ao longo do século XIX terá inúmeras reedições (MARSTERS, 2000). Foi sem dúvidas o que hoje chamaríamos de *bestseller*. É o livro típico do gênero relatos de viagem (COLOMBI NICOLIA, 2006, p. 13): é escrito em primeira pessoa – narrador e autor se confundem – e refere-se a uma viagem de fato ocorrida. Seu autor adentra entre os anos de 1795 e 1797 a costa do atual rio Gambia. Em um momento no qual norte-europeus viajavam a todo o mundo para catalogar plantas no sistema desenvolvido pelo sueco Carlos Lineu (PRATT, 2010, cap. 2), Park empreende tal jornada com objetivos botânicos, geográficos e comerciais. A *African Association* lhe dá um formulário (PARK, 2000, p. 32-38) no qual lhe especificam a que deve se atentar. Incluem desde o sistema político e familiar, até as *commodities* que comercializam ou que poderiam comercializar.

1. Doutoranda em História Moderna pela Universitat de València. Mestra em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana (USP). Graduada e licenciada em Letras - Português e Espanhol (USP).
2. PARK, 2000, p. 248.

A rota que Park devia fazer era encontrar e seguir o rio Níger e ver as cidades de *Houssa* e *Tombuctu*. Desses três locais, chegou somente ao rio Níger, sendo o primeiro europeu a realizar tal feito e fazer seu registro. Quanto às cidades, as dificuldades impediram-lhe de conhecê-las. Volta a Oeste e chega à Grã-Bretanha em 1797. Park em 1805 faria uma outra viagem ao mesmo lugar, dessa vez financiada pelo próprio governo britânico e acompanhado por uma expedição de considerável tamanho. Entretanto, todos faleceram – o que durante algum tempo freou os impulsos europeus de adentrar o interior da África, tendo o efeito inverso de sua primeira viagem. Uma publicação das anotações dessa outra viagem às quais tiveram acesso seria feita em 1815 por John Whishaw chamada *The journal of a mission to the Interior of Africa, in the year of 1805*, a qual tinha como objetivo incentivar a retomada da exploração desse espaço (PARK, 1815, p. xcii).

Voltando a *Travels*, segundo diz Mungo Park o ano de 1796 seria para os nativos “*the year the white man passed*”<sup>3</sup> (PARK, 2000, p. 274). Porém, a excepcionalidade de sua viagem ecoa também nos europeus. Voltou com vida e pôde publicar esse livro com conhecimentos adquiridos desse espaço até então desconhecido para seus conterrâneos<sup>4</sup>. A partir de então, o interior da África passa a ser um espaço possível de ser ocupado. Essa ocupação de fato ocorrerá, em especial ao longo do século XIX<sup>5</sup>. Ademais, a representação do interior africano feita em *Travels* ajuda a vislumbrar a abertura dessa nova fronteira. Apesar de não haver uma grande conquista em sua narração, Park mobiliza classificações geográficas, sociais, culturais, raciais e religiosas para retratar a África como uma colônia em potencial.

No presente artigo, pretendo explorar em especial duas dessas grandes classificações: os mouros e dos negros, “*Moors*” e “*Negroes*”,

3. Todas as citações de *Travels in the Interior Districts of Africa*, retiradas da edição preparada por Kate Ferguson Marsters, mantêm a grafia tal qual escrita no livro. Eventualmente, há palavras ou sentenças cuja grafia difere da consagrada no inglês atual. Não as adaptei, de modo a manter a linguagem fiel à edição baseada no texto de 1799.
4. Até então só tinham acesso a relatos muito antigos, anteriores ao século XVI.
5. Para uma introdução ao assunto, indico o livro de José Rivair Macedo, *História da África* (2013), publicado pela editora Contexto. Para verificar a abertura dessa nova fronteira, ver Philip D. Curtin, *The Image of Africa* (1964), publicado pela Macmillan & Co.

caracterizadas como um incentivo para a ocupação cristã e europeia desse espaço. Para compor teoricamente a análise, utilizo o conceito de estereótipo de Homi Bhabha retirado do capítulo “A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo”, parte de seu livro *O Local da Cultura*.

Bhabha resgata a descrição de Sigmund Freud do fetichismo para analisar a composição do discurso colonial. Segundo Freud, no fetichismo há uma recusa da diferença entre os sexos, através da fixação em um “objeto que mascara aquela diferença e restaura uma presença original” (BHABHA, 2013, p. 129). Da mesma maneira, o estereótipo recusa a diferença, operando entre a similaridade e a falta. Baseado na metáfora e na metonímia, trata-se de uma representação ambígua:

Dentro do discurso, o fetiche representa o jogo simultâneo entre a metáfora como substituição (mascarando a ausência e a diferença) e a metonímia (que registra contiguamente a falta percebida. O fetiche ou estereótipo dá acesso a uma ‘identidade’ baseada tanto na dominação e no prazer quando na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma. (BHABHA, 2013, p. 129)

É nessa dicotomia, narcísica e violenta, que opera a construção de estereótipos, a qual sedimenta discursivamente a sujeição da alteridade. Em oposição, está o eu, “ego ideal que é branco e inteiro” (BHABHA, 2013, p. 132).

Ao longo do artigo, instrumentalizo essa conceitualização de Bhabha, pensando em especial na questão da falta. Pretendo mostrar como o britânico Mungo Park utiliza-se do estereótipo para criar uma categoria passível de sujeição, os negros. Já quanto aos mouros, esse conceito de Bhabha não funciona, mas pretendo demonstrar que há uma razão de ser. Ao longo de seu livro, Park mostra-lhes tomando o lugar de suprir essa “falta” dos negros, lugar do colonizador que deveria ser europeu. Ao fim do livro, apesar de não retratar uma colonização de fato, Park retrata um espaço que poderia ser ocupado e de um povo que precisa da instrução europeia. Abre, assim, o interior africano à dominação europeia.

## “Those merciless fanatics”<sup>6</sup>

Mungo Park usa categorizações que de fato já eram anteriormente assentadas. Ao menos não se preocupa em explicar o que significavam as categorias nas quais inevitavelmente encaixa os habitantes da África. *Negroes* e *Moors* aparecem no primeiro capítulo pela primeira vez, dando o tom de como seguirão sendo apresentadas no resto de seu diário. Ao falar da preparação de farinha, diz: “*It is therefore probable, that the Negroes borrowed the practice from the Moors*” (PARK, 2000, p. 73).

São estes últimos, os mouros, os grandes antagonistas de sua narrativa. O escocês sai à sua jornada de fato, após alguns meses recuperando-se de uma doença no território inglês na África, no capítulo III. Segue os territórios cujo poder é exercido por *Negroes*, com sua pequena caravana, com algumas complicações mas sem grandes incidentes. Já no capítulo VIII, Park e seus acompanhantes estão perto da fronteira moura, quando o narrador conta de uma guerra, que o leva a “*an unfortunate determination, the immediate cause of all the misfortunes and calamities which afterward befel me*” (PARK, 2000, p. 135).

Park ultrapassa a fronteira dos territórios dominados pelos negros para aqueles dominados pelos mouros. Então, no capítulo IX, começam os maiores desastres da viagem. É abandonado por grande parte da caravana e o autor é preso por *Ali*, rei de *Bambara*. O pouco que restava de seus bens é roubado. Após alguns capítulos, consegue fugir, mas as consequências do cativo são tais que desiste logo de seguir viagem. Declara como uma de suas razões para voltar à Oeste:

*I had but little hopes of subsisting by charity, in a country Where the Moors have such influence. But above all, I perceived that I was advancing, more and more, within the power of those merciless fanatics (...) I saw my inevitable destruction, in attempting to proceed to the eastward.*  
(PARK, 2000, p. 207)

De fato, a narrativa é composta de tal maneira que os mouros parecem grandes vilões, aqueles que por fim impedem o avanço de Park e o cumprimento do objetivo final de sua viagem. Chega ao ponto de Park duvidar até mesmo se eles fazem parte da humanidade:

6. PARK, 2000, p. 207.



*the rudeness, ferocity, and fanaticism, which distinguish the Moors from the rest of mankind, found here a proper subject whereon to exercise their propensities. I was a stranger, I was unprotected, and I was a Christian; each of these circumstances is sufficient to drive every spark of humanity from the heart of a Moor.* (PARK, 2000, p. 149)

A questão aqui é menos uma essência moura, e mais uma relação que se estabelece entre eles e Park, enquanto desprotegido, estrangeiro e cristão. Nesse sentido, dá sinais de que os mouros nem sempre são assim. Mas, sem dúvidas, na visão de narrativa de Park – que se coloca como representante dos cristãos – os mouros são inumanos.

### **“Strangers to the doctrines of our holy religion”<sup>7</sup>**

Com os *Negroes*, por outro lado, Park passa grande parte do seu tempo na África. Apesar de estarem divididos em inúmeros territórios e grandes “nations” – como os *Foulahs*, os *Mandingoes*, enfim – Park mesmo afirma que se poderia homogeneizar essa grande categoria: “*all the Negro nations that fell under my observation, though divided into a number of petty independent states, subsist chiefly by the same means, live nearly in the same temperature, and possess a wonderful similarity of disposition*” (PARK, 2000, p. 239).

Mas é com os *Mandingoes* que Park mais passa tempo, cuja descrição no geral é elogiosa: “*a very gentle race; cheerful in their dispositions, inquisitive, credulous, simple, and fond of flattery*” (PARK, 2000, p. 239). Não é positivo por acaso: são eles que lhe dão abrigo em *Kamalia*, possibilitando o retorno de Park com vida após sua fuga. Karfa, um *Negro*, lhe concede um quarto, alimentação e cuidados enquanto está doente. Acima de tudo, oferece acompanhar Park em sua volta, já que Karfa transporta escravizados à costa para vendê-los aos europeus.

Seguindo a sua uniformização, Park não restringe as qualidades aos *Mandingoes*. Também elogia outras nações, enquanto está perto delas no começo da narrativa. Chega a fazer ressalvas, indicando que esses nativos já muitas vezes lhe roubaram, mas justifica suas ações: europeus pobres fariam o mesmo, e que não havia leis que protegessem a Park. Quando ainda está nas margens do rio Gambia e não saiu do território inglês, diz o escocês:

7. PARK, 2000, p. 274.

*As the Negroes have no written language of their own, the general rule of decision is an appeal to ancient custom; but since the system of Mahomet has made so great progress among them, the converts to that faith have gradually introduced, with the religious tenets, many of the civil institutions of the Prophet. (PARK, 2000, p. 79)*

Até mesmo pelo caráter excepcional da viagem de Park, não havia possibilidade de apelar ao costume antigo. Portanto, o britânico não é contemplado pelo sistema legal dos negros.

Outra característica importante dos *Negroes* é seu paganismo: *“Among all these nations, the religion of Mahomet has made, and continues to make, considerable progress; but, in most of them, the body of people, both free and enslaved, persevere in maintaining the blind but harmless superstitions of their ancestors”* (PARK, 2000, p. 76). As superstições ou a magia nunca chegam a ter, como no caso dos mouros, o nível de uma doutrina estruturada. Estes costumes são vistos como baixos e, para ele, não chegam ao status de religião. Na verdade, Park nunca chega a alongar-se descrevendo as crenças dos *Negroes*.

Assignados sempre pela falta, o *Negro* é o Outro do discurso colonial de Park. Tem caracteres positivos, nos quais, diferente dos mouros, identifica-se a humanidade. Porém, o sistema metonímico é constante nas suas descrições. Vimos a falta de uma língua escrita e de um sistema legal estruturado, e também de religião.

*“This fierce and unrelenting disposition is, however, counterbalanced by many good qualities (...). How greatly is it to be wished, that the minds of a people so determined and faithful, could be softened and civilized, by the mild and benevolent spirit of Christianity!”* (PARK, 2000, p. 77). Possuem boas qualidades (narcisismo), ao mesmo tempo que têm essa falta de civilização, a qual poderia ser suprida pelo cristianismo. Entretanto, o interessante é que essa falta aparece já sendo preenchida em *Travels*.

### **“A few faint beams of learning”<sup>8</sup>**

Enquanto são os mouros que lhe deixam em uma situação tão precária a ponto de fazê-lo desistir de cumprir o objetivo de sua viagem, são os negros que acolhem Park e fazem possível seu retorno. Ainda

8. PARK, 2000, p. 274.

que estes últimos sejam sem dúvida representados sob olhos muito mais benevolentes do que os primeiros, essas qualidades não cansam de ser ameaçadas: “[*The Moors*] are a subtle and treacherous race of people; and take every opportunity of cheating and plundering the credulous and unsuspecting Negroes” (PARK, 2000, p. 141).

Mesmo quando está com Karfa, em segurança e sendo cuidado, a ameaça dos mouros para Park parece constante. Fica ansioso com o eterno adiamento da saída do *coffle* (caravana de escravos) que lhe levaria de volta ao território britânico, já que “*my life was in a great measure depended on the good opinion of an individual, who was daily hearing malicious stories concerning the Europeans; and I could hardly expect that he would always judge with impartiality between me and his countrymen*” (PARK, 2000, p. 279). Mal preciso explicitar que estes homens que contam essas histórias maliciosas são mouros.

Histórias maliciosas que dizem respeito não só a Park, mas a todos os europeus. O avanço mouro pela África que Park retrata fecha o espaço passível de ser ocupado pelos cristãos. Essa ameaça que sente Park na relação com Karfa é análoga àquela dos cristãos na relação com os negros. Quanto mais espaço os mouros tiverem para agir sobre os *Negroes*, menos espaço haverá para os cristãos.

De fato, retomando as citações anteriores, os mouros sempre estão ocupando essa “falta” estereotipicamente atribuída aos negros. Quando se refere à falta de língua escrita dos Negros e à falta de religião, a doutrina islâmica aparece ocupando esse espaço. Assim como os cristãos, os mouros têm língua escrita e alfabética, além de uma religião monoteísta. Ao falar da escolarização dos negros em Kamalia, diz: “*To me, therefore, it was not so much the subject of wonder, as matter of regret, to observe, that while the superstition of Mahomet has, in this manner, scattered a few faint beams of learning among these poor people, the precious light of Christianity is altogether excluded*” (PARK, 2000, p. 274).

Primeiro, chama a atenção que nessa citação o britânico tenha chamado o islamismo de “*superstition*”, mesma nomenclatura que usa para referir-se negativamente ao sistema de crença “pagão” dos negros. Ademais, com a expressão “*a few faint beams of learning among these poor people*” ao mesmo tempo elogia e degrada esse sistema de educação. Essa frase é eloquente em dois sentidos: revela que Park reconhece um nível de conhecimento similar entre mouros e brancos, e uma inferioridade dos negros em relação a ambos.

Esse aparente nivelamento remete à crença do progresso que se sistematizava durante o iluminismo europeu. E o iluminismo escocês, cujas reformas se fizeram presentes na vida acadêmica e cultural de Park, desenvolveu uma ideia própria quanto ao progresso humano (BERRY, 1997, p. 6). Para os *Scots*, o progresso era parte da própria natureza humana; por sua uniformidade e constância, qualquer sociedade passaria pelos estágios de desenvolvimento das instituições sociais (BERRY, 1997, p. 24).

Claramente Park identifica a escrita, o sistema legal e a religião islâmica como mais altas em uma escala progressiva. Os mouros estariam, nesse sentido, mais perto dos europeus – os quais estão no (ou são o) mais alto estágio. Esses “*few faint beams of learning*” remetem a uma ajuda na subida dessa escala. Saem do paganismo para terem religião, não são mais ágrafos, porque conseguem escrever com uma escrita alfabética, têm estrutura legal sistematizada através da própria escrita. Entretanto, a religião é islâmica, o idioma é árabe e o sistema legal é referente ao Corão.

Não podendo negar que, de acordo com a própria concepção europeia de progresso, os mouros estão em estágio avançado do desenvolvimento natural humano, Park acaba por negar-lhes a humanidade. Já vimos uma citação anterior em que o fato de Park ser cristão faz com que percam a humanidade, e segue aparecendo reiteradamente em sua narrativa: “*it was in vain to expect anything favourable to humanity from people who are strangers to its dictates*” (PARK, 2000, p. 174–175).

Identificar os mouros como um povo sem humanidade os exclui desse sistema de progresso. Por outro lado, os negros são constantemente reafirmados como humanos. Mesmo quando Park é roubado de tudo o que ele tinha por um grupo de *Negroes*, diz: “*Humanity at last prevailed; they returned me the worst of the two shirts, and a pair of trowsers; and, as they went away, one of them threw back my hat, in the crown of which I kept my memorandum*” (PARK, 2000, p. 226). Mas essa imagem de humanidade que atribui aos negros insere-os não em um campo de igualdade plena, mas em um campo de potencial metafórico e metonímico. Ainda não chegaram ao ego branco e cristão. Por enquanto, somente estão incorporando o que os mouros lhe ensinam.

### "If a more enlightened system had presented itself"

Quando está nas escolas em *Kamalia*, Park se surpreende com a familiaridade que têm os nativos em formação com alguns aspectos do cristianismo. Conversa com o professor, um negro que aderiu ao islamismo, fica admirado com sua inteligência e, ao final de sua viagem, lhe manda uma soma de dinheiro considerável por meio de Karfa. Mas essa admiração pelo sistema educacional também se expressa com lamento:

*the pupils at Kamalia were most of them the children of Pagans; their parents, therefore, could have had no predilection for the doctrines of Mohomet. Their aim was their children's improvement; and if a more enlightened system had presented itself, it would probably have been preferred. (PARK, 2000, p. 275)*

Talvez essa seja a citação mais eloquente para ilustrar quanto o estereótipo de Bhabha funciona para pensar a categoria dos negros em Park. Pagão, palavra que designa nada mais que a *falta* de religião. Para Park, esse vazio pode ser suprido igualmente por uma ou outra doutrina. Novamente, remete à relação de dominação dos mouros em relação aos negros: é o islamismo que está ocupando este espaço e não o cristianismo, sistema para ele mais ilustrado. A razão que lhe atribui é que o cristianismo *não se apresentou*.

Park então discorre sobre os *traders*, comerciantes brancos, europeus e cristãos, que estão sim presentes na costa da África. Os negros têm contatos com eles faz mais de 200 anos, mas esses europeus pecam ao não ser condescendentes tentando instruir os nativos (PARK, 2000, p. 274). Diz, ademais, que os comerciantes praticam suas devoções em segredo. Apesar de já haver uma relação com os europeus cristãos, há algo nessa dinâmica que faz a crença não reverberar nos negros africanos.

Também nesse fim do livro, em uma série de capítulos descritivos – mais precisamente, XX, XXI, XXII, XXIII –, Park alonga-se falando das características dos *Mandigoes*. Discorre acerca da estrutura familiar, da agricultura... E um capítulo inteiro é dedicado à escravidão. No último desses capítulos, fala sobre as riquezas da terra: concentra-se no ouro e no marfim, mas também fala sobre sal e tabaco. Quando fecha esse parêntese descritivo, Park reflete:

9. PARK, 2000, p. 275.

*It was not possible for me to behold the wonderful fertility of the soil, the vast herds of cattle, proper both for labour and food, and a variety of other circumstances favourable to colonization and agriculture; and reflect, withal, on the means which presented themselves of a vast inland navigation, without lamenting that a country, so abundantly gifted and favoured by nature, should remain in its present savage and neglected state. Much more did I lament, that a people of manners and disposition so gentle and benevolent, should either be left as they now are, immersed in the gross and uncomfortable blindness of Pagan superstition, or permitted to become converts to a system of bigotry and fanaticism. (PARK, 2000, p. 272)*

O grande fechamento da sua descrição sobre os *Mandingoes* – a qual, como o próprio narrador diz, pode ser expandida para os *Negroes* – é um lamento pela falta de ocupação das terras e pela falta de um sistema religioso mais “ilustrado”. Ainda mais forte é todo esse panorama estar ameaçado com a presença de um sistema qualificado como fanático, o dos mouros. Logo antes do encerramento do livro, faz um resumo da sua percepção sobre o interior negro africano. Esta recapitulação é marcada, novamente, pela falta.

Cada vez mais, suas palavras se aproximam de um chamamento da colonização branca que adentre ao interior da África. E, se é assim que Park encerra suas descrições, com essa mensagem também fecha sua narrativa. Apesar de não haver um processo de mudança desses territórios ou dos negros em geral nesse livro, temos a figura de Karfa, negro que acolhe Park em *Kamalia*.

Com a narrativização da trajetória de Karfa, Park representa a aderência negra à civilização (europeia, branca, científica, cristã, masculina). Em seu *coffle*, quando chegam por fim aos territórios britânicos na costa da África, Karfa começa a familiarizar-se com a cultura europeia. Surpreende-se com alguns instrumentos e tecnologias, e com a generosidade tanto de Dr. Laidley, britânico com residência nas margens do rio Gambia, como do próprio Park:

*Karfa was overpowered by this unexpected token of my gratitude, and still more so, when he heard that I intended to send a handsome present to the good old schoolmaster, Fankooma, at Malacotta. He promised to carry up the goods along with his own, and Dr. Laidley assured him, that he would exert himself in assisting him to dispose of his slaves to the best advantage, the moment a slave vessel should arrive. These, and other instances of attention and kindness shown him by Dr. Laidley, were not lost upon Karfa. He would often say to me, “my journey has indeed been*

*prosperous!" But, observing the improved state of our manufactures, and our manifest superiority in the arts of civilized life, he would sometimes appear pensive, and exclaim with an involuntary sigh, fato fing inta feng, "black men are nothing." (PARK, 2000, p. 304)*

Com esse eloquente resumo da trajetória de retorno, no qual um negro declara em sua própria língua "*black men are nothing*", Park consagra sua viagem. E não é necessária nenhuma grande intervenção ativa dos europeus para que Karfa reconheça a inferioridade dos negros, inferioridade na qual, com olhos condescendentes, insiste Park ao longo de *Travels*. Basta a exposição do negro ao mundo "civilizado" europeu, e assim ele muda sua concepção sobre si, seus conterrâneos, sua terra.

No retrato feito pelo escocês, é desnecessário empreender uma instrução civilizadora ativa: o estabelecimento europeu nas terras já seria suficiente para que se dessem conta do progresso e para eles mesmos progredirem. Por isso ressalta que os comerciantes europeus, *traders*, praticavam o cristianismo em segredo: se o tivessem feito de maneira explícita, talvez a crença já tivesse sido reconhecida e abraçada pelos nativos.

*"To such of my readers as love to contemplate human nature in all its varieties, and to trace its progress from rudeness to refinement, I hope the account I have given of this poor African will not be unacceptable"* (PARK, 2000, p. 304). Deleita os seus leitores, que são eles mesmos também britânicos, com essa trajetória de Karfa. Uma trajetória que se consolida na entrada do negro no território britânico na África, enquanto fazem a rota rumo ao oeste – o que por si só já é bastante simbólico.

Com esse fechamento de sua volta (ainda que não seja o fechamento do livro em si, que só termina quando chega à Grã-Bretanha), Park prova que é possível fazer com que os *Negroes* progridam. E, direcionado ao seu público branco, letrado e britânico, abre as portas não só para a exploração, mas para o domínio desses vários reinos que ele homogeneiza. Assignados por essa falta, apresenta "o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução" (BHABHA, 2013, p. 124). Os negros são selvagens, mas ainda passíveis de serem educados segundo o sistema europeu.

Já os mouros rivalizam com os europeus e, perspicazmente, Park só faz retirá-los da categoria de humanidade. Não participam dessa origem racial. Mas são eles que ameaçam suprir essa falta dos negros

– ainda que essa ameaça a que tanto faz alusão não esteja tão relacionada só com uma degradação dos negros. De fato, Park admite considerar – ainda que com muitas ressalvas – a relação dos negros com os mouros como um passo adiante em seu conhecimento.

*“Although the Negroes in general have a very great idea of the wealth and power of the Europeans, I am afraid that the Mahomedan converts among them, think but very lightly of our superior attainments in religious knowledge”* (PARK, 2000, p. 274). Como vemos nessa citação, os mouros e o avanço islâmico dentre os negros ameaça não só os negros, mas principalmente a concepção deles em relação aos brancos. Se os negros africanos tiverem demasiado contato com os islâmicos, a conversão deles para o cristianismo já não será tão orgânica quanto Park tenta argumentar que seria. Os mouros ameaçam, portanto, o próprio domínio territorial branco e europeu sobre esse espaço.

Os mouros não são assignados pela semelhança e a falta, tal como concebe Bhabha o estereótipo. São diferentes dos brancos, porque são inumanos: esse narcisismo primordial não funciona. Porém, ao mesmo tempo, têm tudo o que os cristãos têm e que os negros não têm. Nesse sentido, podem colonizar os negros, mas não podem ser colonizados pelos brancos porque lhes falta algo essencial, o reconhecimento narcísico. Park não dá solução para os mouros: somente foge deles sempre que pode. Mas deixa um relato que os desumaniza para o seu público que é igual a ele: europeu, letrado, branco e cristão.

Se Karfa é a figura do negro que evolui, Park é a representação do cristão branco que sofre pela presença moura, mas que também salva este negro. O episódio de Karfa resume a tese narrativa de que faz falta uma outra categoria para além dos mouros e dos negros. Assim como Park teve um impacto positivo em Karfa, os brancos, europeus e cristãos poderiam ter um impacto positivo sobre os negros, retraindo o avanço dos mouros.

A volta de Park e a publicação e disseminação exitosa de seu relato com tais ideias integram, se não inauguram, o discurso colonizador europeu nessa região. E de fato, o exercício do poder europeu se concretiza ao longo do século XIX no interior da África, enquanto *Travels in the Interior Districts of Africa* vai sendo constantemente reeditado.



## Referências

- BERRY, C. J. *Social Theory of the Scottish Enlightenment*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1997.
- BHABHA, H. K. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, pp. 117-143.
- COLOMBI NICOLIA, B. El viaje y su relato. *Latinoamérica*, México, v. 43, pp. 11-35, 2006.
- CURTIN, P. D. *The Image of Africa*. Londres: Macmillan & Co, 1964.
- MACEDO, J. R. *História da África*. São Paulo: Contexto, 2013.
- PARK, M. *The journal of a mission to the Interior of Africa, in the year of 1805*. Londres: W. Bulmer and Co. Cleveland-Row, 1815.
- MARSTERS, K. F. Introduction. In: *Travels in the interior districts of Africa*. Durham, Londres: Duke University Press, 2000.
- PARK, M. *Travels in the interior districts of Africa*. 2. ed. Durham: Duke University Press, 2000.
- PARK, M. *Travels in the interior districts of Africa: performed under the direction and patronage of the African Association, in the years 1795, 1796 and 1797*. 6 ed. Londres: W Bulmer and Co., 1810.
- PRATT, M. L. *Imperial eyes: travel writing and transculturation*. 2. ed. Londres: Routledge, 2010.
- SPADAFORA, D. *The Idea of Progress in Eighteenth-Century Britain*. Yale University Press, 1990.

## A aventura existencial dos crótons

Márcio Camillo da Silva<sup>1</sup>

O conto “A aventura dos crótons” faz parte do livro *Alameda*, da amazonense Astrid Cabral, publicado em 1963. Nesse livro, Astrid Cabral terá como personagens principais plantas, animais e pequenos objetos, os quais, no entanto, têm atitudes e comportamentos humanos. Nesse sentido, o livro da escritora amazonense dialoga com a corrente existencialista, abordando vários temas pertinentes a essa escola filosófica, como liberdade, responsabilidade, destino, tempo, má-fé, tonalidade afetiva e convivência. No conto “A aventura dos crótons”, será analisado o tema do despertar da consciência.

O conto *A aventura dos crótons* é curto e tem apenas, na edição consultada, quatro páginas. Nessa narrativa, o narrador conta uma breve história de crótons que habitavam um elevado qualquer. Lá eles viviam suas vidas como plantas selvagens, ao sabor do calor e da luz, com suas folhas vermelhas. A luz do sol não os atinge diretamente, mas sim as mangueiras, sob a sombra das quais vivem os arbustos de cróton. O narrador, no entanto, relata que havia alguns caminhos para uma baixada, onde habitavam os seres humanos. Ele, nesse ponto, escreve ainda que, pela imobilidade, os crótons não podiam caminhar por essas trilhas. Por isso mesmo, ou seja, pela imobilidade, não era dado a eles senão a possibilidade de contemplar o mundo circundante e, para isso, viviam. Apesar dessa limitação de locomoção – ou por causa mesmo disso –, os crótons se sentiam frustrados, inquietos diante dessa situação, principalmente quando o vento trazia informações “lá da várzea”, por meio dos “cheiros e rumores”. O narrador não diz que não só esses estados emocionais existiam, como a inquietude e a frustração, mas também que os crótons eram serenos, ou seja, havia oscilações nos seus estados emocionais. Quando esses outros cheiros e rumores chegavam, o narrador escreve:

1. Mestre em Literatura pela UFAM, bacharel em Direito pela UFRJ e bacharel e licenciado em Letras português-grego pela UERJ. Participa do Gremplexa/UFAM e é membro efetivo da comissão editorial da Revista Mesopotâmia (UFAM). É professor do Colégio Militar de Fortaleza e possui experiência na interface entre literatura e filosofia.

*Sonhavam* então romarias pela íngreme perambeira, seus trechos entrançados de urtigas ferozes, claros de terra fofa e barrenta. A vertigem da descida compensaria o cansaço inevitável, os agulhões das pedras e dos gravetos. *Imaginavam* até gentilezas especialíssimas. As urtigas encolheriam as nocivas mãos. Tampouco seriam molestados pelo gruda-gruda dos carrapichos. *Quem sabe a galharia abriria alas para a comitiva passar? Ou algum calango ocioso os guiaria ao acaso sem suspeitar disso?* (CABRAL, 1998, p. 66, grifos meus).

O narrador, inicialmente, como se pode ler, escreve que os crótons sonhavam, imaginavam. Um pouco mais abaixo, ele, por meio do estilo indireto livre, levanta pequenas indagações acerca do que poderia acontecer quando houvesse a travessia através dos caminhos que conduzem até a parte de baixo do precipício. No parágrafo seguinte, escreve o que se poderia chamar de exercício de imaginação acerca da descida pela perambeira. Esse pequeno exercício de imaginação ou de sonho não se baseia em nenhuma experiência que de fato tivesse acontecido com os crótons ou mesmo com outras plantas das quais lhes teriam chegado notícias. É, de fato, um exercício do próprio imaginar. O Narrador imagina, então, o caminho que eles tomariam se abriria, fazendo com que não ficassem presos em outras plantas ou nas pedras durante a descida. Mas a descida poderia redundar em nada, ou seja, poderia acontecer de outra maneira não pensada, e é o que o narrador mostra pela pergunta do cróton: “Se a terra fosse inerte como papel aberto, e a vegetação não passasse de riscos de lápis?” (CABRAL, 1998, p. 67). Embora pudesse a descida não redundar em nada, apesar de o nada rondar-lhes enquanto possibilidade, “projetavam os crótons, descendo a várzea, hospedar-se na casa vazia da esquina fronteira, exatamente aquela que as heras haviam pintado de verde” (CABRAL, 1998, p. 67). Por razões que não são importantes agora, os crótons conseguem descer para esse novo lugar. Há considerações a fazer sobre alguns pontos propositalmente deixados de fora, mas no momento o que vem à mente como fato principal é o pensamento dos crótons de deixar o elevado em que estão habitando em segurança para empreender uma caminhada rumo ao desconhecido. Daí talvez a possibilidade de compreensão do título do conto: *a aventura*.

Para o filósofo Gerd Bornheim, em seu livro *Introdução ao filósofo: o pensamento filosófico em bases existencialistas*, “a atitude inicial do filósofo determina o caráter último de sua filosofia” (BORNHEIM,

2003, p. 13). Gerd Bornheim, citando o filósofo existencialista alemão Karl Jaspers, escreve que há três atitudes básicas no impulso inicial de todo filosofar. A primeira teria nascido na própria Grécia Antiga, e estaria radicada na admiração. A segunda atitude seria encontrada junto a René Descartes, pai da Filosofia Moderna, com a dúvida hiperbólica. A terceira e última atitude seria a insatisfação moral. Para Bornheim, então, uma dessas três atitudes estaria na raiz de um impulso ao próprio pensar. No conto, percebe-se a admiração que os crótons tinham pelos que moravam lá embaixo.

Para Bornheim, a admiração caracteriza-se por uma abertura ao mundo, por uma ruptura pelo mundo que se quer deixar. Essa abertura é, então, a primeira característica da admiração. Para contrastar com a admiração como abertura, ele lembra que a atitude pessimista é um comportamento tipicamente antiadmirativo. No pessimismo não há admiração diante de nada, por isso mesmo é acompanhado pelos sentimentos de comiseração, de piedade ou mesmo de revolta, “o que solapa a natureza última da postura admirativa” (BORNHEIM, 2013, p. 37). Voltando ao sentimento de abertura, Bornheim o caracteriza como uma admiração ingênua. Ainda segundo sua concepção:

Na admiração, verifica-se um simpatizar, no sentido etimológico da palavra, um sentir unido ao real, e esta disponibilidade apreende o real como uma presença insofismável, porque, longe de impor-lhe o que quer que seja, o deixa ser em toda a sua dimensão, como plenitude de presença... Este expor-se faz com que sintonizemos com a realidade, de tal maneira que o ato de expor-se e o deixar-se o real, o aberto, se entrelaçam, permitindo entender como admiração ingênua se processa sobre um fundo amoroso, raiz última que em seu silêncio deixa a realidade falar (BORNHEIM, 2013, p. 39).

No caso dos crótons, o cheiro e os rumores trazidos pelo vento eram suficientes para desejarem descer pirambeira abaixo. Embora estejam presos à terra pelas suas raízes e não possam de fato descer a ribanceira pelos caminhos ali existentes, o querer deixar-se ir se opõe deles, fazendo com que não ouçam sequer a razão. No terceiro parágrafo do conto, inclusive há dialeticamente o embate entre desejo e razão dos crótons:

Valeria descer àquela terra exígua onde os homens haviam usurpado o chão que lhes pertencia por direito de herança e mora? Não seriam os jardins pequenos cativeiros em que as plantas medravam

a susto, contidas pelo medo de encobrir uma janela, invadir a casa galgando o telhado, encarapitando-se pelo corrimão de alguma escadaria? A audácia no caso era pouco eficaz, pois toda luta importava em derrota. A tenacidade do jardineiro zelava pela dócil submissão de todos que a buganvília não se alçasse além da janela e tão somente lhe beirasse o parapeito, que a trepadeira de maracujá ficasse onde estava, sem incursões pelo terreno vizinho, que os crótons se contentassem com um metro de altura e não se vergassem as samambaias sobre as lajes da passagem (CABRAL, 1998, p. 66).

O primeiro impasse seria se os crótons mais velhos conseguiriam ou não levar os crótons meninos, de cujas sombras adultas dependiam. A outra possível desvantagem de ir seria parar em jardins-cativeiros, que mais lhes pareciam prisões onde vivem crótons anões, diferentemente deles, fortes e altivos, verdadeiros representantes dos campos selvagens. Nos jardins, pensavam, viveriam com medo de invadir algum lugar que lhes fosse proibido. Por isso, no final do terceiro parágrafo, diz o narrador: “A audácia no caso era pouco eficaz, pois toda luta importava em derrota. A tenacidade do jardineiro zelava pela dócil submissão de todos” (CABRAL, 1998, p. 66 e 67). Em decorrência do medo de invadir um lugar proibido, os crótons imaginam a ação do jardineiro e de sua terrível poda. Mas logo depois desses pensamentos desalentadores, negativos, deixam-se levar por outra possibilidade: a de chegar a uma casa abandonada e, assim, retomar o “império subjugado” e repovoar essa casa à maneira deles: sem a geometria dos jardins. Na dialética empreendida, os crótons dão adeus às razões de não irem.

O desejo que o vento dá aos crótons faz-lhes querer descer. O despertar da apatia dos crótons os identifica com o mundo que querem habitar. Dessa maneira, não há, de um lado, os crótons e, de outro, o mundo para onde querem ir: há uma única realidade a ser feita, empreendida, buscada. Essa busca, que junta planta e mundo, torna-os uma única realidade, e a base dessa junção é a admiração ingênua que toma conta a partir desse momento os crótons. A confiança de que vale a pena ir embora advém desse conúbio entre planta e mundo, desse dar-se mútuo. Essa união, no entanto, não significa que a existência dos crótons se funde com a casa abandonada que pretendem alcançar. Os crótons continuam a ser eles mesmos e a casa abandonada continua a ser ela mesma; em outras palavras, as plantas reconhecem a casa como um outro. Nesse mesmo sentido, Bornheim diz que “o que caracteriza a admiração é o reconhecimento do outro

como outro, e porque eu o reconheço enquanto tal posso admirar-me. Não se trata de confusão, e sim de um respeito cujas raízes mergulham em uma inocência ingênua e piedosa” (BORNHEIM, 2013, p. 40). Esse reconhecimento do outro como outro<sup>2</sup> introduz na análise um tema tipicamente filosófico: a consciência.

O tema da consciência aparece também no conto a respeito dos crótons. De uma maneira geral, a consciência dos crótons torna-se compreensível a partir de duas características trazidas por Bornheim: a ideia de distância e a experiência da alteridade.

No caso do conto, a ideia de distância aparece em primeiro plano, quando os crótons percebem que o “aqui” do elevado não é o “lá” da várzea; que os crótons selvagens do elevado não são os crótons anões da várzea. Eles sabem que estão separados daquilo que os cerca. Percebem-se como interioridades frente a uma exterioridade, mas não a distância entre duas exterioridades, pois, se assim fossem, seriam vistos como coisa entre coisas. A consciência está, segundo Bornheim, projetada para as coisas, para o mundo, sentindo-se, pois, em casa, habitando algo. Dessa forma, a consciência compactua com a exterioridade, embora não se confunda com ela, sendo, como disse acima, coisa entre coisas. Não há uma fusão da consciência com o mundo, pois, se fosse assim, não haveria nem consciência nem mundo. Por isso, a consciência é vista na distância, como interioridade frente a uma exterioridade; daí, então, a consciência da distância, do abismo que a separa do que lhe é exterior. Bornheim, inclusive, escreve que isso acaba gerando uma ambiguidade da consciência:

E precisamente nesta duplicidade de aspectos reside a sua ambiguidade, o caráter de sua relação com o mundo: uma interioridade exterior e uma exterioridade interior – presença ausente e ausência presente. Nesse sentido, comparada com a vida animal, pode-se mesmo afirmar que a vida humana é como que atingida por uma inadaptação profunda. (BORNHEIM, 2013, p. 44)

Essa ambiguidade é sugerida no texto a partir da relação entre o narrador e os personagens. Compreende-se que, no início do conto,

2. Em outra passagem, escreve Bornheim: “Assim, a primeira característica da admiração ingênua é a afirmação, compreendida como abertura, do outro como outro, que releva do sentimento de pura disponibilidade, amorosa e desinteressada” (BORNHEIM, 2013, p. 41).

o narrador conta o modo pelo qual os crótons viviam no elevado. O estilo de que o narrador se vale para isso é o estilo indireto e externo às personagens. Nesse sentido, há o primeiro parágrafo para comprovar o que disse:

Cresciam os crótons sob o sol cru, vermelhos como cristas, maio era vindouro, prometendo amenidades e um céu varrido. Por enquanto o mormaço invadia os muros e desafiava as sombras, densas sob a copa das altas mangueiras, mas não de arbustos como os crótons. Deliciavam-se, porém, com o calor e a luz, tão rosados e brilhantes os tornava o sol, as folhas recortadas em cetim de fortes tons (CABRAL, 1998, p. 65).

O narrador, neste conto, tem a finalidade de ser a visão exterior dos crótons, é a exterioridade frente à interioridade da consciência deles. Mas se podem ouvir as vozes dos crótons e para isso o estilo utilizado é o estilo indireto livre, de modo que o leitor passe sem perceber de uma voz à outra, da exterioridade à interioridade, o que pode ser lido neste trecho:

Sonhavam então romarias pela íngreme perambeira, seus trechos entrançados de urtigas ferozes, claros de terra fofa e barrenta. A vertigem da descida compensaria o cansaço inevitável, os agulhões das pedras e dos gravetos. Imaginavam até gentilezas especialíssimas. As urtigas encolheriam as nocivas mãos. Tampouco seriam molestados pelo gruda-gruda dos carrapichos. Quem sabe a galharia abriria alas para a comitiva passar? Ou algum calango ocioso os guiaria ao acaso sem suspeitar disso? (CABRAL, 1998, p. 66).

Nesse trecho, percebe-se inicialmente que, exteriormente, o narrador diz a respeito do conteúdo do sonho das personagens: a romaria rumo à várzea, os perigos que talvez enfrentassem, a ajuda inesperada por parte de outros seres até o trecho da frase “imaginavam até gentilezas especialíssimas”. A partir daí, as frases que estão escritas pertencem propriamente aos crótons, por meio do estilo indireto livre. Só que a vantagem do uso desse estilo permite que não haja transição da exposição de uma narrativa exterior do narrador e a narrativa interior dos personagens. Nota-se que, no trecho que corresponde à fala do narrador, os verbos utilizados estão no pretérito imperfeito do indicativo, enquanto, no trecho correspondente ao pensamento dos crótons, os verbos estão no futuro do pretérito

do indicativo. Nesse caso, passa-se da exterioridade à interioridade sem avisos ou alertas.

A consciência, além da distância, tem outra característica, como disse acima: a experiência da *heterogeneidade*, ou seja, a experiência de querer ser radicalmente outro, ser diferente do que se é. À medida em que penetra no mundo, este me repele, aparece como algo diferente de mim mesmo. Daí a consciência. A consciência introduz nos crótons o desejo de descenderem, de não ficarem ali no elevado. Percebe-se que, no elevado, eles não tinham necessidade de nada além do que já estava ali mesmo. As circunstâncias sob as quais viviam não lhes eram desfavoráveis. Não havia razão para descenderem. Aliás, pelo contrário, diante das preocupações que eles têm com o que vão encontrar na várzea e com a própria descida, a descida era, inclusive, desaconselhável porque não havia nada que garantisse que daria certo. A consciência de querer-poder ser outro traz-lhes o mundo “lá embaixo” como o outro, como o mundo que se lhes apresenta naquele momento. Os crótons são plantas agarradas à terra, e a consequência de não poderem ir fisicamente para a travessia da perambreira traz-lhes a frustração de não poderem concretizar o seu desejo. Bornheim atenta também para o caráter da consciência ingênua como experiência da heterogeneidade e de como essa consciência introduz o mundo:

A consciência torna o mundo objeto, pois o reconhecimento da heterogeneidade é precisamente o que faz afirmar o mundo como objeto contraposto a um sujeito. Por isto mesmo, compreende-se que a distância não possa ser considerada como sendo fictícia, mera ilusão ou uma ponte provisória, qualquer coisa que possa vir a ser reparada. Bem ao contrário, a distância reveladora da heterogeneidade pertence à própria estrutura da consciência, pois a rigor nós não somos consciência, mas conscientes, e aqui reside todo fundamento da comunicação e de todo diálogo (BORNHEIM, 2013, p. 44-45).

Se os crótons não tinham nenhuma necessidade de que os colocasse em perigo de existência, qual seria a razão, o motivo, de eles queressem dali sair? Como se pode recordar, os crótons viviam no elevado e não corriam nenhum perigo. Viviam com a liberdade de crótons selvagens, com a liberdade de viverem como bem quisessem. Qual seria o fundamento de saírem dali? O fundamento da ação não advém de nada que seja exterior, não está objetivamente nas coisas que circundam esses arbustos, como a narrativa demonstra. A consciência é



o reflexo da mudança. O desejo que se instalou nas plantas só se torna visível para os próprios crótons quando ele já se deu, aconteceu.

No segundo parágrafo do conto, o narrador – o externo a que o leitor tem acesso – revela objetivamente o que havia na baixada: o povoado, as árvores e as casas. O narrador revela também que os crótons sabiam que não podiam caminhar, descer por si sós até a baixada. Em vez de irem, contemplavam e a isso somente se dedicavam. De acordo com o narrador, “o dom que tinham era o da contemplação íntima que se fluía morosamente” (CABRAL, 1998, p. 65). Essa contemplação, no entanto, não lhes era benéfica porque a ida era impossível devido a sua condição de ser preso fisicamente à terra. O resultado disso era, então, como o diz o narrador, a frustração. Havia o desejo de ir e, apesar disso, não se podia ir. A frustração podia ser, então, a explicação pelo desejo de ir. No entanto, a frustração é um estado emocional que vem da relação entre o desejo e a condição “real” dos crótons. Não é a frustração que dá aos crótons a decisão de descerem, mas é o desejo de ir que nasce junto com eles mesmos, sem nenhuma causa ou razão externa. A frustração vem depois, quando percebem que não podem descer, apesar do desejo. O desejo, inclusive, era sempre lembrado quando os ventos traziam novamente os cheiros e os rumores lá de baixo. Nesse mesmo sentido, Bornheim diz que “a consciência revela-se, assim, como o pressuposto fundamental, fundante, de todo ato admirativo” (BORNHEIM, 2013, p. 45). A admiração que nasce junto aos crótons é uma abertura puramente afirmativa do real admirado. A admiração, cuja característica é a consciência, é um ato de confiança no que se vai encontrar no baixo do elevado e, por isso mesmo, o caráter de inocência, de um entregar-se sem reservas. A admiração traz aos crótons uma dimensão até então não vista ou sentida por eles: a retirada da familiaridade rotineira. A heterogeneidade, outra característica da admiração, pressupõe a excepcionalidade, o extraordinário. O excepcional é visto como uma modalidade da experiência da admiração.

A admiração – como consciência e experiência do outro – confere ao homem aquilo que lhe é próprio, ou seja, a sua humanidade, de acordo com Bornheim. A admiração é, pois, a transcendência do homem e, no conto, a transcendência dos crótons. Nesse sentido, a admiração que surge junto aos crótons lhes dá a humanidade de que são representantes do humano no plano ficcional. A admiração dos crótons é a possibilidade do surto da filosofia, como se disse no

início deste artigo. Desse modo, pode-se compreender que, de acordo com o existencialismo, a admiração, a consciência e a experiência de ser outro nascem juntas e não são meramente características do ser humano, mas são o seu pressuposto, a sua condição de existência; enfim, a sua humanidade. A aventura dos crótons não termina aqui, mas, e antes de tudo, é o seu início.

No início do quarto parágrafo do conto, o narrador conta que “projetavam os crótons, descendo à várzea, hospedar-se na casa vazia da esquina fronteira, exatamente aquela que as heras haviam pintado de verde” (CABRAL, 1998, p. 67). O que chama atenção no excerto escrito é o fato de os crótons projetarem se instalar na casa que tinha sido invadida pelas heras, de modo específico, fugindo, assim, aos jardins geométricos dos jardineiros. Junto ao desejo de descerem, nessa mesma gênese, surge algo caro à filosofia existencialista: o *projeto*.

Antes de tudo, pode-se destacar a importância da palavra *projeto*. Essa palavra, como se pode ler no livro *O existencialismo é um humanismo*, de Jean-Paul Sartre (2014), reveste-se de capital importância na filosofia existencialista.

Segundo Sartre, no livro *O existencialismo é um humanismo*, a existência precede a essência, ou seja, primeiro existimos e, só então, compomos a essência a partir dos atos emanados dessas decisões. Nas exatas palavras do existencialista francês:

Que significa, aqui, que a existência precede a essência? Significa que o homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida. Se o homem, na concepção do existencialismo, não é definível, é porque ele não é, inicialmente, nada. Ele apenas será alguma coisa posteriormente, e será aquilo que ele se tornar. Assim, não há natureza humana... O homem é, não apenas como é concebido, mas como ele se quer, e como se concebe a partir desse *elã* de existir, o homem nada é além do que ele se faz. Esse é o primeiro princípio do existencialismo (SARTRE, 2014, p. 25).

Pode-se ler, nas linhas acima, que o homem é o artífice de si mesmo, pois ele se constrói a todo tempo. Por princípio, o homem não é nada, não há nada que, ao anteceder-lo, dê a sua definição, diga o que ele é ou o que ele fará, que decisão tomará. E o que esse homem fará, que decisão tomará, depende apenas dele mesmo. Nesse sentido, correlato à precedência do existir, há a liberdade em se fazer o que se quer de si mesmo. Por isso mesmo Sartre, em seus escritos, deu à liberdade grande importância. Sartre explicita essa relação

entre a liberdade e a falta de essência dada anteriormente: “Se, com efeito, a existência precede a essência, nunca se poderá recorrer a uma natureza humana, nunca se poderá recorrer a uma natureza humana dada e definida para explicar alguma coisa; dizendo de outro modo, não existe determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade” (SARTRE, 2014, p. 32 e 33). Nesse mesmo diapasão, Sartre vem com a sua célebre frase de que “o homem está condenado a ser livre” (SARTRE, 2014, p. 33). Embora o tema da liberdade aí apareça, neste momento apenas quer-se dizer que, por causa da liberdade, o homem – e neste caso os crótons – é definível pelo que ele *projeta* em sua vida: “[...] o homem é, antes de tudo, aquilo que *projeta* vir a ser, e aquilo que tem consciência de projetar vir a ser. O homem é, inicialmente, um *projeto* que se vive enquanto sujeito... nada existe de inteligível sob o céu e o homem será, antes de mais nada, o que ele tiver *projetado* ser”, com grifos meus (SARTRE, 2014, p. 26. Grifo nosso).

No caso dos crótons, o projeto deles é, a partir de certo momento da narrativa, descer a ladeira que os separa da várzea, onde estão as casas e os homens. Nesse sentido, seria essa a interpretação que se pode dar ao que escreve Sartre, ou seja, os crótons são definidos pelo projeto de descerem a ladeira? Sim e não. Realmente os crótons, e não só eles, são definidos não por uma essência que existe neles, mas pelo projeto que eles mesmos dão a si mesmos. Mas a decisão de descerem, o querer descer, nasce de um momento mais original, do qual o querer é apenas uma decorrência. Nasce do desejo que o vento traz do que está em outro lugar. O desejo, a consciência e o projeto são vocábulos que designam uma e única coisa, são três palavras que designam uma mesma realidade, a partir da qual os crótons vão se movimentar pelo espanto de um novo projeto que dentro deles nasce. É a partir disso que os crótons agora vão ser definidos. Mas eles já não eram antes dessa decisão? Não estavam ali também por fruto de uma decisão? Pelo que se lê da história, os crótons estavam lá no elevado e a vida, pelo que se depreende da narrativa, lhes era boa, não lhes faltava nada, objetiva e externamente falando. Que razão teriam para quererem ir embora? Qual a circunstância que os fez querer ir embora? Nenhuma, óbvio. Viviam ali, mas não tinham consciência da vida que levavam, pois a consciência surge junto ao desejo de irem embora, de não quererem mais ficar ali. A consciência surge como aquilo que separa a vida dos crótons em antes e depois do desejo. Antes, levavam uma vida; depois, querem levar outro tipo de

vida. Nesse sentido pode-se voltar a Sartre: “o homem será, antes de mais nada, o que ele tiver *projetado* ser”. Isso quer dizer que o desejo provocou uma cisão entre dois modos de vida das personagens, uma separação, e que o desejo é, ao mesmo tempo, causa e consequência do que está por vir.

Esses dois modos de vida – que se exemplificou com a vida dos crótons em um antes e um depois – correspondem a dois conceitos trabalhados por Sartre no livro *O ser e o nada*, de 1943. Eles são o ser-em-si (vida no elevado, no caso da narrativa) e o ser-para-si (vida enquanto consciência do desejo de descer). Esses conceitos servem para esclarecer um ponto bem específico aqui nesta narrativa: o imobilismo do modo de vida no elevado e o movimento que eles dão às suas vidas para descer em busca de outro lugar.

Para o conceito de ser-em-si, é preciso esclarecer que, para o filósofo francês, não há ser que não o seja desta ou daquela maneira; a maneira pela qual esse ser é, embora o torne manifesto, encobre-o também. Para Sartre, o ser-em-si é inciariado; assim, o ser-em-si é o que é e, sendo dessa maneira, o ser-em-si não tem nenhum segredo, é maciço. O ser-em-si está isolado em seu próprio ser e não tem relação nenhuma com o que não é, contra o qual se opõe. Nas palavras do pensador francês, referindo-se ao ser-em-si: “É plena positividade. Desconhece, pois, a alteridade; não se coloca jamais como outro a não ser si mesmo e se esgota em sê-lo. Desse ponto de vista, veremos que escapa à temporalidade. Ele é, e, quando se desmorrone, sequer podemos dizer que não é mais” (SARTRE, 2015, p. 39). A expressão ser-em-si é, até certo ponto, ambígua, pois o pronome reflexivo ‘si’ induz certa reflexão, parece que é uma consciência em termos gerais de significado. De acordo com Bornheim, “o próprio Sartre reconhece que a expressão ‘em-si’ (*en-soi*) não é muito feliz. A partícula *soi* prende-se por natureza à reflexividade, ao passo que o em-si designa uma realidade “radicalmente outra” que não o ser da consciência” (BORNHEIM, 2011, p. 33). A expressão ser-em-si parece trazer certa reflexão porque aparece o pronome reflexivo ‘si’, o que induz a erros. Para o filósofo francês, com a expressão em-si, quer se dizer que algo simplesmente é algo e que sobre isso não tem a menor consciência. O conceito ser-em-si é o de que o ser, ao ser, não supõe nada antes dele, nem mesmo depois. Ao ser, o ser-em-si não se relaciona com qualquer outro ser; por isso, não conhece a alteridade. Em sendo, o ser-em-si é maciço, plenitude; basta-se a si mesmo.

O fato de o ser-em-si ser é apenas um princípio contingente. Nesse sentido, o princípio da identidade ( $A=A$ ) pode ser aplicado exclusivamente ao ser-em-si. O ser, por ser pleno, é opaco a si mesmo, porque basta-se a si mesmo. Em suma, para Sartre: “O ser é. O ser é em si. O ser é o que é” (SARTRE, 2015, p. 40). O que deve ficar aqui claro é que o ser-em-si não é a consciência, pois a consciência pressupõe reflexão e “a reflexão requer que exista uma distinção entre aquilo que reflete e o que é refletido” (COX, 2011, p. 18), o que cingiria o ser-em-si em dois, e isso não é possível. Apesar desse imobilismo do ser-em-si, ele pode ser ultrapassado.

Em decorrência do que se disse acima, no caso da narrativa, por exemplo, os crótons, enquanto estão lá em cima do elevador, não têm consciência do que são: eles simplesmente são. Eles não têm a menor consciência do modo por meio do qual vivem: se são selvagens, que vivem embaixo das mangueiras ou não. Enquanto estão lá em cima, vivendo por seu próprio modo, vivem de um modo a respeito do qual não têm consciência. Na narrativa, inclusive, não há nenhum elemento temporal para indicar há quanto tempo estão lá, ou melhor, em quanto tempo se passa aquela parte da história. Não há nenhuma referência ao tempo, justamente porque o tempo não pertence ao ser-em-si, que é plena positividade.

O ultrapassamento do ser-em-si, essa transcendência se dá a partir de um acontecimento muito importante: a interrogação. Se na introdução ao livro *O ser e o nada* Sartre aborda o que entende com o conceito de ser-em-si, a primeira parte da obra ele se detém a respeito do “problema do nada”. O existencialista francês busca a relação entre o ser e o mundo, o que redundava na expressão ser-no-mundo, empréstimo que, segundo escreve, tomou do filósofo alemão Martin Heidegger (2015), em seu livro *Ser e tempo*, publicado no ano de 1927. Essa relação entre o ser e o mundo é uma relação sintética. Mas como se dá essa relação entre os dois? Sartre compara essa síntese com a síntese que Descartes tinha tentado fazer com a relação entre o corpo e a alma, cuja síntese existiria apenas na imaginação. Para Sartre, no entanto, a síntese ser-no-mundo acontece na interrogação. De acordo com seu ponto de vista, a conduta da interrogação é a síntese que procurava. Nesse sentido, com a interrogação a pessoa está diante do ser que ela interroga e o outro que ela é mesma, o ser interrogante. Toda interrogação espera uma resposta com, pelo menos, duas possibilidades contraditórias, uma resposta afirmativa e uma resposta

negativa. Quando alguém faz uma interrogação, admite uma resposta negativa. Ao se admitir a possibilidade de uma resposta negativa, aceita-se a não existência da resposta ou mesmo o fato de a resposta ser apenas uma ficção. A resposta é dada pelo próprio ser que fez a pergunta. Para Sartre, então: “Assim, a interrogação é uma ponte lançada entre dois seres: o não ser do saber, no homem, e a possibilidade de não ser, no ser transcendente” (SARTRE, 2015, p. 45). A pergunta, como se pode ver, introduz no mundo o não-ser. Ainda nesse sentido, diz Sartre: “Eis que uma olhada na própria interrogação, quando supúnhamos alcançar nossa meta, nos revela de repente estarmos rodeados de nada. A possibilidade permanente do não ser, fora de nós e em nós condiciona perguntas sobre o ser” (SARTRE, 2015, p. 46).

Na narrativa, por isso mesmo, a imaginação, o sonho ou as perguntas exercem uma função muito importante: enunciam o que não existe, mas poderia existir; permitem que a possibilidade desse acontecimento – o ato de descer morro abaixo e habitar a casa – exista. Mesmo que seja na imaginação e não no mundo “externo”, a possibilidade já instaura no mundo em que os crótons vivem algo que não existe de fato, mas poderia existir. Mas o que tem isso de importante? Diante do que não existe, mas poderia existir, as personagens colocam em questão a possibilidade de que eles possam levar uma vida diferente daquela que de fato levam no elevado. A mera possibilidade de que eles possam habitar lugar diverso daquele que de fato moram – mesmo que isso se dê somente na imaginação – instaura outro ser: aqui não é ali. Dessa forma, eles negam o mundo em que vivem e instauram um mundo que, se de fato ainda não é, pode vir a ser. Através das perguntas que os crótons fazem, introduz-se em seu mundo a negação. Para Jean-Paul Sartre, o não-ser é mais um nome pelo qual se pode chamar a consciência.

A negação remete, pois, à consciência como sua condição de possibilidades. Para Sartre, a consciência não coincide consigo mesma como se houvesse uma adequação completa. De um lado, há o ser-em-si maciço e sem necessidade de ser outro; em suma, não há a menor necessidade de alteridade. De outro lado, há o ser-para-si (consciência) que é, nas palavras de Sartre, uma “descompressão de ser” (SARTRE, 2015, p. 122). Consciência é sempre consciência de algo, ou seja, consciência de. Nesse sentido, não pode haver a consciência de que se é idêntico ( $A=A$ ), pois, se houver, não haverá lugar para a negação. E de onde provém a negação senão pela realidade humana

circundante e não por uma “dialética própria do ser” nas palavras de Sartre (SARTRE, 2015, p. 126). A negatividade concerne, pois, às relações externas, ou seja, às relações do ser com o que ele não é. O ser-para-si como consciência com a negatividade de não-ser; então o que separa o ser do não-ser é uma “distância no espaço, um lapso de tempo, uma diferença psicológica ou simplesmente a individualidade de dois co-presentes – em suma, uma realidade qualificada” (SARTRE, 2015, p. 126). A realidade externa ao ser provoca uma fissura pela negatividade. Segundo Sartre,

Esse negativo que é nada de ser conjuntamente poder nadicador é o nada. Em parte alguma poderíamos captá-lo com tal pureza. Em qualquer outra parte é necessário, de um modo ou de outro, conferir-lhe o ser-em-si enquanto nada. Mas o nada que surge no âmago da consciência não é: é tendo sido. (SARTRE, 2015, p. 127)

De um lado, tem-se a aventura dos crótons que se arriscam rumo a uma empreitada ao desconhecido. E porque eles assim o fazem, pôde-se focar o ponto de vista dos crótons. Mas, no caso dessa narrativa, o narrador se posiciona de maneira contrária a essa interpretação. O narrador adota um ponto de vista externo ao dos crótons. O estilo usado pelo narrador, já o disse no início deste capítulo, é o indireto, ou seja, ele está distante das ações do conto. Narra-as à distância. Em alguns momentos, adota-se o estilo indireto livre. Nesses momentos, é claro, ouvem-se as vozes dos crótons, mas por intermédio do próprio narrador. Na narrativa, nunca se pode escutar as vozes deles diretamente. O que se quer aqui francamente dizer é que o narrador não entende a aventura dos crótons. E isso tem a ver com a posição filosófica do narrador, que é anterior à filosofia da existência: ele se mostra, se revela, *idealista*. Para o narrador, a história dos crótons assemelha-se a uma fábula que encerra uma moral: os perigos de se deixar um lugar seguro para se *aventurar* em uma *aventura* cujo final não se desconhece, ou seja, não se tem familiaridade. Os crótons estão em um elevado, de onde o horizonte, de acordo com o narrador no final da história, é mais amplo; logo, melhor. Eles trocam, então, esse lugar melhor, mais alto, e vão se dirigir para o que está embaixo. Isso tudo não podia redundar senão em uma aventura desventurada. O plano em que se coloca o narrador é o do pessimismo, justamente o contrário do que move os crótons, que têm uma atitude mais otimista.

A realidade diante da qual há a recusa do narrador é a realidade como modificação do ser diante do mundo circundante. Para o narrador não haveria nada de novo sob o sol, a vida é de fato estática, é permanecer junto às tradições ocas e vazias do dia a dia sem sentido. Se de um lado a admiração dos crótons supõe-se reciprocidade na confiança, o pessimista do narrador desconfia do que vê e interpreta a aventura em seu sentido negativo: experiência arriscada, perigosa, incomum, de finalidade ou decorrência incerta. Para ele, já há, por antecedência, um sentido de segurança absoluto. Por isso não entende por que as plantas deixaram seu lugar seguro sem nada que, por antecedência, lhes garanta o futuro. O mundo desse jeito pressupõe alguém que nunca o questiona, nunca consegue pô-lo em dúvida, pois ele está certo de que ele que está aí à frente já está dado, feito, e não há que se possa fazer. Essa é a crença que subjaz ao narrador. O mundo está aí, os crótons vivem em um lugar seguro, não precisam de nada: o que haveriam de necessitar? Se a raiz da inconformidade está na insatisfação dos crótons, a satisfação do narrador permite-lhe a conformidade diante do mundo circundante, que para ele não é problemático.

Nesse sentido, a narrativa mostra que tanto os crótons quanto o narrador partem do mesmo ponto: a postura dogmática diante do mundo. Só que, diferentemente do narrador, os crótons, ao verem que o mundo do elevado perdeu seu sentido de plenitude através do desejo de conhecer a várzea, desejam descer. O ser-em-si dos crótons converteu-se em seu ser-para-si. O narrador permanece ainda em seu mundo que lhes dá segurança e está ainda pleno de sentido. Mas como não passou pela experiência da perda de sentido de seu mundo, não compreende a história que ele mesmo conta. Pode-se dizer melhor esse ponto: compreende a história dos crótons a partir de seu horizonte de experiência, ou seja, de sua perspectiva herdada de sua crença. De acordo com Laporte e Volpe:

O Em-si em sua plenitude – positividade pura – é impiedoso em sua estabilidade, pois se mantém inalterado, impassível frente aos acontecimentos do mundo humano. Seu “é” sem possibilidades não reflete as mudanças, as dores, as alegrias e os tormentos da existência. (LAPORTE e VOLPE, 2009, p. 48)

O ser-em-si como comportamento pessimista remete o narrador a um sentido de enraizamento, de segurança e de normalidade. Em



outras palavras, o sentimento básico do narrador, diante de seu comportamento dogmático, é de uma indiferença ontológica, porque se sente confortável dentro de seus limites. Por isso o Em-si é opaco, fechado, sem frestas e janelas. Em relação ao ser-em-si assim escreve Sartre:

O ser-Em-si não possui um dentro que se oponha a um fora, e seja análogo a um juízo, uma lei, uma consciência de si. O Em-si não tem segredo: é maciço. Em certo sentido, podemos designá-lo como síntese. Mais a mais indissolúvel de todas: síntese de si consigo mesmo. Resulta, evidentemente, que o ser está isolado em seu ser e não mantém relação alguma com o que não é. (SARTRE, 2015, p. 39)

Ainda a esse respeito, pode-se dizer que, por ser assim, dessa forma, desconhece a sua própria gratuidade e vê a gratuidade dos crótons como algo que desafia a ordem pré-estabelecida da imobilidade da vida. Como se pode perceber, o comportamento do narrador é dogmático e, nesse sentido, contrário ao comportamento dos crótons, que designei como uma postura inicial de admiração ingênua. Para o narrador está em jogo um ser adaptado a seu próprio mundo, “dentro de uma segurança fundamental” (BORNHEIM, 2003, p. 71). Como a perspectiva do narrador pressupõe esse comportamento que não admite nenhuma mudança, a mudança em si é vista a partir do caótico, do monstruoso, do negativo. Por isso, o narrador inverte a Alegoria da Caverna na narrativa dos crótons. Os crótons deixam o elevado onde havia o sol e o horizonte amplo e claro. Eles, ainda sob essa ótica, deixam o alto para se aventurar no baixo, cercado de nuvens e chuvas terríveis e destruidoras. E, quando chegam à várzea, encontram os portões do paraíso fechados. Não se pode esquecer que paraíso vem da palavra grega *παραδείσον*, que significa jardim. E os portões impediram justamente a entrada dos crótons no jardim (paraíso). Os crótons empreenderam o caminho de volta à caverna. Além disso, o narrador interpreta a “queda” dos crótons como a sandice de se procurar por sonhos e por desejos, ou seja, por ideais frente a uma realidade que não tem nenhum problema, que não precisa mais de nada. Um mundo, apesar de não ter nenhum problema, é abandonado em nome de um ideal (ideia) irreal, incompatível com um mundo seguro e bom por si mesmo. Para o narrador, a “queda” dos crótons se deu em nome de um ideal que não redundou em nada e, por isso, o seu caráter negativo.

Em conclusão, pôde-se acompanhar o processo pelo qual os personagens crótons adquirem consciência em suas vidas. Ao viverem no alto do morro, eles nunca questionavam o modo de vida que levavam. Viviam, é tudo que se pode dizer. A consciência ocorre justamente quando se descobrem desejando viver junto às casas dos homens, junto aos jardins geometrizados no baixo do morro. Esse desejo de quererem viver nesse outro lugar, mais a imaginação que tiveram ao descer o morro e alcançarem as casas que invadiriam é o momento em que propriamente a consciência, o pensar, ocorre. A partir desse momento em que desejam sair dali é que podem “ter consciência” da vida que levam no alto daquele morro. Por isso que Gerd Bornheim diz que a distância e a alteridade são constitutivas da consciência, ou seja, são outras palavras para designar a própria consciência. Mas a aventura dos crótons não foi interpretada como algo positivo, mas como uma maneira irresponsável de se trocar o alto do elevado por uma descida junto aos portões que estavam fechados aos personagens. A visão do narrador mostra-se como conservadora e petrificada diante das aventuras dos crótons.

## Referências

- BORNHEIM, Gerd Alberto. *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existencialistas*. São Paulo: Globo, 2003.
- BORNHEIM, Gerd Alberto. *Sartre: metafísica e existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CABRAL, Astrid. *Alameda*. Manaus: Valer, 1998.
- COX, Gary. *Compreender Sartre*. Trad. Hélio Magri Filho. Petrópolis: Vozes, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 2015.
- LAPORTE, A. Maria; VOLPE, Neusa. *Existencialismo: uma reflexão antropológica e política a partir de Heidegger e Sartre*. Curitiba: Juruá, 2009.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um humanismo*. Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis – RJ, Vozes, 2014.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis – RJ, Vozes, 2015.

## **Construção identitária em *Les enfants du sabbat*, romance de Anne Hébert**

Maria Cristina Batalha (UERJ)<sup>1</sup>

### **Introdução**

Como construção ilusória, o conceito de identidade cultural tem sido objeto de revisões conceituais múltiplas. No caso particular das Américas, a existência de identidades nacionais, etnias ou histórias comuns escapa a qualquer tentativa de enquadramento, a menos que se pense em termos de identidade rizomática como sugere Édouard Glissant. Nossa inserção problemática na modernidade e o consequente mal-estar causado pela construção de uma História elaborada a partir da Europa, nos incute, como propõe o autor antilhano, o sentimento da existência de uma História de mão única, de uma Cultura sintonizada com a Europa e, por conseguinte, de uma narrativa que relega povos, etnias, religiões e espaços reservados à subalternidade. Para aquilo que nos cabe tratar aqui, interessa-nos destacar que, como afirmou Octavio Paz, a modernidade é filha do tempo linear e que o Ocidente identificou-se com esta concepção do tempo, rechaçando o tempo mítico e sua circularidade. Diante do calendário estabelecido pelas culturas dominantes que fixam as leis de contemporaneidade e das diferentes cronotopias de fatos e acontecimentos, as Américas vivem uma experiência conflitante com relação àquilo que é novo e que caracteriza o presente. A coexistência de “dois mundos”, fenômeno peculiar ao chamado Terceiro Mundo de um modo geral, não evoluiu no mesmo ritmo nem no mesmo tempo, ensejando a simultaneidade de duas temporalidades não concomitantes. A tensão entre esses dois tempos é o eixo em torno do qual se estrutura o romance de Anne Hébert, *Les enfants du sabbat*<sup>2</sup> (1975). Em sua narrativa, fugir do tempo histórico, refugiar-se no pensamento mítico com seu tempo próprio e apegar-se ao passado torna-se uma opção que

1. Professora Titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisadora do CNPq, e da FAPERJ.
2. HEBERT, Anne. *Les enfants du sabbat*. Paris: Seuil [1975], Québec: Boréal, 1995. Todas as referências citadas no artigo remetem à edição quebequense.

leva ao isolamento e à fragilidade; em contrapartida, aceitar o tempo histórico linear é também uma maneira de morrer, de dissolver-se e de cortar os fios que nos ligam às nossas próprias origens.

Nossa proposta é a de examinar a presença do “insólito ficcional” no romance de Anne Hébert, como ilustração da crise de identidade que se instala no momento da construção da memória cultural de jovens nações americanas, focando, em particular, o caso do Québec. Os componentes insólitos presentes no texto, ancorados na estética do grotesco, favorecem a leitura indireta de uma certa realidade, que se vê então problematizada. É seu potencial questionador que permite que a literatura fantástica, tomada aqui em seu sentido amplo, seja a expressão capaz de dar conta dos paradoxos que esta realidade abriga. Isso justificaria também o *boom* de uma literatura fantástica e maravilhosa que, a partir dos anos 1940, viria renovar profundamente a ficção latino-americana e colocar-se na vanguarda da produção literária mundial, servindo de modelo de emulação para escritores europeus e americanos.

## Quebec francês

No Canadá, a nova coletividade que nasce a partir do momento em que os europeus “transplantados” instalam-se no Québec<sup>3</sup> experimenta o sentimento que ela deve pertencer a uma sociedade específica, com identidade própria. Como explicita Gérard Bouchard:

*On assiste alors à la formation d'un imaginaire, à l'essor d'une identité, à l'élaboration d'un cadre d'intégration symbolique, par le biais d'une appropriation à la fois du territoire et de soi-même (puisque'il faut bien proposer des représentations, des définitions de la nouvelle collectivité dans ce qu'elle a de spécifique, d'unique).* (BOUCHARD, 2000, p. 17)

Assistimos à formação de um imaginário, do desabrochar de uma identidade, da elaboração de um espaço de integração simbólica pelo viés da apropriação, ao mesmo tempo territorial e de si mesma medida em que é preciso propor representações, definições da nova coletividade naquilo que ela teria de específico, de único, na contramão

3. E, conforme a época à qual fazemos alusão, seria necessário precisar as diferentes designações: Canadá, Canadá francês, Québec ou ainda América francesa.

do que ocorre hoje, conforme sustentam pensadores da questão identitária, como Stuart Hall, por exemplo:

[O homem] Previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso [...]. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2020, p.11)

O que se pode constatar é que esta sociedade sonhada está longe de ser homogênea e parece-nos que o caso do Québec oferece um exemplo particularmente rico da relação antinômica que se estabelece entre uma cultura intelectualizada e uma cultura popular, pois as elites tentam inscrever no espaço do Outro as marcas de sua alteridade. O desejo de pertencimento e a demarcação de uma cultura específica deixam entrever o medo da mestiçagem, o mal-estar com relação à dinâmica das culturas populares, bem como as reticências quanto a uma integração completa no continente (BOUCHARD, 2000). Isso explica a dificuldade ressentida pelos quebequenses quando tentam definir o estatuto de sua cultura em relação aos pólos da Europa e da América, sobretudo após 1763, quando a França cede sua colônia à Inglaterra. E a literatura carrega para si os percalços da construção imaginária de uma coletividade marcada pela dissonância e o descompasso. Impossibilitada de apreender o mundo ou trazer uma solução satisfatória para o caos que se tenta ordenar, o instrumental da racionalidade torna-se inconcebível e o conceito de real inoportuno para exprimir o *non-sens* do mundo. A presença de imagens do grotesco no romance em tela revela-se então como resposta estética à desordem de um cotidiano caótico e incerto, na medida em que ele representa a ruptura com o princípio mimético da reprodução realista do mundo familiar e a transgressão das leis da natureza, assim como das leis da proporcionalidade. Por seu potencial corrosivo, o grotesco tende a aparecer em sociedades e tempos marcados por lutas, mudanças radicais de valores histórico-culturais e conflitos intensos de narrativas de demarcação, já que, segundo David Roas, o grotesco “*revela su [da sociedade] verdadera cara: caótica, ridícula y sin*

*sentido*” (ROAS, 2011, p. 78). Ao produzir uma ficção insólita, Anne Hébert coloca toda a herança cultural e imaginária sob a égide da fábula, ou seja, da imaginação dos leitores. Ela contribui assim para a relativização desses conceitos, convidando-nos a pervertê-los, pois a irrealidade torna-se o único meio de exposição do cotidiano, e é por este viés que a verdade dos monstros reais que a sociedade e a cultura produzem sobem à superfície e são desmascarados.

O romance de Anne Hébert *Les enfants du sabbat*, publicado em 1975, é o relato do debate interior vivido pela irmã Julie de la Trinité, filha do diabo e de uma feiticeira, que traz para o convento das Damas do Sangue-Precioso as lembranças de uma infância terrível e ao mesmo tempo fascinante, passada com sua família no interior longínquo da província quebequense. São então confrontadas duas ordens de acontecimentos que traduzem duas visões de mundo excludentes entre si, aproximando o sagrado do profano, uma religiosidade primitiva e inconfessável às voltas com uma religião de teor moralizante e limitador. Cada uma dessas ordens possui uma escala de valores própria, excluindo qualquer possibilidade de conciliação entre elas. De um lado, o espaço da liberdade que permite que os desejos mais ancestrais se realizem e que todo um passado coletivo seja acessado. A relação do homem com a terra primitiva aparece como uma simbiose natural e imediata, isenta do filtro da cultura e da moral. De outro, o espaço da ordem e do silêncio que recai sobre tudo que é humano, onde sonhos e desejos devem ser enterrados e esquecidos para sempre em nome da “civilização”. No convento “*le voeu d’obéissance vous dispense de toute décision, de toute initiative*” (HÉBERT, 1975, p. 50); aí, o fundo na alma “*et de leurs péchés doit[vent] être atteints et dénoncés*”; escruta-se tudo para detectar o Mal: os amores e as dores devem ser “detectados e checados” (HÉBERT, 1975, p. 81). Resta, então, à irmã Julie de la Trinité simular, carregar a máscara que esconde o que não pode ser dito, para lograr aceder ao mundo da cultura, da purgação e de tudo que é aceitável, mantendo seu rosto “*lisse, sans aucune expression de joie ou de peine, nivelé, raboté, effacé*” (HÉBERT, 1975, p. 22).

Em sua chegada ao convento, Julie acredita que poderá se libertar do mundo da cabana da infância e guardar segredo sobre sua verdadeira origem. Ela se esforça para incorporar as leis do “universo da civilização”, ou seja aquele que nega o incesto, que obriga a calar os desejos e a esconder o Mal. Contudo, não consegue livrar-se das

visões do passado, que surgem com força em sua mente, inspirando um misto de terror e prazer. As lembranças da cabana da montanha de B... assumem um papel de resistência, de contestação e como um desafio às leis que tentam lhe impor no convento:

*Mon visage à lire, ma mère dure, lisse; un vrai caillou. Que ma mère supérieur y lise ce qui lui revient de droit; l'obéissance, la soumission. Mais pour le coeur le plus noir de mon coeur, ma nuit obscure, ma vocation secrète, que ma mère supérieur aiguisse en vain sa curiosité! Je défends ma vie. Je suis sûre que je défends ma vie. (HÉBERT, 1975, p. 22)*

Para a irmã Julie, viver é experimentar tudo aquilo que não cabe no mundo da ordem e da ascese; é não renunciar a nenhuma dimensão da existência, é viver intensamente sua relação com o Outro. Eis como Julie concebe uma vida plena: é preciso preservar a pulsação que permanece viva nas lembranças da montanha de B... como a memória de um território primordial. Para Julie, ordem e desmedida se conjugam: continência e excesso, jejuns e orgias, Deus e o Diabo, Bem e Mal. Todos esses pares antinômicos estão presentes tanto nas preces do convento como também nas encantações diabólicas dos rituais da cabana, eles atuam lado a lado e se enfrentam mutuamente. Como unir em um discurso coerente o que se apresenta como fissurado, fraturado, contraditório em sua origem? Ora, a estética do grotesco promove a reunião desses contrários e sustenta uma ficção que exhibe o descentramento do sujeito e a fratura entre a natureza dos acontecimentos e sua adequação à realidade. Irmã Julie deseja livrar-se da “imagem obsessiva”, esquecer para sempre a “cabana da infância”, mas seus esforços estão fadados ao fracasso, pois ela é ultrapassada pela potência de suas visões. Julie deseja seu próprio irmão, mas está consciente do interdito: “É ele que eu adoro em segredo. Eu sei que é um sacrilégio” (HÉBERT, 1975, p. 24). O universo ordenado do convento não é suficientemente forte para suprimir o Mal entranhado em suas memórias. Em sua *História da loucura*, Foucault afirma, referindo-se ao final do século XVIII:

*Le mal qu'on avait tenté d'exclure dans l'internat réapparaît, pour la grande épouvante du public, sous un aspect fantastique. On voit naître et se ramifier en tous sens les thèmes du mal, physique et moral tout ensemble, et qui enveloppe dans cette indécision, des pouvoirs confus de corrosion et d'horreur. [...] Toute cette brusque conversion de*

*l'imagination occidentale n'a-t-elle pas été autorisée par le maintien et la veille du fantastique dans les lieux mêmes où la déraison avait été réduite au silence?* (FOUCAULT, 1972, t. 3, p. 25)

Com efeito, é nos locais onde os acessos de loucura de uma imaginação descontrolada são velados e mantidos longe das outras pessoas que deveriam ser protegidas, que surge o Mal com seu cortejo de diabos, feiticeiros e possuídos. A presença do “diabo” – figura emblemática que reúne em si o desejo obscuro da perversão e, ao mesmo tempo, a punição que é seu contraponto –, reveste-se aqui do duplo peso do incesto, já que o diabo é o próprio pai de Julie de la Trinité.

Tal como “uma imagem obsessiva” (HÉBERT, 1975, p. 7), a feiticeira é uma figura recorrente na obra da autora e a raiva que a irmã Julie lança na cara de suas companheiras não poderia ser expressa pela boca de uma mulher circunscrita a proporções puramente “humanas”. A amplificação grotesca dos limites do humano traduz a impossibilidade de reduzir a realidade aos seus limites ordinários. E, como sugere Dominique Ihel (1997, p. 15), quer ele signifique “proliferação ou dissolução, exuberância ou redução, o grotesco não deixa de ser uma forma excepcional de visão, diferente segundo o tempo ou lugar, mas sempre sustentada pela ambigüidade fundamental”, pois o grotesco é, antes de tudo, “mistura, mistura de duas concepções contraditórias, para além do simples encontro do trágico com o cômico”.

Assim, essa revolta traduz-se pela explosão dos desejos mais recônditos e pela expressão de seus poderes mais secretos, os mesmos que as religiosas do convento tentam sufocar. É então no Mal e nos ritos primordiais nos quais ele é praticado, que Julie vai buscar sua força e sua energia libertadora. A circularidade do mito expressa a impossibilidade de resoluções históricas para os impasses que surgem do contato entre diferenças, em recusa ao imperativo do etnocentrismo e da História. A volta ao primitivo, ao mágico e à circularidade do tempo que a composição grotesca sugere ganham o peso de uma expressão de revolta.

O Mal deve ser abolido, extirpado; entretanto, é o Mal que abriga tudo o que vive, que palpita e que está em comunicação com a terra. No sabá, a harmonia das coisas é recuperada e a relação que existe entre a música e “*l'écorce [lui] est révélé et [la] comble de bonheur*” (HÉBERT, 1975, p. 40). E é na floresta, onde “o céu e a terra se confundem”, que Julie vê aproximar-se seu irmão Joseph, vestido com uma



roupa suada, impregnada do odor primitivo de um “rapaz que nunca se lavou” (HÉBERT, 1975, p.127). Nesse espaço invertido (a cerimônia do sabá, na montanha), dominado pelo Mal, situado para além da civilização, desaparecem a fragmentação, a ruptura entre o desejo e sua realização e dilui-se a fronteira entre o permitido e o interdito, pois, como se sabe, a separação do corpo e da alma, avatar da bipolarização que opõe “o princípio do prazer” ao “princípio da civilização”, vinculada à tradição judaico-cristã, constitui uma fonte permanente de conflito para o homem.

Ora, é também na montanha de B..., território que desconhece os interditos, que vivem os pais de Julie – Philomène e seu marido Abélard –, casal primordial cuja existência evolui em sintonia perfeita com seus desejos, saciados em meio à embriaguez, a orgias de mentes e rituais macabros. Nesse universo primitivo grotesco, eles são deuses e demônios ao mesmo tempo; a única ordem que aceitam é a dos impulsos do corpo. Segundo Roger Caillois (1938, p. 54), existe uma tendência inerente a todo organismo vivo de reproduzir um estado original ao qual ele foi obrigado a renunciar em nome da civilização, como o instinto de morte, de que nos fala Freud, e que também está presente no orgasmo, por exemplo. Como feiticeiros, Philomène e Abélard escapam a esta ordem civilizatória e, por conseguinte, podem exercer livremente suas pulsões mais fundamentais, para além dos interditos. Os habitantes do vilarejo próximo à montanha de B..., quando se entregam aos rituais diabólicos e libertadores orquestrados pelo casal, não poderiam agir por conta própria, pois, como lembra Caillois, as pessoas ficam paralisadas diante de um ato tabu, ancorado na psicologia humana e nas diversas determinações sociais (representações coletivas). Por isso, delegam a execução desses atos ao “herói”, ou seja um elemento mediador que, por não ser humano, está, por isso mesmo, isento da culpa que pesaria normalmente sobre um indivíduo comum. Quando Philomène – apelidada de La Goglué<sup>4</sup> – não consegue gerar um filho com seu próprio filho, legitimando assim o incesto como paroxismo da cerimônia diabólica, a situação de festa – espaço em que os tabus são neutralizados e a inversão ocorre – se desfaz. Rompidas as regras de um mundo

4. Em uma entrevista – cf. nas referências – Anne Hébert declarou que havia se inspirado em uma pessoa chamada de “La Goglué”, que existiu no Quebec, e cuja lenda era bem conhecida de todos.

invertido, o sentimento de culpa, seguido do desejo de purificação que isso gera, retoma seu lugar. E o grupo social elege um bode expiatório sobre o qual vem recair toda a violência dos conflitos latentes. (DELUMEAU, 2001, p. 376) Eis por quê, evocando o retorno à ordem do mundo, cabe a um morador da montanha de B... lembrar:

*Nous sommes liés par les promesses et les interdictions. Nous sommes soumis à la dureté du climat et à la pauvreté de la terre. Nous sommes tenus par la crainte du péché et la peur de l'enfer. Le monde est en ordre, les patates et le foin viennent bien, un an sur deux, les enfants poussent dru. [...] Notre erreur c'est d'avoir voulu échapper à notre sort.* (HÉBERT, 1975, p. 119)

O preço a ser pago para se poder viver em um mundo ordenado e tranquilizador é o da renúncia ao incesto e o apagamento de uma parte da dimensão do humano. Esta não pode se realizar senão pela mediação de uma feiticeira e do diabo. E é esse preço que parece pesado demais para a irmã Julie. À exacerbação dos desejos mais inconfessos que povoam as lembranças dos tempos da cabana, vêm somar-se em sua mente as sujeiras do corpo e da alma, como um acúmulo do residual humano a reclamar a transgressão. Tudo isso não poderia ser revelado senão em um “outro mundo”: “*Et d'ailleurs, pourquoi m'en faire pour une chemise sale? Plus je macère dans ma crasse, plus je m'échappe facilement du couvent, plus je mérite des compliments ailleurs et plus je suis contente et joyeuse dans un autre monde*” (HÉBERT, 1975, p. 57).

## Considerações finais

Ou seja, como explicita Peter Penzoldt (1952, p. 104) com relação à censura, “*pour beaucoup d'auteurs, le surnaturel n'était qu'un prétexte pour décrire des choses qu'ils n'auraient jamais osé mentionner en termes réalistes*”. Parece-nos então que é o fantástico – espaço em que a inversão se produz – que se afigura como meio privilegiado para se tratar do tema do desejo, completamente isento de qualquer conotação moral ou religiosa. Como a ficção fantástica destitui a realidade de seu lugar de crenças e códigos que nos são impostos, ela consegue traduzir o desejo mais recôndito de fugir às imposições restritivas pelo excesso de vertigem e de absoluto que ela instala.

Interrogada sobre a gênese de seu romance, Anne Hébert declara que “*avai[t] pensé faire un livre sur ce qui se passe à la montagne et un autre sur ce qui se passe au couvent. Tout à coup [j’ai] elle a réuni les deux*” (HÉBERT In: EDMON, 1980, p. 106). De fato, seria difícil conceber a relativização dos dois universos aqui confrontados, se não estivessem colocados lado a lado e intrincados um no outro. Como na ficção fantástica o acontecimento sobrenatural participa da economia do texto como uma ordem tão possível quanto a do natural, as duas instâncias estabelecem uma relação de complementaridade e, ao mesmo tempo, expõem a sua incompatibilidade. Ou seja, nem um nem outro sozinhos poderiam dar conta da realidade problemática e fragmentada a não ser pela construção textual em paralelo. O sobrenatural e o irreal impõem-se aqui como uma possibilidade tão concreta e objetiva quanto o natural e o real, acenando para uma das formas possíveis de expressar a relação sujeito-exterioridade. O esforço do homem para encontrar um sentido para sua condição e para compreender o mundo que o cerca vê-se assim encenado pela literatura fantástica que, por seu turno, nutre-se da contradição entre essas diferentes maneiras de apreensão do real e do descrédito da racionalidade como via única de entendimento do mundo e suas fraturas. A esse respeito, eis como Anne Hébert responde à pergunta que lhe fazem sobre o que poderia significar o “homem” que aguarda Julie ao final do romance:

*Ça dépend de quel bord vous êtes. Si vous croyez au diable, vous direz que c’est le diable; si vous croyez à la psychanalyse, vous direz que c’est un phantasme, et si vous êtes enraciné sur la terre, que vous êtes réaliste, vous direz que c’est son amant, tout simplement. (HÉBERT, 1980, p. 107-108)*

Isso explica também porque as cerimônias do sabá da montanha e da missa no convento são descritas paralelamente, evidenciando a confrontação entre os dois mundos. No sabá, “a ordem do mundo é invertida” e “a beleza mais absoluta reina sobre o gesto atroz” (HÉBERT, 1975, p. 42). Ora somente o grotesco da realidade transfigura e invertida do sabá permite deslindar as incongruências e a falsidade dos princípios do universo conventual, representante de uma certa ordem das coisas. Na voracidade da festa e dos ritos demoníacos, a comunidade do pequeno vilarejo desobedece os decretos da

diocese que havia proibido as danças e a música.<sup>5</sup> Removendo para a superfície a lama residual que a sociedade tenta esconder, a cerimônia do sabá exhibe o mundo libertador das sujeiras, do incesto e do prazer ilimitado, para além da vida e da morte: “*Elevés à une haute puissance, tous tant que nous sommes, la vie et la mort n’ont plus aucun secret ni tourment pour nous*” (DION In: BELANGER, 1999, p. 44).

Por sua identificação com a “intimidade da terra”, o universo infantil da irmã Julie coloca-se em oposição ao mundo da razão, isto é, tudo que deve permanecer calado e que não pode ser “revelado”. Apesar dos acontecimentos que desregulam a vida no convento, a madre superior insiste que “tudo está em ordem na casa” (HÉBERT, 1975, p. 55), buscando recuperar o equilíbrio perdido. Entretanto, o ambiente “natural” é ultrapassado pela intervenção do “sobrenatural” e o que é atroz transforma-se em Bem, ao passo que o Mal opera “o reverso do mundo”, pois irmã Julie faz renascerem todos os monstros, o cortejo de figuras bestiais e todos os fantasmas noturnos que se escondem por detrás dos rostos apaziguados das religiosas do convento.

Situada entre duas línguas e duas memórias identitárias – a do país de sangue e a do país do tempo contemporâneo – Anne Hébert ilustra em seus textos as dificuldades próprias do processo de construção de uma identidade nacional quebequense e nos transmite a experiência de viver no limite entre duas culturas, sem pertencer efetivamente nem a uma nem à outra.

## Referências

ALMEIDA, Flavio García de. <http://www.insolitoficcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/>. Acesso em 5/06/2021.

BERGER, Jean du. Tradição e constituição de uma memória coletiva.

5. Durante vários anos, a dança havia sido proibida pelos bispos, por oferecer ocasião para o pecado. Essa interdição deu lugar a várias narrativas nas quais os dançarinos eram punidos pelo diabo e as moças eram raptadas por Satã. Cf. a este respeito Sylvie DION, Transgressões e crenças populares: o legendário do Québec, in BELANGER et alii, *A América francesa: introdução à cultura quebequense*. Rio Grande: FURG, 1999, pp. 225-240.

- Tradução de Maria das Graças C.L.L. de Carvalho. BELANGER, Alain, HANCIAU, Nubia & DION, Sylvie (Orgs.) *América francesa: introdução à cultura quebequense*. Rio Grande: FURG, 1999.
- BESSIERE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.
- BOUCHARD, Gérard. Littérature et culture nationale du Québec: le clivage culture savante / culture populaire. PORTO, Maria Bernadette (Org.) *Fronteiras, passagens, paisagens na Literatura Canadense*. Niterói: ABECAN/EDUFF, 2000.
- CAILLOIS, Roger. *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard, 1938.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 [1978].
- EMOND, Maurice. Entrevue avec Anne Hébert et Étude in *Les romanciers du Québec*. Québec: Editions du Québec français, 1980.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie*. Paris: Gallimard, 1972.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.
- HAMELIN, Jean & PROVENCHER, Jean. *Brève histoire du Québec*. Québec: Boréal, 1997.
- HEBERT, Anne et alii. *Les romanciers du Québec*. Québec: Editions du Québec français, 1980.
- HEBERT, Anne et alii. *Les enfants du sabbat*. Paris: Seuil [1975], Québec: Boréal, 1995.
- IHEL, Dominique. *Le grotesque*. Paris: PUF, 1997.
- MELLIER, Denis. *La littérature fantastique*. Paris: Seuil, 2000.
- MICHELET, Jules. *La sorcière*. Paris: René Julliard, 1964 [1862].
- PENZOLDT, Peter. *The Supernatural in fiction*. Londres: Peter Nevill, 1952.
- ROAS, David. *Tras los límites de lo real*. Una definición de lo fantástico. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2011.
- SAINT-MARTIN, Lori. Pur Polyester. PORTO, Maria Bernadette (Org.) *Fronteiras, passagens, paisagens na Literatura Canadense*. Niterói: ABECAN/EDUFF, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, *Situations I*. Paris: Gallimard, 1947.
- VANASSE, André. L'écriture et l'ambivalence, une entrevue avec Anne Hébert. *Voix et images*, vol. 7, n° 3. Québec: Printemps, 1982.

## Entre dentes e túmulos: os elementos do gótico presentes em *Berenice* e *The Fall of the House of Usher*, de Edgar Allan Poe

Alanis Zambrini Gonçalves (UNICAMP)<sup>1</sup>

### Introdução

Edgar Allan Poe é um autor muito conhecido nos dias de hoje, sobretudo por ser o inventor da história de detetive e por suas histórias de terror de congelar o sangue. Célebre por seus contos e poemas, o autor é um dos mais conhecidos na literatura mundial, justamente por sua entrada na cultura popular, o que se dá tanto com sua obra, cuja influência em outros autores é notável, quanto com sua vida pessoal, dramatizada como uma vida de poeta sofrido.

A partir disso, há dois contos célebres do autor que serão utilizados neste artigo, sendo eles *Berenice* e *The Fall of the House of Usher*, os quais fazem parte da categoria dos contos de terror gótico de Poe. Em *Berenice*, apresenta-se a história do narrador, Egeu, o qual possui uma monomania extrema, caracterizada por um hiper foco em muitas coisas do seu dia a dia. Egeu ama sua prima, Berenice, a qual era seu extremo oposto, pois o jovem era paranoico e sem muita força de vontade, enquanto sua prima era vivaz e feliz, apesar de esta possuir uma doença cataléptica, a qual lhe causava ataques frequentes, nos quais uma espécie de transe tomava conta da moça. Em meio a isso, Egeu acaba tendo uma obsessão contínua pelos dentes de sua prima, mesmo quando ela acaba morrendo de um de seus ataques. No final do conto, revela-se que Berenice havia sido enterrada viva, em virtude de sua doença apenas tê-la feito parecer morta, e que Egeu, obcecado e monomaniaco, profanou o seu túmulo para fazer uma cirurgia dental no corpo e arrancar seus dentes.

Já em *The Fall of the House of Usher*, encontra-se a história de um narrador, o qual é um colega antigo de Roderick Usher, dono de uma casa chamada Casa de Usher, para onde o narrador se dirige após uma

1. Graduada em Letras-Português pela UNICAMP, graduanda em Estudos Literários e mestranda em Teoria e História Literária pela mesma universidade, com interesse em pesquisas que abordem o gótico, literatura vitoriana ou literatura de língua inglesa de um modo geral.

carta de Roderick pedindo a sua companhia, pois este último teria uma doença dos sentidos que o deixava mal. Lá, o narrador é acometido por estranhas sensações em meio à casa, e fica ainda mais desconcertado ao saber que a irmã gêmea de Usher morre na primeira noite em que ele está na casa, devido a um ataque cataléptico. Após a morte da moça, Roderick pede para que ela não seja enterrada e sim colocada na tumba da família e, após um tempo, o conto mostra como, na verdade, Usher está enlouquecendo devagar e que a moça (assim como no caso de *Berenice*) havia sido enterrada viva. No final do conto, ela aparece na porta do quarto em que o narrador e Usher estavam, para dar seus últimos suspiros, após seu esforço de ter saído da tumba na qual havia sido posta. Roderick também morre, enquanto ela cai morta em seus braços. O narrador foge da casa após esses acontecimentos, enquanto a casa colapsa e desaba por meio de uma fenda que havia nela, caindo no lago abaixo da propriedade.

A partir do enredo dos dois contos, é possível ver como o tema da loucura aparece em ambos, pois em *Berenice* Egeu é acometido por uma monomania, a qual faz seus sentidos serem mais aguçados e sensíveis, enquanto em *The Fall of the House of Usher*, Roderick Usher também possui uma dita doença, muito parecida com a de Egeu, em razão de ela fazer com que seus sentidos fiquem mais sensíveis também. Assim, por conta de sua monomania, Egeu possui hábitos estranhos, como repetir uma palavra até que esta perca seu significado ou ficar uma noite inteira olhando para a chama de uma vela. Do mesmo modo, Roderick também não consegue viver normalmente por causa da sua chamada doença, que nada mais é do que também uma espécie de monomania, sendo um exemplo sua incapacidade de ouvir música, por conta de sua sensibilidade ao escutá-la (com exceção dos sons produzidos por instrumentos de corda, os quais lhe aprazem muito).

Além disso, é possível ver como a casa de Roderick Usher é descrita de uma maneira gótica, de modo a relacionar a arquitetura do lugar a sentimentos fortes, negativos e melancólicos, o qual é um elemento comum na literatura gótica que vem antes de Poe, como *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe, e até mesmo em livros que figurarão bem depois do autor, como é o caso do *The Haunting of Hill House*, de Shirley Jackson, outra escritora famosa do gótico americano. Além disso, vê-se também como ambos os contos pretendem trabalhar com pânicos existentes na época, como é o caso do enterro vivo

de uma pessoa, de modo a causar sensações diversas no leitor, pensando também em como essas sensações levariam a um certo senso de sublime, conforme a tradição estética do gótico.

Assim, nesse artigo, é de interesse estudar como esses elementos mostram uma tradição gótica seguida por Edgar Allan Poe, porém com certas especificidades que recaem no contexto do gótico americano, pensando em como essa região possui suas particularidades em relação à Europa. Com isso, por meio desse artigo veremos como a literatura gótica traz elementos que serão usados por Poe em meio aos seus contos.

### **A tradição gótica e o gótico americano**

O termo gótico era originalmente utilizado para se referir às tribos dos godos, mas durante o século XVIII sofreu alteração de modo a contemplar um tipo de arquitetura que havia prevalecido na Europa durante o fim da Idade Média, e que estava sendo retomado neste século por algumas pessoas que admiravam seu estilo arquitetônico. A arquitetura gótica se constituía principalmente por arcobotantes, arcos e abóbadas ogivais e grandes vitrais, que traziam um pouco mais de luz ao ambiente, mas que eram consideradas obscuras, ganhando espaço principalmente na Inglaterra.

Após a retomada do uso do gótico na arquitetura, pessoas famosas utilizaram-se desse estilo, como é o caso de Horace Walpole, o qual ficou conhecido por sua majestosa casa gótica em Strawberry Hill. Walpole, após um sonho que havia tido, acabou escrevendo um romance intitulado *The Castle of Otranto*, que de acordo com o autor, trazia a mistura do antigo com o moderno. Assim, essa obra acabou por inaugurar a tradição da literatura gótica, a qual sobrevive até os dias de hoje, sendo adaptada para outras mídias, como filmes, ou sendo apreciadas originalmente.

Após a publicação de *The Castle of Otranto*, há diversos outros romances sendo publicados com o mesmo tom, com elementos similares e com o mesmo princípio estético da característica sublime da dor. Originalmente trazida por Edward Burke em seu *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, esta estética discute como o sublime pode ser alcançado pela mistura da dor e do prazer, principalmente a partir do medo, o que será a base para



o efeito que se procura causar nas histórias góticas. Assim, Burke teoriza que o sublime advém do senso de medo e de perigo, principalmente com a dissolução do “eu” e com a ameaça de morte, como notado por Clery (2002):

*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) de Edmund Burke foi a consideração mais ambiciosa e metódica do sublime já publicado. Ela apresentou um transporte imaginativo não apenas como desejável - uma opção retórica entre outras - mas como uma necessidade, mentalmente e até fisiologicamente. Burke começa delineando o problema da indiferença, um estado de letargia mental provocado por uma dieta estável do familiar. O prazer positivo, o tipo de novidade associada à beleza, é uma forma de aliviar o problema, mas é apenas uma cura leve e temporária. Muito mais eficaz é um tipo peculiar de dor misturada com deleite, “a emoção mais forte que a mente é capaz [de sentir]”. (CLERY, 2002, p. 28)<sup>2</sup>

Com isso, baseados na ideia de Burke, os escritores da literatura gótica, utilizaram-se da sensação de terror e de dor para levar seus leitores ao sublime, algo muito parecido com o papel já exercido pelas tragédias. Assim, eles levariam os leitores ao deleite a partir de ações, monstros e ambientes assombrosos, que despertariam o medo. É por essa razão que a literatura gótica irá se desenvolver de modo a apresentar um monstro em meio ao enredo de suas histórias, principalmente porque o monstro representa aquilo que há de estranho e abjeto, sendo desprezado pelos leitores que se encontram com essa monstruosidade, mas causando um prazer ao ver os heróis lidando com esse monstro. Isso ocorre ainda mais porque na maioria das histórias góticas o monstro é derrotado pelo herói, e tudo volta ao normal, causando uma sensação de medo, mas ao mesmo tempo de alívio ao ver que a normalidade volta a prevalecer no final.

2. No original: “Edmund Burke’s *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) was the most ambitious and methodical consideration of the sublime yet published. It presented imaginative transport not only as desirable –one rhetorical option among others –but as a necessity, mentally and even physiologically. Burke begins by outlining the problem of indifference, a state of mental lethargy brought about by a steady diet of the familiar. Positive pleasure, the type of novelty associated with beauty, is one way of relieving the problem, but it is only a mild and temporary cure. Far more effective is a peculiar kind of pain mixed with delight, “the strongest emotion which the mind is capable [of feeling]”. Tradução minha.

Outra obra que também pode servir para analisarmos o aspecto filosófico do prazer associado ao terror é o ensaio *The Pleasure Derived from Objects of Terror*, de John e Anna Laetitia Aikin. Eles irão complementar a teoria de Burke sobre o sublime, principalmente em meio a sua comparação entre a tragédia e o fantástico, que traz consigo a categoria do gótico. Desta maneira, eles trabalham com a ideia de o prazer advir da sensação de terror, assim como há a catarse em meio à tragédia, em que o prazer, misturado a uma sensação de piedade, advém de algo violento e trágico. Com isso, eles irão reiterar a ideia de sublime de Burke, ao trazer o seguinte conceito (apresentado com seu teor original no texto de Clery):

Um acontecimento estranho e inesperado desperta a mente e a mantém na retaguarda; e onde a agência de seres invisíveis é introduzida, de “formas invisíveis e mais poderosas do que nós”, nossa imaginação, se desprendendo, explora com arrebatamento o novo mundo que se abre a sua visão e se alegra com a expansão de seus poderes. (CLERY, 2002, p. 32)<sup>3</sup>

Deste modo, romances como *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis e *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe utilizam-se desse princípio estético para fazer romances que trazem emoções fortes ao leitor, principalmente de medo e dor, já que isso o levaria ao sublime. Além disso, outras características irão ser comuns no tropos do gótico, como o uso de elementos que remetem à casa assombrada e a temas como a loucura e a monstruosidade presentes em meio aos seres humanos. Isso seria alcançado a partir de forte ambientação e uso da natureza para os efeitos pretendidos, bem como trazendo elementos do sobrenatural ou do aparentemente sobrenatural, que depois se revela ser algo racional.

Em relação à casa assombrada, vemos a ambientação de alguma casa como sendo palco de assombrações, como fantasmas, ou como lugar em que se há sofrimento ou dor, havendo uma sensação ruim em relação à forma da casa. Isso é um tema recorrente em

3. No original: “A strange and unexpected event awakens the mind, and keeps it on the stretch; and where the agency of invisible beings is introduced, of ‘forms unseen, and mightier far than we,’ our imagination, darting forth, explores with rapture the new world which is laid open to its view, and rejoices in the expansion of its powers” Tradução minha.

vários romances, como é o caso de *The Castle of Otranto*, o qual mostra uma casa medieval onde irão acontecer diversos acasos que trarão apenas sofrimento, sendo mesmo palco de diversas mortes e perseguições. Em *The Monk*, tem-se um castelo sendo assombrado pelo fantasma da Freira Sangrenta, bem como as salas e cômodos tenebrosos das abadias e monastérios. Mesmo em *The Mysteries of Udolpho*, há diversos acontecimentos ligados tanto ao obscuro castelo de Udolpho, na qual a protagonista Emily é forçada a ficar, quanto em relação ao castelo de *Chateau-le-Blanc*. Vários mistérios irão acontecer nesses ambientes, relacionados aos diversos recônditos misteriosos desses castelos, que trarão sensações de medo e dor para as personagens do romance.

Em relação à loucura, também existe um bom número de romances góticos que retratam esse tema, como em *The Castle of Otranto*, no qual Manfred fica enlouquecido e persegue Isabella para que esta se case com ele, ordenando mortes e sendo cruel por conta de seu ensandecimento após a morte de seu filho e único herdeiro da família de Otranto. Além disso, o tema figura em outros romances góticos também no século XIX, como é o caso de *Jane Eyre*, em que há a figura de Bertha, uma mulher ensandecida que é casada com Rochester, par amoroso de Jane, e que fica trancada em seu porão por conta de sua condição perigosa, sendo que ela chega até mesmo a tentar colocar fogo na casa em residia. Além disso, também pode-se pensar na figura de Victor Frankenstein, do romance *Frankenstein*, em que o personagem adquire uma monomania em relação ao monstro que havia criado, principalmente após as ações assassinas da criatura, as quais lhe haviam tirado a sanidade. Apesar de Victor não ser exatamente caracterizado como louco, Mary Shelley faz um jogo de ações e de perseguição na história que nos faz questionar a sanidade de Frankenstein.

Ademais, temos também o uso de elementos monstruosos em meio à literatura gótica, de modo a chocar o leitor e causar um estranhamento frente a essa monstruosidade, que pode ser entendida como a transgressão de regras morais da época ou mesmo como a figura do *outsider*, que não consegue se adaptar e ser aceito na vida em sociedade. Assim, temos o exemplo do próprio monstro em *Frankenstein*, que é a simbolização máxima do *outsider*, pois não é aceito pela sociedade por conta de sua condição de não categorização frente ao mundo ordenado. Outro exemplo é o caso de *Varney, the Vampire; or*

*the Feast of Blood*, em o vampiro Varney é mostrado como o monstro em questão, o qual causa sofrimentos para aqueles com quem convive ao transgredir certas moralidades presentes durante o começo da Era Vitoriana.

Porém, afora as obras canônicas do gótico presentes na ficção inglesa, precisamos entender como o gênero sofreu mudanças e se adaptou para as especificidades vividas no território americano, principalmente nos Estados Unidos, onde a confluência gótica, especificamente no sul do país, sobrevive até hoje. Desta maneira, Coad (1925) irá nos mostrar que a literatura gótica antes de Poe começou com tendências interessantes, quando pensamos no espaçamento da América. No começo, o gótico começou a ser mais utilizado no país por meio da arquitetura e da pintura, mas depois também tomou seu lugar na literatura, primeiramente com alguns poemas, como é o caso de *The Pictures of Columbus*, de Philip Freneau e *The Sorceress, or Salem Delivered*, de Jonathan M. Scott, nos quais já é possível ver uma especificidade americana, como no caso deste último, que traz referência à bruxaria e aos julgamentos ocorridos com relação às bruxas de Salem em território estadunidense. Além disso, temos algumas peças góticas as quais irão inspirar-se sobretudo na literatura feita por Ann Radcliffe, sobretudo com sua forma de sobrenatural racionalizado, no qual temos mistérios que parecem apontar para o sobrenatural, mas que, no final, são explicados como tendo sido totalmente naturais.

Em relação ao romance gótico, o pioneiro nessa forma foi Charles Brockden Brown, com seu *Wieland, or the Transformation*, em que há uma grande inovação no cenário onde se passam as histórias. Assim, antes havia histórias que se passavam sempre em castelos medievais ou abadias, todas em território europeu. No entanto, com a ficção de Brown, o autor inaugura uma maneira de escrever a literatura gótica a partir dos cenários existentes na própria América, sem precisar recorrer à representação de espaços europeus para que as narrativas fossem góticas. Deste modo, como nos diz Coad:

Além de sua considerável habilidade como narrador, a importância de Brown para nós consiste no fato de que ele sempre escolheu um cenário americano para seus romances do estranho e maravilhoso, e que ele ofereceu, na medida do possível, uma explicação científica para seus mistérios. Ao basear seus efeitos em fenômenos

científicos de natureza assombrosa, ele conseguiu um terror logicamente convincente que foi uma contribuição real para a literatura gótica. (COAD, 1925, p.82)<sup>4</sup>

Além dele, outro escritor importante para a tradição gótica existente nos Estados Unidos é Washington Irving, que irá trazer à luz os famosos contos góticos, com obras como *The Legend of Sleepy Hollow*, que figuram a mesma tendência inaugurada por Brown sobre usar o território americano como ambiente para as histórias góticas, além de trazer um maravilhamento ao leitor que só é possível pela pequena duração do conto. Além disso, temos John Neal, que com obras como *Logan, the Mingo Chief*, mostram como o gótico está intimamente ligado à ideia de loucura.

Após isso, teremos o gótico trazido por Edgar Allan Poe, o qual irá utilizar vários elementos da tradição gótica já existente, porém com uma criatividade própria que irá estabelecer relações complexas entre o gótico e a psicologia de seus personagens, principalmente no que tange à figura do assassino e do monomaníaco, como é o caso, por exemplo de contos como *The Tell-Tale Heart* e *Berenice*. Assim, neste artigo buscaremos estudar dois contos principais, *Berenice* e *The Fall of the House of Usher*, em que veremos como Poe utiliza estes elementos presentes na literatura gótica que circulou antes e durante seu tempo, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos.

### **O gótico em *Berenice* e *The Fall of the House of Usher***

Começando pelo conto *Berenice*, há diversos elementos do gótico que podem ser encontrados, como é possível ver pelo próprio enredo do conto, que possui um tema macabro e um final aterrorizante. Assim, temos em *Berenice* a loucura, a monstrosidade e o uso de pânico presentes na época em que o conto foi escrito, de modo a causar terror

4. No original: "Aside from his considerable skill as a narrator, Brown's importance for us consists in the fact that he always chose an American setting for his novels of the strange and marvelous, and that he offered, so far as was possible, a scientific explanation for his mysteries. By basing his effects on scientific phenomena of an uncanny nature he achieved a logically convincing terror that was a real contribution to Gothic literature." Tradução minha.

ao leitor, recursos esses que também vão aparecer em *The Fall of the House of Usher*, que veremos mais à frente. Esses elementos se relacionam diretamente com as temáticas apontadas na seção anterior sobre a tradição gótica que veio antes de Poe, de modo que vejamos como o autor utiliza esses mesmos temas em suas obras.

Primeiramente, vemos a loucura aparente na figura de Egeu, o narrador do conto, já que ele possui a denominada monomania, o que lhe causa comportamentos diferentes dos usuais, como ficar uma noite inteira olhando para uma chama, repetir uma palavra por várias vezes até que ela perca seu significado, ficar observando por muito tempo uma sombra sobre alguma tapeçaria e ficar dias sonhando com o perfume de uma mesma flor. Assim, o próprio Egeu tem consciência de sua monomania, que ele chama de doença, sendo bastante sensível sobre o que essa condição causa em seu comportamento e em sua mente:

Nesse meio tempo, minha própria doença - pois me disseram que eu não deveria chamá-la de outra forma - cresceu rapidamente sobre mim, e assumiu finalmente um caráter monomaniaco de uma forma nova e extraordinária - de hora em hora e momentaneamente ganhando vigor - e obtendo, em extensão, a mais incompreensível ascendência sobre mim. Esta monomania, se é que devo chamá-la assim, consistia em uma irritabilidade mórbida dessas propriedades da mente na ciência metafísica chamada de atenção. É mais do que provável que eu não seja compreendido; mas temo, de fato, que não seja possível transmitir à mente do leitor meramente geral, uma ideia adequada daquela intensidade nervosa de interesse com a qual, em meu caso, os poderes de meditação (para não falar tecnicamente) se ocuparam e se enterraram, na contemplação até mesmo dos objetos mais comuns do universo. (POE, 2006, p. 228-229)<sup>5</sup>

5. No original: "In the mean time my own disease - for I have been told that I should call it by no other appellation - my own disease, then, grew rapidly upon me, and assumed finally a monomaniac character of a novel and extraordinary form - hourly and momentarily gaining vigor - and at length obtaining over me the most incomprehensible ascendancy. This monomania, if I must so term it, consisted in a morbid irritability of those properties of the mind in metaphysical science termed the attentive. It is more than probable that I am not understood; but I fear, indeed, that it is in no manner possible to convey to the mind of the merely general reader, an adequate idea of that nervous intensity of interest with which, in my case, the powers of meditation (not to speak technically) busied and buried themselves, in the contemplation of even the most ordinary objects of the universe." Tradução minha.

Desta maneira, é possível ver como a loucura afeta a vida de Egeu, o que irá não só fazer com que o narrador se isole e viva uma vida quieta e melancólica, mas também irá causar sua obsessão pelos dentes de sua prima, Berenice, com a qual ele iria se casar, mas que possuía uma doença cataléptica que a fazia entrar em certos transe, da qual ela acordava com dificuldade. Essa loucura faz com que Egeu profane o túmulo de Berenice, após esta ser enterrada como morta, e arranque os dentes da moça, coisa de que ele não tem consciência até o momento em que um servo lhe conta que a moça havia sido enterrada viva e quando o próprio Egeu bate em uma caixa, que cai e revela os dentes arrancados. Pode-se ver isso pelo seguinte trecho:

Mas não pude forçá-la a abrir; e em meu tremor, ela escorregou de minhas mãos, caiu pesadamente, e explodiu em pedaços; e dela, com um som de chocalhar, rolaram alguns instrumentos de cirurgia dentária, entremeados com trinta e duas pequenas substâncias brancas e de aparência de marfim que estavam espalhadas de um lado para o outro do chão. (POE, 2006, p. 233)<sup>6</sup>

Com isso, é possível ver como a loucura é trabalhada por Poe de modo a ser o principal motivo do clímax do conto, pois já suspense no final, em que Egeu não se lembra de ter feito nada, mas tem certas dicas do seu ambiente, como a frase *Dicebant mihi sodales si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas*, que pode ser traduzida por “Meus companheiros me disseram que, se eu visitasse o túmulo de meu amigo, poderia aliviar um pouco minhas preocupações”. A frase dá uma dica ao narrador sobre o modo como ele havia profanado o túmulo de sua prima. Assim, vê-se como esse tema utilizado pela literatura gótica é retomado aqui, mas também com a figura do monstruoso, já que Egeu seria um profanador de corpos.

Aqui, temos também a monstruosidade que irá permear várias obras características da literatura gótica. No caso desse conto, em específico, podemos ver como Egeu é um monstro moral, como teorizado por Júlio Jeha, já que transgride noções morais e estéticas da

6. No original: “But I could not force it open; and in my tremor, it slipped from my hands, and fell heavily, and burst into pieces; and from it, with a rattling sound, there rolled out some instruments of dental surgery, intermingled with thirty-two small, white and ivory-looking substances that were scattered to and fro about the floor.” Tradução minha.

sua época, ao desenterrar sua prima de seu túmulo, o que é considerado um grave pecado na religião cristã que tanto estava presente na época, já que o corpo morto era tido como sagrado. Assim, Egeu pode entrar nessa categorização proposta por Jeha:

Entre as metáforas mais comuns que usamos para nos referir ao mal estão crime, pecado e monstrosidade (ou monstro). Quando o mal é transposto para a esfera legal, atribuímos-lhe o caráter de transgressão das leis sociais; quando o mal aparece no domínio religioso, o reconhecemos como uma quebra das leis divinas, e quando ele ocorre no reino estético ou moral, damos-lhe o nome de monstro ou monstrosidade. (JEHA, 2007, p. 06-07)

Além disso, podemos ver o uso de um pânico presente durante a primeira metade do século XIX: a tafofobia. Ela consiste no medo de ser enterrado vivo, do qual Poe se utiliza para construir o efeito de terror em seu conto, de modo a chocar e causar medo ao seu leitor. Deste modo, na época, esse medo apareceu justamente por conta da presença de algumas doenças que faziam com que a pessoa parecesse morta, o que a fazia ser enterrada, mas depois acordar e estar enterrada viva. Naquele tempo, começaram a aparecer várias invenções para dissipar esse medo, como túmulos em que havia um sino com uma corda presente dentro do caixão, o que fazia com que a pessoa que fosse enterrada viva pudesse pedir socorro. Assim, é possível ver como Poe utiliza-se dessa tafofobia de modo a atingir um fim estético próprio ao seu conto, o que se deve muito aos princípios estéticos presentes na tradição gótica sobre o alcance do sublime pelo terror.

Em relação ao conto *The Fall of the House of Usher*, também podemos ver como a tafofobia existe, pois aparece pelo fato da irmã de Roderick Usher, chamada Madeline Usher, ter sido colocada em uma tumba da família depois de ser dada como morta, e reaparecer depois de lutar para conseguir sair de sua prisão, apenas para morrer juntamente com Roderick após chegar no quarto em que este estava. Porém, aqui vemos como o próprio Roderick é tafofóbico, já que a colocou na tumba justamente por medo de que ao enterrá-la ela pudesse acordar, sendo que ele revela ao narrador do túmulo que de algum modo já sabia que a irmã teria sido tida como morta, mas que na verdade estava viva, além de ter tido medo de que o túmulo pudesse ser violado por ladrões de corpos.



Além disso, Usher parece sofrer de um tipo de loucura muito parecida com a de Egeu, tendo seus sentidos muito mais sensíveis, como é o caso do próprio narrador de *Berenice*, mas diferentemente desse, Usher não possui uma monomania, ou seja, não fica obsessivo com alguma coisa. Assim, ele é descrito como tendo variações de humor, ficando melancólico e depois muito enérgico, sendo que essa condição é o que faz com que ele escreva uma carta para o narrador do conto, pedindo sua companhia enquanto ele lutava contra esta condição. Assim, a loucura de Usher é um pouco mais sutil do que a de Egeu, mas, mesmo assim, também é trabalhada no conto:

Ele sofria muito de uma mórbida acuidade dos sentidos; o alimento mais insípido era só durável; ele só podia usar roupas de certa textura; os odores de todas as flores eram opressivos; seus olhos eram torturados até mesmo por uma luz fraca; e havia apenas sons peculiares, e estes de instrumentos de corda, que não o inspiravam horror. (POE, 2006, p. 303)<sup>7</sup>

Por fim, também podemos ver a tradição gótica no conto de Usher por conta da ambientação que se relaciona com a ideia da casa assombrada, em que se tem dor e sofrimento. Assim, já no começo do conto o narrador discute sobre como a casa parece lhe causar uma sensação opressora e melancólica, que não o faz se sentir muito bem, e que percorre toda a extensão de território em que a Casa de Usher está situada:

Não sei como foi – mas, com o primeiro vislumbre do edifício, uma sensação de insuportável tristeza permeou meu espírito. Digo insuportável; pois o sentimento não era aliviado por nada daquele semi-prazível, porque poético, sentimento, com o qual a mente geralmente recebe até mesmo as imagens naturais mais severas do desolado ou terrível. (POE, 2006, p. 299)<sup>8</sup>

7. No original: “He suffered much from a morbid acuteness of the senses; the most insipid food was alone endurable; he could wear only garments of certain texture; the odours of all flowers were oppressive; his eyes were tortured by even a faint light; and there were but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire him with horror.” Tradução minha.
8. No original: “I know not how it was –but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible”. Tradução minha.

Aqui, podemos ver uma sensação que parece relacionar-se diretamente com o tratado de Burke, mencionado na seção anterior, já que temos o sentimento de tristeza, mas que também causa uma forte noção do poético, ou seja, que inclusive faz parte do sublime. Isso também se relaciona com as ideias apresentadas por Poe em seu *The Philosophy of Composition*, no qual ele diz ter um fim estético para seus poemas, como em *The Raven*, que muito lembra esse tratado de Burke, pois fala de emoções fortes e sua relação com o considerado poético e sublime, sendo que, para Poe o tema mais poético de todos seria a morte de uma bela mulher, o qual é visível em diversos de seus poemas, bem como em seus contos.

Além desse sentimento explicitado pelo narrador, temos a figura da Casa de Usher quase como um personagem próprio, tida como o ambiente central de tudo o que irá ocorrer no conto. Isso é evidente mesmo no final do conto, pois quando a linha da família Usher é terminada por conta da morte de Madeline e Roderick, a casa colapsa e desaba, após sua decadência ter feito parte da família Usher e acompanhá-la até os últimos momentos:

Eu havia utilizado minha imaginação de tal forma que realmente acreditava que sobre toda a mansão e domínio ali pairava uma atmosfera peculiar a eles mesmos e a sua vizinhança imediata - uma atmosfera que não tinha afinidade com o ar do céu, mas que havia trespassado as árvores decadentes, a parede cinza e o lago silencioso - um vapor pestilento e místico, monótono, preguiçoso, vagaroso, levemente discernível, e plúmbeo. (POE, 2006, p. 301)<sup>9</sup>

Com isso, é possível ver como alguns elementos dos tropos da literatura gótica são explorados nos contos de Poe, de maneira a causar uma forte sensação de terror e melancolia, a qual levaria ao sublime e à experiência poética.

9. No original: "I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity-an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn -a pestilent and mystic vapour, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued." Tradução minha.

## Considerações finais

Nesse artigo foi possível explorar como se deu a tradição da literatura gótica que veio antes de Poe e como essa tradição trabalhava com certos temas, como a monstruosidade, a loucura, o princípio estético do terror e da dor para alcançar o sublime e a ambientação com a casa encarnada como personagem assombrada pelos fantasmas (sejam eles literais ou não. Também foi possível ver como o gótico feito nos Estados Unidos sofreu uma alteração de ambiente e em relação ao gótico inglês.

Além disso, pudemos analisar como os contos *Berenice* e *The Fall of the House of Usher* estão inseridos na tradição gótica, uma vez que possuem elementos comuns a outras obras e com o princípio estético que constrói esse tipo de literatura. Desta maneira, vê-se como Edgar Allan Poe irá utilizar-se de elementos e da cultura gótica, de modo a tecê-la em sua narrativa de forma criativa e complexa. Com isso, conclui-se que não é à toa que o autor foi e ainda é uma das maiores inspirações para muitos escritores do gótico e do terror.

## Referências

- CLERY, E. J. The Genesis of “Gothic Fiction”. In: HOGLE, Jerrold E. (ed.) *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- COAD, Oral Sumner. The Gothic Element in American Literature before 1835. *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 24, n. 1, 1925, p. 72-93.
- HAYES, Kevin J. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. In: JEHA, Julio (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- JOHANSEN, Ib. The Madness of the Text: Deconstruction of Narrative Logic in “Usher,” “Berenice,” and “Doctor Tarr and Professor Fether”. *Poe Studies/Dark Romanticism*, vol. 22, n. 1, 1989, p. 1-9.
- LIMA, Maria Antônia. Poe and Gothic Creativity. *The Edgar Allan Poe Review*, vol. 11, n. 1, 2010, p. 22-30.

- POE, Edgar Allan. Berenice In: POE, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes and Noble Inc., 2006.
- POE, Edgar Allan. The Fall of the House of Usher In: POE, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes and Noble Inc., 2006.
- SMITH, Allan. The Psychological Context of Three Tales by Poe Author. *Journal of American Studies*, vol. 7, n. 3, 1973, p. 279-292.

## **Exclusividade, atração e pessoa: um estudo do amor nas lendas amazônicas Tambatajá e Iara**

Cristiane Alves da Silva (UFAM)<sup>1</sup>

Cássia Maria Bezerra do Nascimento (UFAM)<sup>2</sup>

### **Introdução**

A partir de lendas amazônicas, este estudo tem o objetivo de analisar os elementos constitutivos da ideia de amor, conforme postulado por Octavio Paz em seu livro *A dupla chama: Amor e Erotismo*, no qual Paz (1994) afirma que uma das funções da literatura é a representação das paixões, sendo a temática amorosa recorrente desde o amor cortês<sup>3</sup> no século XII até os dias atuais. O amor é sempre motivo para a poesia, prosa ou teatro. E a concepção de amor, mesmo se modificando ao longo do tempo, carrega em sua essência o que Octavio Paz (1994) chama de elementos constitutivos, que podem ser reduzidos em: exclusividade, que trata do amor individual, e mais exatamente interpessoal, de quem ama unicamente uma pessoa e pede dela afeto exclusivo; a atração, que se configura no amor como atração involuntária e voluntária aceitação desse amor; e pessoa, que é corpo e alma: quem ama, ama a um só tempo o corpo e a alma.

Compondo a cultura amazônica, as lendas fazem parte do imaginário regional e expressam o modo de viver e as concepções do estrato populacional da Amazônia: formado pelos caboclos e os mitos que podem narrar a criação do mundo, a origem de alguma coisa, o fim do mundo e são próprios dos povos indígenas. Nesse sentido, as lendas amazônicas, objeto desse estudo, analisadas com base nos traços distintivos de nossa imagem de amor, são: a Lenda do *Tambatajá* e a Lenda da *Iara*. Esta pesquisa de caráter bibliográfico se apoia

1. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos literários – PPGL/UFAM.
2. Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários – PPGL/UFAM.
3. O termo “amor cortês” segundo Paz (1994) é um sentimento elevado, próprio das cortes senhoriais, que não tinha por fim nem o mero prazer carnal nem a reprodução; uma ficção poética, regra de conduta e idealização da realidade social.

primordialmente nos seguintes referenciais: Paz (1994) para evidenciar a nossa ideia de amor a partir de seus elementos constitutivos; Loureiro<sup>4</sup>(1995) e Krüger (2011), para pensar lendas e mitos na Amazônia; e dos estudos de residualidade, de Pontes<sup>5</sup>(1999). Para melhor evidenciar a representação do amor nas lendas amazônicas, o estudo estrutura-se a partir dos seguintes itens: Os elementos constitutivos de nossa imagem de amor em Octavio Paz; A imagem do amor na Lenda do Tambatajá; E a atração do amor na lenda da Iara.

### **Os elementos constitutivos de nossa imagem de amor em Octavio Paz**

Prêmio Nobel de Literatura no ano de 1990, Octávio Paz Lozano (1914-1998) foi um poeta, tradutor, ensaísta e diplomata mexicano, que teve grande reconhecimento no campo da poesia moderna e nas vanguardas e, por muitos anos, foi uma das personalidades mais influentes na vida cultural da América Latina. Sobre a poesia e sobre a sua própria vida, o poeta afirma: “Para mim, a poesia e o pensamento são um sistema único. A fonte de ambos é a vida: escrevo sobre o que vivi e vivo. Viver também é pensar e, às vezes, atravessar essa fronteira na qual sentir e pensar se fundem: isso é poesia” (PAZ, 1994, p. 06).

Em *A dupla chama: Amor e Erotismo* (1994), no capítulo “Um sistema solar”, Octavio Paz argumenta sobre a predominância do tema amoroso nos poemas, romances e peças de teatro, “Uma das funções da literatura é a representação das paixões; a preponderância do tema amoroso em nossas obras literárias mostra que o amor tem sido o tema central dos homens e mulheres do Ocidente” (PAZ, 1994, p. 93). O que também percebemos em algumas lendas e mitos amazônicos, como as lendas analisadas nesse estudo.

Tendo por base as ideias do autor, cada poeta e cada romancista tem uma visão própria do amor, ou seja, essa visão vem se modificando

4. João de Jesus Paes Loureiro nasceu em Abaetetuba em 1939. É escritor, poeta e professor universitário aposentado como professor titular da UFPA. Possuem diversas obras publicadas, obras premiadas e discos com canções de sua autoria.
5. Roberto Pontes é poeta, ensaísta e sistematizador da Teoria da Residualidade Literária e Cultural.

ao longo do tempo. No entanto, essa mudança não alterou a essência carregada desde o século XII. Sobre essa remanescência em constante mudança em virtude do encontro de culturas e mudanças sem que se perca o resíduo que a sustenta, chamamos de hibridação e de cristalização. Conforme Pontes (2020), a hibridação cultural nos permite ver as culturas como algo resultante do encontro e fecundação de várias culturas, ou seja, não são formações isoladas. Traz sempre a ideia de algo que resulta do cruzamento de culturas diferentes. Pode ser estudada em seu aspecto artístico, literário e sociocultural. E a cristalização, é o polimento estético dado às obras, resultante da sedimentação de resíduos culturais de outras épocas em obras novas, até mesmo contemporâneas. A cristalização também depende da memória coletiva, resultando de um processo de modificações contínuas de condições sociais e materiais.

Há certos traços distintivos do amor cortês que estão presentes em todas as histórias de amor de nossa literatura:

Algumas ideias e convenções desapareceram, como a de ser casada a dama e pertencer à nobreza ou de serem de sexo distinto os apaixonados. O resto permanece, esse conjunto de condições e qualidade antitéticas que distinguem o amor das outras paixões: atração/escolha, liberdade/submissão, fidelidade/traição, alma/corpo. Assim, o verdadeiramente assombroso é a continuidade de nossa ideia do amor, não suas mudanças e variações. (PAZ, 1994, p. 94)

Após traçar os limites imprecisos entre o amor e outros afetos, Paz (1994) determina seus elementos constitutivos, os quais são os mesmos desde os primeiros registros literários e culturais, sobrevivendo a oito séculos de história, reduzindo-os primeiramente, a cinco elementos: exclusividade, obstáculo e transgressão, domínio e submissão, fatalidade e liberdade, e corpo e alma. Em seguida, apontando a natureza contraditória da ideia de amor, reduz os elementos constitutivos a apenas três:

Mencionei cinco traços distintivos; na verdade, como vimos, podem ser reduzidos a três: a exclusividade, que é amor a uma só pessoa; a atração, que é fatalidade livremente assumida; e a pessoa, que é corpo e alma. O amor é composto de contrários, mas que não podem se separar e que vivem constantemente em luta e reunião com eles próprios e com os outros. (PAZ, 1994, p. 117)

Sobre o primeiro elemento enfatizado acima, exclusividade, Paz (1994) destaca que o amor é individual, interpessoal, requerendo reciprocidade, o acordo do outro. Queremos unicamente uma pessoa e pedimos que nos queira com afeto exclusivo. Com relação ao segundo elemento, atração, ele ressalta que “o amor é atração involuntária em relação a uma pessoa e voluntária aceitação dessa atração. A forma mais antiga em que se apresenta essa contradição está na crença nas poções e feitiços mágicos” (PAZ, 1994, p. 114).

Com relação ao terceiro traço distintivo, pessoa, o autor afirma que a pessoa é composta de um corpo e de uma alma. Amamos, ao mesmo tempo, um corpo mortal e uma alma que não está sujeita ao tempo, pois é imortal. “Para o amante o corpo desejado é alma; por isso lhe fala com uma linguagem para além da linguagem, mas que é perfeitamente compreensível, não com a razão, mas sim com o corpo, com a pele” (PAZ, 1994, p. 116). Dessa forma, Paz (1994) ainda afirma que os contrários que constituem os elementos constitutivos de nossa ideia de amor, se fossem planetas do estranho sistema solar das paixões, girariam em torno de um único sol, que também é duplo: o casal.

### **A imagem do amor na Lenda do Tambatajá**

A cultura amazônica é permeada de lendas e mitos que fazem parte do imaginário dos caboclos e dos indígenas que habitam essa região, que cantam e contam as florestas, os rios, os animais, os encantados, as memórias, as ideias, as respostas às indagações, o nascimento de uma planta, ou surgimento de um rio, os porquês da vida. A esse respeito Paes Loureiro destaca:

A cultura amazônica constitui-se num amplo vitral mítico. Nele, as lendas de amor – líricas ou eróticas, ingênuas ou maliciosas, simples ou artimanhosas, felizes ou trágicas – brilham de modo especial atravessadas por uma luz de esteticidade, cercadas pela moldura de um devaneio aureolado pelo imaginário. (LOUREIRO, 1995, p. 259)

E, é nesse imaginário que estão inúmeras lendas de amor dos povos da Amazônia, dentre as quais, para a análise dos traços distintivos de amor, de acordo com Octavio Paz, elegeu-se a lenda do



Tambatajá que, segundo Loureiro (1995), em seu livro *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário* é a encarnação do amor fidelíssimo em planta. Em torno da qual giram crenças, superstições, usos e variadas histórias, entre os indígenas e caboclos da Amazônia. Mesmo sendo um breve relato, possui densidade poética e espiritualidade como poucas histórias de amor. E foi escolhida a abordagem do Tambatajá enquanto lenda, pois faz parte do imaginário do caboclo ribeirinho. Como ressaltam Telles; Krüger (2004) em apontamento sobre a compreensão de lendas e mitos:

Se assim procedemos foi devido à dificuldade de separar numa história, o que é mito e o que é folclore: consideramos o primeiro produto de sociedades primitivas (a dos índios); o segundo, como produtos intelectuais do imaginário de uma sociedade “evoluída”, ou seja, a dos caboclos ribeirinhos, Mas tudo isso em tese. Na prática, a distinção se torna quase impossível, de vez que um tipo de população assimila procedimentos da outra e, como tal incorpora alteridades. (TELLES; KRÜGER, 2004, p. 13)

A lenda do Tambatajá pode ser entendida, também, como um mito de origem ou etiológico, pois apresenta o nascimento de uma planta, o tambatajá. “O mito, como produto de determinada estrutura social, tem diferentes funções, dentre as quais a mais explícita é a etiológica” (KRÜGER, 2011, p. 35). Na Amazônia, o tambatajá mais conhecido como tajá, é “uma planta em torno da qual giram crenças, superstições, abusões, variadas histórias e usos, entre os indígenas e caboclos da Amazônia. São cientificamente denominadas de tinhorões ou calúdios. Popularizaram-se com o nome indígena de táya: tajá” (LOUREIRO, 1995, p. 272). De acordo com a versão taulipang apresentada por Loureiro, são estas as palavras sobre a Lenda do Tambatajá:

Uma índia macuxi fugiu da maloca bonita, no rio Surumu, com o filho de um tuxaua taulipang. Os pais e parentes dela ficaram zangados. E os pais e parentes dele, também. Mas a moça macuxi e o moço taulipang não se importaram com a zanga dos velhos, porque se queriam muito na força do seu desejo. E foram morar para as bandas da Serra da Lua, do outro lado do rio Tucutu, onde viviam uns parentes dele. E nunca se separaram. Se ele ia pescar, ela ia também. Se ela ia banhar-se, ele ia também. Se ele ia caçar, ela ia também. Se ele ia para a roça, ela ia também. Nove meses depois a índia sentiu que ia ser mãe. [...] pariu um menino.[...] Mas a criança

nem se mexeu e nem chorou. [...] A mulher tentou levantar-se. Doíam-lhe os quadris e suas pernas não lhe sustentavam o corpo. [...] A mulher, porém, nunca mais pôde andar. Então (como nos primeiros dias em que ambos tinham começado a viver juntos) o homem passou a levar a paraplégica para toda a parte. [...] Um dia saíram pelo campo comendo mangaba e muruci. O homem a levava às costas. [...] Muita gente já andava a procura deles. [...] E só depois de muitos, muitos dias, encontraram o arco, as flechas e o peréquetê do homem, a tanga, o panapanan, os brincos e as pulseiras da índia. Mas, ao redor dessas coisas, encontraram, também, moitas de um tajá, de um verde brilhante, que não conheciam. (LOUREIRO, 1995, p. 273-276)

Como percebemos nessa lenda de amor, Taulipang sempre estava com sua esposa desde o momento em que fugiram juntos e após ela apresentar uma deficiência física continuava com ela em todos os momentos, levando-a para todos os lugares e para todas suas atividades. E quando ele viu que sua esposa estava morta, resolveu se enterrar juntamente com ela. Pois não havia mais razão para ele continuar vivendo. Surgindo dessa união, mesmo depois da morte, uma planta, o Tambatajá.”O índio e a índia, personagens dessa história de amor tornam-se natureza. [...] Contrariando o sentido irremediável de separação que é a morte, eles permanecem unidos na forma vegetal” (LOUREIRO, 1995, p. 276).

Na atitude do casal, desde o início da narrativa, está o elemento exclusividade, pois “o amor é individual ou, mais exatamente, interpessoal: queremos unicamente uma pessoa e pedimos a ela que nos queira com o mesmo afeto exclusivo. A exclusividade requer a reciprocidade, o acordo do outro, sua vontade” (PAZ, 1994, p. 106-107). Taulipang poderia ter deixado sua esposa na aldeia ou, até mesmo, como acontece em muitos casos, deixado de amá-la, abandonando-a, ou, em razão de sua deficiência física, ter procurado outra mulher. A lenda mostra um amor exclusivo, recíproco, desde o início de sua união. E o que pode parecer um sacrifício extremo, o de carregá-la para todas as partes e ser enterrado para morrer junto com a amada, é prova do amor incondicional que eles têm um pelo outro. Desse modo,

Os índios amorosos do Tambatajá constituem o universo por eles mesmos criado. O índio taulipang ama a índia macuxi, que também o ama e, como tal, incluem-se ambos no campo universal do amor. Não é propriamente um amor cósmico, mas um amor feito cosmo. Quer dizer, cria-se uma circularidade na qual as diversidades se reúnem

como unidade. Nada existe fora deles. Sua eternidade resulta de sua unidade como ato de amor. Um amor que não significa a continuidade da espécie, pois o filho é natimorto. O que se eterniza nesse amor é o próprio amor convertido em natureza. (LOUREIRO, 1995, p. 279-280)

O elemento constitutivo de amor, pessoa, que segundo Paz (1994) é corpo e também alma está em Tambatajá: o amante ama o corpo como se fosse a alma e a alma como se fosse o corpo. O corpo da índia macuxi, que agora apresentava deficiência física, também era a alma que ele amava e vice-versa. E a planta que nasceu a partir desse amor, para ser a natureza que transcende a vida e a morte, é o amor misturando céu e terra “no qual se entreabrem as portas do tempo e do espaço – aqui é mais além e agora é sempre. No amor tudo é dois e tudo tende a ser um” (PAZ, 1994, p. 118). Podendo ser observado no momento em que ele não vê mais sentido na vida e se enterra juntamente com ela, como também na imagem da planta que é um em dois e dois em um e que se perpetua em um eterno renascer:

O tambatajá é como a alma dupla e uma do amor, objetivada, transfigurada em natureza e banhada pela função estética. “Do corpo da índia e do companheiro teria nascido aquela planta, cujas folhas, na página anterior, mostravam uma outra flor semelhante a um sexo de mulher”. A partir daí, de um tambatajá nascerá outro, nascerá outro, nascerá outro. Uma gestação consumatória da eternidade desse amor, que se faz eterno a partir de uma sucessão interminável de vidas efêmeras. (LOUREIRO, 1995, p. 281)

Além dos elementos exclusividade e pessoa, Tambatajá também apresenta a atração, que segundo Paz (1994) é a fatalidade livremente assumida. “O amor é atração involuntária em relação a uma pessoa e voluntária aceitação dessa atração. [...] O amor é um laço mágico que literalmente cativa a vontade e o livre-arbítrio dos apaixonados” (PAZ, 1994, p. 114). A qual é observada no trecho a seguir:

Uma índia macuxi fugiu da maloca bonita, no rio Surumu, com o filho de um tuxaua taulipang. Os pais e parentes dela ficaram zangados. E os pais e parentes dele, também. Mas a moça macuxi e o moço taulipang não se importaram com a zanga dos velhos, porque se queriam muito na força do seu desejo. E foram morar para as bandas da Serra da Lua, do outro lado do rio Tucutu, onde viviam uns parentes dele. E nunca se separaram. (LOUREIRO, 1995, p. 273-274)

O casal, mesmo contra a vontade dos pais e dos parentes, resolve ficar juntos para sempre, em todos os lugares e momentos, pois o querer dos dois é tão grande que nada pode impedi-los, nem os pais, nem os parentes, nem a vida e nem a morte, como se estivessem enfeitados. “[...] o amor é um feitiço e a atração que leva os amantes a se unirem é a consequência desse encantamento” (PAZ, 1994, p. 114). Dito isso, ainda é possível perceber nesse trecho outros elementos como obstáculo e transgressão, já que a vontade dos pais para o casal de apaixonados é um obstáculo, que eles facilmente ultrapassam só na força do seu desejo e da atração. Da mesma forma, é possível verificar ainda a presença de outro elemento, a exclusividade. A partir do momento que o casal se junta, eles passam a viver exclusivamente um para o outro, um com o outro:

O índio Taulipangue e a índia macuxi fogem para a Serra da Lua. E, a partir daí, nunca mais se separaram. Como no próprio sentido mítico do amor, um não existe sem o outro. Um é o ser do outro. Cada qual é o outro de si mesmo. Excluir essa união é anulá-los. O ser de cada um deles é o de serem dois. (LOUREIRO, 1995, p. 276)

Por fim, o fato de nunca mais se separarem, nem na vida, nem na morte, demonstra a força e união desse amor do índio Taulipangue e da índia macuxi. “O amor de extrema dedicação, lírico por sua origem e trágico por seu destino. Poucas histórias de grandes amores contêm, num relato tão breve, a densidade de poesia e espiritualidade como dessa lenda taulipang” (LOUREIRO, 1995, 276). Dessa forma, os elementos constitutivos do amor, conforme Octavio Paz, evidenciam-se completamente na lenda amazônica do Tambatajá. Sendo um amor digno da vida e da morte: ao mesmo tempo em que morre, renasce na unidade e constantemente através da planta, como um amor belo e sublime de muitos protagonistas da Literatura.

### **A atração do amor na lenda da lara**

De acordo com Santos (2018), as produções do imaginário vão do belo ao pavoroso e se revelam por meios dos sonhos, da tradição, do misticismo e das crenças, sendo narradas pelos nativos desde a formação social da região e contribuem na formação da identidade. As lendas são histórias que expressam a vida e as concepções dos caboclos

ribeirinhos. Elas fazem parte da cultura Amazônica e são ricas em personagens encantados que estão por toda parte. Segundo Loureiro:

Os encantados na cultura amazônica estão em todos os lugares: entre os índios e caboclos, entre o céu e a terra, nas selvas, nos campos, no fundo das águas. São seres animados por singular força mágica, capazes de prodígios e antropomorfias, sujeitos a estados divinos ou satânicos. São encantados, bichos-do-fundo ou caruanas. (LOUREIRO, 1995, p. 258)

Dentre esses seres encantados que são animados por força mágica, capazes de prodígios ou de fatos extraordinários, sujeitos a estados satânicos ou divinos, como afirma o autor, estão a Iara, que pode ser reconhecida com símbolo do bem ou do mal, habitando os lagos e os rios da Amazônia.

Aliás, grande é a relação de dependência dos habitantes da Amazônia com o rio:

Poucas regiões do mundo guardam uma relação e uma dependência tão grande de seus rios como a Amazônia. É a “Pátria das Águas”, como a ela se refere o poeta amazonense Thiago de Mello. O rio desgasta e enriquece a região. É o meio de circulação econômica privilegiado, assim como os bens simbólicos. (LOUREIRO, 1995, p. 259)

O rio dita a vida e a morte, o ir e o vir, é a estrada de águas onde o real e o imaginário se confundem. “A lei do rio não cessa nunca de impor-se sobre a vida do homem. É o império da água. Água que corre no furor da correnteza, água que leva, água que lava, água que arranca, água que oferta cantando, água que se despenca em cachoeira [...]” (MELLO, 1993, p.71). Rio que povoa a mentalidade dos índios e caboclos da região e contam histórias convidadas, como ressalta Loureiro:

O inconsciente do caboclo não conta histórias vividas em terras distantes, como quem viaja pelo mar. Ele conta histórias “convidadas” ou que poderão ser vividas. Narrar = acontecer = viver. Banhado pelas águas doces caídas abundantemente do céu na forma de chuva, banhando-se nas doces águas dos rios à sua frente, o caboclo recebe diretamente das águas suas lições e o alimento de seus sonhos. (LOUREIRO, 1995, p. 260-261)

Nesse universo de histórias convidadas e das lições vindas das águas doces dos rios, a lenda da Iara apresenta os elementos constitutivos

da ideia de amor, postulado por Octavio Paz, mais especificamente, o elemento atração. Sobre a Iara ou Oiara, mulher encantada, metade mulher, metade peixe, símbolo de sedução e beleza, afirma Loureiro:

A Iara ou Oiara – Mãe d'Água – vive nas encantarias do fundo dos rios. Ela atrai os moços e os fascina, mostrando seu rosto belíssimo à flor das águas e deixando submersa a cauda de peixe. Para seduzi-los, faz promessas de todos os gêneros. Para aumentar o estado de encantamento canta belas melodias com voz maviosa. Convida-os a irem com ela para o fundo das águas do rio – onde se localiza a encantaria – sob a promessa de uma eterna bem-aventurança em seu palácio onde a vida é de uma felicidade sem fim. Quem tiver visto uma única vez jamais poderá esquecê-lo. Pode até, no primeiro momento, resistir-lhe aos encantos por medo ou precaução. No entanto, mais cedo ou mais tarde acabará por se atirar no rio em sua busca, levando o desejo ardoroso de juntar seu corpo ao dela. (LOUREIRO, 1995, p. 261)

Corroborando ainda a representação da Iara, que atrai e fascina os moços para seu palácio de amor, temos sua descrição no poema “a Uiara”, de Octávio Sarmiento:

/Aí, sobre uma pedra, espelnde a Uiara: / Bate o luar sobre os seus lindos traços; / O seu olhar febril vibra, através / Das sedosas pestanas; nu o seio, / O ventre arqueado e nu; os cursos braços / Desnudos [...] / Se mostra nua da cabeça aos pés!.../ A cabeleira, em múltiplos novelos, Corre-lhe o corpo até os tornozelos.../E seus lábios se fecham docemente [...]. (SARMENTO, 2007, p. 82)

A descrição dessa sedutora mulher, com traços indígenas ou europeus, povoa o imaginário popular e também pode aparecer na literatura, em prosa ou em verso, como vimos no poema de Sarmiento. Em análise de Rossemberg Freitas e Cássia Nascimento, “A entidade mítica Iara tem importante representação no folclore brasileiro, sendo personagem em diversos textos em prosa e verso, seja por meio de autores consagrados, seja pelos mais velhos em algum interior da região amazônica” (FREITAS; NASCIMENTO, 2017, p. 1).

A Iara ou Oiara é considerada segundo Loureiro (1995) o símbolo da perfeita convergência cultural na mítica amazônica, pois se percebem figuras semelhantes em variadas culturas: Iara, Mãe-d'Água, Iemanjá, Sereia, Loreley, Ondina, sendo uma verdadeira síntese. “A genealogia simbólica da Iara na história das culturas é muito numerosa.

Certamente essa genealogia veio na bagagem cultural do colonizador português que entrelaçou essas narrativas com a lenda nativa já existente” (LOUREIRO, 1995, p. 262). Confirmando o que aponta a Teoria da Residualidade Literária e Cultural, sistematizada por Pontes (2019) que parte do princípio de que na cultura e na literatura nada é original, tudo é residual. Vemos a Iara como fruto de uma hibridação cultural, às vezes retratada com traços indígenas e outras com traços europeus, não só na Amazônia, mas em várias partes do país.

Mulher de beleza fascinante que atrai os homens para o fundo dos rios e lagos. Dessa maneira, “o termo ‘Uiara’ é uma apropriação do nome ‘Iara’, a mãe de água doce ameríndia e brasileira. Dessa forma, como uma ninfa, ela é a beleza perigosa do lugar onde habita e representa a energia vital da região [...]” (SANTOS, 2018, p. 106). Usa como armas de atração seu rosto belíssimo, seu lindo cabelo e seu canto, na promessa de uma vida de felicidade sem fim, em seu reino encantado, que resulta em morte. “Mulher tentadora, apresenta-se com o rosto europeu e recorre à magia do canto. [...] Por trás dos cantos da Iara, há um sensualismo de irresistível atração fatal dos jovens, sobre os quais recai sua predileção” (LOUREIRO, 1995, p. 261-262). É por meio da voz que ela canta para seduzir, configurando-se o canto um dos principais elementos de sedução e atração da Iara, além do rosto e cabelo, Santos (2018) ressalta: “Dessa forma, seus voluptuosos movimentos conduzem um indivíduo embevecido e lasso para um leito de sonhos e gozos. Porém, o irreparável mal ainda não o abraçará, pois ele ainda não viu essa doce criatura, foi apenas a voz que ouviu” (SANTOS, 2018, p. 107).

Com base nas considerações aqui expostas, o elemento de amor que mais se sobressai nessa lenda é a atração. “O amor é um laço mágico que literalmente cativa a vontade e o livre-arbítrio dos apaixonados” (PAZ, 1994, p. 114). O rapaz atraído pelo rosto ou pelo canto fatal da Iara não pode se desvencilhar dele, mesmo aquele que tenta fugir por medo, acaba enlouquecendo e se atirando no rio, mais cedo ou mais tarde, no desejo de viver uma “vida” de amor. “O rosto da Iara desperta uma atração que é espiritualidade e, paradoxalmente, fatal. O sensualismo está eufemizado na mansa beleza desse rosto que, no entanto, é capaz de atrair quem o contempla, para os submersos palácios do amor e da morte” (LOUREIRO, 1995, p. 271).

A Iara desperta no homem uma atração que prenuncia a morte. Como ressalta Paz (1994), o amor exerce uma atração involuntária e

voluntariamente essa atração é aceita, como se fosse um feitiço mágico, pois ela exerce uma atração tão forte que o rapaz não consegue fazer mais nada, a não ser aceitar voluntariamente essa atração que o leva a morte, no desejo ardente de viver esse amor. E é o que Loureiro conclui de Iara:

Os moços que adormeceram nos braços líquidos da Iara jamais voltaram. São os grandes desaparecidos, os habitantes de uma ausência irremediável. Estão verdadeiramente acolhidos e abrigados por um amor eterno. A partir daí tornam-se um outro encantado. Não realiza prodígios. Pode reaparecer nas águas ou à beira dos rios. Mas não seduz nem atrai. (LOUREIRO, 1995, p. 265)

Diante disso, mesmo que seja possível observar outros elementos, é a atração pela Iara que faz como que o rapaz, seduzido por essa mulher misteriosa, de belo rosto, penteando seus cabelos e com um canto que cativa e enlouquece, se jogue nas águas da morte e do amor eterno, assim, aceitando livremente a fatalidade da morte para viver o amor nos eternos braços de água da Iara.

### **Considerações Finais**

A temática amorosa e as representações das paixões sempre esteve presente na Literatura, desde o século XII até os dias atuais. O amor sempre foi tema na poesia, na prosa ou no teatro, sendo encontrado, portanto, também, na cultura amazônica. A leitura das lendas comprova que a ideia de amor vem se modificando ao longo do tempo, guardando em seu cerne os elementos constitutivos exclusividade, atração e pessoa, apresentados por Octavio Paz.

O amor na lenda do Tambatajá se dá por completo à medida que todos seus elementos são atendidos. O amor do índio Taulipangue e da Índia macuxi é um amor digno das grandes histórias de amor, é aquele que sobrevive para além da vida e da morte, e que renasce a todo o momento em forma de natureza. Já na lenda da Iara, o elemento que mais se sobressai é a atração; é pela atração incontrolável exercida por Iara, pelo encantamento, que o jovem enfeitado se joga nos braços do amor, que também é morte e eternidade.



## Referências

- FREITAS, Rossemberg; NASCIMENTO, Cássia Maria. "Iara: mito e literatura". In *69ª Reunião Anual da SBPC*. UFMG. Belo Horizonte. p. 1- 4.16 a 22 de julho, 2017.
- KRÜGER, Marcos Frederico. *Amazônia: mito e literatura*. 3. ed. Manaus: editora Valer, 2011.
- LOUREIRO, João de Jesus. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.
- MELLO, Thiago. *Mormaço na floresta*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1993.
- OLIVEIRA, José Alcimar; KRÜGER, Marcos Frederico. *Filosofia da Educação I: mitos, ciência e educação*. Manaus/AM: UEA Edições, 2010. (série Pedagógica Intercultural; 3)
- PAZ, Octávio. *A dupla chama*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PONTES, Roberto. "Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade". *Revista Decifrar*. Ano 7, Vol. 7, N. 14. Jul/dez. 2019 – Manaus: Edua, 2020.
- PONTES, Roberto. "Pródromos Conceituais da Teoria da Residualidade" In: LIMA; PEREIRA; NASCIMENTO; SILVA; COSTA. (Orgs.). *Matizes de sempre-viva: residualidade, literatura e cultura*. Amapá: UNIFAP, 2020. p. 13-44.
- SANTOS, Alexandre. *Uma Poética Amazônica: estudo do poema "A Uiara"*, de Octávio Sarmiento. Dissertação de Mestrado. Manaus: UFAM, 2018.
- SARMENTO, Octávio. *A Uiara & outros poemas*. Organizado e estudo de texto por: Zemaria Pinto. Manaus: Editora Valer, 2007.
- TELLES, Tenório; KRÜGER, Frederico (orgs). *Antologia do Conto Amazonense*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 2004.

## O relato de viagem como campo referencial do romance *Simá*, de Lourenço Amazonas

Juliano Fabrício de Oliveira Maltez<sup>1</sup>

### Um caminho interpretativo, a narrativa de expressão amazônica

A leitura crítica da obra, *Simá: romance histórico do Alto Amazonas* (1857), de Lourenço da Silva Araújo Amazonas (1803-1864), decorre da importância dos relatos de viagens para o alargamento do imaginário ficcional literário. Destaca-se do grande espectro de narrativas de viajantes do século XVIII os relatos de militares do período pomalino, que resultaram das Partidas de Limites, por exemplo, entre os rios Solimões e Negro, inferindo como a ficção dos textos dos viajantes serviu à ficção literária na constituição do primeiro romance de expressão amazônica em atos de seleção, combinação e auto indicação – simulacro da realidade, em sua desmistificação<sup>2</sup> – é o que nos move nesta interpretação.

Diante dos trabalhos críticos que procuram rever o lugar do romance de expressão amazônica na historiografia literária brasileira, entende-se que alguns vetores de análise deixaram em segundo plano o poder ficcional de *Simá*, por mais positiva que seja a menção ao romance, no sentido de contraponto aos cânones do romantismo nacional, convém pensar esta narrativa como mais uma obra inauguradora do ‘realismo’<sup>3</sup> no Brasil, sem ignorar o poder ficcional

1. Graduado em letras português-espanhol, mestre e doutorando pela Universidade de São Paulo. Contato: juliano.maltez@usp.br.
2. A retomada da teoria ficcional por Luiz Costa Lima previa atos de seleção e combinação na constituição do mundo da linguagem, faltando apenas, em distinção à ficção não literária, o controle sob o simulacro da realidade: “a ficção literária tanto nega que esta esteja sob controle “mágico” quanto que se imponha como realidade. O “objeto transicional” é um espaço entre uma “terceira margem” que permite relacionar-se o externo com o interno” (LIMA, 2006, p. 289).
3. O entendimento do termo realismo do qual nos referimos é aquele debatido por Ian Watt, em *A ascensão do romance: estudos de Defoe, Richardson e Fielding*, em que “realismo” deriva dos filósofos Iluministas que se contrapuseram aos escolásticos realistas da Idade Média. O gênero romance como forma literária que tinha como premissa fundamental “a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova” (WATT, 2021, p. 13).

deste gênero. Referências críticas da última edição de *Simá* fazem as seguintes observações: por Neide Godim (2011), que equipara *Simá* (1857) ao *O Guarani* (1857), sendo aquele uma proposta de romance “muito mais próxima dos anseios dos brasileiros da época, preocupados em criar uma tradição brasílica – cerne do Romantismo brasileiro – avesso à cultura importada via Império português” (p. 7); e, por Tenório Telles (2011), que aponta o romance de Lourenço Amazonas distinto dos romances alencarianos, quanto a sua importância histórica em detrimento de seu êxito estético, “*Simá*, do ponto de vista temático e histórico, tem mais relevância que *Iracema*, embora faltasse a Lourenço Amazonas o talento de Alencar” (p. 307). Tanto Gondim como Telles procuram dar ao romance *Simá* notoriedade pelo projeto distinto na formação da identidade brasileira, enaltecendo a pretensa realização do romance na fabricação mais “radical” ou peculiar de paradigma ideológico nacional<sup>4</sup>.

Segundo Antonio Candido (1989), em “Timidez do romance”, os autores deste gênero da literatura propuseram atribuir ao texto uma função mais prática do que estética, em comparação aos gêneros poéticos consagrados do mundo clássico.

Então, enxertam na sua obra um máximo de não-literatura, sobrecarregam-na de moral ou política, de religião ou sociologia, pensando justificá-la deste modo, não apenas ante os tribunais da opinião pública, mas ante os tribunais interiores da própria consciência. (CANDIDO, 1989, p. 82-83)

Não seria também esta a característica deste gênero, engendrar em si a esfera do mais variado conhecimento, desde tratados do meio acadêmico até relatos de viagem, fazendo o cotidiano distender a imaginação dentro desta grande mudança de mundos, quando se passou da percepção clássica, do arcabouço poética, à modernidade, com o novo conceito de literatura<sup>5</sup>, em que se fazia incluir as narrativas ro-

4. Geralmente, trabalhos críticos sobre *Simá* aforam a comparação com o cânone (do romance romântico e da épica clássica) ou destacam as propensões historiográficas.
5. Luiz Costa Lima (2006) atenta para o termo “Literatura” em Friedrich Schlegel (1797; 1798), quando por meio de uma série de fragmentos o crítico-filósofo vai aproximando o conceito genérico de literatura ao conceito específico de poesia.

manescas<sup>6</sup>. Se em parte concordamos que estamos frente a um romance de propensão historiográfica, por outro lado, não se desconsidera o romance como um gênero literário que tem seu interesse primordial na palavra, em sua capacidade de fingir, embora presente em sua realização anseios diversos.

A narrativa lida ao fulgor da produção textual dos viajantes permitirá ao leitor contemporâneo uma aproximação díspar do romance sobre a região amazônica, como invocar aos compêndios da literatura brasileira que se apercebam desta obra renegada.

### **O relato de viagem e o romance**

Uma obra específica sobre a América do Sul, *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*, de Mary Louise Pratt (1999), discute como os mecanismos discursivos do relato de viagem adentraram no imaginário amazônico. O imperialismo não somente como fenômeno político e/ou econômico, mas que produziu conteúdo discursivo responsável pela construção de visões de mundo, atuando sobre os agentes locais nas chamadas “zonas de contato”<sup>7</sup>. Neste gênero, Alexander Von Humboldt (1769-1859) seria o exemplo maior das ações discursivas na América, pulverizador do antigo sacramento da natureza e vida espiritual do homem. De acordo com a escritora, o relato dimensiona tanto o seu lugar de viajante quanto da interação e experiência dos lugares e com as pessoas nativas. A reinvenção da América<sup>8</sup> servia às elites da Europa no projeto expansionista como às eli-

6. Antonio Candido, citando Joel E. Spingarn (1963), mostra como era estranho à crítica renascentista [depois à iluminista] servida de Aristóteles e Horácio entender o gênero romance. “Uma coisa, com efeito, era encontrar razões justificativas para a epopéia ou a tragédia, a ode ou a sátira, unidas por uma tradição venerável e beneficiando dos grandes exemplos da Antigüidade, restaurados então em toda a sua força; outra coisa era abonar a pacotilha duvidosa das narrativas romanescas, que deviam parecer aos intelectuais o que hoje parecerá a fotonovela” (CANDIDO, 1989, p. 83).
7. Sinônimo de fronteira colonial, o termo cunhado teria o propósito de invocar o choque entre civilizações separadas histórica e geograficamente.
8. A expressão representa os novos interesses expansionistas para o capital na América em distinção a velha ordem mercantil, estabelecida no período colonial.

tes recém-independentes da América espanhola, em busca de uma “auto-reinvenção”, como conceituou Pratt.

Mais perto da proposta que se pretende gerar, verificando os influxos criadores do romance advindo do relato de viagem, *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*, de Roberto Gonzáles Echevarría (2011)<sup>9</sup>, elege as produções dos viajantes científicos como modelo hegemônico do *Nuevo Mundo*, “que se dedicaron al estudio de la naturaleza y sociedad americanas” (p. 9). Por vez, da investigação de uma tradição estritamente literária, busca-se a convergência entre o relato de viagem e textos híbridos, ao pensar a narrativa latino-americana. Panoramicamente, desde *El matadero* (1838-40) e *Facundo* (1845) até *Os Sertões* (1902) prevalece obras que tem seu foco narrativo delineado em correlação aos viajantes, na forma de nomear e catalogar a realidade natural e social. Nesta direção, *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*, de Flora Süssekind (1990), nas primeiras obras do romantismo brasileiro dos anos de 30 e 40 do século XIX, verifica-se a referência dos textos, dos desenhos e das pranchas paisagísticas no programa literário de construção desta literatura, sendo imprescindível o papel da paisagem em que a Natureza como fenômeno descomunal e transfigurado toma forma pitoresca. Como Echevarría, Süssekind percebe o *topoi* da literatura de viagem impresso nas narrativas nacionais latino americanas.

Para a literatura da região amazônica do XIX e sua referência ao imaginário perpetuado pelos relatos, é imprescindível o estudo *A Invenção da Amazônia*, de Neide Gondim (1994), que contrapõe a perspectiva das narrativas dos viajantes no ensejo do romancista frente às dualidades, a exemplo, de inferno/paraíso. Jules Verne com *A jangada* (1881), Conan Doyle com *O mundo perdido* (1912) e Vicki Baum com sua tese de doutorado *A árvore que chora* (1944) são exemplos que se apropriaram do imaginário amazônico pré-figurado por viajantes de várias épocas. No segundo capítulo, Godim mostra a origem do mundo oculto das guerreiras Amazonas e *El Dourado*, entre outras histórias do imaginário amazônico<sup>10</sup>, acabam sendo primei-

9. Título original: *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1990.

10. Como constata Neide Gondim, o imaginário amazônico refere-se a uma tradição anterior a chegada dos europeus à América: “Contrariamente ao que se possa supor, a Amazônia não foi descoberta, sequer foi construída; na

ramente composta em narrativas como: *Relación que escribió Fr. Gaspar de Cavarjal* (1728), texto que resultou da expedição de Francisco Orellana, no qual consta o primeiro momento de exploração e conquista geográfica; logo depois, *Novo descobrimento do grande rio das Amazonas* (1641), do jesuíta Cristóbal de Acuña<sup>11</sup>, em que segundo a investigação, elaborou “os primeiros esboços do que viria a ser a ciência etnográfica no século XIX” (GONDIM, 1994, p. 96); por fim, seguindo a leva dos viajantes orientados pelas diligências científicas, *Viagem na América Meridional descendo o rio das Amazonas* (1745), de La Condamine, o precursor de uma tradição de relatos declarados em favor da ciência.

Com o trabalho *A Literatura Amazônica dos textos de viagem aos romances contemporâneos*, tese de Marinete Souza (2013), vê-se numa perspectiva dos Estudos Comparados, Culturais e Pós-coloniais, o grande panorama entre textos de viagem coloniais e pós-coloniais em combinação com quinze obras literárias, entre autores europeus e sul-americanos. Ainda que a maior parte destas obras pertença ao século XX, o estudo traz inclusive *Simá: romance histórico do alto Amazonas* (1857), procurando conjugar o papel que os discursos coloniais desempenharam nas obras literárias<sup>12</sup>: o funcionamento dos mitos, o modo como as imagens do “Outro” resultam da presença de fronteiras culturais, e a tradição indígena em situação de transculturação. Vários exames, portanto, apontam para a importância dos textos dos viajantes na configuração de uma Literatura Amazônica<sup>13</sup>.

Realizada esta breve exposição crítica dos caminhos da narrativa, a análise que se almeja tem um aspecto particular, mesmo que também

realidade, a invenção da Amazônia se dá a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia grego-romana, pelo relato dos peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes” (GODIM, 1994, p. 9).

11. Acompanha o retorno da expedição de apossamento do Amazonas pelo comandante capitão Pedro Teixeira, entre 1637 – 1639.
12. Obras estudadas por Marinete Souza: *O Guesa Errante* (1858-1888), de Sousândrade, em meio a uma série de romances do XX. Completam os textos literários: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), *La Vorágine* (1924), *A Selva* (1930), *La Aventura Equinocial de Lope de Aguirre* (1964), *El Hablador* (1987), *Diamón* (1978), *Mad Maria* (1980), *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois Irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005) e *Órfãos do Eldorado* (2008).
13. Segundo Ángel Rama (1995), seria possível particularizar as produções artísticas da Amazônia dentro de uma percepção espacial, para além das fronteiras de Estados, a Comarca amazônica.

privilegie reconhecer o procedimento de intertextualidade verificado nos romances com o relato de viagem, destaca-se a elaboração do fictício no romance. O pressuposto seria de que o relato de viagem militar é o campo referencial de maior importância para *Simá*. De acordo com Wolfgang Iser (1996), no ato de seleção passamos

a conhecer os campos de referência do texto como os sistemas existentes em seu contexto, campos que se dão a saber no momento em que são transgredidos. A forma de organização e a validade dos sistemas se rompem agora porque certos elementos são deslocados e se inserem noutros contextos; isso vale tanto para normas e valores, quanto para citações e alusões. Os elementos de seus contextos que o texto integra não são fictícios, apenas a seleção é um ato de fingir, pelo qual os sistemas, como campos de referência, são delimitados entre si, pois suas fronteiras são transgredidas. (ISER, 1996, p. 17)

Em seguida, reflete-se sobre dois exemplos de como *Simá* alcança o fictício literário. Na construção da personagem Delfina, mãe de Simá, e do enredo principal, resultado do desenlace amoroso e da intriga política, entre as Coroas de Portugal, Espanha e a Companhia de Jesus.

### **A manauense Delfina contra o português Régis**

A primeira cena de *Simá* ocorre no sítio de Marcos às margens do Solimões. Ali ele vivia com sua filha Delfina e alguns empregados, quando um regatão português, chamado Régis, aparece com o propósito inicial de estabelecer relações comerciais. Ao longo do diálogo que se trava na mesa, os manauaras degustam um vinho suspeito sem saber do embuste em que estão prestes a cair, enquanto Delfina contesta o legado da colonização portuguesa:

– Com tanta, quanta se depara em vossa própria história, que não foi escrita por nenhum indígena despeitado. É ela quem vos diz, que nas margens do Urubu, donde arrastastes escravos 400 indígenas, 700 mortos juncaram o solo, em que tiveram o crime de nascer livres, e 300 malocas foram entregues às chamas; para apercebidas das alturas do Peru, merecer-vos os emboras da época. (AMAZONAS, 2011, p. 31)

O olhar da personagem recai sobre uma passagem histórica no rio Urubu, próximo a sua saída na lagoa Saracá, onde uma expedição portuguesa teria exterminado e aprisionado nativos, além de queimar suas moradias. Delfina traz este evento para contra argumentar Régis que insiste em defender a promoção civilizadora do conquistador português na região Amazônica.

Na costura da narrativa, diferente do que é predominante no primeiro capítulo “Introdução”, em que o narrador-autor<sup>14</sup> se apropria de passagens do relato de viagem, no segundo capítulo “O regatão”, ocorre um processo de “atos de fingir” mais elaborado. Para o estudo desta passagem no romance é adequado a leitura de um trecho similar no *Diário da viagem: que em visita, e correção das povoações da capitania de São José do Rio Negro fez o ouvidor, e intendente geral da mesma Francisco Xavier Ribeiro de Sampaio. No ano de 1774 e 1775; (...)*, nota-se o seguinte excerto:

Os religiosos mercenários tinham nele uma missão, que ao depois se extinguiu pela rebelião dos índios, e morte de seu missionário. Para dar ideia cabal da extensa povoação do rio Urubu basta trazer à memória a expedição, que contra as suas rebeladas nações mandou o Governador e Capitão General do Estado Rui Vaz de Siqueira no

14. Utiliza-se o “narrador-autor” no lugar de narrador em terceira pessoa, porque a enunciação da narrativa ficará marcada pela sua auto referência, ao citar o *Dicionário topográfico, histórico, descritivo da comarca do alto Amazonas*, publicado em 1852, por Lourenço da Silva Araújo e Amazonas (Capitão-tenente da armada). “Muito de propósito é que designamos a Ordem do missionário, porquanto entendemos, que sempre que ocorrer ponderar quanto relativo ao alto Amazonas, forçoso será um cortejo em tributo ao merecimento daquela Ordem. Já em nosso Dicionário Topográfico daquela região havíamos doto na página 234 sobre a entrada dos carmelitas no rio Negro. – “Nada tão digno, honroso e surpreendedor naquela época! Sua dedicação, seu zelo e desinteresse a par de sua brandura e caridade para com os indígenas, em sua triste situação, mereceu-lhes um conceito, verdadeiramente apostólico, que os recomenda ao respeito, e as bênçãos da posteridade. E o céu coroou os seus esforços. Em sua presença, as margens do rio Negro se cobriram de povoações, em que a cruz indicava, com que eficácia. Todo ele, e o Branco são uma Missão Carmelita. O Solimões mesmo, presa dos jesuítas, não se esquivou à sua prédica. E Condamine, tão parcial pela roupeta, não se pôde negar ao testemunho da missão carmelita do Amazonas”. – E pensamos haver sido ainda muito escassos a seu respeito, e sentimos assim continuarmos, baldos de espaço, para desempenharmo-nos no acanhado âmbito de um romance” (AMAZONAS, 2011, p. 47).



ano de 1664 comandada pelo famoso Pedro da Costa Favella, na qual queimaram trezentas aldeias, mataram setecentos índios, e aprisionaram quatrocentos. (SAMPAIO, 1825, p. 3)<sup>15</sup>

Seria este talvez o fragmento referencial para a composição da fala da personagem Delfina. Mas antes da aproximação dos textos, conforme Wolfgang Iser, vale lembrar que no ato de selecionar, “a forma de organizar e a validade dos sistemas se rompem agora porque certos elementos são deslocados e se inserem noutro contextos; isso vale tanto para normas e valores, quanto para citações e alusões” (ISER, 1996, p. 17). E conseqüentemente,

Como ato de fingir, a seleção encontra sua correspondência intratextual na *combinação* dos elementos textuais, que abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações. A combinação é um ato de fingir porque também ela possui a característica básica: ser transgressão de limites. (ISER, 1996, p.17)

A fala de Delfina no romance *Simá* é transgressora, justamente, pela possibilidade encontrada do narrador-autor de inserir por meio da enunciação da personagem criada, um discurso de enfrentamento ao jugo português, subvertendo o referencial textual do agressor: “– Com tanta, quanta se depara em vossa própria história, que não foi escrita por nenhum indígena despeitado” (AMAZONAS, 2011, p. 31), e no lugar de: “queimaram trezentas aldeias, mataram setecentos índios, e aprisionaram quatrocentos” (SAMPAIO, 1825, p. 3), tem-se na troca dos verbos e na mudança sintática, uma forma de dizer que diminui o protagonismo do português e os dá aos objetos e seres dominados, indígenas e malocas: “arrastastes escravos 400 indígenas, 700 mortos juncaram o solo, em que tiveram o crime de nascer livres, e 300 malocas foram entregues às chamas” (AMAZONAS, 2011, p. 31). Ou seja, tanto na apropriação do tema como na elaboração da linguagem pela personagem existem combinações que ultrapassam seu referente.

A incursão militar no rio Urubu apresenta-se ao lado de outros acontecimentos que Delfina utiliza para se defender e lembrar, a

15. Foram feitos alguns ajustes de ordem ortográfica na transcrição do *Diário*.

história daqueles que resistiram aos ataques portugueses, subvertendo a narrativa de que seus ancestrais pouco resistiram:

Ide, se ignorais a história de nossas desgraças, demandai as taperas de nossas malocas, e as florestas adjacentes, e interrogai aos montões de ossadas de nossos antepassados, que as branqueiam, se o indígena jamais trepidou escolher entre o arcabuz do extermínio, e o látigo da escravidão? (AMAZONAS, 2011, p. 33-34)

Afinal, o *Diário* de Sampaio não é o único texto de alusão a descrever as “aventuras” de Costa Favela<sup>16</sup>, outros personagens e eventos do mundo amazônico, mas é o exemplo maior de *Simá*, como igualmente se perceberá na articulação da ação principal.

### **Simá, um fatal quiproquó**

Retornando ao primeiro capítulo “Introdução”, pode-se separar a fração romanesca extraída do relato, de certos acontecimentos transcorridos no rio Negro que irromperam numa revolta:

Dissemos pois que alguma coisa se havia escrito em Mariuá sobre o caso desastroso, que importa o nosso objeto. Com efeito, Sampaio, no Diário de sua visita de correção no Solimões e rio Negro, menciona uma rebelião, que reduzira a cinzas as povoações de Lamalonga, Caboquena e Bararoa e a igual destino ameaçava todo o rio Negro; ocasionada pelo fato (como diz ele) de haver um missionário pretendido separar um indígena de sua amante. (AMAZONAS, 2011, p. 13)

Anteposto o desenlace amoroso, o narrador cruza com este o evento histórico que produziu àquela região o conflito gerado por três instituições colonizadoras: a Coroa portuguesa, que sob novo paradigma

16. A personagem histórica segue ganhando descrições nas mais variadas produções, como *Grandes Expedições à Amazônia Brasileira: 1500-1930*, compêndio ambicioso de viajantes que excursionaram pela região, no qual consta comentário que ilustra bem as incursões de Pedro da Costa Favela, português que participou “de diversas expedições militares e de apresamento de índios. A mais famosa será quando o facínora adentra o Rio Urubu e arrasa todas as aldeias” (MEIRELLES FILHO, 2009, p. 213).

político-econômico<sup>17</sup> procurava consolidar novos territórios dominados; a Coroa espanhola, também interessada em defender seus domínios na região amazônica; e, cumprindo um papel decisivo<sup>18</sup>, a Companhia de Jesus, que esteve por muito tempo manipulando as populações nativas:

Passaremos agora socorrendo-nos da História, que nos diz, que foi aquela a época precisamente do maior movimento e animação do alto Amazonas, não só por quanto já fica expedido, como ainda pela reunião das Partidas de Demarcações, portuguesa e espanhola, e ultimamente pela questão entre o governo da metrópole e a Companhia de Jesus, que fizeram do alto Amazonas a liça de sua renhida luta, a qual desfechou inesperada e assombrosamente com o completo extermínio da última (...). (AMAZONAS, 2011, p. 14)

Ao esclarecer a formulação do enredo, o narrador-autor emite a seguinte opinião: “A parte romântica se acha por tal forma entrelaçada com a história, que não pode ser de outra maneira. É uma completa fusão, se assim admitir” (AMAZONAS, 2011, p. 15). A visão do gênero romance pelo narrador vai de encontro com a percepção que Antonio Candido explicita ao falar na transformação do romance alegórico para o romance “realista”, quando “um passo a mais seria, não inventar histórias e remetê-las à verdade por meio da chave alegórica, mas narrar a própria verdade com ar de quem está contando histórias” (CANDIDO, 1989, p. 84).

No *Diário* de Sampaio a parcela romanesca não está explicitamente amparada pelos acontecimentos históricos das Demarcações e pelas imposições da nova administração portuguesa, o missionário é o responsável pela intriga gerada.

17. Conforme o historiador Tadeu Valdir Freitas de Rezende, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, meio irmão do Marquês de Pombal, teria que “executar um programa de reorganização econômica, social, administrativa, judicial, religiosa e, sobretudo, política, buscando uma exploração mais racional daquela colônia americana” (REZENDE, 2006, p. 232)
18. Sobre as Missões na região amazônica: “As Ordens eram isentas de pagamento de impostos e tornaram-se, ao longo de sua expansão pela Amazônia, as principais estruturas econômicas da região, construindo colégios, residências, engenhos de açúcar, fazendas de gado e, praticamente, controlando o comércio das drogas do sertão” REZENDE, 2006, p. 242).

CCCLVII. O índio Domingos do lugar de Lama longa, inflamado contra o seu missionário em vingança de este ter feito separar da sua companhia uma concubina, foi a primeira origem, e faísca deste voracíssimo incêndio, que chegaria a reduzir a cinzas todas as colônias portuguesas do Rio Negro, senão fosse brevemente atalhado. Conjurou-se o dito índio com os principais João Damasceno, Ambrozio, e Manoel, e no primeiro de junho do dito ano de 1757 acometeram a casa do dito missionário, e não o achando arrombaram a casa, furtaram e destruíram todos os seus móveis. Passaram os amotinados imediatamente à igreja, derramaram os santos óleos por terra, roubaram os ornamentos e vasos sagrados, arruinaram a capela mor, e finalmente botaram fogo à povoação. No intervalo, que corre do primeiro de junho até vinte quatro de setembro do dito ano, continuaram os amotinados a engrossar a lista dos seus aliados com muitos índios, com o principal Uanocaçari, com o principal Mabé do lugar de Poiares, e neste último dia vieram sobre o dito lugar Moreira, mataram o missionário Fr. Raimundo de S. Eliseu Carmelita, o principal Cabuquena, de que aqui tratamos, e outras pessoas, roubaram e queimaram a igreja. (SAMPAIO, 1825, p. 106)

O fragmento extraído de Sampaio articula, basicamente, em duas forças contrárias à demanda no rio Negro: de um lado, “o índio Domingos” e “os principais”, João Damasceno, Ambrósio e Manoel, juntando-se a este grupo meses depois, Uanocaçari e Mabé, já no lugar de Moreira; do outro lado, o missionário de Domingos, Raimundo de Santo Eliseu. Contudo, deixa-se oculta as forças que esmagaram a revolta.

Logo, na temporalidade de *Simá* ocorre uma progressão de dezesseis anos entre o evento do segundo capítulo, em que o Regatão estupra Delfina, e o quinto “Questões de limites”, no qual Régis e Loiola (outro agente português) estão “dedicados ao estudo da direção dos indígenas” (AMAZONAS, 2011, p. 67). Régis estava ligado institucionalmente ao missionário de Caboquena e Loiola ao de Lamalonga. Neste momento de mudanças na condição da personagem Régis, o narrador pontua o que foi a Lei do Diretório, procurando esclarecer como seria possível, passar um tipo de caixeiro viajante ao um posto de alto comando das Missões, apenas debaixo da tutela pombalina:

Assim foi que Maciel da Costa (marquês de Queluz), explicando a Lei do Diretório, disse, que – ela se tornará inexecúvel pela dificuldade de se depararem diretores em sua conformidade – e mais modernamente alguém prosseguiu em dita explicação dizendo – com efeito

ao ler-se esta importante peça e a história do seu tempo, não se pode deixar de increpar àquele excelente governador (Mendonça Furtado, que a confeccionou) a ingenuidade que o levou a crer, que houvessem transposto a linha muitos portugueses, dotados, como ele, de tanta ilustração, probidade e filantropia. (AMAZONAS, 2011, P. 65-66)

Assim, com a inclusão de uma personagem representante da burocracia pombalina, o romance “transgride” a narrativa traçada pelo *Diário*. O personagem Régis é central para o entrelaçamento entre o romanesco e a intenção historiográfica. Na narrativa de Sampaio viceja uma tríade: o missionário, “uma concubina” e “o índio Domingos”, mas no romance de Amazonas, com a inclusão de Régis, o ficcional literário romanesco potencializa-se, além de tentar uma saída para a historiografia nacional.

O regatão Régis, como se disse, estuprou Delfina depois de tê-la sedado, entretanto, mais tarde aparece enamorado pela própria filha, promovido a cargo político do diretório, procura raptar Simá contando com a ajuda perspicaz de Loiola, sem, logicamente, saber que ela era sua filha.

O desfecho nefasto de Simá não recai sobre o seu Missionário (o mesmo líder espiritual de Domingos), a quem procura defender numa situação de engano, mas sobre Régis, que teria forjado um sequestro e aprisionado a pretendente de Domingos, e, sobre o principal Mabbé, o primeiro a cercar Mariuá, encurralando o missionário de Santa Isabel, Frei Raimundo, por associá-lo aos portugueses Régis e Loiola na trama de separação e de dominação das Missões, provocando o fatal quiproquó:

Foi de balde que o missionário apercebido de sua generosa intenção envidou um esforço extremo para evitar a sua intercepção. Tudo foi inútil. Um quantas flechas haviam-na partido: e tão heróica dedicação não serviu à Simá; senão para fazê-la compartilhar o fatal destino de seu pai espiritual. Assim feridos, ambos rodaram sobre os degraus do presbitério. Os indígenas, cevada sua ferocidade, e para melhor fruírem o seu efeito, ou talvez desconfiados de um fatal quiproquó, aproximaram-se às suas vítimas, a cuja vista prorromperam em lamentosos gritos reconhecendo Simá, e Santo Eliseu, o bom missionário de Santa Isabel. (AMAZONAS, 2011, p. 283)

No momento em que Simá se encontrava alvejada de flechas, surge Severo (Marcos) buscando a neta. O episódio é preenchido por

labaredas que começam a tomar a igreja, e pela surpresa da chegada de um refém, “Era Régis, que havendo sido alcançado conduziam a imolar aos pés de sua vítima” (AMAZONAS, 2011, p. 283).

Selando a trama, o romance não abre mão de utilizar a tradição clássica ao produzir catarse pelo reconhecimento (*anagnórise*) de parentesco sanguíneo entre as personagens principais. A revelação dá-se por meio de um objeto que liga na consciência da personagem às pontas de um enredo particular, conseqüentemente, propiciando ao leitor algum arrebatamento:

- Quem há aí que possa dar-me a razão porque esta prenda se acha ao pescoço desta infeliz?
- Eu, Marcos de Coari!!! (respondeu Severo, levantando apenas a cabeça; mas conservando toda sua serenidade). Esta infeliz não fez mais do que herdar esta prenda de sua mãe. Aplaudite de tua obra! (AMAZONAS, 2011, p. 284)

Vale também esclarecer algo sobre o personagem Marcos, pai de Delfina e avô de Simá. Tendo que fugir do sítio em que vivia com sua filha, acaba mudando de nome, passando a se chamar Severo, não é uma personagem histórica, e sim, algo como um tipo amazônico reelaborado pela narrativa literária, produto cultural da formação jesuítica com uma nova consciência de identidade nacional.

### **Um romance de referencial militar**

Sob influxos de narrativas militares, Roberto G. Echevarría reparou na diversidade dos viajantes do século XIX uma parcela que estava institucionalmente ligada às esferas militares dos Estados imperialistas europeus: “En muchos otros casos, la exploración y la investigación realizada por los viajeros tenía una aplicación militar directa o indirecta y, de hecho, viajeros como el capitán Richard Burton eran militares” (ECHEVARRÍA, 2011, p. 156). Contudo, não se pode ligar *Simá* diretamente a este grupo de militares do século XIX, mas, no âmbito de um debate literário particular<sup>19</sup>, esta narrativa respon-

19. De acordo com David Treece, quanto ao projeto “literário indianista” de José de Alencar e Lourenço Amazonas, coloca: “Já em 1857, ano em que *O guarani* foi publicado, a questão da integração tribal foi explorada em termos bem

de a um projeto de dominação portuguesa que teve grande êxito na consolidação do território amazônico, que resultou numa profusão de textos no campo político-cultural, com iminente lastro no século XVIII, ao qual o romance resistiu.

Ademais, acatando o entendimento de Wolfgang Iser, é por meio de digressões que ocorrem muitas passagens de auto indicação, em que se pensa o fazer literário. O narrador-autor rebatendo o inimigo, que, metaforicamente, no romance, é criminoso e pai de uma nação que se pretende consolidar, gerada num pano de fundo de intempéries que surgiram da nova administração portuguesa, traça também caminhos para o gênero, como se pode ver na discussão entre Loiola e Régis:

Régis depois de haver a seu modo dissertado sobre o porvir, que promete a moderna literatura com o rumo, que leva o romance, que esgotado, ou antes, tornado comezinho insípido, fastidioso e encarecimento dos fatos dos monarcas, das proezas dos cavalheiros, e da ostentação dos ricos, endireitou tão felizmente para até as mais humildes classes da sociedade [...] – Não precisa (dizia ele) desempoar as estantes das velhas bibliotecas, e tampouco a forçar de um galego para compulsar os tremendos in-fólios: é entre nós mesmo, é um nosso próprio tráfego, que temos abertas as páginas, que nos habilitam a brilhar no romance. (AMAZONAS, 2011, p. 68-69)

O narrador parece concordar parcialmente com a visão de Régis, naquilo que o romance, a “literatura moderna”, teria que se converter, utilizando-se de uma matéria nova, própria de um novo momento da história, em que vicejassem lutas de classes; da luta dos europeus contra as nações indígenas.

Pode-se ao fim pensar a narrativa *Simá* dentro de um processo ficcional tencionado pelo esforço descritivo das narrativas de viagem, os diários militares que primeiramente trabalharam com temas e personagens da Revolta de Lamalonga, de 1757. Com isso, cumpre perceber a relação do romance com o relato na vocação da narrativa

menos místicos pelo escritor amazonense Lourenço da Silva Araújo Amazonas em seu romance *Simá*. Obra de um oficial militar estacionado no Amazonas, como *A muhrada* de Wilkens um século antes, *Simá* não estava organicamente enraizado na tradição indianista nacional, mas era, em lugar disso, um produto distintamente amazônico de experiências e condições locais bastante específicas” (TREENCE, 2008, p. 273)

amazônica daqueles séculos, na exploração geográfica, na construção de identidade nacional, etc., mas também importa alcançar na obra literária os seus momentos “transgressores” em comparação ao seu campo referencial.

## Referências

- AMAZONAS, Lourenço da Silva Araújo. *Simá: romance histórico do Alto Amazonas*. 3ª edição. Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2011.
- AMAZONAS, Lourenço da Silva Araújo. *Dicionário topográfico, histórico, descritivo do alto Amazonas*. Manaus: GRAFIMA, 1984.
- CANDIDO, Antonio. A timidez do romance. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática S. A., 1989.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. 2ª edição. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- GONDIM, Neide. *A Invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- GONDIM, Neide. Apresentação. In: AMAZONAS, Lourenço da Silva Araújo. *Simá: romance histórico do Alto Amazonas*. 3ª edição. Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2011.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MEIRELLES FILHO, João. *Grandes Expedições à Amazônia Brasileira (1500-1930)*. São Paulo: Metalivros, 2009.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- RAMA, A. *Algunas sugerencias de trabajo para una aventura intelectual de integración*. In: PIZARRO, A. (org.) *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Cedral, 1995.
- REZENDE, Tadeu Valdir Freitas de. *A conquista e a ocupação da Amazônia brasileira no período colonial: a definição das fronteiras*. 2006. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 353 páginas.



- SAMPAIO, Francisco Xavier Ribeiro de Sampaio. *Diário da viagem: que em visita, e correição das povoações de S. José do Rio Negro fez o ouvidor, e intendente geral na mesma Francisco Xavier de Sampaio*. Lisboa: Tipografia da Academia, 1825.
- SOUZA, Marinete Luzia Francisca de. *A Literatura Amazônica dos textos de viagem aos romances contemporâneos*. 2013. Tese apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 398 páginas.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.
- TELLES, Tenório. Simá – um romance sobre a Amazônia. In: AMAZONAS, Lourenço da Silva Araújo. *Simá: romance histórico do Alto Amazonas*. 3ª edição. Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2011.
- TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos de Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

## Antes o herói não existia: a contemporaneidade da figura heroica desana

Jandir Silva dos Santos (UFAM)<sup>1</sup>

### Introdução

Da mitologia, participam uma miríade de narrativas que fundamentam nossas ordens sociais. Suas personagens oferecem imagens exemplares que estabelecem os paradigmas sobre os quais construímos nossa relação com a natureza, dela nos aproximando ou sustentando distâncias. Para tais construções, uma dessas personagens se mostra instrumental: o herói civilizador. Figura que transita entre a esfera do sagrado e do profano, é essa figura que concilia (ou rompe) ambas, pois, por meio de suas ações, força o limite entre os planos divino e humano, sendo ela própria fruto da união improvável dos dois, segundo Mircea Eliade (1992).

Seu papel é disruptivo, essencial para que novos modelos de organização social sejam estabelecidos. Entre os mitos dos Desana, um dos povos do noroeste do Amazonas, há abundância dessas personagens, com destaque aqui para Gãipayã, que era homem, mas também era ave, cujas aventuras entre a gente-peixe garantiu o acesso da humanidade ao cultivo do pé de pupunha. Tal figura aparece em *Antes o mundo não existia: Mitologia dos antigos Desana-Kêhíripõã* (1995), coletânea de contos em que Tolamã Kenhíri (Luiz Lana) e Umúsin Panlõn Kumu (Firmino Lana) organizam o ciclo mítico de seu povo.

Este texto busca traçar um percurso residual<sup>2</sup> entre Gãipayã e outros personagens da ordem litúrgica dos heróis civilizadores, como os gregos Zeus e Prometeu, o celta Lugh e Arádia – que, segundo Charles Leland (2015), desempenhou o mesmo papel entre as bruxas da Toscana – a fim de que a gerência dos Desana sobre a escrita de seus mitos afirme não apenas suas perspectivas cosmogônicas e etológicas,

1. Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFAM com Graduação em Letras – Língua e Literatura Portuguesa pela mesma instituição.
2. Leitura comparativa realizada a partir da Teoria da Residualidade Cultural, organizada pelo professor Roberto Pontes da Universidade Federal do Ceará.

mas sua conquista da palavra escrita, e, conseqüentemente, do próprio território literário.

A participação de figuras tradicionais desana como Gãipayã de uma obra literária sob a autoria legítima de participantes desse povo – uma comunidade historicamente marginalizada – alinha-se com as tendências que, segundo Regina Dalcastagnè (2012), a literatura contemporânea precisa abraçar, oferecendo uma abordagem da forma conto alternativa às organizadas por Nádia Gotlib (2004). Desse modo, o papel disruptivo do herói civilizador desana não reorganiza a ordem apenas do universo mítico, mas também do corpus literário brasileiro.

### **O que fez o mundo existir**

*Antes o mundo não existia* surge em circunstâncias muito específicas. Publicado pela primeira vez em 1980 (portanto, antes da redemocratização brasileira), o livro nasce da necessidade que Tolamãñ Kenhíri identifica de registrar, em trabalho escrito, o universo mítico de seu povo, os Desana. Na edição de 1995, consta uma fala do escritor acerca de como se deu a produção da obra:

A princípio não pensei em escrever essas histórias. Foi quando vi que até rapazinhos de dezesseis anos, com o gravador, começaram a escrevê-las. Meu primo-irmão, Feliciano Lana, começou a fazer desenhos pegando a nossa tribo mesmo, mas misturados com outras. Aí falei com meu pai: ‘todo mundo vai pensar que a nossa história está errada, vai sair tudo atrapalhado’. Aí ele também pensou... Mas meu pai não queria dizer nada, nem para o padre Casemiro, que tentou várias vezes perguntar, mas ele dizia só umas besteiras assim por alto. Só a mim é que ele ditou essas coisas transformadoras. (KĒHÍRI, 1995, p. 12)

Em um ato de autoria compartilhada, pai e filho, tomando os cadernos dados pelo padre, começam a narrar os eventos que criaram o mundo. Vê-se na reticência de Umúsin Panlõñ Kumu em transmitir as narrativas sagradas ao referido padre Casemiro, um perceptível ato de preservação de sua própria cultura, a quem revela apenas a um dos seus, seu próprio filho.

Desse modo, um projeto de conservação da cultura desana é criado, nascido do interesse dos autores em perpetuar suas tradições de

maneira autônoma, com o mínimo de interferência da cultura colonizadora durante o processo – uma vez que a língua em que as narrativas são escritas ainda é a portuguesa.

Uma sequência de contos míticos, que acompanham o nascer do mundo e sua organização em torno da vivência desana, nascem desse esforço. Um deles é “O mito de Gãipayã e a origem da pupunha”, na qual acompanhamos as peripécias da referida personagem, que era ancestral dos periquitos, mas tinha figura humana, na morada dos Muñumahsü, a gente-piranha, sob o Lago da Tornozeleira.

Após capturar uma mulher misteriosa que lhe roubava as frutas do pomar, Gãipayã propõe casamento a ela, que aceita. Após uma série de acontecimentos auspiciosos, Gãipayã descobre que sua esposa vem da gente-piranha, e que seu pai é Pirõ, a maior cobra do rio. Para que o casamento do dois seja devidamente estabelecido, ambos decidem visitar o sogro e tomar parte nas festividades dos Muñumahsü.

Em uma sequência quase contodefadesca, Pirõ impõe ao homem-ave uma série de desafios cujo único propósito é vê-lo morto, mas conforme Gãipayã, com a ajuda da esposa, enfrenta esses obstáculos, instaura também uma série de práticas sociais próprias dos Desana. Seus atos, portanto, estabelecem a ordem social adotada por esse povo, o que insere Gãipayã em uma ordem muito específica de personagens míticos: a dos heróis civilizadores.

## **Quem faz o mundo continuar existindo**

Em *Amazônia: mito e literatura* (2011), o professor Marcos Frederico Krueger realiza um estudo antropológico dos povos rionegrinos, os Desana em especial. Ao tratar de seus mitos cosmogônicos – aqueles que narram a criação do universo, do mundo e do ser humano –, Krueger é cuidadoso ao identificar dois tipos particulares de divindade: o demiurgo indolente e o herói civilizador.

Segundo Krueger (2011), o demiurgo, o princípio criador do universo – no caso dos Desana, Yeba Buró, a avó do mundo –, após realizar seu ato criativo, cai em um estado de torpor, de modo que sua intervenção sobre o universo fica cada vez menos frequente. Por se tratar de uma força primordial além da compreensão humana, mais associada aos poderes da natureza do que de fato a uma ordem social, há pouca identificação entre o demiurgo e o povo, cabendo ao

mito oferecer um intermediário entre os humanos e as potências divinas: o herói civilizador.

Estando próximo dos seres que criou, o civilizador se identifica mais com eles, forçando, em consequência, o esquecimento da divindade primordial. [...] É sempre preferível um deus que seja acessível à tribo, que ensine a ela o que é útil à vida social. O chamado herói civilizador é um pouco mais humano e capaz de sepultar em definitivo o período anterior à existência do mundo. (KRUEGER, 2011, p. 57)

Krueger se refere ao primeiro civilizador narrado nos ciclos míticos desana: Yebá Göãmu, o Bisneto do Mundo, que ajudaria Yebá Buró a completar a criação que seus filhos, os Trovões, não se deram ao trabalho de concluir. Em sua própria jornada épica, Göãmu organiza a criação da Avó, dando ao mundo um aspecto reconhecível, livre das trevas primordiais e propício a receber a espécie humana.

Göãmu, no entanto, é o primeiro de uma série de heróis civilizadores que vão, em uma sequência hierárquica, passando da esfera divina à esfera humana ao realizarem prodígios que instauram os alicerces da existência cultural desana.

Estando próximo dos seres que criou, o civilizador se identifica mais com eles, forçando, em consequência, o esquecimento da divindade primordial. [...] É sempre preferível um deus que seja acessível à tribo, que ensine a ela o que é útil à vida social. O chamado herói civilizador é um pouco mais humano e capaz de sepultar em definitivo o período anterior à existência do mundo. (KRUEGER, 2011, p. 57)

Eis que surge Gãípayã, protagonista de um conto bem posterior ao ciclo de criação do mundo, e, portanto, ainda mais próximo do ser humano do que Göãmu, uma vez que está mais distante na hierarquia cosmogônica de Yebá Buró, ainda que goze de uma existência sobre-humana (ele é homem e é pássaro). Ao passo que enfrenta os desafios impostos pelo sogro Pirõ, que era homem e também era cobra, institui uma série de acontecimentos da vida desana.

Gãípayã resolveu então passar um susto no sogro. Reuniu seus amigos, os gaviões de tesoura, para tomarem banho juntos. Vestiu a pele deles, voou bem alto e desceu no porto. Mas antes de entrar

na água, temendo as piranhas, ele estendeu seu invisível pari de defesa no rio e, em vôo rasante, caiu em cima do pari. **Por isso é que o gavião de tesoura agora, quando toma banho, toca a água de leve.** (KĒHÍRI, 1995, p. 175, grifo meu)

Além de dar uma origem compreensível à forma com que pousam os gaviões de tesoura, Gãipayã também partilha com o mundo desana o método com que os moradores próximos ao Lago da Tornozeleira realizam a pesca:

Ao anoitecer, saíram os dois da maloca e viram puçás rodeando-a. Os donos dos puçás pescavam os bayabuya, isto é, os enfeites cerimoniais dos Waimahsã e esses enfeites se transformavam em peixes.

Ao voltar à sua maloca, Gãipayã contou como se fazia a pescaria na Maloca do Lago da Tornozeleira em tempo de piracema. **Por isso, os puçás são usados até hoje dessa forma.** (KĒHÍRI, 1995, p. 176, grifo meu)

Contudo, o ato do herói civilizador, por violar a esfera do divino e inserir seus dons na esfera profana, é também um ato de transgressão. Gãipayã, como última prática instaurada no conto, viola uma proibição dada pela gente-piranha, inclusive sua esposa, que até então o vinha ajudando: a de não roubar as sementes do pé de pupunha.

Um dia, o pessoal da maloca tirou alguns cachos para cozinhar. Mas não queriam que Gãipayã recolhesse a semente para levar para a sua casa. [...] Mas Gãipayã queria levar uma semente de qualquer maneira. [...] Antes de fazê-lo, Gãipayã levou a semente à boca. A mulher pediu que a abrisse. Antes de abri-la, escondeu a semente debaixo da língua. Ela mandou que mostrasse a língua. Antes de fazê-lo, Gãipayã engoliu a semente. Então, não havia mais jeito de tirá-la dele. Quando foi à privada, Gãipayã recolheu a semente. **Plantou-a junto à sua casa. A pupunheira cresceu igualzinha à que tinha visto na Maloca do Lago da Tornozeleira. Era um pé só que dava muitos frutos de todas as espécies de pupunha. Assim apareceram as primeiras pupunhas no mundo.** (KĒHÍRI, 1995, p. 176-177, grifo meu)

Ao leitor urbano, que cresce afastado do conhecimento mítico-indígena, pode parecer no mínimo inusitado que um momento pontual na cultura desana – o consumo da fruta pupunha – tenha se dado por meio do ato da defecação. Mircea Eliade, mitólogo, assim elucidou esse momento:

É provável que, num passado muito longínquo, todos os órgãos e experiências fisiológicas do homem, bem como todos os seus gestos, tivessem um significado religioso. Isto porque todos os comportamentos humanos foram fundados pelos deuses ou pelos heróis civilizadores *in illo tempore*: estes fundaram não somente os diversos trabalhos e as diversas formas de se alimentar, fazer amor, exprimir se etc., mas até os gestos aparentemente sem importância (ELIADE, 1992, p. 81).

Participando de um ato inclusive relacionado ao consumo de frutas e vegetais, a transgressão de Gãipayã reforça sua performance de herói civilizador, ainda segundo Eliade:

Conforme não tardaremos a ver, o trabalho agrícola é um ritual revelado pelos deuses ou pelos Heróis civilizadores. [...] É por isso que constituí um ato real e significativo. Tudo quanto os deuses ou os antepassados fizeram – portanto tudo o que os mitos contam a respeito de sua atividade criadora – pertence à esfera do sagrado e, por consequência, participa do Ser (ELIADE, 1992, p. 50).

Ao longo de práticas criadoras, Gãipayã afirma-se e se reafirma enquanto herói civilizador, recorrendo inclusive a práticas consideradas desonestas – a esperteza maliciosa que o leva a ludibriar – para que seu intento seja realizado: compartilhar propriedades da esfera divina com a esfera profana.

### **Quem participa da criação do mundo**

José William Craveiro Torres, em seu trabalho *Além da cruz e da espada: acerca dos resíduos clássicos n'A Demanda do Santo Graal* (2011), adota uma abordagem extremamente didática da Residualidade Cultural e Literária, teoria organizada pelo professor Roberto Pontes que enxerga, ao longo da história, traços residuais que preservam mentalidades de tempos e espaços específicos, e o seu grau de mudança ou de estabilidade conforme se deslocam cronológica ou geograficamente. Algumas de suas compreensões acerca dos operadores conceituais da Residualidade incluem tratar o *resíduo* como “tudo aquilo que remanesce do passado, independente de ter sido retomado de forma consciente ou inconsciente por parte de um indivíduo ou de um grupo ou camada social” (TORRES, 2011, p. 88).

Para que se visualize melhor a função transgressora do herói civilizador, é válido tomá-lo enquanto resíduo ao observar sua atuação em tempos-espacos diferentes daqueles dos Desana.

Em *As 100 melhores histórias da mitologia* (2003), Franchini e Seganfredo reconstroem as narrativas greco-romanas retratadas em verso por nomes como Homero, Hesíodo e Virgílio em contos que se encaixam de forma ordenada, em uma sucessão de eventos que supõem uma cronologia para os famosos feitos dos deuses do Olimpo.

Júpiter, deus-rei, o Zeus grego, conseguiu seu trono deslocando dos titãs o mando do mundo e entregando-o aos deuses olímpicos, mas um exemplo ainda mais notável vem de um de seus rivais, o titã Prometeu, criador da humanidade, a quem o acesso ao fogo havia sido proibido pelo deus dos trovões:

Prometeu, vendo que o ser que saía de suas mãos padecia de incríveis sofrimentos sem indagar da causa que o levava a este lamentável estado, decidiu roubar outra vez aos céus uma fagulha do divino elemento.

– Cuidado, pense duas vezes antes de afrontar novamente a ira divina! – disse-lhe Minerva, em tom de advertência.

Prometeu, no entanto, surdo aos avisos da deusa, preferiu correr o risco. Aproveitando o escuro da noite, enrolou-se num manto e subiu aos céus, até onde o Sol repousava de sua longa viagem. Aproximando-se pé ante pé, puxou das vestes um tição apagado e o acendeu nas costas do astro, que dormia a sono solto.

Tapando com a mão a minúscula chama, veio de volta à Terra. Antes que o dia amanhecesse outra vez, uma imensa fogueira ardia bem no centro da Terra, onde os homens, felizes, foram recolher o fogo bendito para esquentar seus corpos e fabricar outra vez suas armas e utensílios. (FRANCHINI, SEGANFREDO, 2009, p. 204)

Da mesma forma que Gáípayã roubara do Lago da Tornozeleira a semente da pupunha e a levava de volta à sua própria gente, Prometeu rouba de Júpiter o fogo celeste para que sua criação, os seres humanos, pudessem ter uma chance melhor de sobrevivência e uma existência autônoma.

Na Irlanda, onde a fé celta se espalhava, conta-se os feitos de Lugh, um deus solar pertencente à raça dos *Tuatha Dé Danann*, mas que descendia diretamente dos ferozes Fomorianos, de quem tomou o



controle daquelas terras em favor de sua própria estirpe ao derrotar seu avô Balor, rei fomoriano:

Lugh, então, é Balor recomeçando tudo – e associado a uma revolução tecnológica. Na lenda da vitória dos *Tuatha Dé*, Lugh poupa a vida de Bres, um comandante inimigo capturado, em troca de instruções sobre o uso do arado, semeadura e colheita. (FARRAR, 1999, p. 110)

Lugh, que era Tuatha Dé, mas também era Fomoriano, como o herói-ave dos Desana, constitui-se por uma natureza dupla, e pelo uso da astúcia e da força, rompe a ordem antiga e instaura uma nova prática agrícola, o que reorganiza os meios de sobrevivência praticados na Irlanda.

O mesmo se aplica a Jesus Cristo, fruto de uma concepção imaculada, tanto divino quanto humano, e por extensão, capaz de exercer sobre os seres humanos a mudança da legislação litúrgica que o demiurgo indolente já não mais exercia:

Mas, antes que a fé viesse, estávamos guardados debaixo da lei, e encerrados para aquela fé que se havia de manifestar. De maneira que a lei nos serviu de aio, para nos conduzir a Cristo, para que pela fé fôssemos justificados. Mas, depois que veio a fé, já não estamos debaixo de aio. Porque todos sois filhos de Deus pela fé em Cristo Jesus. (BÍBLIA, Gálatas 3: 23-26)

O herói civilizador enquanto resíduo se estende ainda para liturgias diversas, práticas religiosas que só muito tempo depois que o cristianismo se estabelecia enquanto crença dominante surgem, inclusive como uma resposta direta contra a hegemonia cristã. É o que se passa com as bruxas da Toscana, na Itália, que Charles Leland (1899) descreve como cultuadoras de Arádia, a primeira bruxa, que aprendeu seu ofício com sua mãe, a deusa Diana, para que viesse à terra e ensinasse aos camponeses às artes do envenenamento e da feitiçaria, para que se libertassem da opressão da Igreja e da nobreza.

Márcio Souza (1997) produz para o teatro *Jurupari, a guerra dos sexos*, em que é contada a versão tariana do mito do deus legislador Jurupari, que nasce de uma mulher fecundada por nada além do sumo de uma fruta. Ele, também fruto de uma concepção divina, toma das mulheres a posse sobre os instrumentos sagrados e os dá aos homens, instaurando assim uma sociedade patriarcal.

Embora os mundos em que tais narrativas ocorrem sejam separados por abismos temporais, espaciais e culturais, todos preservam – com relativa estabilidade – as atribuições do herói civilizador: semi-divino, transgressor e renovador. Surge na noite dos tempos como uma forma de poder regulador, uma resposta mítica às mudanças do mundo e à forma como os seres humanos se relacionam entre si e a natureza, uma constante na vivência cultural dos povos, um resíduo cristalizado<sup>3</sup>.

### A quem pertence o mundo criado

Nádia Gotlib (1990) esboça uma espécie de cronologia para a teoria do conto, que mostra a compreensão que nomes como Vladimir Propp e Edgar Allan Poe têm desse gênero textual. Quanto a Propp, é apresentada uma visão bem particular sobre o que ele chama de pré-história do conto:

E Propp reconhece duas fases na evolução do conto. Uma primeira, sua pré-história, em que o conto e o relato sagrado – conto/mito/rito – se confundiam. Entende *mito* no sentido de “relato sobre a divindade ou seres divinos em cuja realidade o povo crê” (p. 30). E *rito*, tal como *costume* e segundo Engels, ou seja, como “atos ou ações cuja finalidade é operar sobre a natureza e submetê-la”.

Nessa *fase religiosa*, os mais velhos *contavam* aos jovens suas origens, para informá-los dos sentidos dos atos a que estavam submetidos: para justificar as proibições que lhes eram feitas, por exemplo. O *relato* fazia parte do ritual religioso, do qual constituía uma parte imprescindível. E havia proibição de narrar *alguma coisa*, porque o *narrar* estava imbuído de funções mágicas, que não eram permitidas a todos. Nem estes podiam narrar tudo.

Portanto, segundo Propp:

“o relato faz parte do cerimonial. do rito, está vinculado a ele e à pessoa que passa a possuir o amuleto; é uma espécie de amuleto verbal, um meio para operar magicamente o mundo” (p.528). (GOTLIB, 1990, p. 14)

3. [...] relaciona-se ao refino de um elemento cultural, como acontece ao melão de cana ao se transformar em açúcar, ou então à simples transformação de um elemento cultural em outro (TORRES, 2011, p. 88).

Chamar o conto mítico como pré-histórico é situá-lo em um ponto já inalcançável, e, em uma visão progressiva da História, superado. Tal perspectiva é reforçada pela leitura que Poe faz dos contos norte-americanos, uma vez que adota fatores qualitativos para um que um conto seja considerado satisfatório: “E a análise que faz da produção norte-americana de contos leva-o a conclusões semelhantes, reconhecendo nela três características: 1. a unidade de construção; 2. o efeito principal no meio da narração; 3. o forte acento final” (GOTLIB, 1990, p. 23).

O trabalho de Poe estabelece uma noção acerca das propriedades qualitativas do conto, o que Charles Baudelaire chama de *totalidade do efeito*:

A unidade da impressão, a *totalidade* do efeito é uma vantagem imensa que pode dar a esse gênero de composição uma superioridade muito especial, no sentido de que um conto muito curto (o que é, sem dúvida, um defeito) seja ainda melhor que um conto muito extenso (BAUDELAIRE, 2012, p. 16).

Os parâmetros qualitativos presentes na obra de Poe são, no entanto, observados em uma literatura anglófona, eurocêntrica, imbuída de mentalidades<sup>4</sup> que não condizem, por exemplo, com as que permeiam o universo dos Desana. A estrutura episódica da saga de Gãipayã desenvolvida ao longo de um conto despreocupado quanto sua extensão claramente foge às três características de Poe, uma vez que cada ato do homem-ave tem seu próprio ápice (o que rompe com o efeito no meio da narração); sua história, de início, não nos prepara para a sequência de eventos que se desenrolam (a unidade de construção é posta em xeque); e claramente não há no final um desfecho mais impactante do que as passagens que encerram cada peripécia de Gãipayã.

Não atender aos parâmetros de Poe torna o texto dos Desana de menor qualidade? Relatar os eventos míticos, a liturgia sagrada, coloca o texto como pré-histórico, ultrapassado? Não, pois segundo Regina Dalcastagnè:

4. [...] seria o modo de agir, de pensar (modo de ver o mundo; crenças; valores, julgamentos) e de sentir (odores, medos) de um determinado grupo de indivíduos dum certo local e duma determinada época; (TORRES, 2011, p. 63).

Muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele. Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala. Daí os ruídos e o desconforto causados pela presença de novas vozes, vozes “não-autorizadas”; pela abertura de novas abordagens e enquadramentos para pensar a literatura; ou, ainda, pelo debate da especificidade do literário, em relação a outros modos de discurso, e das questões éticas suscitadas por esta especificidade (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 7).

Ao afirmar a literatura enquanto território contestado, Dalcastagné situa como contemporânea a necessidade de afirmação de vozes dissidentes, não harmonizadas com tendências qualitativas eurocêntricas. Do momento que contradiz as noções colocadas por Poe e causa na pessoa urbana estranheza ao retratar uma cultura tão particular, a história de Gâipayã apresenta uma forma de realização alternativa ao que é convencionalizado chamar-se conto:

Essas vozes que tensionam, com sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário. É preciso aproveitar esse momento para refletir sobre nossos critérios de valoração, entender de onde eles vêm, por que se mantém de pé, a que e a quem servem... Afinal, o significado do texto literários – bem como da própria crítica que a ele fazemos – se estabelece num fluxo em que tradições são seguidas, quebradas ou reconquistadas, e as formas de interpretação e apropriação do que se fala permanecem em aberto. Ignorar essa abertura é reforçar o papel da literatura como mecanismo de distinção e hierarquização social, deixando de lado suas potencialidades como discurso desestabilizador e contraditório (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 12).

Ao recorrer a uma forma de narração tradicional<sup>5</sup>, Tolamãñ Kenhíri toma para si e para os seus o direito sobre sua própria vivência. Escrevendo os contos de seu povo, ele inscreve-os no universo literário, no qual a participação tende a ser exclusiva. Ao fazê-lo, questiona toda uma tradição de valoração que não olha para os que dela não

5. O narrador tradicional não nos daria tanto espaço para questionamentos. Até porque, sua presença no texto não estava em questão. Com visão e conhecimentos superiores, era dono absoluto de enredo e do destino das personagens. Sabia, e esse era seu poder (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 93).

participam, reafirmando o saber tradicional de sua gente enquanto questão contemporânea.

Os heróis civilizadores dos Desana, portanto, não apenas reformam seu universo litúrgico, mas também transgridem um cânone literário que nunca os olhou como personagens de fato, como parte da literatura. A transgressão de Tolamã Kenhíri ao narrar histórias como as de Gãipayã, parte de seu saber tradicional, presta um serviço à literatura nacional ao sanar uma demanda contemporânea.

### Considerações finais

Personagens como Gãipayã assumem em *Antes o mundo não existia* funções míticas semelhantes a personagens exemplares de culturas historicamente privilegiadas, ao mesmo tempo que revela uma mentalidade, uma forma de perceber o mundo e agenciar a narrativa, divergente das atmosferas mentais dominantes.

Sua transcrição do universo oral para o escrito pelos Lana afirma a literatura enquanto território de contestação do pensamento hegemônico, uma vez que, na condição de veículo de saberes tradicionais, legitima a voz de um povo marginalizado. Em sua ancestralidade, apropria-se da urgência contemporânea da disputa pela legitimidade.

Tal leitura encontra suporte consistente na Teoria da Residualidade Cultural, que não enxerga o passado como um referencial superado, mas defende que todas as idades são contemporâneas.

### Referências

- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução da CNBB. São Paulo: Editora Canção Nova, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. Prefácio in *Edgar Allan Poe – contos de imaginação e mistério*. Trad. Cássio de Arantes Leite. Tordesilhas: São Paulo, 2012.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 34ª edição, 2006.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012.

- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FARRAR, Janet & Stewart. *Oito sabás para bruxas: e ritos para o Nascimento, Casamento e Morte*. Trad. Edson Bini. Anúbis Editora: São Paulo, 1999.
- FRANCHINI, A.S. SEGANFREDO, Carmen. *As 100 melhores histórias da mitologia: deuses heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana*. L&PM editores: Porto Alegre, 2003.
- GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. 8.ed. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- KEHÍRI, Tõrãmã. *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kèhíripõrã / Tõrãmã Kèhíri*, Umusi Pãrõkumu; desenhos de Luiz e Feliciano Lana. -- 2. ed. -- São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995.
- KRÜGER, Marcos Frederico. *Amazônia: mito e literatura*. 3. ed. Manaus: Ed. Valer, 2011.
- LELAND, Charles. *Aradia: the Gospel of the Witches*. Londres: David Nutt, 1899.
- SOUZA, Márcio. *Teatro Completo – Volumes I, II e III*. Editora Marco Zero, São Paulo. 1997
- TORRES, José William Craveiro. *Além da cruz e da espada: acerca dos resíduos clássicos n'A Demanda do Santo Graal*. CAPES. Fortaleza, 2011.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

## **Introdução**

Nas últimas duas décadas, inúmeros estudiosos têm se dedicado a releituras do cânone literário brasileiro à luz do que se convencionou chamar de *poéticas negativas* – uma forma de literatura que, a partir de uma visão de mundo pessimista e/ou cética, utiliza-se de estratégias e métodos de composição literária para a representação dos aspectos negativos da experiência humana (FRANÇA; SENA, 2020). Dentro de tais poéticas, a ficção gótica assoma como um de seus mais importantes representantes. Originado no ambiente literário inglês da segunda metade do século XVIII, o Gótico consolidou-se como uma forma artística repleta de convenções temáticas e estilísticas que procura figurar os medos e interditos das sociedades. Mais do que mero estilo de época, a ficção gótica transformou-se em uma tradição literária, difundindo-se na literatura de diversos países.

No Brasil, a presença do Gótico literário pode ser identificada desde os primeiros romances nacionais até a ficção pós-modernista, por exemplo, adaptada ao contexto sociocultural brasileiro. No século XX, Cornélio Penna é um dos autores cujas obras mais são tributárias de tal poética. Como demonstrado em diversas pesquisas (SANTOS, 2012; BARROS, 2016; FRANÇA, 2018), sua produção literária apresenta inúmeros elementos góticos, a saber: i) a presença de *loci horribiles* – espaços narrativos aterrorizantes e opressivos; ii) uma estrutura narrativa lacunar e labiríntica, que faz uso de efeitos de suspense e mistério; iii) o passado que retorna para assombrar o presente diegético, e iv) personagens que podemos classificar como moralmente monstruosas. O romance inaugural de Penna, *Fronteira* (1935), emprega todos esses componentes ao mesmo tempo em que revela uma determinada imagem de Brasil na qual prevalecem os aspectos mais sombrios

1. Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É integrante do Grupo de Pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura (CNPq/UNESP), coordenado pelo Prof. Dr. Aparecido Rossi.

e violentos de nossa cultura e história. Acreditamos que tal forma de utilização do Gótico, que combina as características formais da poética com temáticas distintamente brasileiras, consiste em uma vertente específica – o Gótico brasileiro (BARROS, 2020; BELLAS, 2021).

Neste trabalho, trataremos dos temas do catolicismo e da religiosidade em *Fronteira*, ambos de extrema relevância para a trama cornelianiana. Em grande parte, os crimes cometidos e os conflitos íntimos dos personagens provêm ora de uma percepção exagerada da religião, ora pelo uso da fé e da religiosidade por sujeitos movidos por desejos ou interesses materialistas ou sensuais. Embora tal temática possa ser entendida por meio de inúmeros aspectos, nos limitaremos a discutir as noções de sexo e sexualidade como pecado e os embates entre a religião católica oficial e o misticismo, ou a religiosidade popular, no romance cornelianiano.

### **A religião na literatura gótica**

Em seu “The horrors of Catholicism: religion and sexuality in Gothic fiction”, George E. Haggerty (2006) discute as representações da religião católica na tradição gótica e suas percepções dos comportamentos e das obsessões sexuais. Recorda o estudioso que a doutrina católica emergiu do panorama histórico para desempenhar ativo papel na poética. Em narrativas que tinham em seu cerne a abordagem de relações sociais e sexuais transgressivas, o teor gótico adquiria

maior significado por causa dos termos religiosos nos quais é regido. A própria sexualidade depende de seu contexto religioso para exercer pleno significado cultural. Sexualidade e religião não são polos opostos dos quais se possa entender a ação do romance: antes, estão inextricavelmente ligados no imaginário cultural.<sup>23</sup> (HAGGERTY, 2006, p. 35)

2. Todos os trechos de obras indicadas em língua estrangeira na bibliografia foram por mim traduzidos.
3. No original: “... have a greater meaning because of the religious terms in which they are couched. Sexuality itself, that is, depends on its religious context to exert its full cultural significance. Sexuality and religion are not opposite poles from which to understand the action of the novel: they are inextricably bound in the cultural imagination”.



Haggerty aponta que Horace Walpole tivera clara percepção de tal conjuntura, de que fez uso para dar forma àquela que seria considerada a obra inaugural do Gótico literário – *O Castelo de Otranto* (1764). Já no prefácio à primeira edição do romance, o autor opta por um pano de fundo católico como recurso para o fictício manuscrito da história gótica: “[a] seguinte obra foi encontrada na biblioteca de uma antiga família católica do norte da Inglaterra”, escreve Walpole (1804, p. I), “e os principais eventos se apresentam da forma que se acreditava na fase mais sombria do cristianismo”. Na trama de *Otranto*, o catolicismo fornece não somente seus espaços e figuras para a construção da narrativa, como também o contexto para a intensificação dos atos e das intenções transgressivas dos personagens: a título de exemplo, as investidas de Manfred à noiva de seu falecido filho representam tanto transgressões de cunho sexual quanto violações das normas religiosas que consagram os laços matrimoniais (HAGGERTY, 2006, p. 34).

No período considerado o apogeu da literatura gótica pela maioria dos estudiosos – a partir das últimas décadas do Setecentos às duas primeiras do Oitocentos –, tanto os sentimentos de simpatia às crenças e práticas do catolicismo quanto as fortes tendências do anticatolicismo na Inglaterra contribuíram para manter a religião como importante elemento dos romances góticos. Se, por um lado, autores como Ann Radcliffe faziam uso do catolicismo de maneira mais comedida, outros escritores, como Matthew G. Lewis em seu polêmico *The Monk*, exploravam as faces mais sombrias da doutrina para a figuração dos terrores da religião, da monstruosidade dos indivíduos e a degradação humana a partir dos prazeres terrenos.

A conexão entre o catolicismo e a luxúria do corpo é explicitada de diversas maneiras: a confiança na confissão leva ao abuso sexual; a luxúria é exercida por meio de adoração ao diabo; e mosteiros e conventos são ambos cenários de violência, vitimização e morte.<sup>4</sup> (HAGGERTY, 2006, p. 40)

Com a expansão da literatura gótica e sua propagação para além das terras e literaturas europeias e norte-americana ao longo dos

4. “The connection between Catholicism and bodily lust is made explicit in various ways: confessional confidence leads to sexual abuse; lust is exercised by means of devil worship; and the monastery and convent both are scenes of violence, victimization, and death.”

anos, seus elementos temáticos foram adaptando-se aos contextos históricos, sociais e políticos de diferentes países. No que se refere à religião católica, várias foram as formas de desenvolvê-la em narrativas góticas: como um desvio ou uma fuga da racionalidade, em que se evidenciavam os enganos, as armadilhas e falhas por ela produzidos; sua abordagem em termos históricos, a partir de críticas aos seus métodos e às suas normas, e à sua participação em eventos terríveis; ou mesmo sob a perspectiva das consequências da insuficiência ou de sua ausência na vida dos indivíduos – movimento que começou a ganhar força principalmente a partir da difusão de tendências filosóficas como a niilista e a existencialista. Assim, surgiram determinadas vertentes góticas que tinham o catolicismo como um componente essencial, tal como o gótico sulista estadunidense – o *Southern Gothic* (O’GORMAN, 2017) –, e o gótico espanhol (REYES, 2017).

No Brasil, o catolicismo apresentou-se como elemento substancial sobretudo na ficção de autores como Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, desenvolvendo uma forma específica de Gótico no Novecentos. Identificados pela crítica e pela historiografia brasileira como escritores da linhagem católica, criadores de “mundo[s] sombrio[s]” em que prevaleciam “o fundo místico [...] e a catolicidade orientando a inquirição escatológica” (ADONIAS FILHO, 1958, p. XIII-XIV). Contudo, é essencial pontuar que, diferentemente do que se fazem crer as principais críticas da época, as narrativas de Cardoso e de Penna afastavam-se de abordagens apologéticas, dando espaço aos conflitos entre a religiosidade popular e a religião católica oficial, à exposição das contradições do catolicismo, às ameaças causadas pela apreensão imoderada e distorcida da religião e à perniciosidade de pessoas que se aproveitam da fé de outrem para atingir objetivos próprios.

Também digno de menção é o fato de que tais tópicos foram tratados literariamente em uma época que, em geral, enfrentava inúmeras e importantes mudanças nos planos político, social e filosófico. O próprio catolicismo passava um período de desgaste desde os fins do século XIX com o avanço das já citadas tendências filosóficas, dos princípios psicanalíticos, de movimentos como o feminista e o sufragista, entre outras questões sociopolíticas conturbadas (OSAKABE, 2004). Precisando reafirmar seu poder e sua influência espirituais em um mundo cada vez mais secular e individualista, a igreja católica tentou proclamar sua infalibilidade por meio de concílios nos quais condenava veementemente as “liberdades modernas” (FAUSTO, 2013).

Em 1870, as autoridades católicas brasileiras tentaram seguir as determinações papais que procuravam incentivar “uma atitude mais rígida dos padres em matéria de disciplina religiosa e uma reivindicação de autonomia perante o Estado” (FAUSTO, 2013, p. 196). Com o veto à admissão de maçons em irmandades religiosas, o governo e a igreja católica entraram em um grave estado de tensão que, embora tenha sido suavizado na mesma década, contribuiu para a crise religiosa que se arrastou até o século seguinte.

As primeiras décadas do Novecentos foram, portanto, um momento em que as autoridades católicas brasileiras sentiram a forte necessidade de uma reação. Um dos campos que proporcionou amplo suporte para a resposta do catolicismo foi o da literatura: vários escritores que se identificavam com a religião, católicos de batismo ou recém-convertidos, começaram a contribuir para periódicos e jornais de uniões católicas e a produzir uma ficção voltada para as questões mais caras à doutrina. Em ensaio sobre o romance católico da década de 1930, Haquira Osakabe (2004, p. 79) oferece uma visão geral dos assuntos abordados nessa vertente, atentando para o fato de que, embora possam parecer menores ou irrelevantes aos olhos do leitor contemporâneo, tópicos como “perguntas sobre um homem sem Deus, conflitos sobre transgressão e pecado, [e] dúvidas sobre condutas morais” eram intensamente considerados e analisados por inúmeros autores estrangeiros e nacionais. Assim, esse tipo de ficção reuniu como principais características a tendência introspectiva e os processos de sondagem do indivíduo e de reflexão sobre a condição humana (PORTO, 2009). Surgida na França, a literatura católica<sup>5</sup> – também denominada literatura do entreguerras –

5. À época, a crítica literária estrangeira – principalmente a francesa – passou a utilizar a expressão “romance católico” para qualificar as obras que combinavam temas religiosos, caros especialmente à doutrina católica – como as ideias de pecado, sacrilégio, danação, salvação e profanação. Entretanto, acadêmicos como Malcolm Scott (1989, p. 4, grifo nosso) atentam para a abordagem pouco literária da maior parte da crítica ao empregar tal categoria, que fez com que muitos dos autores em questão preferissem expressões como “católico que escreve romances” ou “romancista e católico”, e cita importante colocação de Cecil Jenkins na introdução da edição 1964 de *Thérèse Desqueyroux*, de Mauriac: “the novel, in that it persuades essentially from the particularity of individual experience, can never adequately be viewed as the expression of a collective orthodoxy” (apud SCOTT, 1989, p. 5). Para Scott, pode-se falar em romance católico “[a]s long as one does not presuppose that

tornou-se conhecida a partir das obras de escritores como François Mauriac, Georges Bernanos e Julien Green, e encontrou fértil terreno em terras brasileiras.

Entre as reações da doutrina católica no Brasil nos campos literário e intelectual, as mais importantes consistem na criação da revista *A Ordem*, em 1921, por Jackson de Figueiredo, que serviria como importante instrumento para a divulgação dos romances católicos e de sua recepção crítica, e na inauguração, no ano posterior, do Centro Dom Vital, também por Jackson, onde inúmeros intelectuais e escritores entrariam em contato (SCHINCARIOL, 2006). Não obstante, as contrarreações também foram numerosas. Críticas ao catolicismo eram elaboradas e publicadas por figuras literárias da época. A título de exemplo, trazemos um excerto de texto de Mário de Andrade para um número da *Revista Nova* de 1931.

O problema da catolicidade brasileira é dos mais delicados da entidade nacional e, por mim, jamais cheguei a uma verdade nítida. Confesso que não consigo verificar bem na gente brasileira um catolicismo essencial, digno do nome de religião. [...] Digo isso com tristeza porque me parece mais outra miséria nossa, porém o que tenho percebido em nós é uma tradição ou costume católico, vindo de fora para dentro [...]. Nada ou quase nada de essencial. (ANDRADE, 1931, p. 11)

Como veremos a seguir, a visão da religião católica como uma das “misérias” de nossa cultura também seria compartilhada por alguns dos autores da própria vertente católica desenvolvida na década de 1930. Como pontua Marcelo Schincariol (2006, p. 2), a maioria desses escritores não parecia interessada em fazer uma literatura edificante ou diletante, voltando-se “justamente [para] o catolicismo morno, de fachada, praticado como elemento de conveniência social, antes de mais nada”. Tal era o caso de Cornélio Penna, cuja ficção desvelava as fissuras do catolicismo no Brasil, suas contradições, hipocrisias e a carga de sofrimento que uma visão desmoderada infligia aos indivíduos – principalmente os das regiões interioranas do país.

the two passions [the religious and the literary] always pull in the same direction, as long as one recognises the frequent tensions between ‘Catholic’ and ‘novelist’” (p. 5).

## **Catolicismo, misticismo e religiosidade popular brasileiros em *Fronteira***

*Fronteira* (1935) é apresentado como o diário de um misterioso narrador cujo sexo jamais é especificado ao longo do texto, que retorna, por motivos desconhecidos, à sua cidade natal no interior de Minas Gerais após o que parece ser uma longa estadia no Rio de Janeiro. No antigo e decadente casarão da família – que se acomoda plenamente aos espaços físico e social da deteriorada cidade –, tal indivíduo retoma o convívio com Maria Santa. Tanto por sua trágica história pessoal – que envolve a crueldade da família e a misteriosa morte do noivo – quanto por crises de prostração recorrentes nas quais permanece longos períodos em jejum e, por vezes, desacordada, Maria é reconhecida como uma figura santa na região, e seu quase completo isolamento no casarão intensifica a aura fantástica que a cerca. Com a fama de sua suposta santidade espalhando-se pelo sertão mineiro, logo chega à casa Emiliana, uma velha tia carola que se investe da missão de guia espiritual da sobrinha. Externando uma beatice excessiva, a personagem dissimula um maior interesse em se aproveitar da solidão e da fraqueza moral de Maria Santa, bem como da fé e da superstição da população local a fim de obter ganhos financeiros, notoriedade e influência na região.

Como indica a sucinta apresentação do romance inaugural de Cornélio Penna, a religião católica surge em um contexto repleto de tabus, opressão e violência. O autor dedicou-se a representar os conflitos entre a religiosidade popular – conhecida como fanatismo ou carolismo (FACÓ, 1976) – e a religião católica oficial. Tal ponto é principalmente evidenciado na atitude belicosa de Emiliana em relação ao sacerdote da cidade, Padre Olímpio. Criando uma espécie de sincretismo religioso em torno da figura da sobrinha, a carola conserva profunda animosidade em relação a Olímpio, fazendo insinuações sobre seu caráter e comentários violentos: “Padre Olímpio é filho do demônio. Deus me perdoe” (p. 48).

Além disso, Emiliana utiliza a religião como material para ameaças e terror psicológico tanto em relação à Maria Santa quanto ao narrador. Atuando como “interditora do conhecimento” (LIMA, 1976, p. 69), ela censura os desejos da sobrinha e sufoca quaisquer tentativas de questionamento ora por meio de confrontos diretos, ora através de chantagem – em conversa sobre o constante estado de angústia

que sente e a ânsia de autoconhecimento que possui, Maria relata ao narrador que

Tia Emiliana afirma que é pecado, é vaidade mundana a minha preocupação de me estudar, de procurar explicações para as minhas ‘maluquices’, mas fica nervosa e impaciente quando falo assim como agora, involuntariamente, e uma vez gritou – e Maria Santa aproximou-se de mim em tom confidencial – que eu não falasse mais, senão ela *se mataria*... (PENNA, 1953, p. 55, grifos do autor)

Emiliana “oficializa” a imagem de santa de Maria perante a população, espalhando rumores e mantendo a sobrinha em um isolamento cada vez maior. É a própria carola quem mantém contato com os fiéis – tanto os pobres quanto os abastados – nos fundos do casarão, receitando “remédios” e dando conselhos. Desse trato com o povo religioso da região, ela difunde uma reputação de mulher cariosa para, então, obter prestígio, influência social e dinheiro.

Por fim, o contato sexual entre Maria Santa e o/a narrador/a é sempre repreendido pela velha senhora, porém Emiliana não hesita em ofertar o corpo da sobrinha quando enxerga a oportunidade de furar do narrador-personagem alguns documentos importantes.

– Você velará Maria esta noite (...) porque me sinto extraordinariamente cansada.

“Estou exausta e com a cabeça perdida, pois há tantas noites não durmo, não descanso um só momento. Assim, você ficará só aqui, durante toda a noite, com o corpo da nossa Santa.”

(...)

Finalmente, prosseguiu com a sua voz sussurrante, doce e quente:

– Ninguém virá perturbar o sossego sagrado deste quarto, nem você permitirá que o façam. (PENNA, 1953, p. 144-145).

De maneira geral, a noção de pecado surge, em *Fronteira*, como uma característica dos próprios indivíduos, sendo eles suscetíveis a falhas de caráter e vulneráveis às tentações do mundo terreno. As formas que adquire no romance são diversas: desde as tentativas desesperadas de Maria Santa por conhecer a si mesma e pensar em outros rumos para sua vida – algo que, como mostramos, é profundamente combatido por Emiliana; ou o pecado como a incapacidade de viver ou de (con)viver com o Outro, como o narrador-personagem

demonstra em várias passagens. Por motivos de tempo, contudo, nos voltaremos para o tema do sexo e da sexualidade como pecado e crime. Para tal, teremos como foco os personagens do narrador, do Padre João e de Maria Santa.

É a partir da perspectiva angustiada do/a narrador/a que tomamos conhecimento dos acontecimentos em *Fronteira*. Desde o início da trama, o sexo é por ele/a encarado – e tal visão é reforçada por Emilianiana – como uma ação hedionda, fortemente insuflado por ideias religiosas repressoras e a sexualidade é entendida como uma fonte de mal. Isso fica evidente na passagem em que o narrador-personagem oferece suas impressões sobre um cômodo da casa apontado por Maria Santa como o espaço que conteria toda a verdade sobre seu passado misterioso.

Recuei com repugnância, e senti, como se tivesse pousado sobre o colchão as minhas mãos, o cavado dos corpos em suor, agitados por inomináveis estremecimentos. Que gemidos alucinantes teriam batido de encontro àquelas almofadas de madeira, com grandes veios escuros, como o dorso da mão do diabo, de envolta com odores mornos de gozo e de brutalidade.

Todo o quarto parecia agora viver intensamente, e sentia em meus ouvidos um clamor de vida pecaminosa, trêmula, indecente, do crime humano da reprodução, e o seu ambiente poderoso, entontecedor de cruzeza e nudez, envolveu-me em sua onda amarga. (PENNA, 1956, p. 58-59)

Forma máxima de mal que uma ação pode compreender, o vocábulo *crime* liga-se diretamente ao ato sexual, ainda que se refira à função reprodutora do sexo – “o crime humano da reprodução –, que seria, de acordo com a moral cristã, a mais depurada” (BUENO, 2001).

Se o relacionamento físico de um casal heterossexual consegue despertar acentuadas sensações de violação e mesmo repulsa no/a narrador/a e nos demais personagens, sendo a sexualidade compreendida como algo pecaminoso e criminoso, as insinuações de envoltimentos homoeróticos também carregam tom de infração, perversão e malignidade. Embora participe de uma pequena fração da história, o personagem de Padre João é de extrema importância. A relação estabelecida entre o missionário e o narrador-personagem é altamente sugestiva desde seu primeiro encontro:

Vendo-me, perturbou-se por tal forma, que se deixou conduzir por mim até o meu quarto, como uma presa, sem interrogação, sem um gesto de recusa.

E eu trazia-o mesmo como uma presa, tal a intensa necessidade de ter ao meu lado um sentimento qualquer, uma vida que atentasse para mim, olhos ou mãos que me olhassem ou me deixassem neles tocar.

Eu caminhava precipitadamente, maquinalmente, e, quando parava, perdia-me em um torpor estranho, uma espécie de incerteza, de sofrimentos vagos vividos outrora, de prazeres passados que acreditava completamente esquecidos.

A sensação de isolamento que me apertara as fontes todo o tempo, e que me sufocara entre as paredes do quarto, tinha despertado em mim o desejo irresistível de prender aquele vulto vulgar no perto de mim, e ouvir a sua confissão banal, e sofrer o seu pobre sofrimento, para integrar-me nele [...]. (PENNA, 1953, p. 90-91)

Nas páginas que se seguem, o narrador continua a tratar de seu relacionamento com padre João. Ainda que muitas passagens permaneçam obscuras – uma característica do estilo cornelianiano –, a interação entre eles denota uma relação sacrílega, em especial na cena em que se encontram sozinhos na montanha:

– *Et dixit ei: hec omnia tibi dabo, si cadens adoraveris me*<sup>6</sup> – sentenciou, maldosamente, o meu interlocutor, que sacudia as suas largas mangas negras.

– O seu próprio demônio teve esse pensamento, que lhe acudiu agora, e leio nos seus olhos – e a maior tentação que achou para o Filho de Deus foi a natureza...

– Mas Jesus nada quis, e foi assim que se tornou mais humano, Filho do Homem.

– Eu também nada quero da natureza nem quero conhecer seus pequenos segredos – repliquei com amargura e um grande riso.

– Mas Jesus saiu dele próprio, e preferiu adorar o Seu Senhor – respondeu-me ele com extrema violência – e você não vê, não ouve, não sente senão a dúvida ou certeza miserável que traz em si!

– Mas, quem é você? quem é você, que faz aqui e que quer de mim? Eu não sei... eu não sei... [...] (PENNA, 1953, p. 98)

6. “E disse a ele: “Todas essas coisas eu lhe darei, se você se ajoelhar e me adorar.”



Aludindo à passagem bíblica do Evangelho de São Mateus que apresenta uma das tentações de Jesus pelo diabo no deserto, as palavras do narrador possuem uma carga de culpa, vergonha e resistência a um convite pecaminoso. Em se tratando de um narrador-personagem masculino, o sacrilégio seria duplo, pois, além de um envolvimento íntimo com uma figura religiosa, há uma relação que, pela perspectiva cristã, é vista como falta das mais graves.

Ainda que seja o caso de um narrador-personagem feminino, a leitura de um relacionamento homoerótico no romance permanece possível, pois, como já indicado, é evidente a tensão sexual entre o narrador e Maria Santa, que culminará na violação do corpo da mulher na parte final do romance. Para além disso, outra personagem secundária, a Viajante, dirige ao narrador-personagem comentários mordazes que podem ser interpretados como uma zombaria feita aos seus parceiros amorosos e sexuais: “– Oh! você, (...) você porque gosta excessivamente de santos e de santas de qualquer espécie” (PENNA, 1953, p.120).

Finalmente, tem-se Maria Santa – certamente a personagem que mais sofre opressões em relação aos próprios desejos sensuais e sexuais ao longo do romance. São inúmeras as indicações de um envolvimento sexual com o falecido noivo – e, possivelmente, com o narrador –, a que sempre se refere como “crime”. Além disso, após a chegada da tia, ela é definitivamente consagrada santa e obrigada a viver uma vida de abstinência, sem que consiga reprimir sua libido por completo, em especial em alguns dos momentos com o narrador. Maria passa a se situar entre o desejo de se manter pura para o cumprimento de uma missão espiritual que sequer compreende – “Ela [Emiliana] prometeu revelar, dentro de alguns dias, qual a minha Missão” (PENNA, 1953, p. 55) – e seus impulsos carnis, sexuais e individualistas.

Ainda que refreando a si própria constantemente, há momentos em que a moça põe de lado a passividade e a obrigação da castidade para o papel de santa, revelando uma face audaciosa e tomando a dianteira no jogo de sedução que estabelece com o narrador-personagem. Em passagem do capítulo XXVIII, a natureza ambivalente da personagem é fortemente marcada no contraste entre seu vestido monacal e sua atitude sedutora. O narrador-protagonista comenta que as emanções do corpo de Maria e de sua roupa “formavam um perfume esquisitamente místico” (PENNA, 1953, p. 50) e suas falas soam provocantes para uma mulher que é considerada santa:

– Você odeia Tia Emiliana, e quer...

E chegou-se bem perto de mim, roçou-me com seu vestido monacal, e acrescentou, ciciando com mistério:

– Eu sei o que é, mas não são todos os que recebem a Graça.

Fitei-a com espanto, e só então, como uma revelação, notei que modificara o seu penteado de tantos anos, os cabelos bem puxados para trás, sem uma onda, sem um repartido que suavizasse a sua violenta simplicidade.

Agora o seu rosto aparecia-me emoldurado por dois bandos muito lisos e negros, lembrando uma dessas imagens litográficas de “Madona” popular, de uma tocante banalidade. Mas em Maria, o contraste entre sua pele morena e pálida, os seus olhos muito verdes, iluminados interiormente, e o negror de sua cabeleira, caindo pesadamente na nuca, em um só laço enorme, tirava toda a ideia banal ou vulgar que se lhe pudesse atribuir. (PENNA, 1953, p. 50)

Ao mesmo tempo em que demonstra intensa voluptuosidade, Maria culpa-se pelo desejo sexual que sente. Ao fim da cena referenciada, ela retira-se da presença do narrador, murmurando rezas. Sua sexualidade, contudo, permanece à espreita, como uma presença fantasmagórica ou monstruosa, irrompendo de forma feroz e mesmo predatória. Nos momentos em que não consegue controlar seus desejos sexuais, Maria Santa investe com ímpeto e de súbito contra o narrador, em uma imagem que remete ao ataque de um predador – a personagem já comparara a si mesma a uma onça (capítulo XXX), animal que, em diversas culturas autóctones ameríndias, é representa as potentes energias sexuais<sup>7</sup>. Um último excerto interessante para avaliarmos as angústias da personagem em relação à sexualidade é o que se segue abaixo. Assim como mudara o penteado para atrair os olhares e o desejo do/a narrador/a, Maria troca o vestido monacal por vestes que deixam à mostra seus ombros e braços.

7. É relevante apontar a ascendência indígena de Maria Santa: “[o] seu semblante tinha o característico das mulheres da serra, com as maçãs muito salientes, a boca reta, os olhos oblíquos, [...] os cabelos intensamente negros” (PENNA, 1953, p. 37), enquanto os olhos verdes “dizia[m] logo a sua origem cruzada e decantada através das misérias e dos orgulhos de homens de aventura, [...] e de mulheres caladas e sofredoras”. Assim, sua santidade também se choca com a porção indígena de sua linhagem, que se faz perceber não somente em seus traços físicos, mas em lapsos de sua personalidade que ocasionalmente escapam de seu controle e da força repressora à qual é submetida.

– Que significa isto? – perguntei com inquietação.

– Acha-me bonita? acha que estou bem? – interrogou ela, por sua vez, com voz ciciante.

E ficou muito quieta, avançando um pouco o ventre, com os olhos baixos e as mãos abandonadas nas grandes rendas das mangas.

Levantei-me e apoiei-me ao encosto da cadeira, como se me encostasse ao rebordo de um despenhadeiro...

E subiu-me às narinas um perfume quente, humano, misto de sangue e sândalo, que me tomou a garganta, numa embriaguez acre.

Deixei-me cair de joelhos, tremendo, e disse com voz sufocada:

– Talvez esse sacrifício que faz seja para me salvar, Maria Santa, e eu a bendigo por essa intenção de misericórdia...

Ela afastou-se vivamente, como a um contato escaldante, e, tornando-se ainda mais pálida, murmurou, entre dentes:

– Talvez?... talvez... *talvez eu queira salvar-me!*

E parou alguns instantes, refletindo, como se procurasse, dolorosamente, no fundo de si mesma, alguma coisa para dizer-me, e que me ocultasse definitivamente o seu pensamento, ou o esclarecesse de forma total.

Depois, num sopro:

– Ou talvez... queira perder-me... (PENNA, 1953, p. 104)

Ao longo de *Fronteira*, nota-se que, embora o título de santa lhe tenha sido atribuído por outrem e a despeito de suas escolhas e inclinações íntimas, Maria encara a sua sexualidade de forma mais aberta do que o narrador, indicando as mesmas ânsias e os temores que o assombram. Como mulher, ela não se isenta de manifestar seus desejos e tentar envolver-se sexualmente, ainda que enfrente conflitos internos. Em todas as suas aproximações, verifica-se que é Maria quem assume uma posição de controle, tomando a iniciativa, enquanto o narrador evade-se. É somente na ocorrência do “milagre” de Maria Santa, quando a personagem se encontra com a saúde fragilizada e inconsciente, que o narrador-personagem dá cabo de seus desejos, violando o corpo da prima em um estado extático, que, para ele, transforma-se na conjunção entre sagrado e profano.

Analisando os confrontos íntimos dos personagens de *Fronteira*, Haquira Osakabe (2004, p. 83) aponta uma “dupla culpa” em Maria Santa, provocada pelo embate entre uma suposta condição sagrada

e uma “sexualidade viciosa e sorradeira”. Contudo, um dos casos de perversão mais grave ocorre enquanto Maria encontra-se debilitada, a manifestar suposto milagre. É então que se dá o “festim funerário” (PENNA, 1953, p. 148), em que o narrador viola, sem sentir “cometer um crime moral” (p. 151), o corpo da Santa. Se, durante todo o romance, ele relata suas recusas às aproximações sexuais da mulher, enxergando pecado, degradação e malignidade onde há apenas desejo, é somente quando ela está à beira da morte que o narrador consegue dar cabo de seus desejos. Esse episódio demonstra o quanto uma visão religiosa estreita e opressora pode distorcer os sentimentos e as sensações humanas.

\*\*\*

Utilizando um modo discursivo que enfatiza ações e caracteres negativos, Cornélio Penna reuniu em seu romance os elementos mais obscuros da religião católica, expondo o misticismo e o beatismo que sobreviviam nas pequenas cidades do Brasil. Tal procedimento é essencial para a vertente brasileira do Gótico, que permite a figuração dos interditos, anseios e distúrbios muito particulares ao nosso contexto histórico-sócio-cultural. No século XX, a poética gótica apresenta-se de maneira mais difusa, enraizada em inúmeras formas narrativas e adaptada às novas percepções dos males sociais, culturais e individuais: de seres sobrenaturais que tomavam formas monstruosas na ficção do Setecentos e Oitocentos, passa-se a destacar o potencial violento e a natureza perversa de indivíduos comuns em suas relações públicas e privadas. Acreditamos que Cornélio Penna fez uso dos componentes dessa categoria para compor, em um processo que se move do particular ao coletivo, o retrato do Brasil que lhe marcou – o Brasil das contradições, o Brasil de diversas formas de fé e religiosidade – sendo a grande maioria suprimidas, hostilizadas e vilipendiadas pela religião católica oficial.

## Referências

- ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. XIII-XLVI.
- ANDRADE, Mário de. Tristão de Ataíde. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. p. 7-25.
- BARROS, Fernando Monteiro de. *A alegoria e o fantasma no Gótico Brasileiro*. Anais eletrônicos do XV Encontro ABRALIC, 2016. p. 2472-2482.
- BARROS, Fernando Monteiro de. Lúcio Cardoso e Cornélio Penna: parcerias textuais do Gótico brasileiro. In: RODRIGUES, Leandro Garcia. (Org.). *Lúcio Cardoso: 50 anos depois*. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- BELLAS, João Pedro. *Gótico brasileiro: uma proposta de definição*. Organon, v. 35, n. 69, 2021. p. 1-15.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- BUENO, Luís. *O sexo em dois romancistas católicos de 30*. Revista de Crítica Literária Latino-americana, n. 54, 2001. p. 59-66.
- FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 14ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- FRANÇA, Júlio. “Gótico no Brasil”, “Gótico Brasileiro”: o caso de Fronteira, de Cornélio Penna. Anais eletrônicos do XVI Encontro ABRALIC, 2018, p. 1097-1103.
- FRANÇA, Júlio.; SENA, Marina. (Orgs.) *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira do século XX*. Niterói: Hugin + Munin, 2020.
- HAGGERTY, George E. The horrors of Catholicism: religion and sexuality in Gothic fiction. In: GALLAGHER, Lowell; RODEN, Frederick; SMITH, Patricia. *Catholic figures, Queer narratives*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. p. 33-56.
- LIMA, Luiz Costa. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1976.
- O’GORMAN, Farrell. *Catholicism and American borders in the Gothic literary imagination*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2017.
- OSAKABE, Haquira. O crime como redenção: uma aproximação aos primeiros romances católicos de 30. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore;

- VECCHI, Roberto. (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.
- PENNA, Cornélio. *Fronteira*. 2<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro, 1953.
- PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.
- PORTO, Cristina. *A expressão católica na literatura francesa e brasileira do início do século XX*. *Crítica Cultural*, v. 4, n. 1, 2009. p. 26-46.
- REYES, Xavier Aldana. *Spanish Gothic: national identity, collaboration and cultural adaptation*. Manchester: Palgrave Macmillan, 2017.
- SANTOS, Josalba Fabiana. *O castelo (quase) vazio: algo de Gótico em Fronteira*, de Cornélio Penna. *Revista Ilha do Desterro*. No. 62. Florianópolis: UFSC, 2012. p. 319-340.
- SCHINCARIOL, Marcelo. *Catolicismo, romance católico e a crítica literária no contexto da revista A Ordem*. *Revista de Estudos da Religião*, n. 4, 2006. p. 96-124.
- SCOTT, Malcom. *The struggle for the soul of the French novel: French catholic and realist novelists, 1850-1970*. London: The Macmillan Press, 1989.
- WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto: a Gothic story*. London: J. Wright, 1804.

## **A internacionalização da obra de Milton Hatoum: recepção e difusão na França**

Tamiris Tinti Volcean (USP)<sup>1</sup>

### **O processo de internacionalização da literatura brasileira**

Em 1989, Pierre Bourdieu pronunciou uma conferência na Universidade de Freiburg, na Alemanha, intitulada *As condições sociais da circulação internacional das ideias*. Naquele momento, o sociólogo francês questionou o público presente sobre o que era necessário ser feito para favorecer a internacionalização da vida intelectual, incitando reflexões acerca da produção de sentido obtida de uma obra que se descola de seu contexto original, construído em seu país de origem, sendo diretamente influenciada pelo seu novo campo de recepção, ou seja, o país de destino.

O campo literário é, portanto, a esfera na qual desenrolar-se-á a delimitação temática desta pesquisa, uma vez que, ainda de acordo com Gisèle Sapiro, em seu artigo *Elementos para uma história do processo de autonomização: o exemplo do campo literário francês* (2004), essa é base teórica capaz de “relacionar o exercício da atividade literária às suas condições sociais e aos tipos de construções estruturais que pesam sobre ela” (SAPIRO, 2004, p. 93).

O conceito de campo literário, de Pierre Bourdieu, está vinculado à ideia de autonomia relativa de um espaço de produção literária, em que escritores, críticos, editores e outros agentes disputam posições, com relativa independência dos outros campos (político, religioso, econômico, etc) (MELLO, 2017).

Em *Formação da Literatura Brasileira*, de 1959, Antonio Candido apresenta-nos momentos decisivos para a dissolução da fronteira geocultural que restringe a literatura brasileira ao âmbito nacional, sendo eles o Arcadismo e o Romantismo, “como síntese de tendências universalistas e particularistas” (CANDIDO, 1971, p. 23). Há, nesta

1. Graduada em Comunicação Social com ênfase em Jornalismo (UNESP), Mestre em Comunicação Midiática (UNESP), é doutoranda em Literatura Brasileira pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP: tamiris.volcean@usp.br

obra de Candido, a indicação de denominadores que fazem da literatura um aspecto orgânico da civilização, moldando-a de forma a se tornar possível de transitar entre culturas e línguas distintas de seu país de origem:

Entre eles [os denominadores] se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, – espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, é o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há Literatura, como fenômeno de tradição (CANDIDO, 1971. p. 23-24).

Diante desta ideia proposta por Candido, que insere o conceito de continuidade literária como responsável pelo diálogo intercultural promovido entre sistemas literários distintos, pode-se dizer que a literatura brasileira, que inicia sua busca pela promoção e reconhecimento no exterior a partir do final século XIX e primeira metade do século XX, apresenta forte tendência à mobilidade, “traduzindo em seu fazer estético os trânsitos experimentados pela globalização cultural” (MELO, 2019, p. 206).

Na obra organizada por Cimara Valim de Melo, *Literatura brasileira & contemporaneidade: uma perspectiva transnacional* (2019), a autora apresenta um artigo que trata especificamente desta internacionalização literária diante do processo da globalização.

Neste momento, diante da multiplicidade de conceituações para o fenômeno da globalização, mostra-se necessário circunscrever aquele que norteará as discussões que se pretende realizar no decorrer do



percurso metodológico desta pesquisa. Optou-se, portanto, por adotar a perspectiva de Bauman (2012), que indica a globalização como um fenômeno capaz de comprimir o espaço-tempo, traduzindo a fluidez do mundo contemporâneo e submetendo as narrativas à hibridização cultural.

### **A recepção da literatura brasileira na França**

Há, n'*A república mundial das letras* (1999), quando se discute o processo tradutório de uma obra de sua língua de origem para outra de destino, o conceito de “literalização”, o qual corresponde a elevação de um texto, escrito originalmente em uma língua periférica, ao status de literatura central, quando este é traduzido para uma língua que corresponde aos sistemas literários do centro. Pascale Casanova (1999) traça um meridiano de Greenwich literário, que delimita sistemas literários centrais e classifica aqueles mais distantes do traçado como periféricos. Na república mundial das letras da autora, Paris é considerada a cidade-literatura e, portanto, o cerne do sistema literário global.

É muito comum os estudos que discutem os impactos de um autor do centro em uma literatura periférica. No entanto, definir a recepção de um brasileiro em relação à literatura francesa, que é o que se propõe para o desenvolvimento desta pesquisa, é visto, ainda, em âmbito acadêmico, como rumar na contramão do clichê.

A ideia de se estudar a recepção e difusão da obra de Milton Hatoum na França, o impacto da literatura periférica no campo literário central (CASANOVA, 1999), incita alguns questionamentos. A partir de qual período a França passa a demonstrar interesse pelas produções literárias do Brasil? E mais: como a literatura periférica, a partir de uma perspectiva hatouniana, é consumida pela literatura central?

Estes problemas iniciais de pesquisa fazem-nos refletir acerca das transformações sofridas pela recepção crítica francesa frente às produções da literatura brasileira, cronologicamente falando. Em pesquisa preliminar, pode-se afirmar que o interesse francês pela literatura brasileira data do século XIX. Antes da busca pelo mercado anglófilo, a meta dos escritores brasileiros era serem lidos e publicados em francês, conforme mostra Estela dos Santos Abreu em *Ouvrages brésiliens traduits en France* (1994, 2000), obra na qual realiza o levantamento das obras brasileiras traduzidas na França.

De acordo com Abreu (1994), a primeira tradução registrada em língua francesa é a do livro *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, de Antônio José da Silva (O Judeu), em 1823. Em relação aos romances, o primeiro título traduzido e publicado é *Inocência*, de Visconde de Taunay, em 1896. Há, ainda, no século XIX, registros de coletâneas literárias, os quais apresentavam a tradução dos trechos de algumas obras, como *Le Brésil littéraire* (1863), organizada por Ferdinand Josef Wolf.

No entanto, é no século XX que a presença de títulos brasileiros é intensificada em território francês, mais especificamente nas décadas de 50 e 60, quando autores como José de Alencar, Graça Aranha, Machado de Assis e Graciliano Ramos já haviam sido traduzidos. Nessas duas décadas, 68 títulos da literatura brasileira foram traduzidos para a língua francesa (ABREU, 1994).

Partindo para o recorte de análise proposto para este estudo, a literatura contemporânea de Milton Hatoum, nosso interesse converge para a década de 90, quando o autor das obras que compõem o nosso corpus de pesquisa, tem seu primeiro título traduzido para a língua francesa e, assim, inaugura sua presença literária na França. De 1990 a 1999, 72 títulos foram traduzidos, incluindo o romance de estreia de Milton Hatoum na cena literária brasileira, *Relatos de um certo oriente*, originalmente publicado no Brasil em 1989 e, na França, em 1993.

Junto à obra de Milton Hatoum, nomes como Rubem Fonseca, Euclides da Cunha, Caio Fernando Abreu, Lima Barreto, Chico Buarque, entre outros, também tiveram títulos publicados em língua francesa. Dessa forma, a partir da análise preliminar de obras brasileiras recensadas em língua francesa, pode-se afirmar que a literatura brasileira tem tido, nos últimos trinta anos, maior destaque na França. As ocasiões literárias em que o Brasil foi homenageado, como o Salão do Livro de Paris, em 2015, comprovam a curva ascendente de interesse francês pela literatura brasileira.

Atualmente, algumas editoras dedicam-se exclusivamente à tradução de autores brasileiros, como é o caso da casa editorial Anacão, criada pela tradutora francesa Paula Salnot, que apresenta 17 títulos no catálogo. Há, ainda, em Paris, uma livraria também dedicada exclusivamente a obras brasileiras e de língua portuguesa no geral, mas, na Librairie Portugaise & Brésilienne, criada em 1986 por Michel Chandeigne, nem todos os títulos estão traduzidos.

## **A obra de Milton Hatoum: problematização em torno do objeto de análise**

Milton Hatoum, um amazonense descendente de libaneses, é um dos mais consagrados escritores da literatura brasileira do século XXI. Hatoum nasceu em Manaus, em 1952. Durante sua infância e adolescência, conviveu com diferentes classes e etnias, incluindo caboclos, índios, negros, filhos de desembargadores, comerciantes, lavadeiras, porteiros e operários. Essa vivência heterogênea enriqueceu sua bagagem discursiva e permitiu que, anos mais tarde, quando decidira estreitar no universo das letras, pudesse trabalhar o regional e o regionalismo de forma tão cirúrgica, compreensível e abundante.

Um outro aspecto notável de sua escrita, classificado como uma característica tradicionalmente hatouniana, é a mistura desta vivência no contexto sociocultural da Amazônia com traços da cultura oriental, que acompanham sua história familiar, uma vez que o lócus da figura paterna de Milton é ocupado por um imigrante vindo do Líbano. Dessa maneira, a escolha da obra de Milton Hatoum como objeto de análise deste trabalho justifica-se pela possibilidade de um recorte da construção do sujeito brasileiro da região norte que, por meio dos processos de internacionalização e tradução da literatura brasileira expostos anteriormente, não se limita aos limites geográficos da nação à qual pertence, tornando-se acessível à interpretação, compreensão e crítica do estrangeiro.

Na obra *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum* (2007), de Stefania Chiarelli, a autora apresenta a ideia de que os romances de Milton, apesar de focalizarem o Amazonas, não são, no entanto, regionalistas, pois evitam desenvolver apenas um viés exótico da região. Dessa forma, a partir da diferença conceitual entre regional e regionalismo, essa pesquisa pretende, angariando a fortuna crítica de Milton Hatoum em território francês, arquetetada a partir da difusão e tradução de sua obra, responder às inquietações referentes à construção da imagem do sujeito, do espaço geográfico e da cultura regional brasileira no imaginário estrangeiro.

De que forma o leitor francês compreende e interpreta as descrições espaciais realizadas por Milton Hatoum? É possível dizer que as traduções dos títulos do escritor contemporâneo transmitem a ideia complexa das relações interpessoais e culturais que existem e se desenvolvem em determinada região do Brasil? Como a

internacionalização da literatura brasileira pode contribuir para a percepção e entendimento do contexto social, cultural e geopolítico no qual o sujeito amazonense está inserido?

Milton Hatoum é autor de cinco romances, sendo eles *Relatos de um certo oriente* (1989), que foi ganhador do Prêmio Jabuti, em 1990, *Dois irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005), *Órfãos do Eldorado* (2008) e, o mais recente deles, *A noite da espera* (2017).

Dos títulos supracitados, três deles foram traduzidos para língua francesa e estão disponíveis na França até o presente momento, sendo eles *Récit d'un certain Orient* (1993), publicado pela editora Seuil, *Deux freres* (2015), publicado pelas editoras Seuil e Actes Sud, e *Orphelins de l'Eldorado* (2010), publicado pela editora Actes Sud. Estes três títulos foram os selecionados para compor o corpus de análise desta pesquisa, a partir dos quais realizar-se-ão os estudos de recepção, difusão e crítica de Milton Hatoum na França.

É importante ressaltar que o autor tem relação íntima com a língua francesa, uma vez que passou três anos em Paris, onde estudou Literatura Comparada na Université Paris-Sorbonne (Paris III). Além disso, depois de concluídos seus cursos superiores, Milton retornou a Manaus, onde passou a lecionar língua e literatura francesa na Universidade Federal do Amazonas.

Sua proximidade com o francês mostra-se também presente em seu trabalho como tradutor, quando traduz a narrativa francesa para a língua portuguesa. Até o presente momento, Hatoum trabalhou em quatro projetos, sendo eles: *Representações do intelectual*, de Edward Said, *Esperidião*, de George Sand, *A cruzada das crianças*, de Marcel Schwob e *Três contos*, de Gustave Flaubert.

## **A fortuna crítica de Milton Hatoum na França**

Em pesquisa preliminar da fortuna crítica do autor em território francês, foram levantados 9 artigos de recepção de sua obra pela crítica francesa. Apresentar-se-á a seguir o resultado do levantamento documental preliminar:

### Quadro 1

**Relação preliminar de artigos críticos publicados em veículos de comunicação franceses, que, em etapas posteriores, serão analisados juntamente com outros elementos da fortuna crítica do autor obtidos pela pesquisadora**

Veículo / Autor	Título	Data
Le Monde, Patrick Kéchichian	<i>La mémoire et l'exil</i>	26 de março de 1993
Infos Brésil, Michel Riaudel	<i>Sur le roman Récit d'un certain Orient</i>	15 de julho de 2000
Nouvelle Quinzaine Littéraire, Pierre Rivas	<i>Une petite musique lancinante</i>	14 de janeiro de 2004
Match du Monde, Pedro de Souza	<i>L'orient Sud-Américain: les écrivains libanais ne sont pas de "têtes de Turcs"</i>	13 de julho de 2010
Le Temps, Eleonore Sulser	<i>Rêves et ruines sur l'Amazonie</i>	26 de junho de 2010
LeJour.com, Roberto Khatlab	<i>Milton Hatoum, un des principaux écrivains brésiliens de la littérature contemporaine</i>	10 de abril de 2010
Le Monde, Jean-Pierre Langellier	<i>L'Amazonie pour tout horizon</i>	15 de setembro de 2010
LivresHEBDO, assessoria de imprensa	<i>Amazonie de turbulence,</i>	19 de fevereiro de 2010
Books Paris, assessoria de imprensa	<i>Une Atlantide Amazonienne</i>	12 de março de 2010

Nota-se, a partir deste levantamento documental, sobretudo, que Milton Hatoum está presente nas rodas da crítica francesa. No entanto, não se encontrou, em uma varredura bibliográfica também preliminar, nenhum estudo que se dedicasse integralmente a estudar e analisar a receptividade deste escritor em um recorte espacial, que, neste caso, a delimita ao território francês.

### Resultados preliminares de análise

Em um artigo publicado na revista *Le Magazine Littéraire*, Antonio Candido afirma que “Em todos os países colonizados, a literatura é,

antes de tudo, uma busca de uma identidade nacional”<sup>2</sup>. Por isso, a incursão pelo conjunto de romances de autoria de Milton Hatoum pode ser considerada um mergulho na própria construção identitária do sujeito brasileiro da região amazônica, principalmente na década de 50, época enfocada pelo autor.

Para corroborar a afirmação, há uma fala do próprio Milton Hatoum, que diz que “o livro vai além dos limites de seu objeto, pois constrói um diálogo das obras com uma tradição cultural”<sup>3</sup>.

A ideia central do processo de internacionalização da literatura brasileira é, conforme descreve Cimara Valim de Melo (2019), levar ao imaginário estrangeiro a complexidade das relações interpessoais nacionais que se desenvolvem em âmbito social e cultural. No entanto, durante a gênese desse projeto de pesquisa, a pesquisadora questionou os níveis de compreensão do leitor estrangeiro, uma vez que há perdas semânticas e sintáticas durante os processos tradutórios, principalmente quando falamos de um fluxo que parte, utilizando os conceitos defendidos por Casanova (1999), de uma língua periférica, o português, em direção a uma língua central, o francês.

Dessa forma, a partir da perspectiva teórica Estética da Recepção, caminho metodológico que prioriza a tríade composta pelo autor, obra e leitor, pode-se iniciar um percurso analítico guiado por elementos textuais e paratextuais com a finalidade de tornar visível as resoluções para os questionamentos, inquietações e hipóteses apresentadas ao longo da elaboração deste projeto de pesquisa.

Para que se possa aqui demonstrar as diferentes chaves de leitura existentes para os romances de Milton Hatoum traduzidos para a língua francesa, que serão objeto central deste estudo de internacionalização da literatura contemporânea brasileira, podemos citar, além da escolha de recursos semânticos e sintáticos para a tradução da língua portuguesa para a língua francesa, a compreensão e interpretação do enredo a partir das vozes da crítica francesa, quando esta se debruça, especificamente, a um título do autor. Deve-se, todavia, lembrar que esta breve exemplificação direcionada apenas faz sugestão da vasta bagagem linguística e significativa do nosso objeto,

2. CANDIDO, Antonio. *Le roman du roman brésilien*. In Magazine littéraire, n. 187, setembro, 1982, p. 16.
3. Este artigo foi publicado, primeiramente, nos Estados Unidos, pela *Luso-brasilian Review*, v. 41-1, 2004, p. 121-138.

sem, necessariamente, esgotá-lo sob nenhum aspecto. Trata-se tão somente de uma mostra de um tipo de análise possível de elementos que, posteriormente, oferecerão um panorama mais substancial e completo sobre os impactos e consequências dos processos de internacionalização da literatura.

Elegendo o título *Relato de um certo Oriente* (1989) para tal exemplificação, traduzido em língua francesa como *Récit d'un certain Orient*, em 1993, pretende-se apresentar um trecho da obra em sua língua original. Em um segundo momento, a partir do artigo crítico intitulado *L'Amazonie pour tout horizon*, de autoria de Jean-Pierre Langellier, que foi apresentado na composição preliminar do corpus da fortuna crítica do autor em território francês (Quadro 1), descrever, analiticamente, os pontos de convergência e divergência entre aquilo que Milton narrou em sua língua mãe, a partir de um posicionamento intrínseco ao contexto descrito no enredo, e a chave de leitura utilizada por Langellier, cujo único contato com a região amazonense ocorre pela obra traduzida que tem em mãos.

A viagem terminou num lugar que seria exagero chamar cidade. Por convenção ou comodidade, seus habitantes teimavam em situá-lo no Brasil; ali, nos confins da Amazônia, três ou quatro países ainda insistem em nomear fronteira em um horizonte infinito de árvores; naquele lugar nebuloso e desconhecido para quase todos os brasileiros, um tio meu, Hanna, combateu pelo Brasão da República Brasileira; [...] Relatavam epidemias devastadoras, crueldades executadas com requinte por homens que veneravam a lua, [...] homens que degustavam a carne de seus semelhantes como se saboreassem rabo de carneiro [...] rios de superfície tão vasta que pareciam um espelho infinito; a pele furta cor de um certo réptil [...] e a ação de um veneno que os nativos usavam para fins belicosos, mas que ao penetrar na pele de alguém, fazia-lhe adormecer, originando pesadelos terríveis, que eram a soma dos momentos mais infelizes da vida de um homem.

Morei alguns anos no povoado, conheci os rios mais adustos e logo aprendi que o comércio, além das quatro operações elementares, exige malícia, destemor e o descaso (senão o desrespeito) a certos preceitos do Alcorão.

Ter vindo a Manaus foi meu último impulso aventureiro; decidi fixar-me nessa cidade porque, ao ver de longe a cúpula do teatro, recordei-me de uma mesquita que jamais tinha visto, mas que

contava nas histórias dos livros da infância e na descrição de um hadji da minha terra. (HATOUM, 1989, p. 71, p. 75 e 76)

Neste trecho, o autor faz uso da descrição espacial, priorizando o espaço enquanto elemento constitutivo da narrativa, para posicionar e contextualizar o leitor. Engana-se quem pensa que a região amazônica é formada unicamente por florestas, há, como demonstra o trecho, confluências entre o quase-urbano e o nativo, o civilizado e o selvagem, o que demonstra e corrobora a ideia da complexidade das relações sociais estabelecidas com o próprio meio. Algumas páginas depois, Milton Hatoum descreve as origens de sua relação com a natureza, mais precisamente a floresta amazônica, devido a sua proximidade regional:

Para mim, que nasci e cresci aqui, a natureza sempre foi impenetrável e hostil. Tentava compensar essa imponência diante dela contemplando-a horas a fio, esperando que o olhar decifrasse enigmas, ou que, sem transpor a muralha verde, ela se mostrasse mais indulgente, como uma miragem perpétua e inalcançável. Mais do que o rio, uma impossibilidade que vinha de não sei onde detinha-me ao pensar na travessia, na outra margem. Dornar relutava em aceitar meu temor à floresta, e observava que o morador de Manaus sem vínculo com o rio e com a floresta é um hóspede de uma prisão singular: aberta, mas unicamente para ela mesma (HATOUM, 1989, p. 82).

Jean-Pierre Langellier, quando escreve suas impressões sobre o livro, no entanto, enfatiza os aspectos transitórios da imigração, sem, no entanto, apresentar a ideia complexa que é conviver:

Milton Hatoum recebeu a tolerância de herança: “Pude descobrir, quando criança, os outros em mim”. Seu pai, um muçulmano xiita educado em uma faculdade cristã, algo raro em sua época, levou sua mãe à igreja em Manaus todos os domingos por meio século. Durante a missa, em seu carro, ele ouvia versos do Alcorão em uma fita.

Em Beirute, o escritor encontrou cinquenta e dois membros de sua família. Seus pais o deixaram livre para escolher sua religião. Ele decidiu o único válido, literatura. A emigração libanesa o inspirou a escrever seu primeiro romance, *Récit d'un certos Orient* (Le Seuil,



1993). “No Brasil, ele se alegra, rapidamente diluímos suas origens.” (LANGELLIER, 2008, tradução da autora)<sup>4,5</sup>

É possível notar, no trecho supracitado, que o desconhecimento espacial atrelado à não convivência com as paisagens descritas nas narrativas hatounianas é um ponto bastante comum na recepção crítica das traduções dos romances de Hatoum em solo francês. Há, de certa forma, uma simplificação das relações políticas, históricas e culturais, que só podem ser plenamente reconhecidas por quem vivenciou uma imersão no ambiente.

Além disso, é possível concluir, a partir da leitura preliminar dos textos da recepção crítica francesa apresentada no Quadro 1, que a presença de Milton Hatoum é constante na imprensa. A leitura dos textos críticos publicados na imprensa demonstra que o olhar etnocêntrico sobre o país predomina na recepção, assim como despertam grande interesse os dados biográficos do escritor, amazonense e filho de imigrantes libaneses.

A partir de entrevistas com leitores de língua francesa, será possível realizar o cruzamento de dados entre a percepção dos críticos, como esta supracitada, e aquela desenvolvida por pessoas comuns a partir dos escritos traduzidos de Milton Hatoum. Esse é um dos caminhos possíveis para delimitar os níveis de apreensão e compreensão. É preciso, no entanto, ressaltar que ao longo das etapas de análise a pesquisadora pretende ampliar seus referenciais teóricos, utilizando os apontados até o momento como norteadores para o início de sua reflexão teórica e crítica à luz dos objetos componentes do *corpus* e objetivos gerais e específicos de pesquisa.

4. Milton Hatoum a reçu la tolérance en héritage : “J’ai pu découvrir, enfant, les autres en moi-même.” Son père, musulman chiite éduqué dans un collège chrétien, chose rare à son époque, a conduit sa mère à l’église à Manaus chaque dimanche durant un demi-siècle. Pendant la messe, dans sa voiture, il écoutait sur une cassette des versets du Coran.

A Beyrouth, l’écrivain a retrouvé cinquante-deux membres de sa famille. Ses parents l’ont laissé libre de choisir sa religion. Il a tranché pour la seule qui vaille, la littérature. L’émigration libanaise lui inspira son premier roman *Récit d’un certain Orient* (Le Seuil, 1993). “Au Brésil, se réjouit-il, on dilue vite ses origines.”

5. O artigo completo pode ser acessado em: [https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/08/21/l-amazonie-pour-tout-horizon\\_1086253\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/08/21/l-amazonie-pour-tout-horizon_1086253_3260.html)

## Referências

- ABREU, Estela dos Santos. *Ouvrages brésiliens traduits em France – Livros brasileiros traduzidos na França*. 5.ed. atualizada. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalization: The Human Consequences*. Cambridge; Malden: Polity, 2012.
- CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum* São Paulo: Annablume, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- HATOUM, Milton. *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- HATOUM, Milton. *A noite da espera*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.
- HATOUM, Milton. *Récit d'un Certain Orient*. Paris: Seuil, 1993.
- HATOUM, Milton. *Deux Frères*. Paris: Seuil, 2003.
- HATOUM, Milton. *Orphelins de l'Eldorado*. Paris: Actes Sud, 2010.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LEFEVERE, A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. *Translation Studies*. USA, Canada: Routledge, 1992.
- MELO, Cimara Valim de. *Literatura brasileira & Contemporaneidade: uma perspectiva transnacional*. Porto Alegre: Editora Metamorfose, 2019.
- MELLO, Jefferson Agostini. *Literatura e crítica no Brasil hoje*. Brasília: Edições Carolina, 2017.
- PELLEGRINI, Tânia. *Milton Hatoum e regionalismo revisitado*. *Luso-Brazilian Review*, n. 1, p. 121-138, 2004.
- SAPIRO, Gisèle. *Elementos para uma história do processo de autonomização o exemplodo campo literário francês*. Tradução: Sergio Miceli e Evania Guilhon. *Tempo Social*, Universidade de São Paulo, São Paulo, junho, 2004.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. Arras: Artois Presses Université, 2004.

**Irrisão na zona:****leitura da peça *Tem piranha no pirarucu*, de Márcio Souza**

Antônio Coutinho Soares Filho (UEMASUL/IFMA)<sup>1</sup>

Wallace Rodrigues (UFT)<sup>2</sup>

*A Zona é do povo como o céu é do urubu.*<sup>3</sup>

MÁRCIO SOUZA

**Rio de muitas águas**

A diversidade criativa marca a obra de Márcio Souza, com destaque para sua atuação no cinema, no teatro e na literatura. Em duplo movimento, endógeno e exógeno, esse trânsito artístico denota o esforço de compreensão da realidade complexa que é a Amazônia, levando em conta suas especificidades, mas sem perder de vista o país como um todo, pois seu olhar cosmopolita refuta qualquer forma de isolamento. Ao mesmo tempo, sua obra põe em relevo as graves consequências que a colonização, os desmandos governamentais e a sanha capitalista trouxeram, e ainda trazem, para os que são constantemente relegados à margem das benesses sociais, de forma especial, os nativos e seus descendentes.

Extrapolando qualquer reducionismo geográfico, o escritor, ao passo que evidencia as particularidades regionais, mostra a Amazônia sob múltiplas perspectivas, inserindo-a num debate mais amplo. Com isso, ele rejeita os clichês do exótico, do folclórico ou do isolamento regional, atitude não rara quando a Amazônia está em pauta. É, pois, na tensão entre o geral e o específico, em rotas de colisão e em contínuo tráfego que Márcio Souza concebe sua obra.

1. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Ensino de Língua e Literatura (UFNT/Campus Araguaína), docente da UEMASUL e Técnico em Assuntos Educacionais no IFMA/Campus Imperatriz.
2. Professor Adjunto da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT). Docente do Programa de Pós-Graduação em Demandas Populares e Dinâmicas Regionais (PPGDire) e da Pós-Graduação em Ensino de Língua e Literatura (PPGL). Pós-Doutor pela Universidade de Brasília – UnB/POS-LIT.
3. SOUZA, 1979, p. 73

Em entrevista aos *Cadernos de literatura brasileira* (2005), o autor, nascido em Manaus, pontua a complexidade amazônica em vista de sua heterogeneidade territorial e cultural, motivo pelo qual os olhares redutores e estreitos devem ser evitados, pois “Temos diversas Amazônia. O que vale para o sul da Amazônia não vale para a região dos grandes rios, a região montanhosa. A Amazônia é um subcontinente de muitos contrastes” (SOUZA, 2005, p. 47). Desse modo, vê-se que qualquer tentativa de simplificação dessa realidade implica, mesmo que de forma não proposital, escamotear e distorcer a discussão, visto que um campo limitado de visão não se coaduna com o hiperbólico que configura a região.

Tendo em mira as nuances criativas do escritor, esta pesquisa tem como recorte metodológico sua escrita teatral a qual está diretamente ligada ao Teatro Experimental do Sesc (Tesc), grupo no qual ingressou em 1973, dirigindo o espetáculo musical *Espinhos no coração*. Em *O palco verde* (1984), espécie de memorial crítico acerca de sua jornada no Tesc, o dramaturgo dá o seguinte depoimento:

Trabalhamos durante mais de dez anos no terreno hostil de Manaus, numa das mais isoladas cidades do Brasil, sem nenhuma tradição cultural, reduzida a correr cegamente atrás do bonde da história. Fazer teatro em tais condições era uma verdadeira façanha, embora estivéssemos longe de saber disso. E mais, nosso grupo, como a cidade, experimentaria mudanças profundas ao longo de todos esses anos. Mas a nossa aparente sorte foi termos superado o dilematismo enquanto a cidade ia sendo empurrada no beco sem saída do “milagre econômico” da ditadura militar. (SOUZA, 1984, p. 10-11)

Trabalhando diversos temas e formas dramáticas, o teatro de Souza inclui o lirismo trágico na peça *A paixão de Ajuricaba* (1974), a peça policial (*Ação entre amigos*, 1987), a mitologia indígena (*Dessana, Dessana ou O começo antes do começo*, 1975), a crítica política (*A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, 1982) e, ainda, para não estender a lista, as sátiras às investidas econômicas na Amazônia representadas pelas peças *As folhas do látex* (1976) e *Tem piranha no pirarucu* (1978)<sup>4</sup>, esta última *corpus* deste estudo.

Assim, a presente análise objetiva compreender a construção crítica da peça, levando em conta sua modulação satírica, o que se nota

4. As datas que seguem as peças referem-se às suas primeiras encenações.

pela presença do riso, do deboche e da ironia. Focalizando os aspectos estrutural e linguístico, o estudo se atém às reflexões políticas, econômicas, sociais e artísticas como focos da ação dramática, perceptíveis nos embates das personagens e na tessitura textual da obra.

### Riso (ir)responsável

Dedicada a Martins Pena<sup>5</sup>, a peça, ironicamente subintitulada como “revista psicanalítica familiar ocidental” (SOUZA, 1979, p. 66), estrutura-se em dois atos, dez quadros, além de um prólogo e um epílogo. Como *As folias do látex, Tem piranha no pirarucu* é concebida como um *vaudeville*, conforme anuncia o Mestre-de-Cerimônias no prólogo: “Respeitável público, ‘ladies and gentlemen’, aqui começa a primeira jornada deste alegre *vaudeville*, no qual, sob o reino da finesse, se fala da Zona Franca de Manaus, a risonha e jovem, acossada por inúmeros contratemplos” (SOUZA, 1979, p. 69).

Em seu *Dicionário de teatro* (2008), Patrice Pavis ensina que o *vaudeville*<sup>6</sup>, surgido no séc. XV, originalmente é um espetáculo que envolve acrobacias, monólogos e canções. O estudioso informa também que, no séc. XIX, o gênero assume o caráter cômico, popular e sem muito requinte intelectual. Assim como a farsa das penínsulas ibérica e italiana e o *Music Hall* se aproximam do teatro de variedades, o *vaudeville* “adquire aspectos circenses pela mistura de danças, cantos e piruetas, tendo como finalidade comum provocar o riso fácil de um público que quer apenas se divertir” (D’ONOFRIO, 2003, p. 170). Além de afirmar a correspondência do *Music Hall* britânico com o *vaudeville* que, posteriormente, confundiu-se com a opereta, Arêas (1990, p. 124) o define como uma “peça de natureza leve e satírica, entremeada de canções”. Como se vê, uma forma mista, alegre, musical, apelativa e despojada como o Tesc e Márcio Souza desejavam realizar.

5. “Para mestre Martins Pena, consagro”. (SOUZA, 1979, p. 66)

6. Mesmo dando como incerta a etimologia da palavra, D’Onofrio (2003) aventa que sua raiz seja *voix* (voz) e *villes* (cidades), ou seja, vozes cidadinas, ao passo que Pavis (2008) propõe, sem maiores discussões, sua origem como *vaux de vire*, em referência a canções satíricas do séc. XV.

Na esteira do teatro de revista, *Tem piranha no pirarucu*, empenhada na crítica política e social, não dispensa a música e a dança, muito menos a piada jocosa e as tiradas maliciosas e lúbricas. No entanto, elementos do teatro épico de Bertolt Brecht se fazem notar, sobretudo as projeções com dados históricos, envolvendo política e outros assuntos, conforme anunciam as marcações cênicas (didascálias) nas aberturas dos quadros que compõem a peça.

A tendência epicizante não é exclusiva do teatro souziano, mas do palco brasileiro a partir dos anos 60. Nesse sentido, Décio de Almeida Prado garante que o caráter antirrealista da peça *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal, marcou “o início da influência de Brecht no Brasil” (PRADO, 2018, p. 70). Isso não significa, é bom que se diga, o seguimento estreito ao receituário do dramaturgo alemão, mas a absorção e filtrações de suas propostas para a realidade brasileira. Note-se que o pensamento de Souza converge para a perspectiva brechtiana quando “acena para a importância de não apenas entreter, mas também desautomatizar a plateia, trazendo à ribalta o discurso interdito pelo sistema dominante [...] no intuito de levar o público a refletir acerca de sua própria realidade” (RODRIGUES; SOARES FILHO, 2021, p. 142).

As projeções surgem em Brecht como forma de criar o efeito de distanciamento, o que significa, nesse caso, não o isolamento entre público e cena, porém a distância necessária para que o espectador não se *iluda* – não se envolva sentimentalmente – com a ação dramática, mas pense sobre e a partir dela. De tal modo, funcionam os painéis introdutórios na peça de Souza, o público é chamado a não se deixar arrastar pelo riso, o qual é constantemente cortado toda vez que um novo quadro se inicia. Assim, essas paradas suspendem o cômico, ou melhor, o revestem de reflexão, evitando o esvaziamento e a gratuidade do riso.

Em vista disso, o teatrólogo amazonense ressalta que “Se o teatro trágico é um longo lamento, a comédia extrapola pela ironia essa dor nem sempre resolvida do homem. Dizem os filósofos antigos que a tragédia cura e estimula, enquanto que a comédia fere e instiga. Isso enquanto a graça não se desgarra de sua verdade” (SOUZA, 1979, p. 9). O riso souziano não pretende entreter irresponsavelmente, ele arasta na gargalhada realidades dolorosas.

No teatro de Márcio Souza, o riso não está a serviço da ilusão ou da fantasia, ele é ferino, cáustico e, por vezes, baixo. O que as

personagens de *Tem piranha no pirarucu* dizem, apesar do tom hilário e jocoso, se distancia totalmente da falácia. O que motiva a irrisão são os exageros, os quais, como na farsa, põem numa lente de aumento os absurdos diários que, na maior parte do tempo, passam despercebidos. Trata-se de desautomatizar o discurso oficial, mostrar as fissuras do cotidiano, como também trazer à superfície as mal cicatrizadas feridas históricas, forma de enxergar as piranhas vorazes que não se cansam de devorar os frágeis peixes, fome insaciável de ter sempre mais. Assim, *Tem Piranha no pirarucu* pode ser vista como um pranto sufocado pelo riso.

### **Piranhas na zona brasilis**

Com humor ácido, *Tem piranha no pirarucu*, partindo da empreitada da Zona Franca de Manaus, traz à tona as contradições econômicas e políticas não somente da Amazônia, mas do país como um todo. Com apoio do regime civil-militar instaurado desde o golpe de 1964, o projeto pretendia, segundo a tinta da lei, favorecer o desenvolvimento da região, criando uma área de livre comércio de importação e exportação com incentivos fiscais especiais. Em outros termos, a promoção do mercado nacional em prol do capital estrangeiro, prática secular no país.

O tom de deboche persegue a obra desde as primeiras marcações cênicas quando o autor, com fortes doses de galhofa, apresenta a temporalidade e a espacialidade, sendo a época “Nos tempos em que não se via luz no fim do túnel” (SOUZA, 1979, p. 67) com a ação transcorrendo “Na Zona Franca de Manaus, um dos bolsões de subdesenvolvimento do Brasil” (SOUZA, 1979, p. 67). A indicação espaciotemporal mostra um momento crítico da vida brasileira, com as ações mirabolantes do governo ditatorial em meio às parcas expectativas de melhoria da situação do povo amazonense. Sem esperança, afundada na miséria de seu povo, Manaus assiste, sob a propaganda do progresso, a invasão tecnológica como um *continuum* da colonização, a âmbula apenas fora invertida para que a areia do atraso não parasse de escorrer da ampulheta dominante.

O título da peça é jocoso, com uma conotação sexual, tendo em vista que piranha é uma gíria usada para se referir às prostitutas, o que se endossa pela presença da personagem Maria Piranha, uma



profissional do baixo meretrício manauense. O sintagma que nomeia a peça também dá a ideia de mistura, confusão, imbróglgio, representada na união dos peixes que ilustram o título. Este traz ainda uma sinalização para a fauna aquática regional, dado que o pirarucu e a piranha são típicos da bacia amazônica. Contudo, se melhor observado, a piranha que intitula a obra, sem deixar de referir ao comércio sexual e ao regionalismo, metaforiza a ganância capitalista já que essa espécie de peixe é conhecida por sua forte mordida e voracidade. Indefeso, o pirarucu amazonense se torna presa fácil das piranhas financeiras.

A peça não possui um enredo convencional, importa menos os fatos do que os debates e as discussões que se desenrolam no irreverente salão da Condessa de Nivico. Segundo o autor, “O texto não conta propriamente com uma ação dramática e pode ser resumido como uma série de explosões provincianas, ruidosas provocações metalinguísticas, insultos e palavrões, num resultado ao mesmo tempo patético e hilariante” (SOUZA, 2007, p. 67). Os diferentes pontos de vistas das personagens convergem para a discussão da Amazônia nesse intrincado jogo de interesses.

O mote central da peça é a chegada do industrial norte-americano Mister Pyle que deseja montar uma fábrica de coçadores de costas contra carapanãs, o qual passa a ser assediado pelas outras personagens interessadas no capital estrangeiro. Tentando garantir sua fatia desse bolo, as *personas* são herdeiras do *modus operandi* da política nacional do favor, conforme aponta Schwarz (2007) como uma das constantes do período colonial e, pelo visto, arraigado na mentalidade burguesa até hoje.

O salão da Condessa de Nivico é o local de interação dramática no qual se assiste ao desfile de tipos quase caricaturais, sequiosos de garantir privilégios, visto que acomodação social é sua palavra de ordem. Além do industrial americano e do Mestre de Cerimônias, povoam o espaço festivo de Nivico o político inepto, o senador Dr. Pedreira, o seringueiro falido (Coronel Bubu), a fanática religiosa e moralista (Professora Caridade), a prostituta (Maria Piranha), o artista rejeitado (El Biscateiro), a jovem alienada (Valderez) e a índia explorada (Musa Amazônica). A partir das aproximações e afastamentos das personagens, o dramaturgo desmonta, na verdade, enxovalha a imagem cor-de-rosa do discurso progressista dos generais.

O Mestre de Cerimônia exerce uma função mista, ora arauto, ora piadista. Várias vezes, ele rompe o naturalismo da ação para se dirigir

ao público e reforça o caráter metateatral de peça: “Chega, menina! Não aguento mais essas reclamações. Credo, parece personagem de Nelson Rodrigues! (Para o público) Distinta plateia, mister Pyle vai dizer uma palavrinha” (SOUZA, 1979, p. 79). Como personagem, ele desempenha o tipo do homossexual afetado e caricatural, como também sai de sua boca tiradas críticas sobre a capital amazonense: “Manaus é uma cidade inviável. [...] Os portugueses foram uns loucos, fundando a cidade aqui. Um desperdício...” (SOUZA, 1979, p. 71). Nada cerimonioso, o Mestre de Cerimônias mostra o lado desavergonhado como o poder age em prol de seus próprios interesses. A licenciosidade da obra estampa a desfaçatez com que o país é sucateado.

A Condessa de Nívico, rica anfitriã graças ao casamento com o Conde de Nívico, “papa da cocaína falsificada em Letícia” (SOUZA, 1979, p. 84), favorece o clima festivo da peça. A nobreza que carrega no nome é, na verdade, uma gíria referente à condição do marido traficante, além disso, Nívico era uma marca japonesa de televisores e aparelhos de som comum na Zona Franca. Como se vê, a personagem não é exatamente uma individualidade, mas uma alegoria do capitalismo e da ilegalidade, considerando a origem ligada ao contrabando de drogas falsificadas e ao mundo eletroeletrônico que invadiu Manaus.

Ao mesmo tempo, vê-se a dimensão objetal da mulher numa sociedade machista e patriarcal onde até seu nome deriva de componentes masculinos, seja o marido, seja uma marca comercial. Nesse sentido, corrobora a fala de Valderez durante a exposição de arte de El Biscateiro: “A Zona Franca é cruel com as mulheres. [...] Mulher aqui é tratada como mobília” (SOUZA, 1979, p. 90), como também a afirmativa de El Biscateiro: “Realmente a senhora já não é mais uma mulher. A senhora é uma máquina registradora” (SOUZA, 1979, p. 90). Em sua comicidade, a peça alerta para a despersonalização dos indivíduos diante do assomo capitalista.

Da mesma forma que a Condessa de Nívico, Mister Pyle traz a cifra tecnológica em seu nome dado que o mesmo se refere à *Pyle Audio*, fundada em 1960, empresa estadunidense especializada na fabricação de equipamentos de áudio e sistemas estéreos e mais uma das que frequentaram o comércio da Zona Franca. Observa-se também nesse caso a despersonalização do indivíduo em prol do mundo fabril, comercial. Como seres-máquinas-marcas, a Condessa de Nívico e Mister Pyle congregam em seu entorno os tipos mais perniciosos ao desenvolvimento da nação.

Levando em conta que “o lucro como prioridade subjetiva é comum às formas antiquadas do capital e às mais modernas” (SCHWARZ, 2007, p. 14), Mister Pyle, condicionado pelo modelo econômico no qual foi gerado, não consegue desvencilhar-se – e nem o quer – do sistema que o enforma, pois sua inconsciência não consegue projetá-lo para além dos cifrões. Assim, o norte-americano encarna a avidez das grandes potências pela maior rentabilidade possível e com o menor dispêndio de energia e capital. Uma piranha confessadamente, voraz:

Condessa de Nivico – Nós precisamos de milagres.

Coronel Bubu – O senhor deve ser um homem milagroso, Mister Pyle.

Mister Pyle – O lucro é o meu único milagre. Eu não me preocupo com teologias nacionais. Eu sou multinacional. Este vale de verdes e monótonas belezas deve ser conquistado para o bem da humanidade, da ciência e dos países amigos. A indolência natural do sangue silvícola e lusitano deve desaparecer, o amazonense deve aprender a obedecer às portarias do Fundo Monetário Internacional. (SOUZA, 1979, p. 77)

Atente-se ainda que a referência a milagres transparece como uma crítica ao propalado *milagre brasileiro*, uma das bandeiras discursivas que legitimava o regime militar. Adiante, o dramaturgo ironiza o fato quando a Professora Caridade esbraveja em resposta a Maria Piranha que afirma ter sido um milagre conseguir fazer o americano ter uma ereção: “Milagre só o brasileiro, sua desgraçada” (SOUZA, 1979, p. 97). Nada divino, esse *milagre* só multiplicou o pão dos ricos.

O clima cômico da peça permite que as personagens digam absurdos com naturalidade, pois o *vaudeville* põe em suspenso o senso ético ou moral, razão pela qual Mister Pyle declara referindo-se à floresta amazônica: “Posso transformar este matagal numa grande pastagem texana. E quem se opor é comunista” (SOUZA, 1979, p. 77). Qualquer semelhança com a realidade atual, não é mera coincidência, mas o prolongamento de um ideário que alimenta, mesmo quando camuflado, o conservadorismo brasileiro.

Herdeiro dos destroços dos tempos áureos do ciclo da borracha, o Coronel Bubu precisa lidar com a decadência, por isso seu interesse pelo industrial norte-americano. O nome infantilizado torna-o patético, saudosista de um passado que não retorna. Num dos números musicais da peça, a personagem canta: “Oh! Zona encantada/ não me

venhas trair./ Como a borracha deixou o meu avô/ a ver navios” (SOUZA, 1979, p. 74). Ciente de que “continuamos no cabresto dos tecnocratas federais” (SOUZA, 1979, p. 76), o falido coronel deseja vender ao empresário suas terras, forma de se livrar dos seringais e castanhais improdutivos que estão abandonados. Ligado à velha oligarquia seringueira, o coronel tenta sobreviver em meio às intempéries da economia local e vem dele uma clara definição do que seja a Zona Franca, ou seja, “Um delírio para salvar o Amazonas da merda em que está” (SOUZA, 1979, p. 78). Contudo, ele não se rende, pois “Estamos no século da seringueira eletrônica” (SOUZA, 1979, p. 85), quer dizer, mais uma aventura capitalista na selva. Assim, ele consegue sucesso navegando na nova onda graças ao consórcio com o estrangeiro, o que importa é não perder privilégios, o resto fica em terceiro plano.

Valderez é uma jovem de dezoito anos e cujo maior sonho é se tornar *Miss Amazonas*, frase repetida tantas vezes na peça que se torna uma espécie de bordão, dando-lhe um viés patético. Por meio dela, Márcio Souza dispara vários dardos, dentre os quais contra o atraso intelectual: “Meu professor de literatura ainda acredita na varinha de condão da fada madrinha” (SOUZA, 1979, p. 79). A personagem é do tipo da alpinista social, porém com a língua ferina como permite o clima farsesco da peça.

Por seu turno, a Professora Caridade encarna o pedantismo e o atraso cultural, é famosa na Zona por ter escrito um livro de 600 páginas sobre as vírgulas de Rui Barbosa, mais uma ironia ao academismo inócuo. Na direção oposta de seu nome, Caridade é mesquinha, preconceituosa e uma fervorosa defensora dos valores arcaicos. Sob a aparência de benfeitora dos menores abandonados, ela se aproveita sexualmente dos garotos que diz cuidar. A falta de caridade da catedrática não perdoa nem mesmo o que ela considera a fraqueza da Igreja Católica, talvez saudosa dos tempos contra-reformistas, conforme pontua o Dr. Pedreira. Assim, ela dispara: “Protestante para mim é comunista. Ecumenismo, sei o que é isso. O Papa ficou impotente” (SOUZA, 1979, p. 80). Acima de tudo, a professora espelha a hipocrisia religiosa, beirando o fanatismo, bem como o atraso intelectual da nação.

O senador Dr. Pedreira e El Biscateiro são tipos curiosos no festim hilário de Souza. O primeiro, há vinte anos no senado, “Nunca conseguiu aprovar um projeto, pois nunca criou nenhum. O grande feito de sua carreira foi ter escapado do Congresso, em 1968, fantasiado

de cesta de lixo” (SOUZA, 1979, p. 81). Nessa figura, ridícula, sem dúvida, mas muito perniciosa e, infelizmente, mais comum e atual do que se gostaria, o dramaturgo critica a estagnação de uma política-cabide-de-emprego e acomodada. Tendo a Professora Caridade como cabo eleitoral e com o apoio de Mister Pyle, o senador termina se reelegendo para nada fazer. Assim, a união da paralisia cultural, religiosa, social e política, servindo aos interesses econômicos internacionais, assoma na escrachada comédia souziana.

Por seu turno, El Biscateiro é o artista rejeitado pelos conterrâneos e cuja obra “é um ícone da invasão da sociedade eletroeletrônica” (SOUZA, 1979, p. 88). Seu nome, mistura linguística do espanhol e do português, remete à pessoa que vive de biscates, serviços ocasionais, extraordinários e de pouca importância social. Com isso, a peça toca no preconceito e no descaso com que a arte é tratada no país, sobretudo quando se trata da produção artística periférica, não canônica, popular, cuja autoria não circula nos salões hegemônicos e mercadológicos. Além do mais, põe-se em discussão o esvaziamento do valor estético e da fruição estética em vista da mercantilização:

Mister Pyle – Mas que trabalhos magníficos, que violência. Quanto custa a dúzia?

Valderez – Os capitalistas continuam péssimos críticos.

Mister Pyle – Só há um princípio na crítica de arte, o que não se pode vender, nem comprar, se destrói. O que escapa do meu talão de cheques, não escapa do meu 38. (SOUZA, 1979, p. 89-90)

O desfile cômico é endossado pela entrada de Maria Piranha, a prostituta que vem cobrar o programa não pago pelo americano. Nesse movimento da peça, dá-se o embate de duas piranhas capitalistas – o industrial e a garota da zona –, confronto injusto, desigual, visto que a mulher, amazonense, marginalizada, não consegue fazer frente ao poderio do norte-americano, homem, estrangeiro e branco. Nesse quadro, as incongruências do capital se destacam:

Maria Piranha – Pois esse gringo caloteiro me deu uma ferrada e não pagou. Vai levar ferro, também.

Mister Pyle – Não pago, não pago. Meu ferro pegar gonorreia que é capaz de enferrujar de vez.

Maria Piranha – A Zona é franca mas a foda ainda é paga.

[...]

Mister Pyle – A culpa ser dela, não quis aceitar meu cartão de crédito.

Maria Piranha – E dar comissão para os banqueiros, aqui ó!

Dr. Pedreira – Faz um abatimento pra ele, faz. Colabora com o turismo.

Maria Piranha – Nada disso, quero tudo, gozou, pagou. É a lei capitalista. (SOUZA, 1979, p. 96-97)

A confusão desse quadro cênico termina de forma inesperada com a Professora Caridade aplicando um golpe de judô em Maria Piranha, imobilizando-a. Com isso, a moça sai de cena sem receber o pagamento por seus serviços. Como se vê, o patriarcalismo é reforçado o tempo todo, como também a supremacia de quem detém o dinheiro. Nesse sentido, o último lance dramático se dá com a entrada da Musa Amazônica, uma índia “magra, o corpo dilacerado de torturas, segurando um telex e arrastando-se pensosamente” (SOUZA, 1979, p. 106). Além da referência à tortura do período ditatorial, entende-se também o dilaceramento histórico, cultural, social, econômico e político da Amazônia nessa alegoria patética e lúgubre. A mensagem que ela traz toca na história da decadência do ciclo da borracha com o contrabando de sementes da seringueira pela Inglaterra. Veja-se o conteúdo do telex:

Saigon (Urgente) As primeiras sementes de Zona Franca roubadas pelos americanos de Manaus acabam de germinar no jardim botânico de Westmoreland, os cientistas acreditam produzir racionalmente zonas francas dentro de dez anos, o monopólio amazonense de zonas francas estará assim quebrado. (SOUZA, 1979, p. 106)

A referência cômica ao fim da Zona Franca, em similitude com a derrocada do período áureo da borracha, provoca a ira dos convidados do salão da Condessa de Nívico. Apesar de suas diferenças, eles se unem contra a mensageira e “Com um urro os personagens investem contra a Musa Amazônica, trucidam a pobre índia” (SOUZA, 1979, p. 106). Nesse ponto, anunciado na didascália como um “*Grand Finale* apoteótico para deixar um sabor agridoce no paladar do espectador” (SOUZA, 1979, p. 106), o cômico é, momentaneamente, suspenso para

que se veja a ferida no coração da selva. A morte violenta da índia é uma metáfora dramática da violência e da brutalidade com que a Amazônia é tratada, seja pelos nativos endinheirados, seja pelos que vêm de fora. Marcada pelo silêncio – sua única relação com a linguagem é o telegrama –, a Musa Amazônica é silenciada de vez pelos interesses mercantis. Calar as vozes contrárias está na raiz do poder.

### **Um grand finale, só que não**

No epílogo, numa mistura tragicômica, Mister Pyle, “com um gesto altamente teatral, apunhala a Condessa de Nivico e arrebatada o telegrama” (SOUZA, 1979, p. 107) que ela tinha posto entre os seios. Parodiano o *Até tu, Brutus?* shakespeariano, a mulher solta: “Até tu, maninho!” (SOUZA, 1979, p. 107) enquanto cambaleia sangrando. No entanto, a tragicidade se reveste de comicidade no momento em que a Condessa, sozinha em cena, “levanta-se com ar teatral, limpa o sangue com um lenço de rendas, retoca a maquiagem e lança uma gargalhada de triunfo” (SOUZA, 1979, p. 107). Com isso, reforça-se o caráter anti-ilusionista da peça em conformidade com os postulados do teatro brechtiano, como também com a natureza cômica de peça, pois “uma das características do cômico é, justamente, a de contrariar a ilusão” (ARÊAS, 1990, p. 31).

Além do mais, o riso da Condessa no ato final é uma imagem dramática do descaso e do deboche dos setores dominantes, seja em relação à miséria do povo, seja no que diz respeito ao destino do país. Como o “Nosso riso é sempre o riso de um grupo” (BERGSON, 2007, p. 5), Nivico não gargalha sozinha apesar de ser a única personagem em cena nesse momento, a sua alegre ressurreição representa a permanência da corrupção e da inanição política, da ganância capitalista, da hipocrisia religiosa, do pedantismo cultural e de todos os vícios e seus desdobramentos encarnados nos frequentadores de seu festim de usura.

As nuances cômicas do *vaudeville* souziano mostram que, apesar de toda a fedentina política, social e econômica posta em cena, predomina o riso, não como alívio cômico, porém como chave de reflexão acerca da pernicioso estrutura de poder que conduz o país a seu bel-prazer. Portanto, o riso é estratégia criativa para abordar os (des)arranjos de uma sociedade que labora a exclusão como forma

de permanência de privilégios de uma minoria que ri, debocha e gargalha dos que choram.

Além das questões, problematizações e críticas trazidas à cena, é importante destacar, ainda que rapidamente, os recursos cômicos desenvolvidos por Márcio Souza sob o ponto de vista da linguagem. De forma geral, a paródia, o exagero, o absurdo, o baixo calão, o insólito, os trocadilhos e o metateatro respondem pelo efeito de irrisão que a peça expõe. O autor emprega uma linguagem maliciosa, despuddorada por vezes, como forma de desenvernizar o discurso progressista e bem sucedido dos setores dominantes, mostrando que a práxis de colorir a esmaecida verdade é usual na política brasileira, seja ontem, seja hoje e, pelo visto, também o será amanhã.

Do ponto de vista linguístico, a intertextualidade é o trilho sobre o qual a linguagem dramática da peça desliza. Márcio Souza não economiza na tessitura de seu “mosaico de citações” (KRISTEVA, 2005, p. 68), pelo contrário, faz questão de extravasar o jogo intertextual em vista da irrisão, sobretudo por meio da metalinguagem e da paródia. Esta, em sua feição canônica, tem como prerrogativas “a dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes” (AGAMBEN, 2010, p. 38). Nesse sentido, os jogos paródicos abundam no *vaudeville* souziano, dos quais se destacam o diálogo com a poesia: “A Zona é do povo como o céu é do urubu” (SOUZA, 1979, p. 73), com a cantiga de roda: “Terezinha de Jesus,/ deu uma queda,/ foi ao chão, acudiram três maconeiros,/ todos os três com a erva na mão (SOUZA, 1979, p. 84) e com os ditos populares: “Não quero nem saber, em terra de pibinho quem tem pibão é rei [referência ao PIB]” (SOUZA, 1979, p. 94), “Quem com o ferro fere, com o ferro não será ferido” (SOUZA, 1979, p. 98).

Operacionalizando a significação na via oposta de um dizer conhecido, a estrutura paródica da peça visa ao descortínio dos engodos ideológicos, construindo um novo discurso pela desconstrução de um outro, anterior, socialmente reconhecido, confirmando a assertiva de Schwarz (2008, p. 144) de que “A paródia é das formas literárias mais combativas, desde que a intenção seja esta”. No caso de Márcio Souza, não resta a menor dúvida de que a vertente cômica, bem como suas outras nuances escriturais, se encaminham para o *front* contra a estagnação e o engano.



As estratégias metateatrais da obra, além de promoverem a desnaturalização do palco, servem à abordagem crítica de Souza à medida que cria um trânsito dialógico entre o ficcional e o mundo ordinário. Sob esse prisma, são abundantes as referências, alusões e comentários acerca do teatro, o que contribui, ao lado de outros recursos, para o tom hilariante, farsesco e exagerado que o *vaudeville* souziano possui. Assim, as tiradas metalinguísticas percorrem vários pontos, dentre os quais, o cinismo: “Porra, só aparece gente de princípios nesta peça” (SOUZA, 1979, p. 80), o diálogo direto com a plateia/leitor: “Não se assustem, caros espectadores, é o teatro moderno. Começou com a Declaração dos Direitos Humanos” (SOUZA, 1979, p. 84)<sup>7</sup>, “Tem algum urologista na plateia?” (SOUZA, 1979, p. 97), a autoirreverência: “Vamos parar! Os espectadores não estão aqui para ouvir bobagens” (SOUZA, 1979, p. 91) e, acima de tudo, a metalinguagem teatral: “Chegou a hora do meu monólogo. Todo personagem tem direito a um monólogo” (SOUZA, 1979, p. 92), “Porra, tava faltando uma puta sofrida no texto” (SOUZA, 1979, p. 96), “D’onde saiu esse personagem? [...] Será que estava no texto? [...] Foi bem invenção do diretor. Esse negócio de Grotowski, Brecht, Stanislawski. Teatro comigo só o padre Anchieta” (SOUZA, 1979, p. 96), “E isto aqui não é peça naturalista” (SOUZA, 1979, p. 96), “Eu sou personagem da Broadway. Isso ser uma humilhação. O que eu estar fazendo em teatrinho do 3º mundo?” (SOUZA, 1979, p. 97).

A comicidade da linguagem metateatral é uma das chaves que abrem as portas da crítica e da autocrítica da peça souziana. Muito mais que fazer rir, o dramaturgo pretende fazer pensar, não esquecer que o cômico é tratado com muita seriedade pela dramaturgia de Márcio Souza, pois “às vezes, para minar a falsa autoridade duma proposição absurda que repugna à razão, também o riso pode ser um instrumento justo” (ECO, 1995, p. 160). Desse modo, a obra põe em suspeição as verdades apregoadas, instaurando assim o reino da desconfiança, do *se*, do *será?*, haja vista que “Teatro hoje é assim, não

7. Os apartes – falas ditas em cena por uma personagem, mas que, segundo a convenção, não são ouvidas pelas outras – também é outro recurso usado para a comunicação direta com a assistência: “Condessa de Nivico – Fariseus e simuladores desta bela província equatorial, tomem conta desta sala como se fosse os vossos próprios túmulos. (À parte). Vá falar bem assim na puta que os pariu”. (SOUZA, 1979, p. 69-70)

se pode confiar” (SOUZA, 1979, p. 98), diz o Mestre de Cerimônias a certa altura. Nada é confiável inteiramente, nem a arte nem a realidade ordinária.

Obra de muitos desdobramentos analíticos, *Tem piranha no pirarucu* critica a política econômica do país cujas consequências ambientais, sociais, culturais e étnicas foram danosas para a região, como também para o povo. Agruras essas, infelizmente, não exclusivas do período de sua produção, mas, em novas modulações, persistentes atualmente. Sob as mais diversas formas e situações, o país vive a voragem sem trégua das piranhas políticas e econômicas, as quais devoram a consciência do povo, engendram a caricatura de mitos nacionais, muitas vezes, chegando à representação farsesca da bizarraria política. As piranhas do poder não apenas deglutem, antes, elas ludibriam a consciência coletiva, criam narrativas pseudoépicas de salvamento da nação e, como arremate do banquete insólito, trituram a amplidão do olhar.

A comicidade da peça sugere os atropelos gerados pelos interesses escusos que movimentam a política e a economia brasileiras. Dessa maneira, os elementos de irrisão são mecanismos de denúncia, o que excede a visão comum do risível como algo inconsequente, imediato e gratuito. O riso à beira da lágrima.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. 1. ed. [2005]. 1. reimp. São Paulo: Boitempo, 2010.
- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. (Coleção Letras)
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaios sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Tópicos)
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Márcio Souza. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 19, dez. 2005.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 2003.
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1995. (Coleção Mestres da literatura contemporânea, 4)

- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates, 85)
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3. ed. [2009]. 2. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2018. (Coleção debates, 211)
- RODRIGUES, Wallace; SOARES FILHO, Antônio Coutinho. Resistências críticas no palco verde de Márcio Souza. *Revista Debates Insubmissos*. Caruaru (PE), ano 4, v. 4, n. 12, p. 137-160, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/debatesinsubmissos/article/view/249746/38313>. Acesso em: 13 set. 2021.
- SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. [2000]. 3. reimpr. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007. p. 09-31. (Coleção Espírito Crítico)
- SCHWARZ, Roberto. Cuidado com as ideologias alienígenas. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 136-145.
- SOUZA, Márcio. Entrevista: ofício de escritor. In: *Cadernos de literatura brasileira: Márcio Souza*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 19, p. 22-49, dez. 2005.
- SOUZA, Márcio. *O palco verde*. São Paulo: Marco Zero, 1984.
- SOUZA, Márcio. *Tem piranha no pirarucu & As folhas do látex*. Rio de Janeiro: Coderi, 1979. (Coleção edições do pasquim, 47)
- SOUZA, Márcio. *Um teatro na Amazônia: a trajetória do Teatro Experimental do SESC do Amazonas*. Manaus: Valer, 2007.

## O pobre, o favor e a exclusão social na Amazônia em *Três Casas* e *Um Rio*, de Dalcídio Jurandir

José Elias Hage (UFRA)<sup>1</sup>

### Introdução

A leitura do ciclo *Extremo Norte* do paraense Dalcídio Jurandir (1909-1979), que inicia com o romance *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), conduz o leitor atento à essência de personagens criados a partir de uma premissa que expõe uma profundidade dialógica, que se mantém viva por todo o ciclo e persiste em espalhar-se em forma de questionamentos contundentes sobre a humanidade, e ainda que alguns desses personagens, no decorrer do processo narrativo, tenham finalizadas suas existências, o traço forte que justificou suas importantes participações permanece vivo pelo desconforto social que causaram.

Ao entrar em contato com a primeira obra do ciclo, percebe-se um interesse em expor as problemáticas sociais vivenciadas pelas minorias desassistidas economicamente que habitavam a Amazônia paraense no início do século XX, após a derrocada de um áureo período socioeconômico, proporcionado pela extração e exportação de um importante insumo na fabricação de veículos. Nesse ambiente tomado pelo signo da ruína, nos deparamos com personagens, que mesmo diante de uma realidade que contraria a própria vida, insistem em permanecer vivos, por isso seus posicionamentos e construções ganham um teor heroico, porque ainda que se encontrem em constante desajuste social, insistem em redefinir a própria história.

Pobres e decaídos, produzidos e cerceados pela própria sociedade burguesa em que se inserem, eis os principais personagens dalcidianos que trafegam, corroídos, num ambiente também corroído, a Amazônia pós-auge da economia da borracha. Não mais marcados, pois, pelo embate com uma Natureza grandiosa, mítica, na maioria das vezes invencível, como aprovou a grande parte da literatura que focalizou a vida amazônica até então. (FURTADO, 2010, p. 15)

1. Graduado em Letras-Língua Portuguesa (UFPA), Bacharel em Música (UEPA), Especialista em Língua Portuguesa (UFPA), Mestre em Letras-Estudos Literários (UFPA), é professor assistente na instituição UFRA.

Acompanhar pelos olhos do menino Alfredo, protagonista de *Chove nos Campos de Cachoeira*, uma realidade de exclusão, proporciona um convite à reflexão. A questão é que tomar consciência dessa realidade conduz o leitor a um estado de inquietude, que faz seguir os passos do personagem principal para desbravar a sequência do ciclo, que tem em nove de suas dez narrativas, a exposição da trajetória do garoto.

O presente trabalho é parte de um projeto maior que visa analisar o protagonismo das minorias desfavorecidas economicamente da Amazônia a partir do olhar do personagem Alfredo por todo o seu trajeto no ciclo *Extremo Norte*, observando a evolução de sua percepção diante da realidade desvalida que o rodeia, e cujo ponto de partida está na obra *Chove nos Campos de Cachoeira*, quando o personagem, ainda menino, se depara com diversos desvalidos na vila onde mora.

A existência do projeto se justifica, entre outras coisas, pela fundamental análise a respeito dos encontros e desencontros do protagonista com essa realidade decadente, bem como pela percepção do quanto o seu olhar se modifica, da infância, no primeiro romance, à juventude, no último.

Desde o início do ciclo, Alfredo sonha em estudar na capital e esse sonho tem por base uma realidade idealizada, que desde o primeiro momento já começa a desmoronar, mas isso não impede o seu trajeto de busca por melhorias por meio da educação; e assim ele mantém vivo esse sonho que o conduz pelos outros romances, em que vai se deparando com várias situações que o fazem repensar sobre essa questão.

Em *Três Casas e um Rio*, segunda obra protagonizada por Alfredo e terceira da sequência do ciclo, o protagonista, ainda menino, mantém viva a fé em mudar-se da cidade natal para estudar, mas já é possível perceber pequenas mudanças em sua percepção a respeito da realidade que o rodeia.

### **Os pobres em *Três Casas e um Rio***

O protagonismo da primeira narrativa, Alfredo compartilha com o seu meio irmão, Eutanázio, filho das primeiras núpcias de Major Alberto. Eles coabitam o mesmo espaço e se revezam na condução da história pela voz onisciente do narrador, ou seja, pelo olhar dos

irmãos é que se apresentam os personagens que compõem o enredo da narrativa, assim como é através deles que o narrador diferencia e caracteriza os traços de pobreza que se manifestam durante a trama.

Essa é a primeira diferença que se estabelece em *Três Casas e um Rio*. Como Eutanázio morre no final da primeira obra, o narrador segue o olhar do menino e é ele que faz o elo com cada um dos núcleos desenvolvidos nessa sequência, portanto é Alfredo que nos conduz para o entendimento de cada um deles, ou em alguns casos, o narrador se aproveita da aproximação do protagonista, ou da relação deste com algum núcleo, para se aprofundar um pouco mais na história das personagens.

Nessa sequência narrativa, desde o início, fica evidente que na Vila de Cachoeira existe um lugar específico onde habitam os mais miseráveis: a rua de baixo. Alfredo ao mencionar pela primeira vez esses personagens faz referência à fome que sentem, e logo nos dá conta de que muitas das crianças que habitavam aquela área e transitaram pelo primeiro romance já haviam morrido.

Nesse ponto, faz-se necessário esclarecer qual o significado da palavra pobre e em quais sentidos ela se faz presente na narrativa, pois aparentemente existe uma gradação e ela tem relação com a posição social que cada personagem assume na sociedade cachoeirense, e aos poucos se percebe que o seu significado financeiro tem menos valor que o histórico social ou familiar de cada personagem.

Segundo Bechara (2011), *pobre* é o nome que se dá a “1. que ou quem não tem os meios necessários para viver. 2. Que mostra pobreza, falta de recurso” (BECHARA, 2011, p. 932). O vocábulo é tão estigmatizado socialmente, que mesmo quem passa por algum tipo de necessidade não consegue aceitar essa denominação, e existe uma prática na sociedade de enxergar a pobreza sempre no outro, nunca em si mesmo, e isso acontece principalmente quando há um convívio com classes mais abastadas.

Dessa maneira, é possível identificar na obra os dois conceitos de pobre. Quando o narrador se refere às pessoas que habitam a *Rua de Baixo*, estamos diante do primeiro conceito, pois para elas há a falta do mínimo para a manutenção da vida, justamente por não possuírem os meios imprescindíveis para gerar a própria subsistência.

Observa-se que na obra, em muitas situações, essas personagens não conseguem esconder a própria penúria, inclusive pela escassez de roupas com que aparecem na narrativa, em alguns trechos,

inclusive, aparecem com a nudez exposta. Por exemplo, quando nhá Porcina pede ajuda à d. Amélia para salvar-lhe o filho e esta decide voltar com aquela na embarcação, o garoto que conduz o barco está completamente nu, e ele já tem doze anos, como atesta-se a partir do trecho da obra transcrito a seguir: “Na tolda, enquanto o filho mais velho, de doze anos e nu, empurrava a montaria a vara (...)” (JURANDIR, 1994, p. 31).

A naturalidade com que o narrador expõe essa cena, demonstra que não há estranhamento por parte de d. Amélia, o que nos faz entender que a situação é comum, cotidiana, com um detalhe importante, que precisa ser enfatizado, não se está diante de uma criança na primeira infância, situação que até poderia se entender como ‘normal’, o garoto que está sem roupa já está na pré-adolescência.

O segundo conceito da palavra tem relação com a aparência, e surge com o propósito de NÃO demonstrar que se está sem recursos, ou seja, há um esforço, por parte de um outro grupo dentro da narrativa, de não se MOSTRAR pobre, e nesse caso em específico de não assumir, ou não aceitar a própria condição. É uma situação que envolve um jogo de aparências, provocado por diversos motivos, que vão desde a ocupação de certos cargos, o que promove algum tipo de status social, até a ostentação de um sobrenome de família tradicional, abastada no passado, mas com poucos recursos no presente.

A família de Alfredo, nesse jogo de aparências, por ter o secretário da intendência como provedor, não é vista e nem se vê como pobre, e em algumas situações, se empenha no intuito de não demonstrar algum tipo de problema financeiro, principalmente o protagonista, e essa situação provoca nele um sentimento de dúvida quanto à natureza real de sua situação, pois ao mesmo tempo em que não se enxerga como as pessoas que moram na *Rua de Baixo*, passa por intercorrências em que precisa se esforçar para que o resto da Vila não descubra.

Esse embate interno do personagem é muito mais notório na primeira obra do ciclo, já em *Três Casas e um Rio*, essa sensação está, na maioria das vezes, no campo da aceitação. Alfredo começa a entender que a família está passando por dificuldades e que pode vivenciar problemas parecidos com os dos pobres da *Rua de Baixo* “E ele que acha impossível o que acontecia com aqueles pobres da rua de baixo, onde não havia pão, nem carne, nem açúcar durante dias!” (JURANDIR, 1994, p. 152), ou seja, aos poucos ele começa a identificar situações semelhantes entre realidades que acreditava serem diferentes.

Aceitar essa realidade é um passo importante, ainda assim, esse processo não é simples e rápido, em várias situações ele luta contra essa aceitação pela via da aparência, ele faz de tudo para esconder que o chalé passava por alguma necessidade, e “tratava de esconder sempre aos olhos dos moleques” (JURANDIR, 1994, p. 152), ou seja, é um misto de aceitação e negação ao mesmo tempo. Era uma aceitação, por perceber a própria realidade, mas ainda assim, como era a casa do secretário da intendência, era preciso que essa realidade fosse mantida em segredo.

Nesse tipo de situação, o que tem mais importância é a exposição de uma realidade que não se configure como um demérito social. Entra em foco a visão interna do que a sociedade valoriza, bem como a visão externa da situação, ou seja, quando o indivíduo carrega alguma referência de fartura e abundância, a prática social é a de tentar a todo custo manter essa imagem, ainda que seja falsa. Então pouco importa se há algum tipo de privação de necessidades, o que importa é a manutenção social da mesma imagem.

A “estrutura das necessidades” refere-se tanto a falta ou privação de objetos determinados (bens materiais inerentes à produção humana em sociedade) quanto a ausência subjetiva de algo imaterial relacionado ao desejo, ações, normas, posturas, modo e formas de vida, valores etc. O conjunto das “necessidades humanas”, que varia de uma sociedade ou cultura para outra, envolve um amplo e complexo processo de socialização marcado por escolhas cotidianas sobre “modos de vida” e “valores” (a “liberdade”, a “vida” e a “justiça” enquanto universalidade). (DIAS, 2009, p. 94)

Nesse caso, estamos diante de uma pobreza de característica social, cujo foco principal é se manter numa posição de vantagem em relação ao outro, é uma espécie de pobreza *por comparação*. Em outras palavras, os parâmetros definidos aqui não têm relação com necessidades de fato, e sim com não estar numa posição que possibilite uma percepção de inferioridade em relação ao outro. A comparação com o outro, portanto, é o que estabelece a pobreza.

Os padrões mínimos tradicionalmente estabelecidos se tornam padrões de miséria, pois agora são confrontados aos que a civilização pode teoricamente proporcionar. Se encararmos a miséria do ângulo sociológico, como privação extrema dos bens considerados



necessários a cada cultura, veremos, com efeito, que ela existe por comparação. (CANDIDO, 2010a, p. 255)

Essa situação expõe a pobreza de um ponto de vista muito mais profundo, porque além de estar muito distante dos patamares de riqueza pretendidos, esse indivíduo também começa a se considerar incapaz de fazer uma ascensão social.

### **Pobreza e exclusão social**

Ser pobre significa, então, sofrer com a carência de bens e serviços essenciais, como alimentação, vestuário e moradia; pode implicar também na ausência ou na insuficiência de recursos financeiros; como também envolve aspectos que levam à exclusão social, à dependência e à incapacidade de participar da sociedade. Esses pontos podem ser verificados tanto individualmente, quanto em conjunto, ou seja, eles podem colaborar entre si e desencadear um estado mais agudo da situação. Em qualquer das hipóteses, essa realidade não tem relação com valores internos, ela é externa ao indivíduo, são situações nas quais o cidadão se encontra quando se depara com problemas de cunho social, e não quando está diante de valores intrínsecos a sua personalidade.

É no seio da sociedade que o conceito de pobreza começa e termina, num processo que desencadeia a exclusão social. É uma espécie de *Ouroboros*<sup>2</sup> conceitual, o conceito de pobre se constitui de elementos que se sucedem e se retroalimentam, sendo que o seu processo nasce e finda na exclusão social. Esse círculo vicioso só pode ser interrompido, supostamente, diante de três situações: morte, sorte ou adequação ao sistema. Estar consciente desse fato interfere também diretamente no bem-estar do ser humano, pois ele não consegue vislumbrar possibilidade de melhorias. “A pobreza não é só falta de dinheiro. É também falta de alegria. Ser pobre é ser vítima da esperança. É perceber cruelmente a impotência própria e a prepotência alheia” (GIOVENARDI, 2003, p.13).

2. Ouroboros é uma imagem alquímica presente em diversas esferas sociais e religiosas, na qual uma cobra, ou dragão, morde a sua própria cauda num movimento circular.

Quando analisamos esses conceitos à luz das diferenças geográficas, nos deparamos com várias especificidades. Ao observar a situação do pobre na Amazônia, observa-se uma percepção de exílio, não por conta da densidade da floresta, mas pela condição periférica em relação a tudo o que acontece no país. O pobre amazônida sente-se particularmente excluído pela distância do centro econômico do país, e conseqüentemente, de programas governamentais que possibilitem minimizar sua situação, e isso traz perturbação ao seu bem-estar e a sua autoestima. Por conta disso, ele estabelece como parâmetro a própria sobrevivência, que reflete uma realidade que muitas vezes se ressentem da falta do mínimo para se manter vivo e funcional.

Assim, surge uma grande divisão, que vai colocar de um lado indivíduos que dispõem de bens e serviços que extrapolam, e muito, o limite daquilo que é minimamente necessário para viver; e de outro, indivíduos que mal dispõem do mínimo para poder sobreviver. Essa comparação, difundida e festejada, possibilita a existência da forma mais desfigurada de pobreza social, exatamente porque essas necessidades ampliadas pelos parâmetros de comparação com o outro esbarram na impossibilidade de qualquer tipo de realização. Para alguns a saída se mostra por uma troca de espaço, ou ainda por meio da educação. No caso de Alfredo, estas são as duas situações que o fazem sonhar com um futuro melhor: sair de Cachoeira e estudar.

*O Ciclo do Extremo Norte* tem dois temas recorrentes: a exclusão – seja do homem em relação ao universo e à sociedade, seja da população cabocla da região amazônica em relação à sociedade nacional brasileira – e a hibridação como processo social. (CASTRO, 2007, p. 23)

Dessa situação vivida pelo protagonista do ciclo, podemos perceber a configuração clara de diferenças de necessidades, pois existe um contexto social e cultural que separa a sua realidade de indivíduo que habita o interior do país, daquele que habita a capital, e essa diferença existe na cabeça de Alfredo de uma forma muito clara, porque historicamente o campo, a área rural, a vida de ribeirinho, sempre foram vistas como lugares atrasados, enquanto a vida na cidade é tida como um espaço de grandes realizações nas mais diversas áreas. A cidade é o lugar onde tudo é possível.

Essa percepção é de cunho cultural e tem novamente como parâmetro a questão da comparação, e de dois espaços completamente

diferentes, portanto a referência que se faz à questão de uma área ser mais atrasada que outra não tem fundamento, visto que isso se constrói a partir das necessidades da população, e aquilo que é visto como atraso muitas vezes se justifica pela ausência de motivos para existir. Raymond Williams, em *O Campo e a Cidade: na história e na literatura* (1989), define bem as diferenças entre essas duas realidades:

Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. (WILLIAMS, 1989, p. 11)

A partir do que autor afirma, entende-se que quando um indivíduo, que habita as zonas rurais do país, estabelece como parâmetro a vida num espaço urbano, ele expõe sua realidade a um outro patamar e assim, há, em muitos casos, uma sensação de inferioridade, pois ainda que ele alcance a possibilidade de suprir suas necessidades mínimas, diante dessa nova realidade, ele se sente rebaixado.

Essa situação leva ao estabelecimento de uma relação diferente com a sociedade para se obter o necessário. Uma relação que envolve a troca de bens ou serviços, por meio de uma dinâmica na qual todos os envolvidos se veem enlaçados e reféns, uma espécie de ditadura, centrada no *favor*.

## **O pobre e o favor**

A relação estabelecida pela via do *favor* é um sistema que se define da seguinte maneira: aqueles que têm, ou que aparentam ter, estimulam relações de troca, que permitem alcançar objetivos de qualquer espécie. A questão é que esse mecanismo transforma aqueles que foram favorecidos em eternos devedores aos que favorecem, e esses cobram retorno. Essa relação acontece para ambos os lados envolvidos, ou seja, os favorecidos também cobram serviços ou bens daqueles que favorecem. “O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e

serviços pessoais” (SCHWARZ, 2012a, p. 17). No final das contas, portanto, todos são devedores e cobradores, numa relação cíclica de favorecimento mútuo.

É possível identificar que no ciclo *Extremo Norte* é esse o mecanismo pelo qual os pobres da Amazônia se deslocam socialmente e a partir disso conseguem atingir seus objetivos. Essa relação social pela via do *favor* gera um processo de dependência que, em muitos casos, interliga camadas sociais diferentes. Roberto Schwarz, em *Ao Vencedor as Batatas* (2012), ao estudar a sociedade retratada em Machado de Assis, estabelece uma definição para esse hábito da seguinte maneira:

Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm. (SCHWARZ, 2012a, p. 16)

Esse conceito também pode ser aplicado à realidade social que se delinea no *Extremo Norte*. No ciclo dalcidiano todas as relações se estabelecem assim. É comum na obra, por exemplo, nos depararmos com Major Alberto, que acumula também o ofício de tipógrafo, às voltas com a impressão dos rótulos da mercearia do Salu, de quem ele não pode cobrar pelo serviço, pois sua família detém uma conta para constantes retiradas no pequeno comércio, ou seja, nem o Salu recebe em dinheiro pelas compras, nem o Major Alberto recebe pela impressão dos rótulos, a relação se estabelece pela via do *favor*, eles *trocam favores* entre si.

Mesmo profissões liberais, como a medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia, que, na acepção europeia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele. E assim como o profissional dependia do favor para o exercício de sua profissão, o pequeno proprietário depende dele para a segurança de sua propriedade e o funcionário para o seu posto. *O favor é a nossa mediação quase universal*. (SCHWARZ, 2012a, p. 16)

O mecanismo funciona como uma espécie de escambo, e essa troca se configura exatamente pelos meios estabelecidos por essa dinâmica de interdependência. Observe-se que por conta de o Major Alberto ter o cargo de secretário da intendência, um cargo importante na cidade, o comerciante Salu se sente obrigado a fazer o favor de

manter o fiado, mas, em contrapartida também se acha no direito de obter algum benefício com isso, e por isso define a troca pelos rótulos que precisa.

O mais interessante é que isso se estabelece sem palavras, é algo que está subentendido entre os dois, existindo uma cultura do *favor*, na verdade, como se todos fossem eternamente dependentes desse mecanismo, que sempre se estabelece a partir de um acordo tácito subentendido entre as partes envolvidas.

Esse processo possibilita diversos benefícios para os personagens da obra. Em muitas situações, no intuito de resolver questões sobre falta de comida, alguns personagens se utilizam desse expediente na forma do famoso “fiado”, que é o ato de vender algo a alguém em confiança para pagar posteriormente. Essa prática – muito comum entre pessoas de mesma vizinhança e no caso de cidades pequenas, entre os membros da comunidade – permite o acesso a bens de consumo, que em muitos casos, solucionam problemas de subsistência e conseqüentemente de sobrevivência.

É interessante perceber que esse tipo de prática só se estabelece entre conhecidos, e finda por subordinar certas relações que envolvem, do controle pessoal à influência política, e por conta disso, também é uma prática que acontece sob as mesmas regras da mecânica do *favor*. Isso se estabelece porque a solicitação da postergação do pagamento abre precedente para a troca de gentilezas, e cria uma dívida de caráter social.

Em outras palavras, no instante em que o fiado é aceito, a mecânica do *favor* é instaurada, e aquele que pediu adquire duas dívidas: a financeira, pois tem que pagar o serviço ou produto utilizado e a de gratidão que é fruto direto do *favor*, cujo pagamento se dá no mesmo parâmetro. A utilização desse recurso é privilégio de relações que já criaram vínculos, no entanto ela é extensiva aos familiares dos envolvidos.

É importante esclarecer que essa relação estabelecida pela via do *favor* não tem como pressuposto fundamental o envolvimento financeiro, e sim o de interdependência. Ainda que exista esse tipo de submissão entre os envolvidos, ela é positiva quando envolve desvalidos nos dois polos de interesse.

A troca de favores em si não tem nada de perverso. É uma relação de prestação e contraprestação em que não entra o dinheiro. Quando é

decente, é das coisas boas da vida. Ela fica perversa quando é muito desigual, como entre um proprietário e um desvalido, ou quando é uma cumplicidade antissocial entre ricos, para burlar a lei e levar vantagem. Quando serve à contravenção dos pobres também não é bonita, mas não é o mesmo, pois ajuda os de baixo a contornar a necessidade e a desigualdade. (SCHWARZ, 2012b, p. 176)

Portanto, a relação que se estabelece por esse parâmetro é positiva quando permite a resolução de problemas entre pessoas de mesma classe social. No entanto, quando a relação se estabelece entre classes diferentes, o *favor* pode levar a um tipo de submissão que tem como princípio a subserviência do indivíduo, para que essa pessoa de classe mais elevada possa conseguir o que deseja.

Um exemplo dessa situação encontramos em *Três Casas e um Rio*, na forma como o Dr. Bezerra conduz a subserviência do Major Alberto, se utilizando da mecânica do favor para se manter como intendente, mas sem exercer, de fato, o cargo, apenas para se manter no poder e ganhando com isso. Dr. Bezerra se utilizava desse mecanismo, pois “tinha necessidade do Major” (JURANDIR, 1994, p. 157), precisava dele para continuar ausente de Cachoeira, enquanto o Major Alberto fazia as vezes de intendente, mas nada ganhava com o excesso de serviço, o *favor* aqui só traz benefício para quem está acima, quem não desfruta desse privilégio, vive em desvantagem.

## Considerações Finais

O favor, portanto, quando se estabelece entre pessoas de mesma classe social, possibilita uma relação de troca saudável e benéfica para todas as partes envolvidas, como nos favores trocados entre o comerciante Salu e o Major Alberto, relação na qual é possível observar que os dois lados envolvidos se beneficiam mutuamente. No entanto, quando essa mecânica envolve pessoas de patamares sociais diferentes, o resultado é a ampliação da exclusão social pela via da subserviência, e conseqüentemente, a manutenção dos lugares sociais a que pertencem os envolvidos, impedindo que os benefícios atinjam os dois polos de forma indistinta e equânime.

Como no exemplo da relação que se estabelece entre o Dr. Bezerra e o pai de Alfredo, o acordo envolvido é de benefício unilateral. Este como recompensa pelo obséquio dispensado àquele, tem como

benefício apenas a manutenção de seu cargo, pelo qual, além de receber o salário atrasado, ainda desempenha várias outras funções não remuneradas, enquanto o outro passeia pelo mundo com todo o dinheiro e o prestígio da intendência, sem nunca exercer o trabalho que lhe compete.

A partir da observação e análise da obra, é possível depreender que o narrador, na construção das relações entre os personagens, estabelece a mecânica do *favor* como o fio condutor que permite, em muitos casos, a sobrevivência dos menos favorecidos. Ao mesmo tempo em que subordina relações e faz a manutenção hierárquica entre os envolvidos, acentuando, assim, a exclusão social em *Três Casas e um Rio* e, conseqüentemente, em todo o ciclo *Extremo Norte*.

## Referências

- BECHARA, Evanildo. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010a.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. Dalcídio Jurandir e os heréus de Marajó. In: *MOARA*, Revista de pós-graduação em Letras da UFPA. Belém: Instituto de Letras e Comunicação/UFPA, Jan/jun., 2007. Nº 27. p. 9-25.
- DIAS, Eliotério Fachin. *A fome, a pobreza e o direito humano à alimentação adequada*. In: Revista Jurídica UNIGRAN, v.11; n. 21. Dourados, MS: jan-jun, 2009.
- FURTADO, Marlí Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2010.
- GIOVENARDI, Eugênio. *Os Pobres do Campo*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2003. 96 p.
- JURANDIR, Dalcídio. *Três Casas e um Rio*. 3ª ed. Belém: CEJUP, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012a.
- SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.
- WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

## **A corpo-escritura como contra-rasura da imagem colonial do negro na Amazônia: Bruno de Menezes e Naiara Jinkss**

Thiago Alberto dos Santos Batista (UFPA)<sup>1</sup>

Luís Heleno Montoril del Castillo (UFPA)<sup>2</sup>

Pensar a Amazônia e a arte que se produz na Amazônia se dá a partir de uma fronteira, um terreno movediço, encruzilhada de saberes, culturas e memórias. Não se pode esperar chegar a uma imagem única e acabada da região. Não seria ela apenas uma imensidão verde de natureza exuberante, sobre a qual diz Eidorfe Moreira que, dado a plurivalência de sentidos do termo que a nomeia, a região “tanto pode significar uma bacia hidrográfica, como uma província botânica [conceitos fitogeográfico e zoogeográfico], um conjunto político, como um espaço econômico” (MOREIRA, 1958, p. 11), uma região natural e cultural. Seria, portanto, uma convivência dialógica, e se persiste uma ideia de cisão entre elas, é, ainda, fruto da relação colonial que insiste em provocar deslocamentos (Cf. BHABHA, 2020) e ruídos nas relações entre os povos originários que aqui já habitavam antes da chegada dos europeus e do povo negro africano que, posteriormente, arrancados de África, passaram a habitar a Amazônia, “aceitos” como escravos “para ocupar o lugar dos gentios nos trabalhos da lavoura” (SALLES, 1971, p 05).

Essa interrelação, menos amistosa que violenta, entre brancos, indígenas e negros, tensiona o tecido do espaço-tempo da região, forjando “territórios que se cruzam e produzem culturas em movimento” (CASTILO, 2004, p. 35-36), resultando num espaço heterogêneo.

1. Graduado em Letras - Língua Portuguesa (UFPA). Mestrando em Letras - Estudos Literários (UFPA). Interessa-se pelos Estudos Literários, Literatura Comparada, e a ampla relação entre Literatura, Filosofia e outras linguagens artísticas. Desenvolve a pesquisa “Rasuras poético-fotográficas da Amazônia”. É pesquisador no GREAMAZÔNIA - Representações da Amazônia na Literatura, no Audiovisual e na Canção (UFPA). Fotógrafo e poeta.
2. Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa (UFPA), graduação em Letras - Língua Francesa (UFPA), graduação em Direito pela (UFPA), Mestrado em Letras - Teoria Literária: Estudos Literários (UFPA) e doutorado em Literatura Comparada (UFMG). Pós-doc CAPES - Sorbonne Nouvelle - CREPAL (2012). Atualmente é professor da Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada.



A revelia desse fato, um projeto de homogeneização imposto ao espaço-tempo amazônico se caracteriza como herança de um modo de pensar engendrado pela tradição metafísica ocidental, sobre a qual diz Derrida (1991, p. 271):

A metafísica – mitologia branca que reúne e reflecte [sic] a cultura do Ocidente: o homem branco toma a sua própria mitologia, indo-europeia, o seu logos, isto é, o mythos do seu idioma, pela forma universal do que deve ainda querer designar por Razão. O que não é de modo algum pacífico.

Isso se mostra com nitidez nas escritas dos primeiros cronistas, escolhas como: Amazonas, Eldorado, Novo Mundo, Éden, etc.; todas baseadas em um imaginário fantástico e mítico europeu, demonstram o quanto a Amazônia é uma grande metáfora branca. O colonizador passa, então, a narrar, a escrever, conseqüentemente a rasurar a Amazônia a partir de sua própria língua, de seus mitos e de suas metáforas. E rasuram porque esta é a consequência da finitude da escrita; por ser finita, toda inscrição requer seleção, logo uma exclusão, uma censura, um ocultamento. “Qualquer coisa dita aqui e agora, [...] será seletivo, finito, e por consequência, tão marcado pela exclusão, pelo silêncio, pelo não dito, como pelo que direi...” (Cf. “D’AILLEURS, DERRIDA”, 1999).

Desse modo, à existência geográfica da Amazônia precede sua imagem enquanto criação discursiva (REIS, 2011), oriunda de textos que contribuíram, dentre outras coisas, para a sedimentação da imagem de “uma Amazônia euro-indígena, que é mais alegoria do que reconhecimento aos povos indígenas” (SANTOS, 2019). Esta alegoria acaba por rasurar, além da própria corpo-escritura indígena, a corpo-escritura negro africana na Amazônia. De modo particular, no caso do africano, essa rasura tenta apagá-lo por completo, tornar ausente a sua existência da região natural e cultural amazônica; e tornar ausente (princípio da ausência) algo que tem existência, é uma das bases que sustenta o racismo, diz Grada Kilomba (2020).

Para os fins do presente texto, interessa-nos especialmente o ocultamento desta corpo-escritura afro-amazônica, pois o negro africano, segundo acredita e mostra Salles (1971), submetido a tal situação lastimável pelo regime social estabelecido na Amazônia, marca profundamente a sua presença na região, apesar disso. Presença que se manifesta em nossa Cultura, Memória e História; em nossa “pele /

cabelos / seios / ventre / ancas / beijos / rosto / olhos / braços / coxas / pés / mãos / quartos / nuca / dedos / boca / peitos”. Como nos temostrará, mais adiante, a leitura das obras do poeta Bruno de Menezes e da fotógrafa Naiara Jinknss.

O que a rasura produzida pela metáfora branca consegue, é um certo nível de ocultamento, dificultoso de ser sobrepujado, sim, mas logo nos lembramos de “Pai João” (MENEZES, 1984, p. 26) e seu “rabo-de-arraia”, e sua “cabeçada”, e sua fama de “capoeira e navalista”; da vida que viveu e gozou, desobedecendo à ausência, para viver na existência, como bem encoraja Kilomba (2020).

A rasura colonial não apaga por completo os discursos físicos dos que foram violentados nesse processo, eles permanecem ali, ativos, inquietos e recobertos no palimpsesto da história; bastaria, fala Derrida (1991, p. 269), reativarmos a inscrição primitiva e restaurar o palimpsesto. Nisso, a arte é nossa aliada, particularmente, literatura e fotografia, para os limites do presente artigo.

Diante do exposto, a hipótese de o que sabemos da Amazônia, em grande parte, é mitologia branca, levou-nos a indagar: no campo das artes – literatura e fotografia – produzidas na Amazônia, quem está fazendo a rasura na via contrária, e como está fazendo? Consideramos que a rasura amazônica é uma contra-rasura da mitologia branca. A rasura amazônica (contra-rasura) interpelaria, por meio da arte, a primeira rasura colonial e/ou civilizatória dessa região.

Naiara e Bruno, acreditamos, produzem, a partir de uma corpo-escritura afro-amazônica, a contra-rasura da imagem distorcida e embraquecida do corpo negro africano na Amazônia. Buscaremos demonstrar isso partindo de uma leitura comparativista entre o poema “Alma e Ritmo da Raça”, da obra “Batuque” (ed. 1984) do poeta paraense e uma Fotografia (S/T, 2019) <sup>3</sup> da fotógrafa também paraense.

Pergunta ulterior: que Amazônia passa a acontecer a partir dessa contra-rasura?

3. A fotografia citada e utilizada para compor o diálogo proposto neste artigo, pode ser apreciada no endereço eletrônico, a seguir: <<https://www.instagram.com/p/B1AicRmhliU/>>.

**Alma e Ritmo da Raça – Bruno de Menezes**

A luz morde a pele de sombra e os cabelos  
lustrosos quebrados da côr sem razão.

E os seios pitingas, o ventre em rebojo,  
as ancas que vão num remanso rolando  
no tombo do banjo.

A luz tatuou a nudez de baunilha  
do corpo que cheira a resinas selvagens.  
Botou-lhe entre os beijos de polpa mangabas  
um quarto de lua mordido sorrindo.

No rosto crioulo dois sóis de jarina  
brilhando nos olhos.  
...E o sumo baboso espumoso, meloso,  
da fruta leitosa rachada de bôa!

A carne transpira... E o almíscar da raça  
é o cheiro “malino” que sai da mulata.  
O banjo faz solo no fim do banzeiro:  
- lundús choradinhos batuques maxixes.

E os braços se agitam, se afligem batendo,  
as coxas se apertam se alargam se roçam  
os pés criam asas voando pousando.

*É o Congo Loanda  
Angola Moçambique  
É o sangue zumbi  
Tentação do português.*

As mãos vão palpando o balanço dos quartos,  
Subindo pra nuca com os dedos freminho,  
Rolando o compasso no fim da cadência.

Não é candomblé não é “Santa Bárbara”,  
Nem banzo banzado hom carimbó bolinoso;  
– bailado benguela de gente sem nome  
que agora machuca as “senhora” e os “sinhô”.

Rodando ela faz o melêxo de tudo  
no tal peneirado das carnes macias...

Todinha canela em polvilho cheiroso  
 folha sêca de fumo enrolado no sol,  
 sua boca reascende a acidez que amortece.  
 Seu corpo que é todo que nem páo d'Angola  
 deve ter gostosuras de morte pedida  
 depois de dansar...

E o branco sentindo xodó pela preta,  
 aguentando a marêta gemendo no fungo,  
 bem quer e não pode mas vai de teimoso  
 se acabar no rebolo da bamba africana...

A luz morde a pele de sombra e os cabelos  
 lustrosos quebrados da côr sem razão.  
 Também se fartou de cheirar cumarú  
 Nos bicos dos peitos da preta inhambu.

E o banjo endoidece tinindo nas cordas  
 tantans retezados.  
 O corpo viscoso se estorce nas pontas  
 dos pés maxixeiros.

A luz vai sumindo... E o banjo nos lembra  
 dos filhos do engenho, da escrava, da Izaura  
 tão dungo no dengo  
 que é dom desta raça cotuba no samba.

...E fica rolando no espaço escurinho  
 o cheiro aromoso, o sumo baboso,  
 da fruta leitosa rachada de bôa!...

(MENEZES, 1984, p. 23-25)

Stuart Hall (1992), em seu artigo “Que ‘negro’ é esse na cultura negra”, esquematiza três comentários a respeito das tradições diaspóricas concernentes à cultura popular negra: o estilo, a música e o corpo. Sobre o primeiro, trata-se de uma “matéria de acontecimento” e não um simples invólucro a revestir um conteúdo de significados mentais ou de idealidades espiritualizadas e interpretadas como subjetividades de um eu inteirado em uma forma acabada; sobre o segundo, trata-se de um deslocamento do mundo logocêntrico da escrita para o da sonoridade realizada em música, a conter o elemento de uma cultura plenamente dada em seus movimentos de ritmo, som e seus desdobramentos em canto, dança e gestualidade performática

de sua emissão ou acontecimento; sobre o terceiro, trata-se do capital cultural como elemento material de uma escrita incidida e reverberada pela corporeidade.

Essa tríade cruza, em forma de encaixe e saída, o poema *Alma e ritmo da raça*, do poeta Bruno de Menezes, e a fotografia de Naiara Jinkins (S/T, 2019). Mais completamente integrado ao poema que na foto, estilo-acontecimento, música-movimento e corpo-escritura podem compor um alinhavo dialógico das obras em leitura.

O poema de Bruno de Menezes *Alma e ritmo da raça* devém<sup>4</sup> desse itinerário de estilo-música-corpo de que fala Hall, recortado, nesta leitura, para situar a poesia afro-amazônica desse escritor como parte da diáspora negra universal. E também, como articulação principal, trazer à leitura desse poema o entendimento dessa tríade como contra-rasura do que tem predominado como modelo de representação da Amazônia. Em específico, para os fins do presente texto, o ponto da contra-rasura vai ser articulada a corpo-escritura, no sentido mesmo de dizer que há um corpo a realizar a escrita partida de si, e dizendo melhor e mais precisamente, o de que poeta e fotógrafa compõem em arte isso que devém deste corpo em acontecimento.

No poema de Bruno de Menezes, tal identidade corporal é facilmente percebida pela ritualística de música e dança, em ritmo de batucada, de acordo com a seguinte ordem de aparição no poema: pele / cabelos / seios / ventre / ancas / beijos / rosto / olhos / braços / coxas / pés / mãos / quartos / nuca / dedos / boca / peitos. Tal sequência não é mera ordenação estilística de feitiço retórico-metonímico-poético, senão mesmo uma circunscrição de uma espécie de plano de imanência poética. Dizemos com isso que o poeta recebeu do corpo em acontecimento uma disposição possível para uma escrita resolvida nesse horizonte que parece organizar o aleatório conjunto de movimentos, de sons, de luzes, de cheiros, de gostos e outras nuances. Elas estão atravessadas pelo tempo e lugar de cultura que retorna e reescreve com aquela poesia de asas nos pés de que falou Bachelard (2001), em *O ar e os sonhos*, agora presente em um verso como este “os pés criam asas voando pousando”, e entendemos bem o aéreo conectado ao peso íntimo, a dar plena compreensão do movimento ambivalente, em parte do desejo, e totalmente nesse eros incorporado,

4. Aqui utilizamos um neologismo. Tornamos o substantivo “devir” um verbo.

algo próximo ao que elaborou Bhabha (1998), em seu *O local da cultura*, relativo ao lugar ambivalente da cultura partido desse desejo póstero, mais precisamente o de um presente que reúne todos os agoras do passado redivivos na escrita de sua posteridade.

Certamente, são constituídas de outras asas as de “Alma e ritmo da raça”, diferentes em relação àquelas do condor de Castro Alves, ou do panteísmo de Cruz e Sousa, trata-se mesmo da “dinâmica primitiva” suscitada por Bachelard na obra já referida. Nessa dinâmica do movimento que é o poema, tem um *punctum* de rasura a chamar-nos por quatro vezes, ele está na luz que “morde”, que “tata”, que “morde” de novo e “some”. E a rasura é seu avesso, vindo do escuro, do tempo dessa origem psicossocial em que o emblema da razão, do iluminismo, dos valores do homem firmaram um acordo em torno de uma presença ontológica do ser homem. Um acontecimento que “rola no escurinho”, nesse espaço negativo que afirma a negrura e “abole o ego pelo desejo” e dá mostra de que se está diante de uma obra cuja temporalidade é ambivalente porque decorrida, em parte, desse tempo da diáspora negra na modernidade.

Josebel Fares (2012), discorrendo sobre a poesia de Bruno, ajuda-nos a ver as cenas das marcas da condição afro-amazônida, que entretecem a corpo-escritura que se manifesta tanto no poema quanto na fotografia de Naiara.

Imagens recorrentes como a sensualidade da mulata [sic], os tipos populares da mãe preta e do preto velho, o ludibriar da dor do cativo na liamba ou na cachaça, o sincretismo religioso, o folclore, a nostalgia provocada pela saudade da pátria ou pelos maus-tratos e castigos dos brancos são temáticas exploradas pela lente da denúncia social e do reconhecimento da importância do elemento afro na formação da nacionalidade brasileira. (FARES, 2012, p. 128)

Essas imagens recorrentes, algumas delas mais bem conformadas, neste momento, em *Alma e ritmo da raça* que na fotografia de Naiara, não impossibilita nossa leitura. Pois essa recorrência existe em uma série de outras fotografias suas, sobre as quais não poderíamos nos deter neste texto, mas que podem ser apreciadas em sua rede social, referenciada ao final deste artigo.

Assim como Bruno de Menezes, Naiara Jinknss opera algo importante, sua fotografia descentra o protagonismo das personagens mais comumente representadas em fotografias da cena da vida na

Amazônia; do mercado Ver-O-Peso, sobre o qual ela se detém com especial atenção. Não conformada com o *flanêur(ismo)*<sup>5</sup>, coloca-se próxima de seu personagem enquanto fotógrafa e também pessoa, para melhor nos atingir, “impávida como Muhammed Ali”. Lembrando Barthes (2011), não porque sua fotografia seja violenta – embora mostre as possíveis violências sofridas pela mulher afro-amazônida ali representada –, mais que isso, atinge-nos com gravidade sobretudo porque não podemos recusar a força com que sua fotografia nos enche a vista. Naiara, na imagem apresentada, desfoca a possibilidade de outro plano que possa nos desviar a atenção daquilo que é, parece-nos, como fala Erich Auerbach (1971), reelaborado para nossos fins, em seu texto *A Cicatriz de Ulisses*, a matéria do que foi e continua sendo um tempo presente, com isso preenchendo completamente a cena e a consciência. Nota-se isso pela presença da personagem ocupando quase toda a moldura, em especial seu rosto, tendo no olhar o ponto de partida para adentrar a imagem.

É por esse olhar enviesado, inquiridor, que percebemos a presença de um corpo, como dissemos na leitura do poema de Bruno, um corpo a realizar a escrita partida de si, em que se manifesta a corpo-escritura como contra-rasura do que tem predominado como modelo de representação do afro-amazônida. Tal identidade corporal é percebida por um movimento em espiral, que nos possibilita ler a imagem, nesta ordem: olhos / nariz / sobrancelhas / boca / beijos / rosto / pele / cabelos; em um estilo que aparenta uma vontade de “representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em tôdas [sic] as suas partes, [quase] claramente definidos em suas relações espaciais e temporais” (AUERBACH, 1971, p. 4). Quase claramente definidos, porque há cicatrizes no retrato; porque há certas contravenções em fotografia que não dependem de quem opera a câmera, pois no fazer fotográfico, acreditamos que o fotógrafo, inquieto com o que vê, busca com sua “foto-grafia” surpreender, rasurar o visto e, surpreso, descobre o que ainda não havia visto. E assim se assemelha ao poeta, que não satisfeito com o que a palavra (símbolo) diz,

5. O termo “flanêur” vem do substantivo masculino francês “flanêur” – que basicamente significa “andarião”, “ocioso”, “passeador”, “vadio” – que vem do verbo francês “flanêr”, que significa “passear”. Disponível em: < <http://www.observatorioculturaecidade.ufscar.br/acervo/resenhas/flaneurismo-2/>>. Acesso em 27 de abr. de 2021.

porque sabe que ainda não “é”, procura com sua escrita rasurar a palavra e alcançar “isto”.

A corpo-escritura representada por Naiara é o capital cultural do humano afro-amazônico, no entanto, não apenas isso, é um dos emblemas de dignidade da raça, e por isso, ver suas cicatrizes é questionar sobre a paisagem passada da personagem. As cicatrizes são a fenda expondo um presente que reúne todos os agoras do passado redivivos na escrita de sua posteridade, um tempo e lugar de cultura que retorna reescrito.

São essas cicatrizes o *punctum* de rasura reverberado desde o poema de Bruno. No poema era a luz, na fotografia são as cicatrizes a nos chamar, contudo, bem mais que quatro vezes (são muitas as cicatrizes), a “morder”, a “tatuar”, a “morder” de novo e “sumir”. Somem porque elas preenchem um espaço quase in-visível da foto, que pede de nós, em acordo com o que disse Didi-Huberman (1998), olhos abertos para isso que não vemos com toda a evidência do visível, mas nos olha como uma obra visual de perda.

Nessa aproximação entre fotógrafa e personagem, uma troca em que deixa e recebe um tanto, Naiara não apenas nos atinge vigorosamente, como também dignifica sua personagem, retirando-a da ausência para viver na existência, marcadamente inscrita, em primeiro plano, pelo o olhar penetrante e cauteloso da mulher e, depois, aprofundada pelo chamamento de suas cicatrizes. O poeta e a fotógrafa nos dão pistas da “necessidade de uma estética diaspórica”, em que “somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos” (HALL, 2003, p. 176).

Desta cidade de Belém, “cidade idealizada segundo o modelo europeu barroco-neoclássico-renascentista-[branco]” (CASTILLO, 2004, p. 38), Naiara e Bruno, longe de serem contemporâneos, conseguem apontar suas “lentes” para os mesmos assuntos e de forma muito semelhante, através de planos detalhes sinestésicos, em que cheiros, cores, texturas e sons sobressaltam tanto quanto as alegrias – e dores – dos corpos periféricos negros (e indígenas), na Amazônia. A moldura que dão às cenas da vida amazônica aponta a rasura que produzem suas escritas, um esforço em reescrever e restaurar o palimpsesto da história que produziu a metáfora branca dessa região natural e cultural, como hoje a conhecemos.

Em seu ensaio *A imagem*, Octávio Paz (2012) nos diz que a imagem



toma a forma de um poema, ou seja, frase ou conjunto de frases que o poeta escolhe para sua composição. De modo que, cada “imagem – ou cada poema feito de imagens – contém muitos significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia sem suprimir” (Idem, p. 104). Desse modo, a imagem conteria uma realidade poética, ao submeter a unidade à pluralidade do real (Idem). A mesma pluralidade que possui a condição humana do negro na Amazônia. Esta ideia vai de encontro à tradição ocidental que, entificando esse sujeito, o transforma em uma unidade homogênea; o *como* ele é, passa a querer significar o que ele, de fato, *é*. Por isso, afirma Paz, “a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é, mas o que poderia ser” (Idem, p. 105).

Não se faz impróprio, portanto, dizer que a iconicidade da fotografia não compete à verdade, pois assim como a letra e/ou a voz, a fotografia pode possuir “valor e função de imagem poética” (CASTILLO, 2017, p. 70). O que nossos olhos veem na imagem fotográfica, pela evidência do visível ali, cremos estar diante do que “é”, tão similar que é à coisa mostrada. O equívoco é compreensível, são as marcas em nós de um pensar racional, de um pensar metafísico que produz mitologia branca.

A escrita sendo finita, como disse Derrida (1999), se realiza necessariamente por seleção, exclusão, censura, rasura. Há nela marcas tanto do dito quanto do não-dito, marcas do que não se escolheu emoldurar. A fotografia sendo escrita pelo signo ícone, sua escritura não se dá de forma diferente da do signo verbal; é preciso selecionar o ângulo, o plano; se será um plano aberto ou fechado; é preciso posar, ou não posar, o que, de algum modo pode produzir o mesmo efeito na personagem fotografada. Ou seja, há na fotografia muito de in-visível, daquilo que não entrou no quadro, ou que lá está de modo mais velado.

O que se mostra visível na fotografia, e por que não dizer também na poesia, seria uma espécie de morte, um espectro do real. A fotografia, desse modo, produz um outro de nós mesmos; um outro daquilo que retrata. Alteridade que nos possibilita participar do universo de questões pertinentes à corpo-escritura ontológica-psicológica-social desse Eu/Outro.

Abrir os olhos para experienciar isto que não costumamos ver!

No mundo branco o conhecimento de si pelo corpo é interdito a pessoa negra. Nesse mundo, diz Frantz Fanon (2020):

o homem [sic] de cor encontra dificuldades na elaboração do seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é uma atividade puramente negacional. É um conhecimento em terceira pessoa. Ao redor do corpo, reina uma atmosfera de clara incerteza.

Diante disso, é de bom tom não acomodar os olhos a imagens gastas e totalizantes do que possa ser, por exemplo, o corpo negro-amazônida, posto que é um Outro “[que] deve ser visto como a negação necessária de uma identidade primordial – cultural e psíquica – que introduz o sistema de diferenciação que permite que o ‘cultural’ seja significado como realidade linguística, simbólica e histórica” (BHA-BHA, 2020, p. 10). Disso decorre a experiência de outras narrativas possíveis da e na Amazônia.

Importa, dessa forma, seguir aprofundando o olhar para a rasura que Bruno e Naiara produzem, em que a correspondência entre literatura e fotografia se mostra como potência de uma intermediação simbólica sobre a Amazônia; a imagem na fronteira entre os dois sistemas semióticos; um exercício a ser feito, o diálogo entre duas artes.

Assim, a contra-rasura manifestada pela corpo-escritura afro-amazônica que demonstramos acontecer nas obras do poeta e da fotógrafa, é mais abertura de caminho para o contraditório, que mera substituição do “modelo deles”, pelo nosso; espaço no qual a diferença, de fato, possa fazer diferença, porque não basta ao ser humano negro, ao afro-amazônida, nem a qualquer ser humano sendo na periferia do capitalismo, participar, alegoricamente, “da metáfora da visão cúmplice de uma metafísica ocidental do Ser Humano” (BHABHA, 2020, p. 05). É no mínimo triste ainda vivermos sob as chagas e a manutenção de um sistema obtuso, que intencional e violentamente propaga rasuras físicas e simbólicas aos que vivem sob o regime da subalternidade. Entretanto, não nos surpreende que ainda seja assim.

## Referências

- AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: AUERBACH, Erich. *Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*; tradução Júlio Castañon Guimarães. 3.ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. 136p.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BHABHA, Homi K. *Recordar Fanon: o eu, a psique e a condição colonial*. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- CASTILLO, Luís Heleno Montoril del. *Literatura dos afogados: Literatura, História e Cidade em meio à selva*. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2004.
- D'AILLEURS, Derrida. Direção: Safaa Fathy. Espanha: Gloria Films. 1999. (68 min.).
- DERRIDA, Jacques. Mitologia Branca. In: DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*; tradução Joaquim Torres Costa, Antônio M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991. pp. 249-270.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*/ Frantz Fanon; título original: Peau noire, masques blancs; traduzido por Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo; prefácio de Grada Kilomba; posfácio de Deivison Faustino; textos complementares de Francis Jeanson e Paul Gilroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020/320 pp.
- FARES, Josebel Akel. Bruno de Menezes e o rufar dos tambores. In: *BOITATÁ*, Londrina, n. 13, p. 126-137, jan-jul 2012.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (Liv Sovik, org.). Trad. Sayonara Amaral. Belo Horizonte: UFMG, 2003. Primeira publicação em 1998 *Black Popular Culture: Discussion in Contemporary Culture* (1 ed. Seattle: Bay Press, 1992.).
- KILOMBA, Grada. Fanon, existência, ausência. In: FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*/ Frantz Fanon; título original: Peau noire, masques blancs; traduzido por Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo; prefácio de Grada Kilomba; posfácio de Deivison Faustino; textos complementares de Francis Jeanson e Paul Gilroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020/320 pp.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Deslendário*. Belém, Gráfica Falangolal, 1981.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas: teatro e ensaios*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.
- MENEZES, Bruno de. *Batuque*. Belém, Conselho Estadual de Cultura. Coleção Literatura Paraense Inglez de Souza, 1984.

- MOREIRA, Eidorfe. *Conceito de Amazônia*. Rio de Janeiro: SPVEA (Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia), 1958.
- PAZ, Octavio. A Imagem. In: PAZ, Octavio. *O arco e lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- REIS, E. L. L. A floresta e o jardim: visões da natureza amazônica. In: Allison Leão. (Org.). *Amazonas: natureza e ficção*. São Paulo; Manaus: Annablume; Manus: FAPEAM, 2011, p. 13-22.
- SALLES, Vicente. *O Negro no Pará: sob o regime da escravidão*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, Serv. de publicações [e] Universidade Federal do Pará, 1971.
- SANTOS, Josiclei de Souza. *Bruno de Menezes, Dalcídio Jurandir e De Campos Ribeiro e as territorializações afro-amazônicas urbanas* (da belle époque à década de trinta). 2019. 274 f. Tese (Estudos Literários). Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

## Elizabeth Bishop em confluências culturais: a Amazônia<sup>1</sup>

Adriana Jordão (UERJ)<sup>2</sup>

Elizabeth Bishop anunciara no título de seu primeiro livro, *Norte & Sul* (1946), uma dialética geográfica que estaria presente de forma marcante por muito de sua obra e em sua própria história pessoal, dialética confirmada por outros títulos que viriam mais tarde: *Questões de Viagem* (1965) e *Geografia III* (1976). Os deslocamentos norte-sul da poeta, circunscritos até novembro de 1951 ao hemisfério norte, se ampliam quando ela desembarca no porto de Santos para uma pequena parada na viagem de navio iniciada em Nova York e que a levaria até à Terra do Fogo, na extremidade sul da América do Sul, e à passagem pelo Estreito de Magalhães, chegando, assim, ao Pacífico e ao retorno em circunavegação a seu ponto de partida. No entanto, uma alergia ao caju, provado na curiosidade do diferente, e a descoberta de um grande amor a fazem ficar no Brasil.

Da etimologia da palavra experiência nos vem a indicação da forma dialética de busca do conhecimento no contato com o diferente, no resultado de contrastar-se diversidades e experimentar o Outro: aquele que sai (*ex*) de seu perímetro (*peri*), dos limites geográficos e subjetivos de seu conhecimento (*entia*), aquele que ultrapassa as fronteiras, retorna sempre diferente, acrescido de conhecimento, de experiência. *Questões de Viagem* é dividido em duas seções, *Brasil* e *Outros Lugares*, e convida o leitor a pensar nas implicações do deslocamento, do sair do perímetro do conhecido para o contato com o Outro.

Abre a seção *Brasil* e também o livro de 1965 o poema *Chegada em Santos*: “[...] Ah, turista, / então é isso que este país tão longe ao sul / tem a oferecer a quem procura nada menos / que um mundo diferente, uma vida melhor, e o imediato e definitivo entendimento de ambos / após dezoito dias de hiato?” (BISHOP, 2012, p. 219). Um eu lírico um tanto decepcionado com a paisagem que encontra – decerto

1. Este texto retoma e expande outro ensaio de minha autoria, “Down the wide river”: Elizabeth Bishop desce o largo rio”, no prelo à época da comunicação proferida no Congresso Internacional Abralic 2021.
2. Graduada em Letras – Inglês/Literaturas (UERJ), Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ) e Doutora em Literatura Comparada (UERJ), é professora adjunta na UERJ.

diverge das imagens criadas em conhecimento estereotipado e recebido pela propaganda que torna o local um destino exótico – desembarca no porto e vê pela primeira vez a bandeira do país que o recebe e revela ter “a impressão de que não havia bandeira, mas tinha que haver” (*ibid*), revelando seu desconhecimento, e sua surpresa diante do próprio desconhecimento. Fecha este poema de abertura do livro a famosa frase: “vamos de carro para o interior” (BISHOP, 2012, p. 221), lida frequentemente como uma indicação de que a partir deste ponto, deste ponto de sua subjetividade, mas também deste ponto do livro como um objeto que tem uma rota de crescimento, o eu lírico parte para muitos interiores, literais e subjetivos, que surgirão nas páginas subseqüentes do livro. Aquele que se surpreende e chama a atenção do leitor para o desconhecimento - do turista, convida para o amadurecimento e mudança, antecipando a *ex-peri-ência*.

Neste artigo, explorarei o trânsito desta viajante em fluxo e em aprendizado no contato do eu com o outro em uma região específica do Brasil, a Amazônia. Uma incursão a um interior pessoal e também geográfico leva o eu lírico a um arco de movimento e de mutação que é descrito através de três poemas tendo a região Amazônica como cenário: *The Riverman*, traduzido para o português como *O Ribeirinho* e escrito ainda antes da viagem de Elizabeth Bishop à região; *Santarém*, começado após a viagem mas publicado somente em 1978, quase duas décadas depois da viagem realizada por ela em 1960; e *On the Amazon*, poema inacabado e deixado em rascunho que foi publicado postumamente em 2006 na obra *Edgar Allan Poe & The Jukebox: Uncollected Poems, Drafts, and Fragments*, editado por Alice Quinn.

## O Ribeirinho

Famosa por um grande poder de observação do entorno, Bishop sempre teve especial interesse pela paisagem natural dos lugares por onde passava e por culturas diversas da sua. O desejo de visitar a Amazônia esteve com ela desde sua chegada ao Brasil, mas é somente em fevereiro de 1960 que voa para Manaus para embarcar no *Lauro Sodré* e descer o rio até Belém. A Amazônia que era sonhada como um espaço de diversidade biológica e pintada pelos matizes de exotismo que atraíam os visitantes guardava também uma enorme diversidade cultural que afetaria para sempre a poeta norte-americana.

Elizabeth Bishop vinha informada sobre a cultura que encontraria por diversos textos que lera ao longo dos anos, tais como *Through the Brazilian Wilderness* (1914), relato de Teddy Roosevelt sobre a expedição que fizera com o Marechal Rondon na Bacia Amazônica; os escritos de Euclides da Cunha; e *Amazon Town: A Study of Man in the Tropics* (1953), do antropólogo norte-americano Charles Wagley. É a partir de *Amazon Town* que Bishop escreve seu primeiro poema acerca da região, *O Ribeirinho*, publicado dois meses após sua viagem, mas que havia sido escrito muito antes, sem a observação que costumava provocar a escrita da poeta. Bishop retira da leitura antropológica informações sobre mitos, as histórias e os nomes de místicos que lá haviam vivido, e como o conhecimento que tinham lhes permitia acessar o mundo natural e dele extrair poderes curativos.

Um texto prefatório ao poema cita a fonte etnográfica de Wagley e explica termos necessários ao leitor – em especial ao leitor norte-americano, uma vez que a autora escreve em inglês e publica nos Estados Unidos – para a compreensão do poema, tais como *sacaca*, *Luandinha*, *pirarucu*, além, é claro, de falar sobre os poderes sobrenaturais atribuídos ao boto. *O Ribeirinho* reconta a trajetória empreendida pelo eu lírico que, acordado pelo boto certa noite, sai nu pela janela da casa e entra no rio, seguindo o ser mágico. Ali começa a formação do ribeirinho que deseja ser um “sacaca”, um curandeiro que trabalha com as forças e os espíritos das águas, ali começa sua busca pelo conhecimento, naquele que foi considerado por Robert Lowell “o melhor conto de fadas em verso” que ele já vira, um poderoso poema sobre um rito de iniciação.

Lowell vê o ribeirinho como um eco da entrada de Elizabeth Bishop no Brasil por Santos como descrito em *Chegada em Santos* (PAGE, 2014, p. 135). Se o ribeirinho mergulha no rio em busca do conhecimento necessário para ser um sacaca, a poeta permanece no país do hemisfério sul, no polo invertido ao seu, também em um processo de iniciação, um mergulho ao interior. O rio é fonte curadora: “O rio rasga a floresta; / das plantas e pedras do mundo / ele retira os remédios / saídos do fundo da terra / que curam todos os males, / toda doença que existe” (BISHOP, 2012, p. 261). Cura, transformação, iniciação – ritos de passagem para o acesso ao conhecimento – precisam do mergulho ao submundo, ao mundo invisível, ao mundo daquilo que é outridade ao sujeito.

Para completar sua iniciação e ser capaz de “olhar nos olhos dos espíritos / e reconhecer cada um”, o ribeirinho precisa de “um espelho virgem / um que ninguém nunca olhou, / que nunca olhou pra ninguém” (BISHOP, 2012, p. 259). Na loja onde vai comprá-lo, percebe a dificuldade, pois a cada novo espelho que tira da caixa alguém olha por cima de seus ombros e estraga o procedimento. Ainda assim, de uma forma estranha, o ribeirinho vai tornando o rio sua casa, vai incorporando seus elementos a seu próprio corpo, como a lama do rio que vai ficando em seus cabelos; ele segue descobrindo “as veias compridas dos rios, em busca dos elixires” (BISHOP, 2012, p. 263), ainda que não consiga jamais completar sua total assimilação dessa cultura do mundo sob as águas.

A “língua estrangeira” falada no mundo das águas do rio é incompreensível ao ribeirinho; Luandinha, um espírito do rio associado à lua, fala com ele: “Falou comigo umas coisas / nalguma língua estrangeira; / mas quando soprou fumaça / nos meus ouvidos, na hora / entendi, feito um cachorro, / mesmo sem saber falar” (BISHOP, 2012, p. 257). Victoria Harrison comenta: “Não apenas a língua, mas o conhecimento puro, não mediado, acerca do espírito do outro: isto é tudo que o ribeirinho precisa e tudo que Bishop precisaria para conversar com a diferença brasileira, ou assim sugere, com humor, o poema” (HARRISON, 1993, p. 156).

Bishop parece, de fato, apontar, com seu humor usual, para sua própria busca de interação efetiva com a cultura que busca conhecer, e reconhecer a limitação do alcance de tornar a dialética norte-sul que há nela um apagar total das diferenças culturais, uma mistura genuína. Tampouco ela conseguirá um espelho, tampouco ela conseguirá olhar nos olhos dos espíritos para completar a iniciação, ainda que siga explorando as veias compridas dos rios e das alteridades.

A preocupação com as implicações de viver em uma cultura estranha à sua é tema recorrente na poesia de Bishop, como atestam, por exemplo, *Mais de 2000 Ilustrações e uma Concordância Completa*, *Crusoé na Inglaterra* e *Questões de Viagem*. É correto assistir estranhos atuando no mais estranho palco, pergunta-se o eu lírico de *Questões de Viagem*; é lícito submeter ao escrutínio do olhar esta outridade se os olhos do observador enxergam através de lentes feitas por e para outra cultura? Que observação pode advir de tal processo? A não-neutralidade teórica e do círculo hermenêutico (alguém que lê a paisagem, a cultura, interpretando a partir de quais paradigmas) lhe é uma



constante preocupação, pois tinha consciência de que não há leitura inocente, uma vez que o mundo é revestido em nossos próprios sistemas de representação.

Nos versos fluidos de três pés, encantatórios e hipnóticos, a poeta vai traçando o desejo do ribeirinho de tornar-se outro no mergulho em uma cultura outra, de onde o homem em formação olha, submerso, para seus *padrinhos* e *primos* que conversam dentro das canoas; “Podem olhar cá para baixo, / podem até dragar o fundo / que nunca vão me encontrar. / [...] / O Boto me escolheu, / e Luandinha deu fé” (BISHOP, 2012, p. 263).

## Santarém

Se *O Ribeirinho* fora composto com base na visão mediada por um etnógrafo, pela leitura de um texto, distante da forma de criação usual de Elizabeth Bishop, *Santarém* traz a experiência empírica – ou como esta ficou registrada na memória da poeta, como ela já antecipa nos versos de abertura: “Claro que eu posso estar lembrando de tudo errado / depois de – quantos anos mesmo?” (BISHOP, 2012, p. 373). Em abril de 1978, dois meses após a publicação do poema, Bishop escreve a Jerome Mazzaro: “‘Santarém’ aconteceu, desse jeito, uma noite real & um lugar real, e um Sr. Swan real que disse aquilo” (BISHOP, 1994, p. 621).

*Santarém* é um poema de encontros, de contatos, de misturas, o poema da confluência: “Naquela tarde dourada eu não queria seguir viagem; / queria mais que tudo era ficar um tempo / ali na confluência de dois grandes rios, Tapajós, Amazonas, / fluindo, majestosos, silenciosos, para o leste” (BISHOP, 2012, p. 373). Dois rios, muitos barcos, gente embarcando, gente desembarcando – 18 paradas em cinco dias; uma vaca sendo levada para casar; freiras, em grupo, indo para uma missão; nomes ingleses e olhos azuis trazidos no passado pelas famílias sulistas dos Estados Unidos que, após a Guerra de Secessão para lá foram, com o intuito de manter escravos; “os cascos dos zebus, os pés das pessoas”, todos afundando na areia dourada, misturando seus sons de “*xof, xof, xof*” (BISHOP, 2012, p. 375). Um lugar de contatos cotidianos em que os atores mais díspares se misturam no palco sem parecerem estranhos.

No *Lauro Sodré*, Bishop experimenta a cultura da Amazônia como uma ruptura temporal e espacial, um lugar que reúne pessoas das

cabines de primeira classe e das redes no deck; reúne as cores na “tarde dourada”, nos “flamboaiãs em brasa viva”, nos rebocos azuis ou amarelos das casas de Santarém, na “areia ouro-escuro” que recobre a rua, no tom azulado do pelo negro dos zebus. Suspensa sobre as águas nesta heterotopia flutuante, Bishop quer abolir o tempo e o espaço, ficar na confluência do encontro de dois rios majestosos, como o eu lírico afirma nos versos que nos servem de epígrafe. Sob a luz dourada, nesta heterotopia fluvial, no encontro majestoso de dois rios, de forças que a linguagem não pretende alcançar, o eu lírico quer render-se ao convite da natureza e ficar. Ali, a vulnerabilidade da alienação cultural se apequena e dissolve.

Em *Santarém*, a poeta sugere uma analogia do lugar onde os dois rios se encontram com o Jardim do Éden, somente para afastá-la imediatamente, colocando a experiência à margem das descrições possíveis em um conjunto de mitos estabelecidos em dada tradição. Assim também a incursão à cultura cartesiana, ao discurso acadêmico, à visão acostuada a ver o mundo em termos binários de opostos é rapidamente suspensa neste lugar que precisa de outras epistemologias para ser entendido ou vivido:

[...] Mesmo perante a tentação  
de alguma interpretação literária  
do tipo vida/morte, certo/errado, macho/fêmea  
– tais conceitos se teriam resolvido, dissolvido, de imediato  
naquela aquática, deslumbrante dialética. (BISHOP, 2012, p. 373)

As interpretações literárias sugeridas são marcas de uma cultura que se invalida aqui, neste lugar do outro e da confluência, assim como também deve ser revisada a noção estabelecida do belo. Na farmácia azul, após admirar por longo tempo o estranho objeto, o eu lírico ganha de presente do farmacêutico uma casa de marimbondos vazia, “pequena, delicada, de um branco fosco e limpo” (BISHOP, 2012, p. 377). De volta a bordo, o senhor Swan, companheiro de viagem, ex-diretor da Philips Electric, lhe pergunta: “Que coisa feia é essa?” (*ibid*).

O Sr. Swan descarta a possibilidade de beleza naquilo que lhe é estranho, que lhe é outro; seu comentário ilustra uma ideia particular de valoração e traz para o poema a discussão acerca da apreciação estética envolvida na relação entre culturas. O conceito de zona de contato de Mary Louise Pratt, nos é útil aqui para pensarmos os

eventos nos quais culturas se encontram e inevitavelmente se confrontam, trazendo à tona as relações assimétricas de poder estabelecido e os parâmetros com os quais a valoração é constituída. Os mecanismos ideológicos e semânticos que são usados por viajantes – os europeus, a partir do século XVI, os americanos, no pós Segunda Guerra – revelam os discursos coloniais imperialistas que produzem o repertório de paradigmas usados na literatura de viagens para as narrativas nelas desenvolvidas. O episódio da casa de marimbondo ilustra aquilo que Elizabeth Bishop evita, isto é, usar de códigos fixos em uma dada cultura (a do observador) para a observação de uma cultura outra, assim reduzindo-a e normatizando-a de acordo com os códigos trazidos pelo observador.

O ribeirinho quer mergulhar em outra cultura, tornar-se o outro, mas se depara com a impossibilidade de completar tal ciclo; o eu lírico que assiste ao movimento de Santarém, no entanto, quer observar o outro despido de prévios conhecimentos para poder alcançar a beleza que há nele, não mais compreendê-lo em sua totalidade e tornar-se o outro, mas vê-lo verdadeiramente, com toda a sua diferença mantida.

A poesia de Elizabeth Bishop foi vista por comentadores contemporâneos a ela como apolítica; tida como uma poeta descritiva e avessa ao histórico e político, teve seus questionamentos invisibilizados. No entanto, estudiosos mais recentes apontam para uma consciência política e ética, fundamentalmente no campo social, que contraria essa reputação estabelecida anteriormente e revela uma relação de engajamento, uma escrita carregada de sensibilidade sócio-política, especialmente em sua fase mais madura. Tal postura se deve, em grande medida, à análise dos escritos da poeta publicados postumamente, especialmente os livros *Edgar Allan Poe & The Jukebox: Uncollected Poems, Drafts, and Fragments* (2006); o volume da coleção *Library of America Elizabeth Bishop: Poems, Prose, and Letters* (2008); e *Words in Air* (2008), obra que traz a correspondência completa de Elizabeth Bishop e Robert Lowell.

Um exemplo dentre tais pesquisadores, Kim Fortuny afirma em seu *Elizabeth Bishop: The Art of Travel* (2003) que, embora Bishop percebesse no ato de viajar uma fonte de experiências que poderiam gerar material para seus poemas, ela não era uma “escritora de viagens”, opção comum a seus contemporâneos pós Segunda Guerra, muitos com princípios culturais colonialistas. Fortuny ressalta o comentário

de Bishop em carta a Lowell revelando sua preocupação em viver na América do Sul e usar o material que recolhe em suas observações sem deixar de ser uma escritora da Nova Inglaterra com origens canadenses. (FORTUNY, 2003, p. 25)

Para a pesquisadora, é precisamente este posicionamento relutante diante do sujeito em outridade que torna Bishop uma observadora capaz de evitar as armadilhas das posturas politicamente categóricas que a poeta recusara desde os anos de faculdade. “De fato, esta linha de questionamento, este pesar das consequências de relegar paisagens desconhecidas a tropos familiares, constitui o centro ético de sua obra em geral e, em particular, de seus poemas e prosa escritos sobre lugares e pessoas estrangeiros (FORTUNY, 2003, p. 26).

Ainda segundo Kim Fortuny, em análise a *Santarém*, é justamente no fechamento do poema que a frase “Que coisa feia é essa?” (BISHOP, 2012, p. 377) dá aos leitores uma paisagem que vai ao encontro daquele sujeito que percebe o senso estético estabelecido culturalmente como exaurido. Enformar ou conformar a beleza contida na casa de marimbondo de acordo com o repertório de valores estéticos do visitante é permanecer na subordinação dos padrões estéticos estabelecidos pela cultura de exploração colonial, permanecer, portanto, no sistema que mede o valor do outro de acordo com a régua do um, discussão longa que Elizabeth Bishop resume em episódio de poucas linhas. “A miopia do Sr. Swan inunda o poema com uma luz final, oblíqua” (FORTUNY, 2003, p. 106), afirma a pesquisadora Kim Fortuny.

## On the Amazon

*On the Amazon*, poema inacabado publicado em 2006, ainda não conta com tradução para o português publicada. Ouso uma tentativa de traduzir a primeira metade do poema, deixando de antemão as desculpas pela falta de maestria no ofício, somente para podermos completar esta jornada através dos poemas ambientados na Amazônia e a discussão que eles suscitam:

Descendo o largo rio  
cai a chuva suave  
prata-escura, escura  
correndo adiante

na água rosa—descendo o largo rio, cai a chuva suave  
 um suspiro profundo—  
 Partiu de novo, e subitamente um grande suspiro  
 por toda parte manchas  
 de arco-íris e raios  
 de sol suave às avessas  
 chuva lá adiante agora  
 atravessando  
 a linha azul escura—a margem oposta—  
 e o rio  
 apaga tudo  
 o mundo, todo cor de rosa,  
 dissolveu-se, finalmente  
 e está indo a algum lugar  
 sob um arco-íris também—  
 o arco-íris se formou, mas o mundo, todo cor de rosa, estranho dizer  
 dissolveu-se, finalmente  
 e está indo a algum lugar, finalmente—  
 então *esta* é a cor do mundo todo junto—  
 O ar nunca foi necessário – somente água  
 e um pouco de sol,  
 e um mundo gentil, aquiescente—  
 [...].

(BISHOP, 2007, p. 124, tradução minha)

O mundo em todas as suas diferenças se torna uno diante desta visão grandiosa, cor de rosa; um mundo dissolvido nas águas de um rio diante do qual os sujeitos também se dissolvem. *On the Amazon* ultrapassa a discussão de outridade de *Santarém* tornando os indivíduos e seus discursos culturais invisíveis perante forças naturais do sublime – um mundo que se curva diante da luz e da água; “então *esta* é a cor do mundo todo junto”, como um lugar de começo e de fim, lugar originário diante do qual tudo o mais se apaga, uma cosmogonia que torna as discussões de alteridades culturais nulas. Não há para tal paisagem a possibilidade de leitura através de códigos anteriores e normatizados por cultura qualquer.

Em Belém, Elizabeth Bishop escreve um cartão postal a May Swenson, datado de 5 de março de 1960, descrevendo uma cena que vira na descida do rio e completa o pensamento dizendo: “é o 5º dia da criação como disse um poeta brasileiro” (BISHOP, 2007, p. 324). A experiência geradora da imagem é reportada por sua biografia; em um fim de tarde, aproximadamente no meio da viagem, perto do ponto

onde os rios Tapajós e Amazonas se encontram, o *Lauro Sodré* passa por uma enorme árvore morta com mais de cem garças brancas pou-sadas nos galhos cinza-prateados. A imagem tem como pano de fundo um céu azul escuro de tempestade e raios, realçando ainda mais o objeto estético criado pela natureza. Bishop fica completamente tomada pela visão, como conta em cartas: “Naquela luz elas se destacavam luminosas – brilhavam – não – estranho, branco-prateado – na sua árvore cinza-prateado – sobrenatural” (MILLIER, 1993, p. 307).

## Considerações Finais

Entendida somente como uma poeta da observação e da introspecção, com grande preocupação acerca da forma de sua escrita, Elizabeth Bishop foi considerada de perfil a-histórico e apolítico; no entanto, muitos de seus poemas apresentam explorações ricas em ressonâncias questionadoras, mais notadamente na maturidade de sua carreira. Um destes questionamentos surge na leitura dos três poemas selecionados aqui, todos ligados à Amazônia. A experiência com o estrangeiro, com o outro, o diferente, se aprofunda quando a poeta penetra ainda mais fundo na cultura do país no qual escolhe morar, afastando-se dos centros estabelecidos culturalmente como dominantes.

Bishop continuou a viajar até o fim de sua vida, sempre ansiando por experiências originais, legítimas, que pudessem levá-la de volta a si e ao seu próprio perímetro, quando de volta da *ex-peri-ência*, se não com mais conhecimento e sabedoria, ao menos com menos capacidade de ordenar o mundo a partir de parâmetros internalizados previamente por sua própria cultura.

As obras de viagem e etnográficas como as que usou para seu *Ribeirinho* têm raízes em um tipo de escrita que serviu para reforçar discursos de controle colonial e manutenção de noções de valoração acerca da outridade em relação ao etnocêntrico um; aqueles que produzem os discursos de poder prescrevem os parâmetros através dos quais o outro é visto. Duas décadas após o primeiro poema ambientado na Amazônia, o eu lírico parece querer reorganizar tal discurso anterior, consciente de sua inevitável posição, não mais desejoso de capturar para si o conhecimento do outro, ainda que tenha reconhecido a impossibilidade de alcançar tal feito; em *Santarém*, o eu lírico

pleiteia a observação que não pretenda a universalização de seus próprios parâmetros, que se desvincule das leituras culturais programadas por discursos de poder e valoração estabelecidos.

Fecha a tríade de poemas aqui discutidos um retorno ao mítico, mas agora a um mítico que apaga legitimamente as diferenças ao que as torna todas nulas diante de uma entidade (por falta de melhor palavra) verdadeiramente maior, uma força natural sublime. Diante dos incomensuravelmente belos encontros que o eu lírico testemunha – as águas de dois rios, água e luz, sujeitos díspares que descem o rio em um barco comungando da mesma paisagem, a natureza em sua forma intocada e o olhar moldado pela cultura – os discursos se dissolvem, se apagam, em um novo dia de criação divina.

*Santarém* revisa o desejo de devorar a cultura do outro. A consciência de epistemologias distantes daquelas usadas pela cultura dominante nos ensinam a ver a beleza em uma manada de zebus e no barulho que as patas fazem quando pisam a areia dourada, misturando-se ao som dos pés das pessoas que por ali passam. As experiências sensoriais diversas marcam a posição diversa do visitante que não pode comparar o “aqui” com o “lá”, e levam os leitores a identificar a preocupação com as implicações políticas de se viver em um país estrangeiro entre pessoas estrangeiras.

O sujeito que chega a Santos buscando “um mundo diferente, uma vida melhor, e o imediato e definitivo entendimento de ambos” (BISHOP, 2012, p. 219) viaja para a Amazônia e lá descobre sua resposta.

## Referências

- BISHOP, Elizabeth. *Poemas escolhidos*. Seleção, tradução e textos introdutórios Paulo Henriques Britto. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BISHOP, Elizabeth. *Edgar Allan Poe & the Juke-Box: Uncollected Poems, Drafts, and Fragments*. Edited and annotated by Alice Quinn. 1st paperback edition. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- BISHOP, Elizabeth. *One Art: Letters*. Selected and edited by Robert Giroux. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1994.
- FORTUNY, Kim. *Elizabeth Bishop: the art of travel*. Boulder, Colorado: University Press of Colorado, 2003.

- HARRISON, Victoria. *Elizabeth Bishop's poetics of intimacy*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- MILLIER, Brett C. *Elizabeth Bishop: Life and the Memory of It*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- PAGE, Barbara. Home, Wherever That May Be: Poems and Prose of Brazil. In: CLEGHORN, Angus & ELLIS, Jonathan (eds.). *The Cambridge Companion to Elizabeth Bishop*. New York: Cambridge University Press, 2014. p. 124-140



## **Medo é um fenômeno natural: uma análise de metáforas conceptuais em IT**

Morgana de Abreu Leal (IFRJ)<sup>1</sup>

### **Introdução**

O medo é uma emoção primordial para a preservação da existência humana. Tememos o sobrenatural e tudo o que a ciência não pode explicar; tememos o potencial destrutivo dos nossos pares, de nós mesmos e da natureza. Dela, sofreremos com os efeitos dos fenômenos naturais, em seus diversos níveis de intensidade, sobre os quais o ser humano não pode intervir: terremotos, ondas, turbilhões, furacões, tempestades, neve, arco-íris, trovões, entre tantos outros. Quando atingidos por eles, sofreremos seus efeitos com certa passividade. E quando conceitualizamos uma emoção, como a do medo, enquanto um fenômeno natural, materializamos essa passividade e essa intensidade nas expressões linguísticas, através de projeções de sentido.

Uma das ferramentas que nós, seres humanos, utilizamos para lidar com o medo é a linguagem. Nela, construímos sentidos e, mais especificamente, projetamos sentidos entre domínios conceptuais. É nessa perspectiva que apresentamos este trabalho<sup>2</sup>: uma análise das metáforas conceptuais MEDO É UM FENÔMENO NATURAL<sup>3</sup> presentes em *IT: a Coisa*, de Stephen King ([1986]2014). A metáfora conceptual, diferente de uma metáfora concebida como figura de linguagem, é uma projeção entre domínios, estruturada conceptualmente em uma hierarquia esquemática de conhecimento. Essa, por sua vez, é construída pela experiência com o mundo físico e cultural que cerca o usuário da linguagem. Desse modo, analisar metáforas conceptuais do medo é buscar compreender a construção de sentidos de

1. Doutora em Letras (UERJ) e docente no IFRJ.
2. Esse trabalho apresenta um recorte da tese *Metáforas do medo*, da própria autora. A referência completa está em REFERÊNCIAS.
3. É comum, na literatura da área de Linguística Cognitiva, que todo elemento conceptual seja escrito em versalete. Só não o fizemos no título do artigo para não causar estranhamento ao leitor.

expressões linguísticas que retratam a emoção dos personagens em obras da literatura do medo.

Neste artigo, apresentamos brevemente a Teoria da Metáfora Conceptual Estendida (KÖVECSES, 2017; 2020) e a abordagem multiníveis da metáfora conceptual, em seus níveis de esquematicidade. Além disso, apresentamos o conceito de literatura do medo e justificamos a escolha da obra literária para a análise de metáforas. Em seguida, discutimos características do domínio conceptual FENÔMENO NATURAL e analisamos as expressões linguísticas encontradas, segundo a abordagem multinível. Por fim, tecemos considerações a respeito da linguagem nas obras da literatura do medo.

## A Teoria da Metáfora Conceptual Estendida

A partir da década de 1980, com o lançamento da obra seminal *Metaphors we live by*, traduzido como *Metáforas da vida cotidiana* (LAKOFF; JOHNSON, 2003), e da Teoria da Metáfora Conceptual (TMC), o entendimento de metáfora enquanto parte da nossa linguagem cotidiana, e não mais como apenas um recurso retórico de imaginação poética, começa a tomar força nos estudos e pesquisas em áreas da linguagem. Evans e Green (2006, p. 38) definem a metáfora conceptual (MC) como “o fenômeno no qual um domínio conceptual é sistematicamente estruturado em termos de outro”.

Quando utilizamos a frase “tenho medo de aranha”, por exemplo, estamos conceptualizando o MEDO enquanto um OBJETO. Isso implica dizer que o medo se comporta como tal, gerando mapeamentos na linguagem que projetam as características do domínio conceptual fonte (objeto) no domínio conceptual alvo (medo), dentro da MC MEDO É UM OBJETO. Assim, é compreensível que se possa “ter” – no sentido de “possuir” – medo, pois ele está se comportando como um objeto, e objetos podem ser dados, emprestados e possuídos por pessoas. O domínio alvo é compreendido via conceitos do domínio fonte.

Em 2017, Kövecses publica o artigo *Levels of metaphor*, na revista acadêmica *Cognitive Linguistics*, e propõe uma abordagem multiníveis da metáfora conceptual. Em 2020, o mesmo autor lança *Extended Conceptual Metaphor Theory*, ou, em português, *Teoria da Metáfora*

*Conceptual Estendida*<sup>4</sup> (TMCE), uma obra ainda mais densa e aprofundada da TMC. Sua proposta de teoria estendida leva a uma abordagem multiníveis da metáfora conceptual na qual, além dos domínios conceptuais, outras estruturas conceptuais, em diferentes níveis de esquematicidade, são ativadas.

A proposta parte do princípio de que nosso conhecimento advém de sistemas conceptuais organizados hierarquicamente (os níveis superordenado, básico, subordinado e individual). Essa relação é esquemática, de acordo com a definição de Langacker (1987, p. 492): “[esquemática é a] precisão relativa da especificação dentro de um ou mais parâmetros”. Aplicada à visão multiníveis da metáfora conceptual, os níveis de esquematicidade formam uma hierarquia contínua que vai do mais esquemático, menos específico (esquemas imagéticos) ao menos esquemático, mais específico (espaços mentais), passando pelos domínios e pelos *frames*. Isso muda a Teoria da Metáfora Conceptual, que deixa de ser apenas uma projeção entre domínios, para ser estruturada conceptualmente em uma hierarquia esquemática de conhecimento.

O primeiro e mais esquemático nível é o esquema imagético (EI). Para a Linguística Cognitiva, o EI é uma representação cognitiva abstrata que representa generalizações de uso da linguagem e que inclui papéis cognitivos que poderão ser preenchidos com valores específicos. Oakley (2007) explica:

Em Linguística Cognitiva, o termo imagem implica percepção em todos os atos de conceptualização. Conceitos (até os conceitos abstratos) se desenvolvem a partir de representações de uma aglomeração conceptual de experiências visuais, auditórias, táteis, motoras, olfativas e gustativas. Imagens são sempre representações análogas de coisas ou atividades específicas. (OAKLEY, 2007, p. 16)

Esquemas imagéticos são, portanto, estruturas cognitivas imaginativas, não proposicionais, corporificadas, repetitivas, altamente estruturadas (esquemáticas), abstratas – ou seja, não se constituem de imagens detalhadas –, e de padrões flexíveis, que organizam a experiência no nível da percepção corporal e movimento. A expressão

4. Todos os textos originais em inglês têm tradução da autora deste artigo, incluindo o título dessa obra, ainda não disponível para a língua portuguesa, e com exceção das traduções indicadas em Referências.

linguística ativa, em nosso sistema conceitual, o EI, que existe devido ao nosso conhecimento prévio, altamente estruturado, esquematizado e abstrato que ancora nossas conceptualizações.

O segundo nível da hierarquia é o domínio matriz. Domínios conceituais são domínios de experiência, que “abrangem muitos aspectos de uma experiência que são conceptualizados como associados” (CIENKI, p. 181), englobando vários tipos de entidades cognitivas, espaços de representação, experiências mentais etc.

O conjunto de domínios evocados para embasar um significado é chamado de domínio matriz e “pressupõe uma variedade de conceitos que caracterizam diferentes aspectos do domínio” (KÖVECSES, 2017, p. 325). Croft (2006, p. 273) exemplifica: o domínio OBJETO FÍSICO consiste em domínio MATÉRIA (todo objeto é feito de alguma matéria), FORMA (todo objeto físico tem uma forma, mesmo que se manifeste em formas diferentes) e LUGAR (assumindo um posicionamento no espaço).

Menos esquemático do que o domínio matriz, o *frame* é o terceiro nível hierárquico. Lakoff (2004, p. xv) o define como estruturas mentais que nos ajudam a moldar a maneira como enxergamos o mundo. O *frame*, para Fillmore (2006), é parte de uma abordagem descritiva do significado linguístico:

Um sistema de categorias estruturadas de acordo com algum contexto motivacional. Algumas palavras existem para dar acesso ao conhecimento de tais *frames* aos participantes do processo comunicacional, e simultaneamente servem para realizar uma categorização que toma o *frame* como certo. (FILLMORE, 2006, p. 381, tradução nossa)

Toda palavra evoca um *frame*. Quando Lakoff (2004) propõe a diretiva “Não pense em um elefante!”, o item lexical “elefante” evoca todo o conhecimento do *frame* ELEFANTE. Isso significa afirmar que não é apenas uma imagem de elefante que surge na nossa cognição, mas aspectos particulares de ELEFANTE, como PESAR TONELADAS, TRABALHAR NO CIRCO, TER TROMBA etc.

Já o quarto nível, mais específico e menos esquemático, é onde estão os espaços mentais, um importante mecanismo de organização de estruturas conceituais. Enquanto falamos, pensamos e construímos significados em nosso dia a dia, vários espaços mentais são ativados durante o desencadeamento do pensamento e do discurso, em uma sucessão de configurações cognitivas, e estão

conectados ao conhecimento esquemático, ao específico e ao contexto da enunciação.

Partindo da premissa de que uma frase em qualquer linguagem natural não tem significado em si, mas sim um conjunto de instruções para construção cognitiva em diferentes níveis, Fauconnier (1997; 2007) apresenta alguns mecanismos utilizados pela linguagem para guiar a construção e conexão dos espaços mentais, como nomes, descrições, tempos e modos verbais, construtores de espaços como advérbios e expressões idiomáticas, entre tantos outros.

Kövecses (2017; 2020) pretende, com a TMCE, responder um questionamento recorrente da TMC: como compreendemos um domínio conceptual em lugar do outro, se os domínios fonte têm muito mais material conceptual do que é projetado no domínio alvo em uma metáfora? Com a abordagem multiníveis, compreendemos que a conceptualização das metáforas perpassa outros níveis de conhecimento, estruturados em níveis de esquematicidade/especificidade.

Outra discussão que é aprofundada pela TMCE é o papel do contexto para a MC. Para o Kövecses (2020, p. 116), estudar o contexto pode beneficiar uma nova abordagem para o estudo do significado metafórico, tanto na cognição quanto na cultura. Kövecses (2020, p. 176) argumenta que “a grande armação conceptual de metáforas conceptuais é formada, informada, enriquecida e moldada por nossas experiências”. E é a totalidade dessas experiências que constitui o contexto.

No caso da metáfora conceptual encontrada em obras literárias, o contexto pode se encontrar dentro da própria obra, em discurso adjacente (co-texto), ou pode se referir a contextos externos à obra, como contextos culturais e sociais presentes na história ou fora dela, na História. Aspectos contextuais constroem significados em qualquer manifestação metafórica, com ou sem linguagem verbal. O contexto influencia o processamento cognitivo humano, ativando as estruturas conceptuais e atuando na construção de sentidos.

## **Literatura do medo e o Mestre do Terror**

Lovecraft (2008, p. 13) afirma: “[a] emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo e o mais poderoso é o medo do desconhecido”. O terror está ligado às nossas emoções mais primitivas, assim como o medo habita nossas mentes, provavelmente, desde antes do

desenvolvimento da fala. Do instinto de sobrevivência e reações e emoções responsivas ao ambiente primitivo, que ameaçava a vida humana a todo momento e de várias formas, até a religião e a superstição, esses já construídos do homem, o folclore popular é recheado de terrores, perigos e incertezas, refletindo na produção artística.

Apesar de a fantasia aterrorizante estar presente desde a tradição oral, em cânticos e histórias que visavam ensinar comportamento e rituais, foi somente com o romance gótico, a partir do século XVIII, que o gênero do terror é reconhecido como gênero literário. O consenso é que *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole (1765), tenha sido a primeira obra a trazer o medo como efeito de leitura. Lovecraft (2008, p. 27-28) argumenta que Walpole trouxe à literatura gótica “uma parafernália dramática” inovadora. Seus recursos estilísticos teriam inspirado o que o ensaísta chama de “os verdadeiros criadores de um terror cósmico”, cujo expoente seria Edgar Allan Poe. O termo gótico tem tanta força que ainda é usado para descrever literatura de horror moderna, como obras de Stephen King em pleno século XXI (CLASEN, 2017).

Para entender a literatura gótica, de horror, de terror ou do medo, é essencial o conceito de *horror artístico*, de Carroll (1999):

Horror artístico é um estado emocional em que, essencialmente, um extraordinário estado físico de agitação é causado pelo pensamento de um monstro, em virtude dos detalhes apresentados por uma ficção ou por uma imagem, pensamento esse que também inclui o reconhecimento de que o monstro é ameaçador e impuro. O pensamento do público sobre um monstro é sugerido, no que se refere a essa resposta, pelas respostas dos personagens humanos da ficção cujas ações ele está acompanhando, e esse público, como os personagens mencionados, também pode querer evitar o contato físico com coisas como monstros. Os monstros, aqui, são identificados como qualquer ser que não se acredite existir agora de acordo com as noções científicas em vigor. (CARROLL, 1999, p. 54-55)

Quando a nossa imaginação nos leva a sentir o medo do personagem, estamos entrando no campo do medo artístico. É uma “emoção estética”, um “efeito de recepção”, um “resultado produzido por um artefato (a obra literária) concebido para suscitar essa emoção específica”, que o escritor construiu em seu texto para fascinar o leitor com a ideia de infligir-lhe medo (FRANÇA, 2011, p. 66). França argumenta, ainda, que

[c]onsiderar a composição artística como máquina de produzir efeitos permite-nos considerar o medo tanto em sua dimensão textual – a elaboração artesanal – quanto em sua dimensão ligada à recepção – os sentidos culturais do medo. Além disso, abre espaço para a integração do autor nesse processo, como alguém capaz de manipular ao menos alguns dos elementos constitutivos da produção de sentidos na literatura (FRANÇA, 2011, p. 67).

Sentimentos de inquietação, repulsa ou aversão, a existência ou não de monstros nas narrativas ficcionais, horror explícito, terror que expande a alma, o grotesco e o sublime, são todas tentativas de definir como se materializa o horror ficcional. Influenciado pelo *Grupo de Estudos sobre o Medo como Prazer Estético* (UERJ), este trabalho adota o termo “Literatura do medo”. Caracterizada por narrativas ficcionais que têm como elemento comum a “reconhecida capacidade e/ou intenção de produzir esse efeito característico” (FRANÇA, 2011, p. 58), a literatura do medo se põe como termo mais abrangente e mais moderno, especialmente ao se considerar que muitas obras de terror/horror têm barreiras fluidas e transitam em mais de um gênero, incluindo narrativas ficcionais góticas, *dark fantasy*, sobrenaturais, fantásticas, entre outras.

E, assim, situamos as obras de Stephen King. Por muitos chamado de “Mestre do Terror”, esse escritor norte-americano já escreveu mais de 60 livros, muitos dos quais se enquadram na literatura do medo. Entre elas, o livro *It: a Coisa*, que figura entre as obras-primas de King, sendo o primeiro lugar para Spignesi (2003), um dos maiores estudiosos do escritor. O livro aborda temas complexos, como abuso infantil, homofobia, *bullying* e amizade, em uma longa história de mais de mil páginas. Seu vilão, o palhaço Pennywise, se tornou um ícone da cultura *pop*. Com tantos personagens passando por situações emocionantes e medonhas, a obra se apresenta como ideal para uma pesquisa sobre metáforas conceituais do medo.

## MEDO É UM FENÔMENO NATURAL

Como já apontado anteriormente, o que apresentamos aqui neste trabalho é um recorte da tese intitulada *Metáforas do medo*. Assim, no texto original, analisamos 11 metáforas conceituais diferentes, todas cunhadas por Kövecses (1990). Aqui, apresentamos apenas as

ocorrências da MC MEDO É UM FENÔMENO NATURAL.

De acordo com Kövecses (1990, p. 78), o principal foco do domínio fonte FENÔMENO NATURAL é a passividade do sujeito enquanto é afligido pelos efeitos da emoção. Fenômenos naturais são aqueles que vêm da natureza, em seus diversos níveis de intensidade, sobre as quais o ser humano não intervém: chuvas, tempestades, turbilhões, terremotos, erupções vulcânicas, arco-íris, enchentes, furacões, ventanias, tsunamis, ondas, trovões, cabeças d'água, entre tantas outras. Quando somos atingidos por esses fenômenos da natureza, sofremos seus efeitos com certa passividade. Podemos lutar contra os efeitos, tentar nos defender, mas as emoções conceptualizadas como fenômenos naturais costumam mapear essa característica de ser atingido sem defesa.

Além do medo, outras emoções são conceptualizadas como fenômenos naturais. Com uma rápida busca na Internet, encontramos os exemplos (1) a (4):

- 1) Então como os terapeutas fazem quando são atingidos por um tsunami de raiva?
- 2) “Foi bonito sentir esta onda de amor”, diz Luísa Sobral após concerto
- 3) O final do ano representa um final de ciclo e com ele um turbilhão de sentimentos despertam [sic] as mais diversas emoções. Ansiedade e tristeza se misturam ao sentimento solidário e de amor
- 4) Vampirismo energético - Quem já sentiu as consequências que a nuvem negra do mau humor alheio pode trazer

Os exemplos (1) a (4) ajudam a demonstrar que várias emoções utilizam forças naturais para compreensão dos seus conceitos. Raiva, amor, mau humor, entre outras emoções e sentimentos dos mais diversos podem ser conceptualizados através do domínio fonte FENÔMENO NATURAL.

Da natureza, esse domínio herda a força e a capacidade de destruir, de causar impactos ambientais e danos à própria natureza, aos humanos e às suas construções, sendo especialmente destruidoras do nosso conceito de sociedade e, por consequência, de humanidade. Por ter esse efeito destrutivo, o tema “fenômeno natural” é frequente em filmes de terror, com uma categoria própria – o subgênero popularmente chamado de “filme catástrofe”, cujos “vilões” variam do tornado furioso à epidemia de vírus desconhecidos que transforma



pessoas em zumbis. A literatura do medo também tem seus exemplares de histórias de catástrofes naturais que retratam a natureza em toda a sua fúria. No entanto, a intervenção humana na potencialização dos danos causados pela natureza não pode ser ignorada.

Stephen King tem duas famosas obras que refletem isso. Em *A Dança da Morte* (1978), uma gripe é capaz de dizimar a população mundial. Mas o vírus estava sendo manipulado para servir como arma biológica pelo exército, até que alguém comete um erro. Em *O Nevoeiro* (1985, loc. 186), a história começa com tempestades destruidoras após a “pior onda de calor da história do norte da Nova Inglaterra”, e segue com um nevoeiro misterioso, que abriga criaturas ancestrais e mortais. Depois o leitor descobre que as criaturas fazem parte de um experimento governamental, mas os fenômenos naturais já tinham feito bastante estrago até então.

Muitos dos filmes de catástrofe também apresentam desastres naturais devido à interferência humana, seja por causa de experimentos científicos, seja como consequência da ação humana – o aquecimento global, por exemplo, que provoca desequilíbrios naturais como aumento ou diminuição de temperaturas, surgimento de furacões e tornados etc. O filme *O Impossível* (2012) retrata o tsunami de 2004 sob o ponto de vista de uma família que estava na Tailândia passando férias. Tratado como um desastre natural, o tsunami foi consequência de um abalo sísmico no Oceano Índico. Todavia, Bauman (2008, p. 102-107) trata o tsunami sob outra perspectiva.

Bauman (2008, p. 102) problematiza o que é “natural” neste desastre. Apesar da fúria da natureza, isso sim um “mal natural”, o alto nível de destruição e mortalidade se deve a dois fatores: as autoridades haviam sido informadas sobre a possibilidade de tsunamis arrasadores, mas ignoraram por receio de prejudicar o setor de turismo; além disso, a falta de verba para pesquisas científicas tem sua parcela de culpa no gerenciamento da crise.

No nosso tempo moderno líquido, o dinheiro poderia fazer a diferença nas catástrofes naturais. Mas não como costumamos pensar, usando o dinheiro para recuperar perdas após desastres, mas em investimentos em ciência, infraestrutura e ajuda para os mais pobres antes que as catástrofes atinjam os mais vulneráveis. Em Nova Orleans, mesmo avisados sobre o avanço do furacão Katrina, uma parcela da população, em sua maioria negra e pobre, não pode evacuar a área, por problemas financeiros. Ou não tinham dinheiro para pagar

as passagens de avião, ou não tinham para onde ir, ou temiam perder todas as suas economias de uma vida, já que não tinham seguro.

Bauman (2008, p. 104) conclui que as vítimas de desastres naturais não são aleatórias. Se antes ninguém escapava delas, com a modernidade líquida, o avanço da medicina e o aumento das desigualdades sociais, apenas os ricos têm chance. E isso se repetiu com o Katrina:

Entre as vítimas da catástrofe natural, quem mais sofreu foram as pessoas que, bem antes do Katrina, já eram os detritos da ordem e o lixo da modernização; vítimas da manutenção da ordem e do progresso econômico, dois empreendimentos eminentemente humanos. Muito antes de se encontrarem no finalzinho da lista de preocupações prioritárias das autoridades responsáveis pela segurança dos cidadãos, tinham sido exiladas para as margens das preocupações (e da agenda política) de autoridades que declaravam que a busca da felicidade era um direito humano universal, e que a sobrevivência do mais apto era a principal maneira de implementá-lo. (BAUMAN, 2008, p. 107)

Bauman (2008) constrói, portanto, uma relação entre os fenômenos naturais, seu potencial destruidor e a condição socioeconômica de vítimas de desastres, como o Katrina e o tsunami de 2004. Isso nos leva a refletir sobre a intervenção humana nos chamados fenômenos naturais: se por um lado não podemos impedir que aconteçam, a ciência pode prevê-los com maior precisão e até mesmo salvar vidas. Porém, sem sólidos investimentos e sem políticas públicas que priorizem a preservação da natureza e da vida humana, desastres naturais continuarão a afetar com maior força destruidora as camadas mais vulneráveis da sociedade.

Os fenômenos naturais são um grande fator de medo para a sociedade – não só a moderna, mas desde os tempos ancestrais – e constituem um domínio matriz bastante extenso. Nas ocorrências (5) a (8), as forças naturais que conceptualizam o medo não têm relação com nenhum dos aspectos da intervenção humana anteriormente discutidos, confirmando a proposição de Kövecses (1990) sobre a passividade do sujeito neste domínio fonte. Seguimos, então, com a análise das ocorrências da MC medo é um fenômeno natural.

- 5) Entrou nua entre os lençóis frios em um hotel em Poconos, num estado de espírito turbulento e tempestuoso, com relâmpagos de desejo e deliciosa luxúria e nuvens negras de medo.

- 6) A comissária se afasta daquele olhar terrível com o coração batendo na garganta em disparada, perguntando-se o que fazer, como proceder e agradecendo a Deus por pelo menos não haver ninguém sentado ao lado do homem para talvez gritar e iniciar uma onda de pânico.
- 7) Duzentos anos atrás ou mais, pensou ele, e sentiu uma onda louca de terror, raiva e empolgação percorrer o corpo.
- 8) Estavam ouvindo a ventania do pânico soprando entre os ouvidos.

No primeiro nível da hierarquia, as ocorrências (5) a (8) falam sobre nuvens, ondas e ventania, e, portanto, nossas experiências corporais com esses fenômenos naturais se baseiam nos EI de VERTICALIDADE e de CONTATO. Pela característica de transportarem as emoções, ocorre a ativação dos EI de CONTÊNER e de ORIGEM-TRAJETÓRIA-META. No segundo nível, o domínio matriz é constituído pelos conceitos esquemáticos de fenômenos naturais que transportam as emoções e causam alterações no estado do sujeito: FORÇAS NATURAIS TRANSPORTAM EMOÇÕES, são gerenciadas pela natureza e não pelo sujeito e têm a CAPACIDADE DE ALTERAR O ESTADO DO SUJEITO por elas atingidos, CAUSANDO, com isso, EMOÇÕES QUE O SUJEITO NÃO PODE CONTROLAR.

Os *frames* das ocorrências (5) a (8) remetem aos FENÔMENOS NATURAIS COMO TRANSPORTADORES DE EMOÇÕES e como FORÇAS NATURAIS QUE NÃO SE PODE CONTROLAR. O foco de significado perfila o aspecto de passividade do sujeito em relação ao medo: a emoção é transportada, levada até o sujeito por algum tipo de fenômeno natural e o sujeito a recebe passivamente, sofrendo seus efeitos sem poder rejeitá-los. Como nas ocorrências (5) a (8) não há uso de força pelos personagens, não há também o perfilamento de força contrária, de luta contra a emoção que foi trazida pelo fenômeno natural. O mapeamento perfilado, portanto, é um fenômeno natural (onda, nuvem etc.) → transportador de medo.

Na ocorrência (5), não somente o medo, mas o estado de espírito, o desejo e a luxúria são conceptualizados a partir de forças naturais. O co-texto reforça a conceptualização de emoções como fenômenos naturais e cria um discurso homogêneo, uma imagem consistente para o leitor: ao compartilhar aspectos do domínio fonte, constrói-se um encadeamento metafórico de conceitos compartilhados entre domínio fonte (FENÔMENOS NATURAIS) e domínios alvo (aqui,

as EMOÇÕES). O sistema metafórico é licenciado pela MC primária EMOÇÕES SÃO FENÔMENOS NATURAIS, na qual aspectos das forças naturais são compartilhados entre os diversos domínios alvo possíveis – seja luxúria, seja medo, ou outras emoções, como a raiva e o amor.

Mas por que a associação do medo com as nuvens negras, e não com os relâmpagos ou tempestades? Um medo inato ao ser humano é o medo do escuro, e nuvens negras provocam escuridão mesmo durante o dia. A escuridão desperta nossos sentidos e nossos medos do que pode estar escondido ali (CLASEN, 2017, p. 30-31). As nuvens negras de chuva são bastante espessas e os raios de sol não conseguem chegar até a parte mais baixa (aquela que enxergamos quando olhamos para o céu) das nuvens, causando essa percepção de escuridão, o que ativa nosso sistema evoluído do medo<sup>5</sup>.

Outra possibilidade para a escolha da expressão “nuvens negras” é que elas estão associadas a chuvas intensas, ou seja, a característica de intensidade é projetada no medo: como nuvens negras são nuvens carregadas de chuva, a personagem estaria, por projeção, “carregada de medo”. Essa projeção de sentidos se dá através de uma integração conceptual<sup>6</sup>.

Na ocorrência (6), o fenômeno natural “onda” conceptualiza o pânico que seria gerado caso houvesse outro passageiro ao lado daquele que parecia morto para a comissária.

Um grito de um passageiro iniciaria uma “onda de pânico”, assim como o vento inicia uma onda no mar: à medida que o vento sopra na superfície da água do mar, ele inicia pequenas ondas. Se o vento parar, a onda também para. Se continua soprando, a onda continua e fica maior. O grito de um passageiro funcionaria da mesma forma iniciando uma onda de pânico. Por elaboração, podemos imaginar que, caso o grito seja interrompido ou se torne um alarme falso, a onda de pânico também se encerraria. Mas caso o grito se confirme um alarme de que algo sinistro está acontecendo, outros gritos se formam e aumentam – tanto em volume quanto em duração – a onda de pânico.

Em (7), temos outra ocorrência de “onda”, mas, desta vez, a onda percorre o corpo do personagem. Ao pensar nas evidências que havia encontrado sobre a existência do palhaço Pennywise na cidade

5. Para uma discussão mais completa sobre o sistema evoluído de medo, consultar Clasen (2017). Um resumo dessa discussão pode ser encontrado em Leal (2020).
6. Sobre a integração conceptual, consultar Fauconnier e Turner (2002).

de Derry, Bill sente “uma onda louca de terror, raiva e empolgação percorrer o corpo”. Nesta ocorrência, é mais clara a conceptualização do corpo do sujeito enquanto contêiner do medo, como discutimos anteriormente, já que a onda percorre, especificamente, o corpo do personagem.

Assim, nos espaços mentais, recrutamos as estruturas conceptuais do domínio matriz FENÔMENOS NATURAIS. Além dos EI de VERTICALIDADE, já que houve um aumento da emoção, e de CONTA-TO, já que a onda de terror percorre o corpo, passando por dentro de Bill. Temos também o sentido de contêiner e o de movimento rápido, confirmando os EI de CONTÊINER e de ORIGEM-TRAJETÓRIA-META, além das outras estruturas conceptuais discutidas anteriormente. Nesse nível da hierarquia esquemática ocorrem as elaborações dos *frames*: aqui, portanto, compreendemos que a onda transporta as emoções, incluindo o terror que ele sente, percorrendo o corpo de Bill, que se comporta como um contêiner para essas emoções.

A ocorrência (8) trata de outro fenômeno natural: o vento, ou, mais especificamente, a ventania. O vento é, basicamente, o ar em movimento – o EI de ORIGEM-TRAJETÓRIA-META dá suporte à ocorrência, já que o vento sai de algum lugar, passa entre os ouvidos dos personagens e continua seu movimento, sua trajetória. A expressão “entre os ouvidos” causa uma ambiguidade e pode ser entendida como entre os ouvidos dos personagens, que estavam juntos, experimentando a mesma emoção do medo, ou também pode ser entendida como se a ventania do pânico estivesse dentro da cabeça de cada um: nesse caso, o pânico estaria soprando dentro de contêineres, as cabeças de cada personagem. Após a ativação das estruturas mais esquemáticas, na estrutura mais específica da hierarquia, o nível dos espaços mentais, ocorre a construção de sentido (ambíguo): a ventania traz consigo o pânico dos personagens, soprando por entre os seus ouvidos.

### **Considerações finais**

Este recorte apresenta uma breve análise sobre o domínio fonte FENÔMENOS NATURAIS na projeção de sentidos do domínio alvo medo, sob a ótica da abordagem multiníveis da metáfora conceptual proposta por Kövecses (2017; 2020). Se, por décadas, pesquisadores e linguistas relacionaram as metáforas conceptuais apenas a mapeamentos

entre dois domínios, a abordagem de Kövecses propõe que a metáfora conceptual envolve estruturas conceptuais em quatro níveis hierárquicos de esquematicidade: esquemas imagéticos, domínio matriz, *frames* e espaços mentais. Isso se reflete na análise das metáforas, advogando que os quatro níveis, além do contexto de enunciação, trabalham simultaneamente na construção de sentidos metafóricos.

A análise das metáforas conceptuais do medo contribui de maneira substancial para a literatura do medo. A linguagem é importante para a literatura do medo, visto que, diferentemente dos filmes, o horror ficcional depende da linguagem para evocar emoções. Com a análise multiníveis das MC do medo, pudemos demonstrar como a conceptualização ativa a imaginação do leitor de obras de terror, levando-o à emoção do medo, objetivo máximo da obra literária do gênero. Nesse sentido, teóricos da literatura do medo, como Carroll, Clasen e França, se beneficiariam da discussão sobre metáforas conceptuais, pois ela é também a discussão de produção de sentido. Afinal, a visão multiníveis de Kövecses (2017) aprofunda o conhecimento que temos, armazenamos, produzimos e compreendemos ao utilizar metáforas conceptuais cotidianamente.

Outra reflexão que fazemos é a seguinte: como o conhecimento e o domínio pleno da linguagem influenciam na qualidade do texto, bem como na construção, na negociação e no compartilhamento de sentidos entre usuários da língua, escritores de todo gênero textual também se beneficiariam com a compreensão sobre como as metáforas conceptuais recrutam os quatro níveis de conhecimento conceptual. Afinal, a utilização de metáforas na linguagem cotidiana vai muito além de “embelezar” o texto: é necessário compreendê-las para melhorar a comunicação em todas as áreas da sociedade, seja na comunicação empresarial, na comunicação médico-paciente, na veiculação de notícias, no discurso político ou na obra de arte.

## Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de: Roberto Leal Ferreira. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1999.

- CIENKI, Alan. Frames, idealised cognitive models, and domains. In: GEERAERTS, D.; CUYCKENS, H. (org.). *The Oxford handbook of cognitive linguistics*. New York: Oxford University Press, 2007.
- CLASEN, Mathias. *Why Horror Seduces*. New York: Oxford University Press, 2017.
- CROFT, William. The role of domains in the interpretation of metaphors and metonymies. In: GEERAERTS, D. (org.). *Cognitive linguistics: basic readings*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2006.
- EVANS, Vyvyan; GREEN, Melanie. *Cognitive linguistics: an introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- FAUCONNIER, Gilles. Mental Spaces. In: GEERAERTS, D.; CUYCKENS, H. (org.). *The Oxford handbook of cognitive linguistics*. New York: Oxford University Press, 2007.
- FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books, 2002.
- FILLMORE, Charles J. Frame Semantics. In: GEERAERTS, D. (org.). *Cognitive linguistics: basic readings*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2006.
- FRANÇA, Júlio. Fontes e Sentidos do Medo como Prazer Estético. In: PAINEL REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO NA NARRATIVA FICCIONAL, 7.; ENCONTRO REGIONAL INSÓLITO COMO QUESTÃO NA NARRATIVA FICCIONAL, 2.. *Anais... Insólito, mitos, lendas, crenças*. Simpósios 2. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. Disponível em: <[http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII\\_PAINEL\\_ENC\\_NAC\\_SIMPOSIO\\_2.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII_PAINEL_ENC_NAC_SIMPOSIO_2.pdf)>. Acesso em: 28 fev. 2012.
- KING, Stephen. *A dança da morte*. Tradução de: Gilson B. Soares. Rio de Janeiro: Objetiva, [1978]1990.
- KING, Stephen. *It: a Coisa*. Tradução de: Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Objetiva, [1986]2014.
- KING, Stephen. O Nevoeiro. In: KING, S. *Tripulação de esqueletos*. Tradução de: Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, [1985]2011.
- KÖVECSES, Zoltán. *Emotion concepts*. New York, NY: Springer-Verlag, Inc., 1990.
- KÖVECSES, Zoltán. *Extended conceptual metaphor theory*. Cambridge; New York, NY: Cambridge University Press, 2020.
- KÖVECSES, Zoltán. Levels of metaphor. *Cognitive linguistics*, v. 28, n. 2, 2017.

- LAKOFF, George. *Don't think of an elephant!* (Know your values and frame the debate). White River Junction, Vermont: Chelsea Green Publishing, 2004.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- LANGACKER, Ronald W. *Foundations of Cognitive Grammar*. V. 1 – Theoretical Prerequisites. Stanford: Stanford University Press, 1987. v.1.
- LEAL, Morgana de Abreu. *Metáforas do medo*. 2020. 239 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- LOVECRAFT, Howard P. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de: Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- OAKLEY, T. Image schemas. In: GEERAERTS, D.; CUYCKENS, H. (org.). *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. New York: Oxford University Press, 2007.
- O IMPOSSÍVEL. Direção: Juan Antonio Bayona. Espanha/EUA: Summit Entertainment, 2012.
- SPIGNESI, Stephen J. *O essencial de Stephen King*. Tradução de: Fernanda Monteiro dos Santos. São Paulo: Madras Editora Ltda., 2003



## **Diversidade epistemológica em Vocês brancos não têm alma: realidade e imaginação nas fronteiras da América profunda**

Daniela Severo de Souza Scheifler (UFRGS)<sup>1</sup>

*De certa forma, a civilização criou uma clara separação entre sonho e vigília, loucura e razão, ser humano e natureza. A civilização talvez nada mais seja do que uma forma de lutar contra o medo do escuro. O monstro que nos espera debaixo da cama.*

CAROLA SAAVEDRA. *O mundo desdobrável*, 2021

Krenak (2019) diz que chamar o Rio Doce de avô causa estranheza entre os brancos. Isso porque a civilização branca e eurocentrada vê a natureza como um recurso a ser explorado e não como uma entidade viva com a qual é possível se relacionar – resumo da triste perspectiva cognitiva dos europeus (QUIJANO, 2005). O livro de histórias de fronteira *Vocês brancos não têm alma*, de Jorge Pozzobon, filósofo e antropólogo brasileiro, nascido na também fronteiriça cidade de Santana do Livramento, no Rio Grande do Sul, narra a vivência do escritor em meio à floresta amazônica na tríplice fronteira entre Brasil, Colômbia e Venezuela, juntamente com os índios Makus. O antropólogo e escritor inicia sua pesquisa na década de 80, em pleno regime militar, e segue até 2001, ano de sua morte. Durante esses 20 anos de pesquisa *in loco*, ele conta essas experiências de fronteira em que realidade, sonho, imaginação e relação com o sagrado se entrelaçam. O escritor branco experiencia, através do contato com os personagens autóctones do livro, uma horizontalidade na relação entre os seres. Uma ecologia de saberes para citar Santos (2009), na qual o homem não está acima da natureza. O contrário do Antropoceno - sistema no qual o homem é a medida de tudo e está sempre acima de todos. Essa comunhão que vem sendo rompida sistematicamente pela colonização branca e europeia, e por seu pensamento abissal (SANTOS, 2009) tem causado profundos danos físicos e psicológicos à nossa civilização que, não por acaso, está à beira de uma mudança climática. Tettamanzy (2021), num artigo a respeito do livro de Pozzobon, reflete:

1. Mestre em Estudos de Literatura

Este texto fala de fronteiras, mas também da sua intangibilidade. Se a modernidade e os estados nacionais se notabilizaram por ocupar o mundo e transformar todo o planeta em espaço para controle, expropriação e predação sob o nome de colonização, inspirada no paradigma civilizatório eurocentrado, o século XXI assiste a formas críticas de pensamento e criação que rejeitam esse ponto zero. (TETTAMANZY, 2021, p.135)

A partir dessas reflexões, este trabalho visa mostrar a relação do pesquisador, antropólogo e escritor com o povo Maku e sobre os quais escreveu sua tese de doutorado. No livro, vemos a desconstrução que Pozzobon vive ao se deixar fagocitar pela natureza e pelo modo de vida deles. Assistimos ao choque e também ao encantamento do pesquisador, além de um certo incômodo que Kush (2007) descreveria como o fedor da América – a natureza sem a assepsia do homem branco ocidental. Aqui, analisarei o conto *Vocês brancos não têm alma* que dá nome ao livro.

## Sonhos

Ailton Krenak, no livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, conta que após a tragédia provocada pela Vale do Rio Doce na região de Mariana, desastre ecológico que praticamente matou o Rio Doce, ele é inquietado muitas vezes do porquê de os Krenak não terem abandonando a região, em vista do flagelo que ali se abateu. O ativista indígena responde que não há um lugar para onde ir, não há um outro planeta para habitar. E não há a possibilidade de se dar uma resposta consciente ao desastre com o Rio Doce sem habitar o lugar do flagelo. Ele então conta em entrevista que, pela manhã plantou milho, e que à tarde pretende cantar para o rio voltar a viver. Prática corriqueira, uma vez que, afinal de contas, “o rio é nosso avô” – diz ele. Ele ainda arremata dizendo que esquecemos que a mãe Terra é nossa mãe e que por isso o homem branco parte pelo mundo emporcalhando, depredando e consumindo tudo que pode e que não pode. E diz que se memorássemos quem somos, cuidaríamos da nossa mãe, da nossa Terra (Krenak, 2019). Em *As alianças afetivas* ele arremata:

“Eu percebi muito cedo que esse mundo que a gente chama de mundo dos brancos, que pode ser o Ocidente, imprime marcas no mundo,

abre rotas, e essas rotas são movidas por um interesse de saquear o roteiro. É um roteiro que vai saqueando o caminho. Ele não semeia no caminho, ele só colhe. Ele saqueia o caminho. Percebi isso muito cedo. Há trinta, quarenta anos, eu já tinha esse entendimento sensível, as relações que eram estabelecidas nesse caminho, nesse trajeto, não tinham investimento para que durassem. Eram todos casamentos temporários, casamentos de circunstâncias”. (KRENAK, 2016, P.171)

No livro *Vocês brancos não têm alma*, vemos através da narrativa de Pozzobon que essas alianças entre os homens brancos e os povos autóctones se dão de forma assimétrica, se dão pelo saque. Os brancos se impõem com os seus conhecimentos técnicos ou mesmo com produtos industrializados e fazem trocas desiguais, como no caso dos indígenas que são escravizados em troca de cachaça e remédios. Ao mesmo tempo que assistimos, ao ler essas histórias, a barbárie toda cometida pelos povos ocidentais, vemos também modos muito mais orgânicos e inteligentes de vida. Vidas que respeitam o solo onde vivem, o tomam como sagrado e se relacionam com ele de igual para igual e de modo sustentável. Se não mudarmos, a época do homem será o tempo de sua própria extinção para parafrasear aqui Machado (2018).

Às ideias para adiar o fim se somam as ideias para depois do fim de Carola Saavedra, escritora brasileira nascida no Chile. Carola escreve o livro *O mundo desdobrável, ensaios para depois do fim* (2021) e, nele, através de ensaios se propõe a responder o que pode a literatura em tempos sombrios e bicudos como o nosso. Questões sobre a literatura de mulheres, sobre o Antropoceno, os símbolos e os sonhos aparecem lindamente nas suas reflexões. Sobre os sonhos, Carola divaga:

Sonho sonhos cada vez mais vívidos. Acordo sem a certeza de onde estou. Sonho que um furacão vai passar pela cidade de Colônia e ao sair para a varanda sinto o cheiro de mar. Sonho que o furacão é uma entidade, um sujeito outro – a entidade me entrega um colar de conchas, eu me enfeito e me reconheço, enfim, no reflexo das águas. (SAAVEDRA, 2021, p.21)

Veremos ao longo deste trabalho como os sonhos e a literatura foram- ou seguem sendo importantes na denúncia e na elaboração de um mundo que segue sendo depredado e no qual pessoas seguem sendo escravizadas. Ainda sobre os sonhos, David Kopenawa, grande xamã e porta-voz dos Yanomamis diz: “Os brancos não sabem

sonhar, é por isso que destroem a floresta desse jeito” (KOPENAWA E ALBERT, 2015, p.531).

### **Vocês brancos não têm alma**

Jorge Pozzobon no livro de histórias de fronteira *Vocês brancos não têm alma*, além da denúncia que ele faz a respeito da depredação da Amazônia nos chamados anos de Chumbo, anos da ditadura no Brasil, conta histórias que mostram um profundo contato/relação com o sagrado e com a natureza que o escritor experiencia através da relação com os personagens autóctones do livro. Sagrado esse que vem sendo rompido sistematicamente pela colonização branca e europeia. O livro apresenta histórias que passeiam pelos gêneros textuais: conto, crônica que vão “vagando pelas fronteiras entre a dita realidade e a dita imaginação” (POZZOBON, 2013, p.8). Aqui temos um escritor branco, antropólogo e pesquisador brasileiro, nascido numa região de fronteira com o Uruguai, que conviveu com os índios Makus e sobre os quais escreveu sua tese de doutorado, além de muitos artigos e também este livro.

Em *Vocês brancos não tem alma*, vemos o choque que o antropólogo sofre ao conhecer os Makus, um certo incômodo que Kush (2007) descreveria como o fedor da América. No livro, inicialmente, Pozzobon queria trabalhar com os índios Tukanos, os quais já conhecia minimamente e com os quais já sabia se comunicar.

Os Tukanos da região do alto rio Tiquê já tinham convívio com missionários desde os anos 1960. Frequentaram a escola primária e receberam a catequese, de modo que era fácil conversar com eles, tirar informações ou acertar serviços-tudo que um antropólogo como eu precisava. Não era o caso dos Yuhup e outros índios da nação Maku. (POZZOBON, 2002, P. 21)

Ao longo do livro, no capítulo chamado de Iniciação, Pozzobon relata seu primeiro contato com os índios Makus e a desconstrução que sofreu ao entrar em contato com o modo de vida deles que, inicialmente, o antropólogo via como sinal de atraso com relação aos índios Tukanos. Fanon (1980), vai questionar o valor normativo de certas culturas o qual é decretado unilateralmente por definições que são, segundo ele, egocentristas e sociocentristas:

Podemos dizer que existem certas constelações de instituições, vividas por homens determinados, no quadro de áreas geográficas precisas que num dado momento sofreram o assalto directo e brutal de esquemas culturais diferentes. O desenvolvimento técnico, geralmente elevado, do grupo social assim aparecido autoriza-o a instalar uma dominação organizada. O empreendimento da desculturação apresenta-se como o negativo de um trabalho, mais gigantesco de escravização econômica e mesmo biológica. (FANON, 1980, PG. 35)

O modo de vida do Makus, mais afastado da civilização branca do que o dos Tukanos, se tornou mais interessante e, conseqüentemente, objeto de estudo para o antropólogo Jorge Pozzobon. Os Makus também causam em Pozzobon, inicialmente, uma ojeriza que Kush (2007) descreveu como o fedor da América, dessa América Profunda da qual ele fala. Os Tukanos descritos acima são índios que já possuem intenso contato com o branco colonizador e, por isso mesmo, são considerados mais desenvolvidos, espertos e fáceis de lidar. Já os Makus:

Caçadores seminômades, os Makus são avessos à vida sedentária. Vagam no interior da floresta, longe dos rios navegáveis, estabelecendo-se temporariamente em aldeias de difícil acesso. A maioria nem fala a nossa língua. (POZZOBON, 2002, p. 21)

Ao analisar a obra *Vocês brancos não têm alma*, de Pozzobon (2013), vemos a desconstrução que o antropólogo sofre ao se deixar fagocitar pela América Profunda de que nos fala Kush:

Com as explicações de Toh e a observação direta das pessoas, a indiferença dos Maku, que tanto me incomodara no primeiro contato, começou a fazer sentido. Trata-se de um povo que vive um duplo ritmo: o da aglomeração em aldeias e o da dispersão na floresta. A aglomeração serve para as tarefas coletivas, como abrir roças de mandioca. A dispersão é o momento da caça. As brigas eram motivos adicionais de dispersão. Mas a dispersão também podia resultar em novas aglomerações. Essa viagem que fazíamos agora era um exemplo, pois os viajantes pretendiam se juntar a uma aldeia de parentes no rio Traíra. Quanto ao desleixo, ele vinha do nomadismo: ninguém investia muito na aparência das casas e na limpeza da aldeia, sabendo que em pouco tempo poderia estar acampado, caçando no mato, ou se integrando a outra aldeia por causa de um desentendimento. Da rejeição inicial, passei a admirar esse povo, com sua forma simples e eficaz de viver em sociedade. (POZZOBON, 2002, p. 26 e 27)

É interessante observar também o modo como os habitantes originários da floresta se relacionam com o sagrado e com a natureza, de uma forma mais horizontal em que todos os seres e entidades têm igual importância ao homem. Vê-se também as consequências funestas do colonialismo sobre a vida de alguns povos indígenas tratados na obra, escravizados no seio da floresta pelo homem branco.

### **A regulação de um mundo sustentável**

Ao adentrar a floresta, em busca do povo da Zarabatana, um povo que viveria em total isolamento e sem nenhum contato com os brancos e mesmo com os índios, Pozzobon e Beré, Tukano que foi “comprado” por cem dólares e mais um tanto de constrangimento por parte de Pozzobon. Beré é o indígena que o acompanha na entrada da floresta.

Depois de iniciada a viagem, os dois procuram um lugar seco por onde caminhar. As margens estão todas inundadas pelo rio Marié. Eles não faziam ideia de onde iriam passar a noite e estão com muita fome. Além disso, uma tormenta se aproxima e os dois resolvem construir às pressas um abrigo onde pudessem colocar suas redes e passar a noite. Jorge e Beré estão há dias comendo só insetos, pois com a cheia dos rios os peixes se dispersam. Eles estão num lugar de planície onde as águas se espalham e não há possibilidade de plantar mandioca e é por isso que nessas paragens não existem muitos moradores.

No dia seguinte, Beré levanta cedo e, ao ouvir rumores, de repente começa a imitar o grito de macacos barrigudos com uma corneta improvisada. Rapidamente, macacos aparecem a uns 30 metros acima da cabeça deles. Pozzobon pega seu rifle e atira num macaco. Ele atira na perna de um deles, o fere mas não o mata, e desperdiça a caça. Com fome, o antropólogo se precipita e atira no macaco de um ângulo precário e erra. O macaco foge com a perna sangrando. O antropólogo diz que é lamentável a imagem do animal ferido em vão e do café da manhã indo embora.

Beré imediatamente diz que isso é ruim, que Boraró não gosta disso. Acontece então algo que se apresenta como regulação do desperdício. Boraró, que seria uma entidade sobrenatural protetora e multiplicadora da caça, se manifesta naquela noite mesmo através dos trovões.

Eu estava adormecendo quando o primeiro estrondo reverberou nas sombras da noite, vindo de dentro do pântano. Ao segundo estrondo, bem mais alto que o primeiro, Beré reaviva o fogo com o medo estampado na cara, e murmura fórmulas rápidas e repetitivas em língua Tukano. Ao terceiro estrondo- este então estava quase em cima de nós – ele acendeu um charuto feito de folhas largas de pararistas e começou a soprar fumaça em torno do nosso acampamento, repetindo as fórmulas de um modo quase histérico. (POZZOBON, 2013, p. 47)

Boraró é descrito como se tivesse uma forma humana, alto, peludo, com garras afiadas e presas enormes. Além disso, estaria sempre de mau humor. Beré, com medo da entidade sobrenatural, começa a entoar benzeduras para tratar do feitiço. Jorge pergunta a Beré o que o faz acreditar que o trovão é a presença de Boraró, ao que o índio Tukano responde “Ele sempre aparece assim, estourando dentro da escuridão” (POZZOBON, 2013: p.47).

Beré manda Boraró embora “Vai embora, porque nós somos gente. Gente mora em aldeia” (Pozzobon, 2013, p.48) e vai elencando uma longa lista de objetos que existem numa aldeia:

“Caramba!”, eu disse para mim mesmo. “Levi Strauss acertou na mosca! Isso é um exemplo e tanto da oposição natureza-cultura. Boraró representa a fúria da natureza, e como a gente está em seus domínios, longe de qualquer aldeia indígena, Beré rezou para simular uma aldeia, como todos os elementos da cultura”. (POZZOBON, 2013, p. 48)

Beré destaca a maloca tradicional no entoar dessa reza e Jorge reflete:

“Para lutar contra a criatura mais perigosa da floresta”, eu pensei, “ele tem que evocar o mais forte elemento de sua cultura, a maloca tradicional. Fazendo isso, ele manda a natureza de volta à selva-geria que lhe é própria, tamanho é o poder mágico das palavras”. (POZZOBON, 2013, p.49)

Beré crê, ao longo e no decorrer da trilha, que Boraró os está perseguindo na figura de uma onça que estaria vigiando eles. Boraró é uma entidade que muda de forma conforme lhe convém.

Passado algum tempo, depois de já terem alcançado a margem esquerda do rio, Pozzobon e Beré estão meio perdidos na trilha. Jorge acredita que Beré está com medo de levá-lo ao povo da Zarabatana.

Depois de alguns dias, o antropólogo começa a ter febre e também sonhos. Beré passa a analisar os sonhos de Jorge para tentar descobrir como curar a febre do antropólogo. No primeiro sonho descobre que Jorge foi envenenado por Boraró:

– Sonhei que eu encontrava a minha irmã junto com duas outras garotas. Elas estavam comendo bombom. Muitos bombons. Quando eu apareci, elas riram e me provocaram, oferecendo os bombons molhados entre os lábios. Eu tinha que beijar cada uma na boca para poder comer os bombons. (POZZOBON, 2013, p.52).

Beré sentencia: “– Parece que você foi envenenado”. (POZZOBON, 2013, p.53). Boraró envenena Jorge em sonho porque ele desperdiçou, ainda que sem querer, a caça do macaco. Assim como em sonho também chegarão as mensagens que levarão à cura do envenenamento.

Sempre que um animal é morto na caça, é preciso fazer rituais em homenagem a Boraró para acalmar sua fúria pela perda da caça. E ainda mais no caso de um desperdício. É preciso lhe oferecer pelos ou penas de suas vítimas e murmúrio de fórmulas mágicas. Como isso não foi possível, uma vez que o animal fugiu, começa a tropejar e Jorge começa a ter febre e vômito.

A situação vai só piorando e em pouco tempo ele vira um moribundo. Ele chega a acreditar que vai morrer. “O meu irmão, eu disse dentro da rede. Eu acho que eu tô no fim” (POZZOBON, 2013, p.53). E Beré concorda. E, para completar, o motor do barco estraga e eles passam dias à deriva. E Beré seguia fazendo e entoando suas fórmulas mágicas para salvar o antropólogo. A febre o leva a quase morte, ele passa dias delirando.

No livro, *Vocês brancos não têm alma* e, mais precisamente, no conto que dá nome ao livro, assistimos a essa desordem provocada pela má ação do homem, pelo desrespeito às ordens naturais, que acontece de modo acidental. Jorge desperdiça a caça e, consequentemente, desperta a fúria de Boraró, de acordo com o que acredita Beré, o Tukano que se torna o seu guia. Boraró é uma espécie de entidade sobrenatural que multiplica a caça. Jorge adoce depois do incidente. Aqui, no meio da floresta, a lógica ocidental branca não opera. Ela não funciona nem mesmo na relação com os animais e com os indígenas. Através do acidente podemos trabalhar com a concepção de sagrado através da relação que Beré estabelece com a natureza e com o sobrenatural também. É triste ver como o colonialismo



rompe com esse sagrado e com as relações que os indígenas estabelecem com a natureza e o sobrenatural.

Os dois seguem adentrando a floresta e Beré ao longo do caminho vai observando os sinais deixados por aqueles que ali passaram. Beré segue entoando suas rezas para tentar curar o antropólogo e no meio do caminho, através de suas observações da mata, vai ensinando muitas coisas a Pozzobon tais como:

Quando se cortam as árvores novas da floresta tropical a golpes de facão, elas secam e morrem. Mas se forem apenas quebradas com a mão em vez de decepadas por completo, elas formam um nó no lugar quebrado e continuam crescendo. Os índios sabem dizer a idade de um caminho aberto à mão pela altura das arvorezinhas do chão até o nó. (POZZOBON, 2013, p.45)

Até que um dia, finalmente, Pozzobon sonha com um boto na água que lhe conta que é o avô de Beré. O Tukano então entende tudo e encontra finalmente a reza certa:

– Sonho verdadeiro. O boto é o símbolo do meu clã, os Buhuari Mahsa, quer dizer, Gente Aparecida. Você descobriu isso sozinho no sonho, porque você está morrendo. Por isso você foi até a casa do meu avô procurar uma alma, procurar uma vida. Vocês brancos não têm alma. Quando morrem, vão para o nada, enquanto a gente vai para a casa do nosso avô, a casa do nosso clã. Você foi até lá para achar uma alma, uma vida, porque a tua tá se apagando. Agora eu vou te curar em nome do meu avô, que também é meu próprio nome. O teu nome não é mais Jorge. O teu nome é... (não posso revelar). Agora você pertence ao meu povo. Agora, sim, eu sei qual é a reza que eu tenho que soprar para livrar você do veneno do Boraró. (POZZOBON, 2013, p.55)

Beré salva a vida de Jorge, invocando uma grande reza que evoca seus ancestrais masculinos, desde o avô paterno até os fundadores do clã. Antes desse sonho e da reza certa, Pozzobon se esvaía em febre, tremedeira e vômitos. E, através de Beré e das suas fórmulas mágicas, além da interpretação adequada dos sonhos, parece que é curado e, conseqüentemente, escapa à morte. Sobre esses relatos e histórias, Jorge diz:

Há algumas mais solenes e misteriosas, com direito a pajés, fórmulas mágicas e criaturas encantadas da floresta diante dos olhos

espantados do antropólogo-eu, no caso, vagando pelas fronteiras entre a dita realidade e a dita imaginação. (POZZOBON, 2002, p. 6)

O antropólogo deixa em aberto as experiências vividas no seio da floresta. Não afirma e nem nega, escapando um pouco do pensamento dual. Deixando em aberto para o mistério.

### **Considerações finais**

Pozzobon reúne histórias de fronteira que não estão somente no limiar entre países, mas nas fronteiras “entre o Estado de Direito e a mais pura barbárie” (POZZOBON, 2013, p.7). Ter comprado Beré o deixa muito constrangido. Beré salva sua vida e lhe pergunta no final: “- Eu ainda te devo alguma coisa?” (POZZOBON, 2013, p.56). O marido de uma tia distante paterna que acolhera Beré aos 15 anos, após a morte do pai, tinha um marido que estava sempre endividado com os comerciantes brancos. O tio então obrigava Beré a trabalhar para saldar as dívidas. O tio não ficou feliz de ver que Beré havia se libertado.

O antropólogo reúne histórias engraçadas, misteriosas e solenes, e também atravessa fronteiras ao transitar pelos gêneros literários e nos trazer com os seus relatos essas novas epistemes na forma de se relacionar com o mundo, com as pessoas e com a floresta. Lugares onde a epistemologia branca simplesmente não dá conta de tudo, ou de quase nada do que acontece ali. Ao se relacionar com a floresta e com os seres que ali habitam de maneira horizontal, o antropólogo se abre ao mundo e aos seres ali existentes, aprende sobre eles fora das categorias do pensamento dualista. E nos conta essas experiências através de histórias. Aqui se vê que a literatura pode e muito em tempos sombrios, pois as táticas de narrar do antropólogo também servem para se proteger das garras afiadas da ditadura. Nessas fronteiras, uma terceira margem se apresenta e ali avistamos muitos outros saberes dessa nossa América Profunda e também tão desconhecida para nós. Há um extravasar de fronteiras no próprio modo de narrar do antropólogo que vai da primeira pessoa ao narrador onipresente. Talvez por criatividade literária, talvez para fugir da perseguição e repressão da ditadura que, naqueles tempos –não que hoje seja diferente- desmatava e comia floresta sem nenhum pudor.

Doze anos mais tarde, Jorge volta à foz do rio Marié como membro da FUNAI, num trabalho de reconhecimento de terras indígenas no Vale do Rio Negro. Tudo isso para uma futura demarcação. Ao chegar lá, pergunta por Beré. Os moradores da aldeia confirmam que Beré ainda mora lá, mas que resolvera sumir na floresta ao saber da chegada do antropólogo. Jorge então pergunta se Beré havia contado aos outros o fato de ter-lhe salvo a vida. Ao que eles respondem: “Não, responderam os índios. Ele nunca fala muito” (POZZOBON, 2013, p.57).

Entre trovões, onças e todos os seres da floresta, Pozzobon entrega-se à cosmovisão do parceiro de caminhada. E, um pouco mais tarde, já doente de Câncer, procura o Tukano para “Quem sabe ele pudesse fazer uma pajelança em minha barriga?” (POZZOBON, 2013, p.143). O antropólogo acaba voltando para casa, pois novamente lhe vem uma mensagem em sonho para assim o fazê-lo. E morre em 2001 fazendo sua última travessia.

## Referências

- ENTREVISTA com Ailton Krenak, por Pedro Cesarino. *As alianças afetivas*, 2006.
- EPISTEMOLOGIAS DO SUL. Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Menezes (org). Edições Almedina: Coimbra, 2009.
- FANON, Franz. *Em defesa da revolução africana*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1980.
- KOPENAWA, Albert, BRUCE, David. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*; tradução Beatriz Perroni- Moisés-1ªed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KUSH, Rodolfo. *América Profunda*. Rosário: Fundación A. Ross, 2007.
- MACHADO, Ricardo. *Fascismo, a política oficial do Antropoceno*. Entrevista com Marco Antônio Valentim. 31 de outubro de 2018.
- POZZOBON, Jorge. *Vocês brancos não têm alma: Histórias de Fronteira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Beco do Azogue; São Paulo: Instituto Socioambiental, 2013.
- QUIJANO, Anibal. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

- SAAVEDRA, Carola. *O mundo desdobrável, ensaios para depois do fim*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. *Narrativas de Fronteira nas escritas de Jorge Pozzobon e Ruy Duarte de Carvalho*. In: Revista Comunitas V.5, N.10. Abril-Junho/2021.

## **Identidade cultural na Amazônia brasileira: uma leitura do conto *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza**

Jeanete dos Santos e Santos (UNIFESSPA)<sup>1</sup>

Gilson Penalva (UNIFESSPA)<sup>2</sup>

### **Introdução**

Este artigo discute questões que envolvem a cultura e a identidade na Amazônia brasileira. A partir dos Estudos Culturais propomos analisar o conto *A Caligrafia de Deus* (2007), de Márcio Souza, para que, a partir dele, possamos problematizar discursos constituidores da identidade cultural nesse espaço geográfico, com o objetivo de compreender funcionamento desses discursos que historicamente têm servido para excluir diferenças culturais importantes. Além do texto literário que compõe o corpus dessa pesquisa, e procurando dar unidade ao nosso trabalho que se apresenta na perspectiva dos Estudos Culturais, evocamos autores que abordam teorias que discutem a diversidade e a diferença cultural, o hibridismo, a subalternidade e a interseccionalidade, para que pudéssemos refletir acerca dos discursos que produzem a identidade cultural.

É importante percebermos que o processo de formação cultural brasileira tem como ponto de partida as suas periferias, ratificando a necessidade de considerarmos a formação da identidade cultural na Amazônia brasileira centrada numa sociedade heterogênea que pode não nos colocar apenas uma Amazônia indígena, mas uma Amazônia de fronteira geográfica, cultural e política permeada por elementos constitutivos de uma elaboração cultural instável.

Ao analisar a construção de nossa identidade por meio da literatura e na perspectiva dos Estudos Culturais, percebemos que os processos

1. Mestranda no curso de pós-graduação em Letras – POSLET da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará; Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará; Graduada em Letras – Língua Espanhola pela Universidade Federal do Pará; Professora de Língua Portuguesa na Educação Básica no município de Tucuruí/PA.
2. Doutor em Letras – Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Paraíba, Brasil (2012); Professor Adjunto II da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Brasil.

dessa construção deram sentido à produção de signos construídos e reelaborados a partir do contato com a diferença, e que, nesse processo, as identidades subalternas têm sofrido silenciamentos por meio da assimilação voluntária, ou não, de outras culturas, provocando apagamentos identitários importantes, como veremos em *Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza.

Discutiremos, aqui, o conceito de subalternidade sob o ponto de vista de Gayatri Chakravorty Spivak (2010), que ao se referir ao termo “subalterno” argumenta que este descreve as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante, ou seja, o proletariado – aquele cuja voz não pode ser ouvida. (SPIVAK, 2010, p. 13-14.) Outro ponto importante discutido em nosso trabalho é a questão da interseccionalidade que, segundo Carla Akotirene (2019), é imperativo aos ativismos, incluindo o teórico, conceber a existência de uma matriz colonial moderna cujas relações de poder são imbricadas em múltiplas estruturas dinâmicas, sendo todas merecedoras de atenção política. (AKOTIRENE, 2019, p. 14.)

Na perspectiva dos Estudos Culturais é importante pensarmos também no hibridismo cultural como processo que se institui como cruzamento de identidades. A partir dos movimentos demográficos, o contato entre diferentes identidades culturais se dá de forma literal ou simplesmente metafórica e se cria o “terceiro espaço”. (BHA-BHA, 1996, p. 36-37.) Segundo Homi Bhabha (1996), o terceiro espaço é lugar de travessias que não respeitam os sinais que demarcam “artificialmente” os limites entre os territórios de diferentes identidades, desestabilizam e subvertem a tendência da identidade fixa colocando em contato diferentes culturas, confundindo a suposta pureza dos grupos que se reúnem sob as diferentes identidades que não são mais integralmente originais embora guardem traços delas.

Pensando na Amazônia como fronteiras em transformação e sem a fixidez do determinismo e da mesmice, vemos que essa região se mostra como uma dinâmica de possibilidades e de alteridades, uma vez que, estas fronteiras podem ser o lugar das enunciações a partir do qual algo novo começa a surgir, pois viver nas fronteiras pode ampliar todos os limites e desafios da liberdade de escolha, e são nelas que tudo se revela variável num sentido mais denso. Essas fronteiras, por sua vez, se tornam lugares de travessia e de passagem colocando

em evidência a instabilidade das identidades e, nesses interstícios, sua precariedade pode se tornar mais visível. E Vivendo numa sociedade marcada pela diferença, especialmente quando falamos de Amazônia brasileira, com tantos protagonistas diferentes, não podemos interpretar o conceito de cultura e identidade de uma única forma.

### **Amazônia brasileira: conformação geográfica e aspectos culturais**

A oeste do oceano Atlântico, a leste dos Andes, ao sul do escudo guianense e ao norte do planalto central brasileiro está a maior floresta tropical do mundo, conhecida pelo nome de Hiléia Amazônica. Como um útero prolífico, esta região guarda mais biomassa que qualquer outro habitat da terra. É de longe o mais rico meio ambiente terrestre. O nome Amazonas foi dado inicialmente ao poderoso rio que corta a planície, o maior e mais caudaloso do planeta, senhor de uma fantástica bacia hidrográfica que de certa forma dita o destino de todo o subcontinente. Porém, tantas são as peculiaridades, diferenças e semelhanças entre as diversas conformações regionais, que o vale banhado pelo rio-mar recebeu o nome de Amazônia, território multinacional e pluricultural formado por bilhões de anos de mutações geológicas que abriga milhares de espécimes vegetais, animais e muitos povos. (SOUZA, 2001, p. 15.)

Segundo Amarílis Tupiassú (2005),

depois de finda a primeira colonização, a Amazônia continuou seu trajeto de região açulada pela antiqüíssima ganância, agora sob novas impostações retóricas, outro domínio, exímio em manipular não mais “La pólvora y arcabuces e ballestas” de Orellana de Carvajal, Acunã e outros, e sim armas sorrateiras, silenciosas, mas muito mais letais potencializadas por agentes civilizatórios que nem precisam de corporificação para gerar e multiplicar as novas facetas da antiga dizimação, agora por via da morte devagar sob o desalento da miséria imposta sobre uma população errante, sem peso, sem prumo, sem voz. Tantas foram e continuam sendo as intervenções, que não diminuem as estatísticas sobre a miséria, de sempre na Amazônia real. (TUPIASSÚ, 2005, p. 302)

Tupiassú (2005) afirma que, depois da reviravolta do batismo para salvaguardar a posse, em 13 de junho de 1621, a política colonial

portuguesa dividiu-a em dois pedaços gigantescos, o estado do Brasil, quase que da metade para baixo do mapa e da metade para cima, o estado do Maranhão e Grão-Pará, com sede em São Luís, submetido a ordens diretas de Portugal. O último estado abrangia, subindo no noroeste, nordeste e norte, o território ocupado hoje pelos estados do Ceará, Piauí, Maranhão, Pará, Acre, Amazonas, Roraima, Amapá, e parte do Mato Grosso e de Tocantins. Em 1751, inverte-se a centralização do governo quando se institui o estado do Grão-Pará e Maranhão com sede em Belém e no ano de 1772, determina-se a criação do estado do Grão-Pará e Rio Negro, antes da criação do futuro estado do Amazonas (TUPIASSÚ, 2005, p. 302-303).

As cartas de hoje assinalam a Amazônia brasileira de conformação geopolítica ao Norte formada pelos estados do Pará, Amapá, Amazonas, Acre, Roraima, Rondônia e Tocantins. Este último, desmembrado do estado de Goiás, resultando de decisão política, pois por lógica geográfica estaria mais à vontade na região central ou no nordeste do Brasil. Paralelamente a esta, existe a Amazônia Legal abarcando os sete estados amazônicos e também o norte de Mato Grosso e o noroeste do Maranhão.

De acordo com Márcio Souza (2001), além das explicações baseadas no espírito aventureiro dos antigos marinheiros havia as especulações filosóficas religiosas baseadas na Bíblia, as quais diziam que o homem amazônico era descendente de Noé e tinha recebido o Novo Mundo como herança. Sobre essa origem, em 1607, o fidalgo espanhol Gregorio Garcia escreveu alentado estudo, mostrando as afinidades morais, intelectuais e linguísticas entre os judeus e os índios. Garcia citado por Souza (2001) diz que os índios eram descendentes das dez tribos perdidas quando os assírios atacaram Israel em 721 a.C.. Outros discutem a ideia de que a Amazônia tenha sido colonizada por chineses que aqui chegaram por volta de 499 a.C. e a isso se deve o aspecto físico oriental apresentado pelos índios (SOUZA, 2001, p. 18).

Diante das especulações apresentadas, podemos dizer que na verdade, ainda que a população amazônica evidencie a sua herança genética asiática, ela resultou numa constelação bastante diferenciada de tipos físicos, produto de uma diversificada contribuição biológica e cultural gerando um conjunto de comunidades humanas, distinta e nítida em sua identidade, como afirmou o antropólogo Claude Lévi-Strauss:



Este grande e isolado segmento da humanidade consistiu de uma infinidade de sociedades, maiores ou menores, que tiveram pouco contato entre si. E, para completar as diferenças causadas pela separação, há outras, igualmente importantes, causadas pela proximidade: o desejo de se distinguirem, de se colocarem à parte, de serem – cada uma – elas mesmas. (LÉVI-STRAUSS, In SOUZA, 2001, p. 18.)

Nessa perspectiva, podemos dizer que nos milênios antecedentes à chegada dos europeus, os povos da Amazônia desenvolveram o padrão cultural denominado Cultura da Selva Tropical e os últimos avanços da arqueologia na Amazônia vêm corroborar a tese de que a Cultura da Selva Tropical foi capaz, não apenas de formar sociedades perfeitamente integradas às condições ambientais, como também, de estabelecer sociedades complexas e politicamente surpreendentes. Tais sociedades, por estarem localizadas às margens do rio Amazonas e alguns afluentes maiores, foram as primeiras a sofrerem os efeitos do contato com os europeus, sendo derrotadas pelos arcabuzes, pela escravização, pelo cristianismo e pelas doenças.

Neide Gondim (1994), em sua discussão sobre a Amazônia, nos diz que entre a chegada dos primeiros europeus e o fim do sistema colonial, 250 anos se passaram. Foram tempos de conflitos e de muito sangue derramado em que um mundo acabou em horror e um outro começou a ser construído em meio ao assombro. Segundo essa autora, a Amazônia foi inventada nesse tempo porque antes era terra de verão constante, a terra em que se ia jovem e se voltava velho, a terra do sem-fim, com suas sociedades tribais povoando densamente a várzea e espalhando-se pela terra firme. Em seu livro *A Invenção da Amazônia*, ela afirma que:

Contrariamente ao que se possa supor, a Amazônia não foi descoberta, sequer foi construída; na realidade, a invenção da Amazônia se dá a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia greco-romana, pelo relato dos peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes. Nesse bojo inclui-se, ainda, a mitologia indiana, que, a par de uma natureza variada, delícia e apavora os homens medievais. A tal conjunto de maravilhas anexam-se as monstruosidades animais e corporais, incluídas tão-somente enquanto oposição ao homem considerado como adamita normal e habitante de um mundo delimitado por fronteiras orientadas por tradições religiosas. (GONDIM, 1994, p. 9)

Fronteira, a Amazônia permitiu o choque cultural que a partir desses viajantes não cessará mais. De acordo com Souza (2001), é importante que nos detenhamos nesse choque da história para notarmos que os povos originários da Amazônia, força participante do mistério da região, passam a ser nesse momento objeto do colonialismo na primeira e decisiva subjugação. Esse é o momento em que a região vai ter seu universo pluricultural e mítico destruído, desmontado pela catequese e pela violência e lançado na contradição (SOUZA, 2001, p. 54).

Ainda segundo esse autor, quando começa a se expor, por meio de relatos, a natureza aberrante do índio, o escárnio deste como ente primitivo e bárbaro instaura-se na moldura paradisíaca. Desse modo, quando a aventura espiritual passa a se exercitar como um plano de saque e escravização, a preparação do índio para o céu o fará apenas um transferido da zoologia fantástica para um capítulo do direito canônico, assim, em todo caso, será negada sempre sua alternativa como cultura. E nesses moldes culturais, o índio nunca terá voz, afirma o cronista jesuíta João Daniel (1776) apud Souza (2001):

Eu só direi que havia tanta facilidade nos brancos em matar índios como em matar mosquitos, com a circunstância de que estavam em tal desamparo e consternação os tapuias, que tudo tinham contra si, de sorte que, chegando os brancos a alguma sua povoação, faziam deles quanto queriam; e se eles estimulados o matavam, era já caso de arrancamento, e bastante para se mandar logo contra eles uma escolta, que a ferro e fogo tudo consumia [...]. (SOUZA, 2001, p. 55.)

Sem alternativa, o índio passa pelo processo de aculturação – a assimilação da cultura dos europeus – no qual os índios se moldariam às necessidades da economia europeia e o resultado desse esforço foi a destribalização dos grupos mais expostos, habitantes das margens do rio Amazonas e de seus afluentes próximos. Seria o início do processo de caboquização dos índios, quando foram retirados das mais diferentes culturas, modos de produção e reunidos nas vilas e aldeias espalhadas de maneira estratégica até surgirem como trabalhadores livres numa economia extrativa colonial. Discutindo essa questão, Márcio Souza afirma que:

Sendo o rio Negro uma das áreas mais densamente povoadas naquela época, a população indígena tornar-se-ia logo uma das maiores

fontes de mão-de-obra para o colonizador. O braço indígena era largamente utilizado na exploração de produtos naturais – as drogas do sertão -, o que prejudicaria, naturalmente, suas atividades agrícolas de sustentação. Assim, a mão-de-obra caboca, que vai aparecer quase que simultaneamente com a independência, foi fruto dessa aculturação tão insistentemente forçada pelos portugueses durante duzentos anos. (SOUZA, 2001, p. 76)

Com a redemocratização da Amazônia, as gerações que surgiram ao fim do monopólio da borracha lutaram contra a pior seqüela da decadência econômica – a inércia. Segundo Márcio Souza, de 1965 a 2000, a Amazônia foi aberta à expansão do capitalismo por governos que pretendiam promover na região, um modelo de desenvolvimento modernizante. Com isso, segundo esse autor, o que se viu demonstrado foi a incapacidade de impedir a deterioração do meio ambiente e de barrar tantos projetos econômicos que tornam, até hoje, a vida dos camponeses, índios e trabalhadores um exercício de terror (SOUZA, 2001, p. 206).

Ainda naquele período, segundo o autor, a partir de 1967, um decreto presidencial transformou Manaus em Zona Franca, instalando uma série de indústrias e anunciando uma oferta de quarenta mil empregos que não se cumpriu e apenas permitiu usufruir do Amazonas um número maior de mão-de-obra barata.

É a partir desse contexto que desenvolveremos nosso trabalho de análise, numa perspectiva sociocultural dos povos amazônicos, externalizada nas vozes de personagens subalternas em *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza, procurando compreender discursos da identidade cultural nessa região.

### **Autor e obra**

Márcio Souza, escritor, ensaísta e dramaturgo, nasceu em Manaus em 1946. Iniciou a carreira em 1967 com um livro de críticas juvenis de cinema, *Mostrador de Sombras*, o autor alcançaria ao longo das décadas reconhecimento regional, nacional e internacional em quase três dezenas de livros publicados, sobretudo como romancista, dentre os quais destacamos: *Galvez, Imperador do Acre* (1976), *Mad Maria* (1980), *Operação Silêncio* (1978) e *O Fim do Terceiro Mundo* (1989). Como dramaturgo, *As Folias do Látex* (1976), a trilogia regional reunida em

*Teatro Indígena do Amazonas* (1979) e *Teatro Completo* (1997), além de sua filmografia (documentários e experimentais). Como ensaísta, Márcio Souza se destaca a partir de *A Expressão Amazonense: do colonialismo ao neo-colonialismo*, 1977.

*A Caligrafia de Deus*, embora pertencendo a essa família polígrafa de representações problemáticas da região amazônica, surge como um raro exemplar de narrativas curtas – contos. O livro é composto de cinco relatos urbanos que mesclam memórias melancólicas de uma Manaus já inexistente, fora dessas lembranças, com o trágico caos das identidades sociais e pessoais de seus habitantes. O livro se apresenta na expressiva linhagem do conto brasileiro e latino-americano contemporâneos desde a segunda metade do século XX, e sem dúvida, não esconde as marcas do tempo histórico em que nasceram suas tramas, as condições políticas e culturais de sua existência.

O conto que lhe serve de abertura e título *A Caligrafia de Deus* – nosso objeto de análise – pertence à linhagem de narrativas urbanas brutalistas, em que a violência extrema, resultante da exclusão social sistêmica, serve de pano de fundo para a encenação dos dramas cotidianos de grupos e personagens marginalizados em nossas metrópoles e capitais.

No conto *A Caligrafia de Deus* temos o flagrante policial dos cadáveres de pobres diabos dilacerados na selva urbana – a Manaus do século XXI – migrantes indígenas ou caboclos arrancados da vida ribeirinha e silvestre inviável e postos na inviabilidade plena e franca do caos de Manaus. Nossa análise recairá sobre a personagem indígena Izabel Pimentel a partir da qual demonstraremos os processos de identificação cultural na Amazônia brasileira.

## **Identidade cultural no conto** ***A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza**

*Quarenta e oito horas depois, havia dois cadáveres atravessados por bala de fuzil. Uma casa de tábuas cinzentas e retorcidas pela chuva e pelo sol. Na loucura da zona franca, o povo era tão afável na sua ironia que chamava aquilo de casa. Tinha muito capim-serra, urtiga, um pé de mamoeiro e uma velha mangueira quase sem folhas.*

*A casa, coberta de palha, devia ter goteira como o diabo. Um rego de água fedida atravessava os calombos da rua e fazia um buraco escuro no barro seco. As viaturas da Polícia e os carros dos jornais tinham estacionado quatro quadras atrás, isto é, a trinta metros de um labirinto de becos, terrenos baldios e lençóis secando em taquaras. Daquela rua, que o povo chamava de Rua São João entre as vinte ruas São João que há em Manaus, era possível ver a gloriosa cúpula do Teatro Amazonas e dois ou três espigões da moderna capital das barés. Tinham sido quarenta e oito horas de trabalho para todo mundo. Menos para os moradores do bairro Japiim.*

(SOUZA, 2007, P. 21.)

A descrição acima nos fornece um número estimável de símbolos que nos permite entender que a globalização tem efeitos massacrantes nas culturas e nas identidades entrecortadas pelos deslocamentos e enraizados nas disparidades estruturais de riqueza e poder. De acordo com Stuart Hall (2013), a globalização não é um fenômeno novo, pois coincide com a história da era da exploração e da conquista europeia e com a formação dos mercados capitalistas mundiais (HALL, 2013, p. 38).

Essas mudanças características da modernidade tardia acarretam o atravessamento de fronteiras, seja do espaço físico e/ou metafóricos de diferentes culturas e identidades. Esse espaço descrito no conto *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza demonstra o efetivo fluxo espacial e metafórico de diversas identidades particulares, tradicionais – “Tinha muito capim-serra, urtiga, um pé de mamoeiro e uma velha mangueira quase sem folhas”; e modernas – “Daquela rua, que o povo chamava de Rua São João entre as vinte ruas São João que há em Manaus, era possível ver a gloriosa cúpula do Teatro Amazonas e dois ou três espigões da moderna capital das barés”. A partir dos elementos constituintes da descrição, observamos a negligência da vida humana nesse espaço pútrido decorrente da modernização que se instalou em Manaus por meio da gananciosa experiência capitalista exploratória de recursos e mão-de-obra barata na nossa região, além do povoamento desordenado das periferias, nas quais o desemprego dita as regras de sobrevivência individual e coletiva. Vejamos o que nos diz Hall:

As sociedades da modernidade tardia, argumenta ele, são caracterizadas pela “diferença”; elas são atravessadas por diferentes

divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, de identidades – para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta. Sem isso, argumenta Lacau, não haveria nenhuma história. (HALL, 2020, p. 14.)

David Harvey apud Hall (2020) fala da modernidade como um dado que implica não apenas em um rompimento impiedoso com toda e qualquer condição precedente, mas como um processo sem fim de rupturas e fragmentações internas no seu próprio interior (HALL, 2020, p. 13.) Nesse contexto de transformações, Stuart Hall assevera que os sujeitos vivem uma crise de identidade evidenciada pelas constantes transformações sociais e os identifica como sujeitos pós-modernos que têm suas identidades traduzidas a partir da reelaboração cultural oriunda do contato com a diferença. Vejamos:

Devia ter uns vinte anos, estava vestida só com uma calcinha rendada cor de limão. O corpo estava em decúbito dorsal, como sairia nas matérias dos jornais. Uma mulher baixa, bem cheinha nas ancas, a cabeça com três furos de bala e o cabelo escuro marcado por placas de sangue coagulado. O corpo tinha caído embaixo de uma rede do Ceará, os braços encostados ao tronco, atravessado no quarto. Na parede, pendurados numa fileira de pregos, um vestido, um sutiã cor de limão, um retrato de Dom Bosco, outro vestido de tecido japonês que imitava brocado. A janela estava aberta e um soldado da PM tentava derrubar do mamoeiro, com uma vara flexível, um mamão todo picado por sanhaços. (SOUZA, 2007, p. 23.)

Márcio Souza, em um só lance, nos apresenta sujeitos atravessados por identificações geográficas, culturais e sociais a partir de Izabel Pimentel, protagonista do conto *A Caligrafia de Deus*. Essas identidades, subalternas nos três aspectos, constituem a identidade cultural dos povos amazônicos brasileiros.

Falar de subalternidades no contexto da identidade cultural é assumir o posicionamento do Outro por meio da representação, seja no contexto de dar voz ao sujeito subalterno ou representá-lo como objeto artístico de modo que garanta sua voz nas esferas político-sociais.

Tão logo lutemos contra a exploração, o proletariado não apenas lidera a luta, mas também define seus alvos, seus métodos, seus lugares e seus instrumentos; e aliar-se ao proletariado é unir-se a suas posições, sua ideologia; é retomar os motivos de sua luta. Isso significa uma total imersão [no projeto marxista]. Mas, se é contra o poder que se luta, então todos aqueles que o reconhecem como sendo intolerável podem começar a lutar onde quer que eles se encontrem e nos termos de sua própria atividade (ou passividade). (SPIVAK, 2010, p. 93-94).

Na voz do intelectual Márcio Souza, manauara e engajado na luta, a protagonista aparece como símbolo de resistência étnico-cultural e social atravessada por identidades subalternas e marcada pela interseccionalidade. Izabel Pimentel é amazônida, indígena e mulher, portanto uma voz que não pode ser ouvida.

Apesar de silenciadas desde a colonização do Brasil e da Amazônia, as identidades subalternas vêm resistindo a partir das estratégias de ativistas engajados nas causas desses indivíduos. Segundo Spivak (2010), a questão da mulher parece ser mais problemática nesse contexto, isso porque se você é pobre, negra ou indígena precisará dar um significado ainda maior a essa resistência. Essa significação para Carla Akotirene (2019) requer do vitimado, instrumentalidade conceitual de raça, classe, nação e gênero; sensibilidade interpretativa dos efeitos identitários; e atenção global para a matriz colonial moderna, evitando desvio analítico para apenas um eixo de opressão (AKOTIRENE, 2019, p. 14).

Izabel Pimentel “Devia ter uns vinte anos, estava vestida só com uma calcinha rendada cor de limão” (MÁRCIO SOUZA, 2007, p. 23), apesar de muito jovem já tinha passado por uma experiência de reelaboração cultural voluntária e/ou involuntariamente a partir do contato com a diferença, imposições coloniais e do capitalismo moderno – “Na parede, pendurados numa fileira de pregos, um vestido, um sutiã cor de limão, um retrato de Dom Bosco, outro vestido de tecido japonês que imitava brocado” (MÁRCIO SOUZA, 2007, p. 23) – Os elementos descritos nesse trecho da narrativa são característicos da assimilação da cultura do Outro, mas que ainda guarda traços originários culturalmente como a marca da cor, verde limão, que pode ser interpretada simbolicamente como a cor da região, a presença da rede como cultura indígena, e o cabelo escuro como característica identitária.

A protagonista do conto morre num bairro periférico de Manaus formado a partir da construção da zona franca. Ela é natural de uma pequena cidade chamada Iauareté-Cachoeira, onde todos tinham sido batizados com o sobrenome Pimentel. Ela morreu sem saber o motivo do nome e com uma única certeza, a de que Deus escreve certo por linhas tortas. Filha de Pedro Pimentel, índio baniwa, que tinha na bebida motivação para o espancamento de Maria Pimentel, índia tukano, sua esposa e mãe de Izabel. Essa violência contra a mulher pode ser resultado de um processo de assimilação cultural, visto que, para a norma – identidade construída a partir da ideia patriarcal – a mulher é símbolo da identidade masculina. No pequeno lugarejo os maridos as espancavam e lhes cortavam os dedos para demonstrarem poderes sobre elas e exemplificarem o dever de obediência que desejavam das filhas.

Essa tradição é, aparentemente, processo de aculturação de um sistema colonial que perdura até hoje em nossa sociedade e representa um outro nível de subalternidade promovida pelo cisheteropatriarcado<sup>3</sup> (AKOTIRENE, 2019, p. 14).

“Madre Lúcia, olhos verdes como casca de Tucumã, estaria sempre a dar-lhe cascudos com uma sineta e a chamá-la de louca. [...] se impacientava com ela, que nunca aprendia a soletrar, nem decorava as palavras em italiano de Nossa Senhora Auxiliadora” (MÁRCIO SOUZA, 2007, p. 29). Aqui vemos a presença do projeto de catequização de indígenas, um processo de aculturação pelos europeus, mas que sofreu resistência por muitos indígenas e Izabel Pimentel é exemplo, bem como seu Pai, Pedro Pimentel que apesar de ter assimilado, até certo ponto, a cultura do europeu desejava disputar uma maloca dos mortos doando, assim, mais uma piraiíba ao rio Uaupés.

Izabel Pimentel envolvida pela cultura da metrópole é atraída por uma proposta de Madre Lúcia:

Madre Lúcia, que cuidava dos serviços de odontologia na Missão de São Miguel, havia dito para ela, que seus dentes amarelados, em bom estado, mas desalinhados e pontudos, poderiam ser eliminados e no lugar colocado um par de próteses, com dentes brancos, brilhantes, perfeitos e esmaltados. Madre Lúcia havia dito que com isso ela poderia ficar uma perfeita moça da cidade. (SOUZA, 2007, p. 31)

3. Que implica na supremacia masculina sobre as demais formas de identidade de gênero e sobre outras orientações sexuais.



As identidades subalternas sempre estiveram em contato com a diferença, e isso ao longo da nossa história, sempre provocou em nós um desejo de mudanças porque sempre estivemos em justaposição com o novo, com as paridades, e a periferia nessa linha de pensamento, como descreve Hugo Achugar (2006), sempre foi o lugar de carência, o lugar de quem não pode falar, lugar da subalternidade. A periferia é o planeta sem boca, aquele que o poder colonizador sempre preparará para o silenciamento (ACHUGAR, 2006, p. 19).

Izabel Pimentel queria ser mais, queria ser outros, e esse desejo de transformação só é garantido pelo contato com a diferença, e nessa relação a cultura da metrópole prevalecerá em relação à cultura da periferia.

No puteiro *O Selvagem* todo mundo a conhecia pelo apelido de Índia Potira e diziam que era realmente uma índia.

[...]

A Índia Potira tinha fugido do Colégio Salesiano e conseguiu um emprego de operária num dos turnos da fábrica de fitas cassete Sayonara Eletrônica. Um emprego que lhe arrasava totalmente a disposição. Era uma loucura para a Índia Potira, com sua dentadura, passar oito horas num cubículo iluminado a neón, [...] Acabou comprando um vestido 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. (SOUZA, 2007, p. 43)

A morte de Izabel Pimentel é marcada por uma existência sempre recorrente da produção e tradução cultural como vimos desde a apresentação de seus pais na narrativa analisada. Essa tradução é sobretudo um processo de hibridização cultural, no qual a mistura, a conjunção, o intercurso entre diferentes nacionalidades, diferentes etnias e diferentes raças, coloca em xeque aqueles processos que tendem a conceber as identidades como fundamentalmente separadas, divididas, segregadas. Ele confunde a suposta pureza e insolubilidade dos grupos que se reúnem sob as diferentes identidades, nenhuma delas, sob o processo de hibridização, são mais originais embora guardem traços delas, pois “como era louco o fato da Índia Potira possuir um par de seios em forma de cone e usar dentaduras, para não falar da calcinha cor de limão toda rendada” (SOUZA, 2007, p. 48).

## Considerações finais

A partir do exposto em nosso trabalho, é possível dizer que no contexto da produção e reelaboração da identidade cultural, viver na fronteira pode ampliar, para além de todos os limites, os desafios da liberdade de escolha porque são nelas que tudo se revela variável e são abertas possibilidades de tornar possível o impossível, pois são elas, lugares de travessia e de passagem.

As diferenças culturais podem ser entendidas como constituintes de identidades, pois somente a partir delas somos capazes de nos reconhecer enquanto sujeitos sociais, nos identificar como tal e contribuir para a reelaboração da tradição cultural. Interagindo no campo das forças sociais, nossas diferenças se manifestam, são negociadas e apreendidas. As identidades, nesse campo, são os pontos de identificação nos quais eu me identifico a partir do Outro e abro a possibilidade de tornar possível o surgimento de algo novo.

Salientamos, com base no conto *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza, que a Amazônia brasileira é uma construção discursiva, associada ao fenômeno sociodemográfico das migrações desde as últimas décadas do século XX, e que esse processo migratório pode ser parte constituinte da construção de identidade cultural nesse espaço geográfico.

Podemos supor ainda, que esse processo migratório permitiu a construção de mecanismos como o hibridismo, a heterogeneidade e a tradução cultural, que são fatores determinantes para a compreensão dessa construção identitária instável na Amazônia brasileira, levando em consideração a contrariedade de um discurso que revela a identidade cultural pura e completa, pois diante das discussões, a Amazônia brasileira é um campo de forças sociais permeado de alteridades que interagem entre si, permitindo o diálogo entre as culturas no qual os elementos de uma e de outra são alterados e/ou reelaborados.

Nessa negociação a fronteira é ultrapassada e há o encontro com o “novo”. Sendo a fronteira, o terreno fértil para elaboração de estratégias de subjetivação singular ou coletiva, que dão início ao surgimento de novos signos de identidade, é ela que define a própria ideia de sociedade, a fronteira nesse sentido, segundo Homi K. Bhabha é o “entre-lugar”, espaço em que colocamos a cultura em justaposição, onde nada se perde totalmente, mas se constitui diante da valorização do

eu e do Outro. Desse modo, pode-se assegurar que a identidade cultural na Amazônia brasileira é plural, heterogênea e híbrida.

Sendo assim, a Amazônia brasileira não é simplesmente a Amazônia indígena como é posta, ainda, em muitos discursos positivistas e oficiais. Ela é, antes de tudo, um terreno de diversidades, uma fronteira com presença de sujeitos concretos, marcados pela alteridade que a todo momento transformam sua identidade instável e incompleta.

Como disse Antonio Callado apud Silviano Santiago “O jabuti que só possuía uma casca branca e mole deixou-se morder pela onça que o atacava. Morder tão fundo que a onça ficou pregada no jabuti e acabou por morrer. Do crânio da onça o jabuti fez seu escudo.” (CALLADO apud SANTIAGO, 2000, p. 1.) À medida que o trabalho de contaminação se instaura, se torna mais eficaz, ou seja, no momento que o eu se deixa contaminar pelo Outro e deixa de ser mera cópia para se envolver num processo de hibridização, o elemento híbrido reina. Ao sabotarmos o modelo colonizador através de contribuições de misturas das culturas, construímo-nos em nossa identidade cultural porque identidade e diferença são interdependentes nesse processo.

## Referências

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura* / Hugo Achugar; tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade* / Carla Akotirene. – São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 152 p. (Feminismos Plurais / Coordenação de Djamila Ribeiro)
- BHABHA, Homi. *O terceiro espaço*. Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico nacional, n. 24, 1996. p. 35-41. (Entrevista concedida a Jonathan Rutherford).
- GONDIM, Neide: *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- HALL, Stuart. 1932-2014. *A identidade Cultural na pós-modernidade*. Stuart Hall; tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais* / Stuart Hall; Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende ... [et al.]. – 2. ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 480 p.

- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos. Ensaaios sobre dependência cultural* (2ª Edição – Rio de Janeiro – 2000) - O entre-lugar do discurso latino-americano.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* / Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- SOUZA, Márcio. 1946 – *Breve história da Amazônia: a incrível história de uma região ameaçada contada com o apaixonado conhecimento de causa de um nativo* / Márcio Souza; [projeto gráfico (capa e miolo), Cely Ávila]. – 2. ed., revista e ampliada. – Rio de Janeiro: Agir, 2001, 240p.; 23cm
- SOUZA, Márcio. *A Caligrafia de Deus* / Márcio Souza. – São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora a Nacional, 2007. – (Coleção letra de bolso)
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, 1942 – *Pode o subalterno falar?* / Gayatri Chakravorty Spivak; tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TUPIASSÚ, Amarílis. *Amazônia das travessias lusitanas à literatura de até agora*. A Revista de Estudos Avançados. Vol.19 - Número 53 janeiro, abril 2005.

**O Gótico Afroamericano e o Trauma  
em *Voltar Para Casa* e *Lovecraft Country*:  
as jornadas paralelas de Frank Money e Atticus Freeman**

Rosana Ruas Machado Gomes (UFRGS)<sup>1</sup>

Gabriela Pirotti Pereira (UFRGS)<sup>2</sup>

**Introdução**

Este trabalho busca analisar o romance *Voltar Para Casa*, de Toni Morrison, e a série televisiva da HBO *Lovecraft Country*, a partir do conceito definido pela pesquisadora estadunidense Maisha Weister como Gótico Afroamericano. Esse subgênero do gótico apresenta subversões de tropos clássicos, oferecendo assim complicações e revisões de noções e de identidades tipicamente impostas a sujeitos afro-americanos por escritores e criadores brancos. As duas obras também se beneficiam de análises ligadas às teorias pós-coloniais do trauma, como as apresentadas por Stef Craps e Irene Visser, uma vez que as experiências traumáticas vividas pelos personagens principais do livro e da série estão conectadas também ao racismo.

*Voltar Para Casa* é um romance escrito por Toni Morrison e publicado em 2012. *Lovecraft Country* é uma série televisiva da HBO, desenvolvida por Misha Green e baseada na obra homônima de Matt Ruff, que estreou no canal da emissora em 2020. As duas obras possuem muitos pontos em comum, iniciando pelos seus protagonistas. Frank Money e Atticus Freeman são dois soldados negros que lutaram pelo exército americano na guerra da Coreia na década de 1950. Durante o alistamento, os jovens foram expostos a situações extremamente violentas e traumáticas. De volta aos Estados Unidos da América, tanto Frank quanto Atticus precisam embarcar em jornadas de deslocamento geográfico para encarar e derrotar fantasmas de seu passado – literais ou metafóricos. Tanto *Voltar Para Casa* quanto *Lovecraft Country* apresentam em seu cerne características e temáticas relacionadas ao Gótico Afroamericano.

1. Graduada em Letras (UFRGS), Mestre em Literatura (UFRGS), Doutoranda em Literatura (UFRGS) e professora no município de Canoas. Bolsista CAPES.
2. Graduada em Letras (UFRGS), mestranda em Estudos de Literatura (UFRGS). Bolsista CAPES.

Maisha Wester (2012) define o gótico como uma série de tropos e temáticas usados para refletir sobre as diversas ansiedades de uma determinada cultura ou sociedade. Geralmente, tais anseios e reflexões aparecem em discursos sobre uma alteridade; um Outro. Wester (2012) observa ainda que o gótico é mutável, transformando-se para acomodar ideias e ansiedades relativas a cada cultura em diferentes momentos no tempo e no espaço. De fato, o próprio Outro do gótico não costuma ser singular ou constante, uma vez que condensa várias ameaças nacionais e culturais. A autora afirma também que um dos aspectos que torna o gótico tão presente, assustador e perturbador é justamente essa capacidade de conter e condensar uma aparente infinidade de discursos e ameaças, tenham eles caráter biológico, cultural ou nacional.

Em seu livro *Playing in the Dark*, Morrison (1993) observa justamente o quão assombrada é a fundação da literatura estadunidense. Nos primeiros escritos norte-americanos, Morrison (1993) identifica o medo do exílio, da impotência, da falha, da solidão e da ausência da chamada civilização. Como ela astutamente resume: o medo da liberdade humana (MORRISON, 1993). A autora pondera também que a existência de uma população escravizada formada por corpos negros convenientemente acorrentados e violentamente silenciados facilitou a reflexão dos estadunidenses a respeito da liberdade e do terror. Conforme a crítica literária resume,

A escravidão negra enriqueceu as possibilidades criativas do país. Na construção da negritude e da escravidão, encontrava-se não apenas o “não-livre”, mas também, por meio da dramática polarização criada pela cor da pele, a projeção do “não-eu”. O resultado foi um parque de diversões para a imaginação. O que emergiu de uma necessidade coletiva de aplacar medos interiores e racionalizar explorações exteriores foi um Africanismo Americano – uma fabricação de escuridão, alteridade, alarme e desejo que é unicamente americana. (MORRISON, 1993, p. 38, tradução nossa)<sup>3</sup>

3. No original: Black slavery enriched the country’s creative possibilities. For in that construction of blackness *and* enslavement could be found not only the not-free but also, with the dramatic polarity created by skin color, the projection of the not-me. The result was a playground for the imagination. What rose up out of collective needs to allay internal fears and to rationalize external exploitation was an American Africanism—a fabricated brew of darkness, otherness, alarm, and desire that is uniquely American. (MORRISON, 1993, p. 38).

Wester (2012) escreve que há, nos Estados Unidos da América, uma tendência à repressão e exclusão de contranarrativas que questionem e confrontem a narrativa dominante. Para a autora, o gótico pode ser encontrado precisamente nos momentos em que a coesão fabricada falha e a voz do Outro ameaça surgir, assim perturbando a história logocêntrica norte-americana, revelando repressões e rupturas. Neste artigo, buscamos estudar duas obras que revisitam o mesmo período da história dos Estados Unidos da América: a guerra da Coreia durante a década de 1950. Ambas as obras abordadas apresentam a perspectiva de dois jovens homens negros que foram expostos não só à violência militar, mas também às aquelas estabelecidas em seu próprio país pelo racismo sustentado pela sociedade e pelo sistema legal.

Para Wester (2012), o Gótico Afroamericano vai além da inversão do esquema de cores dos tropos do gótico – um mal negro que atormenta e é derrotado pelo bem branco. Para ela, o Gótico Afroamericano tem a capacidade de desestabilizar toda a noção de categorias, limites e fronteiras. Segundo Wester (2012), autores afroamericanos revisitam o gênero gótico, criticando e questionando as identidades impostas a si por criadores brancos, assim colocando em xeque as representações arquetípicas de alteridades raciais, sexuais e de gênero como ferramentas úteis para a manutenção do domínio patriarcal branco. Portanto, o objetivo desse trabalho é identificar e analisar os elementos do Gótico Afroamericano presentes em *Voltar Para Casa* e *Lovecraft Country*, realizando uma aproximação das obras quanto a seus temas e possibilidades de questionar discursos dominantes. A metodologia inclui dois estágios: a apresentação das teorias do Gótico Afroamericano e do trauma pós-colonial e a análise e discussão de *Voltar Para Casa* e *Lovecraft Country*.

## **O Gótico Afroamericano**

No livro *African-American Gothic: Screams from Shadowed Places*, Maisha Wester (2012) apresenta uma revisão de alguns conceitos chave ligados ao gótico e ao gótico norte-americano. Tal análise permite à pesquisadora observar e descrever as particularidades de obras escritas por autores afroamericanos que subvertem vários tropos góticos, complicando e tensionando noções e identidades uma vez impostas a eles por escritores brancos do gótico.

Wester (2012) destaca que os escritores afroamericanos não são os únicos a se apropriarem do gótico a fim de expressar preocupações e ansiedades relacionadas ao seu lugar na cultura estadunidense dominante. A estudiosa observa que, desde o começo do gênero, o gótico tem funcionado como um lugar de contestação e confronto de corpos normativos e não-normativos (WESTER, 2012). Como exemplo de tal choque, a autora menciona o Gótico Sulista, explicado por ela como um subgênero escrito por uma minoria regional em uma tentativa de articular sua complexa relação com o resto da nação. A pesquisadora enxerga uma ligação entre o Gótico Sulista e o Gótico Afroamericano, uma vez que ambos abordam uma cultura que é coletivamente assombrada e perturbada pela História.

A estudiosa acredita que as especificidades do Gótico Feminino também podem nos ajudar a compreender nuances do Gótico Afroamericano. Para ela, pode ser interessante estabelecer uma ligação entre as tentativas do Gótico Feminino de lidar com uma figuração complicada dentro de uma sociedade opressora e o uso afroamericano do gótico para abordar seus traumas e desafios. Conforme a autora,

Como as mulheres, os autores negros precisam negociar lugares em uma sociedade que, de maneira problemática, os vê e os trata como um Outro, como mercadoria e como monstro; como as mulheres, os escritores negros se viram para um gênero no qual seus corpos foram historicamente articulados e manipulados para serem entendidos como não-normativos. (WESTER, 2012, p. 27, tradução nossa)<sup>4</sup>

Wester (2012) também destaca que o Gótico Afroamericano tem como uma de suas principais temáticas e preocupações o horror do colapso temporal, apresentando um sistema temporal integrado no qual o passado é parte essencial do presente. A autora comenta que esse conceito é diferente da assombração gótica, uma vez que se trata de uma reconciliação procurada por escritores negros do gótico que, ao fim de alguns textos, começam a articulá-la apenas depois de terem navegado por outros horrores (WESTER, 2012). Nesse sentido,

4. No original: Like women, black authors must negotiate locations within a society that problematically renders them as Other, commodity, and monster; like women, black authors turn to a genre in which their bodies have been historically overarticulated and manipulated to render them nonnormative. (WESTER, 2012, p. 27).



o Gótico Afroamericano pode ser relacionado aos estudos pós-coloniais do trauma. Stef Craps (2013) acredita que a teoria do trauma pode e deve ser redirecionada, remodelada e situada de maneira a acolher e se sensibilizar a sofrimentos previamente ignorados. Para o estudioso, os estudos do trauma precisam levar em consideração o contexto sócio-histórico no qual as narrativas de trauma são produzidas e recebidas, tornando-se assim receptivos e atentos às diversas estratégias de representação e resistência que esses contextos necessitam.

Craps (2013) explica também que o racismo apresenta um passado que continua a interferir com o presente, fazendo com que a categoria de trauma histórico não o descreva apropriadamente, uma vez que o racismo não pode ser ligado a um evento em particular com um antes e um depois: suas consequências continuam a causar dano no presente. A categoria de trauma estrutural também não seria apropriada, porque acabaria por deixar implícita uma parte necessária da existência, algo com o que é necessário conviver (CRAPS, 2013). O pesquisador observa que, para grupos excluídos e oprimidos, o trauma é uma presença constante. Portanto, uma simples restauração e retorno a um ponto anterior ao trauma não é possível: esse estado pré-traumático não existe. Craps (2013) reitera então que, para que a teoria do trauma se torne mais sensível e inclusiva, será preciso que ela reconheça as experiências e sofrimentos de grupos não-ocidentais e chamados minoritários. É preciso reconhecer suas narrativas de trauma de maneira mais completa e em seus próprios termos (CRAPS, 2013).

As observações de Wester (2012) demonstram que o colapso temporal na ficção do Gótico Afroamericano não funciona por meio de uma apresentação unificada do passado e do presente, mas sim através de aspectos traumáticos e destrutivos do passado que perturbam e interrompem o presente, ameaçando os personagens, podendo consumi-los através de repetições miméticas. Frequentemente, esse colapso é figurativo, evidenciando como a retórica por trás da escravidão persiste ainda hoje, em uma América “progressista” (WESTER, 2012).

Craps (2013) afirma que o racismo pode ser visto como uma fonte de trauma insidioso, um conceito formulado por Maria Root e explicado por Laura Brown (1995, p. 107, tradução nossa) como “efeitos traumatógênicos deixados por opressões que não são necessariamente super violentas ou ameaçadoras para o bem-estar físico no momento

em que ocorrem, mas que violentam a alma e o espírito”<sup>5</sup>. Conforme explicado por Craps (2013), a repetida e cumulativa ocorrência de microagressões pode resultar insidiosamente em traumas. Isso significa que, quando somados, repetidos episódios racistas, sexistas e homofóbicos, entre outros, resultam em um intenso impacto traumático. Tal análise vai ao encontro do que Wester (2012) observa na escrita de autores negros durante e após o Movimento dos Direitos Civis (1954-1968): estes buscavam expor o colapso temporal e perpetuar a memória e cultura das comunidades negras dos Estados Unidos da América. De acordo com Wester (2012), a literatura gótica norte-americana é assombrada pelos “esqueletos no armário” que os grupos oprimidos e o apagamento de suas histórias representam. Estes desafiam e assombram a narrativa dominante que constitui a essência da identidade cultural estadunidense.

No mais, Maisha Wester argumenta que o Gótico Afroamericano reconfigura os tropos estabelecidos no gênero de forma a expressar as experiências negras; para a crítica, esta ação permite uma apropriação do gênero por estes autores, que o renovam e revistam. Para além desta renovação, o Gótico Afroamericano desloca a própria origem do horror. Wester (2012) aponta que um dos principais tópicos abordados pelo gênero que o Gótico Afroamericano ressignifica é o Estranho (*Unheimlich*). Ao invés do foco em um segredo oculto ou no retorno desse segredo, temos no Estranho do gótico afroamericano um questionamento sobre o momento e as razões que levaram a tal ocultamento e repressão. Conforme explicado por Wester (2012, p. 29, tradução nossa<sup>6</sup>), os artistas afroamericanos “olham para as instituições que os marcaram como selvagens, para as razões para o ocultamento e para o momento histórico do silenciamento. Aqui, o Estranho são os motivos, o método e o processo por trás do tropo angloamericano do Estranho”.

Wester (2012) também destaca o fato de que conceitos politizados e estereotipados de identidade como o negro estuprador e a mulher

5. No original: “traumatogenic effects left by oppression that are not necessarily overtly violent or threatening to bodily well-being at the given moment but that do violence to the soul and spirit” (BROWN, 1995, p. 107).
6. No original: “They look at the institutions that marked them as savage, look at the reasons for the hiding, and the historical moment of silencing. Here, the uncanny are the motives, the method, and the process behind the Anglo-American trope of uncanniness” (WESTER, 2012, p. 29).

fraca e incapaz permeiam o gênero do gótico. No entanto, para a autora, esse mesmo gênero se prova também capaz de fornecer ferramentas para que autores contestem e desconstruam essas identidades e histórias impostas, e são essas contestações que observaremos em nossa análise.

### **Frank, Atticus e o confronto com o passado**

*Voltar Para Casa* conta a história dos irmãos Money, Frank e Ycidra. Cansados da vida que levam na pequena cidade de Lótus, na Geórgia, os dois arranjam diferentes maneiras de sair de lá: Frank se alista no exército para lutar na Guerra da Coreia e Ycidra casa e vai morar em Atlanta. No entanto, ambos enfrentam situações desoladoras: ele nos horrores da guerra e ela abandonada, sujeitada a experimentos médicos de um supremacista branco. É justamente essa situação que sombriamente incita Frank a retornar para a Geórgia quando ele recebe um bilhete dizendo “Venha depressa. Ela vai morrer se você demorar” (MORRISON, 2016, p. 18). De imediato, o homem sabe que a “ela” do bilhete é sua irmã Ci e embarca em uma jornada que o leva de Washington para a Geórgia.

Em termos de estrutura formal, *Voltar Para Casa* é composto por uma epígrafe e dezessete capítulos. A maioria destes é narrado por um narrador onisciente em terceira pessoa que acompanha a jornada de Frank para resgatar sua irmã e levá-la de volta para Lótus. Há também alguns capítulos focados em Ci, um em Lily – namorada de Frank em Seattle e um em Lenore – a esposa do avô dos irmãos Money. Além disso, há alguns capítulos em itálico que trazem o discurso em primeira pessoa de Frank, no que parecem conversas do homem com uma espécie de escriba que registra sua história. É interessante notarmos que as histórias e episódios dos registros sofrem algumas alterações ao longo da narrativa. Para a pesquisadora Irene Visser (2014), o retrato do trauma em *Voltar Para Casa* favorece o entendimento de que a memória é um processo recursivo, com erros e reificações, uma vez que Frank corrige algumas de suas lembranças ao longo da história. Para a teórica, tais correções sugerem que memórias conectadas a traumas podem ser acessadas e narradas, ainda que através de processos que podem ser longos e imprecisos, necessitando revisão a cada contar.

Em *Lovecraft Country*, temos a história de Atticus Freeman, também veterano do exército. Após o desaparecimento do pai, Montrose, Atticus embarca em uma viagem a fim de encontrá-lo. Acompanham-no seu tio George e a amiga de infância Letitia. Durante a jornada, os personagens se deparam com perigos mundanos, como policiais racistas, e com desafios sobrenaturais, tais quais monstros cósmicos. É interessante notarmos que o racismo gera tanto horror e perigo quanto as criaturas que parecem pertencer a outro plano de realidade. Conforme destaca Claudio Zanini (2019), o mal mundano e humano torna personagens e situações mais perturbadores e horrendos para audiências do século XXI, uma vez que esses abusos e violências do nosso cotidiano dialogam com ansiedades e medos contemporâneos.

As jornadas de Frank e de Atticus possuem diversos paralelos. Ambos lutaram na Guerra da Coreia e são afligidos por traumas referentes a essa experiência que mantêm escondidos ou mesmo reprimidos. No caso de Frank, uma das histórias que continuamente o assombra é a do assassinato de uma garotinha que se esgueirava para as beiradas do acampamento estadunidense para roubar comida do lixo. Frank conta ao seu escriba que, um dia, enquanto a criança tentava alcançar uma laranja apodrecida, o seguinte aconteceu:

O meu substituto chega, vê a mão dela e sacode a cabeça, sorrindo. Quando ele chega perto dela, a menina levanta e no que parece um gesto apressado, quase automático, diz alguma coisa em coreano. Soa como “yam-yam”.

Ela sorri, estende a mão pros fundilhos do soldado, toca. Ele fica surpreso. Yam-yam? Assim que desvio os olhos da mão para o rosto, vejo que faltam dois dentes, o cabelo preto caído em cima dos olhos famintos, e ele dá um tiro nela. Só resta a mão no lixo, agarrando o seu tesouro, uma laranja manchada, podre [...]

Pensando nisso agora, acho que o soldado sentiu mais que repulsa. Acho que ele se sentiu tentado e por isso que teve que matar.

Yam-yam. (MORRISON, 2016, p. 95)

Além desse evento traumático vivenciado por Frank, ocorreram em sua vida diversas microagressões de teor racista. Portanto, o protagonista que conhecemos no início da narrativa tem diversos episódios de dissociação, pesadelos e *flashbacks* intrusivos – sintomas compatíveis com o Transtorno de Estresse Pós-Traumático, TSPT (KOLK,

2000). No entanto, em sua jornada de Washington a Lótus para resgatar a irmã, o homem também encontra muita ajuda e apoio: conselhos de lugares seguros que o receberão, hospedagem, conversas, comida e caronas.

Ao longo da viagem, Frank vai se recuperando dos pesadelos, *flashbacks* e alcoolismo. Aqui, destacaremos dois momentos de sua jornada. Um deles acontece uma vez que os irmãos já estão de volta em Lótus, onde Ci é cuidada e salva pelas mulheres da comunidade. Quando Ycidra chora e conta que não pode ter filhos por causa dos experimentos intrusivos nela realizados pelo doutor Beaugard, Frank tenta consolá-la e pede que ela pare de chorar. No entanto, Ci se recusa a evitar a dor: “Eu posso ficar triste se eu quiser. Você não precisa tentar fazer passar. Não vai passar. É muito triste de verdade e eu não vou me esconder do que é verdade só porque dói.” (MORRISON, 2016, p. 131).

Além da recusa em evitar memórias dolorosas, Ci também menciona que tem constantemente visto o rosto de uma menininha, o que interpreta como a presença da criança que nunca terá, mas que a ela pertence. Frank, no entanto, tem uma ideia diferente, contemplando como sua irmã tem lidado com suas dores: “Sua irmã estava eviscerada, infértil, mas não derrotada. Ela podia saber a verdade, aceitá-la e continuar fazendo colchas de retalhos. Frank tentou organizar tudo mais que o incomodava e o que fazer a respeito.” (MORRISON, 2016, p. 132).

A resposta para essa inquietação vem de uma certa confissão ou reconhecimento quando Frank diz a seu escriba: “Tenho que contar uma coisa pra você agora mesmo. Tenho que contar a verdade toda. Menti pra você e menti pra mim. Escondi isso de você porque escondi de mim” (MORRISON, 2016, p. 133). Na interpretação de Cathy Caruth (1996), o trauma nasce em um evento extremamente perturbador que não pode ser assimilado ou testemunhado enquanto ocorre. Alguns sobreviventes contam suas histórias como se as assistissem de fora. Algo semelhante parece ter acontecido com Frank. Após progressivamente e continuamente revisitar suas lembranças traumáticas e transformá-las em narrativa, o homem consegue finalmente assimilar o que aconteceu na Coréia:

Fui eu que dei um tiro na cara da menina coreana.

Fui eu que ela tocou.

Fui eu que vi ela sorrir.

Fui eu o soldado pra quem ela disse “yam-yam”.

Fui eu que ela excitou.

Uma criança. Uma menina pequenininha.

Eu não pensei. Não precisei pensar.

Melhor ela morrer.

Como deixar ela viver depois de ter me levado pra um lugar que eu não sabia que existia em mim?

Como eu podia gostar de mim mesmo, até ser eu mesmo, se eu me rendia pra aquele lugar lá, onde eu abaixo o zíper da calça e deixo ela sentir o meu gosto ali mesmo?

E de novo no dia seguinte e no outro enquanto ela continuava escarafunchando o lixo.

Que tipo de homem é esse?

E que tipo de homem pensa que pode algum dia na vida pagar o preço daquela laranja?

Você pode continuar escrevendo, mas acho que tinha que saber o que é verdade. (MORRISON, 2016, p. 133)

Ao admitir o assassinato, Frank confronta não só sua experiência traumática, mas também sua posição de perpetrador da violência, finalmente assimilando o que aconteceu na Coreia.

Antes de focarmos no segundo momento particularmente interessante para o *healing* de Frank, falaremos sobre a experiência traumática de Atticus na Coreia. Diante de um enigma que não consegue decifrar, Freeman sabe que precisa da ajuda de uma ex-namorada coreana, de quem vinha até então mantendo distância em todos os sentidos – tentando mesmo reprimir suas memórias que a envolviam.

Atticus e Ji-Ah conheceram-se na Coreia, onde a mulher trabalhava como enfermeira. Visando expulsar um espião cuja identidade ainda não sabiam ao certo, os soldados estadunidenses prenderam as enfermeiras, e Atticus chegou mesmo a executar uma delas para persuadir as outras a falarem. É então que Younh-Ja, amiga de Ji-Ah, revela ser a espiã – garantindo assim sua morte. Ji-Ah, tomada de luto e raiva, decide seduzir Atticus para depois matá-lo. No entanto, os dois acabam genuinamente se apaixonando e desejando manter relações sexuais. Porém, é aí que o segredo de Ji-Ah é revelado para Atticus: a mulher traz em seu corpo um *kumiho*, o espírito “Raposa de

Nove Caudas”, e precisa matar cem homens para ser humana novamente. Uma vez que ama Atticus genuinamente, a mulher acha que conseguirá controlar seus poderes letais, mas não é o que ocorre: seu “rabo” surge e ataca o soldado. Ji-Ah então tem uma visão do futuro e avisa Atticus que ele morrerá se voltar para os Estados Unidos. Ator-doado e com medo, o homem foge e deixa de responder as tentativas de contato da mulher. É interessante notarmos que tanto o enfrentamento do episódio traumático vivenciado por Frank quanto o vivido por Atticus envolvem uma assimilação de seus papéis enquanto perpetradores de violência que cometeram assassinatos.

O segundo momento muito interessante para o *healing* de Frank vem quando ele reflete sobre o enterro secreto e sem cerimônia de um homem negro que ele e Ci testemunharam quando crianças. Depois de deixar a irmã sob os cuidados das mulheres de Lótus, Frank decide fazer perguntas ao redor da cidade para ver se descobre a identidade do homem que viu ser enterrado quando criança. De fato, uma das histórias que ouve o permite ligar eventos às suas lembranças: em certa ocasião, um homem negro e seu pai foram obrigados a lutar até a morte por supremacistas brancos. Depois de ter sido forçado a matar o pai, Jerome conseguiu escapar até Lótus. Lá, a comunidade ofereceu-lhe dinheiro, roupas e uma mula na qual fugir.

Após ficar sabendo dessa história, Frank insiste com Ycidra que precisa da colcha que ela estava costurando, e também de sua presença. Juntos, os dois vão até o campo onde brincavam quando crianças. Frank cava um buraco no chão, recupera um crânio humano e alguns ossos e os envolve na colcha costurada por Ci. Os irmãos então levam o embrulho até a sombra de um “loureiro — rachado ao meio, decapitado, morto-vivo: os braços abertos, um para a direita, outro para a esquerda” (MORRISON, 2016, p. 144). Depois de enterrarem a ossada, Frank também fixa à árvore uma placa com os seguintes dizeres: “Aqui Jaz Um Homem. Em Pé” (MORRISON, 2016, p. 145). Então, marcando o fim da narrativa, vemos os seguintes pensamentos de Frank:

*Fiquei lá parado um tempo, olhando aquela árvore.*

*Parecia tão forte.*

*Tão linda.*

*Machucada bem no meio.*

*Mas viva e bem.*

*Ci tocou meu ombro.*

*De leve.*

*Frank?*

*Diga.*

*Vamos, meu irmão. Vamos voltar para casa.* (MORRISON, 2016, p. 147, ênfase no original)

A decisão de Frank de enterrar os ossos do homem sob uma árvore pode estar ligada a um episódio de sua infância. Quando sua comunidade foi forçada a sair de Bandera County, um velho chamado Crawford se recusou e foi morto pela Ku Klux Klan. Então, seus vizinhos o enterraram sob uma árvore do quintal que ele tanto amava. Assim como os moradores de Bandera County não deixariam um dos seus sem um enterro digno, Frank também não encontraria paz até enterrar o pai de Jerome. Além disso, o homem está agora assumindo agência perante um evento que o deixou paralisado na infância, quando teve de assistir, sem conseguir se mover, o corpo do velho ser jogado em um buraco.

Atticus também encontra em sua jornada situações em que tem o potencial de dar descanso a outras pessoas negras mortas em circunstâncias macabras. Uma dessas situações ocorre em uma mansão vitoriana que Letitia compra com a herança recebida após a morte da mãe. A mulher descobre eventualmente que o proprietário anterior era o cientista branco Hiram Epstein, que sequestrou, fez experiências e matou oito negros antes de enterrá-los sob a casa. Com a ajuda de uma médium e dos espíritos negros, os protagonistas conseguem banir o fantasma malévolo do antigo proprietário. Além da relação com os experimentos médicos sofridos por Ycidra, temos nesse enredo também uma despedida mais digna para pessoas que haviam sofrido intensamente no momento de suas mortes. Wester (2012) afirma que o corpo afroamericano existe como um objeto ameaçador dentro do corpo nacional, como uma espécie de fluido corporal desprezado e desassociado da sociedade dominante. Conforme explicado por ela, essa ameaça à identidade branca é exatamente o local onde os corpos de minoria são determinados como abjetos. Podemos ver que tanto Beauregard Scott quanto Hiram Epstein desprezam os corpos que estudam. Ambos têm interesse em Eugenia, em “purificar” a América e em descartar corpos marginalizados. Além disso, a repulsa



dos cientistas é acompanhada por seu medo: a fertilidade das mulheres negras apresenta a possibilidade da miscigenação, uma das maiores fontes de ansiedade no Gótico Americano (WESTER, 2012).

Figuras ligadas à polícia abordam violentamente tanto Frank quanto Atticus. Portanto, podemos perceber que nem a medicina branca nem a polícia branca oferecem conforto ou segurança a pessoas negras. Conforme observado por Wester (2012), o Estranho no Gótico Afroamericano é representado pelas instituições que marcaram os negros como selvagens. O Estranho aqui são o processo, as motivações e o método empregado pelos tropos angloamericanos de Estranho.

Outro momento em que Atticus enfrenta traumas do passado, assumindo uma posição de agência, é quando recupera o Livro dos Nomes da mão de seus antepassados ao retornar a 1921, em meio ao Massacre de Tulsa. Enquanto os personagens principais presenciam horrores imensos ligados ao atentado, eles também conseguem adquirir um artefato que os ajudará a triunfar no futuro (seu presente). Ou seja, aqui a ideia do colapso temporal apresentada por Wester (2012) é, de fato, literal: os personagens de *Lovecraft Country* viajam no tempo, enfrentando traumas do passado e, agora donos de agência, adquirem os meios para reescrever o presente e o futuro. Em *Voltar Para Casa*, sem os elementos sobrenaturais do horror cósmico, esse colapso temporal é figurativo: Frank só consegue se sentir em paz ao dar um enterro digno ao pai de Jerome. A lembrança do homem sendo jogado sem cerimônia em um buraco é tanto um trauma pessoal quanto a representação do trauma de um povo, frequentemente violentado e descartado em solo estadunidense.

De fato, no entendimento de Visser (2014), a narrativa de *Voltar Para Casa* dialoga com a História Afroamericana de escravização, segregação, opressão e discriminação. A busca por um lugar seguro e de aceitação expõe os empecilhos das leis, regulamentos e preconceitos raciais. Afinal de contas, a narrativa de Frank – e aqui incluímos também a de Atticus – não é só uma história de trauma pessoal: é também a história de outros soldados negros, traumatizados tanto por eventos de guerra quanto por agressões racistas ao longo da vida.

A observação de Frank sobre o loureiro que está machucado bem ao meio, mas vivo e bem pode ser aplicada a ele mesmo e a Ci, e também a Atticus e sua família. Esses personagens são pessoas que sofreram diversas microagressões e traumas e, no caso de alguns, também perpetuaram violência. Todos tiveram experiências de dor, culpa e

vergonha, mas continuam vivos, tentando reconstruir sua vida, tentando se tornar mais fortes, aos poucos se curando. Conforme destacado por Visser (2016), narrativas do trauma também podem ajudar a demonstrar o crescimento e a resiliência possíveis depois das feridas traumáticas.

### Considerações finais

Este estudo buscou demonstrar como *Voltar Para Casa* e *Lovecraft Country* apresentam características do Gótico Afroamericano, uma vertente que explora um lado da história dos Estados Unidos da América que o discurso identitário da nação tentou (e ainda tenta) esconder. As narrativas ficcionais estadunidenses desprenderam grande esforço em demarcar a identidade norte-americana através da diferença, construindo os negros como um dos muito Outros a quem ela se opõe, consequentemente definindo uma imagem nacional branca. Conforme mencionado anteriormente, Wester (2012) destaca a preocupação do Gótico Afroamericano com o horror do colapso temporal, que demonstra como o passado e o presente estão profundamente interligados – noção explorada também por teorias pós-coloniais e do trauma. A dor e o sofrimento trazidos pela opressão são carregadas ao longo do tempo. Povos e culturas não podem apenas superar as violências do colonialismo e da escravidão, uma vez que as consequências desses acontecimentos ainda formam e informam o presente.

Portanto, o horror em *Voltar Para Casa* e em *Lovecraft Country* vem de uma série de eventos históricos que afetam profundamente as experiências de vida dos personagens. A violência racial sistemática a qual os Money e os Freeman foram expostos desde a infância permeia suas jornadas, e sua intenção cruel e constante é a de erradicar a existência afroamericana. O horror vem da iminente ameaça de apagamento: a ameaça de ter o corpo jogado em uma vala, de ter o corpo sujeitado a experimentos intrusivos, de ter negada a chance de ter filhos – um legado –, de ter a casa incendiada, de ser queimado vivo. O enterro digno dos restos de Jerome, a libertação dos espíritos negros da antiga mansão de Epstein e a recuperação do Livro dos Nomes são atos de resistência contra o apagamento da história e identidade negras. As obras subvertem os tropos Góticos ao expor as terríveis instituições sistemáticas que julgam os corpos e vidas

negras como descartáveis. Conforme descrito por Wester (2012), essas subversões são características centrais do Gótico Afroamericano.

Por fim, é interessante notarmos que os personagens de ambas as obras retornam às suas cidades natais, encontrando força e amor em meio a suas comunidades de origem. É justamente através dessa reconexão com a casa e a cultura negra que os personagens de *Voltar Para Casa* e de *Lovecraft Country* encontram uma “cura”, distantes da “civilização” (que prova ser completamente monstruosa) e da medicina branca ocidental. Portanto, as obras apresentam a preservação e valorização de uma cultura e história compartilhadas como uma das estratégias para a sobrevivência diante dos horrores do apagamento e da repressão.

## Referências

- BROWN, L. Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma. In: CARUTH, C. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 100-112.
- CARUTH, C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- CRAPS, S. *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- KOLK, B. Posttraumatic Stress Disorder and the Nature of Trauma. *Dialogues in Clinical Neuroscience*, v. 2, n 1, Mar. 2000, disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3181584/#>>. Acesso em: 26 out. 2021.
- LOVECRAFT COUNTRY [Seriado]. Direção: Daniel Sackheim. Produção: Misha Green. EUA: Produtora HBO, 2020.
- MORRISON, T. *Playing in the Dark*. New York: Vintage Books, 1993.
- MORRISON, T. *Voltar Para Casa*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- VISSER, I. “Decolonizing Trauma Theory: Retrospect and Prospects”. In: ANDERMAHR, S. *Decolonizing Trauma Studies: Trauma and Postcolonialism*. Basel: MDPI, 2016, p. 7-23.
- VISSER, I. “Entanglements of Trauma: Relationality and Toni Morrison’s *Home*”. *Postcolonial Text*, vol. 9, n. 2, p. 1-21, 2014.
- WESTER, M. *African-American Gothic: Screams from Shadowed Places*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

## A subversão no conto “O dia da caça” de Giulia Moon

Patricia Hradec (Pesquisadora Independente)<sup>1</sup>

### Introdução

Atualmente, os noticiários estão repletos de assuntos que causam horror e terror nas pessoas. O monstro deixou seu lado sobrenatural e passou a ser pessoas comuns, capazes das maiores atrocidades. Pessoas que ao ficarem bêbadas, dirigem imprudentemente, atropelando e matando outros; sequestradores cruéis e sem escrúpulos; assassinos de aluguel; e uma infinidade de outros tipos que deixam os monstros do passado, como vampiros, lobisomens e bruxas, com aspectos carismáticos e inofensivos.

Diante desse quadro, entendemos que a literatura gótica foi se adaptando ao longo dos tempos. Se antes o que causava medo eram monstros sobrenaturais, hoje temos as pessoas comuns capazes das maiores contravenções. O *locus horribilis* se transformou, passou de castelos decrépitos e florestas assustadoras para lugares comuns do cotidiano, que podem esconder criaturas maléficas.

É nesse panorama que o conto “O dia da caça” de Giulia Moon, publicado na *Coleção Sobrenatural: Vampiros* (2015) com organização de Duda Falcão, apresenta Diego, um jovem de 23 anos, que será sequestrado por um vampiro mercenário. Ele descobrirá um mundo paralelo habitado por criaturas vampíricas.

Diego vai, gradativamente, se transformando e se fragmentando, pois não aceitará sua condição de objeto humano. Há diversos níveis de subversão, ora perpetrado pelos vampiros, ora pelo humano, modificando, dessa maneira, a tradição das histórias vampíricas.

### O conto e suas subversões

A literatura gótica explora eventos que causam horror e terror, na mesma medida em que nos leva às reflexões sobre a vida cotidiana.

1. Patricia Hradec é pesquisadora independente dos universos góticos e fantásticos e é doutora em Letras pela UPM. Atualmente atua como professora de língua inglesa.

Com romances e ficção gótica, no entanto, a função social do espelho é distorcida, seus reflexos excedendo o equilíbrio adequado de identificação e correção [...] é lido em um lugar específico no presente, perturbando assim o sentido da realidade junto com os valores estéticos supostos para sustentá-lo. (BOTTING, 2000, p. 9 - tradução minha)

De certa forma, ela também está ligada à subversão das leis, o não matar o próximo em sua máxima. Não usaremos aqui o termo em sentido pejorativo, como Montague Summers usava (BALDICK; MIRGHALL, 2000, p. 212). Antes, usaremos como a destruição da ordem estabelecida, seja da tradição vampírica ou mesmo das leis da sociedade humana. Verificaremos as diversas camadas de subversão que podemos encontrar no conto.

Numa determinada sexta-feira, Diego encontra-se entediado e procurando algo para fazer. Estando à procura de emoções, decide sair e se depara com uma sessão de cinema. A sessão da meia-noite exibe o filme *Nosferatu*, clássico do expressionismo alemão, do diretor F. W. Murnau. Ele decide comprar o ingresso, mas como ainda tinha um tempo antes da sessão iniciar, decide dar uma volta. E é ele mesmo quem contará sua história.

Eu tinha vinte e três anos, boa aparência, e era bastante popular entre os colegas da faculdade de Direito, cujo último ano frequentava. Geralmente, as minhas sextas-feiras eram agitadas, mas, naquela noite, eu perambulava por ali, sem nada para fazer. Aborrecido. Entediado. Era como eu me sentia. Acabara de me dar conta de que a vida era uma sucessão de rotinas com poucas emoções ou desafios. Os mesmos amigos, as garotas de sempre. As pessoas viviam um dia após o outro sem muito empenho, deixando que as circunstâncias traçassem o seu rumo [...] ao passar na frente de um cineclube, acabei descobrindo um filme interessante: *Nosferatu*, o clássico de F. W. Murnau. Comprei um ingresso para a sessão da meia-noite, e resolvi procurar um lugar para lanchar. (MOON, 2015, p. 17 -18 - grifo no original)

Perambulando pelas ruas é advertido, por uma prostituta, dos perigos daquele lugar, mas ele não se abala e continua seu percurso.

Como sempre, estava atento às pessoas ao meu redor, imaginando encontrar, quem sabe, alguma garota que me despertasse algum interesse. Mas as únicas [...] eram as de pouca roupa e muita

maquiagem, irritadas com a falta de clientes. Uma delas se aproximou, exibindo os seios imensos, cheia de caras e bocas. Eu não estava, definitivamente, a fim. Fugi dela, murmurando uma negativa, e ouvi a sua voz esganiçada gritar às minhas costas. Dizia, entre outras coisas [...] que devia tomar cuidado, pois ia me dar mal. Muito mal. Não lhe dei ouvidos e continuei a caminhar, indiferente [...] Hoje eu sei que aquilo foi uma espécie de premonição. (MOON, 2015, p. 18)

Diego passa por diversos lugares até chegar em um sebo aberto, deserto e convidativo, chamado Leitor Voraz.

Meia dúzia de estantes que se enfileiravam sob a fraca luz amarelada; pilhas de livros de todos os tamanhos e formatos espalhavam-se pelo chão. Olhei para o relógio. Faltavam quinze minutos para o início da sessão no cinema, tempo mais do que suficiente para uma rápida olhada. Resolvi entrar.

O lugar estava deserto. Não vi nem mesmo o responsável pela loja. Perguntei-me como esses negócios antigos e confusos conseguiam sobreviver, pois duvidava que a frequência de clientes fosse muito maior durante o dia. Ainda mais nesse lugar, tão escondido! Eu mesmo já passara por ali várias vezes e nunca notara o sebo. (MOON, 2015, p. 18)

O sebo não era chamativo, pelo contrário, mas seu nome é bastante peculiar. A palavra voraz pode ser entendida como o “que devora” ou “que é capaz de destruir, arruinar, corroer” (HOUAISS, 2009, p. 1959). O nome já é um prenúncio dos problemas que Diego terá. O fato de adentrar no sebo já indica que algo irá destruí-lo ou arruiná-lo, como saberemos a seguir.

De repente, um braço surgido do nada me enlaçou pelo pescoço. A situação era tão inusitada que pensei se tratar de uma brincadeira, talvez de algum dos meus colegas da faculdade. Protestei, meio irritado:

– Me solta, cara. Não tem graça!

Então ouvi um som esquisito atrás de mim. Era uma risada sarcástica, maldosa. Assustado, tentei me desvencilhar [...] Alguém empurrou um pano úmido sobre o meu rosto, e um cheiro enjoativo invadiu as minhas narinas. Estava sendo drogado! Comecei a gritar, mas a minha voz foi abafada pelo pano. E quanto mais eu gritava, mais aspirava a droga. Senti a visão turvar. Vi vagamente meus pés

chutando a estante, derrubando uma montanha de livros. Então tudo escureceu. (MOON, 2015, p. 19)

Diego, a princípio pensou se tratar de uma brincadeira, mas depois entendeu que havia sido sequestrado. Mais adiante, ele comenta: “Era só um estudante, filho de comerciantes de uma pequena cidade do interior. Não havia nada que justificasse um sequestro” (MOON, 2015, p. 19-20).

Até esse momento, poderíamos pensar se tratar de uma história policial, visto que um sequestro foi cometido. Talvez para traficar humanos para serem escravos, talvez para retirar órgãos e vendê-los em algum lugar, ou mesmo pedir resgate para devolvê-lo para a família.

Esse é um medo que as pessoas, principalmente as que vivem na cidade, têm e está intimamente ligado à dualidade: insegurança e medo *versus* segurança e tédio. Nesse sentido, Zygmunt Bauman destaca em seu livro *Confiança e medo na cidade* (2009), que a insegurança que sentimos, atualmente, é evidenciada pela diversidade de crimes e de criminosos (p.16) e isso está intimamente ligada ao medo. Por outro lado, se buscarmos a segurança, teremos como recompensa o tédio, assim como aconteceu com Diego, que estava entediado e resolveu sair.

A insegurança alimenta o medo [...] O problema, porém, é que, com a insegurança, estão destinadas a desaparecer das ruas da cidade a espontaneidade, a flexibilidade, a capacidade de surpreender e a oferta de aventura, em suma, todos os atrativos da vida urbana. A alternativa à insegurança não é a beatitude da tranquilidade [sic], mas a maldição do tédio. (BAUMAN, 2009, p. 68)

Diego optou pela insegurança das ruas e temos aqui a primeira subversão, é perigoso andar nas ruas da cidade, sozinho e tarde da noite. Há grandes chances de uma pessoa passar por algum apuro, e no caso de Diego, é o sequestro que o aflige.

A descrição da cena poderia muito bem estar entre os noticiários televisivos, mas o que nos chama a atenção é que esse sequestro não foi perpetrado por algum humano, mas sim por um vampiro mercenário: “era um gigante musculoso, forte como um lutador de vale-tudo [...] Os seus caninos eram enormes. Mais que isso, eram curvados e terminavam numa ponta afiada. Nunca tinha visto algo assim” (MOON, 2015, p. 20).

No submundo dos vampiros, os humanos forneciam sangue para a grande tribo. Eles eram sequestrados e os mais belos ficavam em uma espécie de vitrine, atraindo olhares e rendendo lucros para seus algozes.

– Sistema circulatório bom, Corpo em ótimo estado, quase sem hematomas.

– Foi uma caçada perfeita, estou lhe dizendo! – insistiu Bóris [...]

– Ele está aprovado para a vitrine – disse. – Vai alcançar um bom preço [...]

Eles não estavam interessados em resgate, pretendiam me *vender*. Mas para quê? Eram traficantes de escravos? (MOON, 2015, p. 21  
– grifo no original)

Novamente temos o ponto de contato com a realidade, relatos de pessoas que traficam humanos ainda são narrados em nossos dias. Temos, então, uma história nos moldes de um noticiário cotidiano, mas, mais uma vez, somos informados dos tipos envolvidos nessa transação: “As vampiras adoram rapazotes como você” (MOON, 2015, p. 21).

Conhecemos melhor as duas personagens que farão parte da trama: os vampiros Bóris e Radamés.

Bóris, é o sequestrador e um gigante caçador, que vende os humanos para serem exibidos em vitrines e comidos em banquetes vampíricos. “Tinha o queixo quadrado e a cabeça raspada [...] A sua íris tinha uma coloração estranha, avermelhada” (MOON, 2015, p. 19). Ele é o vampiro mercenário que ganha dinheiro vendendo humanos.

Radamés, é o vampiro refinado e sócio de Bóris no comércio de humanos. “Ele era bem mais baixo que o sequestrador. Tinha cabelos pretos e a pele morena, e usava um terno de bom corte. Vi na sua boca os grandes caninos, semelhantes aos do gigante” (MOON, 2015, p. 20).

Os dois ficam animados com o lucro que terão com a mercadoria recém conquistada. Radamés fala com Bóris: “Não exagerou ao telefone, Bóris. É uma boa presa. Alguma tatuagem de mau gosto? Você sabe que isso deprecia o produto” (MOON, 2015, p. 20).

Diego fica horrorizado com a descoberta, agora ele era apenas uma mercadoria. Bóris ainda o adverte: “– Não se preocupe, não vai se machucar, por enquanto. As mulheres são a maioria entre os clientes da Loja. Elas não compram produtos danificados” (MOON, 2015, p. 21).

Bóris, que já havia examinado a presa, ainda comenta: “Você vai



render muita grana...” (MOON, 2015, p. 21). E é dessa maneira que Diego irá descobrir um mundo subversivo, habitado por criaturas vampíricas.

Vampiros eram criaturas do cinema, não podiam estar ali, na minha frente [...] Senti todo o meu corpo se arrepiar de medo. Os caninos longos, a conversa sobre vender humanos... Eu estava chocado. Ia ser vendido a monstros que se alimentam de sangue humano. Isso não podia ser verdade. Isso não estava acontecendo comigo! [...] Já ouvira falar desses túneis, abandonados vinte, trinta anos atrás. Lugares esquecidos que agora fervilham de vampiros! Vultos sombrios cruzavam por nós, muitos deles carregando prisioneiros. Era incrível. Existia um mundo secreto nos subterrâneos da cidade. Um mundo cujas entradas estavam ocultas em lugares pouco visíveis, como o fatídico sebo onde eu fora capturado. (MOON, 2015, p. 21 - 22)

Esse mundo paralelo convive em harmonia com o mundo humano, enquanto o sebo é um disfarce para a Loja, que comercializa sangue para os vampiros.

Logo em seguida, conheceremos a vampira sedutora e predadora, Diana, também conhecida como tigresa ruiva, que patrocina as festas vampíricas. “Era uma mulher lindíssima [...] com olhos verdes ferozes [...] a mão era macia e gelada. Suas unhas eram vermelhas, a mesma cor do seu vestido. Dos seus cabelos flamejantes” (MOON, 2015, p. 23).

Depois que Diego é examinado por Diana, ela negocia seu preço com Bóris. Mas nesse instante, percebemos que Diana tem um certo poder, ou uma certa reputação no mundo vampírico. Depois da negociação, Bóris diz: “- Você não é como as outras, Diana. Você tem tratamento especial!” (MOON, 2015, p. 24).

A seguir, ela, satisfeita com a compra, diz: “- Entregue-o na minha casa. Você sabe o endereço” (MOON, 2015, p. 24).

Diego continua relatando sobre sua sorte.

Pouco me lembro do que ocorreu depois. Tenho na memória cenas esparsas da viagem na perua fechada que me levou, amarrado e amordaçado, a uma propriedade no campo. Dos vampiros me arrastando pela entrada de uma bela mansão. Das esculturas e estátuas brancas me observando do alto da escada majestosa em curva. Depois veio o silêncio. A escuridão. (MOON, 2015, p. 24)

Finalmente, Diana experimenta Diego. “Senti o meu sangue sendo drenado e, com ele, a minha vida. A morte tinha o cheiro sedutor de jasmim. O perfume dela... Eu não lutava mais. Estava em paz, aceitava a morte, ansiava por ela” (MOON, 2015, p. 25).

Diana é a vampira sedutora, poderosa e decidida. “Ela passou o dedo sobre o sangue no meu pescoço e o lambeu [...] você foi muito caro... Não vou consumi-lo de uma vez” (MOON, 2015, p. 25). Ela ainda conclui: “Fiz uma compra excelente” (MOON, 2015, p. 25).

Ela ainda explica como os vampiros se adaptaram em relação à sua comida.

Antigamente, todos os vampiros caçavam. Hoje, os caçadores como Bóris capturam humanos para nós. Só precisamos ir até a Loja e comprar um homem ou uma mulher viva, uma comida bem fresca. Ou adquirimos só os sacos de sangue, que é bem mais barato. Tudo organizado e civilizado, como vocês, humanos fazem com outros animais há milhares de anos. (MOON, 2015, p. 25)

A subversão, nesse caso, é na forma com que os vampiros se alimentam, se antes eles precisavam se arriscar buscando vítimas para sugar o sangue, agora eles têm pessoas e lugares especializados que fornecem o alimento, como um grande açougue humano. Eles têm as opções de comprar humanos vivos ou adquirir bolsas de sangue, mas tudo de maneira organizada e civilizada.

Os humanos sequestrados ficam encarcerados por meses. Diego nos explica:

Caí num poço profundo de desânimo e frustração. Aquilo estava acabando comigo [...] eu não era mais do que alguns litros de sangue, apenas um alimento estocado [...] Na loucura da minha solidão, maldizia os que amava por terem me abandonado. Imaginava-os felizes, saudáveis e livres, enquanto eu vegetava naquela prisão [...] O meu corpo era conservado, mas a minha mente apodrecia como comida velha, naquele vazio sem fim. (MOON, 2015, p. 26 – 27)

Depois de algum tempo encarcerado, Diego recebe uma visita inesperada. “Então, uma noite, um vampiro desconhecido veio me examinar. Trouxe dois assistentes, que usavam uniformes brancos impecáveis” (MOON, 2015, p. 27). É interessante notar que os vampiros assistentes usavam uniformes brancos, que diferem do clima de trevas que as histórias de vampiros evocam.

“– Olá, bonito – disse ele, estendendo a mão. – Acho que não fomos apresentados. Pode me chamar de Julius” (MOON, 2015, p. 27). Julius, é o *chef* vampiro que transforma os humanos em esculturas comestíveis. É ele quem organiza os banquetes e se considera um artista em relação às comidas vampíricas, “Uma arte macabra, que transformava o assassinato frio e cruel de humanos em belas cenas de sonho” (MOON, 2015, p. 30).

Esse vampiro é subversivo porque, geralmente, os vampiros são apresentados como sendo criaturas belas e jovens, mas Julius é descrito por Diego como “um homem gordo, rosto redondo e rosado, quase infantil. Tinha fartos cabelos loiros eriçados com gel e aparentava uns trinta anos, um tipo bem diferente dos vampiros sombrios e atléticos que eu havia visto até então” (MOON, 2015, p. 27). O próprio Diego nos alerta sobre essa diferença entre os vampiros que ele tinha visto e Julius, que não se encaixa nos padrões. Ele é tido como um artista que não apenas fornece os banquetes, mas transforma seus pratos em verdadeiras obras de arte, no mesmo estilo dos renomados *chefs* humanos.

Dessa maneira, Diego é colocado em uma bandeja e depois oferecido aos convidados. “Descobri, pela primeira vez, as infundáveis nuances da dor [...] E o ruído... Oh, meu Deus, que ruído assustador, o do sugar animalesco, sôfrego, de várias bocas! De tempos em tempos, a roda girava, e outras partes do meu corpo eram oferecidas aos predadores nesse festim” (MOON, 2015, p. 33).

Essa cena indica exatamente o horror e o terror vivido por Diego. Ele não apenas se torna um pedaço de carne a ser consumido, mas também é exibido como uma mercadoria valiosa.

Em determinado momento, Diana interrompe o aperitivo e anuncia o jantar, dessa vez, belas mulheres se tornam os pratos principais, novamente as esculturas vivas servem de alimento aos vampiros sedentos.

“Julius empurrou a escultura até a cozinha já limpa e arrumada. Os vampiros assistentes tinham se ido” (MOON, 2015, p. 34). Há, novamente, uma subversão, mas dessa vez é no ambiente, a cozinha limpa e arrumada não condiz com o ambiente dos mortos-vivos, com tumbas e caixões vampíricos. Geralmente, a cor usada para descrever esses ambientes são escuras e até mesmo sujas, e isso destoava do ambiente limpo e arrumado destacado aqui, assim como já tínhamos visto nos aventais de cor branca dos vampiros assistentes.

Então Diana entrou, limpando com um lenço a boca suja de sangue.

– Odiei este prato! – fulminou ela, apontando o dedo para mim. – Achei de mau gosto. E o sabor estava horroroso!

– M-mas – balbuciou Julius, estupefato – todos ficaram extasiados! Foi um sucesso!

– *Foi um fracasso!* – ela gritou. – O que fez, afinal? Entupiu-o com vinho barato? E o que foi aquela parafernália de mecanismos grotescos?

Antes que ele respondesse, ela fuzilou:

– Nunca vou perdô-lo, Julius. Vou arruinar a sua reputação! – ela aproximou-se de mim, os olhos cheios de maldade. – Leve este humano para o meu quarto. Eu mesma vou dar um fim nele, depois de dispensar os convidados! (MOON, 2015, p. 34 – grifo no original)

Essa atitude de Diana é explicada pelo próprio Diego. “*Tire-me daqui. Quero ser só seu!*”, eu lhe dissera no salão. E, agora, ela estava fazendo o que eu lhe pedira. Diana saiu, batendo com força a porta da cozinha.” (MOON, 2015, p. 34 – grifo no original). Dessa forma, Diego é poupado, não foi completamente devorado pelos vampiros, embora tenha ficado bem machucado.

Julius, fica inconformado.

– C-como ela ousa... – murmurou, afinal. – Você viu os aplausos [...] foi esplêndido [...] Ele deu dois beijos no meu rosto, um em cada face. De repente, mordeu o meu pescoço [...] – Está delicioso... – disse, estalando a língua no céu da boca. – Não há nada de errado com o sabor do seu sangue, muito pelo contrário. Aquela vagabunda deve estar maluca! [...] Quem ela pensa que é, para chamar a minha obra de mau gosto? Vadia ignorante! [...] Ah, mas que vadia! Não sei por que fui aceitar este trabalho! (MOON, 2015, p. 34 e 35)

Julius fica desolado com Diana, e decide se vingar.

– Agora sou eu quem lhe oferece um drinque, meu belo Apolo. Beba este vinho... Não é aquele vinho doce que lhe demos antes.

Colocou a taça em meus lábios.

– Beba! – insistiu ele. – Será o nosso último brinde.

Abri a boca. O que me restava fazer? O gosto era estranho. Eu não queria continuar, mas Julius despejou o líquido na minha boca até

esvaziar a taça. Em seguida, sacou um alicate e cortou as braçadeiras que me prendiam à escultura. Caí nos seus braços, fraco e zozno. Ele me ergueu com facilidade sobre os ombros. Depois, saiu da cozinha, levando-me às costas. (MOON, 2015, p. 35)

A cena é toda dramática. Diego tem seu último brinde com Julius, a princípio parecendo que sua vida chegaria ao fim, mas o inesperado acontece. É retirado da grande bandeja em que estava e carregado por Julius, que o ajuda a fugir, colocando-o em um carro.

– A chave está no contato – disse o vampiro. – É tudo o que vou fazer por você.

Custei a acreditar no que estava ouvindo.

– Obrigado!

Ele não respondeu. Apenas deu-me as costas e desapareceu. (MOON, 2015, p. 35)

Nesse momento, temos outra subversão de Julius. Ele desobedece à ordem de Diana de levar o humano para seu quarto. Ao contrário, ele o ajuda a fugir. “Parti a toda velocidade daquela casa sinistra. Só depois de uns bons quilômetros, parei o jipe para tomar fôlego [...] Para piorar, comecei a me sentir mal de verdade” (MOON, 2015, p. 35 - 36).

Depois disso, Diego para em uma casa para pedir ajuda e descobrir que havia sido transformado.

Comecei a lhe falar, tentando explicar o que tinha acontecido. Ele se assustou de novo, e eu não sabia por quê [...] Mal percebi como tudo aconteceu. De repente, eu estava sobre ele, abocanhando o seu pescoço. E comecei a sugar. Quando terminei, tinha o cadáver do homem nos meus braços. (MOON, 2015, p. 36)

Diego faz a sua primeira vítima, e fica inconformado: “Eu ainda era humano, momentos atrás, quando Diana e os seus convidados se deliciavam com o meu sangue. Então tudo ficou claro. *Foi Julius!* Havia algo naquele vinho que o desgraçado tinha me dado. Mas por quê? A resposta só podia ser uma: ele queria se vingar” (MOON, 2015, p. 37 – grifo no original).

Diego ainda lamenta: “E agora, eu não só tinha virado um monstro, como também tinha me comportado como um. Tinha matado alguém!” (MOON, 2015, p. 37). Sartre (2012) explica a estranheza de Diego: “tudo que é humano é estranho para mim, eu transgribo

todas as leis que foram feitas pelos homens, eu atropelo todos os valores, nada que possa me definir ou me limitar. No entanto, eu existo” (SARTRE, 2012, p. 235). Nesse sentido, Diego transgrediu uma das leis mais importantes dos humanos, não matar outro de sua espécie. Sua estranheza se dá na medida em que não se reconhece como humano, mas também não se reconhece como um vampiro monstruoso, ele fica no limiar.

O vampiro caçador, Bóris, não se dá por vencido e vai atrás de Diego, consegue achá-lo por causa da tecnologia. O jipe que Diego dirigia tinha rastreador de GPS. “Não se engane, achando que tem alguma chance contra mim, garoto. Vampiro ou humano, você não passa de uma *presa!*” (MOON, 2015, p. 37 – grifo no original).

Falando sobre a transformação de Diego, Bóris comenta: “– Só existe um jeito de transformar um humano em vampiro. A troca de sangue. Você foi sugado por vários vampiros hoje, mas um deles lhe deu o próprio sangue para beber. Seja quem for, vai pagar caro por isso!” (MOON, 2015, p. 37 – 38). Bóris indica que a transgressão de Julius, não passará impune pelo tribunal dos vampiros.

Ele ainda explica: “– Outra dica para um novato: os vampiros de verdade não morrem com uma estaca no coração. Só ficam paralisados. Para nos matar, corte a nossa cabeça ou nos deixe sob o sol, para virar cinzas” (MOON, 2015, p. 38). Novamente o saber popular difundido pelas histórias cinematográficas é questionado, a estaca no coração não mata vampiros, apenas os paralisa.

Bóris ainda subestima Diego: “– Pena que isso não vai lhe servir de nada. Você nem é mais um alimento. Vai ser morto rapidinho” (MOON, 2015, p. 38).

Mas, Diego não se dá por vencido e aguarda o melhor momento para agir.

De repente, um caminhão-jamanta surgiu na outra mão [...] Bóris murmurou um palavrão, controlando o jipe. Era a minha chance. Com um movimento rápido, agarrei o freio de mão e puxei. O jipe travou e bateu no caminhão [...] A jamanta estava tombada sobre os destroços do jipe. O caminhoneiro parecia morto, mas algo se mexia sob a cabine. Era Bóris! Mesmo com toda a sua força, ele não conseguia se libertar do peso da jamanta sobre o seu corpo. Pela primeira vez, ele parecia apavorado. Eu também estava. Pressentia a aproximação do sol. Mais um dia de verão tórrido ia começar. (MOON, 2015, p. 39)

Diego se aproveita das dicas dadas pelo próprio Bóris e as usa contra ele, conseguindo matar o gigante, deixando-o exposto ao sol.

Continua sua busca por sangue. Primeiro, encontra um cachorro e experimenta o sangue animal, diferente do humano, que pode ser usado para saciar sua fome. Logo em seguida, encontra Celina, sua terceira vítima.

Senti uma excitação tremenda. Um desejo indescritível por algo delicioso, supremo, que ela guardava bem ali, ao meu alcance, dentro de suas veias saudáveis e palpitantes [...] Dediquei-me inteiramente em Celina durante as longas horas que passamos juntos naquela noite. Acariciei-a e a acalentei em meus braços. Ouvi cada gemido, suspiro e súplica que brotava dos seus lábios. Sequei cada lágrima que aflorou dos seus olhos azuis, até que permanecessem parados, vidrados como os de uma boneca francesa. A nossa comunhão foi completa, como só o pode ser o abraço da fera à sua presa. [...] Perto do amanhecer, deixei Celina estendida no sofá da sua sala, como se dormisse. Dei-lhe um beijo na testa antes de partir. (MOON, 2015, p. 43 – 44)

É interessante observar como Diego mata de três maneiras distintas. A primeira vítima foi no auge do momento. Ele acaba saciando sua sede sem pensar muito, tanto que o homem não é nomeado. Sua segunda vítima foi um animal, que segundo ele, “O sabor não era tão bom quanto o do sangue humano, mas era satisfatório” (MOON, 2015, p. 40 – 41). Também matou o animal para saciar sua sede.

Já a terceira vítima, não apenas o sacia, mas também lhe dá prazer. A relação com ela é um misto de necessidade e de prazer. Diego descreve seu envolvimento como comunhão, ou ligação entre os dois corpos, e nesse sentido podemos entender como uma relação sexual. Ela é nomeada, Celina, deixada em seu sofá como se dormisse e ainda recebe um beijo na testa, numa expressão de ternura e sentimentalismo.

Diego perambula pelas ruas da cidade atrás de suas vítimas, agora ele é o caçador. Uma delas é a prostituta que vende seu corpo nas ruas. “Ela pretendia me vender o seu corpo, mas eu só estava interessado numa parte dele. Aquela parte que não precisa de maquiagem, que é bela e desejável, qualquer que seja a aparência do seu dono” (MOON, 2015, p. 44).

Diego passou de humano a vampiro, e agora assume a tarefa de Bóris, fazendo tratos com Radamés. “Sou agora uma lenda entre eles.

Sou o novato que conseguiu sobreviver à Loja. À Diana. Que matou Bóris, o caçador. Que tem burlado o cerco dos caçadores por todo esse tempo, e matado a maioria deles. Sou o criminoso mais procurado pelo submundo vampírico” (MOON, 2015, p. 44).

Diego é de certa maneira, aquele jovem que perdeu sua inocência, passou de caça à caçador. Agora ele está inserido no mundo vampírico e é também um mercenário.

Nesse sentido, é o herói-vilão ou o *good bad boy* do conceito de Fiedler (1960, p. 269) às avessas, porque se no início é um bad boy que se revolta e por fim acaba fazendo o bem, nesse caso ele era o bem que passa a ser mal, mas ainda com essa dualidade.

Ele agora não segue regras, não está mais do lado do bem: “O lado do Bem é aquele da submissão, da obediência. A liberdade é sempre uma abertura à revolta, e o Bem está ligado ao caráter fechado da regra” (BATAILLE, 2017, p. 189).

De acordo com Fred Botting (1996), o gótico se apresenta, também, na fragmentação individual do ser e no limiar entre fantasia e realidade, sendo por consequência transgressor: “As sombras góticas tremeluzem entre as representações da fragmentação cultural, familiar e individual, nas perturbações misteriosas das fronteiras entre o ser interior, os valores sociais e a realidade concreta e nas formas modernas de barbárie e monstrosidade” (BOTTING, 1996, p. 102 – tradução minha).

Dessa forma, Diego é o ser fragmentado entre o bem e o mal. Se havia algum resquício de humanidade nele, foi perdido quando este começou a matar suas vítimas. Ele revela um lado obscuro e desconhecido de sua personalidade.

E nesse sentido, a escritora Giulia Moon (2006) argumenta: “Os verdadeiros amantes do terror são atraídos muito mais pelo temor e fascínio frente ao desconhecido do que pelo simples derramamento de sangue e violência” (MOON, 2006, p. 15). Podemos entender que o desconhecido é também, entre outras coisas, pensar que vampiros andam ao nosso redor, num mundo paralelo que não afeta diretamente nosso cotidiano, apenas se tivermos a infelicidade de sermos suas vítimas.

Dessa forma, Fred Botting explica: “O fascínio pela transgressão e a ansiedade sobre os limites e fronteiras culturais continuam a produzir emoções e significados ambivalentes em seus contos de escuridão, desejo e poder” (BOTTING, 1996, p. 1 – tradução minha).



a sociedade vampírica segue regras nada rígidas, que transformam inimigos em amigos de acordo com o momento [...] Estou parado, agora, na frente do velho sebo [...] a porta aberta é tão convidativa quanto uma ratoeira [...] Daqui a pouco, Radamés me receberá na saleta onde fui tão rudemente aprisionado. Eu lhe prometerei fidelidade e amizade – promessa que cumprirei enquanto me for vantajoso. Nada de mais, pois ele fará o mesmo [...] ganharei prestígio e poder neste novo mundo. Então conquistarei Diana, a Tigresa Ruiva. Esperarei até que ela baixe guarda, e esqueça que o inimigo pode estar ao seu lado. Na mesma cama, talvez. Eu me vingarei. Ou a amarei, quem sabe? Nós, vampiros, temos muito tempo para planejar. E para mudar os planos, se for preciso. (MOON, 2015, p. 45)

Diego agora goza de um certo prestígio, ele é aquele que sobreviveu, que virou o jogo. Conforme ele mesmo comenta: “O meu corpo vampírico atravessa, orgulhoso, a porta para a entrada da Loja. Os dias como caça terminaram. Agora sou o caçador” (MOON, 2015, p. 45).

### **Considerações finais**

Esse conto é instigante, na medida em que conhecemos a história de Diego, verificamos como ele passa de caça a caçador, como se transforma de humano comum em um vampiro lendário. Enquanto humano, ele não aceita ser apenas a comida dos vampiros e de certa maneira, fica encantado com a vampira Diana e se entrega para ser, não apenas sua comida, mas também seu amante.

Ele passa a ser fragmentado em seu próprio ser, dissolvido entre o mundo dos humanos e o dos vampiros, tentando se encaixar no mundo paralelo. Inicia-se como um humano sequestrado e maltratado pelos vampiros, mas, passa de herói injustiçado à vilão heroico, fazendo vítimas ao longo de sua existência, justificando sua carnificina.

As subversões, que acontecem em diferentes níveis, tanto com os humanos, quanto com os vampiros, apresentam os que não se encaixam nos padrões de lealdade e beleza, que não cumprem as regras estipuladas e que vivem à margem da sociedade.

Essas diversas leis subvertidas, funcionam como o espelho distorcido entre a realidade e a fantasia. O medo do sequestro é o ponto de contato com a realidade nos grandes centros e se a função da literatura é refletir sobre nossa própria realidade, devemos ficar de olhos bem abertos para não sermos uma caça, e nem um caçador.

## Referências

- BALDICK, Chris; MIGHALL, Robert. *Gothic Criticism*. In: PUNTER, David (org.). *A companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2015. p. 209 – 228.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução Fernando Scheibe. 1 ed. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- BOTTING, Fred. *In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture*. In: PUNTER, David (org.). *A companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2015. p. 3 – 14.
- FIEDLER, Leslie A. *Love and death in the American novel*. New York: Criterion Books, 1960.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- MOON, Giulia. *A dama-morcega: narrativas de terror fantástico*. São Paulo: Landy Editora, 2006.
- MOON, Giulia. O dia da caça. In: FALCÃO, Duda (org.). *Coleção sobrenatural: vampiros*. Porto Alegre: AVEC, 2015. p. 17– 45.
- SARTRE, Jean-Paul. *Saint Genet: actor and martyr*. Tradução Bernard Frechtman. Minnesota: University of Minnesota Press, 2012.

## Oralidade amazônica: as narrativas de Oxum

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy - UFRGS<sup>1</sup>

Monise Campos Saldanha - UFRGS<sup>2</sup>

Por muito tempo conheci dois tipos de Literatura. A primeira, estruturada em períodos, demarcada por escolas literárias, com estilos e características bem delimitadas. A segunda, narrada no dia a dia de uma casa afroreligiosa, permeada pelas ações daquele cotidiano, sugerida como explicação e/ou conselho para tomada de atitudes socialmente corretas pelos filhos e adeptos daquele espaço. Ambas exerciam sobre mim um fascínio, seja pela exuberância da escrita e formalidade da letra, ou pela expressividade da oralidade presente na *performance* da voz.

Tantas eram as digressões entre elas que por muito tempo considerei existirem duas Literaturas. Tamanho foi meu espanto ao ingressar na Pós-graduação<sup>3</sup> e me deparar com as perspectivas de Paul Zumthor (2010) evidenciando o fato de que antes da letra, a literatura servia-se da voz para existir, assegurando ainda que: “o desejo da voz habita toda poesia, exilada na escrita. O poeta é a voz, *kléos andrôn*, segundo uma fórmula grega cuja tradição remonta aos indo-europeus primitivos” (ZUMTHOR, 2010, p.178-179) e, assim, me mostrando que as “duas literaturas” eram, na verdade, uma só.

Os enunciados de Zumthor me permitiram assimilar que voz e letra compunham elos constitutivos do mesmo processo literário cujos liames tinham sido distanciados ao longo da história por longos e

1. Doutora em Letras e professora do Instituto de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência em ensino e pesquisa em Literatura Brasileira, Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas, Literaturas Populares e Literaturas Ameríndias, com ênfase nos seguintes temas: narrativa oral, interculturalidade, Pós-colonialismo, decolonialidade, poéticas da voz.
2. Doutoranda em Letras (UFRGS/2021). Mestra em Educação (UEPA). Especialista em Estudos Linguísticos e Análise Literária: Teoria Literária (UEPA). Especialista em educação para as Relações Étnico-raciais (IFPA). Tem experiência em temas ligados à Cultura e a Educação na Amazônia, como Poéticas Oraís, Literatura Afro Brasileira de Expressão Amazônica.
3. Pós-graduação lato sensu em Estudos Linguísticos e Análise literária, Universidade do Estado do Pará – 2013.

complexos processos de colonização. A partir desse entendimento, compreendi que a voz que me narrava poesias e saberes nos terreiros compunha parte essencial das Poéticas Oraís ou Literatura Oral. Nessa estimativa, acrescento as noções de Benjamin (1993) ao elucidar que o narrador é aquele que sabe dar conselhos, sabe contar histórias como elas devem ser contadas, colocando-o na posição de exímio intercambiador de experiências, ou seja, de pessoa que realiza o processo de “transferência” de conhecimento de maneira ímpar. A partir daí, me veio o desejo de encontrar subsídios teóricos e metodológicos que pudessem “conectar” a ação oral ocorrida nos terreiros, expresso nas narrativas dos Orixás, sobretudo as ligadas ao Orixá Oxum, a quem se atribui a criação do Candomblé, aos fazeres acadêmicos e culturais do campo literário.

Com base no exposto acima, construí a monografia cujo título é: “ENTRE O CONTO E O ATABAQUE: as narrativas D’Oxum nas poéticas de terreiro”, o qual percorreu o seguinte objetivo geral: analisar as narrativas oraís de Oxum de terreiro pelo viés das Poéticas Oraís como forma de registro da memória oral literária de matriz africana na área metropolitana de Belém do Pará – estudo do qual extraio este texto.

Além disso, a pesquisa em foco abarcou os seguintes objetivos específicos: coletar as narrativas oraís de Oxum de Terreiro a partir da memória de seus sacerdotes e frequentadores; selecionar narrativas de Oxum, cuja matriz religiosa africana é a representação coletiva da identidade afro-brasileira; registrar as narrativas oraís deste Orixá, mostrando sua relevância literária e cultural para os estudos das Poéticas Oraís.

A estratégia metodológica que orientou a pesquisa encontra-se aguada nas explicações de Delgado (2006) quando informa que a História Oral é um procedimento metodológico que busca, pela construção/resgate de fontes, documentos e narrativas oraís, (re)produzir conhecimento, o qual embora “depositado” no campo empírico, também faz parte da Ciência, pois possui teor literário.

Assim, a princípio, realizei um levantamento bibliográfico referente às Poéticas Oraís, já que “a bibliografia como técnica objetiva descrever e classificar livros e documentos similares, auxiliando na elaboração do texto escrito” (PROETTI, 2005, p.49). Em seguida, efetivei, de forma a constituir o *corpus* das narrativas, a captação de

relatos orais cujos narradores<sup>4</sup> foram os sacerdotes de Terreiro<sup>5</sup> de matriz africana em Belém do Pará, a saber, um de origem Bantu (Angola), outro de ascendência Fon (Jêje), e um de matriz Yorubá (Ketu).

Na visão de Meihy; Holanda (2013), em “História Oral”, o ponto de partida é a entrevista, que pode ser estruturada, semiestruturada, relatos orais, entre outras formas, na qual são tomadas algumas providências que envolvem a expressão oral com a intenção de articular ideias orientadas a registrar aspectos de interesse previamente planejados e com autorização do partícipe devidamente assinada. A entrevista resulta do encontro entre duas pessoas, com um roteiro previamente elaborado. Este abarca o tempo de duração, definições de espaço, questões pertinentes à investigação preterida e permite ao entrevistado certa liberdade no desenvolver das respostas, além de considerar imprevistos naquelas situações.

Para Meihy; Holanda (2013) as entrevistas são manifestações do que se convencionou chamar de documentação oral, ou seja, o suporte material derivado de linguagem verbal expressa para esse fim. Desse modo, os documentos orais catalogados na realização da pesquisa foram gravados e transcritos para que os textos pudessem ser analisados de acordo com as teorias de Paul Zumthor, Câmara Cascudo, Walter Benjamin, Halbwachs e Ecléa Bosí considerados “parada obrigatória” para quem deseja enveredar pelo ramo das Poéticas Oraís, bem como pelas conjecturas da memória e dos fenômenos que dela decorrem para a compreensão da Literatura Oral.

Cabe ressaltar, ainda, que o *corpus* serviu para análise qualitativa dos dados, que “é a forma de se demonstrar os resultados pelo sentido lógico, resultante do tratamento científico dispensado pelo pesquisador” (PROETTI, 2005, p.77-78). Essa metodologia (ferramenta) de análise permite ainda ao pesquisador enfatizar a qualidade dos dados, visando o resultado. Essa técnica suscita a relação entre linguagem e aprendizagem, reforçando a noção de que o homem aprende pelas relações inter e intralinguísticas que estabelece com o meio,

4. Emprega-se o termo no sentido Benjaminiano cuja acepção remete ao ser que traz em germe a história, ao invés de informante – com trato impessoal, como se costuma chamar em pesquisa.
5. O termo Terreiro empregado neste estudo é uma categoria de estudo delimitada pela Antropóloga Maggie (2001, p.25) quando designa este espaço como local em que se realiza parte dos rituais afro-religiosos de matriz africana e indígena.

não necessariamente diretas, mas sinestesticamente, indiretas. Daí a relação híbrida entre memória, identidade e cultura presentes no método da História Oral cujo cerne é o estudo das poéticas orais dos contos d'Oxum.

Nesse âmbito, este texto parte de perspectivas teóricas que evidenciam a relação: entre Literatura e memória, Oralidade e História, os Gêneros literários e o arcabouço de tradições orais africanas presentes nas expressões literárias da população negra no Brasil, em especial àquelas preservadas dentro dos espaços afroreligiosos. Ressaltando assim, a conexão entre Literatura e a investigação no campo das narrativas orais de terreiro de Candomblé, propiciando uma reflexão sobre o teor literário destas produções.

A presente pesquisa tem como contexto uma situação cotidiana de três terreiros localizados na área metropolitana da cidade de Belém. Momento em que eu, enquanto pesquisadora, adentrei nos espaços para catalogar informações da memória, referentes às narrativas de Oxum que compunham o bojo das poéticas de terreiro – narrativas dos Orixás. No caso desta pesquisa, os narradores (sujeitos partícipes) foram: um *Tatêto*, termo referente à Babalorixá (Zelador do Orixá) de ascendência Bantu, com 25 anos de idade; um *Alabê*, vocábulo que designa aquele que toca o atabaque, de procedência Yorubá/Ketu, com 35 anos de idade; e um *Pejigan*, palavra que indica o tocador de atabaque mais velho da casa, de origem Fon (Jêje), com 17 anos.

A seleção dos sujeitos da pesquisa se deu pelo interesse deles e disponibilidade para colaborar com os relatos orais das narrativas de suas respectivas nações/terreiro/família de axé. Sujeitos estes selecionados também por representar instâncias (Nações) diferentes do macro universo do Candomblé, cujo ponto em comum são narrativas da deidade do Oxum.

Cabe ressaltar, que a categoria narrador obedece a dois critérios estabelecidos por Walter Benjamin (1993) a saber: quem viaja muito, caracterizado como narrador marinheiro comerciante e aquele que não sai de seu país, mas ouve muitas histórias, identificado como camponês sedentário. Ao tratar do narrador, seu ofício, sua ligação com o trabalho oral equiparado ao manual, o autor mostra a importância da sabedoria, e principalmente, do lembrar, o qual confere ao narrador a mestria no narrar - *Performance*. Nesse sentido, os narradores aqui descritos são classificados segundo este critério, ficando assim estabelecido: o Alabê de Ketu, qualificado como marinheiro

comerciante; o Perjigan Fon, e o Tatêto Banto, caracterizados como camponês sedentário.

Reitero que uso o postulado benjaminiano para este corpus porque ele permite um trato diferenciado com os dados em História Oral. Rompendo com o tradicionalismo de discursos e temporalidades universais que o progresso científico tornou obsoleto. Ancorando experiências e preenchendo lacunas do entendimento dos fatos de forma a não estigmatizar, sem denegar ou barbarizar as culturas dos povos tradicionais (de origem não europeia), desvelando o rigor científico que elas também apresentam.

De tal modo, conforme elucidava Souza; Lima (2006), na tradição oral africana, os mitos são histórias que orientam ações, organizam o modo simples de vida de um povo, talvez por isso sejam repletas de simbolismo. Seria uma forma de o mito explicar a realidade, não sendo a realidade. O mito, então, no universo afrorreligioso enfoca uma história sagrada; relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial do “princípio”. Em outros termos, o mito informa como, graças às façanhas dos entes sobrenaturais, dada realidade passou a existir, seja uma realidade total, como a criação do universo, ou apenas um fragmento, como o nascimento de uma ilha, o surgimento de uma espécie vegetal, ou mesmo de um comportamento humano. É sempre, portanto, a narrativa que irá fomentar o entendimento do povo africano acerca de uma dada realidade.

Todo conhecimento do povo de terreiro tem origem na oralidade. Esta é o espelho da sociedade africana, de seus ensinamentos, tradições e costumes. Nesse cenário, Oxum é reconhecida como mãe da água doce, Rainha das cachoeiras, deusa da candura e da meiguice, dona do Ouro. Ela é reverenciada pelo povo de santo como a Rainha do Ijexá. Orixá da prosperidade, da riqueza, ligada ao desenvolvimento da criança ainda no ventre da mãe, momento em que o bebê está imerso no líquido amniótico cuja regência é sua. Ela exerce uma ampla influência no comportamento dos seres humanos, comandando principalmente o lado teimoso e manhoso de todos eles. A ela é atribuída à criação do Candomblé, conforme constato no seguinte excerto:

No outro dia ela voltou. Fez a mironga de novo e foi parar na terra. Não contou nada pra ninguém que sabia fazer aquilo. Quando ela chegou no Aiyê, começou a procurar a galinha de barro, não encontrando. Procurou de novo, fez isso um bocado de vez..... Até que

viu que por trás de outros matos tinha uma galinha estranha, de cor diferente. Ela ficou olhando, e achou a galinha muito parecida com a que ela fez, Era a galinha D'angola ou conquém que já tava criada. Quando a galinha viu Oxum em forma de energia, chegou perto dela e para onde ela ia a galinha ia. Oxum se tocou que as criatura podia sentir a presença da energia do orixá. Daí ela foi pro céu dizer pros outros Orixás [...] É por isso que os Orixás pude pegar os rodantes. Eles usam eles para vim para a Terra, incorporando neles (Narrador marinho comerciante – Alabê de Ketu, 35 anos de idade).

O trecho acima, vertido do oral para o escrito a partir do relato do narrador de Ketu, evidencia a ação do mito africano em explicar a criação de dada realidade. Nesse caso, a criação da Galinha d'angola ou Coquem executada pela Orixá Oxum, cuja consequência ocasionou a criação do próprio Candomblé. Desse modo, após notar que a criatura poderia sentir a presença do criador, Oxum passa a vislumbrar a possibilidade de os humanos também compartilham dessa mesma sensibilidade. Com isso, ela descobre uma alternativa para restabelecer a comunicação entre humanos e divindades, antes separados. A deusa do Ouro, desvendando a cumplicidade interna dos laços cósmicos, constata que a presença do Orixá altera o estado de consciência de alguns humanos, permitindo a união entre corpos energéticos. É assim que o Orixá consegue unir-se ao humano, através dos entrelaces astrais do transe mediúnico, em que a energia etérea do Orixá consegue coabitar o corpo humano em perfeita harmonia.

Pelo exposto, informo que os contos orais narram fazeres de uma divindade com atitudes humanas. Descrevem uma mulher cujos feitos contribuem para a manutenção e perpetuação de hábitos socio-culturais e religiosos transportados da África para o Brasil. Seriam, estas, características maravilhosas do conto oral de Oxum uma condicionante para categorizá-los segundo os estudos de Propp (2006). Dessa maneira, as narrativas orais da diva dos rios exibem infinitas relações com as categorizadas pelo autor citado no estudo do “Conto Maravilhoso”, assim como, as classes de personagens por ele estabelecidas, aos temas nas narrativas, funções, e outras relações em seu estudo sobre a “Morfologia do Conto Maravilhoso”. Explicação que se complementa com o seguinte excerto:

Do ponto de vista morfológico podemos chamar de conto de magia a todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A)



ou de uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (Wo) ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser a recompensa (F), a obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano (K), o salvamento da perseguição (Rs), etc. A este desenvolvimento damos o nome de sequência. A cada novo dano ou prejuízo, a cada nova carência, origina-se uma nova sequência. Um conto pode compreender várias sequências e quando se analisa um texto deve-se determinar, em primeiro lugar, de quantas sequências esse texto se compõe. Uma sequência pode vir imediatamente após a outra, mas também podem aparecer entrelaçadas, como se se detivessem para permitir que outra sequência se intercale. Isolar uma sequência nem sempre é fácil, mas sempre é possível fazê-lo com absoluta precisão. (PROPP, 2006, p.90)

Embora a citação, por si só, permita um bom entendimento sobre os estudos do citado autor, há que se explicar que há diferenças entre Conto maravilhoso e Fabuloso. O primeiro representa um universo de seres, ainda que sobrenaturais, mas passível ao entendimento do leitor. Condizem com estas narrativas, as que relatam feitos de seres que se metamorfoseiam, deuses, bichos que falam, criaturas mitológicas como: fadas, anjos, duendes, sereias, gnomos, entre outros. O caráter maravilhoso viria dos feitos admiráveis de determinados seres, prodígios de deuses, em que há uma imaginação poética, da qual se vale o gênero épico. Tal qual se observa na narrativa oral de origem Jêje (Fon) em que Oxum se transforma em um animal que fala, para obter conhecimento e ajudar a humanidade que padecia por conta da falta de chuva no planeta.

Contar uma narrativa de Oxum... me lembra aquela que minha vó contava... aquela em que Oxum se virou no pavão, mas no fim ficou igual um urubu rei... dizia minha vó que em muito tempo atrás... Olodomare castigou todos os humanos por sua desobediência... sabe naquele tempo Orixá e homem vivia junto aqui na terra ele prendeu a chuva da terra no céu e a terra ficou seca, homens, mulheres animais e plantas todos sofriam com a seca não tinha como plantar, não tinha como comer, não tinha como beber água o povo sofria com a seca e se desesperava... Aí um dos homens foi consultar o deus da adivinhação... pra saber se ele podia ajudar... se ele tinha uma solução pro problema da seca... foi aí que o adivinho disse que os homens devia pedir ajuda para Oxum, que só ela podia com sua sabedoria aplacar a raiva de Olodomare... Então, lá foram eles pedir para Oxum, que nesse tempo morava na cidade de Ijexá na

Nigéria... era longe... mas muito longe mesmo... de uma cidade pra outra na África era coisa de cinco dias andando... quando chegaram na casa de Oxum fracos, cansado e com fome nem esfriaram o corpo e foram logo pedindo para ela ajudar eles... Oxum já sabia da seca, porque sua cidade também estava sofrendo desse mal, ela ficava com muita pena das mortes das crianças por causa da sede. Aí ela deu a eles comida... deixou eles descansarem... e disse que ela ia ajudar eles... Mas eles tinham que ajudar cozinhando as comidas do ebó (comida, oferenda)... que tinha que ser feito, ela ia se sacrificar, mas eles iam ajudar. Então, quando foi de noite pediu para eles cozinharem o ebó... e colocarem tudo em uma grande caixa feita de madeira de gameleira branca... Aí ela foi para o fundo da aldeia, juntou uns paus e fez uma fogueira, daquelas grande que nem se faz em festa de Xangô, ela dançou em volta, soprou um pó fino e branco em cima de si, o pó fez uma grande fumaça branca, que cobriu Oxum todinha. Então, quando a poeira do pó baixou, eles viram que de lá saiu um lindo pavão, mas quando a fumaça ainda estava alta eles ouviam os gemidos e gritos de Oxum, com muita dor, ouviam seus ossos quebrando, mas como esse ritual tinha demorado muito porque os homens tinham se atrasado na cozinha fazendo o ebó, o sol já tinha nascido e tava alto. Transformada em um pavão muito bonito Oxum disse que ia até a Olodumare levar o ebó como presente... o sol já tava quente, mas mesmo assim lá se foi Oxumpavão seguindo em direção ao sol... voando até as alturas do Orum, indo para o palácio de Olodomare... mas acontece que o céu tinha nove céus e ela foi atravessando um por um, e o sol ia só queimando suas penas, ardia e ela gritava de dor e sofrimento... mas não desistia... Voando mais alto e mais alto, mais alto o pavão perdia as forças, mas não desanimava de sua intenção e ousadia... e o sol queimava as penas do lindo pavão que ficava negrinha, igual de urubu... o sol só não queimou a cabeça do pavão... que era vermelha... Daí... quando ela chegou no céu nenhum dos Orixás de lá reconhecia ela.... Claro ela tava pretinha... Ela tinha muitas queimaduras pelo corpo todo. Então, aqueles Orixás do céu ajudaram ela... destransformaram ela, guardaram os presente que ela trazia pra Olodomare... No mesmo dia quando ela ficou boa, ela foi até o trono do deus supremo. Na terra todo mundo achava que Oxum tinha morrido queimada, mas acontece que Olodomare sabia da insistência dela, da teimosia que governava aquele coração. Aí, quando ela foi falar com ele o deus do céu ficou com pena dela... Ele perguntou porque ela fez aquele sacrifício todo, daí ela disse: foi por causa das criança que estão morrendo de sede, pelos inocente... Só por causa daquilo Olodomare se compadeceu e deu a chuva para Oxum, pra ela devolver pra terra... só que Olodomare disse para Oxum que daquele dia em diante quando ela tentasse se

transformar no pavão, ia virar um urubu ou melhor num abutre, para que eles dois nunca se esquecerem daquele sacrifício e daquela promessa, de não deixar mais a seca assolar a humanidade. Oxum transformada em um abutre desceu dos nove céus junto com a chuva, voltou para terra trazendo a fartura e os homens homenagearam ela fazendo uma grande festa... E é, por isso, que devemos louvar as águas. (Camponês sedentário – Perjigan Fon, 17 anos)

Assim, os contos orais de terreiro qualificam-se como contos de encantamento segundo a teoria de Propp (2006). Neles Oxum é descrita como uma deusa inconstante e movimentada como suas águas. Ela se apresenta ora meiga, dócil e coquete, ora voluptuosa, guerreira ou sensual e até irada e rabugenta.

Ressalta-se sempre nos contos de Oxum a relevância da água. Seu simbolismo enquanto elemento dúbio, isto é, com a ação de purificar e fecundar, mas também de punir, castigar. Assim, a metáfora da água da chuva que cai no chão e o beneficia, o torna prenhe de vida, o purifica, retirando as vibrações negativas. As águas da cachoeira, dos rios e dos lagos que é líquido precioso, capaz, sozinho, de livrar o homem de todas as impurezas.

Desse modo, Oxum se transfigura na água para curar os seus filhos, para purificá-los, para abençoá-los. Nesse simbolismo, a água traria o princípio do axé, da energia vital, da força que tudo fecunda, por isso ela é um dos elementos sagrados para o povo de terreiro.

De acordo com os relatos dos contos, Oxum seria a divindade que permite a continuidade e a manutenção da vida na terra, seja pelo controle da gestação, ou pelo domínio das águas. Nesse ponto, houve um ressaltado dos narradores, embora aqueles aspectos existam, a rainha do Ijexá (dança cadenciosa e sensual) jamais gosta de chamar atenção, ou de chocar a opinião dos outros. Diplomata, procura viver reservadamente, buscando ainda resolver os conflitos sempre de forma afetiva.

Possuidora do poder total que envolve o líquido precioso, contrariá-la seria o mesmo que aborrecer a própria água. Até seu comportamento apresenta semelhanças com o líquido que comanda, já que lhes são atribuídas características como: candura, meiguice, grande senso maternal, dinâmica/movência, vaidade, jovialidade; mas de grande instabilidade.

Desse modo, o caráter mnemônico das narrativas de Oxum ao serem narradas ganha lúcido tônus poético, pois se engendra no cabedal

teórico da Literatura, em que tem destaque: a literariedade, o uso da metáfora, de recursos semânticos, da estilística e da verossimilhança, qualidades em que reside a ficcionalidade latente do Texto Literário, em constante similaridade ainda com os postulados modernos dos estudos das Poéticas orais.

Portanto, as narrativas orais passam, então, a ser compreendidas como uma expressão da vida em coletividade. Sugerindo formas de agir e intervir nas diversas situações enfrentadas. Traduzem experiências de uma dada comunidade, que tem nas produções orais reflexos de sua cultura, bem como das ressignificações que delas fazem.

Dessa maneira, tais narrativas são constituídas por um conjunto de relações intencionais que se estabelecem a partir da linguagem e do contexto de sua utilização, nesse caso, a manutenção da cotidianidade africana, exercida nos terreiros de Candomblé de Belém do Pará. Essa ação deixa evidente que a herança da memória do negro e, por conseguinte do afrodescendente foi um “nobre instrumento” manipulado para burlar as imposições europeias e, assim, perpetuar a herança africana: danças, cantos, religião, culinárias, saberes, valores civilizatórios.

Cumprindo diversas funções como: ensino do caráter religioso, das tradições culturais, de fazeres sociais, de comportamento, dentre outros aspectos, o conto oral dos Orixás tenta, acima de tudo, preencher as lacunas do patrimônio simbólico de uma cultura fragmentada que foi destecida pelo trajeto forçado da África para o Brasil. É como afirma Evaristo (2010) A palavra poética presente na narrativa oral de terreiro, materializada no conto dos Orixás de forma geral, e os d’Oxum em particular não são apenas um modo de narração. Mas, antes de tudo, de revelação do utópico desejo de construir um outro mundo. Pela poesia oral, se inscreve, então, o que o mundo poderia ser. E, ao almejar um mundo outro, a poesia revela o seu descontentamento com uma ordem previamente transgredida.

Assim, a concretização da presente investigação me levou a entender que a construção de fronteiras entre os estudos da literatura canônica e das narrativas orais foi fruto de uma abordagem estigmatizante e estereotipada que desconsidera tudo o que está na contracorrente da tradição nórdica, ou seja, pondera não literatura (o extraliterário) as demais produções culturais não ocidentais.

Desse modo, o referido estudo me propiciou atingir o objetivo geral aqui proposto, isto é, apoiado pela fundamentação teórico-metodológica

da História Oral, dos postulados das Poéticas Oraís, associada à pesquisa de campo, foi possível analisar as narrativas orais de terreiro, aqui representadas pelos contos d'Oxum, enquanto parte integrante dos registros da memória oral literária de matriz africana.

Outrossim, informo que consegui resposta a todos os objetivos específicos da pesquisa, principalmente quanto ao mostrar a relevância literária e cultural das narrativas orais d'Oxum nas poéticas de terreiro sobre o viés das Poéticas Oraís. Entendendo que tal produção significa muito para o povo de santo, pois a poesia oral de terreiro é um lugar de liberdade de expressão, de manutenção e de difusão da memória, da identidade e da sabedoria ancestral que de outra forma se perderia, isto é, as narrativas orais dos Orixás foram uma das maneiras encontrada pelo africano e afrodescendente de manter sua tradição.

Dessa forma, as análises dos contos da deidade do Ouro revelaram conjecturas surpreendentes pertinentes com os das obras literárias canônicas e, por isso, a pesquisa de campo me foi muito satisfatória. Por meio dela, ainda pude entender a presença/utilização dos contos orais de terreiro como recurso em prol da fomentação de saberes não estigmatizantes. A possibilidade de mostrar as controvérsias por trás de uma história única, repassada como verdade absoluta e, assim, causadora do afastamento entre as culturas.

A investigação levou ao entendimento de que as narrativas d'Oxum possuem todos os elementos referentes à análise de Propp (2006) sobre o conto maravilhoso. Apresenta o perfil da heroína que está sempre em meio à aventura; é a personagem que ocupa várias esferas da ação; por se tratar de relatos de magia, respalda-se nessa categoria: conto de magia. Além disso, as narrativas orais de terreiro sobre a deusa Oxum são classificadas como parte da Literatura Maravilhosa por constituir-se de uma narrativa épica que eleva os feitos de deuses e/ou seres sobrenaturais, mas de perfeita aceitação pelo leitor/ouvinte. O maravilhoso contido nos contos d'Oxum condizem com as ações admiráveis da deidade.

Dessa feita, informo que o termo *poético* há muito abarca a produção de diferentes culturas. E contribui para desconstruir a carga preconceituosa que gerou o afastamento entre os vértices literários enfocados. E que, infelizmente, em muitos casos, pela falta de conhecimento ou preconceito, ainda, aloca “às margens” a cultura africana, afro-brasileira e os contos orais de terreiro.

Neste sentido, ao término da pesquisa me sinto renovada em minhas aprendizagens. Especialmente por ter a certeza de que não existem duas literaturas, de estar convicta de que os feitos dos sacerdotes afro em proferir encantamentos míticos oralizados nos contos d'Oxum constituem a performance da voz que ao narrar faz literatura, a transmitir beleza e ensinamentos milenares.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Lescov*. In: *Obras escolhidas*. 6ª Edição. Volume I, São Paulo: Brasiliense, 1993.
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História Oral: memória, tempo, identidade*. Belo Horizonte; Autêntica, 2006.
- EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense – UFF 2010. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/evaris.rtf>. Acesso em 07/02/2014
- MEIHY, José Carlos Sabe Bom; HOLANDA, Fabíola. *História Oral: como fazer, como pensar*. 2 ed. 2 reimp. São Paulo: Contexto, 2013.
- PROETTI, Sidney. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Edicon, 2005.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- SOUZA, Forentina; LIMA, Maria Nazaré (Org.). *Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

## Espaços assombrados nas narrativas intimistas de Gastão Cruls, Cornélio Pena e Lúcio Cardoso

Ana Resende, PPGL-UERJ<sup>1</sup>

### Introdução

O presente artigo sobre os “espaços assombrados” nas narrativas intimistas de Gastão Cruls (1888-1959), Cornélio Pena (1896-1958) e Lúcio Cardoso (1912-1968), aprofunda alguns pontos que tematizei na comunicação apresentada na Abralic de 2020, na qual, ao abordar as pesquisas de Fernando Monteiro de Barros (2014) e Júlio França (2017) acerca do Gótico brasileiro e do Gótico no Brasil, tratei das condições de possibilidade de Góticos nacionais nas Américas, em particular, nos Estados Unidos e no Brasil.

Agora eu me proponho pensar as características góticas que a espacialidade assumiu nas obras que a crítica identifica como o “romance de 30”, e mais especificamente naqueles autores classificados como “intimistas” devido a seu interesse em realizar “sondagem[ns] psicológica[s]” (SANTILLI, 1964, p. 159) dos personagens. A caracterização “psicológica” de seus personagens não implica um abandono ou uma ruptura com o real – uma crítica comum em relação a esses autores – mas, ao contrário, permite apresentar uma inquietação sobre uma realidade mais profunda, que vai além do visível<sup>2</sup>.

Como observa Luís Bueno (2006, p. 15), a crítica literária pareceu favorecer o “romance social ou proletário”, ou ainda “regionalista”,

1. Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ/CAPES), com projeto de pesquisa intitulado “Metamorfoses de Pã: o horror decadente em Arthur Machen e Gastão Cruls”. É tradutora e foi indicada ao Prêmio FNLIJ 2013 (Produção 2012), na categoria Tradução/Adaptação Jovem, com o livro *O azarão*, de Markus Zusak, publicado pela editora Bertrand Brasil.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2. Esse é o argumento de Lúcia Miguel Pereira ([1935b] 1992, p. 50), no artigo “A literatura interiorizada e o real”. Opondo-se à concepção do crítico francês Henri Massis, a quem ela cita no artigo e que havia caracterizado a literatura intimista como uma “evasão do real”, Miguel Pereira defende que, assim como as ações, os sentimentos são representações válidas da realidade.

devido ao seu caráter documental. No entanto, se o início da década de trinta testemunhou o domínio quantitativo dessa tendência do romance moderno, nos anos seguintes o “romance psicológico” demonstrou seu maior prestígio. Dentre os autores que realizavam essas “sondagens psicológicas e morais” (BOSI, 2021, p. 415), podemos citar Gastão Cruls, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Otávio de Faria e Cyro dos Anjos. Alfredo Bosi (2021, p. 416) também se refere às narrativas desses autores como romances de “realismo subjetivo”, certamente para reconhecer aquilo que Lúcia Miguel Pereira já apontava em 1935<sup>3</sup>.

Chamei essa espacialidade construída nas narrativas intimistas de “espacialidade assombrada” e vou me concentrar em três narrativas na qual a “espacialidade assombrada” aparece caracteristicamente sob a forma de “casarões sombrios e fantasmagóricos” (SANTILLI, 1964, p. 159): os contos “O noturno no. 13” (1920), de Gastão Cruls, e “Céu escuro” (1940), de Lúcio Cardoso, e o romance curto *Fronteira* (1935), de Cornélio Pena.

Ao tornar a casa o foco da minha investigação, tanto na passagem do *locus amoenus* ao *locus horribilis*, tal como aparece no conto de Cruls, quanto na caracterização dos “casarões sombrios” de Pena e Cardoso, eu proponho uma tentativa de interpretação do gótico como “um modo espacialmente articulado” (VUOHELAINEN, 2015, p. 24). Como fundamentação teórica para o artigo, usarei a “Introdução” de Chris Baldick à antologia *The Oxford book of Gothic tales* (2001); “Introduction: modernity and the proliferation of the Gothic” (2014), de Jerrold E. Hogle, e “O sequestro do Gótico no Brasil” (2017), de Júlio França.

3. Não é meu objetivo aqui discutir a concepção teórico-historiográfica de Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, mas vale ressaltar que tenho em mente, no presente artigo, sua classificação das quatro tendências do romance brasileiro moderno (2021, p. 418-419) e, em particular, a definição de “romances de tensão interiorizada”, com suas características diversas. Cito aqui a bela passagem do texto de Bosi (2021, p. 420): “Há, naturalmente, faixas diversas nesse reino amplo da ficção moderna: o romance escrito à luz meridiana da análise, como *Abdias*, de Cyro dos Anjos, ou *O lado direito*, de Otto Lara Resende, não é o romance noturno e subterrâneo de Lúcio Cardoso da *Crônica da casa assassinada*, nem o romance feito de sombra e indefinição de Cornélio Pena e de Adonias Filho.”



## Imagens obsessivas

Nas primeiras décadas do século vinte, a “casa assombrada” se tornou uma das “imagens obsessivas” (PERRONE-MOISÉS, 1972, p. 105) da literatura, associada a uma experiência particular da espacialidade. Como esclarece Leyla Perrone-Moisés, as “imagens obsessivas” constituem o ponto de partida de uma obra e estão relacionadas a um autor ou a uma época.

Devo, no entanto, ressaltar que ao me referir a “casas assombradas” não pretendo criar uma identificação entre os “casarões sombrios” da literatura intimista e as “casas assombradas” das tradicionais *ghost-stories*, que têm seu auge na segunda metade do século dezenove, e que, apesar de algumas características compartilhadas com as narrativas góticas, diferem destas quanto à finalidade de fazer o leitor acreditar em fantasmas<sup>4</sup>.

As narrativas às quais me refiro já não têm como cenário calabouços e castelos medievais, mas sim espaços domésticos nos quais interditos, repressão e medo constituem elementos decisivos da dinâmica espacial. E nelas a “casa assombrada” adquire um caráter tão central, que pode ser considerada como um personagem a mais (e não apenas como um recurso literário), além de contribuir para a construção da identidade dos personagens, duplicando seus estados psicológicos, ou como o local de algum crime não expiado no passado.

## Uma definição de Gótico

Estudiosos como Chris Baldick (2001, p. xix) e Júlio França (2017) enfatizam a importância da combinação de elementos espaciais e temporais para as narrativas góticas. Se, na “Introdução” à antologia de contos góticos que organizou em 2001, Baldick afirma que a literatura gótica bem-sucedida é aquela que combina a percepção de um passado herdado com a de espaços confinados, Júlio França observa que o passado que se herda — ou que retorna — pode se dar de duas maneiras, a saber, sob a forma de um “passado individual”, que

4. Para uma caracterização geral da “casa assombrada” nas *ghost-stories*, remeto ao capítulo “Haunted houses”, em *Haunting experiences. Ghosts in contemporary folklore* (GOLDSTEIN; GRIDER; THOMAS, 2007).

assombra o presente diegético, por exemplo, um crime nunca esclarecido, mas também se configura como uma espécie de “pesadelo da história” (GODDU, 1997, p. 10), no qual estaria incluída a relação entre a própria obra literária e o contexto particular de sua produção, que engloba o passado nacional e coletivo e assombra o presente.

Para Júlio França (2017), assim como para Sérgio Freitas (2021) mais recentemente, foi justamente essa dinâmica temporal coletiva que possibilitou o surgimento de narrativas brasileiras que, mesmo não apresentando um conjunto tão coerente assim de convenções góticas, adaptadas do modelo estrangeiro, “fizeram escolhas condizentes com suas particularidades históricas” (FREITAS, 2021, p. 115). Assim sendo, a produção literária gótica está intimamente associada à cultura que a produz e, muitas vezes, a compreensão dessa produção é prejudicada quando a retiramos de seu contexto.

Cabe notar aqui que entendo que, se a literatura brasileira também tem sua produção gótica, ela deve ser considerada em seus próprios termos, como uma forma condicionada por forças literárias, sociais e culturais específicas de seu contexto histórico e nacional<sup>5</sup>. Além disso, se é possível identificar especificidades sociais e culturais nacionais, também é possível afirmar que o Gótico se estende além dos limites das nações e dos períodos, e identificar a produção gótica em locais surpreendentes ou improváveis.

Nas narrativas às quais me refiro, a “casa assombrada” se caracteriza então como um *locus* de problematização dessa herança histórica e individual, sendo também um ambiente opressivo que afeta as ações dos personagens. E mesmo os estudiosos das obras intimistas que rejeitam essa caracterização espaço-temporal sob a perspectiva da literatura crítica gótica, reconhecem nessas narrativas a importância de crimes não expiados e a presença de temas sombrios e de atmosferas de claustrofobia e medo.

Um dos exemplos mais interessantes dessa constatação é o artigo de Haqira Osakabe, “O crime como redenção” (2004), sobre os primeiros

5. Vale lembrar que, no ensaio “Edgar Allan Poe”, em *In the American Grain*, o poeta William Carlos Williams afirma que Poe teria feito uso literário do que lhe fora oferecido por outras literaturas, transformando-o em algo tipicamente norte-americano: “Poe concebeu a possibilidade, a inevitabilidade vulcânica, taciturna do lugar [...] fazendo uso de todas as ferramentas que França, Inglaterra, Grécia poderiam lhe dar — mas para utilizá-las de acordo com seu objetivo original” (WILLIAMS, 1956, p. 225).

romances católicos, como ele os chama, dos anos de 1930. Osakabe observa que, nas obras esteticamente bem-sucedidas da época (e ele dá dois exemplos, *Fronteira*, de Cornélio Pena, e *Luz no subsolo*, de Lúcio Cardoso), as soluções literárias extrapolariam preocupações meramente religiosas e integrariam o contexto no qual foram produzidas.

Osakabe (2004, p. 84) chega a mencionar, em relação ao terceiro romance de Lúcio Cardoso, que seu tema “básico” é o “medo que algo na casa provoca nas pessoas” e que “parece estar entranhado no próprio espaço do casarão”.

Também Temístocles Linhares chama a atenção para o “drama interior” em sua *História crítica do romance brasileiro* (1987). O “drama interior” mineiro, a que o crítico dedica um dos tópicos do livro, reflete tanto a interioridade quanto o entorno de seus personagens. O tema da “casa assombrada” seria então, a meu ver, fundamental para a compreensão das narrativas às quais me referi e de outras obras da época, classificadas como “intimistas”.

## Espaços assombrados

De maneira breve, vou tratar aqui da “casa assombrada” e de como esses espaços assombrados se caracterizam nas três narrativas que selecionei. “O Noturno no. 13”, de Gastão Cruls<sup>6</sup>, considerado por

6. Provavelmente o carioca Gastão Cruls é o menos conhecido dos três autores que menciono aqui, portanto, um breve comentário biográfico talvez seja útil. Cruls nasceu em 1888, no alto do morro do Castelo, um dos locais de fundação da cidade do Rio de Janeiro, no observatório astronômico construído ali. Em 1905, ingressou na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, mas, como costumava dizer, faltava-lhe vocação para o exercício da profissão. Seus primeiros contos foram publicados entre os anos de 1917 e 1919 na *Revista do Brasil*; alguns, inclusive, sob o pseudônimo de Sérgio Espínola. Entre as coletâneas de contos e romances que publicou, estão *Coivara* (1920), *Ao embalo da rede* (1923), *A Amazônia misteriosa* (1925), *Elsa e Helena* (1927) e *História puxa história* (1938). *De pai a filho* (1954) é seu último romance. Nos anos de 1930, Gastão Cruls uniu-se ao crítico literário Agripino Grieco na criação da revista *O Boletim de Ariel*, da Ariel Editora. Com o amigo e sócio, Cruls foi o responsável por lançar ou consolidar a carreira literária de autores importantes do chamado “romance de trinta”, como Jorge Amado, com *Cacau* (1933); Graciliano Ramos, que publicou *S. Bernardo* (1934), e Cornélio Pena, um ano depois, com seu livro de estreia, *Fronteira*.

Gilberto Freyre um “mestre do conto psicológico”, foi publicado na coletânea *Coivara* (1920) e, se apresenta características de uma *ghost-story* tradicional, também antecipa alguns aspectos dos “casarões sombrios” de Cornélio Pena e Lúcio Cardoso.

Em *O Noturno no. 13*, um narrador homodiegético não nomeado descreve como, após o casamento de sua irmã, o “velho casarão” (CRULS, [1920] 1951, p. 14) no qual o casal passou a residir transformou-se. As “outrora [...] salas desertas e corredores sombrios” ganham “um aspecto remoçado e sorridente” (CRULS, 1920, p. 14). Varandas “teceram-se de trepadeiras”, o “jardim nunca mais desverdeceu”, as plantas “floresciam o ano inteiro” (CRULS, 1920, p. 14). No entanto, após um evento trágico ocorrido com o nascimento de Regininha, a filha do casal, o “velho casarão” adquire outro aspecto:

Eu mesmo, que ali já havia passado uma enfiada de dias venturosos, senti o coração pequeno, e não foi sem grande custo que tentei suavizar as aflições de meu cunhado. **A sombra de Regina andava por toda a casa** e, ao abrir uma sala, ou transpor uma porta, **parecia-nos sempre vê-la surgir**, sorridente e amável, leve e graciosa, na simplicidade de um daqueles vestidos de cassa, que tão bem lhe diziam com a doçura do olhar e a meiguice dos modos. (CRULS, [1920] 1951, p. 17, grifos meus)

Após a morte da irmã, o “velho casarão” volta a ser um lugar de morte e as sensações dos personagens parecem refletir o seu entorno. A impressão causada pelo casarão novamente deserto e sombrio é descrita como um “tormentoso pesadelo”, como uma “profunda emoção”, que lhe assombrava a “sinistra madrugada” (CRULS, [1920] 1951, p. 13).

Embora o narrador faça questão de esclarecer que não se tratava de “sugestões mórbidas [nem] do contágio mental”, ele reconhece que a casa lhe causava uma má impressão, que não lhe saía da mente e para a qual ele não encontrava explicação racional:

**Transido de medo**, com o coração num degelo, e os nervos à flor da pele, vibrando a cada som, eu pude bem acompanhar todas as **gradações dessa longa súplica**, que **se me entalhou de vez no cérebro** e, por muitos meses, à maneira de uma **obsessão pavorosa**, andou a cantar junto dos meus ouvidos. (CRULS, [1920] 1952, p. 23, grifos meus)

Assim como o carioca Gastão Cruls, o mineiro Lúcio Cardoso vai recorrer a essas impressões negativas do entorno para construir “casarões opressivos” e “espaços claustrofóbicos”. Mas, antes, proponho a leitura de uma entrada de seu diário, datada dos anos de 1950.

Como já observei no tópico anterior, para os escritores “intimistas”, que se valem dos clichês góticos nas narrativas para produzir efeitos de estranhamento do real em seus leitores, o passado também pode ser encarado como uma espécie de “pesadelo da história” e aqui Lúcio Cardoso parece não deixar dúvidas acerca da relação entre o “passado” e o “casarão assombrado”:

foi em Minas Gerais, nos becos e vielas de suas **idades mortas**, que vi se erguer mais alto e mais cheio de grandeza o espírito da nossa gente. Todo esse passado é como estrume que alimenta o porvir; a terra estua ao poder desses fermentos e a alma, tanto tempo oculta, irradia uma fosforescência miraculosa e nova. Não há dúvida, neste **casarão brasileiro** há um tom de grandeza indescritível; quem quer que tenha vivido aqui, encarna hoje essas raízes sem as quais é impossível criar um sedimento de povo ou de nação. **A legenda que o acompanha, e que faz a gente ingênua guardar distância dele ou traçar o sinal da cruz à sua simples lembrança**, é o prestígio que o mantém de pé e que o transforma num **monumento vivo**: o caráter de uma possível raça se estrutura ao longo de suas **colunas semiderrocadas**, e o que se vê de **suas velhas janelas**, é a paisagem conquistada da terra que se exprime por meio dessa **voz que desafia o tempo**. (CARDOSO, 2013, p. 297, grifos meus)

Talvez já tenha ficado claro que a “casa assombrada” nas narrativas às quais me refiro não é o local onde são relatadas aparições de fantasmas, mas é justamente o local onde se tem a sensação de “se estar irremediavelmente preso ao passado”. E é disso que o trecho do diário fala: do reconhecimento de que o “casarão brasileiro”, com suas “colunas semiderrocadas” e “suas velhas janelas”, diante do qual as gentes fazem o “sinal da cruz” ou mantêm distância, é um “monumento vivo” desse passado que retorna no presente.

Além disso, internamente, a “casa assombrada” é labiríntica, está cheia de móveis pesados, de portas fechadas, de cômodos secretos. Em suas paredes, espelhos duplicam a visão, e fotografias e retratos dos antigos donos não raro parecem adquirir vida e tornar-se ameaçadores aos novos habitantes. Podemos afirmar que, vistos pelos olhos de seus personagens, o entorno e seus objetos convertem-se

em “fontes de mistério” (SANTILLI, 1964, p. 164), como se vê no trecho a seguir de Cornélio Pena:

Suas **salas gigantescas e toscamente construídas** eram mobiliadas com raros móveis **muito grandes**, de pau-santo, **rígidos e ásperos**, dando a impressão de que os avós de Maria, **seus antigos possuidores**, levavam uma vida de **fantasmas**, em pé diante da vida, só se sentando ou recostando, **quando doentes, para morrer**.

Era uma casa feita de acordo com o cenário de montanhas que a cercavam de todos os lados, e **não feita para servir de quadro e abrigo** para os homens que a tinham construído com suas próprias mãos.

Tudo se conservava nos mesmos lugares, **há muitos e muitos anos**, e **não era o amor** que talvez tivesse tido aos seus mortos, ou a saudade deles, que **mantinham suas lembranças perpetuamente na mesma posição**.

Isso tornava-se evidente quando Maria dizia com voz muito igual:

– **Foram de minha mãe – eram de meu avô** – compraram para o casamento de meus pais – **todos já morreram...** (PENA, 2013, p. 17-18, grifos meus)

O lar que antes era visto como refúgio agora torna-se uma prisão e, como observa Maria Aparecida Santilli (1964, p. 165), é nesse *locus* que emergem os conflitos “que se situam na profundidade, nas camadas mais misteriosas das almas [...], nos espíritos torturados”. O seguinte trecho de *Céu escuro*, de Lúcio Cardoso, esclarece esse ponto:

Sempre tivera **horror** à sua casa, às suas **escadas carunchosas**, aos **móveis enormes, desafiando o tempo**, aos seus quartos vazios e inúteis, marcados cada um pela **lembrança de uma morte. Um avô, um tio, uma parenta longínqua**, todos tinham **agonizado** debaixo daqueles candeeiros que rangiam ao descer nas correntes de ferro; todos tinham exalado o **último suspiro** com as mãos recurvas agarradas ao cortinado de pano escuro. E era desse **ar de morte** e ao mesmo tempo de **coisa inviolada** que teimava em se **perpetuar**, que Manuel tinha horror; a sua infância, arrastada entre as **sombras** dessas **velhas mortes**, fora cheia de **sobressaltos, de constantes angústias e terrores noturnos**. (CARDOSO, 2012, p. 203, grifos meus)

Ainda em *Céu escuro*, Lúcio Cardoso menciona o bravo embate que o quarto onde o irmão do personagem Manuel se encontrava, travava para “[defender] com bravura a sua **personalidade**” (CARDOSO, 2012, p. 297, grifos meus), conservando o seu aspecto antigo. Os habitantes

da casa eram “**os intrusos** diante dos móveis decadentes e da sua fisionomia severa e inadequada” (CARDOSO, 2012, p. 203, grifos meus).

Num conto pouco conhecido de Lúcio Cardoso, intitulado *Maria Emiliana* e publicado no *Diário de Notícias* no mesmo ano que *Céu escuro*, Lúcio também vai tratar da hostilidade da mobília, que duplica os estados de espírito dos moradores da casa. Tratarei oportunamente desse conto, mas cabe ressaltar aqui que as duas narrativas parecem antecipar o último romance publicado em vida por Lúcio Cardoso (1959), *a Crônica da casa assassinada*, considerado pela crítica literária, sua obra-prima, na passagem que, talvez, mais bem resume o romance, a saber, a fala de Timóteo no capítulo dezenove da obra: “Nina, é preciso destruir esta casa. Ouça-me bem, Nina, é preciso liquidar os Meneses. É preciso que não sobre pedra sobre pedra” (CARDOSO, 2013, p. 215).

Para concluir – ainda que provisoriamente –, a meu ver, o estudo da “casa assombrada” nas narrativas intimistas permite uma compreensão melhor das “imagens obsessivas” e da espacialidade no “romance de 30”, uma abordagem pouco comum entre as pesquisas realizadas sobre a época. Além disso, meu interesse é ressaltar a importância da “casa assombrada”, esse universo fechado, no qual os vivos se deparam com a morte ou com seus mortos e os espaços solares e radiosos transformam-se em espaços sombrios, para a literatura brasileira novecentista.

## Referências

- BALDICK, Chris. Introduction. In: BALDICK, Chris., org. *The Oxford book of gothic tales*. Oxford: Oxford University press, 2001. p. xi-xxiii.
- BARROS, Fernando Monteiro de. Do castelo à casa-grande: o “Gótico brasileiro” em Gilberto Freyre. *Revista SOLETRAS*, São Gonçalo, v.1, n.º. 27, p. 80-94, jan.-jun. 2014. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/13050/10335>.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2021.
- BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo; Campinas: EDUSP; UNICAMP, 2006.
- CARDOSO, Lúcio. “Maria Emiliana.” (Conto). *Diário de Notícias*. 14 de abril de 1940.

- CARDOSO, Lúcio. Céu Escuro. In: LAMEGO, Valéria, org. *Contos da ilha e do continente*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 200-235.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- CRULS, Gastão. O Noturno no. 13. In: CRULS, Gastão. *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. p. 13-24.
- FRANÇA, J. O sequestro do Gótico no Brasil. In: COLUCCI, L.; FRANÇA, J., org. *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 111-124.
- FREITAS, Sérgio Luiz Ferreira de. *Aspectos da modernidade na ficção gótica e suas manifestações na ficção luso-brasileira*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.
- GODDU, Teresa A. *Gothic America: narrative, history, and nation*. Nova York: Columbia University press, 1997
- GOLDSTEIN, Diane E.; GRIDER, Sylvia Ann; THOMAS, Jeannie Banks, org. *Haunting experiences. Ghosts in contemporary folklore*. Longan: Utah State University press, 2007.
- GRIDER, Sylvia Ann. "Haunted Houses". In: GOLDSTEIN, Diane E.; GRIDER, Sylvia Ann; THOMAS, Jeannie Banks, org. *Haunting experiences. Ghosts in contemporary folklore*. Longan: Utah State University press, 2007. p. 143-170.
- GRIECO, Agripino. Lúcio Cardoso. *Diário de Pernambuco*, Recife, p. 1-2, 2 de dezembro de 1935.
- HOGLE, Jerrold. "Introduction: modernity and the proliferation of the Gothic". In: HOGLE, Jerrold. *The Cambridge companion to the Gothic*. Cambridge: Cambridge University press, 2014. p. 3-19.
- LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*, vol. 3. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- OSAKABE, Haquira. O crime como redenção. (Uma aproximação aos primeiros romances católicos de 30). In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto. *Formas e mediações do trágico moderno. Uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004. p. 79-88.
- PENA, Cornélio. Fronteira. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 9-167.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1972.



- SANTILLI, Maria Aparecida. *Angústia e fantástico no romance de Cornélio Pena*. Separata da Revista de Letras – Vol. v – 1964. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. p. 159-165.
- VUOHELAINEN, Minna. *Richard Marsh*. Cardiff: University of Wales press, 2015.
- WILLIAMS, William Carlos. Edgar Allan Poe. In: WILLIAMS, William Carlos. *In the American grain*. 2. ed. New York: New Directions Books, 1956, p. 216-233. (New Directions Paperbooks, 53)

## Representações de corpos abjetos e desejos dissidentes em *Wormwood*, de Poppy Z. Brite

Andrio J. R. dos Santos (UFSM)<sup>1</sup>

### Introdução

Poppy Z. Brite é um autor transgênero de ficção gótica. Seus textos são frequentemente ambientados em Nova Orleans, onde reside no sul dos Estados Unidos, e sua obra é permeada pela efervescência multicultural pela qual a cidade é conhecida. A ficção do autor explora questões relativas a identidades de gênero e ansiedades sociais referentes a corpo, abjeção, desejo e sexualidades dissidentes. Essas características permitem que sua obra seja lida como gótico *queer*. Este é o caso da coletânea *Wormwood* (1994), que apresenta uma panóplia de personagens *queer* integrantes de subculturas à margem, por vezes tornadas abjetas, além de temas tabus e complicações do desejo.

Na obra, gêmeos congênitos separados na tenra idade anseiam por se tornarem completos outra vez, o que os motiva a se submeter a uma cirurgia de alto risco. Dois diletantes empreendem todo o tipo de transgressão no intuito de superar o tédio da vida, e acabam encontrando punição e morte por transpassarem espaços seguros de subculturas à margem. Uma garota viola a tumba do amante assassinado para descobrir se o corpo jaz mesmo no túmulo ou se subiu ao paraíso em total materialidade e, por acidente, cai sobre o cadáver pútrido e mescla-se à carniça num tipo de comunhão profana entre distintos estágios da matéria. Esses exemplos, respectivamente *Angels*, *His Mouth Will Taste of Wormwood* e *The Sixth Sentinel*, apresentam personagens e situações comuns à ficção de Brite. Nesses textos, o autor realiza um brutal exame do processo de abjeção imposto a corpos e desejos dissidentes, processo tratado a partir do desenvolvimento de questões como transgressão e monstrosidade. E a materialidade dos corpos tem papel central nesses retratos.

1. Doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), vinculado ao estágio pós-doutoral do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFSM, Bolsa PNPd/CAPES, sob supervisão do prof. Dr. Anselmo Peres Alós O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Nesse contexto, a teoria da abjeção, cunhado por Julia Kristeva em *Powers of Horror* (1985), oferece aporte a abordagens *queer* do gótico e, por isso, o conceito garante aporte teórico também a presente análise. A obra de Kristeva aparece como referência em obras fundamentais aos estudos do gótico, como *Gothic* (1996), de Fred Botting, e no primeiro volume de *The Literature of Terror* (1996), de David Punter. A teoria de Kristeva contraria as noções da psicanálise convencional (contemporâneas à publicação da obra), que compreenderia que a construção da identidade do sujeito estaria fundamentada em uma relação opositiva e constitutiva entre sujeito e objeto e em uma série de pressuposições concernentes a padrões simbólicos nascentes, por vezes tidos como pré-discursivos – são exemplos disso a debatida oposição entre edipiano e pré-edipiano, a relação opositiva entre o sancionado e o tabu e a suposição de que o desejo é distinto do objeto de desejo. O conceito possibilita um reexame das relações entre o eu e o outro, entre o sancionado e o tabu, e as trocas, tensões e complicações de representação e identidade nascidas desse processo.

Além disso, existe um forte caráter performático nas personagens de Brite, principalmente no que se refere a sua abordagem da subcultura gótica, o que possibilita aproximar sua ficção da teoria da performance de Judith Butler (2019). A teoria de Butler (2019) oferece aporte fundamental aqui, pois se alinha a visão um tanto reconciliadora que Brite expressa a respeito do corpo. Butler (2019) critica algumas questões da teoria da identidade de Kristeva, e de fato suas linhas teóricas nem sempre se acomodam muito bem. Mas não objetivo discutir essas discrepâncias. Pelo contrário, a partir do exame da obra de Brite, identifiquei a pertinência de analisá-la tendo em vista essas duas concepções distintas e por vezes conflitantes. Nesse sentido, pretendo analisar as representações das personagens de *Wormwood* no intuito de discutir o estado de abjeção imposto a elas, atendo-me principalmente à questão da monstrosidade e da transgressão.

### **O gótico *queer* e a ficção de Poppy Z. Brite: sobre sexualidade dissidente, performance e abjeção**

William Hughes e Andrew Smith (2009) comentam que, em certo sentido, o gótico sempre foi um tipo de ficção *queer*. O gótico apresenta-se como um tipo de literatura limiar marcada por tensões entre os

limites daquilo que é aceitável, sancionado e familiar e daquilo que é estranho, diferente e tabu, daí que a capacidade de representar e examinar ansiedades sociais revela-se uma das principais características desse tipo de ficção. Questões que abarquem problemas de gênero, sexualidade, raça, apostasia, dinâmicas de poder, nacionalidade, entre outros, abundam obras góticas, e não raro apresentam soluções moralizantes e punem a dissidência, vista como perversão, restabelecendo o normativo familiar. É claro que nem sempre o efeito se realiza de maneira plena, o que expõe a qualidade construída das convenções sociais, além de expor as diferenças ocultas por trás do verniz de aparente moralidade e correção da sociedade heteronormativa.

Mesmo quando identidades hegemônicas triunfam na narrativa gótica, o simples fato de terem sido questionadas, frente a possível validação de identidades dissidentes, já indica a presença e reconhecimento dessa mesma dissidência. Ou seja, certa dúvida é introduzida a respeito da perenidade, inteireza e manutenção das convenções sociais, pois mesmo que um dado tipo de prazer permaneça proibido, ou até abjeto, ao fim da narrativa gótica, ele também se torna reconhecível para o indivíduo hegemônico que antes o desconhecia. Agora esse prazer se torna um tipo de tentação, de alternativa, desafiando concepções convencionais. *Queer*, nos termos da ficção gótica, seria não apenas estar ciente do limiar, como também desejar de alguma maneira obter um vislumbre ou alguma forma de acesso ao outro e/ou ao contexto do outro. Afinal, o gótico justapõe o familiar e o não familiar, o racional e o sobrenatural, o passado e o presente, o aceitável e o condenável.

Hughes e Smith (2009) comentam que, por desafiar a moralidade vigente, o gótico já foi visto como um tipo de literatura pernicioso, algo representado pelo desconforto provocado pelo desenvolvimento ficcional, como todos os não ditos e interditos homoafetivos em *The Picture of Dorian Gray* (1890), por exemplo. Esse desconforto nasce da presença reconhecível do tabu e do medo da possível assimilação ou validação dessa dissidência que bem pode ser política, racial e/ou sexual. Nessa lógica, Hughes e Smith (2009) defendem que, em relação ao gótico, *queer* se apresenta como algo ao mesmo tempo penetrante e evasivo, algo que não pode ser compreendido apenas nos termos de dissidência sexual e de gênero. Para os autores, ser *queer* é ser diferente, algo calcado não apenas na maneira como uma audiência percebe uma autora ou obra, mas também nas variadas expressões

dessa *queerness*. Ou seja, queer “*inform a systematic stylistic deviance from perceived norms in personal style or artistic preference*” (HUGHES; SMITH, 2009, p. 16).

Nesse sentido, ser *queer* seria ser diferente, algo inevitavelmente associado àquilo que não é *queer*: o mundo normativo cujos próprios mecanismos de conformidade, mesmo que em pleno funcionamento, podem servir como catalisadores de um tipo de percepção libertadora. Afinal, ser *queer* é existir no liminar do hegemônico e, para os autores, serve como panorama de distinção, pois demonstra a relação entre o marginal e o sancionado. Esse processo de reconhecimento de diferenças, um processo sempre em tensão, possui o potencial de “*effectively deconstruct the very standards by which its own ‘deviance’ is reckoned and quantified*” (HUGHES; SMITH, 2009, p. 17). Esse potencial teria qualidades transgressivas, subversivas e, em certo sentido, até emancipadoras, mesmo que a única via possível seja à margem.

Os autores também comentam que o reconhecimento dessa presença intrínseca do *queer* na ficção gótica veio tarde na crítica, ainda que se releve um movimento revigorante para os estudos do gótico. No entanto, os autores despendem significativo empenho para tornar a concepção de *queer* bastante ampla, para além da órbita mais comum, relativa a desejos, corpos e sexualidades dissidentes. Paulina Palmer (2016) comenta que a ficção gótica jamais se reportou exclusivamente a questões homossexuais e, por isso, o seu caráter *queer* teria mais a ver com a maneira com que o gótico representa, oculta ou simboliza identidades e orientações sexuais diante de uma cultura heteronormativa que se estrutura sobre a oposição e a exclusão de identidades dissidentes. Palmer (2016) concede mais centralidade à questão da sexualidade do que Hughes e Smith (2009). Nesse ponto, considero que o gótico *queer*, como um desdobramento do gótico, necessita ater-se à centralidade do elemento *queer*, que, por sua vez, é inseparável desses mesmos desejos, corpos e sexualidades dissidentes. Se o gótico ocupa-se principalmente de ansiedades sociais e questões limiars, e se os estudos *queer* encontram um objeto de estudo coerente na sexualidade, como sugere Michael Warner (2004), então este é o interstício entre o gótico e o *queer*, o espaço do gótico *queer* por definição. Por isso, para examinar esse tipo de ficção com mais efetividade teríamos de buscar justamente o interstício em que o gótico encontra o *queer*, visto na centralidade e representação de sexualidades dissidentes na narrativa.

Poppy Z. Brite tem se mostrado uma figura proeminente entre acadêmicas inclinadas ao estudo do gótico *queer*, ou a leituras *queer* do gótico. Brite adota tropos da ficção gótica e os reinterpreta através da estética da subcultura gótica, cena que o autor integrou principalmente na Nova Orleans dos anos 1990 e que se apresenta como um elemento constante de sua ficção. Esse movimento se estabelece de maneira paralela à sua própria identidade *queer*. Brite é *queer* no sentido mais comum do termo, por ser um homem gay trans, e também é *queer* no sentido que Hughes e Smith (2009) defendem. Nesse sentido, “*Queer, like Gothic (and, for Brite, like Goth also), is both performance and style, and the very nature of this process means that it will exist in a tense space between referential association with the normative and absolute separation from its morals and aesthetics*” (HUGHES; SMITH, 2009, p. 16) .

Não é difícil notar que os comentários de Hughes e Smith (2009) sobre estilo e performance se aproximam da teoria da performance de Judith Butler (2019). A autora empreende considerável esforço em tecer uma teoria que conceda abrangência e validação a identidades mais variadas e não conformantes, redimindo o corpo de seu estatuto passageiro, decaído, binário, frequentemente concebido como uma mera casca que resguarda uma verdade essencial referente à identidade do sujeito. De fato, no nível do senso comum, o discurso médico ainda parece reter certo poder sobre nossas concepções a respeito de corpo e gênero, uma vez que, na visão mais comum, a identidade do sujeito é essencial, um tipo de verdade interior que independe do corpo, de como esse corpo se apresenta. Claro que essa perspectiva é notável como esforço inicial para validação de identidades dissidentes, ainda que resguarde o sentido implícito de discrepância, de que alguma coisa está errada e de que o indivíduo precisa encontrar uma forma de se adaptar à vida tendo em vista essa discrepância.

Butler (2019) inverte essa lógica e redime a relação entre corpo e gênero desse tipo de significação perniciososa. Ela parte da noção de que não há eu essencial, pois não existe um eu dentro de mim que não seja relacional. Ou seja, o sujeito se constrói, como nos termos de Foucault (1978), através de um processo de subjetivação. Para Butler, “[...] gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância” (BUTLER, 2019, p. 69). A partir da concepção do gênero como

performance, Butler (2019) defende que a identidade de gênero deixa de ser definida como algo originário e essencial que o eu precisa revelar. Em vez disso, a identidade de gênero pode ser compreendida como “uma história pessoal/cultural de significados recebidos, sujeitos a um conjunto de práticas imitativas que se referem lateralmente a outras imitações e que, em conjunto, constroem a ilusão de um eu de gênero primário e interno marcado pelo gênero” (BUTLER, 2019, p. 239). Para Butler (2019), criamos a aparência de identidade coerente a partir do processo de subjetivação, um processo performático, que adquire para nós um valor de verdade. Assim, o corpo assume papel central à constituição do sujeito. Em vez de casca passageira e por vezes discrepante, o corpo passa a ser quem somos. E ao performar quem somos, validamos quem somos, validamos a visão de que nosso corpo é plástico, maleável, mutável, moldado através de nosso ato performático.

A questão performática também é central à subcultura gótica, elemento recorrente na ficção de Brite. Tendo emergido na efervescência cultural dos anos de 1980 e 1990, associada ou nascida da música pós-punk (GUNN, 1999), principalmente na Grã-Bretanha, a subcultura gótica seria uma “music-based subculture” (BRILL, 2008, p. 147), ou seja, fundamentada na estética musical das bandas que a compõem, e as demais fontes de (sub)capital cultural – moda, literatura, cinema – são características relevantes, mas secundárias. Para Dunja Brill (2008), o (sub)capital cultural na cena está relacionado a atos performáticos, a como dado indivíduo se dedica a

*aestheticising and re-mystifying modern life. The aesthetic appropriation of everyday life and surroundings – e.g. through decorating one’s body, flat, car and favourite hangouts as elements of a sacred ‘dark microcosm’ – is set against the pragmatic and functional profanity of the modern world* (BRILL, 2008, p. 10).

A autora comenta que a retórica da subcultura gótica está marcada por uma “*fantasy of genderlessness*” (algo como “fantasia da ausência de gênero”), associada diretamente a androginia. Essa característica também aparece associada a valores de autoafirmação e igualdade na subcultura. Essa “fantasia da ausência de gênero”, expressa através de certa teatralidade, encontra bases na teoria de gênero proposta por Judith Butler (2019). Além disso, é uma característica recorrente nos personagens de Brite: a beleza andrógina, roupas de couro, cetim,

renda, meias arrastão, maquiagem pesada – tudo o que, ao lado da instância musical, compõe o cosmos estético da subcultura gótica.

Além disso, a teoria do abjeto cunhada por Kristeva (1985) também oferece recursos profícuos para tratar do gótico *queer*. O processo de abjeção compreende a exclusão daquilo que contraria as normas político-sociais de uma sociedade, algo que, investido de certas representações simbólicas, serve como baluarte de reafirmação das convenções sociais hegemônicas. Além disso, o conceito de abjeção questiona a garantia de integridade do eu da identidade, ao passo que a própria noção de abjeção, daquilo que é excluído, rejeitado, recusado, torna um tanto brumosa e porosa as fronteiras desse eu. Ou seja, a teoria de Kristeva propõe que o outro – e de fato qualquer instância desse outro que é tabu, paradoxalmente desejado e repudiado – talvez já faça parte do eu. Butler (2019) critica diversos pontos da teoria de Kristeva acerca da identidade, sobretudo porque a definição de Kristeva se mostra um tanto essencialista, algo combatido por Butler (2019). Não pretendo debater essas questões aqui. Mas é preciso reconhecer que a noção de gênero como performance, ao lado do conceito de abjeto, se estabelece como algo fundamental para discutir o gótico *queer*, sobretudo a ficção de Brite, que por vezes exige um pano de fundo abrangente e até contraditório para dar conta de suas especificidades narrativas.

Essas são questões pertinentes, principalmente se considerarmos a mesma definição de ficção gótica utilizada por Hughes e Smith (2009). Os autores tratam do gótico como um “projeto cultural”, no sentido de uma visão de mundo. Essa perspectiva tem forte relação com a ficção de Brite, habitada por *outsiders*, párias sociais e dissidentes sexuais e de gênero. O desencanto e a desconfiança frente às convenções da sociedade hegemônica, a estética vigente, o mundo globalizado e, em última instância, a própria existência do sujeito nesse mundo são matéria de obsessão de Brite. Em contrapartida, a transgressão e a subversão dessas mesmas questões são também elementos de coerência de sua ficção. Na próxima seção, discuto as representações das personagens de *Wormwood* (1994) no intuito de refletir sobre o estado de abjeção imposto a elas, atendo-me em particular à questão da monstrosidade e da transgressão.



## **O gosto de absinto e todas as coisas que não deveríamos provar: uma análise de *Wormwood***

*Wormwood* (1994) reúne 12 textos que parecem orbitar ao redor de um tema comum: “coisas que não deveríamos provar/experienciar”. As histórias de Brite são ambientadas em um mundo moderno, fraturado, entre espaços urbanos, suburbanos, alternativos, excluídos; cada personagem experimenta múltiplas intersecções de inclusão e exclusão baseadas em suas experiências de classe, gênero, raça e sexualidade. A dinâmica de poder, portanto, apresenta-se relacionada à corporeidade das identidades, que se fundam em subculturas e subcomunidades. Brite sugere que espaços comunais estabeleçam suas próprias normas que protegem seus integrantes proscritos, dissidentes de gênero e/ou de sexualidade, os “outros” que são *queer*, como o bar frequentado por jovens de preto em “His Mouth Will Taste of Wormwood”.

A obra de Brite possui uma forte relação com a noção de abjeto cunhada por Kristeva (1985). Ao mesmo tempo em que o autor realiza um exame crítico de sexualidades dissidentes, ele examina os produtos da abjeção imposta a tais sujeitos, sobretudo a questão da monstrosidade e da transgressão. Na obra de Brite, monstrosidade e transgressão estão de fato relacionadas, ainda que nem sempre conduzam ao mesmo fim. Se a monstrosidade, ou o monstro, é frequentemente produzida pela transgressão de certos limites convencionais relativos a corpo, gênero, raça e sexualidade, ela também pode conduzir a punição do agente que inadvertidamente tentar impor as convenções hegemônicas ao seio do contexto do outro. É interessante notar que, em Brite, sujeitos normativos também são punidos ao tentar insinuar-se nas (sub)culturas do outro, algo que não se vê com tanta frequência na ficção gótica. A razão disso talvez seja porque Brite não escreve do centro para a margem, empreendendo um tipo de turismo da outridade, e sim porque escreve da margem para o centro. O autor fazia parte da cena de bares góticos e BDSM em Nova Orleans, principalmente entre 1980 e 1990.

*Dracula* (1897) pode ser tomado como exemplo de transgressão e monstrosidade na ficção gótica. No romance, o vampiro dissimula-se e insinua-se na sociedade hegemônica para atrair vítimas ao seu covil e, não raro, à morte. Isso torna a própria normatividade algo suspeito e a conclusão da narrativa tem dificuldades de garantir ao

leitor que o equilíbrio foi reestabelecido e que o outro perigoso foi mesmo expurgado. É interessante notar que, em Brite, o outro ameaçador jamais se disfarça, ele simplesmente existe. A transgressão desses espaços e a fetichização do outro é o que conduz as vítimas à morte. Trata-se da insistência presunçosa de que o indivíduo normativo pode encontrar o outro marginalizado em seu próprio contexto e sob seus próprios termos, mantendo a hierarquia social hegemônica.

Brite tende a ser implacável com personagens que tentam ocupar o lugar de dissidente ou *queer* sem de fato compreender ou aceitar as implicações dessa representação. Estes são personagens de classe média e com boa situação financeira que arriscam se envolver em rituais mágicos, roubo de túmulos, práticas sexuais perigosas e atividades ilícitas, ignorando a dor alheia por razões autocentradas ou egoístas. O narrador inominado de *A Georgia Story* vive em uma igreja abandonada com outros dois artistas proscritos, ambos são *queer* e sofrem de problemas de saúde mental. Um deles comete suicídio e o outro permanece junto ao colchão, abraçado no cadáver. O narrador decide partir, abandonando o sujeito a sua própria sorte. O personagem é punido com a solidão, pois passa a viver em uma viagem sem fim, incapaz de voltar para casa ou se assentar em algum lugar: “*the ribbon of highway rolled away from Rockville, and in its dwindling brightness I saw all the miles, and all the years of the rest of my life*” (BRITE, 1994, p. 32).

“*His Mouth Will Taste of Wormwood*” revela-se como o texto que melhor exemplifica essa questão. O conto é narrado em primeira pessoa por Howard, cuja voz autoindulgente dá tom ao esteticismo da narrativa. O texto trata de dois dândis diletantes, Louis e Howard, assolados de tal forma pelo tédio que são impelidos a todo o tipo de experimentação estética. O conto tem um tom e estilo bastante decadentista, remetendo ao *ennui* baudelairiano e também a noção de desregramento dos sentidos de Rimbaud. No seguinte excerto, Louis perpassa praticamente todos os tropos do tédio decadentista:

*both of us were dissatisfied with everything. We drank straight whisky and declared it too weak. We took strange drugs, but the visions they brought us were of emptiness, mindlessness, slow decay. The books we read were dull; the artists who sold their colorful drawings on the street were mere hacks in our eyes; the music we heard was never loud enough, never harsh enough to stir us.* (BRITE, 1994, p. 33-34)

A cena que abre o texto retrata os personagens degustando absinto, a recompensa de seu último saque tumular. Depois de empreender um sem conta de experiências alucinógenas e sexuais, eles elegem o roubo de tumbas como única atividade capaz de conciliá-los ao tédio da vida. Os personagens constroem um tipo de museu perverso em um dos cômodos do empoeirado casarão de plantaço que Louis herdou da família, local onde vivem. A coleção conta inclusive com o crânio da mãe de Louis.

Os personagens violam o túmulo do que Louis descreve como um sacerdote do vodu e deparam-se com uma prêmio peculiar: algo que se assemelha a um dente humano, mas que possui o formato de uma presa afiada. A peça é ornada com uma base e colar de ouro e gravada com um *veve* (símbolo místico-religioso do vodu) e Louis o usa no pescoço. Para celebrar, Louis e Howard decidem ir a um bar gótico, que, em Brite, é por consequência um bar *queer*, em Nova Orleans. É interessante notar que ambas as personagens são homens cisgênero potencialmente heterossexuais sem qualquer dificuldade financeira, uma vez que parecem viver de algum tipo de renda. É claro que eles realizam experimentações homossexuais, mas estas são vistas menos como experiências eróticas e mais como experiências estéticas para romper o tédio da vida. Dito isso, é interessante que as personagens tenham escolhido um ambiente *queer* para a comemoração. Em particular porque a descrição do bar estabelece uma cisão clara entre o eu e o outro, nesse caso, entre Louis e Howard e os góticos do local:

*Younger than Louis and myself, most of them were, and queerly beautiful in their thrift shop rags, their leather and fishnet and cheap costume jewelry, their pale faces and painted hair. Perhaps we would take one of them home with us tonight. We had done so before. 'The delicious guttersnipes,' Louis called them. A particularly beautiful face, starkly boned and androgynous, flickered at the edge of my vision. When I looked, it was gon. (BRITE, 1994, p. 45)*

A primeira distinção estabelecida entre o narrador e os jovens do bar diz respeito à diferença etária: o público do lugar parece ser consideravelmente mais jovem. Enquanto os personagens optam por roupas mais discretas, ainda que se mesclm ao ambiente com eficácia, a descrição dos adereços e maquiagem dos góticos se destaca. Howard então considera que eles talvez levassem um desses “deliciosos garotos perdidos” (*The delicious guttersnipes*) para casa, o que

sugere que as personagens veem os integrantes da cena como presas, como se estivessem em uma caçada. Nessa lógica, podemos considerar que os personagens demandam acesso a um espaço ao qual eles não pertencem.

Em seguida, Louis é atraído por um garoto de traços andróginos, que o questiona sobre o significado do *veve* gravado no amuleto que Louis traz ao pescoço. Louis responde, mas o recém-chegado rebate de forma insolente e implícita que Louis não sabe o que fala, o que deixa a personagem claramente irritada:

*Louis's back straightened like a string of beads being pulled taut. Behind his glasses, I knew, his pupils would have shrunk to pinpoints: the light pained him more when he was nervous. But no tremor in his voice betrayed him when he said, 'What do you know about it?'*

*The boy shrugged. On his bony shoulders, the movement was insouciant and drop-dead graceful. 'It's voodoo,' he said. 'I know what voodoo is. Do you?'*

*The implication stung, but Louis only bared his teeth the slightest bit; it might have been a smile. 'I am conversant in all types of magic,' he said. (BRITE, 1994, p. 46)*

Louis se retesa, ainda que seu nervosismo ou insegurança sejam supostamente mascarados. A personagem provoca o garoto inominado, mas este dá de ombros, e esse gesto garante-lhe um tipo de vitória moral. A dignidade sombria e algo indiferente da reação do garoto sugere que ele notou o nervosismo de Louis, não tão bem dissimulado como Howard faz parecer, e, assim, sua reação reassegura sua certeza sobre o desconhecimento de Louis sobre vodu. Mais do que isso, o fato de Louis irritar-se com o movimento “indiferente e de uma graça de morrer” (*insouciant and drop-dead graceful*) do garoto, indica sua estranheza a um código de comportamento comum à subcultura gótica (BRILL, 1994), o que também denuncia que Louis e Howard são *outsiders*. A partir daí, de pretensos predadores, eles se tornam presas.

Eles levam o garoto para casa e oferecem-lhe absinto, que a figura bebe a goles largos. As personagens tentam acompanhá-lo, mas Louis ressalta que o resto da noite “remains a blur of moonlight and neon, ice cubes and blue swirling smoke and sweet drunkenness” (BRITE, 1994, p. 48). Howard acorda na cama de Louis, de ressaca, ao lado do corpo do amigo. Louis parece ter sido drenado de toda

vida e substância – o que talvez indicasse um vampiro, se considerarmos a questão sobrenatural da obra. Ambas as personagens são punidas por demandar acesso a um ambiente *queer* (nesse caso, o bar gótico e seus frequentadores) e por acreditar que pudessem impor, sem qualquer consequência, as convenções a partir das quais vivem a um contexto e sujeitos *queer*. Louis é punido com a morte. Por outro lado, Howard acredita que a morte de Louis nos braços do garoto gótico significa um tipo de experiência estética derradeira: “[d]ying: the final shock of pain or nothingness that is the price we pay for everything. Could it not be the sweetest thrill, the only salvation we can attain” (BRITE, 1994, p. 51). Sua punição é ter essa experiência negada, pois “[t]he boy has not come to me again, though I leave the window open every night. I have been back to the club, where I stand sipping vodka and watching the crowd. I have seen many beauties, many strange wasted faces, but not the one I seek” (BRITE, 1994, p. 50).

A presença do monstro, ou monstrosidades, tem sido uma característica recorrente na ficção gótica, demonstrando a relação sempre tensa entre o sancionado e o tabu, relação que se funda em um processo de abjeção. Na ficção de Brite, a monstrosidade é produzida quando certos limites são ultrapassados, o que ecoa a perspectiva teórica de Foucault (2003), que menciona que a monstrosidade ocorre quando alguma coisa perturba, confronta ou subverte leis civis, canônicas ou religiosas. Para o autor, existem quatro potenciais linhas limítrofes de transgressão e todas dependem de interpretação e contexto cultural: a natural, a legal, a social e a escritural. Todas essas linhas são ultrapassadas em “Angels”, um texto que examina diversas facetas do que poderia ser compreendido como monstrosidade.

No conto, o carro de Ghost e Steve, dois personagens recorrentes na ficção de Brite, quebra no meio do nada e as personagens são obrigadas a pedir ajuda numa antiga casa decadente de plantação. Lá eles se deparam com gêmeos congênitos em idade pubescente separados cirurgicamente logo após o nascimento. Temos acesso tanto à perspectiva de Ghost quanto a de Steve, mas eles parecem diferir em relação à apreensão inicial das duas figuras. Steve percebe

*The two small figures on the lawn had gleaming eyes shadowed by bone and pallor. Their faces were ferally delicate. Their bare chests were bony little hollows covered with white skin, and the shoulders they pressed together were raw, pink, puckered... and somehow so misshapen, so*

wrong, that Steve could not at once grasp the nature of their deformity.  
(BRITE, 1994, p. 6)

A representação dos gêmeos sugere algo não normativo. Os olhos cintilantes, o rosto feral e a palidez dos corpos salta aos olhos. A narrativa emprega um termo médico arcaico (*deformity*) que sugere que os gêmeos foram “des-formados”. Além disso, o fato de que eles andam nus denuncia sua exclusão do meio social, seja pela ação exterior ou por um tipo de autoexílio dos meios e práticas sociais, pois, como lembra Derrida (2002), *vestimenta é civilidade*. A nudez, de certa forma, atesta seu caráter *queer*. No entanto, a imagem desperta pena em Steve, uma vez que “[...] *seeing again the twisted little shapes, their way of leaning on each other, shoulder to truncated shoulder. He tried to think of something to say, and could only come up with ‘Sorry’*” (BRITE, 1994, p. 6).

Ghost, por outro lado, sente empatia pelas duas figuras: “*Ghost (...) imagined himself tender, tiny, naked, barely formed, protected only by the being whose bone and blood and soul were fused with his. He felt the cold pain of the knife, the hot, slicing agony of the cutting apart*” (BRITE, 1994, p. 7). Mais do que qualquer coisa, Ghost compreende que eles não desejavam ter sido cirurgicamente separados, algo que as crianças atestam à mãe: “[w]hat made you think we wanted to be cur apart, anyway?” (BRITE, 1994, p. 9). A mãe responde apenas ao filho mais velho: “I don’t want them around me” (BRITE, 1994, p. 9). De fato, a mãe inominada não parece nutrir qualquer simpatia pelas crianças e o pai já os abandonou há tempos.

Os gêmeos aprenderam a caminhar apoiados um no outro, no ponto exato onde seus ombros haviam sido conectados por carne e ossos. Aos treze, tentaram costurar-se um no outro à altura do ombro, sendo encontrados sob uma poça de sangue na garagem. A médium da igreja da cidade, que afirma ler auras, atesta que os gêmeos partilham da mesma aura e que ela tem a cor de um hematoma, uma confirmação de cunho místico-espiritual da união das personagens. Ghost é potencialmente arrebatado pela dor causada pela separação das personagens ao narrar que: “*then they swayed apart and began to dance, circling, pressing flat together along the length of their little bodies as if they would merge once more*” (BRITE, 1994, p. 9).

Os gêmeos são julgados como anormais devido ao seu comportamento, e diversos limites são rompidos: eles também falam sobre

fantasmas e se recusam a participar das convenções da família, como ir à igreja ou jantar à mesa. Sua mãe parece não alimentar sentimentos maternos a respeito deles. Limites legais também são ultrapassados. Ghost esconde as crianças no carro no intuito de levá-los a uma cidade grande, onde eles poderiam realizar uma cirurgia para reverter a separação. Steve está convencido de que ele e Ghost serão presos por sequestrarem os gêmeos. Mais tarde, um policial leva à família a notícia de que as crianças morreram devido a uma cirurgia clandestina de alto risco. Ghost, ao retornar ao motel depois de deixar o local da operação, joga-se nos braços de Steve e “*Steve held him all night while Ghost dreamed of the ultimate consummation, the rejoining, the flesh melting back to oneness, the holy whole, the denied birthright*” (BRITE, 1994, p. 19).

A monstruosidade é criada a partir da transgressão dos limites daquilo que é sancionado. Mas essa seria uma história sobre monstruosidades sem monstros? Afinal, quem seria o monstro? A mãe, que os julgou anormais e os tentou normatizar? O médico que concordou em realizar a cirurgia que os matou? Ou Ghost, o então chamado “Anjo”, que os levou à cidade e deu-lhes dinheiro? A questão é que os gêmeos se tornam monstruosos para si mesmos assim que são normatizados, e seu cadáver é uma paródia monstruosa de seu eu costurada de volta à forma coerente. Transgressão produz monstruosidade, e Brite demonstra que há diversas formas de transgressão, questionando a demarcação de limites, contextos e discursos, sugerindo, na mesma lógica da teoria do abjeto, que não há oposição definitiva entre o outro e o normativo.

### **Considerações finais**

*Wormwood* (1994) é uma obra habitada por uma panóplia de personagens *queer*, e também por personagens que demandam acesso a contextos e experiências *queer* sem parecer levar em conta as consequências dessa inserção. Ou seja, não é necessariamente mais perigoso ser *queer* do que normativo na literatura de Brite. Correm mais risco aqueles que transpassam limites e tentam impor algo normativo a um contexto dissidente, negando a agência do outro, seja tentando interpolar-se de maneira forçosa ou violenta a um contexto *queer* ou tentando normatizar esse contexto, como visto nas punições

sofridas pelos protagonistas de “A Georgia Story” e “His Mouth Will Taste of Wormwood”. Trata-se de fato de uma crítica a discursos hegemônicos que, de fora para dentro de um contexto *queer*, tentam criar diretrizes para a manutenção desses espaços. Nessa lógica, Brite no geral não foca nas dinâmicas de poder na esfera de estruturas jurídicas, mas sim na negociação individual do poder em subculturas ou pequenas comunidades, examinando o caráter efetivo e reflexivo da exclusão social.

Numa direção oposta à sugestão de Hughes e Smith (2009), propus uma caracterização e análise do gótico *queer* de Brite considerando a centralidade de sexualidades dissidentes, algo que se verifica pertinente, pois a identidade das personagens exerce uma força determinante na narrativa. Hughes e Smith (2009) parecem compreender o *queer* como uma chave de leitura um tanto metafórica, mas ler *queer* como metáfora, embora abrangente, nos faz perder certas questões, uma vez que despe o *queer* de corporalidade, de materialidade, sugerindo o que corpo é uma superfície onde lemos sentidos, em vez de uma categoria social construída em e sobre si mesma. As tensões demonstradas por Brite no tratamento do confronto entre o *queer* (dissidente) e o normativo expressam ideias complexas a respeito de experiência corporal e pressões sociais. A dinâmica social entre os sujeitos *queer* está fundamentada em relações materiais, em que o corpo ocupa lugar central, algo visto tanto em *His Mouth Will Taste of Wormwood* quanto em *Angels*. Isso de certa forma reconcilia o problema do corpo à experiência do sujeito, um movimento crítico alinhado às concepções teóricas de Butler (2019). Afinal, normatividade e dissidência são performáticos, assim como a expectativa social do que é considerado uma sexualidade aceitável também é definido por convenções.

É interessante notar que as personagens de Brite não estão excluídas da sociedade, mas experienciam níveis de exclusão dentro da sociedade moderna, de suas camadas e facetas globalizadas e multiculturais. Essas distinções são pertinentes quando examinamos questões como transgressão e a produção da monstrosidade. Ou melhor, quando refletimos sobre como Brite representa e examina questões relativas à transgressão e à monstrosidade. Em outras palavras, se *Wormwood* (1994), em particular os contos analisados, centram-se no tema das “coisas que não deveríamos provar/experienciar”, a ficção de Brite questiona o que é que, na tessitura social, habilita e potencializa o julgamento moral que de fato determina a monstrosidade.



Esse questionamento denuncia o caráter artificial dos discursos culturais, das convenções sociais, uma vez que o paralelo entre “normal” e “monstruoso” se dissolve. Afinal, como em “Angels”, a família que produziu os gêmeos está para sempre marcada como estigma da anormalidade, não importa o quanto tentem voltar à normatividade. Ou seja, Brite sugere, numa espécie de realização da teoria do abjeto, que o eu normativo produz o outro anormal. Assim, não existe integridade essencial, e o tabu já é parte e causa de angústia desse eu normativo.

## Referências

- BRILL, Dunja. *Goth Culture: Gender, Sexuality and Style*. Oxford: Berg, 2008.
- BRITE, Poppy Z. *Wormwood*. Nova Iorque: Random House, Inc: 1994.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão de identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Abnormal: Lectures at the Collège de France (1974-1975)*. Translation by Graham Burchell. Nova Iorque: Verso Books, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *History of Sexuality. Volume I: An introduction*. Translation by Robert Hurley. Nova Iorque: Pantheon Books, 1978.
- GUNN, Joshua. *Goth music and the inevitability of genre*. In: *Popular Music and Society*, nº1 vol. 23, 1999, p. 31-50.
- HUGHES, William; SMITH, Andrew Lloyd. *Queering the Gothic*. Manchester: Manchester University Press, 2009.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection (1980)*. Trad: Leon Roudiez. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.
- PALMER, Paulina. *Queering Contemporary Gothic Narrative: 1970–2012*. Londres: Palgrave Gothic, 2016.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror*. Londres: Routledge, 1996.
- STOKER, Bram. *Dracula (1897)*. Nova Iorque: Signet, 1965.
- WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray (1890)*. Londres: Penguin, 2003.
- WARNER, Michael (Ed.). *Fear of a Queer Planet – Queer Politics and Social Theory (1993)*. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2004.

## Poética do ocre ou Wei'pata: uma outra palavra e uma palavra outra para literatura

Sonyellen Fonseca Ferreira (UFF)<sup>1</sup>

*“Árvores são poemas que a terra escreve para o céu. Nós as derrubamos e as transformamos em papel para registrar todo nosso vazio”.*

(KHALIL GIBRAN)

*“A vida não é para ser útil. Isso é uma besteira. A vida é tão maravilhosa que a nossa mente tenta dar uma utilidade para ela. A vida é fruição. A vida é uma dança. Só que ela é uma dança cósmica. E queremos reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária”.*

(AILTON KRENAK)

Escrevo de um lugar que à primeira vista pode parecer simplesmente óbvio. Assim como qualquer outra pessoa escrevo sob o sol. Escrevo sob os efeitos do sol e de agora em diante sobre o sol também. Por isso, esse breve espaço de texto será apresentado como Poética do ocre ou *Wei Pata'*: uma outra palavra e uma palavra outra para a literatura. Wei é a designação em *makuusi maimu*, palavra ou língua makuxi, para sol, que em narrativas como as reunidas por Armellada (2013) dá origem ao clã Makunaima, depois de moldar do barro a mãe primordial. Também de acordo com seu Dionísio Antônio Servino (*in memoriam*), indígena Wapichana da comunidade Araçá, Terra Indígena Raposa Serra do Sol, é o Sol que dá vida às mulheres primordiais entalhadas do tronco de uma samaúma e concede a elas, depois de alimentarem pássaros de longas caudas entre as pernas, suas vaginas, assim como também são fecundadas com ajuda do próprio astro (FIOROTTI, no prelo).

Contudo, não perco de vista que o que ilumina também cega e que na tentativa de jogar luzes sobre alguns aspectos posso ofuscar tantos outros, embora de princípio aceite a multivalência. De maneira

1. Doutoranda do Poslit/UFF pela linha 2 de pesquisa Literatura, Teoria e Crítica Literária, orientada pelo Prof. Dr. José Luís Jobim. Mestre em Letras pelo PPGL/UFRR pela linha de pesquisa em Literatura, Artes e Cultura Regional. E-mail: sfonseca@id.uff.br

que busco refletir sobre a relação entre a forma diversa com que os povos indígenas, em especial o Makuxi, lidam com os mundos e com a palavra e sobre a relação entre a palavra e a literatura a partir de cantos e narrativas indígenas.

### Os filhos e filhas do sol: *Weiyamî* – somos sol

O sol, *Wei* em *makuusi maimu*, atravessa radicalmente a vida dos povos indígenas do circum-Roraima (COLSON, 1985), em especial ao Makuxi. A região que tem como marco congregador o Monte Roraima, está acima da linha do Equador, o que faz com que tenha clima equatorial e tropical. Cerca de 60% da região tem como vegetação a savana, ou popularmente, o lavrado, cuja predominância da cobertura vegetal consiste em plantas que suportam sol pleno como as ciperáceas, e dentre elas o capim, tal qual árvores que resistem às altas temperaturas como o caimbé, o paricarana e os buritizais. É também nesta porção do circum-Roraima onde localiza-se a Terra Indígena Raposa Serra do Sol e onde majoritariamente habitam os makuxis. Nove dos quinze municípios de Roraima (MORAIS; CARVALHO, 2015) são atravessados pelo lavrado. Assim, feita a ambientação, nossa reflexão inicia-se a partir do que Santos (2018) denomina de cantos de dança em particular de um pertencente ao gênero parixara, o Parixara 12:

Uweyupe wei tapi'se [...]	Estou vindo agarrado na luz do sol Venho agora meu deus
Uipi sirirî paapa [...]	Ela vem agarrada na luz do sol A maniva está vindo meu deus
Tiwiyupe wei tapi'se [...]	Venho agarrado na luz do sol A maniva está vindo.
Kesera' uyepî paapa [...]	(SILVA & FIOROTTI, 2018, p. 97)
Uweyupe wei tapi'se (SILVA & FIOROTTI, 2018, p. 96)	

Parixara é o termo aportuguesado para *pariisara* cujo radical *pari-* pode relacionar-se ao capim (SILVA & FIOROTTI, 2018, p. 25) ou palha retirados dos pés de buriti ou inajá com que, depois de secos ao sol, se confeccionam vestimentas e adornos para as festividades em

que se executa a dança homônima ao canto em conjunto com o canto de dança denominado tukui. A palha também é utilizada para a confecção de peças de artesanato, dos telhados das casas indígenas, comumente chamadas de malocas. De forma que sob os rigores do clima equatorial, o tom de palha é predominante na vegetação da região denominada circum-Roraima (COLSON, 1985), da tríplice fronteira entre Brasil, Venezuela e República Cooperativista da Guyana. Tanto que mesmo à noite, para quando se estendiam as longas festividades indígenas tradicionais, o tom de ocre e a cor do sol, espalhavam-se pelas vestimentas dos participantes e pelos objetos artesanais, efeito das chamas das fogueiras.

Tornando ao canto, podemos perceber a equivalência e desdobramentos dos elementos entre si. O canto nos diz de um *eu* que desloca-se, que chega em algum lugar preso à luz do sol tal qual a própria maniva ou ainda que este *eu* nasce graças à luz do sol. Vale ressaltar que a maniva tradicionalmente é considerada a base da alimentação indígena, em especial a Makuxi, da qual se origina vários produtos como a farinha, o beiju, o kumaaji ou tucupi preto e mesmo o caxiri e o pajuaru, bebidas alcoólicas fermentadas muito ingeridas durante as festas.

Quando analisamos o canto, os primeiros dois versos “Uweyupe wei tapi’sé/ [...] Uipi sirirî paapa – Estou vindo agarrado na luz do sol/ Venho agora meu deus”, sugerem que o *eu* estaria estabelecendo um deslocamento em que a luz do sol seria aquilo que o conduz de volta, provavelmente num movimento descendente à terra, mas também sugere que mais que um deslocamento poderia (re)estabelecer a relação de parentesco entre o *eu* e o sol, uma vez que “vir agarrado” também pode ser interpretado enquanto nascer, como a expressão sinonímica “dar à luz”, de certo modo reforçada pelo termo *paapa*, papai ou Deus, Senhor. Já no terceiro e quarto versos o sujeito passa a ser a maniva que vem com a luz do sol e não podemos deixar de lado que a raiz é uma planta exigente de sol pleno, ideais e vastamente cultivada para o clima equatorial de Roraima. Por último, os dois últimos versos realizam o paralelismo semântico de maneira mais bem acabada, em que o desdobramento talvez seja melhor elucidado, pois que o *eu* e a maniva encontram-se então iguamente. Assim, esse *eu* do canto poderia ser compreendido tanto como um *eu* sujeito humano como a própria maniva entoando o canto, fazendo com que essa relação tanto solar quanto telúrica seja (re)estabelecida

e mesmo (re)afirmada pelo canto, uma vez que a cada execução do canto essa (re)conexão se atualiza através dos tempos.

O sol que pode também equivaler a “meu deus” ou na língua maku-xi, *paapa*, papai, nos remete às narrativas que dizem da filiação solar do clã Makunaima. De modo que o indígena, o sol e a maniva estabeleceriam uma aliança afetiva (KRENAK, 2015) que sustém a vida e ressona através dos cantos pelos mundos e que desenvolve através dessa aliança um sem fim de potencialidades para o humano e para o próprio mundo, o que leva o considerado modo de pensar e fazer ocidental, inclusive a literatura, a realizar uma atualização conceitual, pois a partir do canto podemos entrever uma multiplicidade que amplia tanto o *eu*.

O sol atravessa radicalmente a tudo e a todos, inclusive narrativas de diversos povos que vinculam a sua própria existência à relação de parentesco que possuem com o astro. Vale a pena lembrar da forte celebração ao Sol feita pelos Incas, que resultou na construção do Templo do Sol em Macchu Picchu, da descoberta da Pedra do Sol, escultura Asteca presente no Museu de Antropologia na cidade do México, dos Guarani, cuja denominação vem de “A Terra não é uma rocha onde há vida. A Terra é viva, e tudo aqui é uma manifestação do Sol. Guarani vem de *Kuaray ra’y* e quer dizer filhos do sol. Somos filhos e filhas do sol” (KRENAK, 2021, p. 12). Mesmo o astrônomo e físico Marcelo Gleiser em sua participação junto com Ailton Krenak na *live* dedicada justamente a discutir sobre o segundo caderno da iniciativa *Ciclo Selvagem*, intitulado *O Sol e a Flor*, irá relembrar que:

cada átomo do seu corpo, cada átomo de ferro no seu sangue, cada átomo de cálcio nos seus ossos, cada átomo de carbono em todas as moléculas vieram de estrelas. Estrelas que viveram há bilhões e bilhões e bilhões de anos, antes de o Sol e de a Terra existirem. Essas estrelas estavam transformando hidrogênio e todos os átomos da química, e, quando elas explodiram, espalharam pelo universo as estranhas delas. Nesse processo, elas doam o que elas têm para o espaço interestelar e, ao mesmo tempo, alimentam a formação de novas estrelas. E o nosso sol nasceu assim. Todos esses átomos, esses pedacinhos que fazem quem nós somos, são literalmente poeira de estrela (KRENAK apud GLEISER, 2021, p. 11).

De modo que para garantir a existência sob os territórios alcançados pelo sol, várias alianças foram estabelecidas para que a vida pudesse existir e a arte, uma dessas formas de estabelecê-las e mantê-las.

Essas alianças apresentam-se no poema recebido por Ailton Krenak, pensador indígena contemplado com o prêmio Juca Pato de intelectual do ano em 2020, concedido pela União Brasileira de Escritores.

Cantando, dançando,  
 Passando sobre o fogo  
 Seguimos os rastros de nossos ancestrais  
 No continuum da tradição  
 \*

O meu pai  
 que é o fogo  
 ele queima sem cessar  
 O que meu pai  
 que é o fogo  
 ele queima sem cessar

Ele queima, queima queima  
 queima, sem cessar  
 Ele queima o que já foi  
 Ele queima o que será ele queima,  
 queima, queima queima sem cessar.

(KRENAK, 2020)

Ressoando a seu modo sua filiação ao fogo que queima sem cessar, que poderíamos associar ao próprio sol, Krenak, estabelece uma aliança não apenas com os ancestrais e não apenas através da tradição, da continuação da caminhada pelos rastros de fogo, mas também revela as potencialidades que essa filiação e tradição lhe conferem através da dança e do canto.

### **Uma outra palavra**

José Luís Jobim (2021) discutindo sobre a construção do conceito de literatura e sobre o tributo que se paga ao que se pensou sobre literatura ao longo da história aponta para um dos sentidos de longa duração que relaciona o termo literatura à sua derivação da língua latina *litterae* (letras), o que estabeleceu uma associação não apenas com a letra e com a escrita, mas também com o valor daquilo que se escolhia colocar por escrito, considerando inclusive o valor enquanto custo de produção de uma obra literária. De forma que podemos

perceber uma grandeza que direciona o sentido de literatura mesmo nos dias de hoje: a sacralização tanto da letra quanto da técnica ao se fazer literatura, o que incorreria na configuração de um conjunto de obras e autores consagrados, ou seja de um cânon.

Por sua vez, Roberto Reis em *Cânon* (1992) denuncia as dinâmicas das relações de poder engendradas, historicamente, no bojo de cada cultura, que no limite se estabeleceriam a partir da ótica do domínio e da violência manifestadas na e pela linguagem, ainda que o próprio Reis não perca de vista que a linguagem também organize e articule aquilo o que se considere real. Assim, o autor buscando discutir como a consagração de certas obras literárias em detrimento de outras aponta para as significações forjadas em dada sociedade na qual as ideologias estão operando para garantir a dominação social. Assim, a canonização de obras implicaria numa grande dicotomização entre dominados e dominadores, numa hierarquização calçada no poder.

Contudo, quando esse quadro de sistemas simbólicos e de referenciais históricos não operam da mesma maneira na forma que com outros povos, em particular os indígenas, se relacionam com a linguagem e com o que consideram o real ou quando esse quadro demonstra estar exaurindo-se em si mesmo como pensar sobre e em literatura?

Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze de Lima desenvolvem um conceito interessante junto com a ótica dos mundos indígenas, o de perspectivismo multinaturalista, com o qual as dicotomias infernais da modernidade (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 33) dentre elas a de Cultura e Natureza já não seriam as premissas para perceber o mundo e as pessoas. Se o pensamento ocidental parte da cultura para estabelecer a multiplicidade de sujeitos, o pensamento indígena compreenderia cultura ou sujeito enquanto unicidade e a natureza enquanto múltipla, de modo que:

Todos os animais e demais componentes do cosmos são intensivamente pessoas, virtualmente pessoas, porque qualquer um deles pode se revelar (se transformar em) uma pessoa. Não se trata de uma mera possibilidade lógica, mas de potencialidade ontológica. “personitude” e a “perspectividade” – a capacidade de ocupar um ponto de vista – são uma questão de grau, de contexto e de posição, antes que uma propriedade distintiva de tal ou qual espécie. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 45 – 46)

Assim, alternativamente ao pensamento considerado ocidental não se teria muitas culturas e uma natureza (multiculturalismo), mas uma cultura e muitas naturezas (multinaturalismo) e tudo no cosmos seria potencialmente uma pessoa (pessoalidade), mesmo os espíritos, ponto de vista pelo qual vê a si mesmo como humano ou gente, independente de sua espécie ou mesmo corporalidade.

De modo que junto com o que se pode ler do Parixara 12 apresentado anteriormente, podemos ler que as pessoas e os mundos passam a ser vistos não pela perspectiva daquilo que é ou não é, da violência que as multiplicidades sofrem sob um jogo de poder pelo qual se dão as relações no interior da considerada ocidentalidade. As pessoas, os mundos e as linguagens passam a ser lidos pelas suas potencialidades e das alianças estabelecidas entre si e que são estabelecidas e desenvolvidas através da arte, em particular da arte verbal, da palavra, seja ela cantada, narrada, soprada em intenção de cura e hodiernamente escritas e transcritas, o que inclusive se recrudescer ao longo dos demais cantos apresentados ao longo da obra de Fiorotti & Silva (2018).

Assim, embora reconheçamos que os povos indígenas já estejam em contato e mesmo sob essas relações estabelecidas a partir da colonização, suas formas de produção verbo-artística podem ser caracterizadas de acordo com suas especificidades, em gêneros como configurados por Fiorotti e Silva (2018) em *panton*, *eremu* e *taren*. Como já aludido anteriormente, parixara e tukui são cantos e danças que durante as festividades do povo makuxi eram executados em grandes rodas coletivas e concêntricas, em que o parixara era executado interna e o tukui externamente. Assim, os cantos possivelmente eram executados sincronicamente, em que um responderia em certa medida ao outro, e ainda faziam menção a narrativas do povo Makuxi, compondo uma espécie de sistema de referências e intertextualidades, de forma que o Parixa 7 versa:

piri-piri ku'piyaka	no lago piri-piri
piri-piri ku'piyaka	mergulhei meu instrumento
uwairi kamaini marirumî'	kamaini
wrekeruwa	ge gent gente minha gente
warekeru warekeru warekeruwa	(FIOROTTI & SILVA, 2018, p. 86-87)

No canto acima, há a referência ao Lago do Piri-piri, localizado no céu, morada do Urubu Rei, grande águia bicéfala cuja cabeça menor



repete a fala da cabeça maior ao final de toda e qualquer fala. Para o reino de Urubu Rei um indígena é levado para então conhecer o sogro e cumprir algumas incumbências geradas pelo casamento do homem com a filha da grande ave. Uma destas incumbências é a de secar o Lago do Piri-piri, o que o homem consegue com a ajuda de insetos e pássaros. Esta narrativa é contada por Caetano Raposo, indígena Makuxi, da comunidade Raposa, Terra Indígena Raposa Serra do Sol (FIOROTTI, no prelo) no âmbito do projeto Pantan Pia'. Outra versão também é a narrada pelo indígena taurepang Mayuluaípu, em *A visita ao céu* (MEDEIROS, 2002), na versão em português das narrativas reunidas por Theodor Koch-Grünberg do seu *Vum Roraima zum Orenoco*. De forma que em um possível diálogo com o Pari-xara 7, o Tukui 13 irá cantar:

kanaimî wai uwai tunpauya  
 kanaimî wai uwai tunpauya  
 kanaimî wai uwai tunpauya  
 kanaimî wai uwai tunpauya  
 kanaimî wai uwai tunpauya  
 kanaimî wai uwai tunpauya  
 kanaimî wai uwai tunpauya

o som do meu instrumento  
 é igual ao do espírito dos animais  
 (FIOROTTI & SILVA, 2018, p. 146-147)

Em uma visada ligeira, *kanaimî*, segundo Fiorotti & Silva (2018, p. 77) seria um instrumento de sopro, feito de embaúba e geralmente longo. Contudo quando correlacionamos a palavra instrumento *kamainî*, às versões da narrativa do Urubu Rei, poderíamos estabelecer uma correlação entre o instrumento e a própria corporalidade humana, em que tal qual um instrumento de sopro, tal qual o *kamainî*, o aparelho vocal humano também seria essa potencialidade para a fala e para a música, e assim estabelecer com as gentes outras, nos termos de Viveiros de Castro, alianças, uma vez que haveria ressonância entre as gentes humanas, mas também entre as gentes animais ou com o cosmos. Neste ponto, cumpre dizer que cosmos, de acordo com Paulo Santilli, configuraria para o povo Makuxi, pertencente ao grupo Pemon:

O universo macuxi é composto, basicamente, de três planos, sobrepostos no espaço, que se encontram na linha do horizonte. A superfície terrestre, onde vivemos, é o plano intermediário; abaixo da superfície, há um plano subterrâneo, habitado pelos *wabanaricon*,

seres semelhantes aos humanos, porém de pequena estatura, que plantam roças, caçam, pescam e constroem aldeias, à semelhança dos Macuxi. O céu que enxergamos da superfície terrestre é a base do plano superior, *kapragon*, povoado por diversos tipos de seres, incluindo os corpos celestes e os animais alados, entre outros, que também vivem à semelhança dos humanos, da agricultura, da caça e da pesca. (SANTILLI, 2001, p. 500-501)

Contudo, ligeiramente distinto do que afirma Santilli, o universo, ou cosmos, talvez não seja apenas a sobreposição de planos, mas a constante relação entre as diversas pessoas que compõem esse cosmos, todos reunidos sob o alcance do sol, ou que livremente aqui denominamos de *Wei Pata'*, os territórios de Wei. De maneira que a ideia de correlação entre as gentes do cosmos e de suas potencialidades pode ser percebida no Tukui 5 em que:

piya piya napirikítipí	o homem pegou o eco
piya piya napirikítipí	no princípio
kamara tí kamara aramak ít	prendeu kamara
aramak	prendeu
kamara tí aramak kamara tí	com ele aprendeu a falar
aramak	(FIOROTTI & SILVA, 2018, p. 130-131)

De maneira diferente da forma com que o homem na sociedade cristã ocidental passa a existir na qual “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez” (JOÃO 1:1-3). Neste canto, a natureza é quem em certa medida “domestica” o homem, é com o eco que aprende a falar, embora este mesmo eco seja considerado um espírito capaz de raptar sombras (RAPOSO & CRUZ, 2016). No entanto, o termo domesticar, não teria para os indígenas o mesmo significado que para os não-indígenas. Para Fiorotti, domesticar estaria nos termos de tornar familiar:

É comum chegarmos às comunidades indígenas e encontrarmos animais de estimação bem diferentes dos nossos: caititus, araras, papagaios, macacos. Inclusive alguns são alimentados no peito pelas mulheres, passarinhos são postos a comer nas bocas das próprias indígenas. Esses, em geral, não vão para a panela, tornam-se familiares, são trazidos ao ambiente da casa, pertencem a ele: são os xerimbabos dos indígenas (FIOROTTI, 2018, p. 101)

Serra (2006) retomando Carlos Fausto também indica o processo de “domesticação” entre os indígenas enquanto familiarização:

categorizar ad hoc a domesticação como uso de animais mantidos sob o poder de um grupo social antropiano, sustentados para fins de humano consumo, ou de substituição da força de trabalho humana. Carlos Fausto lembra que os povos das terras baixas da América do Sul antes do contacto com os colonizadores brancos desconheciam a domesticação (no sentido restrito que acabo de assinalar), “mas sempre praticaram a familiarização de filhotes de animais predados”. (SERRA, 2006, p. 52)

O que nos faz tornar ao canto, em que o homem passa em alguma medida a ser parente do eco, ser familiar em razão de igual capacidade de fala, o que poderia evidenciar que não existiria antecedência de um com relação ao outro, mas que essa potencialidade para a fala os familiariza em certo grau, marcando não o tempo no início do mundo e das coisas, mas da fala. Entretanto há no canto uma série de replicações e desdobramentos que vão se estendendo desde a interpretação do eco enquanto fenômeno relacionado à reflexão de ondas sonoras passando pelo paralelismo muito desenvolvido pelas artes verbais indígenas (FIOROTTI & SILVA, 2018; CESARINO, 2006; FRANCHETTO, 1989) até a equivalência das existências das gentes pelo cosmos.

Recorrer ao recurso da reflexão - repetição nos cumpre acordar de que a própria rima poderia ser entendida enquanto um recurso estilístico apoiado igualmente na reflexão sonora, no eco, entre palavras e partes de palavras em um poema, assim como o paralelismo que estende para a ordem dos significados e das sentenças essa espécie de reflexão - repetição. No canto, além daquilo que se estabelece enquanto rima interna, há uma curiosa repetição-reflexão em que as construções das sentenças mais do que significados e sentenças acabam transformando-se em um palíndromo “kamara tî kamara aramak ít aramak”, proposto por Fiorotti e Silva (2018) enquanto proposta estética, para tentar explorar as possibilidades de tradução e interpretação do canto.

Ressaltamos que a principal fonte de tradução na obra foi o próprio Terêncio Silva, mas outros falantes que também atuavam como professores de língua Makuxi participaram do processo de tradução dos cantos na obra. Duas possibilidades congregadas no jogo de

significados propostos pelo espelhamento do termo *kamara tî* são: *ara' kamî*, “prender” (AMÓDIO; PIRA, 2007, p. 107); *arî' kamata*, “abrir” (AMÓDIO, PIRA, 2007, p.107); *kama*, “tragar, meter, decir; tragalo sin mastigar, engullendo.” (ARMELLADA; SALAZAR, 2007, p. 86). Assim explorando interpretações do canto, o homem poderia não apenas ter prendido, mas ingerido, absorvido, mesmo aspirado o eco e assim iniciado a falar num processo em que aquilo que entra pelo corpo passa a ser também junto com o corpo.

Em entrevista dentro de *Estudo toponímico antropocultural de Uiramutã – Roraima* (ARAÚJO, 2019), indígenas do povo Makuxi esclarecendo as origens do nome da comunidade em que habitam, *Camara-ren*, dizem que tem relação com o nome da própria serra *Kama'ran*, que produziria bastante eco, mas indicam que também relaciona-se à fera que habitava a região, devorando alguns moradores “um pássaro que já não existe, é urubu-rei” (ARAÚJO, 2019, p. 104).

## A palavra outra

Tornando à discussão trazida por José Luís Jobim (2021) acerca da construção do conceito de literatura, o estudioso aponta como a relação com a palavra derivada de *litterae*, letras em latim, ainda concede ao conceito um sentido que se delonga pelo tempo. De modo que, embora seja truísmo afirmar que recorra ao menor segmento gráfico que compõem um texto literário, vale relembrar que literatura está longe de ser um amontoado de letras dispostas aleatoriamente. Assim a relação seria metonímica. De forma que reestabelecendo essa relação metonímica, quando nos voltamos para os povos indígenas percebemos que a menor forma à qual se recorre é a palavra.

Assim, em Makuxi, a palavra *maimu* guarda alguma dessas possibilidades de significado e interpretação interessantes quando defrontadas com a concepção de literatura. *Maimu*, pode significar língua, idioma (RAPOSO; CRUZ, 2007; AMÓDIO; PIRA, 2007), mas também voz e palavra (ARMELLADA, SALAZAR, 2007). Por sua vez, a língua Guarani Mbya traz em seu bojo *nhe'e* que segundo o indígena Daniel Iberê Guarani Mbyá:

Nhe'ë significa ao mesmo tempo “falar”, “vozes”, “alma”. Nhe'ë porã, as “belas palavras” ou o “bom espírito”. Traduzir o espírito em

palavras é um desafio comum ao poeta. Porém, para um Guarani, a tradução de suas “palavras-almas” para a língua portuguesa é um desafio que transcende o literário; é em si um ato político (GUARANI MBYÁ, 2021, online)

Talvez tanto quanto político, cosmopolítico, pois que junto com esses povos, em especial o Makuxi, as palavras poderiam ser consideradas uma das formas de materialização das linguagens das pessoas, sejam humanas ou extra-humanas, assim como a escrita. Ou seja, as letras seriam performances de linguagem tanto quanto as palavras. De forma que teríamos as palavras-palavras, as palavras-escritas, as palavras-artesanatos e assim por diante.

Ao final da narrativa *Panton pia’ – A História de Makunaima* (FIOROTTI; FLORES, 2019), Clemente Flores, indígena Taurepang, povo irmão do Makuxi, assim conta “Olha aqui, aqui tem a história também, continuando por aqui na beira da Pedra Pintada, aqui no Parimé, na beira do Parimé, tem uma pedra. Ele [Makunaima] escreveu. [...] Aí chegou na Pedra Pintada, chegou lá e pintou. Tá ali a letra do Makunaima” (FIOROTTI; FLORES, 2019, S/N). Seriam assim, uma literatura escrita com palavras outras cujas potencialidades são materializadas através da arte. Junto com este pensamento, podemos entender que a linguagem poderia ser aquilo que potencializa o real e as realidades, em particular, através dos afetos e relações mútuos, da arte e, neste íterim, a literatura seria uma potencialidade da palavra performada através da escrita, ainda que nos dias de hoje a palavra literatura seja a mesma de alguns séculos atrás.

## Referências

- ARAÚJO, Maria do Socorro Melo. *Estudo toponímico antropológico de Uiramutã – Roraima*. Tese (Doutorado). 2019.
- COLSON, Andrey Butt. Routes of knowledge: an aspect or regional integration in the circum-Roraima area of the Guiana Highlands’. *Antropologica*, v. 63-64: 103 – 149, 1985.
- FAUSTO, Carlos. *Inimigos Fiéis: História, Guerra e Xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Edusp, 2001.
- FIOROTTI, Devair. Necessitamos ser domesticados ou até quando?. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 35, 2018.

- FIOROTTI, Devair. Silva, Terêncio Luiz. *Panton Pia' – Eremukon do circum-Roraima*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2018.
- GUARANI MBYA, Daniel Iberê. Sobre palavras e parentes. *Xapuri socioambiental*. Disponível em < <https://www.xapuri.info/povos-originaarios/sobre-palavras-e-parentes-nhee-pora-palavras-alma/>>.
- JOBIM, José Luís. *Construção do conceito de literatura*. Aula no curso sobre Conceitos fundamentais nos estudos literários, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Universidade Federal Fluminense, 2021.
- KRENAK, Ailton. Série *Encontros*. COHN, Sérgio (org.). Rio de Janeiro: Azougue, 2015.
- KRENAK, Ailton. Tradições. In: *Poesia Indígena hoje*. *Revista Poesia*, n. 1, 2020.
- MORAIS, Roseane Pereira. CARVALHO, Thiago Morato de. Aspectos dinâmicos da paisagem do lavrado, nordeste de Roraima. São Paulo: UNESP, *Geociências*, v. 34, n. 1, p.55-68, 2015.
- REIS, Roberto. Cânon. In *Palavras da crítica*. José Luís Jobim (org.) Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SANTOS, Jucicleide Pereira Mendonça dos. *Do Parixara ao Areruia*. Dissertação (Mestrado). Boa Vista: UFRR, 2018.
- TRINDADE-SERRA, Ordep José. *Um tumulto de asas: apocalipe no Xingu: breve estudo de mitologia kamayurá*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

## As crianças do gótico: figurações negativas da infância na literatura brasileira novecentista (1920-1970)

Júlio França (UERJ)<sup>1</sup>

Daniel Augusto P. Silva (UERJ)<sup>2</sup>

### Poéticas do mal

Este trabalho é parte de um projeto mais amplo, que tem envolvido esforços de diversos pesquisadores em reler o cânone da literatura brasileira. A primeira parte dessa pesquisa foi concluída em 2017 com o lançamento de nosso livro intitulado *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil*. A publicação tinha por objetivo desenvolver uma história crítica das obras ficcionais brasileiras tributárias do que nós chamamos de “poéticas do mal”, isto é, modos de fazer artístico que se caracterizam por privilegiar a representação e a expressão de aspectos negativos da experiência e do imaginário humanos, tais como o gótico, o sublime, o grotesco, o horror e a decadência.

Naquele primeiro volume<sup>3</sup>, focamos em um período histórico que chamamos de “o grande Oitocentos brasileiro”, compreendido entre as décadas de 1840 e 1920, e estruturamos nossas reflexões em torno de dois eixos:

- i) por um lado, tomamos como fundamentação teórica os estudos críticos sobre a literatura gótica – a literatura do medo paradigmática no século XIX. Grande parte de nosso trabalho consistiu justamente em identificar, na literatura nacional, a presença recorrente e estruturante de elementos característicos da narrativa gótica: (1) as personagens monstruosas; (2) os *loci horribiles*; (3) a presença fantasmagórica do passado; entre outros (cf. PUNTER, 1996a; FRANÇA, 2017).

1. Doutor em Literatura Comparada (UFF) e professor associado de Teoria da Literatura da UERJ.
2. Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ) e bolsista CAPES sob orientação do Prof. Dr. Júlio França (UERJ). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.
3. Estamos preparando uma segunda edição da obra, revista e ampliada, que deve ser publicada em 2022.

- ii) por outro, nos valem das séries literárias estabelecidas cronologicamente pela historiografia, que nos permitiam relacionar movimentos e estilos de época aos modos de representação do mal e do medo em nossa ficção. Era nosso intento contemplar, de modo panorâmico, tanto as variações históricas e geográficas da representação cultural do medo na literatura brasileira quanto os processos de arquitetura textual responsáveis pela produção do medo como efeito de recepção.

Partimos, então, para a segunda parte de nossa pesquisa: nosso objetivo atual tem sido dar conta da literatura brasileira produzida aproximadamente entre 1920 e 1970. Essa transição, contudo, não tem se revelado simples. Os fundamentos teóricos e metodológicos que haviam funcionado bem em relação às obras do século XIX não são adequados para dar conta do novo *corpus* a ser estudado devido a uma série de motivos, dos quais mencionaremos aqui, brevemente, os mais relevantes.

Em primeiro lugar, na produção novecentista, a tradição gótica se espalhou em diversos gêneros narrativos, em um processo tanto de expansão quanto de diluição. Conforme nos lembra Fred Botting (1996, p. 101), “no século XX, o Gótico está em todos os lugares e em lugar nenhum”<sup>4</sup>. O crítico chama atenção para como o termo, ao ganhar amplitude, perdeu especificidade e se tornou incapaz de descrever, com precisão, o conjunto de obras com o qual trabalhamos.

Em segundo lugar, a ficção do século XX não apresenta estratificações estilísticas tão claras e demarcáveis. Há um apagamento de fronteiras entre as poéticas e uma concomitância de modos de se escrever e de se entender literatura muito mais acentuada, o que torna impraticável uma organização do novo *corpus* em função de uma periodização historiográfica. Tais mudanças se refletem na composição de um grupo de narrativas de literatura do medo bastante diversificado.

Em busca de uma nova sistematização, demos início a um processo de leitura e fichamento metódico de obras literárias, descrevendo os procedimentos narrativos empregados para figurar o mal e para produzir o medo como efeito de recepção. Até o momento, organizamos nossa pesquisa a partir de três linhas de investigação principais:

4. Todos os trechos em língua inglesa sem tradução para o português foram por nós traduzidos.



- i) os **modos discursivos**, em que nos focamos nos movimentos de permanência, transformação, diluição e dissolução do **gótico**, da **decadência**, do **naturalismo** e das **narrativas de sensação**.
- ii) os **efeitos estéticos**, em que seguimos refletindo sobre como o horror, o terror, o grotesco e o sublime se manifestam literariamente no século XX.
- iii) as **estruturas narrativas**, em que nossa atenção se volta para os tipos de personagens monstruosas, de espaços como *loci horribiles*, de temporalidades do medo e de modos de narrar o mal.

Tais elementos têm sido observados em autores muito diversos entre si. Nossa investigação engloba nomes canônicos da literatura brasileira, como Clarice Lispector, Érico Veríssimo e Guimarães Rosa; escritores pouco estudados pela tradição crítica e historiográfica, como Carolina Nabuco, Humberto de Campos e Gastão Cruls; e figuras praticamente desconhecidas das letras nacionais, como Cecília “Chrysanthème” Vasconcelos, Amândio Sobral e Vinício da Veiga, entre outros (cf. FRANÇA; SENA, 2020).

Quando analisamos as narrativas desses e de outros autores, identificamos um tipo de personagem monstruosa bastante recorrente: as crianças. Nosso objetivo neste texto é expor alguns dos resultados preliminares da pesquisa em curso, tendo como foco as representações infantis na literatura brasileira do século XX, entre os anos de 1920 e 1970. Na próxima seção, apresentamos as formas de figuração da infância no gótico novecentista. Na última parte do ensaio, tomamos como breve estudo de caso o conto “O porão” (1957), de Otto Lara Resende, para ilustramos com uma das formas por meio da qual a temática foi tratada na ficção nacional.

### **A criança como monstro**

Quando pensadas em uma perspectiva historiográfica, as narrativas do medo revelam semelhanças não apenas formais, mas também temáticas. Embora seja algo que se experimente no plano pessoal, o medo tem suas causas compartilhadas por indivíduos submetidos às mesmas condições históricas e culturais. Em nosso caso, trabalhando com um corte temporal de quase meio século, não tem sido difícil perceber certas recorrências quanto às causas comuns de

ansiedades coletivas nos períodos estudados. Entre elas, uma razão parece ser central e articular todo um complexo de narrativas que lidam com um mesmo tipo de horror, característico da vida moderna: o núcleo familiar.

Como célula social mínima, a família engloba em si, numa espécie de microcosmo, as relações de poder que estruturam a sociedade novecentista. Entre as múltiplas relações sociais que se estabelecem no âmbito familiar, de especial atenção é a que se dá entre pais e filhos, pois nela vemos surgir um embate geracional que se desdobra em múltiplos conflitos: entre o novo e o velho; entre o criador e a criatura; entre o passado e o futuro.

As tensões familiares estão presentes na literatura gótica desde as suas origens no século XVIII. Margarita Georgieva (2013, p. X) argumenta que a criança e as relações familiares são uma das principais preocupações na primeira onda dos romances góticos (1764-1824), a despeito de poucos trabalhos críticos dedicados à questão. Nessas obras observa-se a recorrência de personagens infantis ou juvenis, tanto entre as figuras secundárias quanto entre as centrais, em grande variedade de figurações, ora sofrendo como órfãos perdidos no mundo, ora precisando passar por macabros rituais de passagem.

Movidas por um propósito moral, diversas obras do gótico setecentista colocavam as crianças no centro das disputas entre o bem e o mal. Nas palavras de Georgieva (2013, p. 39-40), “o romance gótico é um experimento sobre crianças se voltando para o bem e crianças se voltando para o mal, sobre a liberdade de escolher e a impossibilidade de agir quando o destino impõe suas obrigações”. Tanto as boas quanto as más crianças costumam ter finais trágicos, morrer ou passar por provações e sofrimentos nas narrativas. As boas, contudo, tornam-se os heróis das histórias, enquanto as más transformam-se nos vilões. A capacidade de resistência aos desafios apresentados nas tramas e o ambiente opressivo no qual se desenvolveram têm grande papel no futuro delas.

Se, em algumas narrativas, as crianças são representadas como figuras angelicais e vítimas de vilões, em outras elas recebem um tratamento mais ambíguo por parte da narração. Seria o caso, por exemplo, de *Melmoth* (1820), de Charles Maturin. Na obra, o filho do protagonista – um homem que fez pacto com o diabo – com Isidora – uma pária sem valores religiosos – é representado como o símbolo de uma união pecaminosa. Como aponta Georgieva (2013, p. 37),

a criança espelha os desvios do pai. Ao mesmo tempo que sofre com as dificuldades materiais que lhe são impostas, ela também é obrigada a conviver com a lembrança da corrupção de seus pais – uma das figurações de um dos tropos essenciais da literatura gótica, o retorno do passado. Seu destino são os membros da Inquisição, que a tomam dos braços dos pais para oferecer a ela alguma possibilidade de salvação.

A ficção gótica oitocentista, por sua vez, continuou a conferir destaque às tensões no seio familiar. A suposta pureza infantil passou a ser colocada em xeque com mais recorrência e ganhou uma zona sombria significativa. Um dos principais exemplos dessa tendência é o romance *A outra volta do parafuso* (1898), de Henry James. Embora não confiável, a narração sugere uma série de transgressões, inclusive de cunho sexual, possivelmente cometidas pelos irmãos Miles e Flora, sob a influência de fantasmas. David Punter (1996b, p. 54) destaca como a tensão na trama é criada justamente pelos jogos de poder entre a preceptora e as duas crianças – ora vítimas, ora capazes de perceber e explorar as fraquezas da mulher.

Seria, contudo, no século XX que os horrores familiares se tornariam ainda mais recorrentes na ficção. Nesse período, o mundo infantil foi encarado como um importante fator de ansiedade, capaz de gerar tanto atração quanto repulsa. Quando analisamos os textos tributários do gótico, observamos como são diversos os receios parentais e as ameaças representadas pela juventude. O potencial fóbico dessa relação pode ser medido pelo extraordinário número de narrativas novecentistas que tematizam as dificuldades de coexistência entre pais e filhos – ora de um ponto de vista dos progenitores, ora do ponto de vista de seus descendentes, isto é, tanto os pais são potenciais fontes de medo para crianças quanto as crianças o são para os pais.

Para o foco deste trabalho, estamos interessados apenas nas narrativas em que às crianças cabe o papel de agentes do medo. Chamaremos essas histórias de narrativas de **crianças monstruosas**, e propomos dividi-las, para efeito de demonstração apenas, em dois grupos: i) as crianças que são monstruosas por causas alheias às suas vontades; e ii) as crianças que são monstruosas por causas que lhes são inerentes.

No primeiro caso, temos um conjunto de narrativas em que as crianças, embora sejam vistas como ameaças, não deixam de ser também vítimas, pois as causas de sua monstruosidade são, em grande

medida, estranhas às suas vontades. As más influências sobre o comportamento infantil surgem de diversas fontes, de tal modo variadas que chamam atenção pela quantidade de perigos existentes no mundo (cf. BRUHM, 2006; KOLBUSZWESKA, 2007; MURPHY, 2016; GREGORY, 2018).

Há, por exemplo, os riscos da sexualidade infantil, como em *Lolita* (1955), de Nabokov, em que a figura da menina é descrita, por vezes, como um demônio tentador, apesar de ser, também, o alvo do desejo pedófilo de Humbert. Nesse caso, a criança adquire características monstruosas a partir do ponto de vista desviante adotado pela narração.

Muitas outras narrativas do período deram vazão aos temores de ataques nucleares e de desenvolvimento científico incontrolável. Em romances como *Os meninos do Brasil* (1976), de Ira Levin, o perigo é representado pela inovação tecnológica ou biológica. Houve, ainda, representações de ameaças extraterrestres – frequentemente encaradas como alegorias de invasão estrangeira. Esse tipo de ficção apresenta o medo de que a nova geração seja extraordinariamente superior à anterior, a tal ponto que a domine ou se deturpe de modo irreversível.

No segundo caso, as crianças são o próprio problema, e a condição monstruosa a elas imposta diz respeito a atributos que são inerentes à condição de criança. A monstruosidade da criança obedece, assim, às mesmas regras gerais de criação de monstruosidade geral. A criança monstruosa, no século XX, acompanha a tendência de os monstros novecentistas serem menos dependentes da aparência física, e serem considerados monstruosos por critérios avaliativos de cunho moral.

Concomitante à progressiva tendência de não mais se tomar a aparência física como principal índice da monstruosidade, observa-se também a proliferação de narrativas que criticam o papel das forças culturais como opressoras e responsáveis por vitimizar aqueles que possuem aparências diferentes. Não por acaso, pois, o tropo do “*sympathy for the devil*” – isto é, “quando o monstro se torna o protagonista e a cultura torna-se a antagonista” (WEINSTOCK, 2020, p. 359) – dissemina-se ao longo do século XX, inclusive no subgrupo das crianças monstruosas.

Em um ambiente de profundo relativismo moral, é comum que a percepção da monstruosidade da criança venha acompanhada de uma crítica embutida que responsabiliza as vítimas (os pais; a sociedade)

pelos atos dos monstros (as crianças). Nesse sentido, é essencial avaliar como a retórica da monstrosidade funciona em cada caso. E essa é a razão pela qual estamos classificando as crianças monstruosas da ficção de acordo com o grau de responsabilidade da criança por sua condição como monstro, gerando narrativas mais ou menos progressistas e/ou conservadoras quanto ao seu substrato crítico (cf. WOOD, 2020).

Pensemos, por exemplo, nos meninos de *O Senhor das Moscas* (1954), de William Golding. Isolados em uma ilha deserta, sem a presença de adultos, eles criam, no local, uma ordem social tirânica, baseada na lei do mais forte. Na trama, entendemos que as crianças, quando distantes dos freios civilizatórios, podem se comportar de forma bárbara. Nesse caso, é a própria natureza humana que surge como um perigo, do qual ninguém – nem mesmo garotos de cinco, seis ou sete anos de idade – estaria a salvo.

Podemos citar, ainda, o temor da delinquência juvenil em contos como “Charles”, presente em *The Lottery* (1949), de Shirley Jackson, no qual as crianças não seguem os mesmos valores morais de seus pais e adotam comportamentos desviantes na escola e na vida social. Na obra da mesma autora, o romance *Sempre vivemos no castelo* (1962) indica exemplarmente as ansiedades geradas por configurações familiares que não seguem o modelo patriarcal, como a formada pelas irmãs Merricat e Constance Blackwood.

São frequentes, igualmente, as inquietações em relação à gravidez e à maternidade, que compõem as alegorias presentes nos romances *O bebê de Rosemary* (1967), de Ira Levin, e em *O exorcista* (1971), de William Peter Blatty. Nessas obras, as mães notam que há algo de muito errado com suas crianças, ainda que as explicações para o mal-estar não sejam sempre evidentes e possam decorrer da influência de forças demoníacas ou, simplesmente, de um mal inerente àqueles bebês.

Na literatura brasileira novecentista, o tema da infância monstruosa também foi explorado por vários autores. Como nosso objetivo é panorâmico, indicamos aqui apenas dois exemplos, para além do estudo de caso. Embora nem sempre tais obras possam ser qualificadas como góticas em sua integridade, elas se valem sistematicamente de poéticas negativas para produzir efeitos de recepção como o medo e a repulsa.

O primeiro dos exemplos é uma das obras mais influentes sobre crianças na nossa ficção: *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado.

Como sabemos, o romance apresenta histórias de meninos que cometem pequenos crimes nas ruas de Salvador. Alguns dos membros do grupo são caracterizados por seus desejos sádicos: parte dos garotos quer explodir a cidade, torturar os ricos, estuprar meninas ou simplesmente causar mal aos outros. Engajado politicamente, o livro argumenta que essas figuras infantis têm aspectos monstruosos por viverem em uma sociedade tão ou mais monstruosa, responsável por deformá-las.

O segundo exemplo – o conto “A casa do girassol vermelho” (1947), de Murilo Rubião – demonstra como o tema também ganhou contornos insólitos. O texto é, ainda, um bom lembrete de como a monstruosidade infantil frequentemente se associa à sexualidade e às tentativas de reprimi-la. Na trama, um grupo de jovens comemora efusivamente a morte do pai adotivo, chamado Simeão, que desempenhava um papel coercitivo ao tentar controlar as práticas sexuais dos filhos, em especial as visitas dos meninos aos quartos das meninas. Durante os festejos, as personagens dão vazão a seus impulsos eróticos e lembram das violentas disputas com o falecido e seus capangas. Em certo sentido, a obra evoca as tensões geradas pelas ideias de liberação sexual da juventude que viriam a se tornar pauta dos movimentos estudantis de maio de 1968 na França.

### ***Boca do Inferno* [1957], de Otto Lara Resende**

Nesse tipo de literatura, as formas de figuração das crianças são de tal modo complexas que podem variar dentro de uma mesma obra. Tomemos como estudo de caso pontual o livro de contos *Boca do Inferno*, publicado por Otto Lara Resende em 1957. Ao longo de suas sete narrativas, acompanhamos meninos e meninas em tramas mórbidas, marcadas por casos de homicídios, incesto, suicídio, pedofilia, entre outros crimes. Todas elas se desenvolvem em um mesmo espaço: uma cidade fictícia, extremamente católica, do interior de Minas Gerais. Não por acaso, portanto, a obra causou bastante controvérsia no meio literário brasileiro da época e foi alvo de críticas sobre a sua suposta imoralidade (cf. MASSI, 2014; KIROVSKY, 2020).

Durante a leitura, é tentador buscar quais seriam as causas para o comportamento aterrorizante das crianças. Podemos nos perguntar: elas surgiriam dos problemas da estrutura familiar; da influência de

um meio repressivo; das atitudes cruéis dos adultos; ou de uma maldade inata? Os textos de Otto parecem sugerir que todas essas opções são válidas, inclusive para um mesmo caso.

O conto “O porão” é ilustrativo dessa diversidade de motivações. É também o texto que mais explicitamente representa a criança como um monstro. Seu protagonista se chama Floriano: um menino de 12 anos, sem pai presente e com uma mãe pouco atenta aos detalhes de sua rotina. Já nas primeiras páginas, somos apresentados ao comportamento sádico do personagem:

Com um pontapé, Floriano arrancou uma galinha choca do ninho, agarrou um ovo carregado de piolhos, olhou-o contra a luz, cheirou-o, atirou-o, num movimento inesperado, contra o muro. O cheiro de podre era bom, sadio. Todas as galinhas entraram a cacarejar, em algazarra de medo. Floriano encantou duas galinhas debaixo do poleiro cheirando a estrume e pena, pegou uma delas, apalpou-a com o dedo mindinho – não tinha ovo, atirou-a para o ar com violência. (RESENDE, 1998, p. 42)

Além da crueldade, é relevante também observar a preferência de Floriano pela podridão, o que reforça a sua personalidade desviante. Em outra passagem, o personagem chega a urinar e defecar nas folhas da horta familiar. O recurso ao realismo grotesco cumpre, então, uma função importante no texto. Ao destacar a preferência do garoto por um “baixo corporal” (cf. BAKHTIN, 2010) fétido e repulsivo, a narração enfatiza novamente os atributos monstruosos do garoto.

Se, por um lado, poderíamos tentar entender o comportamento de Floriano a partir de sua configuração familiar e de seu ambiente cultural repressivo, por outro, notamos como as suas atitudes surgem de um mal-estar maior – existencial como também em relação ao mundo – e revelam certa gratuidade. Para ele, a violência seria uma resposta natural, desmotivada e de difícil controle, inclusive contra si próprio, como é possível observar no trecho a seguir, quando o personagem tenta consertar uma bicicleta:

A chave de parafuso escapava, beliscava-lhe a mão, sobrevia-lhe uma impaciência irritada, um desejo de vingar-se, de distribuir pontapés contra tudo, de quebrar a bicicleta com fúria, machucar-se, sangrar. Mas se continha, o suor gotejava no seu rosto – era tão fácil para os outros, para ele era difícil, impossível. Bicicleta, carrinho

de pau, brinquedos mecânicos, papagaios – tudo o desafiava, os objetos eram inertes, hostis. (RESENDE, 1998, p. 43)

As ações de Floriano se associam a um espaço específico: o porão da casa, localizado bem abaixo da sala, descrito como estreito, sujo e escuro. O espaço se configura como um *locus horribilis*, onde o protagonista esconde objetos roubados e mata cruelmente outros bichos. As descrições da narração apresentam o local como uma entidade viva, fora do alcance dos adultos – propício, portanto, para os segredos do personagem. Neste espaço, o menino desenvolve um sem-número de atos cruéis:

Floriano escondia ali todos os seus segredos, tudo o que desejava pôr fora do alcance dos mais velhos. Era o seu mistério. [...] Ali se deu o assassinio do gato da casa, Veludo [...]. Floriano ajeitou-se, deitou o bicho a modo e, segurando-o pelo dorso, vibrou-lhe uma violenta pancada na cabeça. Veludo soltou um miado feio, quase feroz, arreganhou os dentes e quis unhar a mão que o segurava. Floriano continuou as pauladas, com fúria, com prazer. [...] Com o tempo, um cheiro insuportável surgiu pela casa, penetrou pelo assoalho da sala de jantar, Floriano voltou ao porão, desenterrou o gato e, com cuidado para que ninguém o visse, foi enterrá-lo na horta, marcando o local com uma cruz no muro. Nesse dia, não pôde jantar, sentia tonteiras, tinha a impressão de que de seu próprio corpo se desprendia o cheiro podre do gato, olhos comidos, escorrendo, pastoso, por debaixo do pelo gelado, gelatinoso. (RESENDE, 1998, p. 49-50)

A monstruosidade do protagonista fica mais explícita quando chama Rudá – um de seus amigos na região, igualmente violento contra os animais – para visitar o espaço. Em uma longa cena, repleta de sugestões ambíguas que sugerem um desejo sexual reprimido, Floriano o esfaqueia com seu canivete:

A casa pesava em cima dos meninos, ambos se sentiam meio sepultados, já não tinham noção de onde se encontravam. [...] Floriano abriu o canivete, ergueu-o diante dos olhos, a lâmina fria reluziu. [...]

Rudá quis erguer-se, dobrou um joelho, mas, com a perna, Floriano indicou-lhe que se conservasse deitado.



– Está com medo? – perguntou Floriano, debruçando-se sobre seu rosto. [...]

Floriano tapou-lhe a boca com a mão esquerda, enquanto golpeava com a mão direita. Rudá se contorceu, mas não parecia esforçar-se para se liberar dos golpes. Gemeu fundo, virou-se de lado. Floriano sentiu a mão molhada, mas não deu conta de que podia ser sangue. Rudá era franzino, não tinha sete fôlegos. A esteira molhada indicava que ele tinha se urinado todo. (RESENDE, 1998, p. 51-52)

O conto se encerra logo na sequência, quando o personagem sobe até a sala para tomar café com a mãe. Embora o momento seja prosaico, a narração menciona o cachorro da família, que se afasta do menino, atemorizado. Com esse desfecho sugestivo, observamos que as causas para a monstruosidade infantil escapam a uma explicação unívoca e podem passar despercebidas pelos adultos – inclusive pelos próprios pais.

Quando levamos em conta os meninos e meninas criados por Otto Lara Resende e por outros escritores da literatura brasileira e da estrangeira, entendemos como o gótico oferece recursos narrativos e imagéticos úteis para expressar a ansiedade cultural em relação à família e à infância. Pelos exemplos que apresentamos, observamos como as crianças assombraram o imaginário cultural ao longo do século XX. Elas nos assustam justamente pela dificuldade que temos em controlá-las e, o que é ainda mais assustador, em antecipar quem elas se tornarão quando adultas. Tememos que sejam diferentes de nós; tememos também que sejam exatamente como nós.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*; o contexto de François Rabelais. 7a ed. Tradução de Yara Frayeschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- BRUHM, Steven. Nightmare on Sesame Street: or, the Self-Possessed Child. *Gothic Studies*, Edinburgh, v. 8, n. 2, p. 98-113, nov. 2006.
- FRANÇA, Júlio (org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- FRANÇA, Júlio; SENA, Marina (org.). *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2020.

- GEORGIEVA, Margarita. *The Gothic Child*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- GREGORY, Kristen. Exceptional and Destructive: The Dangerous Child and the Atom Bomb in Postwar Science Fiction. In: FLEGEL, Monica; PARKES, Christopher (org.). *Cruel Children in Popular Texts and Cultures*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. p. 153-168.
- KIROVSKY, Maíra. Otto Lara Resende: a narração insensível em *Boca do Inferno* (1957). In: FRANÇA, Júlio; SENA, Marina (org.). *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2020. p. 163-177.
- KOLBUSZWESKA, Zofia. *The Purloined Child: American Identity and Representations of Childhood in American Literature (1851-2000)*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2007.
- MASSI, Augusto. Posfácio. In: RESENDE, Otto Lara. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- MURPHY, Bernice M. Horror Fiction from the Decline of Universal Horror to the Rise of the Psycho Killer. In: ALDANA REYES, Xavier (ed.). *Horror: a literary history*. London: British Library, 2016. p. 131-158.
- PUNTER, David. *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. Essex: Longman, 1996a. v. 1.
- PUNTER, David. *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. Essex: Longman, 1996b. v. 2.
- RESENDE, Otto Lara. *A Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. [1957]
- WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. Charles Brockden Brown and the Frontier Gothic. In: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. *Charles Brockden Brown*. Gothic Authors: Critical Revisions. Cardiff: University of Wales Press, 2011. p. 26-52.
- WOOD, Robin. An Introduction to the American Horror Film. In: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (org.). *Monster Theory Reader*. London: University of Minnesota Press, 2020. p. 108-135.



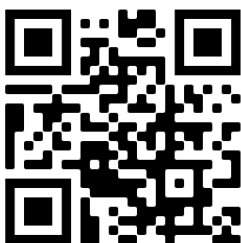


---

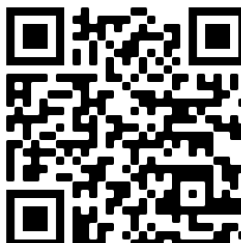
## Informações sobre a presença online da ABRALIC

**Visite nosso site**

[abralic.org.br](http://abralic.org.br)

**Siga-nos no Facebook**

[facebook.com/associacaoabralic](https://facebook.com/associacaoabralic)

**Visite nosso canal no YouTube**

[tiny.cc/ABRALIC](https://tiny.cc/ABRALIC)

**Entre em contato**

[contatoabralic@gmail.com](mailto:contatoabralic@gmail.com)



**Saudações  
comparatistas!**

Os textos deste livro foram compostos em Source Serif, família tipográfica de Frank Griebhammer livremente inspirada nos tipos gravados por Pierre Simon Fournier, na França, no século XVIII. Os títulos foram compostos em Objektiv, família tipográfica de Bruno Mello. O papel do miolo é o Polen Soft 80 g/m<sup>2</sup> & o papel da capa é o Cartão Supremo 300 g/m<sup>2</sup>.



---

“É verdade que estudar a dimensão espacial da e na Literatura não é uma novidade. Apesar de menos frequente, em algumas obras o pilar espacial se destaca e se torna o principal objeto de investigação literária. Mas poucas vezes se busca auxílio e colaboração da área do saber que se dedica exclusivamente ao estudo do espaço: a Geografia. Apenas recentemente, nas últimas duas décadas, é que estudos interdisciplinares têm inovado no campo da Crítica Literária e do Comparatismo, reunindo conhecimentos de mapeamento e de cartografia da Literatura. Mas dialogar com a Geografia não se resume unicamente ao estudo do espaço, e sim, a um espectro amplo que engloba nuances do habitar e do sentir o espaço, afetando psicologias e ações literárias e humanas.”

