

Moisés Monteiro de Melo Neto
Nilton José Melo de Resende
Renildo Ribeiro-de-Siqueira
Org.

COLEÇÃO APCN

LITERATURAS
DE LÍNGUA
PORTUGUESA:
ESTUDOS
CRÍTICOS


EDuneal

Moisés Monteiro de Melo Neto
Nilton José Melo de Resende
Renildo Ribeiro-de-Siqueira
Org.

COLEÇÃO APCN

LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA: ESTUDOS CRÍTICOS


EDuneal
Arapiraca/AL
2021



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE ALAGOAS

Reitor: Odilon Máximo de Moraes

Vice-Reitor: Anderson de Almeida Barros

Diretor da Eduneal: Renildo Ribeiro-de-Siqueira

CONSELHO EDITORIAL DA EDUNEAL

Presidente: Renildo Ribeiro-de-Siqueira

Titulares

Professores:

José Lidemberg de Sousa Lopes

João Ferreira da Silva Neto

Luciano Henrique Gonçalves da Silva

Natan Messias de Almeida

Maria Francisca Oliveira Santos

Márcia Janaína Lima de Souza - Sistema de Bibliotecas (SIBI)

Suplentes

José Adelson Lopes Peixoto

Edel Guilherme Silva Pontes

Maryny Dyellen Barbosa Alves Brandão

Ariane Loudemila Silva de Albuquerque

Ahiranie Sales dos Santos Manzoni

Elisângela Dias de Carvalho Marques - Sistema de Bibliotecas (SIBI)

Revisão: Maria Luzimar Fernandes dos Santos

Capa: Marseille E.

Diagramação: Marseille E.

Catálogo na Fonte

Universidade Estadual de Alagoas

Sistema de Bibliotecas- SiBi/UNEAL

Divisão de Tratamento Técnico da Informação

Bibliotecária Responsável: Márcia Janaina Souza

L776	Literaturas de Língua Portuguesa: estudos críticos / Moisés Monteiro de Melo Neto; Nilton José Melo de Resende; Renildo Ribeiro-de-Siqueira (Organizadores) - Arapiraca: Eduneal, 2021. 241 p. ISBN: 978-65-86680-66-9 DOI: https://doi.org/10.48016/9786586680669eduneal E-book: https://www.eduneal.com.br/produto/lit-de-lingua-portuguesa/ 1. Literatura. 2. Língua portuguesa. 3. Crítica. I. Melo Neto, Moisés Monteiro de (Org.). II. Resende, Nilton José Melo de (Org.). III. Siqueira, Renildo Ribeiro-de (Org.). CDU 869.0
------	--

SUMÁRIO

6 APRESENTAÇÃO

10 **1. A SIMBOLOGIA DO RIO E O DO TEMPO NO ROMANCE DE MIA COUTO: *UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA***
Maria Verônica Tavares Neves CARDOSO

36 **2. A TRÍADE SIMBÓLICA E O TRIUNVIRATO DA VIOLÊNCIA – A FORÇA DA LINGUAGEM LITERÁRIA EM *TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA***
Maria Betânia da Rocha de OLIVEIRA

58 **3. CONTRACULTURA E LITERATURA EM ALAGOAS: HIBRIDISMO CULTURAL, NEGATIVIDADE LÍRICA E DISSONÂNCIA ESTÉTICA DA MODERNIDADE EM *LUCY BRANDÃO***
Antônio José Rodrigues XAVIER

86 **4. LITERATURA AFRICANA LUSÓFONA E SUAS PECULIARIDADES: *O ALEGRE CANTO DA PERDIZ* E A CRÍTICA LITERÁRIA**
Moisés Monteiro de MELO NETO

- 117** **5. LITERATURA DE CORDEL E A SECA NO NORDESTE: A POÉTICA DE JESSIER QUIRINO SOB O SIGNO DA SAUDADE**
Thaís Duarte SILVÉRIO
Cristiano Cezar Gomes da SILVA
- 137** **6. O SOLDADO SEM MÃOS: ALEGORIA DO COLONIZADOR EM MULHERES DE CINZA, DE MIA COUTO**
Renildo RIBEIRO-DE-SIQUEIRA
Joseane Ferreira da COSTA
- 165** **7. MARCAS DA RASURA: UMA ANÁLISE DE DUAS VERSÕES DO CONTO “BIRUTA” DE LYGIA FAGUNDES TELLES**
Kledja Germania Araujo da SILVA
Nilton José Melo de RESENDE
- 202** **8. UMA ANÁLISE HISTÓRICO-LITERÁRIA DAS REPRESENTAÇÕES DE LETRADOS EM OBRAS LITERÁRIAS BRASILEIRAS**
Andrew Yan Solano MARINHO
- 227** **SOBRE OS AUTORES**
- 233** **ÍNDICE REMISSIVO**

APRESENTAÇÃO

As análises contidas neste livro revelam a importância das diversas perspectivas teóricas e metodológicas de abordagem do texto literário, sempre plural e multissignificativo, reforçado pela singularidade de obras unidas pela língua portuguesa e as singularidades dos seus países de origem.

Em *A simbologia do rio e do tempo no romance de Mia Couto: Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Maria Verônica Tavares Neves Cardoso procura analisar a construção das temporalidades que envolvem a morte e os desmembramentos simbólicos dos elementos da água e do tempo representados no significante rio, numa estratégia de transmissão de vozes silenciadas e da riqueza da cultura oralizada, com suas lendas, provérbios, tradições, uma vez que nesse romance a sabedoria popular é enfatizada a todo o momento.

Maria Betânia da Rocha de Oliveira, em *A tríade simbólica e o triunvirato da violência – a força da linguagem literária em Triste Fim de Policarpo Quaresma*, direciona sua análise para as formas de violência nesse romance de Lima Barreto, por meio da perspectiva materialista lacaniana proposta pelo filósofo esloveno Slavoj Žižek, tratando das violências subjetiva e objetiva, sistêmica e simbólica, que aparecem como consequências das relações de poder entre classes, no cenário político e social no livro em questão.

Em *Contracultura e literatura em Alagoas: hibridismo cultural, negatividade lírica e dissonância estética da modernidade em Lucy Brandão*, Antônio José Rodrigues Xavier analisa a produção da poeta Lucy Brandão (1961–2000), que apresentava soluções poéticas como uma representação tardia da lírica da modernidade negativa e dissonante, aproximações performanciais, “repentes urbanos”, que, assim nomeados, se referem ao deslocamento formal, secularmente concebido como “repente” — da poesia oral da Região Nordeste do Brasil — para uma motivação performática da complexidade cultural mais para o metropolitano do que para o campesino.

Moisés Monteiro de Melo Neto nos oferece o texto *Literatura africana lusófona e suas peculiaridades: O alegre canto da perdiz e a crítica literária*, no qual são feitas observações sobre a literatura africana lusófona e suas peculiaridades, discutindo-se a questão do colonialismo português e também os primórdios da “literatura legítima” de Cabo Verde, Guiné-Bissau, Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe, através de obras de nomes como Alda Espírito Santo, Agualusa, Ondjaki, Paulina Chiziane, Pepetela, cujas obras suscitam reflexões sobre gênero, etnia, classes sociais, história, memória, teoria literária.

O texto *Literatura de cordel e a seca no Nordeste: a poética de Jessier Quirino sob o signo da saudade*, de autoria de Thaís Duarte Silvério e Cristiano Cezar Gomes da Silva, busca compreender como a literatura de cordel, comumente difundida e circulada no Nordeste nos séculos XIX e XX, contribuiu, junto a outras artes, a exemplo da música, cinema, pintura e literatura considerada erudita, para o fomento e cristalização de imaginários que durante décadas associaram a região aos flagelos decorridos dos períodos de grande estiagem.

Renildo Ribeiro-de-Siqueira e Joseane Ferreira da Costa, em *O soldado sem mãos: alegoria do colonizador em mulheres de cinza*, de Mia Couto, analisam uma obra em que se revisita o passado da história colonial de Moçambique, país metonimicamente representado através dos eventos passados na aldeia de Nkokolani – obra em que são mostradas as mazelas do sistema colonial sofridas pelos moçambicanos que, indefesos, não só contemplaram a invasão de suas terras, mas também assistiram à violação de sua cultura, crenças, costumes, línguas e identidade.

Em *Marcas da rasura: uma análise de duas versões do conto “Biruta” de Lygia Fagundes Telles*, Kledja Germania Araujo da Silva e Nilton José Melo de Resende analisam duas versões publicadas do referido conto (1958 e 2018), da referida autora, a fim de perceber as modificações que ela fez de uma versão para a outra, analisar quais as possíveis motivações que ela teve para isso e quais as mudanças de sentido ocorridas no texto a partir dessas modificações. O objetivo geral é demonstrar os processos de construção de sentido no texto literário a partir da análise das operações de modificação feitas pela autora. São utilizadas para isso as quatro operações básicas preconizadas nos estudos da Crítica Genética: o acréscimo, a supressão, a substituição e o deslocamento, com base em autores como Calil, Felipeto e Fabre.

Por último, Andrew Yan Solano Marinho, em *Uma análise histórico-literária das representações de letrados em obras literárias brasileiras*, trata das representações de letrados no enredo e nas personagens de textos literários de três períodos históricos (Colônia, Império e República Velha), a saber: o Desertor (1774), de Silva Alvarenga; O Ateneu (1888), de Raul Pompeia; e São Bernardo

(1934), de Graciliano Ramos; reconhecendo correspondências entre esses elementos ficcionais e o contexto sócio-histórico da produção dos romances.

Este livro faz parte das comemorações do Jubileu de Ouro da Uneal, Universidade Estadual de Alagoas. Esperamos que a leitura lhe seja prazerosa.

Moisés Monteiro de Melo Neto
Nilton José Melo de Resende
Renildo Ribeiro-de-Siqueira

Alagoas, inverno de 2021



1

A SIMBOLOGIA DO RIO E O DO TEMPO NO ROMANCE DE MIA COUTO: *UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA*¹

Maria Verônica Tavares Neves CARDOSO

<https://orcid.org/0000-0002-5230-8635>

voluntar para o sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os rios são construtores de mundos sociais e aglutinam em torno de si uma boa quantidade de representações como “lugar de significação” que são. Servem de baliza ou marco quase míticos para estratégias socioculturais (GANDARA, 2007)².

Mia Couto, pseudônimo de António Emílio Leite Couto, é considerado um dos mais importantes escritores moçambicanos da atualidade, é o único escritor africano que é membro da Academia Brasileira de Letras (ABL), escreve em diversas formas, mas todas com algo em comum: a sensibilidade. Seus textos procuram traduzir e explicar a alma humana, o que torna impossível alguém permanecer indiferente após a leitura de suas obras, portanto, se configura como um dos autores africanos mais reconhecidos e aclamados da atualidade.

1 DOI: <https://doi.org/10.48016/9786586680669edunealcap1>

2 Citado por Chiapeti & Chiapeti (2011, p. 71)

É “escritor da terra”, escreve e descreve as próprias raízes, explorando a própria natureza humana e sua marcante relação com a terra. Suas obras contêm uma linguagem extremamente rica e fértil em neologismos, metáforas, metonímias, entre tantas outras figuras de linguagem, conferindo-lhe, assim, primorosa percepção e interpretação da beleza interna das coisas que ele exprime através de sua peculiar linguagem literária.

Sua obra leva o leitor a acreditar que cada palavra inventada por Mia exprime com precisão a secreta natureza daquilo a que ele se refere, fazendo-nos pensar que nenhuma outra pudesse ter sido utilizada em seu lugar. O autor trabalha com imagens que evocam a intuição de mundos fantásticos, que chegam a ser surrealistas, quando comparadas ao mundo “real” em que vivemos (FENSKE, 2012).

Quando lemos as obras desse autor, fica evidente para os leitores e amantes da literatura a influência de outros autores em sua obra. Conforme ratificamos em Bratkowsky (2014), Mia Couto foi influenciado primeiramente por Luandino Vieira, autor angolano, [...], mas também por grandes e ilustres autores brasileiros como: Adélia Prado, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, José Lins do Rego, Manuel Bandeira, entre outros.

Essa marca da escrita de Mia Couto sugere que a sua obra é formada a partir das vivências com outras culturas literárias, como a brasileira e a do continente africano, o que, por sua vez, dá margem para a ocorrência das intertextualidades literárias e para a polifonia dos discursos do africano diaspórizado. O autor escreveu romances memoráveis como *Terra sonâmbula* (1995), *A varanda do frangipani* (1996), *Mar me quer* (1998), *Vinte e zinco* (1999), *O último vôo do flamingo* (2000), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*

(2003) entre outros. Como também escreveu contos e poesias. Sua obra é bastante diversificada não só em gênero, mas também em temáticas, conforme explicam Fonseca e Cury (2008),

Inocência Mata, em prefácio ao livro *Mia Couto: espaços ficcionais*, nos diz que Mia Couto possui uma diversificada obra (...) e em termos temáticos – temas que o autor actualiza através de constantes polarizações complementares (nunca excludentes): tradição/modernidade, /oratura/escrita, voz/letra, velho/novo, campo/cidade, região/país, local/global, nacional/universal, natureza/cultura, mesmo/outro, e suas mestiças combinações a partir das quais o escritor constrói uma verdadeira sinfonia do diálogo entre diferentes (FONSECA; CURY, 2008, p. 9).

O autor é bastante eclético e transita pelos diferentes gêneros, mas podemos perceber que após transitar pela poesia, como ele mesmo confirma, esta ficou impregnada nas suas obras, inclusive em seus romances. Podemos verificar isso na prosa trabalhada neste estudo, ela é impregnada de poesia. Mia assume que nunca saiu “desse universo da poesia”, sendo “um poeta infiltrado no mundo da prosa, contando histórias pelo uso da poesia”, e que a utiliza “não apenas como gênero literário, mas com certo modo de olhar, uma sugestão de outra lógica que só pode ser vista por ela” (PRADO, 2011).

Em grande parte de suas narrativas, o autor procura interligar a tradição oral africana à tradição literária ocidental como forma de preservar a memória de Moçambique e da África, a partir de uma linguagem de recriação, em que se superpõem as fronteiras entre a prosa e a poesia, como já foi dito. Assim sendo, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro

Secco reforça esse argumento ao afirmar que “o discurso literário de Mia Couto tece uma rede intertextual e simbólica com os mitos e as crenças dos povos moçambicanos” (SECCO, 2006, p. 72).

Neste estudo, buscamos reconhecer nessa rica construção simbólica um *modus operandi* que o autor encontra para reafirmar o lugar da tradição e da oralidade do povo moçambicano e de trazer para a ficção, por meio do discurso literário, temas recorrentes dessa escrita literária, tais como “a viagem, a errância, o deslocamento” (FONSECA; CURY, 2008, p. 84), sendo que essa transição espacial pode ocorrer tanto no sentido real quanto no imaginário.

Muitos de seus personagens fazem viagens ao passado, revisitando as lutas de seu povo, para retornarem ao presente com um olhar mais crítico acerca de sua condição enquanto indivíduo. Ana Mafalda Leite afirma que o tema da viagem, quando surge, é na encenação desses mares e rios, demanda de paz, de conciliação entre tradição e modernidade, entre confluência dos rios interiores com o mar litorâneo. É ainda a remitologização da história, das navegações e dos signos coloniais. (LEITE, 2012).

Podemos verificar essas características (viagem, errância, deslocamento, presença dos elementos rio (água), tempo, terra, casa, enfim a remitologização dos signos coloniais), que foram apontados pelos autores supracitados, como uma marca da escrita de Mia Couto. E muitas dessas características se apresentam na narrativa romanesca de *um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Desse modo, propomo-nos, através de uma análise descritiva, discutir a constituição de uma das características desse romance: a presença da simbologia, e, dentro desta, em específico, dois elementos que identificamos como recorrentes no romance a água e o tempo.

O nosso objetivo geral é mostrar essa relação simbólica tecida entre o mito e o sagrado e que envolvem, ao longo de toda narrativa, os elementos rio/ tempo, e sua relação com a (re) construção identitária do protagonista Marianinho, personagem narrador e a manutenção da tradição do clã dos Marianos, que irá se desenvolver ao longo do período em que ele é convocado para retornar à Ilha de Luar-do-Chão, para participar da cerimônia fúnebre do avô Dito Mariano, até então, reconhecido como seu avô, mas que na realidade era seu pai.

Para o embasamento teórico, utilizamos os postulados de Cirlot (1984), Bachelar (1997), Chevalier e Gheerbrant (2016), bem como as explicações críticas de Fonseca e Cury (2008), Garcia (2011), Leite (2012), Castro (2013), entre outros.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE EM PAUTA

A Literatura, segundo Coelho (2000), constitui-se como um poderoso rastreador da história de vida e de mundo traçada por homens e mulheres que entregaram à expressão literária a tarefa de registrar seus pensamentos e seus valores, construindo, assim, um fio condutor que nos permite entender, em meio ao caos atual, um pouco de nossa identidade cultural. Desse modo, a Literatura através de suas narrativas atua de maneira mais profunda e essencial para dar forma e divulgar os valores culturais de uma sociedade ou civilização. Nesse sentido, podemos corroborar com Benjamim (1993), que afirmava que a narrativa tem função de transmitir experiências, sejam elas pessoais ou coletivas de um povo ou de uma cultura.

Essas narrativas podem transmitir o conhecimento da ciência, das origens ancestrais, das relações do homem com os espíritos e com

os deuses, e da importância da vida com a comunidade. Sendo assim, podemos reconhecer esses traços nas narrativas coutianas, em especial, no romance em pauta *um rio chamado tempo e uma casa chamada terra*, publicado em 2002, por meio dele o autor retrata as mudanças profundas por que tem passado Moçambique e confronta o mosaico de vozes que constitui o universo cultural de um povo marcado, profundamente, pelos longos anos de colonização.

O livro *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* é narrando em primeira pessoa, pelo o jovem Mariano que regressa à sua casa para participar da cerimônia fúnebre do avô, o lugar chama-se Ilha Luar-do-Chão, que será palco de todos os acontecimentos extraordinários que dão densidade dramática à narrativa. O jovem estudante retorna ao seu berço natal, para cumprir com a missão de enterrar o avô Dito Mariano, clinicamente morto, ou em estado cataléptico, como afirma o médico da ilha. No entanto, no decorrer da narrativa temos a impressão de que ele se mostra mais vivo, que nunca, na sua condição de morto.

O neto de Dito Mariano, depois de anos distante da Ilha onde nascera, nesse retorno repentino pela morte do avô/pai, passa a ser considerado, portanto, um estrangeiro na própria terra e entre os de sua raça. O jovem acabara por adquirir hábitos de um mulungo, nome dado para os brancos, na língua local, o que lhe imprime certo distanciamento dos seus, inclusive do pai, já que mãe, também não tinha, pois Mariavilhosa, não havia morrido, mas se convertido em água ao confundir-se com o rio, espaço mítico e divisor de águas da narrativa.

Ao longo do romance, Marianino, enquanto aguarda a cerimônia fúnebre do avô/pai, vai reconstruindo a sua verdadeira história e também a de sua família. Começa a (re)aprender as tradições e as memórias de sua gente, que foram apagadas pelas mentiras engendradas pelo avô e

também pelos costumes adquiridos na vida urbana, quando teve que ser enviado para a cidade para estudar. Mas que, na verdade, era para encobrir as inverdades sobre seu nascimento.

No decorrer da narrativa, com as descobertas, suas perspectivas iniciais vão se modificando, pois ao chegar à ilha, pretendia, apenas, participar da cerimônia fúnebre do avô e retornar a sua vida “normal”. A partir do reencontro com as suas memórias e com a sua história, vai se redescobrir e se envolvendo com a ilha e os costumes de seu povo.

Em síntese, podemos afirmar, conforme Feitosa (2008), que muitos espaços se revelam significativos para a construção da diegese do romance, a começar pela Ilha Luar-do-Chão, lugar mítico, palco de fenômenos sobrenaturais que mapeiam a “quase” morte de Dito Mariano. Nela se verifica o esforço sobre-humano do jovem Mariano em conhecer a real história de sua família, incluindo a sua, como também em expulsar os exploradores e em preservar os rituais e tradições de Moçambique, bem como em garantir a conservação e a existência de Nyumba-Kaya, a morada absoluta dos vivos e dos antepassados.

A SIMOLOGIA DA ÁGUA (RIO) E DO TEMPO COMO ELEMENTOS PREPODERANTES PARA A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DO PERSONAGEM MARIANO

Água é a matéria-signo dessa profundidade, mistura nas narrativas estudadas seus símbolos ambivalentes de nascimento e morte. “É uma substância cheia de devaneios divinatórios” (BACHELARD, 2002, p. 93).

A simbologia vem se tornando uma vertente cada vez mais estudada pelos diversos ramos do conhecimento. Desse modo,

permeiam os estudos filosóficos, históricos, religiosos, psicológicos, antropológicos e literários. Para Silva e Pinheiro (2020):

O estudo dos símbolos vem demonstrando “a capacidade que o homem tem de criar-se e recriar-se, de cobrir-se e descobrir-se nos níveis físico, mental, psíquico e espiritual. O símbolo tem a maestria de estar inserido na própria construção do Ser e de uma sociedade, levando e elevando os indivíduos a um estado transcendental. Isso se dá porque, na formação de uma civilização, mesmo que não haja a presença da escrita, os símbolos estão presentes para representar imagens, pensamentos, fenômenos naturais. (SILVA; PINHEIRO, 2020, p. 284).

No romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, a relação simbólica da água e do tempo é muito marcante e decisiva para a compreensão da urdidura da trama na narrativa, pois o leitor precisa decifrar essa forte relação simbólica com o conhecimento da cultura, da crença e da tradição local do povo moçambicano, representado no romance pela família dos Marianos e pelo povo que habita a Ilha de Luar-do-Chão. Podemos identificar essa relação desde o nome, cuidadosamente, pensado pelo escritor para o protagonista e narrador, Mariano.

Conforme aponta Vera Maquêa (2005), em seu nome, confluem o tempo e o mar (mar e ano = Mariano), portanto, uma relação simbólica da água e do tempo está representada no nome daquele que foi destinado a reconfigurar a sua história e a de seu povo.

Desse modo, essa representação simbólica envolve, na sua composição, a água (mar), e sua relação com o tempo que, no romance,

se mostra sempre “espiralada”, termo cunhado por Leda Martins que consiste na “primazia do movimento ancestral (...), que matiza nas curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de perene transformação” (MARTINS, 2002, p. 84).

Esse desenho em espiral do tempo mimetiza as narrativas míticas e coloca a morte como presença. Essa relação mítica justifica o avô morto não conseguir morrer, pois não havia cumprido com seu destino, não consegue se desligar do presente, por isso, continua no comando. Por meio das misteriosas cartas, e com o apoio de Mariano, seu filho legítimo e não neto, como se pensava, passa a comandar os rituais do seu próprio enterro, a desvelar os mistérios que escondia e a ensinar a tradição ao filho, que ficaria imbuído de perpetuar.

Tanto o rio Madizimi, quanto o tempo se constituem enquanto símbolos, que representam uma fronteira entre a tradição e o moderno, com todos os seus desmembramentos significativos e simbólicos. Através deles, conseguimos ouvir o ressoar das vozes antigas, que são responsáveis por transportar a sabedoria dos mais velhos e anelam tempos e lugares (CASTRO, 2013). Tanto a cidade quanto a ilha têm como limite o rio que ganha, ao longo da narrativa, vários sentidos.

O rio é um dos símbolos mais significativos da narrativa, que junto aos demais símbolos aqui estudados, vai, analogamente, como se faz com um quebra cabeça, reconstituindo a identidade e a memória do clã dos Malilanes (Marianos). O rio e o tempo aparecem como os primeiros elementos simbólicos presentes na primeira parte do título do romance e nele o rio já é chamado de tempo, apontando para a intrínseca relação desses símbolos no interior do romance. Sobre essa relação simbólica do título, Cardoso (2019) afirma:

Desde a escolha do título, a obra de Mia Couto, “Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra”, já evoca os fortes traços de lirismo, uma vez que as palavras que o **compõe são polissêmicas e sugerem imensa simbologia**. O tempo, importante elemento composicional do romance, pois ele é o grande guardião de todos os mistérios e segredos do lugar e da família Malilanesa. **O tempo é metamorfoseado, através do rio, denominado de Madzmi, o rio representa o tempo mítico, com poderes de amaldiçoar, mas também, abençoar, purificar, que é capaz também de esconder e de revelar segredos, guardar a tradição daquele povo** (CARDOSO, 2015, p. 125. Grifos meus).

Desse modo, conforme a autora supracitada, a metamorfose entre o rio e o tempo se constitui como um forte poder simbólico de unir no mesmo espaço/tempo forças contrárias, capazes de convergir para um centro, pois incorporam poderes de abençoar/amaldiçoar, esconder/revelar, nascer/viver/morrer, na vida dos personagens. Conforme podemos compreender nas palavras de Chevalier (2016, p. XXIV), a finalidade do símbolo é justamente essa, ou seja, a de se apropriar desta tomada de consciência do ser (em todas as dimensões do tempo e do espaço), bem como de sua projeção no além, para o autor

O símbolo estende pontes, reúne elementos separados, reúne o céu e a terra, a matéria e o espírito, a natureza e a cultura, o real e o sonho, o inconsciente e a consciência. A todas as forças centrífugas de um psiquismo instintivo, levado a dispersar-se na multiplicidade das sensações e das emoções, o símbolo opõe uma força centrípeta, estabelecendo precisamente um centro de relações

ao qual o múltiplo se refere e onde encontra sua unidade. [...] o símbolo é um fator de equilíbrio. Um jogo vivo de símbolos num psiquismo assegura uma atividade mental intensa, sadia e, ao mesmo tempo, liberadora (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. XXVII-XXVIII).

Ao longo da narrativa, é possível verificar essa fusão simbólica, por meio de figuras de linguagens presentes ou não, em várias passagens. No primeiro capítulo, intitulado “na véspera do tempo”, Marianinho diz:

Nenhum país é tão pequeno como o nosso. Nele só existem dois lugares: a cidade e a ilha. **A separá-los, apenas um rio. Aquelas águas, porém, afastam mais que a sua própria distância.** Entre um e o outro lado **reside um infinito.** São duas **nações, mais longínquas que planetas** (COUTO, 2003, p. 18, Grifos meus).

Nesta passagem, podemos inferir que o rio, além de servir como fronteira entre dois mundos distintos: a cidade, de onde havia partido Marianinho para o enterro do seu avô e a Ilha, lugar de origem desses. Mas também, há uma alusão ao tempo, pois, de acordo com o narrador, “entre um e o outro lado reside um infinito”, ou seja, tanto o rio quanto o tempo, simbolicamente, remetem ao infinito.

Não há, portanto, alusão a um tempo cronológico, mas ao tempo descontínuo, porque ele faz parte do Universo. Nesse sentido, podemos inferir que o tempo não para, portanto, essa infinitude, tanto do rio quanto do tempo, faz deles os guardiões eternos dos dois modos de vida presentes nos lados opostos do rio, um representa a tradição e o outro vai de encontro a este.

Desse modo, podemos inferir que o rio da vida, mas também, da morte, ao longo do romance, funciona como uma espécie de corrente ininterrupta do tempo, em que há contínuas cenas de nascimentos, mortes e renascimentos. Conforme explicam Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 780)

o simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas, o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte [...] ou a travessia de uma margem a outra.

Ao longo da narrativa, é possível observar essa fusão simbólica. Na sequência, podemos ver um excerto que ilustra por meio do uso de algumas figuras de linguagens: comparação, metáfora, personificação e comparação, configurando-se na beleza da linguagem coutiana, por meio da voz de um importante personagem, Juca Sabão, uma espécie de primeiro professor do protagonista Marianinho.

No capítulo 4, denominado “as primeiras cartas”, o personagem Juca Sabão diz “**o rio é como o tempo**” (p. 61); “**o rio é uma cobra** que tem a boca na chuva e a cauda no mar” (p. 61); e no terceiro excerto, o narrador protagonista, se recordando do amigo professor, agora morto, relembra suas palavras em uma das inúmeras lendas contadas por Juca, “Como aquelas em que nas noites escuras, as grandes árvores das margens se **desenraizam e caminham sobre as águas**. Elas se **banham como se fossem bichos de guelras** (...) (COUTO, 2003, p. 61, Grifos meus).

Desse modo, é possível vislumbrar a ideia de que as águas exercem forte simbologia na obra, uma vez que tem função de afastar os

lados, dando a ideia de que entre eles existe um infinito. Simbolicamente, é pela morte do avô, que o neto é forçado a realizar a travessia de uma margem a outra do rio, toda essa travessia envolve rituais de passagens, responsáveis por estabelecer vínculos entre o passado e o presente, que determinarão o futuro do Clã dos Marianos. A relação simbólica possibilita ao avô/pai e ao neto/filho estabelecerem um diálogo entre os tempos da tradição e da modernidade representados pelo rio e pelo tempo. Conforme expõe Garcia:

Na estória de Mia Couto, as personagens do neto e do avô executam esse movimento. O avô atualiza as crenças coletivas ao guiar o neto pelos rituais de passagem desta vida para outra, através da morte, enquanto o neto absorve o conhecimento dessa memória antiga e o funde com elementos de sua realidade presente. Dialogam assim com o tempo da tradição e o tempo da modernidade (GARCIA, 2011, p. 88).

No romance, essa travessia ajuda Marianinho a conhecer sua verdadeira identidade e a história de seus familiares, uma vez que ele se sentia estranho, tanto em seu lugar de origem, quanto nos deslocamentos reais e imaginários vivenciados nesse retorno à ilha. No protagonista reside a contradição rural/urbano.

Essa dualidade experimentada por ele se revela também no tratamento oferecido pelos familiares, que ora o tratam como um estrangeiro, que nada sabe de sua terra e de sua gente, como consta no trecho: “Você ficou muito tempo fora. Agora é um mulungo” (COUTO, 2005, p. 159); ora quando o destinam a coordenar os ritos de passagem do avô, o que requer uma sabedoria local, que só será possível com o

resgate das tradições oralizadas de seu avô, mas que vão se materializar nas fantasmagóricas cartas do avô Dito Mariano, que tenta se redimir de seus pecados ao esclarecer todas as mentiras que envolvem o nascimento de Marianinho e a certeza de que alguém está preparado para preservar as tradições do clã.

De acordo com Castro (2013), o narrador não atravessa o rio apenas para reencontrar sua família, mas pelas histórias e vozes que chegam enredadas nos azuis de seus mistérios. Assim sendo, Couto afirma que,

Nenhum rio é apenas um curso d'água, esgotável sob o prisma da hidrologia. Um rio é uma entidade vasta e múltipla. Compreende as margens, as áreas de inundação, as zonas de captação, a flora, a fauna, as relações ecológicas, **os espíritos, as lendas, as histórias** (COUTO, 2011, p. 53, Grifos meus).

Desse modo, Mía Couto interpela os valores prevaletentes em toda uma sociedade e que oscilam, dramaticamente, entre o apelo da tradição e da modernidade, do local e do universal, do passado e do presente. Tudo isso é percebido, conforme Noa:

Através dos recorrentes diálogos entre as personagens, os espaços (físicos, psicológicos, individuais e colectivos) e os tempos (subjectivos, privados, históricos e míticos) convivem. Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra questiona vivências, fustiga a degradação da vida pública e denuncia a degenerescência dos costumes (NOA, 2006, p. 164-165)

Uma das lendas que ultrapassam as margens geográficas do rio no romance é a de vida e morte de Mariavilhosa, suposta mãe de

Marianinho. O narrador procura saber sobre a história de sua mãe, e pergunta a avó: “– É verdade que minha mãe morreu afogada?”

Afogada era um modo de dizer. Ela suicidara-se, então? A avó escolhe cuidadosamente as palavras. Não seria suicídio, também. O que ela fez uma certa tarde, foi desatar a entrar no rio até desaparecer, engolida pela corrente. Morrera? Duvidava-se. Talvez tivesse se transformado nesses espíritos da água, que, anos depois, reaparecem com poderes sobre os viventes. Até porque houve quem testemunhasse que, naquela derradeira tarde, à medida que ia submergindo, Mariavilhosa, se ia convertendo em água. Quando entrou no rio, seu corpo já era água. E nada mais senão água (COUTO, 2003, p. 105).

Dulcineusa, ainda complementa: “–Água é o que ela era, meu neto. **Sua mãe é o rio, está correndo por aí, nessas ondas**” (COUTO, 2003, p. 105, Grifos meus). Para Cirlot (1984), o simbolismo do rio estaria mais ligado ao transcórre irreversível do tempo. O autor afirma que o rio “é um símbolo ambivalente por corresponder à força criadora da natureza e do tempo. Por um lado, **simboliza a fertilidade** e a progressiva irrigação da terra; **por outro, o transcurso irreversível e, em consequência, o abandono e o esquecimento**” (CIRLOT, 1984, p. 499. Grifos meus).

Quando lemos a citação que traz a narrativa sobre como a suposta mãe de Mariano desapareceu, vemos que ela não morreu afogada, nem se suicidou, mas foi engolida pelo rio e transformou-se em água. Ora, se tomamos como modelo de análise para a narrativa o que Cirlot (1984) afirma sobre a simbologia do rio, é possível uma interpretação por esse

viés simbólico, pois Mariavilhosa teve uma vida marcada pela ausência discursiva imposta às mulheres africanas, tanto pelos homens africanos quanto pela violência do colonizador.

No romance, a personagem foi violentada pelo “respeitado” administrador da Ilha Luar-do-chão, o Português Frederico Lopes, de quem engravidou do primeiro filho e se viu obrigada a abortar. Santos e Oliveira (2013), em *cicatrizes da violência colonial: em um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, apresentam uma síntese da história desta personagem com importantes reflexões sobre a sua condição.

Ela, em segredo, aborta aquele que seria seu primeiro filho. Para o narrador, “a história teria aqui um fim [se] não fossem as marcas que ficaram em Mariavilhosa. O ventre dessa mulher adoecera para sempre” (COUTO, 2003, p. 104). Anos depois, Mariavilhosa voltou a engravidar, porém esse bebê nasce morto. No dia da Independência, Mariavilhosa deu à luz um natimorto, metáfora para a História de Moçambique, ele também um morto antes de nascer. Enquanto o povo celebrava o futuro, Mariavilhosa “morria de um passado: o corpo frio daquele que seria o seu último filho” (COUTO, 2003, p. 191). Assim, a personagem Mariavilhosa transita entre a vergonha de ter sido violentada, a impossibilidade de gerar filhos e a resistência de seu marido, Fulano Malta, em virar a página das tradições familiares

O rio como um símbolo ambivalente, conforme Cirlot (1984) que, por um lado, simboliza a fertilidade e a progressiva irrigação da terra; mas que, por outro, provoca o transcurso irreversível e, em consequência, o abandono e o esquecimento. Possibilita-nos, então,

uma compreensão de que Mariavilhosa opta não em morrer, pois isto já ocorrera em vida, primeiro pelo ato violento a que foi submetida diversas vezes, pela dor, pelo desrespeito, pelo silenciamento, por ter que cometer um segundo ato de violência contra o seu corpo e contra a vida, cometer um aborto, para não ser vítima de falatórios difamadores de sua gente, e assim ser aceita entre eles. Torna-se infértil, outro drama a ser enfrentado, pela tradição local. E, ainda é usada para encobrir uma mentira, o caso amoroso entre Dito Mariano (suposto avô de Marianinho) e a tia Admirança (irmã mais nova de Dulcineusa, avó de Marianinho).

No capítulo que trata da revelação da paternidade de Mariano, seu avô revela que dos encontros amorosos com a cunhada, esta engravidou, logo, ele arquiteta um plano, que envolve Mariavilhosa em mais um sofrimento profundo, a perda de um segundo filho.

Pensei rápido, num modo de sanar o pecado. **Pedi a Mariavilhosa, sua mãe, que fizesse de conta que estava grávida, se ela fingisse bem, os xicuembos lhe dariam, mais tarde um filho verdadeiro. Sua mãe fingiu tão bem, que a barriga lhe foi crescendo.**

(...)Sua mãe aumentava de um vazio. Seu pai sorria todo saciado. **E até ela mesma acreditava estar dando guarida a um novo rebento.**

(...) trouxemos o pequeno bebe na encobertura da noite e fizemos de conta que se dava um parto (...) até seu pai chorou, crente de que o vindouro era genuíno fruto de seu sangue. **Mas com o tempo o menino cresceu, foi ganhando feições. Admirança definha só ao pensar que esse moço ia revelando a identidade do pai verdadeiro. Ela suplicou**

para deixar esse seu filho sair da ilha. Ele que crescesse fora, longe das vistas. E longe de sua culpa. E o menino foi mandado para cidade. Lá se fez homem, um homem acertado no sentimento. Esse homem é você, Mariano, Admiração é sua mãe (COUTO, 2003, p. 235, Grifos meus).

Todos os tipos de violência física e psicológica sofridos por Mariavilhosa a fez entrar, gradativamente, em um processo de loucura. Desse modo, ela não morre, mas se confunde com as águas, transforma-se nas águas para que ocorra o que Cirlot (1998) afirma ser **um transcurso** irreversível e, em consequência, o abandono e o esquecimento.

Para a personagem, o fardo era insuportável, morrer não seria suficiente, mas o abandono e o esquecimento talvez pudessem lhes trazer algum tipo de paz. Tanto é que sua história quase não era falada, e quando precisava ser trazida à tona era como se fosse uma lenda.

Reitera-se o que afirma o narrador Marianinho: “Minha mãe acabara sucumbindo como um velho navio de carga. Transportava demasiada tristeza para se manter flutuando” (COUTO, 2003, p. 231). No contexto das sociedades oprimidas e, conforme Márcio Seligmann, “essa realidade da morte é gritante na mesma medida em que é emudecida, silenciada, enterrada. Ela retorna compulsivamente – na cabeça de uma sociedade culpada e que ‘não entende sua história’” (SELIGMANN, 2005, p. 73). Assim, também fica evidente uma das atrocidades cometidas pelo colonizador contra o povo moçambicano, o estupro contra as mulheres, como forma de silenciar e/ou abafar qualquer ato de resistência por parte do colonizado.

Podemos também fazer uma leitura, a partir da visão simbólica apresentada por Patri (apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p.

781), em sua nota sobre a simbólica heraclitiana da água e do fogo, ele observa que

[...] a palavra rios, no plural, não significa a pluralidade dos braços de um rio; existe um rio para cada homem que mergulhar em suas águas. No sentido simbólico do termo, penetrar (ou mergulhar) num rio significa, para a alma, entrar num corpo. **O rio tomou o significado do corpo. A alma seca é aspirada pelo fogo; a alma úmida é sepultada no corpo. O corpo tem uma existência precária; escoá-se como a água, e cada alma possui seu corpo particular, a parte efêmera de sua existência – seu rio próprio.**

O simbolismo do rio é, ao mesmo tempo, o da fertilidade, o da morte e o da renovação. Segundo o Dicionário de símbolos, “o simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas, o da fertilidade, da morte e da renovação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 780). Na obra em análise, é possível identificar os três aspectos na caracterização do rio: fertilidade, morte e renovação.

A fertilidade se faz presente pela concretização do caso de amor entre os amantes Dito Mariano e a cunhada Admirança, que tem como espaço o rio que é, ao mesmo tempo, o cenário e o palco do amor proibido, resultando no nascimento de Marianinho, portanto, filho do adultério cometido pelo falso avô e pela falsa tia. Mas também, ocorre com Mariavilhosa, vítima de estupro, e que tem sua fertilidade maculada por um aborto feito em segredo com a raiz da palmeira Lala, espetada no útero. Depois dessa violência o seu ventre adoeceu para

sempre, resultando na sua esterilidade. Desde o dia em que o médico a encontrou em um terrível estado, “Mascarenha encontrara-a num estado deplorável: as entranhas infectadas, sangue apodrecendo seu ventre” (COUTO, 2003, p. 104).

Os aspectos da morte estão presentes em várias situações no romance, dentre elas a de Juca sabão e a de Mariavilhosa. Mas, a morte e a renovação se imbricam na história de Dito Mariano, uma vez que é por meio do enterro do chefe do clã, que se torna possível, após as confissões de todos os seus segredos revelados ao longo da narrativa por meio de nove cartas, ao seu neto/filho, conceber um novo futuro para o clã dos (Marianos) Malilanes. Enterrado à beira do rio, Dito Mariano se dirige para a sua nova casa, assentada em terra firme.

O Avô vai ser enterrado na margem, onde o chão é basto e fofo. (...) Começa a chover assim que descemos o Avô à terra. Conservo as cartas em minhas mãos. Mas as folhas tombam antes de as conseguir atirar para dentro da cova.” (COUTO, 2003, p. 239). O cumprimento do ritual de limpeza nas águas do rio descortina um novo tempo que deverá ser construído: Mergulhamos nas águas. Não sei do que nos lavamos. Para mim, o rio, de tão sujo, só nos pode conspurcar. Todavia, cumpro o ritual, preceito a preceito. Limpamo-nos no mesmo pano. Em seguida, Curozero segura um pedaço de capim a arder e o agita apontando os quatro pontos cardeais. - Seu Avô está abrindo os ventos. A chuva está solta, a terra vai conceber (COUTO, 2003, p. 240).

O simbolismo do rio é, ao mesmo tempo, o da fertilidade, da morte e da renovação. Entre os gregos, os rios eram objetos de culto,

quase divinizados, como filhos do Oceano e pais das Ninfas. Não se podia atravessá-los, senão depois de cumpridos os ritos da purificação e da prece: Não deveis atravessar jamais as águas dos rios de eterno curso, antes de ter pronunciado uma prece, com os olhos fixos em suas correntes magníficas, e antes de ter mergulhado vossas mãos nas águas agradáveis e límpidas. Aquele que atravessar um rio sem purificar as mãos do mal que as macula, atrairá sobre si a cólera dos deuses, que lhe enviarão, depois, castigos terríveis (HESÍODO, *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 781).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo, procuramos analisar, na obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, a construção das temporalidades que envolve a morte e os desmembramentos simbólicos dos elementos da água e do tempo representados no significativo rio. Pudemos identificar como o autor cria um *modus operandi* particularizado, através de suas vivências e pelo vasto conhecimento que tem dos mistérios e das riquezas africanas, mais precisamente, nesta obra, e como isso se reflete enquanto uma estratégia para transmitir ao leitor essas vozes silenciadas, a riqueza da cultura oralizada, as lendas, os provérbios, as tradições desse povo, uma vez que a sabedoria popular é enfatizada a todo o momento.

O autor cria neologismos que ressoam naquilo que não poderia ser dito de outro modo, traz o lirismo para minimizar o discurso romanescos de seus personagens que, geralmente, são seres profundamente tocados pelo sentimento trágico da vida, pela angústia de raiz, como é observado nos personagens deste romance, o que faz

desses sujeitos pós-coloniais, tanto os que fazem a diáspora, quanto os que ficam e tentam identificar-se com os novos costumes e tornam-se sujeitos de identidades difusas, por se sentirem cindidos, roubados de sua cultura, de suas identidades e de suas tradições.

O que percebemos é que o autor procura resgatar essa cultura, essas tradições e a recompor as identidades de seus personagens. Neste estudo, optamos por verificar como a simbologia usada pelo escritor ajuda a ressignificar essa cultura e a recompor essas identidades. Neste romance, os elementos água e tempo, representados pelo significativo rio, permeiam todas as histórias contadas na narrativa, mas particularmente, nos detivemos a analisar o personagem narrador Mariano e a sua trajetória que o transporta de modo real e mítico de um lado ao outro do rio Madzimi, com a missão de enterrar o avô. No entanto, aos poucos, ele se vê envolvido no resgate de sua verdadeira identidade, através da reconstrução simbólica de sua história e de sua família, a partir de um diálogo com o avo Dito Mariano, por meio de misteriosas cartas que vão contando e reconfigurando as identidades dos personagens.

O sentido de ambulante do narrador com suas viagens (real e imaginária), em busca de conciliar passado e presente, tradição e modernidade é também revelado pelas águas dos rios, com suas histórias e mistérios trazidos e levados nas correntezas. As águas atravessam a multiplicidade das vozes narrativas (polifonia) que compõem a textualidade literária de Couto, neste livro. Elas fluem em sentidos variados, como se os eixos simbólicos se deslocassem, de igual modo, sem um centro único, nesse ritmo e movimento desaguam metáforas diversas.

O rio constitui-se também como espaço fronteiro entre dois mundos, o oral e o letrado, o do vivo e o dos mortos. Mas as duas

margens se banham nas mesmas águas, o que implica afirmar que se misturam, apesar de afastadas. “Essa liquidez arrasta, em espiral, também a morte (sempre em presença) de alguns personagens e a primazia da ancestralidade como princípio de convivência e harmonia do grupo” (CASTRO, 2013, p. 82).

Enfim, podemos sintetizar a importância desse significativo rio e dos elementos água e tempo e sua relação com o resgate da identidade, para a manutenção da tradição desse povo, representados pela família dos Marianos. Nas palavras do personagem narrador, Marinaninho, que também empresta sua voz a outros personagens, ao longo do romance, neste caso, ao seu avô Dito Mariano, que agora sabia ser seu pai. O personagem traz, na composição de seu nome, como tratado no corpo deste capítulo, os dois elementos (água/mar + tempo = > Mar e ano = Mariano). Seu pai, reforça essa relação quando afirma:

Sabe, Marianito? Quando você me nasceu lhe **chamei de água**. Mesmo antes de ter **nome de gente**, essa foi a primeira palavra que lhe deitei: madzi. **E agora lhe chamo outra vez de água**. Sim, **você é a água que me prossegue, onda sucedida em onda, na corrente do viver**. (...) Afinal, tudo o que escrevi foi por segunda mão. A sua mão, a sua letra, me deu voz. Não foi senão você que redigiu estes manuscritos. E não fui eu que ditei sozinho. Foi a voz da terra, **o sotaque do rio** (COUTO, 2003, p. 238). Você, meu neto, **cumpriu o ciclo das visitas. E visitou casa, terra, homem, rio: o mesmo ser, só diferindo em nome. Há um rio que nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e desagua não no mar**, mas na terra. **Esse rio uns chama de vida** (COUTO, p. 258, Grifos meus).

Os excertos ratificam essa expressividade representada nos elementos água e tempo, que se reconfigura no rio, em toda extensão do romance, e no mar, como na composição do nome de Mariano. Esses excertos demonstram a perfeita espiralidade do tempo, em que a água é o elemento vital para simbolizar, através do rio, todos os ciclos pertencentes à vida e à morte

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BRATKOWSKI, Bianca Rodrigues. Mia Couto e sua maneira de emendar, apagar e enfeitar a vida através da literatura. **Nau Literária**: crítica e teoria de literaturas . ISSN 1981-4526 .V. 10, N. 01 • Jan/Jul, 2014 . p.p .206-216. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/46921/30156>. Acesso em jul. 2021.

CARDOSO, Maria Verônica Tavares Neves. O processo de liricização de um rio chamado tempo e uma casa chamada terra, de Mia Couto. In: ROMUALDO, Edson Carlos (orgs) *etal.* **Imersão nas Letras**: percursos literários e linguísticos. Arapiraca,AL: Eduneal, 2019, p.p. 115-136.

CASTRO, Renata de Cabral. **O tempo é minha casa**. Uma leitura das obras Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto, e Rio dos Bons Sinais, de Nelson Saúte. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerai: Belo Horizonte, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

CHIAPETTI, Rita Jaqueline Nogueira; CHIAPETTI, Jorge. **A água e os rios:** imagens e imaginário da natureza. Geograficidade v.01, n.01. ISSN: 2238-0205, Inverno, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/30828431/A_%C3%A1gua_e_os_rios_imagens_e_imagin%C3%A1rio_da_natureza

CIRLOT, J. E. (1984). **Dicionário de símbolos** (R. E. Ferreira Frias, Trad.). São Paulo: Editora Moraes. (Original publicado em 1969)

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura, arte, conhecimento e vida**. Peiropólis. Ed: Peiropólis, 2000.

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FENSKE, Elfi Kürten. **Mia Couto:** o afiadador de silêncios. Tempo cultural Delfos, nov, 2012.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel. Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra: a percepção da paisagem em Mia Couto. **XI Congresso Internacional da ABRALIC** Tessituras, Interações, Convergências 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto:** espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

GARCIA, Neiva Kampf. **Uma reflexão sobre a relação simbólica entre água e tempo na contística de Mia Couto**. Dissertação. Mestrado em Literatura Portuguesa e Luso- Africanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidade & Escritura nas Oralidades Africanas**. Lisboa: Colibri, 2012.

MAQUÊA, Vera. Três romances de Mia Couto: horizontes moçambicanos. In: **Diálogos críticos:** literatura e sociedade nos países de língua portuguesa. Vima Lia Martin (org.). MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha. Entrevista com Mia Couto. Via Atlântica (USP), São Paulo, n.8, p. 205-217, 2005.

MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha. Guimarães Rosa e Mía Couto: veredas africanas. Caderno Fênix Ciência (UNEMAT), Ed. UNEMAT - FAPEMAT - Cáceres, v. n.2, n.2, p. 105-112, 2006ão Paulo: Arte e Ciência, 2005.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela. (Org.) **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/ UFMG: Poslit, 2002.

NOA, Francisco. Modos de fazer mundos na actual ficção moçambicana. In: **Marcas da diferença: as literaturas de língua portuguesa**. Rita Chaves e Tânia Macedo (orgs.). São Paulo: Alameda, 2006.

PRADO, Ricardo. **Personagem em busca de um autor**. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/carta-na-escola/personagem-em-busca-de-um-autor>. Acesso em: 13 de maio de 2011.

SANTOS, José Benedito dos Santos; OLIVEIRA, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de. Cicatrizes da violência colonial: em um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de mia couto. **Revista Decifrar** (ISSN 2318-2229) Manaus/AM Vol. 02, nº 01 (Jul/Dez-2013) Uma Revista do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa da UFAM.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. **Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos**. In: Via Atlântica n. 9. São Paulo: FFLCH/USP, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura: O testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003

SILVA, Geovanna Dayse Bezerra; PINHEIRO, Vanessa Riambau. A mulher com corpo de rio e nome de canoa: a simbologia da água em O outro pé da sereia, de Mía Couto. **Teoliterária**, V. 10, N. 21, 2020. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Desktop/Mia%20Couto/49114-149787-1-PB.pdf>. p.p. 282-301.

2

A TRÍADE SIMBÓLICA E O TRIUNVIRATO DA VIOLÊNCIA – A FORÇA DA LINGUAGEM LITERÁRIA EM *TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA*³

Maria Betânia da Rocha de OLIVEIRA

<https://orcid.org/0000-0002-9862-2857>



voltar para o sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, apresenta, em sua unidade de composição, a representação dos fatos que marcaram o período histórico, social e cultural dos primeiros anos da República. A trama transcorre no ano de 1893, mas sua escrita e publicação datam de 1911, e retrata o patriotismo do personagem Policarpo Quaresma, algo que, além de incontestável, ultrapassa os limites do nacionalismo vigente.

O Brasil retratado é um país que transita entre os anos finais do século XIX e o início do século XX, cujo progresso estava em ascensão em todas as esferas, principalmente na política, já que a República, recém proclamada, surgia como um sistema de governo capaz de garantir os requisitos de “liberdade, igualdade e fraternidade” entre todos os brasileiros e os estrangeiros que aqui se instalaram,

3 DOI: <https://doi.org/10.48016/9786586680669edunealcap2>

principalmente porque anteriormente, enquanto colônia de Portugal, os menos favorecidos, social e culturalmente, só serviam como objeto de exploração e de expropriação de nossas riquezas naturais.

A partir do momento em que temos essas informações históricas sobre as relações sob as quais o Brasil se encontrava, podemos mostrar que, no momento da obra, embora o Brasil fosse um país formalmente livre, esta formalidade não se fazia na prática. E isso podemos constatar ao longo da obra quando nos deparamos com generais sem guerra, almirantes sem navios ou mesmo a constatação de que o nacionalismo era um conceito que se dissolvia diante da realidade – o que leva a exterminar todos os projetos de reforma do protagonista da obra em questão.

A inconsistência desses projetos fica mais explícita quando comparamos as tentativas do protagonista de defesa dos interesses nacionais aos reais interesses do governo, principalmente porque as raízes de seus projetos estavam mergulhadas numa malha de relações de um sistema que estava tomando formas de violência cada vez mais nítidas: a sociedade regida pelo capital.

Nessa perspectiva, apresentamos a violência, enquanto representação ficcional no romance de Lima Barreto, observando, além das suas formas de manifestações na trama, sua importância na estrutura de composição literária. Defendemos a tese de que os elementos estruturais da narrativa estão estritamente relacionados com a representação da violência histórica ocorrida no Brasil nos primeiros anos da República; problemas estes gerados pela artificialização das relações sociais e pela violência cotidiana, características presentes ao longo de toda a narrativa, o que torna a escrita de Lima Barreto sempre atual.

AS FORMAS DA VIOLÊNCIA DE ŽIŽEK EM *TRISTE FIM* E A FORÇA DA LINGUAGEM LITERÁRIA DE LIMA BARRETO

A busca pelo nacional em Lima Barreto configura-se como um processo que envolve seres historicamente situados em contextos sociais claramente definidos nas diversas situações que permeiam a sociedade. Nessa concepção, o patriotismo de Policarpo Quaresma pode ser pensado como um dispositivo discursivo que representa a construção da realidade social do indivíduo, com todas as formas de violências sofridas, enquanto ser social em construção, a partir do seu movimento na Ordem Simbólica, tal qual a realidade que se manifesta na e pela linguagem, conforme apresentamos a seguir.

A violência é decorrente dos mais variados problemas sociais que afetam a existência humana, e a luta de classes surge como a principal responsável, não só pela origem, mas também pelo desenvolvimento da violência. E, assim sendo, apresentamos a violência à luz do materialismo lacaniano proposto por Žižek (2014). Esta corrente filosófica apresenta os elementos necessários para suprir as lacunas que o materialismo dialético deixou sem respostas, como se estas estivessem à espera de um novo olhar. Ou, nas palavras de Silva (2009, p. 211), “Žižek, apesar de criticar o marxismo, não o rejeita, e ele explica isso quando afirma que a luta de classes e a economia não são suficientes para abarcar todos os problemas existentes na sociedade contemporânea”, tais como as questões relacionadas à violência em suas diversas manifestações.

As concepções de Žižek (2014) sobre a violência direcionam o leitor para uma compreensão de natureza paralaxe da violência, ou seja, a partir do deslocamento da visão do que é mais e/ou menos violento, o filósofo chama a atenção para uma distorção ideológica dos atos violentos, uma vez que “uma crise econômica que leva à

devastação é experienciada como um poder incontrollável quase natural, enquanto *deve* ser experienciada como *violência*” (ŽIŽEK, 2014, p. 8, grifos do autor).

Em *Violência: seis reflexões laterais* (2014), Žižek apresenta as diversas formas da violência e chama a atenção para o problema de mantermos o foco nas manifestações facilmente visualizadas, como, os atos de crime e de terror de grande repercussão, uma vez que os atos coletivos colaboram para desviar a atenção da população para a verdadeira violência – aquela que provoca os maiores estragos. De acordo com o autor, esses “sinais mais evidentes de violência que nos vêm à mente” (ŽIŽEK, 2014, p. 18) fazem parte de uma realidade que envolvem as pessoas de forma tão natural e tão presente que elas não percebem as outras formas de violência que se apresentam diariamente em suas vidas.

Tomando como base as concepções das formas visível e invisível da violência, Žižek apresenta as manifestações da violência a partir da distinção entre os aspectos subjetivos e objetivos quando distingue a violência subjetiva da objetiva⁴, classificando-as, respectivamente, quanto à forma, como visível e invisível, mas destaca que “a violência subjetiva é somente a parte mais visível de um triunvirato” e ressalta que a violência objetiva, que se divide em simbólica e sistêmica, é a responsável pela manutenção de um estado “normal” de coisas.

A violência sistêmica colabora para sustentar a subjetividade da violência e consiste “nas consequências muitas vezes catastróficas

4 Faz-se necessário destacar que Žižek, quando se refere às formas de violência, não utiliza as palavras “subjetiva” e “objetiva” na acepção dicionarizada dos termos. Para ele, **violência subjetiva** é aquela diretamente **visível**, representada pelos sinais mais evidentes de violência de larga repercussão midiática. Enquanto a **violência objetiva** é uma violência **invisível**, que sustenta a normalidade dos atos subjetivamente violentos.

do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político” (ŽIŽEK, 2014, p. 17), já que é responsável por sustentar as relações de poder, de dominação e de exploração “necessárias para que uma vida tão confortável fosse possível” (ŽIŽEK, 2014, p. 23).

De acordo com o filósofo, é preciso conhecer as formas da violência originárias da história das relações sociais a partir da análise dos conflitos que emergiram dos processos de exclusão e que caracterizaram a divisão de classes e o fortalecimento do sistema capitalista e que este, uma vez fortalecido, alterou a noção de violência objetiva, fato que torna imprescindível um estudo mais minucioso acerca de sua manifestação na sociedade.

Quanto à violência simbólica – aquela que está “encarnada na linguagem e nas suas formas” –, é caracterizada como “invisível” porque é resultado de uma relação de violência tida como “natural”, uma vez que o agente dominado não se sente vítima de violência. Esse posicionamento se encaixa na concepção que o filósofo expressa sobre o fato de que os homens, apesar de sujeitos da linguagem, falam e vivem em sociedade como meros fantoches guiados pela ordem simbólica, que dirige e controla seus atos. Em outras palavras, por meio da linguagem, a violência se fortalece por meio das relações de dominação social que as formas do discurso reproduzem no cotidiano, pois a violência simbólica é a que se verifica quando uma classe dominante impõe sua cultura às classes dominadas.

Apresentada como uma violência facilmente identificável, a violência subjetiva se caracteriza pelas marcas deixadas ou pelos sinais de agressividade registrados em atos violentos, não apenas visíveis aos olhos, mas também quando ampla e largamente propagados nos espaços públicos ou privados e nas mídias em geral. Essa forma

de violência é percebida no cotidiano em diversas situações e se manifesta sob várias formas, mas Žižek ressalta que há sempre “um agente claramente identificável”, que, por meio da violência subjetiva, colabora para desviar o olhar para o que realmente importa: a violência objetiva, que é, por isso mesmo, mais nociva, a exemplo de assuntos largamente divulgados nas grandes mídias que são apresentados para que “a notícia seja impedida de produzir um efeito mais forte em nosso espaço simbólico” (ŽIŽEK, 2014, p. 17).

Sobre a análise da obra de Lima Barreto por meio dessa teoria, convém destacar que a escrita barretiana coaduna com uma das proposições de Ginzburg (2017, p. 15) sobre a presença da violência em textos literários que fazem relação com os regimes autoritários: “A consciência da presença de violência social na História do Brasil pode atuar como fundamento para escritores construírem imagens, personagens, enredos e estruturas narrativas”. Na obra em análise neste capítulo, observamos o momento histórico dos primeiros anos do Brasil, enquanto República, com destaque para o governo do Marechal Floriano Peixoto. As diversas formas que o eixo central assume na trama criam a forma literária responsável para a apresentação da relação conflitante entre os indivíduos e uma realidade que contrastava com seus ideais de liberdade e de nacionalidade, perpetuamente em luta com as reais formas de dominação que o novo regime trazia.

No romance de Lima Barreto, a trama se desenvolve em três partes as quais correspondem à forma literária utilizada para apresentar o projeto de Policarpo Quaresma de reformar a Pátria, dividido em três estágios diferentes, correspondendo cada um ao vazio que o separa de suas identificações simbólicas e imaginárias. Elas correspondem à Tríade Lacaniana – Simbólico, Imaginário e Real. Em meio às

concepções de um Brasil justo, acolhedor que a República propagava, Policarpo Quaresma sofria com a impossibilidade de realizar seu desejo de integração subjetiva e se constitui como “o sujeito barrado” (\$) de Lacan, isto é, Policarpo é o sujeito que transita pelo Simbólico em busca de preencher “o hiato entre sua identidade psicológica e a sua identidade simbólica – e o patriotismo é a *máscara* ou o *título simbólico* que usa, definindo o que ele é para e dentro do grande Outro (ŽIŽEK, 2010, p. 46, grifos do autor).

E, quando tomamos como referencial a tríade lacaniana, observamos que só a forma de composição tripartida da narrativa (divisão em três núcleos – as três reformas propostas pelo personagem) pode “realizar” na realidade social externa a materialidade dos sonhos do protagonista, pois a realidade de Policarpo Quaresma nunca está completa, já que, na realidade que ele “vê”, há respectivamente três lacunas – a cultural, a agrícola e a política, que se apresentam, respectivamente, como uma mancha a lhe indicar o caminho para sua inclusão naquela ordem Simbólica que deve, efetivamente, seguir a ordem natural da vida humana (ŽIŽEK, 2008).

Em primeiro plano surge, na esfera cultural, a apropriação de uma língua como a primeira forma de identificação social do homem; em segunda instância, as atividades agrícolas remetem aos meios de produção que, nas palavras de Hegel (2001), é responsável pela dependência recíproca dos homens, uns sobre os outros, para a satisfação de suas necessidades. E, finalmente, no terceiro plano, surge a reforma pela política. Não apenas com referência aos “atos do governo”, mas a política como um conjunto de atividades ou práxis da humanidade associada diretamente à prática e que deve permitir aos indivíduos alcançarem o poder.

Logo, no primeiro capítulo, percebemos, por meio da linguagem utilizada pelo narrador que as formas de manifestação da violência conduzirão, desde o início, o percurso de Policarpo Quaresma – que era um homem simples e respeitado e de hábitos regulares, características que se opõem às palavras relacionadas a ele e que remetem à violência: era conhecido como “**Major**” Quaresma e trabalha no Arsenal de “**Guerra**”.

Apresentado como um homem extremamente metódico e que nada parecia quebrar a monotonia estabelecida em suas relações familiares, com os vizinhos e com os poucos amigos que frequentavam sua casa. Policarpo morava em casa própria, era funcionário público, tinha outros rendimentos e “podia levar um trem de vida superior aos seus recursos burocráticos, gozando, por parte da vizinhança, da consideração e do respeito de homem abastado” (BARRETO, 1993, p. 19).

Há neste trecho uma forma sutil de manifestação da violência simbólica e é clara a questão do poder que, mesmo sutilmente, no caso de Policarpo, é base para toda divisão da sociedade em classes. A consideração que os vizinhos nutrem por Policarpo é originária de sua superioridade de “homem abastado”? A forma como a narrativa é conduzida não é o registro de uma violência pelas vias da literatura?

Em oposição à proposta de integração entre o homem e a natureza do nacionalismo romântico, a idealização da Pátria, em Policarpo Quaresma, anunciada em toda a narrativa, é responsável pelo conflito que o faz buscar uma “afinação” naquela sociedade paradoxalmente dividida. É visível a presença forte de um ambiente fragmentado, propenso à violência sistêmica – a violência invisível responsável pelas “consequências catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político” (ŽIŽEK, 2010, p. 17).

A Pátria de Policarpo corresponde a um ambiente onde os males do país são resultados das forças do capital e/ou das ações de figuras políticas, em geral associadas à incompetência administrativa e à corrupção, conforme podemos observar quando o narrador apresenta o “prestígio” profissional do Genelício, um general que usava a publicação de artigos em jornais diários para se manter no cargo e sustentar sua posição e em muitas passagens que fazem referência aos desmandos praticados no serviço público.

Žižek (2010) destaca a manutenção de relações de dominação impostas aos indivíduos para reiterar que o percurso de Policarpo Quaresma rumo à subjetividade fora todo fundamentado nas bases do capitalismo que oculta na linguagem os produtos das violências do sistema político, econômico e social em voga. O caráter violento da subjetivação de Policarpo abriu espaço para as explosões violentas sobre ele mesmo, como, por exemplo, o fato de ele obedecer a uma rotina matematicamente cumprida, de ser funcionário público em uma época de “carreirismo político”⁵, além de viver sob os cuidados domésticos de sua irmã, também solteira, já o coloca em uma posição de dependência de toda uma teia organizada de um sistema simbólico, a quem precisa prestar contas sociais.

A violência simbólica também aparece no trecho em que o narrador anuncia que Policarpo vivia isolado, não recebia visitas, “embora fosse cortês com os vizinhos que o julgavam esquisito e misantropo”. Mais adiante, a violência da linguagem se concretiza de

5 A expressão explica as muitas referências que o narrador faz ao longo da narrativa sobre a forma era ministrada a carreira política, uma vez que eram constantes o favorecimento, a troca de “gentilezas” no cenário político da Primeira República, conforme o registro a seguir: “É curiosa essa coisa das administrações militares: as comissões são merecimento, mas só se as dá aos protegidos” (BARRETO, 1993, p. 45).

forma mais feroz na passagem: “e a única desafeição que merecera, fora a do doutor Segadas, um clínico afamado no lugar, que não podia admitir que Quaresma tivesse livros: “Se não era formado, para quê? Pedantismo!” (BARRETO, 1993, p. 19).

Percebemos aqui uma relação estreita entre a violência da linguagem – expressa nas expressões interrogativa e exclamativa – e a violência sistêmica, caracterizada pelo Simbólico que associa os livros a instrumentos próprios de determinada classe social. A postura do “doutor Segadas” denuncia a exclusão cultural gerada a partir da negação do direito à formação cultural a pessoas que, como Policarpo, não frequentavam os espaços escolares e acadêmicos.

A forma como o narrador apresenta a postura do doutor Segadas nos remete à utilização da linguagem como uma renúncia à violência, uma proposta de negação a um confronto imediato – uma possibilidade de coexistência pacífica, o que, segundo Žižek (2014, p. 59-60), distorce a lógica do processo da comunicação simbólica porque há algo de violento no próprio ato de simbolização do fato. Por ser uma violência que opera em múltiplos níveis, a linguagem destrói a unidade orgânica do fato, tratando as partes como se fossem autônomas, já que reduz a existência dos livros ao uso restrito dos meios acadêmicos, o que provoca a sua mortificação.

E, assim, a violência da linguagem, em consonância com as regras que ditam as relações sociais, aparece expressa, não apenas nos curtos e espaçados diálogos que o protagonista mantém com os poucos personagens que o rodeiam, mas, principalmente, na forma como o narrador conduz as ações e também na forma como descreve a postura e os sentimentos do personagem. Tudo “previsto e predito” na estreita relação que parece “entrelaçar” a violência sistêmica com as constantes

exclamações e interrogações simbólicas que aparecem ao longo da narrativa para comprovar a inconsistência da existência do protagonista perante a sociedade onde habitava, conforme o excerto “– Quem é? perguntou Florêncio. – Aquele vizinho, empregado do arsenal; não conhece? –Um baixo, de *pince-nez*?” (BARRETO, 1993, p. 50).

Alheio aos interesses da ordem Simbólica, Policarpo que estudara a pátria, em todos os seus aspectos, “continuou serenamente nos seus estudos, mesmo porque **não percebeu essa diminuição**” (BARRETO, 1993, p. 20). Em outras palavras, ele não percebe a violência subjetiva que esconde, naquele momento, a vitória da ordem Simbólica. O narrador segue confirmando a teia de violência que envolve Policarpo Quaresma e, como que contrariando todas as suas qualidades de homem pacífico, sua alma ligava-se aos contornos dos atos violentos: “Logo aos dezoito anos quis fazer-se militar; mas a junta de saúde julgou-o incapaz. Desgostou-se, sofreu, mas não maldisse a Pátria. (...) Impossibilitado de evoluir-se sob os dourados do exército, procurou a administração e dos seus ramos escolheu o militar (BARRETO, 1993, p. 22).

Nesse trecho, o narrador nos apresenta, por meio da linguagem, toda a violência subjetiva que o ambiente militar carrega, mas “era onde [Policarpo] estava bem. No meio de soldados, de canhões, onde aspirava diariamente aquele hálito de guerra, de bravura, de vitória, de triunfo, que é bem o hálito da Pátria”. A estrutura linguística dessa passagem confirma a ideia que permeia toda a trama – “Vivemos numa sociedade em que existe uma espécie de identidade especulativa hegeliana dos opostos” (ŽIŽEK, 2014, p. 41), ou seja, em Policarpo, “a violência simbólica social na sua forma mais pura manifesta-se como o seu contrário, como a espontaneidade do meio que habitamos, do ar que respiramos”.

Dentro dessa mesma violência simbólica da linguagem, observamos que a recusa à violência define o núcleo violento da existência humana, quando de sua entrada no Simbólico. Nesse viés, o fato de Policarpo ser de natureza calma, tranquila e pacífica, além de destoar de suas convicções de força e de poder quanto à organização política da pátria, confirma que os atos de não-violência fornecem o pano de fundo necessário para formação de sua preferência pelos intentos violentos (ŽIŽEK, 2014, p. 59).

Os eventos violentos estavam impregnados em Policarpo, em sua forma subjetiva, de forma que não só sustentavam a aparente normalidade, como referenciavam seu ideal de patriotismo, conforme observamos nos trechos em que defende o rio Amazonas “com azedume e paixão” e nas referências à força e ao poder relacionados ao ouro e às guerras: “Policarpo estudou e “sabia o valor do ouro, dos diamantes exportados por Minas, as guerras holandesas, as batalhas do Paraguai” (BARRETO, 1993, p. 23).

Desprovido de ambições, mas movido pelo desejo de implantar uma cultura nacional, Policarpo estudara a Pátria em todos os seus aspectos; examinou todos os ângulos e chegou à conclusão de que tupi guarani era a verdadeira língua dos brasileiros: “a língua é a mais alta manifestação da inteligência de um povo, é a sua criação mais viva e original, e, portanto, a emancipação política do país requer como complemento e consequência a sua emancipação idiomática” (BARRETO, 1993, p. 53).

Para Policarpo Quaresma, a adoção do tupi como língua oficial e nacional do Brasil representaria um caminho de liberdade contra a cultura europeia, “(...) a única capaz de traduzir as belezas [do Brasil e] por ser criação de povos que aqui viveram e ainda vivem. (BARRETO,

1993, p. 53). Com essa ideia, elabora um Requerimento ao Congresso Nacional. O documento de Policarpo Quaresma apresenta a língua como uma cultura nacional, uma espécie de discurso que constrói os sentidos para o seu ideal de pátria que condizem, curiosamente, com a sua compreensão de que a adoção da língua do colonizador é uma extensão das relações coloniais. Policarpo está à frente de seu tempo neste ponto e, por isso, o Simbólico e a construção do mundo, via linguagem, resistem a uma mudança tão radical, fazendo com que seus conterrâneos vejam nele um louco potencialmente perigoso, dado como subversivo, porque prega a execução de atos que visam à transformação ou a derrubada da ordem estabelecida.

Quando relacionamos essa suposta loucura de Policarpo às formas de violência, observamos quanto o acesso ao conhecimento e aos livros representava uma ameaça às raízes do poder da elite. A notícia do tal requerimento se alastrou, chegou ao Palácio Real e a violência sistêmica ganhou novas dimensões “– Isto de livros é bom para os sábios, para os doutores, observou Sigismundo”. Ao que Genelício acrescentou: “– Devia até ser proibido, a quem não possuísse um título ‘acadêmico’ ter livros. Evitavam-se assim essas desgraças. Não acham?” (BARRETO, 1993, p. 51). Os que estava na sala concordaram plenamente.

A crença de que a formação e o conhecimento educacional não devem ser acessíveis a todos apresenta dupla violência: primeiro, “livros só para sábios e os doutores” – os simples mortais não poderiam ter acesso; segundo, é cogitada a possibilidade de se tornar lei: “Devia ser proibido” – livros só para os acadêmicos. Ou seja, se, para Policarpo, os livros eram a fonte para a formação integral do homem; para os demais, o livro seria apenas um mero instrumento de poder social, de status. E, finalmente, é preciso “evitar essas desgraças”. Quais? As relacionadas à

pretensa loucura de Policarpo, enquanto ser da linguagem, de inquietar-se com as próprias angústias e buscar para se constituir sujeito em meio às fissuras abertas de uma nação construída sob o jugo da dominação e da exploração.

A trajetória de Policarpo fora construída sob as formas da violência sistêmica e da linguagem. Quando o diretor toma conhecimento que fora Policarpo o autor do ofício escrito em tupi, ‘despeja’ toda uma série de insultos; furioso porque o documento enviado ao ministro, que assinou sem ler, coloca em risco o seu ‘generalato’ que ia por água abaixo: “Viver tantos anos a sonhar com aquelas estrelas e elas se escapavam assim, talvez por causa da molecagem de um escriturário!” (BARRETO, 1993, p. 60).

Naquele momento, o coronel precisava exercer seu papel de dominador naquela manhã e aquela manhã fora também o dia em que um certo senhor de meia idade fora, violentamente pela linguagem, deposto da patente de major e descera à insignificância de um ‘moleque’ desastrado.

Policarpo ouvia entre atordoado e surpreso todos os insultos, cuja violência não estava nas mãos que o seu superior imediato sacudia furiosamente, também não estava na expressão feroz de seus olhos, que ‘quase’ antecipava o fuzilamento do major. A violência maior estava na linguagem do coronel que reduzia, não o conhecimento de Policarpo, mas também o colocava na categoria dos que não são ‘gente’ quando comparados ao seu dominador. “Pois o senhor pensa que por ter lido uns romances e saber um francesinho aí, **pode ombrear-se** com quem tirou grau 9 em Cálculo, 10 em Mecânica, 8 em Astronomia, 10 em Hidráulica, 9 em Descritiva? Então?!” (BARRETO, 1993, p. 61, grifos nossos).

Faz-se necessário destacar nessas passagens o recurso utilizado por Lima Barreto para transformar as experiências humanas em literatura, por meio da linguagem utilizada para marcar a superioridade de alguns homens sobre os outros em seus atos de comunicação. A linguagem é o maior instrumento de comunicação, mas, segundo Žižek, para se movimentar no mundo Simbólico, o homem, ao interagir com os outros, deve obedecer a certas regras exteriores de forma “mecânica”, sem partilhar o seu mundo interior. E reitera que “de vez em quando uma certa dose de alienação se torna indispensável para uma coexistência pacífica”, principalmente, quando a linguagem, em sua infinita possibilidade de aplicação, coloniza o homem, ao lhe dar uma falsa sensação de coesão à realidade (ŽIŽEK, 2014, p. 58).

Ao ser considerado louco, Policarpo Quaresma é internado no hospício e, quando sai, tem a alma de sonhador alimentada pela proposta de sua afilhada Olga sobre a aquisição de um sítio onde pudesse cultivar seus alimentos e criar seus animais. Novamente empenhado em seu projeto de reformar a Pátria, Policarpo aceitou a ideia da afilhada Olga e comprou o sítio, cujo terreno ‘amanhado’, **só** precisava de boas sementes.

O termo utilizado para definir o terreno por onde Policarpo pisaria nos próximos dias confirma o princípio estabelecido para colocar em ação o projeto do personagem para atingir o seu ideal de pátria pela reforma agrária e, ainda, comprova as inconstâncias e as dualidades que envolviam a vida do personagem, uma vez que a forma adjetivada de como o verbo se apresenta, coloca toda carga de significação na oração seguinte: “**só** precisava de boas sementes”. Isto é, ao limitar o estado do terreno à utilização de “boas sementes”, a linguagem reafirma a dialética da violência *versus* paz que envolvia a existência de Policarpo Quaresma.

A segunda parte da trama apresenta, no título do primeiro capítulo, “No sossego”, uma imagem oposta à representação da violência objetiva – sistêmica e simbólica que Policarpo sofrera no final da primeira unidade. Esta forma de violência ainda é acentuada com o uso do elemento prepositivo “no”, cuja significado pode fazer referência ao lugar – o sítio que Policarpo adquirira, como também pode se referir ao fato de que ele estava ali para viver “sossegadamente”, logo após ter presenciado e sofrido a mais terrível das violências: “Saiu o major mais triste ainda do que vivera toda a vida. De todas as coisas mais triste de ver, no mundo, a mais triste é a loucura; é a mais depressora e pungente” (BARRETO, 1993, p. 74). Em outras palavras, o sítio, cujo nome é “Sossego”, era o lugar ideal para Policarpo viver sossegadamente, como expresso no título “No sossego”.

Policarpo comprou aquele sítio que “não ficava longe do Rio e ele o escolhera assim mesmo **maltratado, abandonado**, para melhor demonstrar a força e o poder da tenacidade, do carinho, no trabalho agrícola.” (BARRETO, 1993, p. 75. Grifos nossos). Para apresentar o estado em que se encontrava aquele sítio, “maltratado e abandonado”, a linguagem surge duplamente violenta – simbólica e sistêmica. Inicialmente, as imagens simbolizadas mostram a imensidão das terras que se tornaram improdutivas por falta de quem as cultivasse, em contraste com o número pequeno de pessoas que passavam fome e cultivavam essas mesmas terras para delas retirar o sustento.

Esse é o “pano de fundo” de que Žižek (2014) fala que torna invisível a violência sistêmica, a contrapartida dessa violência subjetiva que é a falta de investimentos e de políticas agrárias para os pequenos produtores. É contra essa violência demasiadamente enraizada que o projeto agrícola de Policarpo deseja lutar; por isso, escolhera aquelas

terras, pois o fato de estarem maltratadas e abandonadas justifica a força e o poder de que suas ações estão impregnadas.

Desencantado com tanta pressão sofrida, Policarpo Quaresma atribui à esfera política a possibilidade de resolução dos problemas vividos no campo. Nesse momento, está acontecendo uma revolta da marinha (Revolta da Armada)⁶ contra o presidente Floriano Peixoto. Os marinheiros queriam destituí-lo do poder. Surge diante de Policarpo Quaresma uma nova esperança. Resolve juntar-se às forças defensoras de Floriano, esperando neste o governo justo que traria as condições necessárias para o desenvolvimento das atividades do campo. Observamos que, na terceira parte, a violência se apresenta, desde o início, sob o manto da subjetividade, o que a caracteriza como visível porque acontece por meio de explosões violentas, como a Revolta da Armada, representada ficcionalmente, no terceiro projeto elaborado pelo personagem para fazer surgir “o celeiro e a pátria ser feliz”.

Logo após tomar conhecimento da revolta, Policarpo, sempre disposto em seu intento de reformar a pátria que o viu nascer, envia um telegrama ao Marechal Floriano Peixoto: “Marechal Floriano, Rio. Peço energia. Sigo já. – Quaresma” (BARRETO, 1993, p. 116). Chegara o momento de viver no meio da guerra.

Havia elaborado um memorial onde expunha os problemas rurais advindos da “grande propriedade, das exações fiscais, da carestia de

6 A Revolta da Armada foi um movimento deflagrado por setores da Marinha brasileira em 1893 contra o presidente da República, marechal Floriano Peixoto. Encabeçado pelo contra-almirante Custódio de Melo e pelo almirante Luiz Filipe Saldanha da Gama, o episódio expressou com clareza os interesses e as disputas políticas do início do período republicano. Para compreender melhor a Revolta da Armada, contudo, é preciso retroceder ao governo anterior, do Marechal Deodoro da Fonseca, e aos conflitos que levaram à sua renúncia, em novembro de 1891, com apenas nove meses de governo constitucional. MARTINS, H. L. *A revolta dos marinheiros*: 1910. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1988. Disponível em: <<https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/433/1/384%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

fretes, da estreiteza dos mercados e das violências políticas” (BARRETO, 1993, p. 128). Entrega-o diretamente ao Marechal Floriano Peixoto, que o recebe displicente e aborrecido. No documento, Policarpo expunha “as medidas necessárias para o levantamento da agricultura e mostrava todos os entraves, oriundos das grandes e pequenas propriedades, das exações fiscais, da carestia de fretes, da estreiteza dos mercados e das **violências políticas**” (BARRETO, 1993, p. 151, grifos nossos).

A linguagem parece anunciar a vitória da violência sistêmica, cujos valores insistem em mobilizar nas pessoas o medo e, assim, garantir o funcionamento do capitalismo. O Marechal Floriano Peixoto era, ali, o representante do povo. A força e o poder estavam em suas mãos. Policarpo se refere ao presidente, inicialmente, como “o ditador”, relacionando-o à autoridade máxima de um país que concentra todos os poderes em torno de um governo baseado na força e pela força. Mas a atitude de intimidade tomada por um oficial subalterno ao cumprimentar o chefe do poder contrasta com a imagem de um imperador e, principalmente, de um ditador, e todos sorriam alegres por presenciarem “a suprema autoridade do país transmitir um pouco do que tinha de sagrado ao subalterno desabusado” (BARRETO, 1993, p. 129).

Na narrativa, a linguagem expressa o caráter da visibilidade dos atos violentos de Floriano Peixoto, que é “experimentada enquanto tal contra o pano de fundo de um grau zero de não violência” (ŽIŽEK, 2014, p.24), já que o fato de o amor fervoroso pela família, aliado à preguiça e tibieza de ânimo, foi responsável pela formação de um homem que, refratado nas necessidades mentais e sociais dos indivíduos daquele tempo, foi transformado em um estadista que vencia uma série de revoltas mais pela teimosia do que pelo vigor de suas ações.

Os ideais de nacionalismo de Policarpo estavam concentrados na força e no poder de grandes homens em sua história de conquistas bélicas, de exemplos de dominação e exploração. E, conforme constatara, as relações de intimidades que o marechal mantinha com os subalternos não correspondiam à imagem de um homem forte, capaz de governar com inteligência e determinação.

Acreditamos que essa ideologia esteve presente ao longo de toda a narrativa, mas ela surge forte quando Policarpo presencia a seleção, de forma aleatória, dos prisioneiros que seriam fuzilados sem julgamento e clandestinamente. Ao escrever para o presidente sua carta de protesto contra essas atrocidades, Quaresma é preso e considerado traidor. Aguardando seu fim, ele repensa a sua vida e seus sonhos quiméricos de pátria, consciente de que gastara toda a sua juventude e energia atrás de uma ilusão sem fundamento.

Na obra, essa operação ideológica é expressa pela linguagem que se torna a única forma de traduzir a violência que explode no momento, funciona como “uma ideologia de um sonho impossível, não apenas em termos de superar a impossibilidade, mas em termos de sustentá-la de uma forma aceitável, conforme expressa o excerto em que Policarpo faz uma rememoração de toda a sua trajetória. “O tupi encontrou a incredulidade geral, o riso, a mofa, o escárnio; e levou-o à loucura. Uma decepção. E a agricultura? Nada. As terras não eram ferazes e ela não era fácil como diziam os livros. Outra decepção. E, quando o seu patriotismo se fizera combatente, o que achara? Decepções. (BARRETO, 1993, p. 175).

No caso de Policarpo, todos os fatos, anunciados desde o título, são e permanecem entrelaçados e desencadeiam, progressivamente, a estrutura lógica da narrativa, cuja sequência é a mesma em cada uma

das partes: inicia com o processo de meditação, que corresponde às leituras sobre a Pátria; depois, Policarpo parte para a ação e, por último, surge “o fim” – anunciado, respectivamente, nas três desastrosas consequências de seus projetos de reformar a Pátria. Mas o “triste fim” – o Real lacaniano se concretiza no momento de tomada de conscientização de Policarpo, que é expresso gradativamente por etapas que culminarão no grande final: a morte do personagem, que representa o conhecimento traumático de que ele não consegue, enquanto sujeito da linguagem, preencher por completo o vazio que o caracteriza como o sujeito vazio (\$) da ordem Simbólica.

O que Policarpo vivencia faz parte de uma realidade que é organizada por meio de significados gerados a partir de sua concepção e aceitação do mundo Simbólico, mas o Real existe para além do Simbólico e do Imaginário – e, quando irrompe, é catastrófico; por isso, a realidade de Policarpo é construída em torno de tentativas capazes de estabelecer uma coerência básica contra os efeitos desintegradores do Real que se aproximava a cada decepção sofrida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho analisou as formas de violência no romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, por meio da perspectiva materialista lacaniana proposta pelo filósofo esloveno Slavoj Žižek. A pesquisa propôs um diálogo entre os estudos socioculturais e a filosofia, tomando como referencial o funcionamento da tríade: Real, Imaginário e Simbólico. Nesse sentido, propomos uma relação entre forma e conteúdo, de forma que os conceitos basilares da teoria žižekiana puderam dar sustentação à análise do protagonista em sua trajetória dentro da ordem Simbólica.

A escrita de Barreto permite a ampliação dos elementos fictícios, uma vez que o romance cumpre o papel de dar ao sujeito uma espécie de descentramento, pois o confronto entre o Simbólico e seus diversos significantes faz com que estes se confundam e se debatam em contextos passíveis de reconstrução. Os personagens convivem com as dificuldades e os anseios de uma vida melhor, ao mesmo tempo em que se constroem como seres descentrados em um sistema que os oprime. Essas características nos permitiram analisar a violência em sua forma invisível, aquela que colabora para sustentar a subjetividade da violência e assegurar o funcionamento da lógica do capitalismo.

Destacamos que os elementos da forma literária são ampliados na escrita de Lima Barreto, principalmente quando observamos que os espaços histórico-ficcionais que permitem a análise da violência, em todas as suas formas de manifestação da linguagem, garantem a estrutura da narrativa centrada na dialética dos contrários tal qual proposta pelas teorias de Hegel. O trânsito do personagem protagonista delinea o vazio que marca a sua subjetividade, a qual é construída ora em confronto, ora em sintonia com o discurso literário.

Após nos apropriarmos das concepções de violência sob a ótica de Žižek, buscamos explicar que a violência que estrutura a narrativa, enquanto unidade linguística, também é responsável pela formação de Policarpo, enquanto ser participante da Ordem simbólica dominada pelas forças do capital. Tomamos como base central e de análise literária o funcionamento da tríade lacaniana quando apresentamos que o personagem protagonista transita no espaço Simbólico e, por não se ajustar às leis e aos códigos já estabelecidos, projeta suas angústias no desejo de reformar a Pátria. A partir das formas de violência que permeiam a existência do protagonista, explicamos que as manifestações dos atos violentos, sejam sistêmicos e/

ou simbólicos, são representações literárias que expressam a relação de poder entre a classe dominante e os dominados.

Em suma, ressaltamos que só a forma de composição tripartida da trama pode “realizar” na realidade social externa a materialidade dos desejos do protagonista, ou seja, essa sequência coordena a lógica da narrativa, já que os mesmos conflitos são narrados numa mesma sequência de início, desenvolvimento e final, mas em espaço e tempo diferenciados. A apresentação do “triste fim”, que é subjetiva e simbolicamente anunciada desde o título, só se concretiza no momento de tomada de conscientização de Policarpo, que caracteriza a sua constituição enquanto sujeito da ordem Simbólica.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. 11. ed. São Paulo: Ática, 1993.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempo de violência**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 2017.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A Razão na história**: uma introdução geral à filosofia da história. Introdução de Robert S. Hartman; tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2001.

SILVA, Marisa Corrêa. Materialismo Lacaniano. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 211-216.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Tradução Maria Luzia X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

3

CONTRACULTURA E LITERATURA EM ALAGOAS: HIBRIDISMO CULTURAL, NEGATIVIDADE LÍRICA E DISSONÂNCIA ESTÉTICA DA MODERNIDADE EM LUCY BRANDÃO⁷



Antônio José Rodrigues XAVIER

<https://orcid.org/0000-0003-0788-4796>

Lucy Brandão (1961 – 2000), poetisa alagoana, apresenta soluções poéticas como uma representação tardia da lírica da modernidade negativa e dissonante. Estamos nos referindo às aproximações performanciais, a seus “repentes urbanos” e às dinâmicas (est)éticas que se desdobram de forma híbrida nas décadas de 70, 80 e 90 na cidade de Maceió. A *práxis* cultural de sua produção poética alcançou outros espaços territoriais, mas nos restringiremos a Alagoas.

Uma subjetividade assumida *in praesentia* desdobra-se a partir da “atividade/ação” como acontecimento (est)ético no espaço urbano e, nesta medida, Lucy Brandão finca sua singularidade na poesia alagoana. A nomeação como “repentes urbanos” refere-se ao deslocamento formal, secularmente concebido como “repente” – a da poesia oral da região nordeste do Brasil – para uma motivação performática da complexidade cultural mais para o metropolitano do que para o campesino.

⁷ DOI: <https://doi.org/10.48016/9786586680669edunecalp3>

Uma indagação inicial, para a discussão que apresentamos aqui, refere-se às intervenções (est)éticas que fizeram de Lucy Brandão um corpo poético contestador e transgressor ao cenário sociocultural e político local. Que dimensões existenciais motivavam a atitude criadora da poeta em referência como representante da Contracultura local?

Sua produção poética traz consigo diálogos com movimentos transgressores ao cânone referendado em Alagoas pós-70. Ela trouxe para a cena local uma mobilização emancipadora, expansionista, renovadora e democratizadora, como afirma Néstor Garcia Canclini (2003). Seus repentes urbanos se apropriaram de uma negatividade lírica e dissonante já estudada por Hugo Friedrich (1978).

O corpo traduzia as vozes com modulações contrapostas às tradições e ao cenário ditatoriais das políticas culturais da cidade: uma apropriação *in praesentia* da atitude performancial Contraculturista. Grafamos o vocábulo “Contracultura” em maiúsculo, assim defendido por Ken Goffman e Dan Joy (2007).

O que estamos entendendo, aqui, por “*performance*”? *Performance* se refere a toda e qualquer experiência/*práxis* de movimento corporal e cultural, traduzida pela experiência (est)ética, da (inter/trans) “de um modo vivo de experimentação poética”, literária e artística produzidos por seus “sujeitos artífices”, como afirma Paul Zumthor (2007), aqui posto por paráfrase. Segundo ele, “a performance é um fenômeno heterogêneo, do qual é impossível dar uma definição geral simples” (ZUMTHOR, 2007, p. 34).

A produção analisada consta, como *corpora*, de textos poéticos e visuais inéditos recuperados pela memória, contidos no caderno pessoal da poeta e narrativas de amigos. Consta, entre as amostras, o registro em um CD (também inédito) nos arquivos da Universidade Federal de

Alagoas – Ufal – e gravações em disco (LP) registradas por Carlos Moura na década de 80.

A importância de sua obra justifica-se tanto em perspectiva historiográfica; por se tratar do registro de enfrentamento às políticas opressoras de um regime ditatorial no Brasil; como cultural, por se tratar de uma mobilização “excêntrica” da “rigidez cultural”, já tratada por Ángel Rama (2001). Lucy Brandão evoca o trânsito cultural de uma “estética da existência”, nos termos de Michel Foucault (2006).

A produção poética de Lucy Brandão – híbrida, dissonante e rica em negatividade lírica – dialoga com a modernidade na medida em que seus movimentos básicos orientam “um projeto emancipador, um projeto expansionista, um projeto renovador e um projeto democratizador” (CANCLINI, 2003, p. 31). Ela surge como uma voz da Contracultura em seu tempo e, como a cultura precisa de normas e regulamentos para manter sua memória e tradição, sua produção lírica interpõe o código poético “sem limites” (BRANDÃO, PPGLL/Ufal, Mimeo).

Sua marca emancipatória revela-se através de uma opção pela atualização estratégica do “repente”, deslocando-o do espaço rústico rural para a Maceió das décadas de 70, 80 e 90. O espaço urbano é marca da “expansão [e] é uma das causas que intensificam a hibridação cultural” (CANCLINI, 2008, p. 284). Estes encontram-se revestindo uma *performance* tensa – “*performances* [...] e arte corporal de artistas que [...] se recusam a produzir objetos colecionáveis” (CANCLINI, 2008, p.303) –, desestabilizando as concepções utópicas dos polos em (inter)ação.

A presença do signo da cidade, como marca emancipatória e expansionista, espaço escolhido pela poeta para seus “repentes urbanos”,

e sua negatividade lírica implicam uma ruptura com o núcleo temático de empoderamento social, que os repentistas alagoanos tinham para sua *práxis*. Lucy Brandão despersonalizava o eixo temático/performancial dos repentinos da tradição e imprimia sua atitude poética.

Podemos afirmar que se tratava de um transe cultural exibindo uma identidade diluída pela presença cênica da diversidade que os espaços urbanos imprimem à vivência cidadina. Já não estaria o repente condenado a atender à expectativa do “cavalheiro” ou da “dama”, que gostavam de se ver representados em uma rima à beira-mar ou na praça de uma cidade histórica no interior do estado. Tratava-se então da *mimesis* de uma cultura urbana que permitia a seu interlocutor compartilhar a experiência dos signos que seu eu-poético expressava. Tais procedimentos miméticos apresentavam-se, por vezes, de forma irreverente e/ou agressiva, outras de forma sensual e, ainda outras, de forma mais impessoal, universalizada. Segundo Marcuse (1969, p. 23-24),

Na sociedade atual, existem tendências (tendências anarquicamente desorganizadas, tendências espontâneas) que anunciam uma total ruptura com as necessidades dominantes de uma sociedade repressiva. Os grupos [...] são a revelação de uma desagregação em ato no interior do sistema. Pois bem, como fenômeno em si, isolado, esses grupos não possuem nenhuma força subversiva; mas podem desenvolver uma importante função se entrarem em relação com outras forças, bem mais fortemente ligadas à realidade objetiva.

Lucy Brandão apreende sua existência da mobilização dessas forças. Os temas já não suscitavam trocados, mas trocas culturais em

transe transculturador; seu poeatar não pretendia a conformidade estável de temas já esperados por todos do grupo identitário ao qual pertencia, mas nutria-se do insólito, do provocativo e do rompante marginal: a marca da Contracultura. As seleções de temas contidos nos repentes urbanos da produção poética de Lucy Brandão esboçavam *performances* com dinâmicas que traziam mais uma (trans)formação que uma (in) formação. Consideramos, aqui, uma posição formal desierarquizadora dos signos e tradutora da atitude contracultural.

As vozes que ecoavam do eu-lírico dos repentes urbanos de Lucy Brandão não partiam de um *lócus* cultural cristalizado pela tradição local. Esses tendiam a uma atitude estrutural mais rígida do poeatar. Seus repentes urbanos não (in)tencionavam mais compromissos com as rimas – apesar de utilizá-las esporádica e negativamente –, pois confirmando os conteúdos líricos para gerar o sublime e a harmonização – nem pensar! Sua produção poética articulava processos de hibridismo cultural que, emancipando o repente tradicional, transcultura-o; assumindo-se, motivado pelos sentidos performanciais. Nesta medida cabe-nos ressaltar que

A transculturação, enquanto processo de transitividade, irá pautar-se na relação desierarquizada de trocas e interatividade entre culturas diferenciadas em confronto, o que pode ser realizado com um mínimo de perdas culturais e com a preservação das diferenças de cada parte interrelacionada. Nesse sentido, a transculturação torna-se um importante conceito operacional para o exame das contradições que presidiram e ainda presidem ao processo de formação histórica, política e cultural da América Latina. (SCARPELLI, 2003, p.51-52).

Há que se considerar que havia uma política desencadeada das forças repressivas da ditadura militar e que, entre outras tendências, aglutinariam subjetividades transgressoras a estas. A Contracultura foi apropriada por essas subjetividades, e permitam-me usar a primeira pessoa, tornamo-nos uma forma-força de resistência até o final dos anos 90. Acrescento esta afirmação, recuperando a memória, que algumas pessoas chegaram a usar a estética “hippies”, fato observado na saída do Cine Lux. Uma Igreja Evangélica foi instalada neste local no início dos anos 2000. As salas foram todas transferidas para os atuais *shopping centers*.

A recuperação do repente, prática simbólica mais atrelada ao universo da arte popular em tecidos sociais mais rurais, para o espaço urbano – realiza o já afirmado por Ayala (1995, p. 20) de que “as práticas culturais populares, na verdade, se modificam, juntamente com o contexto social em que estão inseridas, sem que isto implique necessariamente sua extinção”.

Atentamos para o fato de que o cenário da ditadura militar industrializou ou fortaleceu as indústrias culturais e suas forças centrípetas e neocolonizadoras. Ambas as características foram herdadas diretamente do pós-guerra e, buscando as raízes culturais, perceberemos o histórico da colonização das Américas.

Isto confere a este poetar tenso e moderno singularidades perceptíveis não somente em sua tonalidade discursiva, que tanto contribuem para uma composição estético-formal neocultural de constituição híbrida, nos termos de Rama (2001), como para uma *performance* provocante, atribuindo um perfil multissígnico a este. Cabe destacar que

[...] Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, performance coloca a “forma”, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda. (ZUMTHOR, 2007, p. 38-39).

Transe promovendo hibridações formais. A presença do novo como atitude poética, em processo de hibridação (ação em transe transcultural), gera entre os sujeitos uma expectativa de realização estética que aqui assumimos como *performance*. Esse novo, em uma perspectiva contraculturista, não é necessariamente uma novidade, mas antes um desejo concretizável do diferente. Esta perspectiva marca a produção do repente na produção poética de Lucy Brandão, como se articulasse um diálogo tenso com os sentidos da tradição conservadora local.

Essa energia que aqui estamos chamando de “novo” veicula uma negatividade lírica que desloca essa produção poética para um espaço periférico, tanto no que diz respeito aos signos sociais como aos culturais. Tais sentidos, para que se configurem como prazer estético, buscam seus signos em suas referências utópicas. Estas referências na poesia de Lucy Brandão, por seus vínculos identitários com a Contracultura, pressupõem uma ruptura com os referenciais utópicos da tradição conservadora e inauguram signos “performanciais”, que aqui

assumiremos como próprios da modernidade. Esta afirmação refere-se no que diz respeito à sociedade contemporânea à produção poética de Lucy Brandão na década pós-60 do século XX.

Ela renova e ressemantiza os conteúdos da tradição conservadora na Maceió de seu tempo, com uma “dramaticidade agressiva [cujos] temas ou motivos [...] são mais contrapostos do que justapostos”, como afirmou Friedrich tratando da lírica moderna (1978, p. 17). Vejamos um trecho da entrevista concedida à Arriete Vilela, em Maceió, aos 26 dias de maio de 1997 e publicada na “Gazeta de Alagoas” aos 7 dias de junho do mesmo ano, no caderno “Mulher A6/Literatura”:

AV² – O que a poesia celebra na sua vida?

LB³ – Toda minha realidade emocional, minhas inspirações transformadas em palavras. Toda a experiência e o conhecimento das realizações mundanas e sagradas.

AV – Como poeta você busca a si própria ou um interlocutor?

LB – Busco toda a imensidão do meu eu com outros eu’s profundos. Me encontro e me perco para identificar-me, e me acho em vocês partículas do mundo.

AV – “Escrever é saber ler o que está a sua volta”. Concorda?

LB – Até certo ponto; quando a poesia está condicionada à realidade visual, tem que saber ler. Mas, quando ela vem da alma, é só sentir e ser a sensualidade das palavras orvalhadas em pétalas de poesia.

AV – Sua poesia parece estar diretamente ligada à sua experiência de vida. Ela é então representativa da realidade?

LB – Sim, quando a realidade vem mesclada de sonhos, misérias, amores, experiência de ruas, situações melancólicas ou políticas e poéticas. Na real, minha poesia é a natureza e as pessoas que são o motor de minha vida.

Importante registro de validação de nossa defesa. Arriete Vilela registra a fala da autora com relação à vida e à obra e obtém como resposta o seguinte fragmento: “quando a realidade vem mesclada de sonhos, misérias, amores, experiência de rua, situações melancólicas ou políticas e poéticas. [...] Minha poesia é [...] as pessoas que são o motor da minha vida”. Uma colisão entre vida e obra: “uma estética da existência” (FOUCAULT, 2006).

A lírica de Lucy Brandão revela elementos transculturadores e tais “experimentações transculturais engendram renovações na linguagem, no design, nas formas de urbanidade e nos hábitos da juventude” (CANCLINI, 2008, p. 49), através de sua vocação para o contraponto, para a quebra e interatividade suscitadas pelas tensões dissonantes. Há em sua obra um diálogo poético entre formas tradicionais e elementos mais urbanos da Contracultura ao recuperar a estratégia do repente e conferir ao seu projeto uma face moderna, como afirma CANCLINI (2008, p. 277):

O conflito entre tradição e modernidade não aparece como sufocamento exercido pelos modernizadores sobre os tradicionalistas, nem como a resistência direta e constante de setores populares empenhados em fazer valer suas tradições. A interação é mais sinuosa e sutil [...].

Assim percebemos a produção poética de Lucy Brandão: “sinuosa e sutil”. Acrescentamos: rica em rompantes em seus “repentes urbanos”. A produção de uma “estética da existência” nos termos *foucaultianos*, como nos referimos há pouco. A tensão entre trazer, em seu poetar, vozes da modernidade tardia e ser condenada pelo centro de uma tradição, não ocupando ou conquistando seu espaço na sociedade local, distingue esta produção das demais e particulariza suas formas de divulgação. Assumir o repente urbano como estratégia confere uma vitalidade, uma colisão entre a vida e a obra.

A produção poética de Lucy Brandão contribui para a sua estetização da existência como sujeito-artífice. Ela aproxima culturalmente os signos poéticos sustentados pelo eu-lírico através do ofício que assume em sua ação performancial. Como sujeito-artífice, Lucy Brandão, a partir de si mesma – uma visualidade audível e performativa – integra a arte e sua apreensão coletiva. Ela estetizava sua existência, ou seja, tornava-se sujeito de uma vivência estética contraculturista, tributária dos contextos históricos e culturais de sua época.

Lucy Brandão quebra a noção de estética clássica e interpõe uma lírica moderna dissociando as ideias de “belo”, de “bem” e de “verdadeiro”. Ela, como sujeito-artífice, empreende uma “atividade/ação” na construção cognitiva de um determinado acontecimento estético, tornando-se signo de nossa modernidade tardia. Escrevendo, interpretando e, sobretudo, vivenciando a dissonância.

Lula Nogueira, em depoimento para recuperar a posicionalidade de Lucy Bandão (política de uma memória estetizada pela existência), declara:

Fui contemporâneo, sou um pouco mais velho do que Lucy dois anos. Mas a Lucy sempre foi uma menina muito precoce e, quando comecei a... a frequentar o mundo cultural alagoano das artes, as *vernissages*, ateliês, e irmos aos bares, Lucy era bem... figura bem conhecida e querida por todo mundo, pois já fazia poesia, e, aos poucos, ela ia mostrando a... inclusive, pelas amizades... já era uma pessoa querida e isso se dava em muitos lugares, nos bares, nos... ela... no meio das noites... ela esquentava as noites com poesias, a maioria das vezes repentidas, feitas de repente. Então, ela era uma grande repentista, nesse sentido, porque fazia um... um... criava na hora.

Hum... a... a Luci, ela... achava que tudo vinha de dentro, né?! Que ela tinha que viver muito e... e produzir e viver intensamente e feliz... ser feliz e... acima de tudo e não... sem fazer mal a ninguém e viver...

Tem uma frase dela numa poesia: “Deixem eu viver a arte” ... Então, ela era... vamos dizer assim... uma Florbela Espanca alagoana, uma... uma... uma pessoa que arriscava a tal da felicidade... e se arriscava na felicidade... e viveu tudo que teve de viver. Eu convivi... na época que... eu tinha uma galeria Grafite e teve muitas vernissages... Lucy frequentava: algumas vezes disse poesias em público também... já era aplaudida, nessa época; havia outros bares da cidade também... que ela ia e... seu contato com muitos e muitos poetas, como a Arriete... Saía reportagens dela no jornal e tudo... agora... ela realmente era uma pessoa que, às vezes tava num lugar, tava noutro, ia pra uma praia, pra Penedo, ia pra Salvador e... e... ia pra todos os lugares, e seguia contra o vento... desse

na vontade de viver, então: por isso tudo ela, né?!
É como Cazusa... viveu dez anos ou mil anos em
trinta, quarenta e pronto... E é uma estrela... que tá
dizendo pra gente, né... Aproveitar a vida sempre...
sempre dar chance de viver a vida e as vicissitudes...

Há somente uma gravação de um ato performativo, cedida por
Lula Nogueira, artista plástico alagoano, e depositado na Ufal/PPGLL,
que, em seguida, transcrevemos:

É onde partem todas as naus do cais
É de todas as naus
que vêm os portugueses
e os descendentes de um partido
em que o vermelho é o sangue
e assim se dá do sangue
ao azul de ensolaradas manhãs
de uma avenida de uma quase paz
de um quase pôr-do-sol
alaranjado de sonhos
de porto e pontos
entre cardeais e estações
sigo eu semente e flor
no alvorecer das manhãs brasileiras.

A expressão “manhãs brasileiras” constrói uma tensão entre a
sua referência ao programa radiofônico local trabalhado por Edécio
Lopes, que divulgava música popular brasileira, e a reserva utópica
nacionalista do Brasil como comunidade simbólica, mas “naus”,
evidentemente, remete à cultura portuguesa.

Mais que uma condenação, é a legítima presença da cultura
portuguesa nos sentidos de nacionalidade constitutivos da identidade

do povo brasileiro. Ela é herança, e herança não somente de tradições importadas, mas, acima de tudo, de um método de processar hibridações, pois como herança política do expansionismo europeu deflagrado na Península Ibérica no século XVI não nasceu e hoje. Híbrido por contingência, é também herdeiro do trânsito das políticas que cruzaram o Atlântico Sul. O uso da expressão “naus” e “manhãs brasileiras” recupera as considerações tecnológicas que esses signos abrigam e implantam a dissonância tensa entre seus momentos histórico-culturais.

Há no repente em análise a construção de uma imagem poética que destaca essa tensão marcada pelo colonizador e que acentua as posições entre o local, seus sentidos nacionalistas, e o global, pois

A identidade portuguesa não se limitava, assim, desde o início da expansão do estado mercantil e, depois, colonial, à de um Estado-Nação, territorialmente circunscrito. [...] Como decorrência dessa trajetória da expansão europeia, em que os países ibéricos foram vanguarda, vieram se entrecruzar tensões ideológicas justificadoras de uma nova ordem mundial, impostas por uma perspectiva eurocêntrica. Tais tensões já eram supranacionais e envolviam seus atores numa ordem simbólica particularizadora: de um lado estava a ordem religiosa de base cristã, justificadora dessa esfera de poder – a expansão como forma de “salvação”, que dessa maneira ordenava o exótico, entendido como “perdição”. De outro, as tensões justificadoras do domínio político, econômico e cultural dos povos “descobertos”: através da empresa “civilizadora” do Ocidente. (ABDALA JUNIOR, 1999, p. 21-22)

O texto de Lucy Brandão imputa, em princípio, uma expectativa dual de uma comunidade simbólica que, independente, firma uma posição distinta daquela configurada pela nação portuguesa e seus laços com as comunidades europeias (“É onde partem [...] / É de todas as naus que vêm os portugueses”). A articulação dos signos, que vinculam poeticamente a expectativa de nacionalidade e utopia, confere à tessitura estética do poema, híbrida por veicular, aqui, signos mimetizados a partir da oralidade e transposto para a linguagem escrita, sua posição de alteridade com relação ao colonizador, mas também marca a jovialidade dessa descendência. Uma reivindicação (estética) através do “eu-lírico”: por estas terras, outros povos já existiam.

Da língua, que definitivamente marcará todos os espaços da “brasilidade”, à cultura, que incisivamente emoldurou as identidades, não podemos negligenciar o canal aberto na veia da América Latina que o povo português, na condição de colonizador, deixou como legado para o Brasil. Tal legado, já híbrido nas suas entranhas, fomenta novos processos de hibridações pela tendência expansionista. Realiza-se no poema, através da *mimesis*, histórica e culturalmente a condensação sígnica dos elementos constitutivos de nossa identidade nacional projetadas metaforicamente sobre o espaço urbano maceioense.

A tônica do acontecimento estético, performatizado e registrado em CD por Lula Nogueira, neste poema, perpassa pela noção de nacionalidade como uma comunidade simbólica nutrida através de um sistema de representações, posto que, segundo Hall (2003, p. 48), “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação* [...] a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*”.

Nessa perspectiva, ser brasileiro, no poema, passa fundamentalmente por revelar na cognição de seu imaginário o trânsito de significados da representatividade portuguesa na constituição de nossa identidade. Tais significados, hoje hibridamente marcados e determinantes de novos processos de hibridação, possuem uma ascendência aristocrática (em se considerando os versos: “E os descendentes de um partido/ Em que o vermelho é o sangue”), uma paisagem urbana tropical e vivaz (“De uma avenida de uma quase paz/ De um quase pôr-do-sol”) e uma reserva utópica que nos identifica como comunidade simbólica (“Alaranjado de sonhos/ De porto e pontos”).

Retomando ainda os dois versos iniciais, podemos detectar a alusão aos diálogos do mundo contemporâneo globalizado e sua recorrência ao processo deflagrado no século XVI, por muitos chamados de mundialização. Nessa perspectiva, cabe atentarmos para Pizarro (2003, p. 21):

[...] es necesario aproximarse a los procesos de globalización que en direcciones diferentes atraviesan al cuerpo social en la construcción de sus imaginarios; preguntarse cuáles son sus movimientos, los distintos tipos de hibridación que genera, las formas de ésta, su movimiento, sus límites, en el caso del continente. Pero con la conciencia del peligro de generalizar.

O eu-lírico, no poema, ao referir-se à colonização portuguesa, acentua também a ação de seus descendentes, realizando, em nível poético, uma *mimesis* da sedimentação cultural de sua alteridade no espaço urbano maceioense. Ao promover uma tensão entre o sentido de nação advindo de portugueses e o de localidade a partir dos espaços

urbanos da capital alagoana, Lucy Brandão recupera parcialmente a aura nacionalista, trazendo a nova face híbrida, contida em nossa identidade atual.

Lucy Brandão, nesse repente urbano, faz uso do termo “nau”, suscitando, simultaneamente, um signo da tradição (escolha lexical) – que não implica necessariamente passado – e um da modernidade tecnológica (escolha conceitual), presentificando-o, como que para registrar o espaço identitário que a cultura portuguesa ocupa na construção de nossa comunidade simbólica. O termo “nau”, associado ao verbo “partir” e ao substantivo “cais”, marca a origem cultural do colonizador português e, conjugado ao verbo “vir” e ao adjetivo pátrio “portugueses”, delimita o espaço representativo de sua interferência política e cultural na formação do povo brasileiro.

O aspecto temporal, impregnado no substantivo “nau”, imprime na *mimesis* do poema um teor poético crítico-negativo, que faz realçar os sentidos de nossa nacionalidade. O eu-lírico, através dos verbos “partir”, “vir” e “seguir”, pontua o movimento, o trânsito e o ritmo que os demais versos sugerem em sua vitalidade. A tonalidade discursiva aqui está mais para um espectro midiático, como que narrando algum fato urbano já familiarizado, do que para a “Carta de Pero Vaz de Caminha”, produzindo um efeito difuso no repente.

O teor crítico-reflexivo sobre o passado, presentificando seus signos, projeta, no uso do apelo cromático e estético ao “azul” e ao “vermelho”, o signo bipolar que marca, até os dias atuais, antíteses políticas. Lucy Brandão recupera com isso os semas da “aristocracia” *versus* o da “burguesia”, “capitalismo” em oposição à “comunismo” (até hoje uma distopia na identidade cultural maceioense) e por que não fazer referência, na medida em que estamos tratando de uma

força contraculturalista, às forças que sustentaram a Guerra Fria, entre o “Oriente” e o “Ocidente”, representadas pela política neocolonizadora dos Estados Unidos da América e da União Soviética? Esse repente é construído, na mesma década da derrubada do muro de Berlim, marco por demais significativo na história do mundo ocidental.

O lexema “nau” é extraído de seu contexto sócio-histórico e cultural e atravessa o repente marcando todo um trânsito conservador de ocorrências cotidianas, que, em um sentido metafórico, insinua a descoberta para dominar, o desbravamento para possuir e, até mesmo, a precariedade tecnológica. Os dois primeiros versos do repente (É onde partem todas as naus do cais/ É de todas as naus que vêm os portugueses) e os dois últimos (Sigo eu semente e flor/ No alvorecer das manhãs brasileiras) estão sintonizados esteticamente por construções semânticas que recuperam a cor do passado: os dois últimos pelas construções poéticas desgastadas (semente e flor), que aqui estão renovadas. Cabe-nos observar que:

O passado se oferece a nós como uma mina de metáforas com a ajuda das quais, indefinidamente, nós nos dizemos. Por que não confessá-lo e fazer dessa confissão um ponto de partida? [...] É no seio dessa condição comum que o presente torna-se o lugar de um saber: sem curiosidade verdadeira nem paixão pelo atual nenhuma memória do passado pode ser viva; inversamente, a percepção do presente atenua-se e se empobrece quando se apaga em nós essa presença, muda mas insistente, do passado. (ZUMTHOR, 2007, p.113- 114).

A estrutura formal desse repente pode ser considerada uma metáfora do trânsito que hoje ocorre no espaço maceioense da Avenida

da Paz, diverso e marcado pela velocidade de quem está sobre as rodas, marginalizando os que estão a pé. Esse movimento urbano reproduz culturalmente o mesmo trânsito transatlântico entre Portugal e Brasil (Pindorama, Terra de Vera Cruz e Terra de Santa Cruz), colocando às margens aqueles que não dispunham de tecnologia suficiente para exercê-lo (negros e marginais europeus, por exemplo). Esse trânsito deixa evidenciada a bipolaridade “centro/ margens”, que integra o panorama urbano em Maceió e que, de alguma forma, Lucy Brandão quis romper.

A textura cromática do poema parece-nos de alguma forma metaforizar o “arco-íris” como emblema cultural e, nesta perspectiva, evocar a atenção para o sentido da visão. Atentemos para o fato de que “o olhar” é um dos sentidos, cujo prazer estético não implica aproximações corpóreas, tornando imaterial o toque; portanto, o outro permanece como realização inatingível e idealização sonhada – “a reivindicação de um estado em que a liberdade e a necessidade coincidam” (MARCUSE, 1981, p. 38).

As experiências táteis não realizadas, de alguma forma, trazem à tona uma expectativa ou tensão sobre os contatos entre os corpos. Esse procedimento metafórico apresenta-se:

1. na forma enfática das cores fortes projetadas sistematicamente sobre o espaço aéreo (“vermelho”, “azul”, “alaranjado”);
2. no uso desses lexemas qualificados por prefixos que implicam trânsito conceitual em mutação (“ensolaradas”, “alaranjadas”);
3. na recorrência a imagens que projetam o horizonte no espaço urbano maceioense (manhã na Avenida da Paz, o pôr-do-sol sobre

- lado do DETRAN, o Cais do Porto, alvorecer);
4. na evolução do repente que liricamente se inicia com uma alusão ao passado de forma saudosista (“É onde partem”) e trágica (“Em que o vermelho é o sangue”), inspirando dor e lágrimas como sentimento nebuloso, marcando a mudança do “clima” (E assim se dá do sangue/ Ao azul de ensolaradas manhãs) e, finalmente, na presença do “sol” tênue (“alvorecer de ensolaradas manhãs”).

O “arco-íris” é usado pelo movimento “gay” internacional: sua bandeira é portadora do referido símbolo. Este apelo estético-formal de fazer uso do sentido da visão para provocar uma sinestesia evidencia, através do conteúdo sociocultural e dos “resíduos de realidade” nos termos de Friedrich (1978), o que Carvalho (2003, p. 32) afirma, pois “[...] em termos de linguagens, o homoerotismo se manifestaria numa poética do olhar, na insinuação de formas, na dança dos gestos e na possibilidade do encontro”. Parece-nos que o eu-lírico aqui se manifesta com bastante acuidade de sentidos.

Indo desta feita à constituição étnica do povo brasileiro, referindo-nos aqui à vertente afro-brasileira, o arco-íris é símbolo do “orixá”, que, no candomblé baiano, é vulgarmente chamado de “*metá-metá*” e que é tradicionalmente conhecido como “Oxumaré”. Este, de acordo com a mitologia afro-brasileira, metade do tempo se manifesta como homem e metade como mulher. Há uma lenda na cultura popular local que diz que todo aquele que ultrapassar os limites do arco-íris é submetido tragicamente à mudança de sexo, e tal ocorrência para a tradição conservadora maceioense realiza-se como uma distopia na medida em que ameaça o *status* mitológico de “Adão e Eva”, entranhado por

intermédio da leitura oportunista da cultura judaico-cristã que jamais conceberia sua androginia. Nesse caso, o poema do qual aqui estamos propondo uma leitura, emblematiza essa consideração mitológica.

Se nos aproximarmos um pouco do discurso característico da região da cidade de Maceió, na década de 90, a que a poeta Lucy Brandão faz alusão – a Avenida da Paz, entre o centro da cidade e o bairro de Jaraguá –, perceberemos com muita clareza um envolvimento cultural direto das “drags” com a cultura afro-brasileira, ainda fortemente marcada pela marginalização. Essa situação de marginalidade cultural e econômica se estabelece nitidamente e podemos verificar suas instâncias híbridas e restritivamente hierarquizadas no espaço mundano de predominância negra e poder político masculino e marginal que se revelam no nível do discurso. É comum a comunidade *gay* local usar registros como “ocó” (ao se referir aos homens, onde em outros lugares mais comumente chamariam de “moleque ou bofe”), “taba” (maconha), “aqüê” (dinheiro) e tantos outros que aqui poderíamos citar.

O hibridismo cultural também incide nessa identidade marginal através de uma religiosidade sincrética entre o catolicismo e o candomblé (na cidade de Maceió, também chamado de *xangô*, que, originariamente, se trata apenas de um *orixá*). A presença do grupo homossexual nos terreiros de candomblé local, independente de classe social, é bastante significativa neste momento da história da cidade, tanto numa perspectiva religiosa como em uma atitude contestatória e de apoio à cultura afro-brasileira, espaço religioso relegado às periferias urbanas.

Esse movimento de “partir e vir”, ao recuperar um trânsito transoceânico que metaforiza o trânsito da tradição e do poder, presentifica-se, sobretudo, “numa avenida de uma quase paz”, que,

geograficamente, implica também um espaço onde ocorre um forte fluxo dos representantes do poder econômico e da burguesia local durante o período diurno e cedido aos marginalizados no período noturno. Essa cessão implica uma tensão cultural considerável. Caso sejam mapeados os pontos e horários da população em trânsito por essa região, observar-se-á a presença demarcada de gigolôs, prostitutas de ambos os sexos e, entre o período de dez e onze horas da noite, alunos da escola pública que aguardam seus ônibus para voltar para suas cidades no interior do Estado. Espaço híbrido, de pouca paz, que inspirou Lucy Brandão.

A Avenida da Paz, outrora chamada de Avenida Duque de Caxias, próxima ao Portode Jaraguá, significa para Maceió, hoje, uma praia de centro para as camadas populares, pavimentada durante a gestão de Fernando Collor de Mello, na década de 80, e recuperada na gestão de Kátia Born, no início do século XXI. Durante a década de 60 e início da década de 70, acontecia, vindo da Rua do Comércio, passando pela “Rua da Estação”, durante o período de Carnaval, o famoso curso da cidade, onde antigas gerações trocavam confetes e serpentinas sob o aroma do lança-perfume. As gerações mais recentes declinaram para o famoso “mela-mela”. Em pleno século XXI, essa avenida une extremos da cidade de situação socioeconômica oposta: o centro e a periferia sudoeste da cidade (menos privilegiada) e a Ponta Verde (bairro da classe média alta de Maceió, que confere um *status quo* diferenciado para suas redondezas).

O poema em análise, como defendemos há pouco, assume em sua estrutura formal a metáfora do arco-íris. Nessa perspectiva, acrescentamos aqui que, estilisticamente, ele recupera sua imagem produzida no espaço aéreo por conta de um fenômeno natural. Observamos também que essa

imagem é apreendida e traduzida emblematicamente para representar algumas tradições de pequenos grupos.

A identidade contraculturalista de sua produção poética assume o contraditório como princípio poético, afirmando que essa assunção cultural, caracterizada pela grande recusa das concepções políticas e culturais do *establishment*, implica uma assunção político-ideológica. Essa tendência valoriza as produções populares locais. Percebemos, também, que esse repente coloca em tensão o “natural” e o “cultural” na mesma proporção em que assume uma tonalidade discursiva midiática (cultural) e projeta poeticamente o emblema do arco-íris (natural). Assim, os sentidos de arco-íris fundem o natural e o cultural, o antigo e o novo. Seria possível manter essa dicotomia entre o natural e o cultural? Uma reflexão para outro momento.

As linguagens configuram a cena que Lucy Brandão, como sujeito-artífice, produz e o signo estético que essas linguagens juntas constroem como representação cultural. Afirmamos que estamos em face de uma tensão dissonante articulada em três campos produtivos (repentes, cena e um poetar moderno), traduzindo significados culturais através de um acontecimento estético híbrido.

Através das imagens sugeridas em “ensolaradas” e “alaranjado”, os versos “Ao azul de ensolaradas manhãs” e “alaranjado de sonhos” colocam em relevo a mutação psicodélica cultuada esteticamente pela contracultura e já percebida pelo evento do Tropicalismo. Se, por um lado, o termo “quase”, implicando uma tensão, reduz retoricamente o signo “avenida”, marcando um contraponto com o lexema “paz” (“De uma avenida de uma quase paz”); por outro, acentua a retórica contida sob o signo do “sol” no verso seguinte (De um quase pôr-do-sol). Há um valor sinestésico, sugerindo calor intenso, que pode ser observado

a partir dos signos poéticos contidos em “de uma quase paz”; portanto, portador ainda do conflito; e “de um quase pôr-do-sol”, portanto, ainda portador do calor do sol.

Os versos “De porto e pontos” e “Entre cardeais e estações” pontuam a (re)semantização do espaço urbano em referência, a Avenida da Paz. Cabe ressaltar que a sintaxe poética desses versos assume uma função de transcendência para o espaço utópico, na medida em que abriga a projeção estética do verso anterior (“Alaranjado de sonhos”). A apropriação utópica da condição marginal sugere, nesse caso, o acesso à utopia contraculturista e a sua grande recusa ao conservadorismo vigente.

Nessa perspectiva, cabe aqui ressaltar: a região marcada pela proximidade do porto, responsável pelo escoamento da produção alagoana, como em outros centros urbanos, torna-se reduto de inúmeras outras práticas contraventoras e não condizentes com a moral conservadora local nem com a ética contraculturista, que pregava acima de tudo uma atitude contra a violência, contra a exploração e contra a discriminação. São nítidas as referências ao espaço urbano da cidade de Maceió efetivadas através de “porto” (Cais do Porto, início da Avenida da Paz, parte da cidade de Maceió que abrigou vários prostíbulos da cidade e contribuiu significativamente para sua condição de capital), “pontos” (referência a ônibus ou a pontos de prostituição), “cardeais” (apesar de parecer dar continuidade à significação de “pontos”, insinua a referência com relação ao poder católico representado pelo Arcebispo, localizado em frente à Estação Ferroviária, citada no poema).

Chamamos a atenção para os dois últimos versos do poema: “Sigo eu semente e flor no alvorecer das manhãs brasileiras”. Muito mais forte durante toda a década de 70 por suas posições ideológicas,

hoje mais abrandado pelo próprio momento histórico e político, a partir das sete horas da manhã, entra no ar o programa de rádio “Manhãs Brasileiras”. Os fundamentos que norteiam o teor discursivo do programa, desde a escolha das músicas até os pontos de vista emitidos, recorrem na íntegra à herança cultural colonizadora, aqui ecoando a voz da cultura pernambucana.

O verso “Sigo eu semente e flor”, onde os termos “semente” (que faz germinar) e “flor” (que embeleza) constituem duas metáforas bastante desgastadas pelo uso, mas evocam uma direção da face vanguardista de Lucy Brandão, que emerge da tradição para renovar-se. Estabelecendo uma tensão entre os conceitos que são projetados sobre esse espaço urbano, a existência estetizada de Lucy Brandão e a sociedade ultraconservadora, esses versos impõem, valorizando a competência performancial do público/leitor, uma indagação implícita: seria o espaço em questão aquele em que o sujeito pertencente ao *establishment* encontraria sua “semente e flor” para integrar seu projeto de vida? Nosso entendimento passa pela construção de que esses versos propõem uma ironia através de uma tonalidade paródica conferida ao verso. O uso da expressão “manhãs brasileiras”, como demonstrado no parágrafo anterior, confirma a perspectiva da posição política e cultural que, fazendo o “jogo do demoníaco”, pela inversão de valores que sugere, Lucy Brandão assumia. Pode-se entender assim mais um sinal da sua negatividade lírica, pois, segundo Friedrich (1978, p. 19-20):

A cognição da lírica moderna encontra-se diante da tarefa de procurar categorias com as quais se possa descrever essa lírica. Não se pode fugir ao fato – e toda crítica o confirma – de que se apresentam categorias predominantemente negativas. É

decisivo, no entanto, que elas vêm empregadas não para depreciar, mas para definir. Ora, este uso com o propósito de definir, em vez de depreciar, é já uma consequência daquele processo histórico pelo qual a lírica moderna desprende-se daquela precedente.

A tonalidade irônica da voz no final da *performance*, que Lucy Brandão confere liricamente a esse repente, insinua um forte teor crítico ao estado de subserviência ao poder do capital e da tradição conservadora a que os canais de mídia, aqui representados pelo rádio, estão submetidos. Isso passa necessariamente por um reconhecimento da desajustada sintonia que os jornais, TVs, rádios e tantos outros meios têm como possíveis representantes das utopias urbanas, em instâncias identitárias mais modernas, mais dissonantes e, conseqüentemente, mais veiculadoras dos aspectos transformacionais das políticas de convivência pública. Essa tonalidade da voz mimetiza tantas outras vozes, presentes na memória urbana da cidade de Maceió, que, para se tornarem inaudíveis, vão sendo deslocadas para setores submersos pela força do capital e da *mídia* local.

A voz dos excluídos: seja por condição econômica, de cor, de orientação sexual, de credo e até mesmo de posicionamento político-ideológico, que, sobretudo, no final da segunda metade do século XX, militava em favor dos demais.

CONCLUSÃO

Concluimos, por entre tantas reflexões aqui apresentadas, que a produção poética de Lucy Brandão como vanguarda das literaturas produzidas em Maceió nas décadas de 70, 80 e 90, acompanhando todo um fluxo que a literatura marginal brasileira alimentou neste período,

constituiu-se moderna na medida em que, segundo Néstor Garcia Canclini, engendrou um movimento emancipador, expansionista, renovador e democratizador.

A contracultura, desde a sua origem, tida com uma “grande recusa”, arregimentou seus adeptos com um projeto de quebra de valores tradicionais, que defendia a completa liberdade de expressão, a sexualidade livre, o consumo de drogas, a proteção do meio ambiente, o convívio horizontalizado dos “diferentes”, seja qual fosse sua perspectiva, desde que atendesse aos seus princípios e formas organizacionais. A produção poética de Lucy Brandão abrigou a *mimesis* dessas pulsões ético-estéticas.

A nova base ética que fez Lucy Brandão constituir-se como repentista urbana, configurando às margens um espaço cultural diferenciado e híbrido, conferiu à literatura produzida por ela uma ferramenta de combate intenso às posições neocolonizadoras presentes em nosso cotidiano. Nessa perspectiva, confirmamos a estetização de sua existência que negligenciou toda leitura conservadora e se lançou pelo tecido social maceioense promovendo transes. Essa realização política de apropriação estética das palavras, marcada pela pulsão contraculturista que impulsionou a produção poética de Lucy Brandão, (re)afirmou a contrapartida às tendências autoritárias, herança do colonizador, por um viés contracultural e utópico.

Concluímos que Lucy Brandão, inserida em um espaço maceioense muito fechado em suas tradições, fê-lo vulnerável às pulsões utópicas da ruptura, tornando-se integrante de uma vanguarda da literatura marginal local, com seus repentes urbanos, acontecimentos estéticos híbridos em conteúdos e forma, configurando um espaço cultural periférico.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Globalização e comunitarismos: narrativas de viagem e fronteiras culturais*. In: LOBO, Luiza (org.). **Globalização e literatura: discursos transculturais**, vol.1. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). **Ángel Rama – Literatura e cultura na América Latina**. Trad. Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2001.

AYALA, Maria Ignez. **Cultura Popular**. São Paulo: Ática, 1995.

BRANDÃO, Lucy. **Caderno pessoal da autora, agenda pessoal e gravação depositados no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas – PPGLL – Ufal**. Mimeo.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloíza Pezza Cintrão. Tradução da introdução de Gênese Andrade. 4ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. (Ensaio Latino-americanos, v. 1).

FOUCAULT, Michel. **Ética, Sexualidade, Política. Seleções de textos de Manoel Barros da Motta**. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Série Ditos e Escritos, v. 1).

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a metade do século XX**. Tradução de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOFFMAN, Ken & JOY, Dan. **A contracultura através dos tempos: do mito de prometeu à cultura digital**. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

MARCUSE, Hebert. **O fim da utopia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

PIZARRO, Ana. Cuestiones conceptuales: mestizaje, hibridismos... .In.: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania (organizadores). **Literaturas em movimento: hibridismos cultural e exercício crítico**. São Paulo: Arte e Ciência, 2003. p. 15 - 29.

RAMA, Ángel. **Literatura e cultura na América Latina**. Organização de Flávio Aguiar e Sandra Guardini. Tradução de Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

SCARPELLI, Marli Fantini. Heterogeneidade, transculturação, hibridismo: a terceira margem da cultura latino-americana. In: CHAVES, Rita & MACÊDO, Tânia (Orgs.). **Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico**. São Paulo: Arte & Ciência editora, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

4

LITERATURA AFRICANA LUSÓFONA E SUAS PECULIARIDADES: *O ALEGRE CANTO DA PERDIZ* E A CRÍTICA LITERÁRIA⁸

Moisés Monteiro de MELO NETO

<https://orcid.org/0000-0002-1186-7334>

Na África lusófona, a literatura começou como em várias outras nações: na forma de oralidade (os **Griots** eram os “contadores de histórias”). São histórias, poesia, provenientes dos países africanos lusófonos ou não; interessante observarmos nesses textos reflexos dos processos históricos, das causas libertária. Nos traços da *oralitura*, encontramos: tradição, folclore, referências à mãe-terra africana, à vida ancestral das tribos, dos clãs, aos cultos, ao mundo rural, ao exótico. Retrata-se uma África ativa e mística, antes da segunda metade do século XX, quando triunfou a revolta, cheia esperança, a exaltação, nos caminhos que passam pelo hoje rumo ao amanhã. Na literatura moderna, continuam a presença do fantástico, da estranha melancolia, do insólito, em romances como *Terra Sonâmbula*, do moçambicano Mia Couto, quando também ouvimos ecos da Guerra Civil pós-colonial.

O território, local de enunciação desta mais recente literatura, se formou a partir do espaço geográfico, surgiu como resultado de quem

8 DOI: <https://doi.org/10.48016/9786586680669edunealcap4>

quis se apropriar do seu espaço, concreta ou abstratamente. Nesta territorialização do espaço, a palavra território pode ser entendida como um local em que as ações sociais e culturais são práticas sociais, onde ainda detectamos *silenciamentos*, interdições praticadas pela maioria africana, como é o caso da punição, até com pena de morte, para a homoafetividade. Isso tem reflexos nesta literatura que gira em torno da heteronormatividade.

São muitas as razões para intensificarmos nossos esforços pelo estudo ainda mais aprofundado da literatura africana, a lusófona, principalmente, no caso do Brasil. Há vários modos para isso: com o *Letramento Literário*, facilitamos o envolvimento do nosso aluno com questões próximas à sua vivência com a matiz africana. O papel da literatura africana de língua portuguesa nas salas de aula conscientiza o leitor de que ele é um sujeito ativo no ato de ler, no diálogo com o mundo e com outros textos e que ele atribui sentido a outros tópicos da sociedade ao redor daquele ato, numa compreensão crítica da literatura em si. “Utilizar o texto poético é fundamental para o ensino da literatura na escola. Nele a linguagem plurissignificativa é mais intensa, acentua-se o caráter dialógico, atraindo a atenção do aluno para outros gêneros literários”. (CHAVES, 2005, p. 32)

Ainda devemos levar em consideração que há muita intertextualidade, interdiscursividade e outras aproximações entre o Brasil e tais autores que podem ser abordadas em sala de aula. Neste sentido, seria interessante ler a crônica *O Zambeze nas águas do Amazonas*, de Mia Couto, da qual se pode inferir as relações entre Moçambique e Brasil. É bom destacar a importância da interdisciplinaridade. A partir de tal produção literária, o professor pode promover atividades intersemióticas entre literatura e outras

expressões artísticas ou mesmo entre outros modos de expressão. Pode-se, por exemplo, trabalhar a interdisciplinaridade e falar sobre os rios Zambeze e Amazonas. Neste patamar, indicaríamos outra crônica do mesmo autor: *O país que queria andar*.

O árduo caminho para autonomia dessa literatura passou por marcos fundamentais nos cinco países africanos lusófonos: em Cabo Verde, Revista *Claridade* (1936-1960); São Tomé e Príncipe, temos *Ilha de nome Santo* (de 1942, poemas de Francisco José Tenreiro); Guiné-Bissau, a literatura deste país teve em 1952 o primeiro conto escrito por um autor guineense nato, James Pinto Bull: *Amor e trabalho*, no *Boletim Cultural da Guiné Portuguesa*; já o primeiro livro, *Poemas*, do guineense Carlos Semedo, foi publicado em 1963. Em Angola, destacamos *Vamos descobrir Angola* e a revista *Mensagem* (1952). Em Moçambique, a Revista *Msaho* (1952).

Muitos intelectuais combateram a ideologia e seus efeitos nocivos, destacamos, no início do período de libertação de Angola, Agostinho Neto e José Luandino Vieira. De Moçambique, José Craveirinha e Noêmia de Sousa. Da Guiné-Bissau, temos Vasco Cabral. De São Tomé e Príncipe, Alda do Espírito Santo. De Cabo Verde, Manuel Lopes, dele há que se destacar, na prosa, o seu livro *Os Flagelados do Vento Leste*, cuja práxis discursiva abrilhanta a literatura cabo-verdiana. Neste romance, o autor, que nasceu na Ilha de Santo Antão, retoma, em *bioficção*, as desventuras do seu povo, expondo os conflitos psicológicos e sociais que se reforçaram no seu país em decorrência da miséria, ainda maior, que periodicamente assola o arquipélago. Lopes explora recursos como polifonia/plurivocalidade e plurilinguismo.

Escrever como resistência é também uma marca da poesia de Antônio Agostinho Neto, que foi o primeiro presidente de seu país,

Angola, depois do triunfo de Revolução, em 1975. Usou a poesia como arma poderosa, tanto quanto a arma branca e a arma de fogo, na verdura africana, no deserto na cidade, nos caminhos largos cheios de gente. Retratos poéticos, além disso, dos sangrentos pés descalços, unhas descarnadas, vozes dolorosas da África

Amílcar Cabral, outro exemplo do que estamos tratando aqui, nasceu na Guiné Bissau (1924), é considerado “pai” da luta de libertação da Guiné-Bissau e Cabo Verde. Cedo, destacou-se como homem de cultura tanto quanto poeta, mas foi também um dos principais teóricos da cultura no contexto da libertação nacional e trouxe teses profundamente inovadoras, à luz da análise marxista da sociedade, nas quais defende que a emancipação de qualquer povo começa pela sua libertação cultural. Lutou pela *liberdade como um ato de cultura*, embora ele tenha ensinado que também a cultura de outros países tem aspectos positivos, numa ação pedagógica junto à população do seu país. Foi assassinado por motivos políticos.

Já o guineense Hélder Magno Proença Mendes Tavares (1956 – 2009) foi um escritor, professor e político que lutou na guerra pela independência do seu país, na década de 1970. Desde a adolescência ele escrevia poemas, àquele tempo sob a temática anticolonialista, o que resultou na publicação, em 1977, da primeira antologia poética do seu país, sob sua coordenação. Ele completou sua formação acadêmica no Rio de Janeiro, integrou os quadros do Ministério da Cultura e atuou no magistério em História. Foi deputado, ocupou o cargo de Ministro da Defesa. Como escritor, publicou em vários periódicos, como *Raízes* (de Cabo-Verde) e *África* (Portugal). Em 1982, publicou o livro *Não posso adiar a palavra*, reunindo poemas dos tempos de guerrilha. Sua morte foi anunciada pelo Ministro da Defesa guineense,

horas depois do anúncio do assassinato por tropas oficiais do candidato à presidente Baciro Dabó. Segundo a versão oficial, Proença seria o protagonista de um golpe de estado e morreu em seu carro, junto ao motorista e um segurança, após troca de tiros com os soldados que iam prendê-lo. Já antes, a imprensa mundial anunciara rumores de que o poeta havia sido morto.

Da Literatura de Cabo Verde, detectamos as seguintes características na sua produção: afirmação da identidade cabo-verdiana, a *cabo-verdianidade*, a *insularidade*, as ambiguidades do ir-e-vir dos sujeitos do país, expressões da oralidade, importância do idioma crioulo cabo-verdiano, a condição de flagelo e improdutividade consequente do vento leste que vem do Saara, o processo de mestiçagem. Alguns dos seus autores mais conhecidos: Ovídio Martins, que nasceu em São Vicente (1928), Cabo Verde. Poeta cabo-verdiano, jornalista, cofundador do *Suplemento Cultural* (1958, em São Vicente). O seu envolvimento em atividades de promoção da independência valeu-lhe a prisão e o exílio nos Países Baixos. Da sua obra, destacamos: *Caminhada*, 1962 – Poemas; *100 Poemas – Gritarei, Berrarei, Matarei – Não vou para Pasárgada*, 1973 – *Poemas em Português e em crioulo de São Vicente*; *Tchutchinha*, 1962, sendo esta última uma novela.

Do mesmo país, temos também Onésimo Silveira. Dois dos seus livros teóricos são: *Consciencialização na literatura cabo-verdiana* e *A Democracia em Cabo Verde*, onde ele estuda o fenômeno da formação das nações e dos nacionalismos, no contexto europeu e africano, trata do caso cabo-verdiano, contextualiza o momento histórico da sua terra nestas duas obras. A primeira foi escrita em 1963, durante a luta pela descolonização dos países africanos de língua oficial portuguesa, e a segunda, quarenta e dois anos depois, durante o último ano do autor

na condição de embaixador de Cabo Verde em Portugal. Há que se falar da historicidade do pensamento de Onésimo Silveira nestas duas obras no que tange à discussão sobre a identidade nacional em Cabo Verde, levando-se em conta para tanto as categorias históricas “espaço de experiência” e “horizontes de expectativa”, mas ficou mais conhecido no mundo como poeta.

De São Tomé e Príncipe, país que não possui nenhuma fronteira terrestre e está localizado no golfo da Guiné, no Oceano Atlântico, a mais de 300 mil metros dos países mais próximos (Gabão, Guiné Equatorial e Camarões), destacamos as seguintes características: afirmação da identidade são-tomense (*santomensidade*), afirmação da identidade negra, insularidade, exuberância da natureza, expressões de etnicidade, expressões da oralidade e da língua crioula são-tomense, a improdutividade consequente do vento leste, as relações étnico-raciais e tensões da mestiçagem, da tensão anticolonial.

Dentre os principais autores da literatura santomense, destacamos: Alda Espírito Santo, poeta, professora e jornalista, que nasceu em 1926, na cidade de São Tomé, capital do Arquipélago de São Tomé e Príncipe, e ocupou vários cargos sucessivos no governo da jovem nação, entre os quais os de Ministra da Educação e Cultura, Ministra da Informação e Cultura, Presidente da Assembleia Nacional e Secretária Geral da União Nacional de Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe. Compôs a letra do Hino Nacional de São Tomé e Príncipe, intitulado *Independência Total*. No ano de 1976, publicou o seu primeiro livro de poemas intitulado *O jogral das Ilhas*. Em 1978, publicou o livro de poemas *É nosso o solo sagrado da terra-poesia de protesto e luta*, que reuniu uma coletânea da sua produção entre os anos de 1950 a 1970. Em 9 de março de 2010, Alda faleceu, em Luanda, capital de Angola, por complicações na saúde.

Da literatura da República Democrática de São Tomé e Príncipe, damos destaque a Francisco Costa Alegre, poeta, crítico e ensaísta de uma geração que colaborou regularmente em jornais e revistas santomenses e estrangeiros. Ele nasceu na cidade de São Tomé, no dia 2 de fevereiro de 1953. Tomou contato com obras de Alexandre Herculano, Almeida Garret e outros relevantes autores cuja exigência dos professores recomendava leitura com rigor, interpretação e análise. Familiarizou-se também com os textos de Cervantes, Descartes, Diderot, assim como líderes remotos da História Antiga de África. Esteve nos Estados Unidos por duas vezes. Após a independência, destacou-se como poeta, através do poema *Quando cair a Tarde*, que veio a figurar no seu livro de poesias *Mussungú*. Sua diversificada produção vai da poesia à prosa (contos, principalmente), da investigação histórica ao estudo da literatura e até à crítica literária, comungando com as manifestações de luta pela identidade cultural nacional de um país que acabara de nascer. Ele sofreu influências de diversos escritores de outras ex-colônias portuguesas. Assim, começou a viver este momento produzindo obras para serem divulgadas na Rádio Nacional, nos Jornais Murais e no *Jornal Revolução*, na época. Depois do país enveredar pela via do multipartidarismo, este autor passou a ter uma participação muito ativa em outros jornais que foram surgindo, tais como: *Nova República*, *Notícias* e *Labor*, dentre outros, incluindo, por último, o *Jornal Cultural Batê Mon*, da União de Escritores e Artistas Santomenses (UNEAS), com artigos de crítica literária e divulgação cultural. Destaque para a sua produção em Teatro Santomense: *A Boda de Prata Musical*.

De Moçambique, lembramos da literatura da seca africana: *Água: uma novena rural*, de João Paulo Borges Coelho, que trata tanto das enchentes quanto das secas que permeiam a vida de trabalhadores

daquele país. A água chega ao vazio, ao se encontrar com ele, preenche-o. Maara (mar) é lavadeira, bate a roupa com o mesmo vigor com o qual amassaria o pão, está de costas viradas para o canavial. Na seca faz contas, gestos a cantar no conflito dos nós dos anos, cada nó é resumo do sofrimento daquela gente, breve choveria. Seu companheiro é (Mar-Rio). Laama diz que a seca é vício que a natureza traz dentro de si e que de vez em quando não consegue reprimir. E Laama (lama) passam os *dias amarelos* em casa, quando tardam os dias verdes de chuva. Um engenheiro que vai morar na casa colonial, vem para *furar* a terra e encontrar água. A literatura de Borges Coelho tem toques líricos que nos lembram os nomes José Lins do Rego, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos.

Do moçambicano Craveirinha, ressaltamos o discurso de *negritude lusófona* que se deu através de expressão africana que não queria deixar-se sufocar calada diante do imperialismo. José Craveirinha (1922 – 2003) trabalhou a oralidade, como no poema *Grito Negro*, de 1964, produção que ecoou fortemente, rompendo as fronteiras do seu país, engajando-se com outras vozes do continente africano e dos companheiros, inclusive os descendentes da diáspora africana, contra a imposição cultural dos seus algozes. É o seu poema mais famoso, descreve o negro resistente contra o domínio de sua pátria, sua etnia. Em peculiar, criação imagética: um mulato de bairro pobre.

Já *Terra Sonâmbula*, de 1992, romance do moçambicano branco Mia Couto, de estilo bem diverso do de Borges Coelho, trata tanto da situação político-cultural do seu país quanto da epifania que permeia seus personagens. A guerra civil durou 16 anos e Antônio Emílio Leite Couto, pseudônimo Mia Couto, por sua paixão por fatos, estudos, jornalistas, biólogo (especializado em Ecologia), escreveu em prosa

poética este livro onde reflete a fala do seu povo naquele momento. Inspira-se em Jorge Amado e Guimarães Rosa, entre outros autores brasileiros. Gosta de criar aforismo (“improvérbios”, como diz), assim como trabalhar com lendas, enigmas, metáforas. Calca suas estratégias no realismo animista, onde pululam mitos e sonhos reificados. O tema da Guerra Civil permeia este *Terra Sonâmbula*: o personagem do garoto Muidinga perdeu a memória e o velho Tuahir, que o salvou da morte e o toma como sobrinho durante a guerra, está tomando conta dele. Eles leem/vivenciam a narrativa de um terceiro personagem, um morto que está próximo ao ônibus cheio de corpos recém-assassinados, é Kindzu (que “revive” nos cadernos encontrados com ele, que buscava o filho da sua amada, que pode ser Muidinga). São 11 capítulos, o quinto chama-se *O fazedor de Rio*, merece destaque na obra, pela sua essência de valor literário precioso e fundamental no livro como um todo. Cada capítulo parece trecho de um caderno de Kindzu.

De Angola, lembramos Arthur Carlos Maurício Pestana dos Santos, é conhecido como Pepetela (seu nome enquanto guerrilheiro pela independência do país). É autor de várias obras, dentre as quais o romance *O Planalto e a Estepe* (2009), que não é apenas uma história de amor, esta paixão que une o sul de Angola e a estepe da Mongólia, num período histórico complicado pelos acontecimentos políticos, como o processo de descolonização da África. As questões ideológicas em Angola são abordadas. O preconceito racial é mais um retrato da descolonização numa sociedade patriarcal, denotam um viés realista e de quando histórico: a trama se passa nos anos 1960. Os jovens Sarangerel, da Mongólia, e o angolano Júlio, personagem-narrador deste romance, é branco e sofre preconceito por ter amigos negros. Sua origem também é empecilho para relacionar-se com sua amada mongol, também por

preconceito do país dela. Dá-se então a travessia pela palavra em meio a tantas diferenças.

De Angola, é também Ndalú de Almeida, conhecido como Ondjaki, que nasceu em Luanda, em 1977, e trabalhou com teatro, pintura, cinema; é sociólogo, doutor em estudos africanos por uma universidade italiana. Aos 14 anos, ele lia, além das revistas em quadrinhos, como Asterix, autores do quilate de Gabriel Garcia Márquez, Sartre, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Manoel de Barros. A guerra pelo fim do colonialismo, que durou muito tempo, vitimou quase um milhão de pessoas e a guerra Civil, que só teve “fim” em 2002, é trabalhada por este autor que vivenciou parte disto e a traz para sua obra. Algumas vezes usa a memória da criança que ele foi e *ficciona* tais lembranças em *bioficção*. É um mundo que já é passado, como num sonho saboroso de lembrar, o que inclui problema como a falta de água e de energia elétrica, as injustiças sociais do regime político após a independência. Em *Bom dia, camaradas* (2001), ele traz uma visão peculiar de Angola através de uma criança branca de classe média, uma escola cubana que segue os padrões patrióticos de Angola, numa narrativa que não dispensa o traço cômico.

Do angolano José Eduardo Agualusa, que trabalha a literatura como reflexão sobre a sociedade do seu país, destacamos o romance *Barroco Tropical*, onde ele trata de alguns aspectos de sociedade angolana num viés bem peculiar: num futuro próximo ao ano no qual o livro foi escrito e projeta-se para o futuro. Esse jogo leva também ao passado, quando Portugal estava no comando e promoveu mudanças, saques de minerais preciosos do país. Expressa a ditadura que sobreveio à sua nação depois da independência, as artes, a dor do povo. Os personagens unem um drama caótico numa linguagem ricamente tecida sob o

trópico. Trata-se de uma narrativa com espaço para certa visão irônica na qual a identidade é tensionada, discute-se também a questão do hibridismo cultural numa teia que une tradição e modernidade, longe de uma unificação cultural. O romance trata da miséria de um sistema social em colapso, expondo as verdades íntimas dos personagens, a corrupção. O misticismo.

Quanto à literatura feminina africana de língua portuguesa, ainda destacamos a escritora e professora Paula Tavares, que nasceu em Angola (1952), é mestra em literatura brasileira e literaturas africanas (Universidades de Lisboa e Nova Lisboa, 1996/2010). Atuou na Universidade Católica de Lisboa e na Universidade Agostinho Neto, de Luanda. Membro da União de Escritores Angolanos. Seu texto aborda a vida da mulher, seus desejos e caminhos. Seus poemas tiveram uma antologia significativa, em 2011. Sua adolescência, sua infância e sua vida adulta são poetizadas num jogo de palavras de quem domina a língua portuguesa e expressa bem o que está à sua volta, os cheiros, os frutos, vozes, sentidos, numa perspectiva quase física com os sentimentos e as coisas. Na sua literatura, o *corpo social* feminino busca a ressignificação da vida e da própria poesia e questiona os ainda vigentes “papéis de gênero”, que inferiorizam a mulher africana.

Trataremos agora do romance *O alegre canto da Perdiz*, da moçambicana Paulina Chiziane, publicado em 2008. Este livro fala de amor, perdão, identidade. Apontaremos também o papel da crítica literária em tal investigação. A autora foi a primeira escritora moçambicana a ter reconhecimento mundial, em meio ao patriarcado branco, num país vítima do colonialismo português e de uma guerra civil: suas histórias entrelaçam-se com os contos míticos da África e sua *oralitura*.

Seu primeiro romance, *Balada de Amor ao Vento*, de 1990, imprimiu estilo peculiar ao olhar feminino. Foi indicada ao Nobel da Paz, em 2005. Os problemas da mulher negra no meio literário têm a ver com a história dessa autora nascida em 1955, filha de uma família protestante, que falava as línguas chope e rongá, aprendeu português numa igreja católica e estudos linguísticos na Universidade, mas não concluiu o curso. Combate o *silenciamento cultural* e o acomodamento da mulher ao papel de mãe e esposa. Sua escrita fala de sexo (heteronormativo), rituais tradicionais, das consequências das guerras e muito mais.

Seu romance aqui em pauta trata, principalmente, das vidas de três mulheres negras pertencentes à mesma família (Serafina, Delfina e Maria das Dores), mas de diferentes gerações, e aborda a relação com o sistema colonial da época, onde o corpo das mulheres também era *mercadoria*, num processo de *reificação*, sendo trocado e vendido. Neste livro, vemos, logo nas primeiras linhas, Maria das Dores, negra como “escultura de pau-preto” (CHIZIANE, 2018, p. 5). A personagem busca os filhos, com os quais não mantém contato há muito tempo, por ser de uma *etnia inferior* e “hipotecada” por sua mãe na juventude, além de fugir do marido que a violentou aos doze anos. São mulheres que têm as vidas roubadas por homens.

Maria Jacinta, irmã mulata (filha de branco Soares) de Maria das Dores, silencia quando esta é trocada por comida e vai fazer parte de uma união à base da poligamia. Jacinta também está em crise, pois não é branca nem aceita, como negra (o que este hibridismo étnico representa? Um impulso para *silenciamento* outro para a ruptura?) passar por aí os abusos psicológicos e físicos que homens e mulheres sofrem num continente marcado pela exploração internacional. Quantos aos desejos femininos, tinham que ser queimados até às cinzas. Muitas

casadas por encomenda, mal saídas de infância, aos 11 anos e alvos de sádicas perversões.

Delfina, a mãe de Maria, sonhara com o dia em que veria sua filha (que ela vendeu) novamente. Esta mãe na juventude foi bonita, desejada por pretos e brancos. Ambiciosa e vaidosa. Ela diz:

Por culpa da mãe que me fez preta e me educou a aceitar a tirania como destino dos pobres e a olhar com desprezo a minha própria raça [...] culpa da natureza que me deu beleza sobre todas as mulheres [...] a culpa foi minha. Por ter desejado ser mais do que poderia ser. A culpa é do mundo que me ensinou a odiar (CHIZIANE, 2018, p. 30-31).

Dona Serafina sonhara um futuro melhor para a filha Delfina. Avó, mãe e filha exemplificam o papel feminino na criação humana. Delfina representa a luta dos povos negros. Esta, ao desprezar sua etnia, costumes do seu grupo, sua língua, vestuário, religião, alimentação, exemplifica o estereótipo da mulher que quer o colonizador; tinha a ilusão de ter os mesmos direitos da mulher branca, ícone feminino do colonizador. Delfina recorre à bruxaria de Simba, seu gigolô da época em que foi prostituta. Ele trazia-lhe homens para o seu leito e ela dava-lhe metade do que ganhasse com isso.

Delfina casou-se com um homem branco, o português Soares, já comprometido com uma branca; este, depois, a abandona, triste, sozinha. Delfina tratou melhor os filhos mulatos que teve com Soares e desprezou os 2 filhos mais velhos, Maria das Dores e Zezinho, que teve com o esposo negro José, por serem negros. Vendeu a virgindade da primeira ao feiticeiro Simba. Maria só vai se libertar disso fugindo, anos depois, com seus filhos.

Em Chiziane, vemos personagens que, ao registrar sua história e sua luta, trazem o passado do país exposto. Ao tratar da identidade (social, econômica, cultural) de tais vozes femininas, do trabalho quase escravo, da procriação, do prazer, a autora quebra imagens preconceituosas que foram impostas àquelas personagens negras por tanto tempo. Na *crise identitária* de Delfina, vem à tona também a questão da *hibridização étnica*. Ela representa aceitação e *silenciamento*. Ela também foi estuprada na infância: a mãe que a entregava aos brancos em troca de alimento, oferecia a filha como bicho, para “sangrar” no cativeiro. Por tudo isso, muitas mulheres negras moçambicanas passaram. Dona Serafina, mãe de Delfina, dá início, nesta narrativa, às terríveis gerações seguintes (Serafina – Delfina – Maria das Dores).

Logo nas primeiras partes do capítulo 1, o narrador enche o leitor de lirismo, ação e ambientação cultural, ao retratar uma negra nua num local do rio só para homens. Como é a violência da mulher contra mulher, ali? “Um grito coletivo. Um refrão” (CHIZIANE, 2018, p. 7). Maria das Dores aparece na cidade pacata, onde “quase nada” acontece e tudo é notícia. Nua. Todos vão ver. São parágrafos curtos, o discurso direto, na narrativa em 3ª pessoa, expõe o caso das mulheres da cidade, mas a mulher, no centro de tudo, saiu da água e está na beira do rio, nua, mergulhada em si mesma, ouve o estrondo e a ameaça de pau, pedra.

São mulheres que vêm atacar a devassa que está nua tomando banho na parte dos homens; são como um exército pacífico: só grito, areia, lama, para fazer com que a transgressora se ponha no seu devido lugar, vestir-se. Ela mergulha novamente, “para o fundo e para a superfície num vai e vem de lua e nuvem, [...] a água solta anéis de arco-íris numa miríade de ondas”. Aqui o leitor, por menos contato que tenha

com este tipo de escrita, tende a fascinar-se, diante da sensibilidade que acompanha tudo com direito à *closes* e panorâmicas: “lá longe, a mulher nua sibila um riso venenoso, que cai como espada sobre as lanças do inimigo. E celebra seu triunfo sobre a multidão”. Comparada a uma sereia, no sentido mágico de sua nudez, “parece trazer o presságio da tempestade a flor da pele. Ela mergulha no rio e navega na impulsão das águas, “como uma ninfa rolando nas ondas” (CHIZIANE, 2018, p. 12).

Analisemos as palavras, no português moçambicano, que exemplifica uma narrativa rica e variada, que traz vieses humanos em expressão de alto teor. A mundividência da autora está ali, ao transcrever a experiência de dor que o leitor sente na personagem central desta cena, na qual se vê cristalizada a experiência, numa técnica exímia, no agrupamento dos vocábulos bem selecionados, na concisão narrativa, na excitação linguística provocada por uma *literariedade* envolvente de quem tem não só uma boa história para contar sobre sua condição e a condição de *outridade*, mas tem estilo bem trabalhado.

A multidão parte, a “louca” reaparece ao mesmo ponto, “quer ouvir vozes perdidas nas águas do rio. A mensagem chegaria, ela tinha a certeza. Por telepatia [...], Maria das Dores e o seu nome”. Esta Maria das Dores reflete o cotidiano das mulheres e dos negros. “Nome belíssimo, mas triste”. (CHIZIANE, 2018, p. 13). E o discurso indireto livre abre outro parágrafo: “Ah, minha mãe, eis-me aqui à beira do caminho”.

É uma narrativa marcada por estas relações, avó-mãe-filha, uma passando para a outra uma submissão violenta, no jogo dos gêneros e da cultura moçambicana. Mas esta mulher, diz o narrador, é a “heroína do dia”, pois “venceu um exército de mulheres e o colocou em desordem na moral pública”, desafiou os hábitos da terra e conspirou

o santuário dos homens” (CHIZIANE, 2018, p. 13). Só neste início do romance, nas seis páginas iniciais, já pressentimos o que virá mais adiante (o romance, nesta edição brasileira, tem 350 páginas, ao todo). A heroína está à beira do caminho, ao “vento amigo, na margem de um rio desconhecido para o leitor, no grito das mulheres “tristes”, ela ouve também o da mãe.

O foco narrativo oscila, num intercâmbio de discursos em 1ª pessoa e a narrativa onisciente, num tempo psicológico que vai rasurando fronteiras, buscando numa sondagem estonteante daquelas almas femininas um pacto com o leitor. Uma voz negra, forte, feminina. Os fios da narrativa formam uma rede que arrasta, do passado, muitos fantasmas querendo atingir Maria das Dores, magoá-la; ela desferira golpes de raiva, mas agora, ali, ela se protegera nas águas. “A nudez que elas viram, não é a minha, é a delas” (CHIZIANE, 2018, p. 13). Chamada de louca, já não sabe bem quem é nem de onde vem ou para onde vai. Tem a vida presa numa “esperança desconhecida”, tal estátua de barro na chuva, é como borboleta incolor, disforme. É a que ninguém vê. Vivendo e revivendo em tempo contínuo, fragmenta-se numa esperança frustrada/renascente. A narrativa faz de cada momento uma eternidade particular, na corrente do ser/estar revividos na carne/espírito de um instante, um momento suspenso.

O crítico pode aqui fazer um balanço das vicissitudes desta memorização, usada pela autora em relação a esta personagem. Seus tormentos surgem numa colagem de momentos que vão se desenvolver a partir daí. Pensamos aqui na sugestão bergsoniana sobre a duração fixada na escrita literária: o correr do tempo uno e interpenetrado, o que outros chamam de *tempo trúbio*, períodos somados uns aos outros, formando um todo inseparável, coeso.

O *pacto romanesco*, proposto por Chiziane, convida a um mergulho que exigirá clareza na progressão, na escolha dos “fatos”. Como se dará o remate desta trajetória que assim se inicia? Por enquanto, o leitor estaria nas malhas do encantamento de uma personagem que resiste. Mas quem é ela? O que lhe acontecera até chegar ali? Ora, fulgurante ou redutor, o papel do crítico focaliza certos aspectos e escurece outros. Para conhecer a obra, nada é desprezível (conhecimentos bibliográficos, textuais, biográficos, críticos etc.). Interessa-nos a consciência da escritora nesse universo pensado por ela. Na leitura crítica, todo estudioso oferece o campo de sua própria consciência às peripécias mentais de outra consciência. O que Chiziane desejara? A fragmentação, neste romance, assume variadas significações, que embutem/expõem a resposta num vaivém entre o texto em seu conjunto e em seus detalhes. No movimento interpretativo, explicitemos o tema desta obra, lembrando que escrevendo sobre ela, tornamo-nos também “(re)criadores” do texto. Mas a obra em si tem suas próprias leis e é problemático identificar os escritores com seus personagens.

Vejamos a questão político-cultural em *O alegre canto de perdiz*: existe um “régulo” (conselheiro), as mulheres o buscam para que ele tome uma providência quanto a transgressão da mulher nua no rio (Maria das Dores), a “desconhecida”. Elas obedeceram sempre. E agora? Vem essa e acaba com a moral. Parecendo um ser do outro mundo (às avessas, devasso). Diz a voz do “coro” das mulheres: “Só Deus sabe como ela chegou aqui” (CHIZIANE, 2018, p. 17).

Há traços do eu, algo de uma literatura oral exótica, gênese daquela sociedade (mitológica), uma “fantasia”, uma personagem afirma, por exemplo, que os homens roubaram o fogo e o milho das mulheres e as dominaram, mas a mulher do rio viera para resgatar

o poder delas: “Fomos invadidos pelos árabes”, que destruíram os templos, deuses, língua. “Construímos uma nova língua, nova raça: [...] Guiné, Angola e São Tomé e Príncipe, temos sangue de franceses, brasileiros, indianos de Goa, [...] Zambésia. [...] Vamos regressar às nossas casas, esqueçam a lama”. Neste clima de *nonsense*, a mulher do régulo (que ensinava o que era certo e errado àquela sociedade) diz: “Fomos todos esculpido com o barro do Namule. Barro negro com sangue vermelho”, a “lama do rio” olha tudo, a igreja e tudo parece um “puzzle”. (CHIZIANE, 2018, p. 17- 21).

É explorado o lado interétnico, a miscigenação (o “pai branco” amou a mãe de Maria das Dores, nasceu a sua irmã mulata, tinha esposa branca e abandonou Delfina). Vemos o branco gerando os “soldados brancos do imperialismo de Portugal”. Assim, o lirismo vai permeando a realidade. O mítico e o natural vão misturando-se à narrativa.

No vaivém do tempo, na narrativa, um jovem negro aproxima-se de Maria (que em um delírio posterior vai se transformar em sua mãe desaparecida): “não quer vir comigo para um lanche?” (CHIZIANE, 2018, p. 25). Maria diz não ter fome” nenhuma, o homem percebe que ela tem bons hábitos, berço, dignidade timidez de “mulher educada”, mendiga “educadamente”, vem de uma “confusão de raças”, é representante das antigas mulheres, filha desta terra.

A narrativa insinua que ela foi “chamada pelos espíritos”, para curar nas águas daquele rio, o Licungo. Origem de antes das guerras, à procura dos filhos que perdera (a mulher do régulo sabe que as “loucas” criam fantasias). Maria, logo leremos, busca o tesouro perdido no tempo. Sua nudez de Maria é regresso à pureza: “Os tempos mudaram muito. [...] As mulheres brancas aprenderam das negras a andarem de tangas, a que chamam minissaias, colantes” (CHIZIANE, 2018, p. 17- 21).

Há toques do realismo mágico. Fato, ficção numa espécie de transcendental confusão cronológica, lírica, excitante, num ritmo envolvente, com repetições estratégicas. O estupor da narradora entorpeceria o leitor também, como numa dança sensual dos sentidos. Sinestesticamente, temos um texto ditado não pela data de composição ou da personagem central, algo não datado exatamente, mas engendrado num momento, uma narrativa capaz de matizar o quadro, preenchendo vazios na gradação da troca, tempo e espaço intercambiáveis num contato que fortalece modalidades de transgressão.

Se o procedimento narrativo se estabelece em escala móvel, o tempo é o psicológico, o *transistórico*. A teia vai se armando enquanto a narrativa assume aspecto também de tecido cambiante, tessitura cambiante cheia de variações perceptíveis, combinações dentro do romance. Na diversidade das relações entre as personagens e o conjunto da narrativa, a história é decomposta em elementos passíveis de análise: da formação do país às suas etnias miscigenadas, as matrizes enquanto as propriedades representadas no discurso literário (formas, técnicas, organizações, recursos verbais). As gerações sucessivas das três mulheres (avó, mãe e filha) trazem histórias interiores que se friccionam, interpenetram-se com a história *exterior*, indefinida numa presença cambiante, dentro do “instante-já” (transitório).

A crítica ao colonialismo português se alastra: cristianizavam, fornicando as mulheres na mata, pacificavam a terra arrancando a língua da boca. Eis as escolhas, em termos de posicionamentos institucionais, ideológicos e estéticos da autora. Por intuição, de modo inconsciente ou por senso de oportunidade, a escritora fez suas escolhas por estes vieses, mas eles estão na obra, onde ela filtra as emoções trágicas, extraindo delas as forças primordiais da obra. Tudo vai se ressentindo

de tristeza majestosa, na audácia da invenção/criação literária, uma estratégia para conquistar o sucesso num conjunto prismático da língua e da *psique* dos personagens. A autora oferece sua competência às expectativas de quem a lê. O texto não oferece a compreensão imediata do leitor. O enredo não é exposto de maneira tradicional. Chiziane busca valores autênticos num mundo degradado. Sem herói, são por demais problemáticos, misteriosos.

A célula narrativa não é vazia nem neutra, é criadora de conteúdo, e como o deus Janus olha para frente e para trás, encarando o conhecido e sondando o misterioso atraente *transtemporal*, universal, paradoxalmente negro, feminino, moçambicano e, ao mesmo tempo, espelho de todos os excluídos do planeta. A costura de vários temas lembra um pouco o estudo de Vlâdmir Propp sobre os temas recorrentes e suas ligações nos contos populares, visando identificar os seus elementos narrativos mais simples, indivisíveis.

O viés metodológico da retórica romanesca de Chiziane trabalha temas na criação de formas portadoras de variada significação (o que dificulta uma leitura apressada, ligeira), fazendo brotar um produto cuja gênese e crescimento são indissociáveis e que desafiam a mente de quem o lê. Parece que cada trecho lido é, depois, recomposto para apreciação, pouco a pouco, da obra inteira, é como se cada parte pudesse ser movida, em relação com outras, numa recomposição, reconfiguração, numa troca adiada, enganosa, compartilhada, através de desvios, linguagem, na dimensão histórico-existencial do texto. Como se a estivéssemos mais ouvindo que lendo, Chiziane mostra sua fluidez no trato da literariedade que o historiador da literatura ou, quem sabe, um sociólogo pode percorrer em vários sentidos, pois *O alegre canto de perdiz* contém enigmas escritos em suas formas.

Ao crítico literário, cabe ser algo como um mediador entre o texto e quem o lê. Os devaneios de Maria das Dores nos fazem pensar em Gaston Bachelard, quando ele aprecia as produções de imaginação, a combinação de certos elementos na fenomenologia da consciência sonhadora, num infinito vaivém que provoca o flerte entre a observação e a obra, na hora do contato (leitura), fazendo da obra não apenas um objeto, mas um corpo aberto para ser penetrado, espírito, e ser incorporado, fascinação.

A análise deste livro não parece possível sem pensarmos em textos de séculos distintos ou na abordagem psicanalítica. A autora explora muitas virtualidades de cada. Não seria o caso também de nos restringirmos à crítica temática. A recorrência a determinadas palavras nos alerta para a polissemia que supera um sentido fixo (que engessaria as possibilidades de apreciarmos como cada célula se modifica no contato com as outras que a circundam). Chiziane escreve em perspectivação de modulações diversas, em soma. Não é um texto fechado em si mesmo onde tema e forma operacionalizam configurações lúdicas.

Acreditamos no distanciamento, mas também em certas projeções, por exemplo, por trás de narradores, que, mesmo em terceira pessoa, emitem “opiniões”. Estaria sempre o autor ausente de sua ficção? Totalmente? Em todos os níveis. Longe vão os tempos de crítica bibliográfica, mas seria o escritor uma espécie de pai (ou uma mãe) a dar à luz sua progênie, que ele vê nascer e alimenta, dá afeto e à qual dá a sua vida? Autor e obra separar-se-iam em todos os níveis, até que ponto? Relegado ao segundo plano, o autor passa incólume. A obra existe no lugar do autor e na ausência deste? O texto fechar-se-ia, em si mesmo, mas e quanto à hipótese do inconsciente do autor a se esgueirar

no texto? O próprio autor pode não resolver o enigma do seu texto? O autor escreve para desaparecer no texto de ficção.

No capítulo 3 do romance, há uma reviravolta. A narrativa em 3ª pessoa equilibra-se no plano mais objetivo e trabalha os personagens padre Benício e Dr. Ricardo. O primeiro é tido como “mágico” e teria “olhos milagrosos”, o segundo, o “povo”. Sorriso aberto, peito fechado, declamados, dizia coisas belas. “Padre preto e jovem” é coisa dos tempos de independência para aquele povo, a procriação é essência da vida e a vida sexual é tão vital como a gota da água” (CHIZIANE, 2018, p. 32). A guerra civil deixara muitas mulheres, sem macho, elas ficavam atraídas por ele, frustradas diante da “santa presença dele”, que chorava quando o assunto era família, pai, mãe (o narrador em 3ª pessoa mantém o mistério, não se faz onisciente). Os deuses *bantu* (um tronco linguístico-cultural que originou diversas outras línguas no centro e sul do continente africano, cerca de 1.500 línguas diferentes) ordenam a virilidade, o deus católico exige celibato. Famílias negras não aceitam de bom grado um filho ordenado. “Ah! Padre Benedito, o senhor é homem mesmo?” (CHIZIANE, 2018, p. 33), as mulheres brincavam, este pecado-veneno tinha gosto de mel. Elas queriam que o padre fizesse “um pecadinho”, ao que ele respondia que Deus tinha olhos grandes e via tudo.

Depois de mostrar uma mulher nua e seu poder (lírico/sensual), agora temos a desconstrução do *falocentismo* numa nação. Tais mulheres querem que o padre conheça o que, no organismo, não se alimenta de arroz, nem de remédios e palavras divinas, devia ser proibido ordenar padres tão bonitos, dizem elas.

O Dr. Fernando, irmão mais novo do padre, andava sempre de jeans, sapatilhas e camisas de manga curta, a pé ou de bicicleta,

como um camponês qualquer, acessível e transparente “como a águas do rio Licungo” (onde Maria das Dores surgiu). Ele acreditava nos mitos mágicos do Monte Namuli e subia ao seu pico. Tratava dos doentes com amor e remédios, também ele, como o irmão, não tinha mulher. Teriam sido mordidos por coelhos? Pensavam as mulheres que acreditavam que isso causava impotência sexual, o que as inquietava: “é homem mesmo?”, perguntavam a ele, que respondia: “sou da família dos Anjos. Não tenho sexo”. “Doutorzinho lindo, no dia que o senhor quiser...” (CHIZIANE, 2018, p. 35) Mas o bicho-homem não dominava o raciocínio daqueles dois irmãos. Pensavam nas mulheres como mães e irmãs. O doutor e o padre, sempre juntos. A narrativa, mesmo driblando a terceira pessoa em determinados pontos, mantém o mistério sobre as origens do padre e seu irmão doutor. A esposa do régulo (que funciona como uma espécie de coro) é chamada a resolver o mistério. Falam que o berço da Zambézia inteira é nos Montes Namuli e que as montanhas, ali, pariram vidas, em outros tempos; ele torna a responder que ali era o berço da humanidade, o centro dos Cosmos, “umbigo do céu”.

Sendo assim: que intenções podemos reconhecer no romance *O alegre canto da perdiz*? Será que descobriríamos nele tendências sobre as quais a sua autora nem tinha ideia? É fácil encontrar o que procuramos? O escritor, em sua alma, dirige-se ao inconsciente, observa possibilidades para desenvolver sua expressão literária. Extrai de si e da experiência própria. Mas este autor não é senhor das interpretações sobre sua obra. Isso cabe ao crítico e nunca haverá sobre a obra um juízo definitivo, inatacável. A literatura parecer-se-ia com a neurose, vinda de um passado mal resolvido, oculto, a ser revelado, revisto, lido. A crítica literária psicanalítica iria atrás desse viés. Como se houvesse, atrás da ficção, uma pessoa a disfarçar, talvez inconscientemente uma confidência.

Chiziane vai mergulhando na *psique* dos personagens, liricamente chega à voz de Delfina, no capítulo 4. Flagra-a na confluência entre o rio dos Bons Sinais e o Oceano Índico. A personagem tenta decifrar o mistério no marulhar das ondas, do cantar do primeiro galo até o sol nascer. Está inquieta com os sonhos que vem tendo. Estaria perto de morrer? Pensa na sua filha perdida, Maria das Dores. Pensa nas alegrias sem fim que teria com a volta da filha, no dorso das ondas (delira). A filha Maria das Dores nascera em 1953, partira em 1974, mergulhando-as num tempo mítico, a narrativa continua a vaguear entre a terceira pessoa e o discurso indireto livre. Delfina está no final do milênio, mas também em *tempo tríbico*. Teve dois maridos, quatro filhos, um prostíbulo, muitos homens e dinheiro. O pai de Maria das Dores, José, era negro; o padrasto, Soares, branco. O feiticeiro Simba, “belo negro”, foi instrutor sexual de Delfina. Ela destruiu famílias, roubou homens, vingou-se. Arrastou virgens ao abismo. A mãe, também negra, a educara para desprezar a própria “raça”. Delfina deu a filha de 11 anos como esposa ao amante Simba. O branco Soares a elevou aos céus e a “largou no ar”. O mundo a ensinou a odiar.

Teria a autora alimentado tais personagens femininas a partir de transfusão por certo inconsciente, com sua força, suas fraquezas? Isto pouco importa. Tais mulheres surgem quase como personagens coletivas, representando uma chaga que se alastrara no país. Que defesas têm contra a angústia? Os falsos pudores são despidos, a carne dilacerada por uma maldade que extrapola os limites do ponto de vista *psicocrítico*, mãe e filha teriam que se encontrar no encontro de certos arquétipos. Ora, psicocrítica não é a psicanálise na literatura. O que Chiziane apresenta é uma exposição da perversidade quase vinculada à nosologia (classificação de doenças) da psiquiatria. A perversidade de

Delfina é inteligente, sedutora, há um caminho de redenção, também. A rede de associações e imagens no texto traz, em seu bojo, situações por demais dramáticas, alegóricas, libertinas, enlaçando-se aos mitos africanos de maneira voraz, na tessitura dos mitos pessoais.

Se a psicologia dos escritores contribui para sua visão de mundo, talvez até na forma das suas obras, este tipo de crítica não pode ser excluído (tal crítica literária); mesmo assim, na crítica psicanalítica, o crítico se atém ao que é manifesto na obra. Deve ser comedido. A literatura é produzida fundamentalmente pela consciência e não tanto pelo inconsciente (nem sempre há algo “oculto” por trás das palavras do autor). Tal tipo de crítica deve se ater ao campo da literatura.

A estrutura histórica das personagens femininas, logo no início da narrativa, aponta para algo umbilicado, preso ao ventre materno, vida e morte em parentesco, convivência comunitária, mães, irmãs e estranhas, se formos buscar algo próximo à análise com algo dos conceitos psicanalíticos. O inconsciente dos personagens, que recalçou tanto horror, vai vomitando-o e configurando o texto literário através de imagens. Ao redor de Maria das Dores, a mulher nua no rio, escutamos os silêncios e os sons; dali, musicalidade a partir das letras, palavras, períodos e parágrafos do romance. Tocamos, pela leitura, o inefável, o invisível, o óbvio e o oculto nas entrelinhas da sociedade moçambicana. Pressentimos um *sangue de família* que corre veloz e furioso, calmo, guerreiro, chamando nossos olhos para uma visão sem censura, restrições, para uma tensão flutuante, *o canto* de Paulina é canto de sereia, ninfa, negra, como Maria das Dores, como Delfina, sua mãe.

Chamando nossa atenção para o grande painel exposto em pequenos detalhes, imagens inusitadas. No apelo do rio que nasce no monte, no bafejo do Índico, na ação sobre o significante linguístico,

que frequentemente toca o consciente e o inconsciente, no jogo da fala. Os triângulos iniciais à mostra: Delfina, Maria das Dores e sua avó. Temos assim a mulher negra ativa-passiva, na luta do fluxo contínuo, no cansaço-descanso dos tempos, nas dobras e desdobramentos. Abrindo sepulcros dos traumas, pulverizando-os em atitudes tão vitais. No caminho que leva o ser a saudar a si mesmo como herói do eu-coletivo, africano. Há no texto chiziânico uma configuração que vai se evidenciando e se disfarçando para multiplicar-se num encantamento diamantino. Não seria apenas um regresso *ad uterum*, mas um triunfo do gênero feminino, onde o orgasmo poderia ser conspurcador ou amolecedor do falo. Prazer com o próprio corpo. A pequena morte. A morte do pai para possibilitar o quê?

Os retratos de homens como o padre, o médico (Por que este não pratica sexo?), Soares, José, Simba agigantam-nos e os tornam pequenos numa narrativa de correnteza imponderável, natural.

No decorrer da narrativa, o conhecimento do leitor sobre os fatos que precederam o aparecimento de Maria das Dores à cidade-totem é conjectural, indireto, indicial. Chiziane expõe obsessões em delicada arquitetura textuais, traze-as à luz em cooperações interpretativas com o leitor, no auxílio à luta das mulheres (E por que não dizer? Os homens, também) pela liberdade, ação. A estratégia textual lida com o recurso adequado, aqui, estruturando-se no apelo à comunidade de leitores, assim o conteúdo manifesto nesta obra é fabricado como se fosse um sonho contado, também.

Penso aqui no que Helene Cixous disse no livro *A hora de Clarice Lispector* (1989). As personagens são puxadas pelos cabelos do seu nome, separadas da manada. Maria das Dores é punida por algo que não fez. Chiziane fala da inocência e do caminho ao prazer, do *antigozo*.

Poderíamos trabalhar o texto de Chiziane à luz de uma hermenêutica feminina? Existe esta possibilidade. O sexo é diferente a seu modo de ler um texto? Pode-se fazer uma crítica feminina (e não feminista)? Para Helene Cixous, isto seria possível. Ela diz que o inconsciente feminino, mesmo não-sexuado, é estruturado de maneira diferente (na relação com a mãe, por exemplo).

Já na primeira cena tão emblemática, Maria das Dores nua à beira-rio, ficando, na margem, em posição de lótus, intimidade à frescura do rio, expondo sua intimidade, seu interior desabrochado, seu órgão sexual, como *flor vermelha com rebordos de barro*, somos convidados a uma visão de mundo bem especial. Mas, mesmo ali, não é o sexo anatômico que chama a atenção do leitor, é a história individual e coletiva, brotando daquela alegoria. A todo-poderosa *lei do pai*, que não quer ser castrado e defende o seu falo, defendida por suas mulheres.

A língua portuguesa no texto chiziânico resplende: “A tarde era amena. Até as perdizes repousavam as vozes, depois da refeição do meio-dia. Os homens e as jiboias, no natural gesto de preguiça, rebolando nas sombras para digerir o reparto do dia” (CHIZIANE, 2018, p. 42). Além do perceptível jogo de alterações, obras com insinuações sobre homens e ‘jiboias’, dorme algo que pode ser despertado rapidamente ao contato com nossos olhos leitores. A perdiz oculta-se nas folhagens, repousando a voz.

Quando o jovem médico negro (que talvez seja o seu filho perdido) viu Maria das Dores à beira da estrada, ela estava de cócoras, ausente. Ele a invejou (Por não ter compromissos?) por estar “parada no relógio”. Seria aquilo felicidade? “Bom dia”, ela diz; é tarde, mas o “dia” tem 24 horas, diz a “louca” misteriosa. Ele a convida para ir consigo à clínica.

Ela está ali, a máscara das sombras brincando nos olhos dela, mas a sua mente parece estar em outras “galáxias”. O médico sente-se confortado em confortar alguém. Ela era uma peregrina em busca de uma voz distante. Maria é como árvore em terra árida. Ela diz que vem de um lugar sem nome. Na vertigem da sua mente, enuncia-se que as verdadeiras histórias estão nos livros, nas telenovelas. O narrador diz que os médicos são gêmeos dos padres: curiosos. Doenças da alma, doenças do corpo.

O médico pergunta onde ela mora, mas ela responde de modo vago, no discurso indireto-livre do narrador, sobre a casa, o nascimento, a infância, a mãe, o pai. Técnica interessante para narrar e dar voz aos personagens, como Maria das Dores, primogênita, flor da mãe.

A história passa-se em 2006, trinta e um anos depois da independência de Moçambique, a idade de Ricardo. Ele e o irmão (também o padre Benedito sente certa atração pela “louca”, Maria das Dores, que lhe dedica oração e ouvido às missas; “qualquer um pode enlouquecer”, diz o padre, na página 59), sem pai nem mãe. Os dois irmãos tiveram infância no orfanato, sem antepassados conhecidos, as freiras esconderam as origens deles. Maria “louca” sai correndo, o doutor a detém.

Como vimos, a literatura africana de língua portuguesa prende-se ao místico e ao histórico, lírico com elevado senso de justa dignidade, não deixando dúvida a respeito das intenções dos autores. É assim também o romance *O alegre canto da perdiz*. O crítico, que queira extrair o segredo do texto, tem que interrogá-lo para evidenciar sua verdade. O autor surge aí como fiador do crítico? Seria isso ir longe demais? Há nesta obra vestígios do período cultural em que foi escrita.

Chiziane, neste romance, ergue-se contra o determinismo, junta-se às causas, trabalha com encadeamentos diversos. Que verdades tóxicas encontraríamos neste texto? A crítica genética interessar-se-ia pela gestação, seu desenvolvimento. Por quais correções endogenéticas haveria passado este romance (transformações durante a redação)? Os seguidores de Genett fariam a festa com tais informações, mas nós seguimos por outro caminho. Os variados *tópoi* culturais localizáveis nesta obra revertem a *doxa* universal em torno das mulheres de hoje. Nota-se que a autora recusa certos efeitos realísticos. A que horizontes de expectativas ela atende (ou rejeita)? Qual seria a especificidade do texto chiziânico, do estilo da autora moçambicana? Como fundamentar um construto interpretativo, configuração crítica aceitável academicamente?

Vejamos no capítulo 7, quando o pai negro de Maria das Dores, visita o Moyo para “ver daquela boca o fluir da sapiência milenar dos patriarcas e projetar sobre ele a imagem do pai que nunca teve” (CHIZIANE, 2008, p. 71). O Moyo é uma espécie de Pai de Santo. Para várias gerações de condenados, uma palavra de esperança. José já levava chibatadas no tronco por tentar fugir do acampamento. O Moyo diz que não vai ajudá-lo na conquista da mulher que ele quer. Já Delfina, mãe de Maria das Dores, fora alugada pela mãe porque era bela demais, ficou mal falada. Cada moeda que recebia era uma picada na alma. Queria ter estudado numa escola indígena. A mãe, Serafina, ficava com parte do dinheiro. “Hei de vencer, mãe.” (CHIZIANE, 2008, p. 83)

José e Delfina se juntaram. O Moyo sabia dela e do condenado José, bonitos e cheios de energia sexual. Nasce Maria das Dores. Ele fugia do acampamento para vê-la, mesmo tendo sido avisado da *maldição* que pairava sobre ela, prostituta do cais. O sexo era uma

ratoeira. A mãe dela reclamou: “casar com esse preto?”. Os calções dos condenados sequer tinham bolsos. “Nenhuma paixão resiste ao amor, [...] deixa-me casar, mãe. Para matar o amor”, diz Delfina à mãe, para ficar com o condenado José. Puseste-me à venda, minha mãe?” O pai de Delfina tenta acalmar a fervura: “não podes dizer essas maldades” (CHIZIANE, 2008, 101-104). Casaram-se na igreja, ela de branco, ele de terno. O casamento de uma prostituta (Delfina) e de um condenado a trabalhos forçados (José).

As alegorias de Chiziane transmutam as metáforas de intimidade entre quem deveria se amar (pai, mãe, amante, esposos, filhos) numa espécie de código que torna isso meio negativo, entrevedo a felicidade como um todo, num viés de missa negra. Discute-se a infelicidade o tempo todo.

O Alegre canto da perdiz parece um festim explosivo, diabólico, melancólico, lírico. Os personagens parecem ceder à infelicidade digna. Os signos parecem nutrir-se de ambiguidade, sob o grande signo da negritude (coletivo) e contraste com uma representação negativa dos brancos em Moçambique. Ao crítico literário que quiser estudar essa obra literária, seria útil aconselhar a dialogar com ela, no sentido bakhtiniano.

Os indicadores temporais (“há alguns anos”) ressaltam as mulheres de famílias numa contagem particular de tempo. Tempo relativo no sentido de Einstein numa narrativa não linear, cheia de antecipações (analepses) e prolepses. Os ensinamentos entre a história e a narrativa se dão de modo pouco convencional. O voar da perdiz (com penas de pavão, Delfina, diante do pai/cidade, e o seu canto de triunfo (“guruê, guruê”) vem costurado na forma de elipse que só a alegoria em si justifica, a metáfora – espelho refletindo a psique

dela. É alegre – dramático, este canto, que faz soar a fricção entre metonímia e metáfora.

O alegre canto da perdiz é também texto esfíngico. Língua e fala se roçam, lambem-se, provocam os outros sentidos tão latentes nesta conjunção em forma de romance. É obra aberta, da literatura africana. O *topos* recorrente neste romance é o da resistência (o da *Delfina – Perdiz* que canta), o motivo central é composto com uma sociedade colonial que inferioriza o negro em sua própria terra, no seu país, através do colonialismo, e sua herança ideológica mesclada a leis anteriores, que também minimizaram a participação da mulher no jogo do poder.

A autora vai tecendo em forma alegórica os caminhos que levam ao final da narrativa. Escolhe o caminho do maravilhoso, do insólito e segue como o som das aves que dão título, com o seu “canto”, à sua obra. Prossegue assim na infantilização do masculino.

O último capítulo, o de número 35, só tem duas páginas. Uma ode às mães, a relação entre Maria das Dores e os possíveis “filhos” (o médico e o doutor), criados num orfanato cristão quando ela desmaiou de fome e os “perdeu”. E o romance acaba com versos (em um quarteto e um terceiro): “A minha tristeza é não ter/ onde repousar o meu cansaço/ Se eu fosse um pássaro nada me faltaria/ Ó pássaro, ó pássaro/ Canta, canta/ Embala-me na doçura do teu canto!”

REFERÊNCIAS

CHAVES, Rita. **Narrativas e espaço: Angola Moçambique e ecos do império**. SP: USP, 2005.

CHIZIANE, Paulina. **O alegre canto da perdiz**. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

5

LITERATURA DE CORDEL E A SECA NO NORDESTE: A POÉTICA DE JESSIER QUIRINO SOB O SIGNO DA SAUDADE⁹

Thaís Duarte SILVÉRIO

<https://orcid.org/0000-0002-0023-9439>

Cristiano Cezar Gomes da SILVA

<https://orcid.org/0000-0001-8896-4012>

[...] É a seca de março torrando o sertão
É pau, é pedra, é o fim do caminho. (QUIRINO, 2001)

Este capítulo busca compreender como a literatura de cordel, comumente difundida e circulada no Nordeste nos séculos XIX e XX, contribuiu junto a outras artes, a exemplo da música, cinema, pintura e literatura, consideradas eruditas, para o fomento e a cristalização de imaginários que, durante décadas, associaram a região aos flagelos decorridos dos períodos de grande estiagem. Como uma via de mão dupla, se por um lado essas representações colocaram o Nordeste à luz dos holofotes, por outro lado, os estereótipos que se enraizaram nesse período de efervescência da chamada literatura das secas, foram fulcrais para selar uma imagem de terra arrasada e de gente sofrida.

⁹ DOI: <https://doi.org/10.48016/9786586680669edunecalp5>

Luiz Gonzaga (1912-1989), sertanejo nascido na cidade de Exu, Pernambuco, foi um dos artistas mais influentes e importantes da região Nordeste no século XX. A partir de suas composições, outros estados brasileiros que pouco sabiam sobre a região abriram suas casas para o autêntico forró adentrar através do rádio. No cinema, as personagens Chicó e João Grilo, criações do também nordestino Ariano Suassuna (1927-2014), ganhavam vida através da peça teatral *O auto da Compadecida*, escrita em 1955, que viraria, meio século depois, um dos maiores clássicos produzidos pelo cinema nacional. Na literatura tanto em verso quanto em prosa, o sertão fora bastante explorado por diversos literatos e poetas, a exemplo de José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, entre outros.

Porém, é sob o signo da poesia considerada popular, disseminada pelo poeta paraibano Jessier Quirino, conhecido por fazer uso de uma linguagem oralizada, regionalizada, e carregada de neologismos, tal qual Guimarães Rosa noutrora, que daremos embasamento a este capítulo. Na perspectiva da poesia considerada popular, o historiador Aderaldo Luciano (2012) tece uma discussão acerca do popular e erudito na literatura, a partir do livro *Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro*. Acreditamos, assim como o autor, que o rótulo de literatura popular, circulada por uma elite literária que se utilizara do termo para segregar aquilo que não pertencesse às suas produções, soa como limitante e excludente; assim, pretendemos nesta investigação, falar acerca de Literatura, sem que enveredemos por essas distinções.

Poetas como Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde, Bráulio Tavares e Patativa do Assaré, por exemplo, também representaram o quadro das secas a partir de uma perspectiva social.

Nesse ínterim, é dessa fonte que o poeta contemporâneo Jessier Quirino parece beber. Também na literatura considerada erudita, esse fenômeno climatérico atraiu diversos literatos, como Euclides da Cunha que escrevera *Os Sertões* (1902), Graciliano Ramos, autor de *Vidas Secas* (1938), e João Guimarães Rosa, que embora retratasse o sertão mineiro, também se utilizara do regionalismo para tecer *Grande Sertão: Veredas* (1956).

No poema *Caderneta de Matuto* (2001), podemos observar como o tema da seca vem sendo explorado por Jessier Quirino:

Foi seca batendo palma
Na porta do milharal
E o cumpade de arranco
Fugindo pra capital
Deixando um quintal rachado
Com lençóis enferrujados
Rangendo pelo varal (QUIRINO, 2001)

Não é novidade que o Sertão nordestino tenha servido como cenário para importantes obras da literatura brasileira, a exemplo dos clássicos anteriormente citados. Não somente na literatura, mas no cinema, na pintura e também nas telenovelas, essa região passou a figurar como pano de fundo para trazer à tona o drama do sertanejo nordestino. Na poesia, nomes como o de João Cabral de Melo Neto e, na prosa, alguns desses citados anteriormente, contribuíram para a construção imagética de personagens e de um espaço marcado pela seca.

Outros poetas considerados populares também registraram o drama do sertanejo nos períodos de alta estiagem. Nos folhetos impressos em folhas amareladas e com poucos recursos, os cordéis foram importantes meios de circulação dessa poesia. A realidade

retratada em versos de redondilha maior pouco a pouco se espalhou pelas demais regiões brasileiras e o imaginário do Nordeste atrelado à seca, à fome e às privações fora alimentado também através desses versos. Como um híbrido que ora circula pelos meios de comunicação, ora transita pela autêntica e rica tradição da poesia nordestina, Jessier Quirino, poeta que se intitula como “arquiteto por profissão, poeta por vocação e matuto por convicção”, autor de alguns livros e CD’s, entre eles *Paisagem de interior* (1996), *Agruras da lata d’água* (1998), *Prosa morena* (2001), *Berro novo* (2009) e outros, costuma explorar a temática da seca tanto sob a ótica do riso quanto da crítica social.

A tessitura dos poemas quirinianos possui algumas particularidades. Quirino apresenta-se para nós como uma espécie de trovador contemporâneo, que mescla a poesia de cordel e a tradição nordestina aos meios de comunicação de massa para alcançar um público representativo Brasil afora. Bebendo nas fontes do cordel e dos gêneros orais como a peleja e o repente, vemos o poeta como um representante em evidência de uma poesia que outrora serviu como fonte de informação e entretenimento para nordestinos locados nos mais distantes rincões. Sobre os folhetos,

chamamos de literatura de cordel às folhas soltas, volantes ou folhetos de índole popular, ou semi-popular, que se vendiam pendurados de um cordel ou barbante: peças de teatro, motes glosados, romances, novelas. Eram numerosos no século XVI e XVII e multiplicaram-se no seguinte (GUERREIRO, 1984, p. 73).

Ainda sobre a temática, Potier (2012) acrescenta:

muito mais do que em qualquer período precedente, foi durante as primeiras décadas do século XX que a literatura de cordel passou a produzir e fazer circular grandes quantidades de poemas produtores de representações elaboradas por poetas que elegiam o sertão como espaço privilegiado para representar os elementos dessa cultura do “norte”, ou então, do “Nordeste” (POTIER, 2012, p. 18).

O modo como Quirino descreve os cenários, o tempo e as personagens onde estão inseridas assemelha-se à produção de folhetos publicados por poetas considerados populares no século XIX e XX. Com doses de humor, o autor dá vida a personagens que parecem ser o imaginário do homem interiorano, que hesita acompanhar o progresso da modernidade e que mantém uma vida pacata, na zona rural, longe do caos da cidade grande.

Ao abordarmos a noção de imaginário, acreditamos assim como Pesavento (2005, p. 43), no livro *História e história cultural*, que ele é “um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo”. Essas representações sedimentadas no imaginário, criam noções identitárias para personagens que, sob o prisma do gracejo, convergem para a maturação de uma ideia paradoxal que ora transita pela inocência, ora pela esperteza desse sujeito.

A fim de aprofundarmos a discussão sobre a temática, partiremos da perspectiva defendida por Stuart Hall (2005), quando assinala que o conceito de identidade unificada e homogênea deu espaço ao que ele chamará de identidade descentrada e fragmentada, herança da sociedade pós-moderna, que possibilita a um único sujeito possuí-las de múltiplas formas. Para o autor, “a identidade então, costura (ou,

para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à sua estrutura” (HALL, 2005, p. 12). Ainda do ponto de vista teórico, para Hall (2005), o conceito de identificação, ao contrário daquele da identidade, engloba a ideia de fluidez, movimento e transformação.

Assim, ainda que Jessier Quirino represente em seus poemas características do interior do Nordeste, nem todos os nordestinos e sertanejos se identificarão com a ótica do poeta. Os poemas quirinianos apontam, muitas vezes, para um lugar simbólico, denominado por Albuquerque Júnior (2011), de “invenção do Nordeste”. Essa (re) construção imagética contemplou não somente a literatura, mas as músicas, as telenovelas e o cinema brasileiros, que passaram a enxergar o Nordeste, até então considerado Norte, sob a ótica da seca, mediante uma representação simbólica, desconsiderando dentro dessa região a Zona da Mata, o Meio Norte e o Agreste, caracterizando-o, desse modo, dentro de uma margem de uniformidade em desacordo com a realidade sociocultural da região.

Apesar de esse estigma ganhar uma nova roupagem com o passar dos anos, ainda nos deparamos com personagens caricaturados, com sotaques acentuados e estigmatizados e com pouca ou nenhuma formação escolar nos mais variados programas de televisão. Essas personagens parecem apontar para extremos baseados em figuras folclorizadas. Dessa maneira, entendemos que o poeta paraibano Jessier Quirino, ao (re)construir as personagens de seus causos e poemas, bem como idealizar cenários interioranos do Nordeste, mais especificamente do Sertão, contribui para reforçar um estereótipo de região, cujos laços seguem presos ao passado.

Assim, partimos da hipótese que considera Jessier Quirino um poeta que reproduz imaginários cristalizados acerca do Nordeste.

Vemos como um herdeiro da poesia matuta, que representa o Sertão e as personagens interioranas em sua obra, mediante os conceitos de identidade e identificação, memória individual, coletiva e cultural, o riso e a carnavalização, a partir de um “espaço da saudade”, pois sua literatura parece apontar para um tempo quase abocanhado pela pós-modernidade. A poesia matuta, da qual Quirino é representante, segundo Humberto de Campos (1918), foi inaugurada pelo poeta, músico e compositor maranhense Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), autor da música *Luar do Sertão* (1914), imortalizada pela voz de Luiz Gonzaga (1981) e considerada por muitos o hino dos sertanejos nordestinos. Sobre isso, Aderaldo Luciano (2012, p. 47) acrescenta que

a tríade narrativa/popular/impressa obrigatória na definição do que é cordel sofrerá um revés quando da comparação com o que o Nordeste ficou sendo conhecido como poema matuto. Gênero iniciado por Catulo da Paixão Cearense.

Catulo, embora transitasse pelos mais altos escalões do país e fosse reverenciado pela elite, optou por escrever seus versos reproduzindo a fala daqueles que não tiveram acesso ao mundo das letras. Nessa perspectiva, Jessier Quirino assemelha-se ao compositor, pois, diferentemente de Patativa do Assaré (1909-2002) – célebre poeta considerado “popular”, cuja escrita aproximava-se fielmente da oralidade –, Quirino transita entre a linguagem culta e a linguagem regionalizada do poema “matuto”, tendo a segunda se tornado uma característica do cantador. Todavia, não há consenso sobre essa característica poética, pois Tavares (1998, p. 10) afirma: “tenho feito restrições ao uso do ‘poema matuto’ quando ele me parece deformar desnecessariamente o

modo de falar das pessoas”. Por outra perspectiva, as poesias quirinianas parecem convergir também para o gracejo, artimanha risível, utilizada pelo poeta para retratar o cotidiano de sujeitos intitulados por ele de matutos, levando os leitores e espectadores a darem boas gargalhadas. O riso aparece como uma artimanha perspicaz para trazer à tona críticas sociais efusivas, cumprindo, assim, com a função social referenciada por Bakhtin (1993) ao estudá-lo a partir do contexto de François Rebelais na Idade Média. Embora as poesias quirinianas não exalem a denúncia social como pano de fundo, conforme fizera Patativa do Assaré, noutro, Jessier Quirino também leva o público a refletir. Souza (2009, p. 73), sobre a poética quiriniana, aponta:

A poesia de Jessier Quirino não tem o cunho social que tem a poética de Patativa do Assaré. Porém, o matuto, tanto em Jessier quanto em Patativa, é um sujeito consciente do seu papel enquanto cidadão e que sabe onde estão as causas e as soluções para os seus problemas. Esse discurso é empregado porque o matuto tem consciência dos seus valores e que eles são talhados no espaço rural, no espaço da sua convivência. A sua identificação com o espaço rural é que dá condição para que ele se posicione nesse sentido.

A poesia de Jessier Quirino, embora transite por outros vieses que não sejam interioranos, constitui-se, de certo modo, a partir da identificação do poeta com essa espacialidade e com o sujeito matuto inscrito nesse lugar. Nesse ponto, Jessier apresenta-se para nós como uma espécie de observador participante, que, embora letrado, opta por uma linguagem que preserva expressões consideradas arcaicas e usa-as para representar personagens inscritas num determinado tempo

histórico, ainda que haja uma resignificação desse tempo e espaço. Isso nos permite pensar que o poeta se utiliza de noções identitárias arraigadas ao passado, reforçando uma ideia saudosista de um lugar que, cada dia mais, parece distante do que fora produzido na década de 1930 pelos modernistas, como Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, por exemplo. Nesse sentido,

o fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. (HALL, 2005, p. 12)

No entanto, considerando o fato de o poeta ser natural do interior da Paraíba, mais precisamente da cidade de Campina Grande e, atualmente, residir em Itabaiana, no mesmo estado até hoje, permite-nos inferir que determinadas influências no convívio social do cantador, a partir de estórias contadas, bem como de experiências adquiridas no decorrer do tempo, possibilitaram a Quirino certa familiaridade com o lugar por ele apontado em seus poemas. Todavia, o cantador parece representar em suas obras, entre elas, causos, músicas e poesias, um estilo de vida anterior à influência midiática, massiva e globalizada. Esse processo de transição das identidades, que, conforme Hall (2005), deixaram de ser unificadas e homogêneas, junta-se ao fato de que essa poesia contribui para o registro de um tempo e espaço cada dia mais esvaído, encaminhado para existir apenas dentro da licença poética e de imaginários alocados nas memórias coletiva e cultural.

Dessa maneira, buscamos também compreender por que o tema da seca foi tão recorrente nos cordéis, pelepas e cantorias e de que modo a circulação desses poemas nos grandes centros do Brasil serviu para prefigurar e denunciar (ou cristalizar, em certos casos) um Nordeste cujas marcas principais eram (e muitas vezes são) a miséria e a fome. Como uma via de mão dupla, este trabalho contempla também a perspectiva de Albuquerque Júnior (2011), que, no segundo capítulo da obra *A invenção do Nordeste e outras artes*, intitula-o de “Espaço da Saudade”, em alusão a “uma região fundada na Saudade e na Tradição” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 78).

Cultuada por intelectuais e políticos que almejavam manter e, em certos casos, cristalizar uma ideia atrasada de Nordeste, a memória passou a figurar como determinante para a (re)construção simbólica desse lugar e sua conseqüente identidade. Segundo o historiador, o Nordeste seria uma “invenção” imagético-discursiva surgida para romper com a dicotomia que dividia o país entre Norte e Sul. Ancorados nos fenômenos da seca, os intelectuais tradicionalistas ajudaram a fomentar imaginários acerca do Nordeste, representativos até hoje. Com base numa ideia saudosista presente nos poemas e causos quirinianos, tomamos como base a expressão/noção retirada do livro de Albuquerque Júnior (2011), “espaços da saudade”, a fim de compreendermos de que modo as poesias de Jessier Quirino contribuem para a fomentação de uma memória individual e coletiva com a qual a identidade nordestina se imbrica.

Esses “espaços da saudade”, na perspectiva quiriniana, apresentam-se como referências geográficas, elaboração de cenários interioranos, menções à indumentária e à culinária nordestinas, bem como através do próprio espaço do poema, da leitura e escuta dos textos

quirinianos, voltados diversas vezes para um recordar ou (re)inventar de passados, no presente da enunciação poética.

PASSEANDO EM POESIA PELA REMEMORAÇÃO

Mode as moda de hoje em dia
Mode os modo de falar
Mode os amuo dos besta
Mode os presepe de lá
Mode estropiço dos tempos
Mode eu não me amedronhar
Mode os pi-bite das rua
Mode as mutreta que há
Mode as falta de um bom-dia
Um boa-noite, um olá
Mode assalto, mode tiro
Mode as fumaça do ar
Mode eu não ter desgosto
Ou mesmo me ressentir
Não se anime mode eu ir
Que eu não deixo esse lugar. (QUIRINO, 2006)

Considerado um poeta saudosista, Quirino não esconde sua predileção por escrever sobre o passado, onde a vida parecia mais simples e menos conflituosa sem a parafernália com a qual os meios tecnológicos têm se valido para conectar as pessoas e encurtar as distâncias. Assim, consideramo-lo não somente um poeta que reporta a saudade nos seus versos, mas que utiliza sua voz para manter registrados elementos do modo de vida desses sujeitos, como a fala, a religiosidade e as vestimentas, por exemplo.

Nesse processo de feitura, Quirino traz à baila elementos característicos de um tempo e espaço que talvez já não tenham mais

a essência de outrora. Essas representações têm sido ao longo dos anos bem recebidas pelos espectadores que, ao assistirem a uma apresentação ou ao lerem poemas quirinianos, sentem uma espécie de *déjà- vu*, ou seja, de algum modo essas poesias conectam o público a uma ideia de passado.

Em decorrência do poder de evocação da poesia, tais definições não excluem da mira aqueles leitores que só tiveram vivências urbanas. Maurice Halbwachs (2013), ao tratar de memórias coletivas e individuais, acrescenta:

“a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (HALBWACHS, 2013, p. 48).

A ideia de um sertão moderno, onde os sujeitos são reconhecidos não por imaginários relacionados àquilo que fora cristalizado ao longo de décadas como a seca, a fome, as privações, o analfabetismo, a ausência de políticas públicas e as renúncias, converge para um imaginário centrado numa memória coletiva. Os aparelhos tecnológicos, como a antena parabólica, os celulares e, mais recentemente, a internet, modificaram tradições.

As histórias contadas pelos mais velhos, que se reuniam nas calçadas de casa junto a familiares e vizinhos, acabaram sendo substituídas pela televisão e pelos smartphones.

O presente é aqui... Mas o passado, o passado é preciso reanimá-lo, chamá-lo a si no movimento da

recordação, ou então, retornar a ele, evocá-lo, ou seja, chegar até ele e ir ao seu encontro, ele pede somente para ser procurado, mas também para ser completado. E não devemos somente contemplá-lo infinitamente, mas também, e sobretudo, decifrá-lo (PRETE, 1996, p. 159).

Assim, é possível pensar Jessier Quirino como uma espécie de poeta da saudade, como ficou popularmente conhecido o poeta Antônio Pereira (1911-1983). Todavia, o fato de o cantor optar por escrever sobre um tempo específico não impede que ele trace outros percursos ao longo de sua caminhada. Na verdade, Quirino conversa também com o presente, bem como direciona sua poética para além do riso, inserindo nela doses de reflexão, levando o público em um único espetáculo, a rir e a se emocionar.

Vemos que o sucesso da sua poética se dá devido à criatividade da linguagem empregada, que ora se finca na erudição, ora passeia pela oralidade, com traços marcantes de regionalismos e neologismos.

CARACTERIZANDO A LITERATURA DE CORDEL

Chamamos de literatura de cordel às folhas soltas, volantes ou folhetos de índole popular, ou semi-popular, que se vendiam pendurados em um cordel ou barbante: peças de teatro, motes glosados, romances, novelas. Eram numerosos nos séculos XVI e XVII e multiplicaram-se no seguinte (GUERREIRO, 1984, p. 73).

Embora seja comum encontrarmos referências que filiem o cordel brasileiro à Literatura de Cordel portuguesa, por ambas as

modalidades terem sido vendidas e expostas penduradas em barbantes, elas têm pouco em comum. Segundo Aderaldo Luciano (2012), o termo literatura de cordel surgiu com o pesquisador português Teófilo Braga, no século XVII, e possuía características peculiares, como por exemplo, uma escrita em prosa, tecida numa linguagem rebuscada e prolixa. Além disso, a publicação destinava-se a um público abastado onde os temas concentravam-se em grande parte na contação de histórias sobre a vida de nobres e cavaleiros. Por essa razão, o cordel passou a ser conhecido também como “romanceiro popular nordestino”, em alusão aos romances de cavalaria comuns em Portugal. Já o cordel nordestino, por sua vez, manteve vínculo com a tradição oral e seus temas eram representativos do dia a dia, abarcando principalmente as camadas mais populares, haja vista o baixo custo das suas publicações. Além disso, eram frequentemente vendidos em feiras livres e declamados por poetas e cantadores, que, na grande maioria, possuíam um nível baixo de escolaridade e seguiam um tipo de métrica e rimas específicas. Sendo assim, para Luciano (2012, p. 83), a comparação entre a literatura de cordel nordestina e a lusitana é “mal-empregada em relação aos nossos folhetos de cordel, visto que são fenômenos distintos, havendo mais divergências do que semelhanças entre eles”.

Os inícios da literatura de cordel estão ligados à divulgação de histórias tradicionais, narrativas de velhas épocas, que a memória popular foi conservando e transmitindo; são os chamados romances ou novelas de cavalaria, de amor, de narrativas de guerras ou viagens, ou de conquistas marítimas. Mas, ao mesmo tempo, ou quase ao mesmo tempo, também começam a aparecer, no mesmo tipo de poesia e de apresentação, a descrição de fatos recentes, de acontecimentos sociais que prendiam a atenção da população (DIÉGUES JÚNIOR, 2012, p. 5).

No Nordeste, essas produções foram mais intensificadas em alguns estados, como, por exemplo, o Rio Grande do Norte, o Ceará, Pernambuco e a Paraíba, berço de grandes poetas como Leandro Gomes de Barros e também Jessier Quirino. A tradição cordelística rapidamente conquistou os nordestinos e diversos poetas e cantadores registraram seus versos que perpassariam por gerações a genialidade de suas criações, ora abordando temas fantásticos, ora debruçando-se sobre acontecimentos corriqueiros, entre os quais constavam aqueles referentes às agruras da falta d'água no sertão. Comumente relacionados à tradição oral, os cordéis beberam das fontes das antigas cantigas trovadorescas surgidas no Sul da França, em parte da Espanha e em Portugal. Tanto essas produções cordelísticas quanto as pelejas, repentis e cantorias possuem características específicas. Enquanto os folhetos têm suas produções fincadas na elaboração; as pelejas – disputa entre dois cantadores – são realizadas a partir do improviso. Além disso, os versos cordelísticos geralmente são escritos em sextilhas, ou seja, versos de seis sílabas, enquanto as pelejas desdobram-se em martelos agalopados (versos de dez sílabas), décimas (dez versos de sete sílabas) e galopes a beira mar (dez versos de onze sílabas). Observemos o poema quiriniano *É o chicote do verso a lapear* (2009), cuja relação é intrínseca com as cantorias:

Cantador-repentista é quixabeira
 Dando fruto num chão esturricado
 Espaneja o sertão empoeirado
 Canta o sulco da terra preciosa
 Canta o branco do leite da Mimosa
 Canta a água embaçada dos barreiros
 Canta a forte cantiga dos cardeiros
 Dez mil vezes mais forte que as rosas.

Vai-se embora cumpade cantador
Pega o espiche delgado dos gravetos
E faz dele um frondoso juazeiro.
Pega o vento que escasseia no terreiro
E faz dele um ventinho assanha-franja.
Canta os olhos cegantes de Maria

Canta o sol por detrás da morraria
Nodoando o infinito de laranja.
Não esqueça o versejo aperreado
Do matuto esbarrado por fadiga
Milharal entre a cruz e a espiga
Nem a mão suarenta na enxada.
Caveirame de rês encarniçada
Enlutando a couraça dos vaqueiros
Planta os versos nas fendas dos lajeiros
Que poemas campeiros vão florar.
Vai cantador dos carcarás
Vai cantador da jericada
Canta o mato, o monturo e a garranchada
Pois o mato tá pra se cantar
Dá-lhe cantador dos trapiás
Dos barreiros nas mãos das lavadeiras
Dá-lhe cantador das carpideiras
É o chicote do verso a lapear. (QUIRINO, 2009,
grifos nossos)

Adepto de uma poesia matuta, Jessier Quirino inspira-se também em poetas como Zé da Luz e Zé Laurentino, assim como bebe na fonte da poesia social de Catulo da Paixão Cearense e inspira-se nos mais distintos motes dos cantadores para tecer suas poesias, conforme vimos no poema acima. Há uma referência logo no primeiro verso ao “Cantador-repentista”, o que nos leva a ratificar a intrínseca relação do

poeta com o repente. É possível enxergar também que Jessier Quirino traz para o cerne da cantoria o sertão e os flagelos decorrentes das secas, como sugere o verso “Dando fruto num chão esturricado/ Espaneja o sertão empoeirado”; após o eu-lírico, que a nosso ver, é a própria voz do poeta, encorajar em tom de aconselhamento a retirada desse cantador para um lugar onde enlutar “a couraça dos vaqueiros” não seja sua única opção. Porém, ao proferir “Vai-se embora cumpade cantador”, o poeta pede para que ele não se esqueça do “versejo aperreado/ Do matuto esbarrado por fadiga/ Milharal entre a cruz e a espiga/ Nem a mão suarenta na enxada”, numa alusão aos incontáveis poetas, cantadores e repentistas que tiveram de abandonar seus torrões em razão das agruras da falta d’água. Embora esta terra não lhes desse mais condições de sobrevivência e dignidade, o poeta pede para que o cantador continue a registrar sobre o sertão, sem esquecer de “Canta[r] o sol por detrás da murraria/ Nodoando o infinito de laranja”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelos meios de que se utiliza para circular sua poesia, Jessier Quirino apresenta-se para nós como uma versão contemporânea dos antigos cantadores de feira, que retratavam temas cotidianos, reunindo um público curioso e diverso. Adepto de uma linguagem oralizada, composta também por incisivas doses de humor, entendemos que os poemas vão recuperando expressões arcaicas e signos obsoletos, levando o público a experienciar o cotidiano do sertão e dos sertanejos, intitulados por ele de “matutos”.

Quirino bebe nas fontes da Literatura de Cordel, assim como dos repentes e cantorias, característica presente não somente na feitura dos

poemas, mas, principalmente, nas apresentações do poeta, que, com doses performáticas, mescla poesia, música, humor e drama. Percebemos que o cantador vem galgando um posto de poeta *pop*, no sentido de popularidade, pois é possível encontrar nas suas mídias sociais um sem-número de pessoas que não se limitam apenas aos nordestinos, o que nos leva a crer que as poesias quirinianas têm influência em diversas outras regiões do país.

Desta feita, este trabalho buscou evidenciar o quanto sua poética se baseia, em partes, numa ideia de retorno ao passado, em contraste com o presente. Assim, o poeta que elabora definições identitárias para personagens que parecem resistir, muito pelo simples fato de serem como são, às mudanças da modernidade, recupera no público noções nostálgicas, em decorrência das chamadas memórias coletivas.

Dito isso, entendemos que o lugar para onde aponta Quirino não é diferente do sertão recriado pelos autores da chamada “literatura das secas”, a exemplo de Graciliano Ramos e de João Cabral de Melo Neto, este último que escreveu o poema *Morte e vida Severina*, no ano de 1955. Percebemos que a seca e os flagelos provenientes dela também são retratados nos poemas quirinianos, conforme vimos em *Caderneta de matuto* (2001). Essa construção, por mais bela e inventiva que seja, também ajuda a reforçar uma imagem atrasada desse lugar, que não pode ser representado apenas pela ótica da seca, pois essa espacialidade, tão rica culturalmente, está longe de ter um povo homogêneo, plano, sem complexidades intelectuais, como fora descrito ao longo dos anos pela literatura e pelas artes como um todo.

Nessa direção, o perigo dessas representações é de cristalizar certos imaginários acerca do Nordeste, o qual fora “inventado”, a

partir das grandes estiagens, desconsiderando, assim, as demais sub-regiões. Portanto, entendemos que a literatura erudita e aquela tida como popular, assim como as outras manifestações artísticas como as músicas, a pintura, as telenovelas e o cinema, por exemplo, também contribuíram para cristalizar imaginários acerca da região.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Prefácio de Margareth Rago. – 5. ed. – São Paulo: Cortez, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad.: Yara Frateschi, 2. ed., São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

DIÉGUES JÚNIOR, Manoel. **Ciclos temáticos da Literatura de Cordel**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2012.

GUERREIRO, M. Viegas. **Para a história da literatura popular portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1984. Biblioteca Breve, Série Literatura, Volume 19.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

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

LUCIANO, Aderaldo. **Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições Adaga – São Paulo: Editora Luzeiro, 2012.

MONTIEL, Edgar. A nova ordem simbólica: a diversidade cultural na era da globalização. In: SIDEKUM, Antônio (org.). **Alteridade e multiculturalismo**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PRETE, Antônio. **Nostalgia. Storia di um sentimento**. Milano: Raffaello Cortina, 1996.

POTIER, Robson Willian. **O sertão virou verso, o verso virou sertão: sertão e sertanejos representados e ressignificados pela Literatura de Cordel (1990-1940)**. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012. Disponível em: < <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16359/000695147.pdf?sequence=1> > Acesso em: 12 de junho de 2021.

QUIRINO, Jessier. **Prosa morena**. Recife: Bagaço, 2001.

SOUZA, de Azevêdo Arão. **A representação do matuto na obra do poeta paraibano Jessier Quirino**. Dissertação (Dissertação em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2009.

6

O SOLDADO SEM MÃOS: ALEGORIA DO COLONIZADOR EM MULHERES DE CINZAS, DE MIA COUTO¹⁰

Renildo Ribeiro-de-Siqueira

<https://orcid.org/0000-0001-5455-8403>

Joseane Ferreira da Costa

<https://orcid.org/0000-0003-1845-5858>

- *Venha depressa, Imani!*
- *O que se passa, sargento?*
- *É outra vez o raio das mãos! Lá se me foram as mãos, raios as partam. Veja, veja: estou sem elas outra vez.* (COUTO, 2015, p. 155)

Ao visitar a história das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, é praticamente impossível dissociá-la da influência do Colonialismo Português. Sendo assim, no âmbito das literaturas de Moçambique, o colonialismo será tematicamente relevante, alvo de denúncia, crítica, bem como de contestação e combate por meio do uso da palavra literária pelos intelectuais africanos que alçaram voo em busca da libertação do jugo de Portugal e problematizaram o período pós-independência com as especificidades de cada nação.

¹⁰ DOI: <https://doi.org/10.48016/9786586680669edunealcap6>

Nesse contexto, Antônio Emílio Leite Couto, o Mia Couto, é um importante escritor moçambicano dos mais conhecidos da África e da língua portuguesa. Mia Couto é considerado um dos mais importantes intelectuais moçambicanos da geração de 80, justamente pelo fato de saber usar a língua e intervir socialmente por meio dela, pois seus escritos atestam sua militância, bem como sua relevância no meio literário moçambicano. O autor é filho de portugueses brancos, nascido em 1955, na cidade de Beira, em Moçambique. Mia Couto transfere todo o seu potencial poético para a ficção. O campo literário de Couto é vasto e sua escrita transita entre contos, crônicas e romances. Mia Couto é autor de romances notáveis tais como *Terra Sonâmbula* (1994), *O outro pé da Sereia* (2006), *O último voo do flamingo* (2000), *Mulheres de cinzas* (2015), dentre outros muitos.

A imagem da colonização portuguesa construída no romance *Mulheres de Cinzas* (2015) é o objeto de análise deste capítulo, visto que Mia revisita o passado da história colonial do país, metonimicamente representado através dos eventos passados na aldeia de Nkokolani, para então evidenciar, por meio da palavra literária, as mazelas do sistema colonial sofridas pelos moçambicanos, que, indefesos, não só contemplaram a invasão de suas terras, mas também assistiram a violação de sua cultura, crenças, costumes, línguas e identidade.

Todavia, no estilo de escrita de Mia Couto está o transitar em vários gêneros literários. Desse modo, configura-se como uma característica de Mia Couto e da própria literatura moçambicana o fato de que sua pluralidade permite ao escritor adequar-se ao melhor gênero que favoreça aquilo que tem a dizer. A vocação literária de Mia Couto e a sua alta capacidade de criar histórias, muitas vezes, aparentemente insólitas e extremamente metafóricas, nos põem em contato com uma narrativa que:

[...] chama a atenção o motivo comum que atravessa sua escrita: a profunda crise econômica e cultural que acompanha o cotidiano da sociedade moçambicana, durante e depois da guerra civil, ou seja, após a independência nacional. Suas obras problematizam a instabilidade na qual está mergulhado o povo moçambicano, a corrupção em todos os níveis do poder, as injustiças como consequência de um racismo étnico, a subserviência perante o estrangeiro, a perplexidade face às rápidas mudanças sociais, o desrespeito pelos valores tradicionais, a despersonalização, a miséria. De maneira geral, nas narrativas de Mia Couto os motivos afloram de histórias algo insólitas. O insólito é acompanhado por episódios satíricos, que imprimem dimensões hilariantes às histórias. O leitor é confrontado com situações que interseccionam elementos da esfera do real e do onírico, do mundo dos vivos e dos mortos, dos feitiços e do sobrenatural. Tema recorrente nas narrativas de Mia Couto é a decadência social, evidenciada pela intervenção de algumas personagens, quando tecem críticas explícitas à conjuntura hostil na qual imperam a ausência de valores éticos e morais, a perda da memória e da dignidade humana e os desajustes econômicos e culturais vividos no país. (FONSECA; MOREIRA, 2007, p.33)

Essas características apontadas por Fonseca e Moreira (2007) aparecem na obra *Mulheres de Cinzas* (2015), pois o autor problematiza questões sociais inerentes à dominação portuguesa em Moçambique tais como a violência física, racial, religiosa, linguística e cultural, a qual estiveram passíveis os indígenas moçambicanos, representados na

narrativa pelos moradores da aldeia de Nkokolani. Existe a dimensão real, mas também a esfera mais irreal no esboço narrativo, bem como há os elementos que remetem ao mundo dos vivos e dos mortos, conforme destaca Fonseca e Moreira, questão profundamente tradicional entre os naturais de Moçambique. De igual modo, há a presença dos feitiços e vislumbres de coisas sobrenaturais, que perpassam a narrativa de *Mulheres de cinzas*.

Sobressaem à escrita de Mia Couto construções linguísticas que lhes são próprias:

A linguagem de Mia Couto é fortemente influenciada pela tradição oral africana. O autor viola padrões da língua portuguesa, numa manifesta postura de invenção de um novo registro discursivo. As transgressões de regras linguísticas estabelecidas manifestam a criatividade e a inventividade pessoal do autor, tanto no plano lexical quanto no plano da sintaxe narrativa. No primeiro caso, merecem referência os neologismos resultantes da combinação aleatória de partes de palavras do português europeu com bases lexicais das línguas locais moçambicanas. Quanto à sintaxe, o escritor consegue tornar as frases mais flexíveis, remodelando as potencialidades da sua estrutura. Conforme o contexto em que a renovação lexical e sintática é utilizada, o leitor é confrontado com passagens obscuras, devido, principalmente, a constantes deslocamentos de sentido, alterações de significados, reformulações de categorias habituais e introdução de expressões metafóricas inéditas que visam à criação de uma forma oralizante de discurso, pautada em recursos estilísticos que

permitem a criação de polissemias textuais que ilustram situações mágicas, míticas e simbólicas. A simbologia, relacionada com o fantástico de certos eventos, entrelaça registros de diversas culturas africanas. No plano ideológico, tem-se a valorização da cultura tradicional moçambicana – africana –, postura existente em toda a sua obra ficcional (FONSECA; MOREIRA, 2007, p. 33-34)

Em *Mulheres de Cinzas* (2015), os dois personagens narradores apresentam suas histórias e os conflitos culturais de Moçambique do século XIX, por causa da presença portuguesa em África, que enfrentava a oposição africana liderada por Ngungunyane, último dos imperadores que governou toda a metade sul do território de Moçambique. Assim, na narrativa há uma divisão territorial e outra metafórica.

A primeira é marcada pela disputa territorial entre esses dois inimigos e a segunda é representada pelos irmãos de Imani, Dubula, o mais velho, filiado ao exército africano, e Mwanatu, o mais novo, afeiçoado aos portugueses. A obra é dividida por capítulos, somando vinte e nove ao todo, construídos de forma intercalada com os relatos dos personagens narradores.

Dessa maneira, as histórias trazidas na narrativa, ou seja, os provérbios, as tradições dos antepassados, bem como os costumes e as crenças locais, estão mais voltadas à oralidade, embora abriguem aspectos das narrativas ocidentais.

A utilização da língua portuguesa temperada com a oralidade africana é marca da identidade literária de Mia Couto, conforme posto, e de todo um país que, mesmo com a forte tradição oral africana, não pode negligenciar a língua portuguesa, seu troféu de guerra, como nos

coloca Hüssel (1990, p. 17), ao expor o argumento do grande escritor Luandino Vieira ao defender o uso da Língua Portuguesa.

Agora, a língua e as estruturas narrativas europeias terão que conviver com essa nova realidade, não podendo mais voltar a um estado inicial de “pureza”. Assim, faz parte da estruturação literária de Mia Couto a reflexão acerca do predomínio da oralidade sobre a escrita, a qual é vista como um elemento externo e, portanto, configura-se nas narrativas africanas como um dos aspectos de uma neoculturação.

Desse modo, em uma sociedade marcada pela tradição da oralidade, como Mia Couto afirma: “inclusive a maneira como eu escrevo nasce desta condição de que é um país dominado pela oralidade, um país que conta histórias pela via da oralidade.” (COUTO, 2007, p. 3). A dicotomia escrita *versus* oralidade favorece o confronto entre o culto e o popular; e, assim, os embates ajudam a criar mecanismos literários próprios evidenciando a resistência marcada a partir da palavra manuseada pelos intelectuais moçambicanos, os quais, por meio da escrita, fizeram emergir das profundezas da repressão elementos representativos da identidade de um povo que tem cultura, crenças, língua e identidade próprias.

É por meio das transgressões linguísticas do autor que a sua capacidade inventiva e criativa se destaca não apenas do ponto de vista do léxico, mas também do ponto de vista sintático, já que Mia Couto utiliza algumas palavras próprias da cultura local e brinca com essas construções em sua narrativa, de modo que os sentidos das palavras ganham certa particularidade na estrutura frasal. Por conseguinte, a postura narrativa de Mia Couto no romance em foco possui, dentre muitas características, o jogar com a linguagem e a criação de uma “língua literária” e, conforme brinca com as palavras por meio de

questionamentos em torno dos nomes, registra o potencial transculturador da realidade em questão, conforme evidencia o excerto a seguir:

Chamo-me Imani. Este nome que me deram não é um nome. Na minha língua materna “*Imani*” quer dizer “*quem é?*”. Bate-se a uma porta e, do outro lado, alguém indaga:

— *Imani?*

Pois foi essa indagação que me deram como identidade. Como se eu fosse uma sombra sem corpo, a eterna espera de uma resposta. (COUTO, 2015, p. 15)

Desistiu o pai das suas incumbências. A mãe que tratasse de mim. E foi o que ela fez, ao batizar-me de “Cinza”. Ninguém entendeu a razão daquele nome que, na verdade, durou pouco tempo. Depois de as minhas irmãs falecerem, levadas pelas grandes enchentes, passei a ser chamada de “a Viva”. Era assim que me referiam, como se o facto de ter sobrevivido fosse a única marca que me distinguia. Os meus pais ordenavam aos meus irmãos que fossem ver onde estava a “Viva”. Não era um nome. Era um modo de não dizer que as outras filhas estavam mortas. (COUTO, 2015, p. 16)

Em *Mulheres de cinzas*, a narrativa é introduzida por meio de uma metáfora dos sete sóis, o que confere, num primeiro momento, a busca pela valorização da cultura local, já que parte dessas construções linguísticas trazem elementos das crenças locais acerca dos mortos, da terra, da natureza, do ser mulher, etc. Portanto, no âmbito ideológico, nessas marcas da escrita de Mia Couto, há a valorização da história tradicional africana nos níveis linguístico, religioso e cultural:

Certa vez, a manhã já peneirada, uma bota pisou o Sol, esse Sol que a mãe havia eleito. Era uma bota militar, igual à que os portugueses usavam. Desta vez, porém, quem a trazia calçada era um soldado *Nguni*. O soldado vinha a mando do Imperador Ngungunyane. Os Imperadores têm fome de terra e os seus soldados são bocas devorando nações. Aquela bota quebrou o Sol em mil estilhaços. E o dia ficou escuro. Os restantes dias também. Os setes sois morriam debaixo das botas dos militares. A nossa terra estava a ser abocanhada. Sem estrelas para alimentar os nossos sonhos, nós aprendíamos a ser pobres. E nos perdíamos da eternidade. Sabendo que a eternidade é apenas o outro nome da vida. (COUTO, 2015, p. 15)

O percurso literário de Moçambique marca a história do país por meio do uso da palavra literária que materializou na escrita a luta ferrenha travada entre colonizados e colonizador. A crueza dos fatos narrados, as representações da cultura, dos costumes, das crenças, das ideologias, das cosmovisões, da natureza, dos elementos do mundo dos vivos e dos mortos só foi possível ser conhecida por causa dessa outra versão contada e escancarada nos jornais por escritores que souberam usar a língua ao seu favor e a favor de seu povo. A literatura, nesse contexto, instaura-se como instrumento social que ultrapassa os limites do contar histórias e passa a ser também voz que contesta, milita, denuncia, critica e incorpora outras vozes – vozes de quem nunca as teve e que, por muitos séculos, estiveram silenciadas, subjugadas, humilhadas por um sistema que alienou e doutrinou erroneamente e inculcou o ser inferior na mente daqueles que humanamente eram os seus iguais.

Em *Mulheres de cinzas*, as vozes principais são de Imani, jovem aculturada e que passa a ser porta voz de seu povo e tradutora para a coroa portuguesa, e do Sargento Germano, que se comunica através de cartas com seus superiores, e assim temos acesso à versão “oficial” dos fatos. Cabe destaque ao fato de Germano ser um representante do Império Português, ironicamente, não adepto da monarquia, exilado em Moçambique por crime de rebeldia e insurreição contra a coroa portuguesa. Assim, configuradas as vozes narrativas de *Mulheres de cinzas*, temos a apresentação de importantes fatos da história de Moçambique através das versões não-oficiais, construídas a partir de outros pontos de vistas, contando o que os historiadores não tiveram coragem ou não puderam contar.

No que tange ao “protagonismo” do português, Boaventura de Sousa Santos (2003) analisa a posição de Portugal frente às questões econômicas, sociais e políticas e põe em evidência sua real condição histórica perante a hegemonia dos diversos europeus.

Do ponto de vista da economia, o renomado professor da Universidade de Coimbra afirma que, desde o século XVII, Portugal é um país semiperiférico no sistema mundial capitalista. E que, em seus traços fundamentais, mantém uma posição intermediária entre o centro e a periferia da economia no mundo, não alcançando jamais as características do estado moderno que países centrais alcançaram.

Neste sentido, a subalternidade de Portugal no sistema colonial, dentre vários fatores, está atrelada à sua posição na União Europeia e ao fato de que seu , sendo conduzido por um país semiperiférico, foi ele mesmo semiperiférico e subalterno.

Assim, é colocado em xeque o protagonismo do poder colonial de Portugal. Vale salientar ainda que, por meio de suas características,

bem como da duração histórica, o colonialismo protagonizado pelos portugueses impregnou de maneira muito particular e profunda não só as configurações de poder social, político e cultural de suas colônias, mas também a de sua própria sociedade.

Do ponto de vista de sua condição social, Santos (2003) considera que, no universo da hegemonia dos discursos coloniais, a subalternidade do colonialismo português também consiste no fato de que, desde o século XVII, a história do colonialismo foi escrita em inglês, e não em português. Eis o fator “língua” interferindo nas relações de hierarquia entre os diversos colonialismos europeus e evidenciando o problema da autorrepresentação do colonizador português, algo que o coloca em pé de igualdade com o colonizado, uma vez que este último tem a sua língua suprimida em face da supremacia da língua do outro, o colonizador.

O período pós-colonialista deve ser compreendido, considerando as particularidades colonialistas anteriormente anunciadas, a partir de duas premissas principais: a primeira diz respeito às questões relacionadas à independência das colônias e a segunda, a partir dos discursos desconstruídos das narrativas produzidas pela visão do colonizador, isto é, momento em que o colonizado procura marcar o seu próprio lugar de fala.

Assim, deve-se considerar a fronteira como um ponto de partida e não de término, a qual nos permite revisitar o passado e, a partir dele, observar as interferências históricas desencadeadas na sociedade. Por isso, o além é configurado como o estar no “aqui e lá”, no mover-se incessante do “para lá e para cá”, é habitar no espaço intermediário do presente e do passado. Esse lugar de passagem, esse terceiro espaço, é

ocupado pela jovem Imani¹¹ por sua condição de indivíduo aculturado e que não tem espaço de aceitação e representatividade no mundo do colonizador e é visto com estranhamento pelos próprios colonizados:

— *Imani vai sair. Aliás, já há muito que ela não está aqui.*

Falava como se não me enxergasse. Acheguei-me e toquei-lhe no braço:

— *Estou aqui, mãe.*

— *Você já saiu, filha. Você fala conosco em português, dorme com a cabeça para o poente. E ainda ontem falou da data do seu aniversário.*
(COUTO, 2015, p. 48)

Nesse sentido, ao voltar ao passado da história colonial, é inegável que esse regime causou e deixou profundas marcas nas sociedades exploradas. Acerca disso, o indiano Homi K. Bhabha (1998) destaca que:

Os efeitos discriminatórios do discurso do colonialismo cultural, por exemplo, não se referem simples ou unicamente a uma ‘pessoa’, ou a uma luta de poder dialética entre o eu e o outro, ou a uma discriminação entre a cultura-mãe e as culturas alienígenas. Produzida através da estratégia da recusa, a referência da discriminação é sempre a um processo de cisão como condição da sujeição: uma discriminação entre a cultura-mãe e seus bastardos, o eu e seus duplos, onde o traço do que é recusado não é reprimido, mas sim repetido como algo *diferente* – uma mutação, um híbrido.
(BHABHA, 1998, p.162)

¹¹ Imani é um nome que, na língua do VaChopi, povos da narradora, é uma indagação, significa *quem é*. Deste modo, a identidade da personagem é uma incógnita, um interrogação.

O autor coloca a questão da discriminação do discurso colonial no plano da “cisão como condição da sujeição”, isto é, há “discriminação entre a cultura-mãe e seus bastardos”, bem como entre o “eu e o seus duplos”, ou seja, existe certa devassidão da coletividade quando se estabelece a sujeição de um pelo outro, pois com a imposição de uma cultura superior, a cultura-mãe, os “bastardos” sentem-se no dever de acatar tal imposição como algo diferente, ou seja, desse algo diferente surge a **“necessidade” de aprender a nova língua, sujeitar-se às coisas dos brancos, vestir-se como eles**, fatos que propiciam o surgimento da mutação bem como do híbrido, isto é, das misturas de culturas que acabam favorecendo a ideia de sujeição de um pelo outro.

Desse modo, o questionamento trazido pelo pensador tem um sentido bastante significativo: “Que dizer da situação cultural muito mais complexa em que ‘necessidades espirituais e intelectuais antes não reconhecidas’ emergem da imposição de ideias ‘estrangeiras’, representações culturais e estruturas de poder?” (BHABHA, 1998, p. 33)

Sendo assim, quando se analisa a interferência social do colonialismo cultural, percebe-se que esta propicia “aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (BHABHA, 1998, p. 20). Ou seja, de acordo com Bhabha, nota-se que:

[...] Entre-lugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. [...] A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. **A articulação**

social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, quem procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. (BHABHA, 1998, p. 24-25, grifo nosso)

De acordo com Bhabha (1998), para a realização de um trabalho fronteiriço da cultura, se exige um encontro com “o novo”, ou seja, esse “novo” seria algo que não estivesse meramente pautado nem no passado e nem no presente, mas que surge por meio da junção destes, no sentido de reflexão crítica na esfera da tradução cultural conforme aponta o excerto a seguir:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o “novo” que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não é apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 1998, p. 27)

Nesse sentido, Mia Couto, ao retomar o passado histórico, renova essa perspectiva e configura a situação moçambicana num “entre-lugar” narrativo que inova e interrompe a situação presente a partir da análise do efeito discriminatório do colonialismo português em solo moçambicano, narrado a partir de dois descentralizados: o sargento Germano de Melo e Imani.

Por meio de Imani, deu-se a conhecer os “entre-lugares” da narrativa, isto é, através dela, tornam-se conhecidas as diferenças culturais dos demais personagens nativos e do próprio Germano. Contudo, a construção da identidade de seus irmãos vai acontecer nesse processo de “não-espço”, isto é, um “não-lugar”, um terceiro espaço e isso, por causa das escolhas distintas que cada um fez, dentro desse plano de negociação complexa. Por meio de Germano, dá-se a conhecer as fragilidades do sistema colonial e alguns processos de assimilação e negociação de elementos de cultura que são próprios dos contatos entre os diferentes, como se verá adiante.

Processo de aculturação semelhante acontece também com Sardinha, antigo comerciante, ocupante do quartel que Germano passará a ocupar. Sardinha aproveita as fragilidades da administração das colônias, estabelece-se como merceeiro em uma construção abandonada, aprende a língua dos nativos e trabalha como informante dos ingleses na região, além de explorar o contrabando de marfins e outros objetos com ingleses. Germano é designado para prender Sardinha, mas para não ser humilhado frente aos nativos, o traidor prefere a auto-execução. O cantineiro critica a administração colonial e o abandono que é imposto aos europeus trasladados para África e destaca: “Que ele, Sardinha, falava o dialeto dos cafres porque a vida o tinha feito aprender. Que não era como os ‘outros’ que estão em África há anos e não sabem uma palavra da língua deles. Foi isso que disse o cantineiro.” (COUTO, 2015, p. 102)

A condição de abandono e inoperância da administração da coroa portuguesa em Moçambique é simbólica e metaforicamente posta na figura do Sargento Germano e sua relação de dependência estabelecida com a jovem Imani, e pode ser atestada na cena a seguir:

— *Venha depressa, Imani!*

— *O que se passa, sargento?*

— *É outra vez o raio das mãos! Lá se me foram as mãos, raios as partam.*

Veja, veja: estou sem elas outra vez.

Vagueava, esbugalhado, pela casa. Uma certeza o impelia: as mãos haviam-lhe desaparecido. Tinha o caminhar de um cego: os braços estendidos, mais trémulos que a voz. *Estou sem elas*, repetia, em pânico.

Com crescente frequência lhe ocorriam esses episódios: deixava de sentir as mãos. Tornava-se, então, inábil e dependente como uma criança. Foi o que sucedeu pouco antes de o visitar: as mãos foram-se tornando mais

e mais desfocadas, e, depois, mais e mais transparentes. Até que se desvaneceram, sem peso e sem memória de lhe terem alguma vez pertencido.

— *Sente-se, sargento Germano. Vou aquecer água e lavar-lhe as mãos.*

— *Mas que mãos, se não as tenho?*

— *Lavo-lhe os braços e esfrego-lhe os pulsos. Vai ver que as mãos logo voltam.* (COUTO, 2015, p. 154-155)

Ao escrever um romance que dialoga a voz colonizadora de Germano com a voz assimilada de Imani, Mia Couto propõe não só uma (re)visão da história oficial de Moçambique, como também conduz a um novo patamar as questões identitárias de sua terra, firmando suas tradições e recontando, de um outro lugar, um terceiro lugar ou lugar assimilado, a outra versão dos fatos e, conseqüentemente, “contando a história dos que não têm escrita” (COUTO, 2015, p. 2003).

Boaventura de Sousa Santos (2003), do ponto de vista político, analisa a posição de Portugal nos dois momentos históricos: Colonialismo e Pós-colonialismo a fim de trazer a complexidade de sua construção identitária, expondo as suas fragilidades e deficiências administrativas a partir das relações metafóricas entre Próspero e Caliban, personagens da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare, e evidenciando a subalternidade de Portugal em comparação a outras potências colonizadoras. De acordo com Santos (2003), como o condicionamento das ações imperialistas portuguesas fora construído a partir da sua falta de condições para colonizar, tais ações passaram a ser mal vistas pelos demais europeus e pelos seus próprios subordinados, algo que é metaforicamente representado na condição de Próspero perante o seu antagonista Caliban.

Santos (2003) diz que, devido às suas fragilidades administrativas, os portugueses foram incapazes de colonizar com competência e que, por tal razão, também foram incapazes de produzir regras à altura de sua complexa situação; assim, eles não puderam regular eficazmente suas colônias. De acordo com o autor, “a guerra colonial na África é a melhor demonstração dessa dupla incapacidade” (SANTOS, 2003, p. 49). Essa realidade do processo de dominação colonial é registrado por Mia Couto em *Mulheres de Cinzas* (2015), em vários momentos. Atestamos um deles no fragmento abaixo, no diálogo entre Germano, o adjunto, e Sardinha, o cantineiro português:

*E você, caro Sardinha, você fala inglês quando vai lá à África do Sul vender os segredos militares dos portugueses?
[...]”Sabe que língua falamos, eu e os inglese?*

Falamos Zulu.” Segundo ele, os ingleses, ao contrário dos portugueses, aprendiam a falar a língua dos cafres. É por isso que viviam em bons termos com a corte do Gugunhane e se sentavam ao lado dele como conselheiros. Confesso que esse elogio aos ingleses, em contraponto a uma qualquer congênita deficiência lusitana, me fez ferver o sangue.

Talvez tenha sido por isso que parti em socorro da nossa honra e defendi o uso de tradutores como nossa política nos territórios africanos. Falar e fazer falar português fazia parte da nossa missão civilizadora. Sempre acintoso, o cantineiro advertiu sobre a ingenuidade de confiarmos nos tradutores. A mesma fatal credulidade nos fazia distribuir armamento entre os cafres que tínhamos por nossos aliados. A sentença do desvairado merceeiro não podia ser mais trágica: *“Havemos de ser mortos com as mesmas espingardas que colocamos nas mãos deles. E a ordem de matança será dada em português, na língua que colocámos na boca deles”.* (COUTO, 2015, p. 102-103)

Dessa maneira, acerca dessa incapacidade administrativa de Portugal em solo africano, Santos (2003) descreve, nas palavras de Oliveira Martins, uma situação semelhante a que é tratada por Mia Couto no romance aqui analisado:

Alguns anos antes Oliveira Martins manifestara a mesma preocupação perante a falta de condições do colonizador português para colonizar com competência: *Estar de arma — sem gatilho — ao ombro, sobre os muros de uma fortaleza arruinada, com uma alfândega e um palácio onde vegetam maus empregados malpagos, a assistir de braços*

cruzados ao comércio que os estranhos fazem e nós não podemos fazer, a esperar todos os dias os ataques dos negros e a ouvir o escárnio e o desdém com que falam de nós todos os que viajam na África — não vale, sinceramente, a pena (SANTOS, 2003, p. 46, grifo do autor).

Observemos como o Sargento Germano se refere ao quartel Nkokolani:

Em contraste com o resto da aldeia, **o posto militar onde assentarei praça é uma mostra de decadência absoluta**. Chamar de “quartel” a esse caduco edifício só pode resultar de uma enorme distorção de quem confunde desejos por factos. Seria de toda a conveniência demolir aquela espelunca, que é uma inaceitável mistura de um armazém de armas e de uma cantina para venda de quinquilharia. Vossa Excelência conhece a história daquele decrepito edifício: os portugueses tinham, havia mais de duas décadas, iniciado as fundações e subido as paredes. A intenção era realmente erguer um quartel. Mas não chegou a haver teto, nem janelas, nem portas. O aquartelamento ficou-se pelas intenções e definiu, esquecido e abandonado. Anos depois, um afoito comerciante, de nome Francelino Sardinha, finalizou as obras e ali montou a sua loja. A casa apresenta-se, agora, como uma criatura híbrida: metade forte, metade cantina. (COUTO, 2015, p. 47, grifo nosso)

No que diz respeito a Moçambique, especificamente, o Boaventura de Sousa Santos traz a questão de como viviam muitos dos portugueses nesse país. Afirma que a incapacidade de Portugal

para assumir o protagonismo que deveria foi testemunhada tanto pelos administradores coloniais, quanto pelos estrangeiros e assimilados que atestam que:

O solo parecia fértil, com abundante fruta tropical [...], mas as plantações mais parecem pertencer a pobres nativos não civilizados do que a europeus. Embora a terra seja boa para o cultivo do açúcar, do café e do algodão, eles apenas tratam da fruta e cultivam milho e arroz que bastem para o seu sustento. [...] Cada plantação tem um número incrível de escravos tão mal vigiados que a sua principal atividade é arranjar mantimentos para uso próprio. (SANTOS, 2003, p. 46, grifo do autor)

Desse modo, destaca-se que os lusitanos que viviam em Moçambique não tinham uma visão estratégica para cultivar mantimentos, pois se limitavam apenas ao seu próprio sustento. Além disso, os escravos estavam ao deus-dará e as terras, portanto, mais pareciam ser deles do que mesmo dos colonos que estavam ali para explorá-las. Configurando assim, uma péssima administração portuguesa em solo moçambicano.

Mia Couto, ao construir o personagem Germano, mimetiza artisticamente as deficiências do sistema colonial lusitano, as quais são observadas no estudo do professor da Universidade de Coimbra. A cena descrita a seguir, onde o grande pesadelo (terror) do sargento exilado passa a realidade, marca a inoperância administrativa do Império Português que se faz refém dos indígenas para se estabelecer e ter certo controle da situação:

O pavor que tantas vezes me assaltou converteu-se agora em realidade. Estou sem mãos, voaram ambas como asas de anjo, rasgadas por uma bala desfechada à queima-roupa. Quem contra mim disparou foi a mulher que me ocupa o coração, aquela que, vezes sem conta, me devolveu as mãos que, em delírio, acreditava faltarem-me. (COUTO, 2015, p. 332)

Um soldado sem mãos representava claramente a ineficiência de um império falido em solo moçambicano. Agora, a efetivação do pesadelo, a amputação das mãos do Germano no universo sógnico do romance é estabelecida como a constatação do óbvio. Ficará claro, na narrativa em análise, que os moradores de Nkokolani veriam a fragilidade da atuação portuguesa em África, pois Germano não era o porto seguro que almejavam. O próprio sargento nos atestará o fracasso das forças portuguesas contra o Ngungunhana, o grande líder africano:

A semana passada saí a experimentar esse sentido de viagem. E fui para as margens do Inharrime guiado apenas por Mwanatu. Queria testemunhar o avanço das nossas tropas comandadas pelo coronel Eduardo Galhardo. Queria encontrar uma coluna militar lusitana em movimento, comprovando o inexorável avanço das nossas tropas colocadas a norte para cercar o pérfido chefe Vátua [...]. Se já tinha motivos para não dormir, arranjei agora uma razão para não querer sequer adormecer: o ruído da pá rasgando o solo (COUTO, 2015, p. 235 -236).

Os temores de Germano de Melo possuíam fundamentos. O possível enfrentamento às tropas Vátua cada vez mais iminente contrastava com as condições bélicas da falsa fortaleza lusa.

Hoje fiz a conferência das armas existentes no posto. Tal como este edifício não pode ser chamado de quartel, também não se pode chamar de armamento às relíquias enferrujadas que aqui se acumulam. Foi por não terem valor que escaparam à ganância do falecido Sardinha. A situação é esta: com exceção das espingardas que eu mesmo trouxe, não existe aqui uma única arma que nos possa valer. Os indígenas estão convictos de que neste lugar se concentra um poderoso arsenal. Deixá-los pensar. Essa mentira é a única função deste posto (COUTO, 2015, p. 146).

Não havia segurança. O posto era uma farsa. Germano vinha sofrendo cobranças por proteção há algum tempo, especialmente pela família de Imani, a qual era aliada do sargento na aldeia. A guerra de Ngugunhane vinha causando muitos mortos, a terra já estava cheia não só de cadáveres, mas também de armas, as quais estavam enterradas nas adjacências de Nkokolani. Imani, ao perder seu irmão Dubula para a guerra, questiona:

— *Veja, sargento Germano. Olhe este extenso cemitério e diga-me onde poderei encontrar, entre tantos mortos, o meu irmão Dubula...* E foi dizendo, sempre em voz contida, que a minha mentira não era menor que a do feiticeiro que garantira imunidade contra as armas inimigas. Onde estavam, perguntou, as forças lusitanas que eu prometera? — *Lembra-se da sua promessa de nos ajudar? E como é que nos vai ajudar agora, senhor sargento?* Violentemente, soltei-me do seu braço e corri de volta a casa. Percorri espinhosos atalhos, sem cuidar de outro

rumo que não fosse o de me afastar daquele cheiro nauseabundo (COUTO, 2015, p. 265).

Covardemente, o sargento solta-se e esquivava-se para não responder a indagação de Imani, que, posteriormente, será essa indagação a razão pela qual o posto seria invadido pelos nativos. Eles estavam dispostos a pegar as armas que pensavam existir naquele falso quartel, que jamais serviria para abrigá-los, bem como protegê-los das forças opositoras africanas. O excerto a seguir evidencia o desespero do sargento ao se dar conta do risco que corria:

O sargento Germano de Melo olhou para a praça para confirmar o terror maior de qualquer europeu: ver nascer do chão, como formigas escuras, milhares de negros armados avançando com a fúria de uma súbita tempestade. E era o que surgia perante os seus olhos azuis, repentinamente verdes de medo. As hostes ainda vinham longe, mas ele apressou-se a construir as suas defesas. **Correu para o obsoleto paiol para de lá retirar a única arma que ainda funcionava:** uma metralhadora e umas tantas fitas de balas. Barricou as portas com pesadas caixas de balas e fez o mesmo com as janelas.

[...]

— *Já viram o que aí vem? Estou desgraçado.*

— *Eu vinha para o avisar — expliquei-me.*

— *Pois chegaste tarde, **agora só Deus me pode defender.** Esperem-me aqui, não se mexam. Vou lá dentro buscar a Bíblia...*

Correu tresloucamente para o quarto quase pisando a galinha, e ainda escutei o surdo ruído do seu corpo desabando no chão. Acudi. O sargento tinha tropeçado numa cabra que vagueava dentro

de casa. De gatas, o português encostou o nariz ao focinho do bicho. Foi então que percebeu que, da boca do caprino, emergia uma pasta esbranquiçada. À força, Germano abriu as maxilas do ruminante para depois exhibir, na concha das mãos, os restos amassados de um livro .

— *É a Bíblia* — lamentou ele.

— *A puta da cabra comeu a Bíblia.*

(COUTO, 2015, p. 328-329, grifo nosso).

Nesse incidente, isto é, com esse iminente ataque ao posto português, Germano viu-se desesperado, era apenas ele contra uma multidão de nativos que viriam certamente aniquilá-lo. Assim, estava desprovido tanto de armas como de apoio vindo do próprio Portugal. Tudo era engodo e faz de conta. As cartas que ele enviava soube que não chegavam ao destinatário pretendido, embora houvesse anuência por parte do conselheiro José d’Almeida para que o tenente Aires de Ornelas as lesse. Desse modo, Germano se posiciona na narrativa como representante de Portugal e, paradoxalmente, anônimo; e, ao contrário do que pensavam, não era um homem poderoso, mas apenas um preso cumprindo pena em terras distantes, tão vulnerável às forças do inimigo africano quanto os nativos, e com os quais se identificava a cada dia:

À força de aqui estar, só e abandonado, sinto que me vou convertendo num outro Sardinha: mais casado com esta gente, mais próximo destes negros que dos meus próprios compatriotas. Vossa Excelência é o meu único amigo, a única ponte que me liga a Portugal (COUTO, 2015, p. 182).

Desde sua primeira carta, o leitor já é informado de que ele está ali porque foi deportado para cumprimento de pena pela sua participação

em uma revolta e não por amor à pátria, da qual ele tanto evidencia as fragilidades e fraquezas em seu sistema administrativo. Germano de Melo deixa claro que jamais daria a vida “por esse Portugal mesquinho e envelhecido. Por este Portugal que me fez sair de Portugal. A minha pátria é outra e ela está ainda por nascer” (COUTO, 2015, p. 36).

Considerando tais informações, sua fraqueza já fora “denunciada” no momento em que havia chegado à Lourenço Marques, pois aquele que fora visto como “um salvador da pátria” também teve de correr para abrigar-se e salvar-se dos ataques dos rebeldes landins. “Os hóspedes bateram-me à porta do quarto exigindo-me aos berros e aos prantos que os defendesse a entrada da estalagem” (COUTO, 2015, p. 31). Era, à semelhança dos nativos, mais um indivíduo vulnerável aos desmandos do Portugal imperialista e jogado à própria sorte, e atacado pelas próprias forças portuguesas.

Registe-se, contudo, o contrassenso: para nos libertarmos de um inimigo tivemos que bombardear a nossa própria cidade, uma das maiores povoações na costa oriental portuguesa. A pensão onde me encontrava foi vítima de uma dessas balas de canhão. Junto ao muro destroçado, a dona do estabelecimento chorou em desespero, sabendo que a ninguém poderia pedir reparo por aqueles danos. Chorou Bianca tão copiosamente que não deu conta de que, junto a esse destroçado muro, jazia o corpo de um soldado português. Ajoelhei-me a seu lado para o cobrir com um pano. E vi que trazia tatuado no antebraço um coração atravessado pelas palavras: “Amor de mãe!”. (COUTO, 2015, p. 33)

A impotência de Germano, como metáfora do modelo de colonização, perpassou toda narrativa, embora os moradores da aldeia de Nkokolani o vissem como um “homem poderoso”; mal sabiam que ele era, na verdade, uma “imagem meramente ilustrativa” de um soldado que nunca foi.

Contudo, o sargento mantinha um ar de superioridade, pois, ali, era o representante da Coroa; e, como tal, deveria manifestar seu desprezo e desdém pelos nativos, tal como relata em sua quinta carta: “por muito que lhes ensinemos a nossa língua, por mais que se ajoelhem perante um crucifixo, não deixarão nunca os cafres de serem crianças em estado selvagem” (COUTO, 2015, p.126).

Aqui, Germano mantém o discurso da Coroa, os nativos sempre seriam vistos como selvagens, isto é, indomáveis e, portanto, inferiores. E, em nome dessa suposta superioridade, Germano, por vezes, se manteve frio, indiferente e cego ao sofrimento vivido pelas gentes que se havia “afeiçoado”, assumindo o seu lugar de europeu colonizador:

Ocorreu-me pensar que o prisioneiro Vátua tinha razão: do ponto de vista dele e dos da sua nação, eles não estão a cometer um crime. Pelo contrário, estão heroicamente a construir um império. Bem vistas as coisas, o que eles fazem não é muito diferente do que fazemos nós, com a devida distância e respeito. Também defendemos um império, **autorizados por Deus e pela nossa natural superioridade** (COUTO, 2015, p. 183, grifo nosso).

Germano diz que a opressão praticada pelas forças opositoras africanas, não era configurada como um crime, mas, que, assim como os portugueses, eles defendiam um império; e, nisso assemelhavam-se

a eles, por causa de sua ‘natural superioridade’, bem como pelo fato de serem devidamente ‘autorizados por Deus’.

Aqui, tem-se o discurso religioso a favor da opressão, subjugação e alienação dos “subalternos” negros. Desse modo, se é pelas lentes de Imani que o leitor tem a visão da opressão dos invasores em solo moçambicano, pelas lentes de Germano isso fica ainda mais acentuado porque em suas cartas assim se evidencia.

Por conseguinte, em Germano, vê-se um retrato desse Portugal apresentado por Santos (2003), ou seja, um soldado sem mãos e com uma falsa missão militar, um “quartel” sem armas, uma ajuda que nunca chega e, nessa vulnerabilidade absurda daquele que estava ali para representar a hegemonia do colonialismo português, tem-se na verdade, sua fuga covarde. Nesse soldado derrotado, que teve as suas mãos decepadas por uma mulher, é desmascarada a fragilidade daqueles que oprimiram em nome de uma superioridade inexistente na esfera dos demais colonialismos europeus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, o escritor, ao expor os conflitos em decorrência desse momento de transformação histórica sofrido no país, demonstrou como esse processo foi cruel para os nativos e transplantados, pois, ao externar as relações sociais, tratadas no romance como relações de poder no âmbito do colonialismo cultural, pôs em evidência significativas interferências na vida dos envolvidos e, assim, contribuiu para a construção de uma nova configuração da realidade.

Nesse sentido, ao encarar tais relações sociais de contato de culturas, dentro desse jogo de poder, Mía Couto traz à superfície

fragilidades do colonialismo, discursos silenciados pelos regimes e os expõe para avaliações e críticas. Dessa maneira, a necessidade de refletir sobre as distorções construídas na história é essencial e necessária para o entendimento e intervenção no presente, sem o intuito de “consertar” o passado, mas para compreender o hoje e firmar as bases de uma identidade plural por causa dos atritos causados em decorrência do choque entre culturas distintas.

Por conseguinte, foi notório o protagonismo da palavra literária como instrumento de crítica, contestação e denúncia desse sistema colonial português, que, por séculos, escravizou os negros africanos, pois, por meio dela, não só foi possível contar a outra versão dos fatos históricos dando lugar à voz dos nativos, mas também exaltar a sua cultura, tradição, costumes e crenças locais. Esses últimos elementos, sem dúvida, sofreram interferências drásticas por causa da presença portuguesa em Moçambique. Desse modo, a militância de Mia Couto nesse espaço foi exitosa e primorosa.

Em síntese, na figura de Germano foi possível constatar aspectos importantes das decifências administrativas de Portugal nas sociedades invadidas e exploradas. Nesse contexto, as relações metafóricas de Próspero e Caliban, apresentadas por Santos (2003), bem como a metáfora do voo das almas do “soldado” Germano no romance analisado evidenciaram certo diálogo entre literatura e história.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Home K. **O local da Cultura**. Trad.: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

COUTO, Mia. **Mulheres de cinzas: as areias do imperador: uma trilogia moçambicana**, livro 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua Portuguesa. In: **Cad. Cesduc de Pesa**. Belo Horizonte. N.16.p.13-69. Set. 2007.

HUSSEL Hamilton. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. In: **Via atlântica**, n.3, p. 12- 23.ano, 1990.

SANTOS, Boaventura do Sousa. Entre próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-colonialismo e Interindentidade. In: **Novos Estudos CEBRAP**, n. 66, julho de 2003, pp. 23-52.

VENÂNCIO, José Carlos. **Literatura e poder na África Lusófona**. Lisboa: Ministério da Educação/Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

7

MARCAS DA RASURA: UMA ANÁLISE DE DUAS VERSÕES DO CONTO “BIRUTA” DE LYGIA FAGUNDES TELLES¹²

Kledja Germania Araujo da SILVA

<https://orcid.org/0000-0002-4467-9225>

Nilton José Melo de RESENDE

<https://orcid.org/0000-0002-7039-8822>

1. INTRODUÇÃO

O conto “Biruta”, de Lygia Fagundes Telles, foi primeiramente publicado no livro *Histórias do desencontro*, no ano de 1958, e republicado diversas outras vezes¹³. Para a produção deste trabalho, analisamos a primeira versão do conto, publicada em 1958, e também a última versão, publicada em *Os contos*, em 2018.

O título deste trabalho faz menção a uma terminologia utilizada pela Crítica Genética, a “rasura”, sendo esta entendida aqui como a marca deixada pelo autor, no papel (ou para além dele¹⁴), no momento

12 DOI: <https://doi.org/10.48016/9786586680669edunealcap7>

13 Ao todo, foram seis publicações: *Histórias do Desencontro* (1958); *Histórias Escolhidas* (1961); *Seleta* (1971); *Venha ver o pôr do sol & outros contos* (1987); *Um coração ardente* (2012); e *Os contos* (2018).

14 No caso que estamos analisando, não tivemos acesso aos manuscritos, assim, não temos acesso às marcas deixadas no papel no momento em que foram produzidas, mas vemos o que está além dessas marcas, ou seja, o resultado delas que nos é apresentado a cada nova edição.

em que constrói ou modifica o seu texto. Comparado a outros aspectos da linguagem, o estudo das rasuras é relativamente novo, começando a ser explorado no final dos anos 60 com a perspectiva da Crítica Genética, que objetivava compreender o processo de elaboração do texto (WILLEMART, 1993).

Como não tínhamos acesso aos manuscritos dos textos em análise, fizemos uma comparação entre as versões finais, ou seja, aquelas que nos foram apresentadas quando da publicação dos textos¹⁵. Por esse motivo, decidimos intitular nosso trabalho de “marcas da rasura”, pois o que analisamos foi o produto final já publicado, resultante dessas modificações. Objetivamos, assim, com nosso breve estudo, enfatizar a importância de estudos desse gênero como forma de quebrar velhos paradigmas que continuam ainda a enxergar o texto como produto acabado, sem levar em consideração a sua gênese e os processos de construção e modificação pelos quais o texto literário passa.

Nosso objetivo geral foi demonstrar os processos de construção de sentido no texto literário a partir da análise das operações de modificação, feitas pela autora Lygia Fagundes Telles, nas duas versões do conto “Biruta”. Esse objetivo desdobrou-se em: investigar a ocorrência das operações de supressão, substituição, adição e deslocamento na última versão do conto; detectar e explorar as modificações de sentido que ocorreram no texto; e, finalmente, expor, por meio das análises, a relevância do estudo dessas operações como meio de entender os processos de criação e produção de sentido nos textos literários.

Dessa forma, nosso estudo buscou, a partir da análise das duas versões do conto, encontrar elementos que indicassem as mudanças de

15 O objeto prioritário da Crítica Genética é o manuscrito, no entanto, neste trabalho, trabalharemos com a primeira versão publicada, por não termos acesso ao manuscrito.

sentido que se tornaram possíveis a partir desta ou daquela modificação feita pela autora. Para esse processo, utilizamos as quatro operações básicas preconizadas nos estudos da Crítica Genética: o acréscimo, a supressão, a substituição e o deslocamento, valendo-nos, para isso, dos trabalhos de Calil (2008) e Felipeto (2000).

2. A CRÍTICA GENÉTICA E A RASURA

Por representar um campo bastante amplo¹⁶ e importante¹⁷, a Crítica Genética configura-se como uma área de grande relevância acadêmica, considerando-se o seu potencial para dar ênfase aos estudos de diferentes aspectos da criação textual.

Um texto literário ou de outra natureza não é um produto acabado que nasce por inspiração divina ou por um rompante de inspiração do autor, mas é o resultado de um processo de escritura. Sendo assim, analisar as modificações sofridas por um texto permite-nos compreender melhor todo esse processo criativo pelo qual ele passa antes de ser apresentado aos seus leitores. Por meio de cada intervenção autoral, podemos perceber que o escritor ainda não se deu por satisfeito com sua obra, ou seja, podemos notar, a partir dessas modificações, um pouco do que ele passa em seu momento de criação; podemos notar

16 Inicialmente, a Crítica Genética se propunha a acompanhar o processo teórico-crítico da criação literária, porém, esses estudos demonstraram que existem diversas possibilidades de exploração do processo criativo de um autor ou obra, o que levou a Crítica Genética a ampliar seu olhar. Nas palavras de Santos e Regina, “[n]essa perspectiva de ampliação, a crítica genética passa então a dialogar com outras áreas de estudo como: crítica biográfica, histórico-cultural e literária, epistolografia, tradução, teatro, sociocrítica, a filologia, a psicanálise, a semiótica, entre outras” (SANTOS; REGINA, 2015, p. 9).

17 Um exemplo da relevância do trabalho dos geneticistas pode ser visto no projeto internacional BnFBrépols Publishers, que estabelece parceria entre pesquisadores franceses, japoneses e brasileiros e a Equipe Proust do Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), localizado na École Normale Supérieure, em Paris. O objetivo do projeto é a edição crítico-genética dos 75 cadernos de rascunho de Marcel Proust pela editora belga Brépols em parceria com a Bibliothèque Nationale de France (BnF).

que ali houve algum elemento interno que lhe fez acreditar que seu texto poderia ainda ser modificado e melhorado.

2.1 A rasura nos textos literários

Desde os estudos da Genética do Texto, que, segundo Grésillon (2007), permitem-nos ver de forma diferente o nascimento de uma obra escritural, podemos depreender que o texto não é aquilo que é apresentado como “versão final”, mas todo o processo que se inicia na ideia de produção passa pelo processo de rascunho, escrita e reescrita até enfim chegar ao que se pretende para aquela situação.

Segundo Koch (2013, p.26), “o texto pode ser concebido como resultado parcial de nossa atividade comunicativa, que compreende processos, operações e estratégias que têm lugar na mente humana, e que são postos em ação em situações concretas de interação social”. Tendo como base essa definição, podemos inserir a busca pela produção de sentido e as rasuras como partes integrantes desses processos, operações e estratégias.

Além de fazerem parte desse processo escritural, as rasuras são vistas também como reflexo das tensões que são encaradas durante o decurso da escritura. Concordamos com Calil e Felipeto quando colocam que:

Essa tensão pode ser facilmente reconhecida em qualquer escrita cotidiana, mas também em processos mais intensos e elaborados como aqueles que acompanham a produção literária, científica ou publicitária, para as quais as rasuras – condição para a reformulação – são inerentes e fundamentais (CALIL, FELIPETO, 2000, p. 140).

Assim, buscamos perceber, dentro dessas rasuras que foram deixadas em evidência pela autora, aqueles pontos que foram cruciais para a mudança ou produção de sentido em um determinado ponto do texto, isto é, a partir da análise das rasuras, pretendemos demonstrar, com nosso estudo, que o sentido pode ser produzido ou aprimorado a partir das operações linguísticas feitas durante a tessitura do texto.

Essas operações, como já dissemos, são a supressão, a substituição, o deslocamento e a adição. A supressão ocorre quando um termo é deixado de lado (riscado, apagado) e não é substituído por outro; a substituição consiste na troca de um elemento por outro; o deslocamento refere-se à troca de posição de um termo ou trecho dentro do texto; e, por fim, a adição diz respeito ao acréscimo de uma palavra, sílaba ou frase (CALIL, 2000).

Neste trabalho, lidamos com o que Calil (2008, p. 21) chama de “rasura branca”, que é aquela que “somente se tem acesso a ela pela comparação de versões sucessivas de um manuscrito, pois o *scriptor*¹⁸ a produz enquanto copia a versão anterior”. É válido lembrar que, ainda que nos reportemos a Calil, no nosso caso, em vez dos manuscritos, analisaremos versões já publicadas do conto.

Lygia Fagundes Telles, nossa escritora em estudo, quase sempre modifica seus textos de uma publicação para outra, o que nos faz perceber que a autora não se importa em deixar explicitado que seu processo de escrita é contínuo e que mesmo um texto já publicado, ou seja, aquele que foi em algum momento considerado “pronto”, ainda pode receber novos olhares e aceitar modificações. Temístocles Linhares

18 Este é um conceito desenvolvido por Philippe Willemart (1993); para ele, o *scriptor* é o escritor no seu gesto escritural. Passos, falando sobre esse conceito, afirma que o *scriptor* é quem faz as rasuras, quem rabisca, desenha. (PASSOS, 2011)

(1973) garante que, em relação à forma, o comportamento de Telles é “de humildade total” e afirma: “Ela não se peja de mudar frases ou palavras, de eliminar os excessos e as redundâncias, não tendo nunca a pretensão de escrever para a eternidade” (LINHARES, 1973, p. 110).

A própria escritora costuma dizer que é muito paciente e exigente quanto aos seus escritos. Lygia Fagundes Telles não demonstra preocupação com as críticas que possa receber por inserir modificações nos seus textos a cada edição ou mesmo por criar novos textos “melhorados” sobre temas que já tenha utilizado. O que ela parece buscar demonstrar não é que o que já está escrito está de algum modo inacabado ou mal-feito, mas deixar seus textos sempre como que “disponíveis”, ou seja, sempre abertos a receber esta ou aquela modificação. Podemos confirmar essas observações nas palavras de Resende:

Nesses reajustes não há necessariamente a procura de uma ruptura com o que já foi escrito, o que corrobora a ideia de obra em *continuum*, fazendo-se a cada novo texto, reafirmando-se a cada nova publicação, sendo cada novo texto mais um elemento a dar ao leitor a construção do mundo específico da autora (RESENDE, 2016, p. 86).

Como podemos depreender das palavras de Resende, Telles não tem uma obra engessada, mas “em construção”. Sempre que surge uma nova edição de suas obras, podemos esperar, também, uma nova surpresa, um sopro novo sobre suas produções. Essa busca por uma “nova forma”, se é que assim podemos falar, é marca da autora e demonstra sua generosa abertura ao processo escritural

Podemos reforçar essa ideia, ainda mais, utilizando-nos das palavras da própria escritora:

Escrevo lenta e cuidadosamente, escolhendo as palavras, mergulhando numa pesquisa paciente, sou muito paciente quando trabalho. Refaço, reajusto, corto, acrescento; enfim, se o pensamento verte sangue, desse sangue estão impregnados meus textos. Sofro e por isso me pergunto se os escritores que se declaram impermeáveis a esse sofrimento no ato da criação – me pergunto se esses insensíveis não estariam apenas querendo blefar (CADERNO 2, 1977 apud RESENDE, 2016, p. 86).

Nessa breve explanação acerca da escrita lygiana já é possível perceber o quanto de espaço há para a análise do objeto entendido como rasura. Assim, mesmo que nosso trabalho se atenha a um ínfimo pedaço de sua obra, se comparado à dimensão dela, ainda será possível observar traços bastante característicos de seu modo de escrever e de se relacionar com suas criações.

3. ANÁLISE COMPARATIVA DAS DUAS VERSÕES DO CONTO

Neste espaço, apresentamos a análise comparativa entre as duas versões do conto “Biruta”: a versão de 1958, publicada no livro *Histórias do desencontro* (Editora José Olympio), e a versão publicada no ano de 2018, em *Os contos* (Editora Companhia das Letras). Essas são, respectivamente, a primeira e a última publicação de “Biruta”.

Além das versões que ora estudamos, “Biruta” foi publicado em mais quatro livros. Ao todo, foram seis publicações: *Histórias do Desencontro* (1958); *Histórias Escolhidas* (1961); *Seleta* (1971); *Venha*

ver o pôr do sol & outros contos (1987); *Um coração ardente* (2012); e *Os contos* (2018).

Entre a primeira e a última publicação, notamos três versões diferentes do conto. A primeira foi publicada apenas uma vez, em *Histórias do desencontro* (1958), e é a que tomamos por base para analisar as demais. A segunda foi publicada em *Histórias escolhidas* (1961), *Seleta* (1971) e *Venha ver o pôr do sol & outros contos* (1987) e a terceira e última versão pode ser vista em *Um coração ardente* (2012) e em *Os contos* (2018). Entre as duas versões apresentadas neste trabalho, há um lapso temporal de 60 anos, no entanto, como a versão que vemos publicada em *Os contos* (2018) é a mesma vista em *Um coração ardente* (2012), temos um conto que foi revisitado por Lygia Fagundes Telles 54 anos depois de haver sido publicado pela primeira vez. Sobre essa versão, falaremos neste trabalho.

Nesta análise, observamos cada modificação feita pela autora, identificando o tipo de operação linguística ocorrida; para isso, utilizaremos a divisão feita por Fabre (2004) que considera haver a supressão, a adição, a substituição e o deslocamento. Também observamos de que maneira essas mudanças contribuíram para a modificação do sentido do texto, buscando inferir possíveis novas leituras a partir desses movimentos de rasura que se mostram a nós, leitores, como marcas deixadas pela autora.

3.1 As operações linguísticas

Antes de apresentar, de fato, a análise, é relevante trazermos mais algumas informações acerca dessas operações linguísticas que serão observadas e de que maneira elas se realizam dentro da tessitura do texto.

A supressão pode ser vista como a rasura mais “grave”, pois ela apaga uma parte do texto sem inserir ali qualquer outra coisa para substituir o termo, expressão, frase ou trecho suprimido, ou seja, o autor, por algum motivo, percebe que aquela informação não é mais importante para aquele contexto e a retira. Segundo Felipeto (2008, p. 19), diante de uma dificuldade o sujeito decide suprimir o fragmento e abandoná-lo”.

Ao contrário da supressão, a adição ocorre quando, em vez de retirar um fragmento, o autor acrescenta alguma parte nova ao texto que não estava ali em sua versão anterior. Segundo Felipeto (2008), sobre textos analisados por Fabre¹⁹ (1986), a adição é a operação que responde pela reflexão metalinguística, ou seja, a adição estaria mais relacionada ao tratamento do sentido, tendo em vista que nasce de uma reflexão que busca deixar mais “claro” o que já está posto no papel. No caso dos textos literários, as outras operações linguísticas também trazem modificações relevantes de sentido, como é o caso da supressão, que pode servir, por exemplo, para retirar um trecho que seja considerado redundante pelo autor.

A substituição é um misto entre as duas operações anteriores, ou seja, o autor retira uma parte do texto e acrescenta outra em seu lugar. Nas palavras de Biase (2010, p. 10), “de um ponto de vista lógico, a rasura de substituição deve, portanto, ser considerada como um processo integrado que combina supressão e adição”.

Por último, o deslocamento, que diz respeito a uma mudança de posição de uma parte do texto, é como que um mover de um lugar para

¹⁹ Trata-se de um conjunto de textos analisados por Claudine Fabre (1986) e que foram escritos por alunos entre 6 e 10 anos, na França. A partir desse conjunto de textos, Fabre faz uma classificação das operações linguísticas. Felipeto, em *Rasura e Equívoco na sala de sala de aula* (2008), faz uma análise descritiva da pesquisa de Fabre. A classificação feita por Fabre para as operações linguísticas pode ser encontrada entre as páginas 52 e 59 do livro de Felipeto.

outro, feito pelo autor por considerar que a presença do trecho em outra posição do texto será mais adequada ao projeto da obra. Segundo Fabre (1986, p. 14), “o deslocamento mostra uma preocupação com o arranjo do eixo sintagmático e a sequência textual discursiva”.

3.2 Análise comparativa

Após discorrer sobre como foram feitas as análises e tendo já acrescentado algumas informações sobre as operações linguísticas que utilizamos como suporte para interpretação das modificações feitas pela autora no conto “Biruta”, observemos, finalmente, essas mudanças e suas possíveis implicações de modificação no sentido do conto.

É válido ressaltar que nossas análises terão uma parte objetiva, a saber, a classificação do “tipo de rasura”, mas também contará com algo de subjetivo, que é a sua análise, feita a partir daquilo que é apreendido por cada leitor ao se deparar com um texto. Assim, não pretendemos esgotar as possibilidades interpretativas dessas modificações, mas dar-lhes um olhar bastante particular e um tanto mais apreciativo do que crítico.

Como já dissemos, as modificações entre versões publicadas de seus textos é algo bastante recorrente em Telles. A autora, uma das maiores representantes da prosa brasileira na contemporaneidade, busca sempre lançar aos seus textos um novo olhar, transformando os seus leitores mais assíduos e já conhecedores de sua obra em participantes bastante próximos do seu processo de criação.

Nesta nossa análise, encontramos 51 trechos do conto que foram modificados entre as edições aqui analisadas (1958 e 2018); em alguns trechos, há mais de uma modificação feita. Além dessas modificações

que apresentaremos, também encontramos mudanças de pontuação, mais especificamente supressão ou adição de vírgulas e troca de vírgulas por pontos finais ou pontos finais por vírgulas. Durante as análises, percebemos que foram suprimidas ao menos 16 vírgulas na versão de 2018. Essas mudanças permitiram que o texto mais recente tivesse um ritmo mais acelerado, fluísse com maior leveza e sem tantos “cortes” na cena, permitindo ao leitor constatar um maior movimento nas ações sem ter tanto tempo (causado pelas pausas) para divagar.

Italo Calvino, em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, utilizando as palavras de Giacomo Leopardi para discorrer sobre a rapidez, confirma nossa observação:

A rapidez e a concisão do estilo agradam porque apresentam à alma uma turba de ideias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais, que ela ou não consegue abraçá-las todas de uma vez nem inteiramente a cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa e desprovida de sensações. A força do estilo poético, que em grande parte se identifica com a rapidez, não nos deleita senão por esses efeitos, e não consiste senão disso. A excitação das ideias simultâneas pode ser provocada tanto por uma palavra isolada, no sentido próprio ou metafórico, quanto por sua colocação na frase, ou pela sua elaboração, bem como pela simples supressão de outras palavras ou frases etc. (LEOPARDI, 1921, apud CALVINO, 1990, p. 55)

Além das omissões de vírgulas, alguns pontos finais foram trocados por elas, o que também contribuiu para essa aceleração no

ritmo do conto. Deprendemos, assim, que a autora tem consciência dos efeitos que deseja causar no leitor com essa aceleração.

Abaixo, traremos em tabelas alguns trechos que recortamos para apresentar neste capítulo. De um lado estará a versão de 1958 e do outro, a versão de 2018. Os trechos grifados em negrito são aqueles sobre os quais as mudanças incidiram especificamente. O primeiro trecho observado traz uma operação de substituição da palavra “bracinhos”:

	1958	2018
01	[...] tentando equilibrar a bacia que era demasiado pesada para seus bracinhos finos (TELLES, 1958, p. 25).	[...] tentando equilibrar a bacia que era demasiado pesada para seus braços finos . (TELLES, 2018, p. 558).

Na versão de 1958, vemos o substantivo em seu grau diminutivo, o que pode atribuir um valor de maior fragilidade e infantilidade a Alonso. Já em 2018, o substantivo é apresentado em seu grau normal, ficando apenas a cargo do adjetivo “finos” a incumbência de demonstrar essa vulnerabilidade física do menino. Esse apagamento do grau pode nos levar a não criar tão de imediato um sentimento de compaixão pelo menino, o que nos permite ir construindo essa empatia aos poucos.

	1958	2018
02	Em seguida, ajoelhou-se, arregaçou as mangas da camisa grosseira e começou a lavar os pratos. (p. 25).	Ajoelhou-se, arregaçou as mangas da camisa e começou a lavar os pratos (p. 558).

Nesse segundo trecho, há uma operação de supressão. Essa é a operação que acontece com maior frequência em todo o conto. A

supressão, como já comentamos, é considerada uma rasura “mais grave”, pois o autor, de alguma maneira, indica-nos que aquilo que escreveu não lhe convenceu suficientemente e, por isso, deve ser abandonado. Aqui, nesse excerto, temos o apagamento do adjetivo “grosseira”, que caracterizava a camisa de Alonso. Na versão de 2018, a autora fez essa ação de abandonar um adjetivo diversas vezes, deixando espaço para que o próprio leitor crie em sua mente as imagens relacionadas aos objetos narrados. Não saber que a camisa era “grosseira” permite ao leitor pensar em outras inúmeras possibilidades de adjetivação desse objeto: velha, surrada, sem qualidade, bonita, colorida etc.

Também no excerto 03 vemos uma operação de supressão:

	1958	2018
03	Biruta sentou-se muito teso²⁰ e atento , inclinando interrogativamente a cabeça ora para a direita, ora para a esquerda, como se quisesse apreender melhor as palavras de seu dono (p. 25).	Biruta sentou-se inclinando interrogativamente a cabeça ora para a direita, ora para a esquerda, como se quisesse apreender melhor as palavras de seu dono. (p. 558).

Na versão de 2018, apagam-se os dois adjetivos que se referiam a Biruta: teso e atento. Ao suprimir esses termos, o trecho se torna mais claro, tendo em vista que o adjetivo “teso” traz uma ideia quase contrária ao que se diz depois com o uso do verbo inclinar e do advérbio interrogativamente. Esse advérbio (interrogativamente) também já recupera a ideia expressa pelo outro adjetivo suprimido (atento), ganhando-se, portanto, em clareza na imagem que se deseja formar na mente do leitor a respeito dos movimentos do personagem na cena.

²⁰ Em todo o trabalho, mantivemos a ortografia utilizada na edição analisada.

	1958	2018
04	A carteira era meio velha , ela não ligou muito. (p. 25).	A carteira era velha , ela não ligou muito. (p. 558).

Em 05, também ocorre uma operação de supressão, apagando-se, em 2018, o advérbio “meio”. Esse advérbio transita numa zona de vaguidão muito grande. O uso dele mais deixa o leitor sem saber sobre a carteira do que sabendo de algo sobre ela. Assim, com a supressão, deixa-se mais explícito o estado de conservação do objeto, o que pode sugerir que não havia, mesmo, motivos para haver chateações pela perda da carteira, tendo em vista que ela já estava mesmo velha e, talvez, sem serventia. Além disso, essa retirada nos direciona para um possível amadurecimento da autora quanto à escolha lexical de seus textos.

No excerto 06, apresentado a seguir, há a supressão de uma frase inteira na versão de 2018. Essa frase é quase que apenas uma repetição, em um tom mais apurado, da frase anterior. Ao retirá-la, a autora contribui mais uma vez para uma economia nas ações, o que acelera o ritmo de leitura do texto, algo que ela tentou imprimir desde o começo e sobre o que já discorremos. Apesar dessa economia, que nos parece quase sempre benéfica, consideramos que neste caso específico a forma anterior trazia uma maior verossimilhança com momentos reais de tensão nos quais tendemos a reiterar algumas falas como forma de reafirmar nosso ponto de vista. Podemos pensar em uma mãe a ralar com o filho: quase sempre as frases se repetem para que a criança (modo como Alonso também enxerga Biruta) entenda.

	1958	2018
05	Se fôsse uma carteira nova! Me diga agora o que é que ia acontecer se fôsse uma carteira nova!? (p. 25-26)	Se fosse uma carteira nova! [Ø] (p.558).

Observemos o próximo excerto:

	1958	2018
06	Biruta deitou-se, pousou o focinho entre as patas e baixou humildemente a orelha. (p. 26)	Biruta deitou-se, enfiou o focinho entre as patas e baixou humildemente a orelha. (p. 558)

Em 07, aparece a primeira operação de substituição que notamos no conto. Há aqui a troca do verbo “pousou” pelo verbo “enfiou”. Em um primeiro momento de leitura, essa mudança pode parecer apenas uma atualização da linguagem para um modo mais próximo do leitor atual. No entanto, se pensarmos nas imagens evocadas pelos verbos, veremos ações distintas praticadas por Biruta. Em “pousar”, Biruta parece estar menos sentido com a reclamação de Alonso e apenas descansa o focinho sobre as patas. Já quando se utiliza “enfiar”, o cachorro busca esconder-se do dono, possivelmente por estar com vergonha ou quase reconhecendo-se culpado.

Vemos mais uma supressão em outro trecho mais à frente:

	1958	2018
07	E seu rostinho pálido e anguloso se confrangeu de tristeza. (p. 26).	E seu rostinho pálido se confrangeu de tristeza. (p. 559).

Aqui, a ausência do segundo adjetivo retira os traços mais específicos do rosto de Alonso (saliências pontudas, ossudo) e abre espaço para que o leitor construa por sua própria conta a imagem do personagem.

Observemos mais um excerto:

	1958	2018
08	[...] aparecendo por um momento na janela da cozinha (p. 26).	[...] aparecendo na janela da cozinha. (p. 559).

Na versão de 2018, omite-se a locução adverbial de tempo. A partir dessa operação, fica indefinido o tempo que a personagem permaneceu na janela, trazendo para a cena uma ideia de continuidade, como se ela tivesse se detido à janela por mais um tempo até que ouvisse a resposta do menino.

No trecho seguinte, temos três supressões:

	1958	2018
9	Ele ainda tinha bem viva na memória a dor brutal que sentira nas mãos corajosamente abertas para os golpes da escova (p. 27)	Tinha bem viva na memória a dor que sentira nas mãos abertas para os golpes da escova. (p. 559)

Foram estes os trechos retirados: o início da frase, “Ele ainda”; o adjetivo “brutal”; e o advérbio de modo “corajosamente”. A supressão do início, na edição de 2018, aparenta indicar um desejo de aproximação temporal da cena anterior com o momento narrado. A eliminação do “ainda”, que dá uma ideia de distanciamento, traz o fato para mais próximo do tempo presente, como se tivesse acabado de ocorrer. Já as supressões seguintes podem inicialmente parecer empobrecer a descrição do trecho, pois o adjetivo “brutal” dava uma percepção mais nítida da intensidade da dor de Alonso, enquanto o advérbio “corajosamente” atribuía-lhe quase que um heroísmo ao suportar aquela dor em defesa de seu amigo. Entretanto, ao lançar um olhar mais crítico para o trecho, pode-se cogitar que essas alterações têm a ver com uma maior maturidade autoral de Lygia Fagundes Telles. As qualificações trazidas nesse excerto são muito subjetivas para terem sido feitas pelo narrador, ele teria de estar sentindo-se como Alonso para qualificar sua dor e sua coragem de maneira tão pessoal. E, aqui, não caberia mais o uso de adjetivos ou de advérbios que não pudessem ser ditos por um narrador não grudado a uma personagem ou que não pudessem ser pensados por uma personagem que não tivesse tais palavras em seu léxico ou cujas ações e/ou sentimentos não tivessem a ver com tais palavras. Assim, há um enriquecimento do tipo de narração ao se retirarem esses trechos, pois fica marcada uma consciência da autora a respeito do que caberia ou não ser dito.

Em 12, há uma operação de substituição:

	1958	2018
10	Atrevido! Ainda te devolvo pro asilo , seu ladrãozinho! (p. 28)	Atrevido! Ainda te devolvo pro orfanato , seu ladrãozinho! (p. 559)

A autora troca “asilo” (em 1961) por “orfanato” (em 2018), pois a palavra usada em 1958 já não possuía, em 2018, a mesma conotação que à época em que foi escrita, resultando, assim, em alguma indesejada ambiguidade caso a palavra anterior fosse mantida.

No trecho a seguir (11), vemos a supressão de uma frase inteira de narração na versão de 2018. Esse trecho narrativo interrompia um “diálogo” (embora sem resposta) entre Alonso e Biruta. Sem o trecho narrativo, o menino consegue completar seu sermão sem interrupções, e o estado de desinteresse do cachorro é apresentado somente ao final, quando notamos que o cãozinho dormira enquanto Alonso falava.

	1958	2018
11	Já desinteressado e sonolento, Biruta mascava uma fôlha sêca. (p. 28)	[Ø] (p. 559)

Em 12, há a supressão de uma frase que se repete:

	1958	2018
12	Você vai ver se ganha alguma coisa. Você vai ver! ... (p. 28)	Você vai ver se ganha alguma coisa!... [Ø]. (p. 560)

Provavelmente, a frase foi usada na versão de 1958 para dar maior ênfase ao que se havia dito, mas em 2018 foi eliminada por essa marca de rapidez ou economia que a autora imprime. É importante notar que essa marca não é algo restrito ao texto em análise, ela é perceptível em diversos outros contos republicados pela autora e pode ser observada com bastante recorrência em outras análises da obra de Telles, como as que foram feitas por Resende (2016), em sua versão crítica de *Antes do baile verde*.

Percebemos realmente uma predileção pela supressão. Analisamos, também, esse conto em uma edição de 1961, da Boa Leitura Editora, e, mesmo havendo apenas três anos de distanciamento entre a edição de 1958 e a de 1961, já notamos ali a presença das supressões. Nesta edição que ora analisamos, essa preferência é ainda mais acentuada. A seguir, vemos mais um caso:

	1958	2018
13	Alonso então sorriu. Biruta era como uma criança, por que não entendiam isso? Não fazia nada por mal, queria só brincar... Por que Dona Zulu tinha tanta raiva dele? Ele só queria brincar, como as crianças. Por que Dona Zulu tinha tanta raiva de crianças e de cachorros? (p. 29)	Alonso então sorriu. Biruta era como uma criança, por que não entendiam isso? Não fazia nada por mal, queria só brincar... Por que Dona Zulu tinha tanta raiva dele? Ele só queria brincar, como as crianças. Por que Dona Zulu tinha tanta raiva de crianças? (p. 560)

No trecho 13, Telles retira a referência explícita a “cachorros” ao citar os causadores da raiva de dona Zulu. Apesar de ainda ficar evidente que ela não simpatizava com Biruta, supomos que a menção direta

fortalecia essa sensação de repulsa. Esta supressão é muito importante, porque, ao contrário de D. Zulu, Alonso via Biruta como uma criança, e não como um animal. Isso mostra a enorme relação de afeto entre os dois, mostra que para Alonso não havia o possível distanciamento pelo fato de serem seres de espécies distintas. Com essa supressão, a diferença entre o modo como os dois personagens enxergam Biruta fica mais evidente.

No próximo trecho observado, temos a presença das quatro operações. Um deslocamento, em “chega de dormir, seu vagabundo”, que passa a aparecer logo no início do parágrafo; uma supressão, no trecho “Alonso ergueu-se afobadamente. Mas antes de pegar a bacia, meteu a mão na água”; uma “substituição de “espargiu-a no focinho do cachorro” por “espargindo água no focinho do cachorro”; e ainda a adição de “disse Alonso”, que não aparecia na versão anterior. Todas essas operações tornaram o trecho mais ativo, pois a narração mais curta permite que a ação não seja pausada por um longo tempo, evitando que o leitor perca o foco da ação e volte o pensamento para outro lugar. A opção pelo uso do verbo “espargir” no gerúndio também ajuda a dar essa ideia de continuidade.

	1958	2018
14	Alonso ergueu-se afobadamente. Mas antes de pegar a bacia, meteu a mão na água e espargiu-a no focinho do cachorro. - Chega de dormir, seu vagabundo! (p. 29)	- Chega de dormir, seu vagabundo! - disse Alonso, espargindo água no focinho do cachorro. (p. 560)

Atentemo-nos a mais um caso de supressão:

	1961	2018
15	O menino equilibrou penosamente a bacia na cabeça e dirigiu-se à cozinha (p. 29)	O menino equilibrou penosamente a bacia na cabeça (p. 560)

Como já muito dissemos, a autora imprimiu um ritmo diferente ao conto em 2018, deixando-o mais fluido. Essa economia pode ser também notada nesse trecho, pois, ao retirar uma parte da narração que pode ser contextualmente recuperada, conseguimos imaginar a cena acontecendo de forma mais rápida e sequencial. Antes desse trecho é possível perceber que Leduína está chamando Alonso para a cozinha, então não é necessário descrever para onde ele se deslocou. Assim, temos as ações acontecendo uma após a outra, como que na nossa frente, sem muitas pausas ou cortes, quase como se participássemos da cena.

A seguir, em 16, temos mais um caso de supressão. Na versão de 2018, foi retirada a expressão “com os dentes”. Diferentemente de outros casos, em que a supressão restringe a imaginação do leitor, aqui temos uma ampliação dela com a retirada dessa expressão, já que o leitor pode, por si mesmo, imaginar de que maneira o cãozinho dependurava-se em seu dono.

	1958	2018
16	[...] dependurando-se com os dentes na barra do seu avental. (p. 29)	[...] dependurando-se na barra do seu avental. (p. 560)

A operação de substituição, apesar de menos comum, também aparece no conto:

	1958	2018
17	Estendeu-lhe uma caçarola com batatas: Olha aí para o seu jantar. Tem ainda arroz e carne no forno (p. 30)	Estendeu-lhe uma caçarola com batatas: Olha aí é o seu jantar. Tem ainda arroz e carne no forno. (p. 560)

Notamos aqui a substituição da preposição “para” pelo verbo “é”. Essa troca, embora aparentemente simples, pode trazer uma conotação totalmente nova para a frase. Em “para o seu jantar”, a preposição dá a ideia de acréscimo; já em “é o seu jantar”, há uma ideia de restrição. No trecho de 1958, o jantar parece ter como elementos principais a carne e o arroz aos quais são acrescentadas as batatas. Já em 2018, as batatas aparecem como prato principal do jantar, sendo a carne e o arroz complementos, talvez sobras, que estavam no forno.

Já no trecho 18, apresentado abaixo, há uma supressão da preposição “para”. Essa mudança, apesar de pequena, cria imagens distintas: espiar “apreensivo para debaixo do fogão” parece indicar que Alonso está dirigindo o olhar para debaixo do fogão sem mover-se de

onde está. Por outro lado, espiar “aprensivo debaixo do fogão” nos traz a imagem do menino agachando-se até o chão para olhar debaixo do fogão. Essa movimentação corporal denota maior preocupação de Alonso e traz uma imagem bem mais comovente por nos fazer imaginar o menino agachando-se para olhar sob o fogão. Isso mostra como a escritora tem consciência do poder das palavras, como confia nas palavras, usando-as na quantidade suficiente para evocar uma imagem em nossa mente, sem explicitá-la através da descrição ou narração extenuante do fato.

	1958	2018
18	E espiou aprensivo para debaixo do fogão . (p. 30)	E espiou aprensivo debaixo do fogão . (p. 561).

Em 19, vemos a retirada de mais um adjetivo. Assim como a supressão é a operação mais utilizada, os adjetivos são os mais recorrentemente suprimidos. No geral, podemos ver esse movimento como uma indicação de maior abertura da autora aos comandos mentais do leitor. Ou seja, ao usar menos elementos descritivos, Telles nos permite criar nosso próprio modo de ver o espaço, as personagens e o tempo. Isso tem a ver, mais uma vez, com a maior maturidade autoral adquirida por Telles sobre a qual falamos anteriormente.

Há momentos, também, em que as supressões retiram palavras ou expressões muito óbvias ou repetitivas, tendo em vista que algumas vezes o trecho anterior já nos revelava o que a autora pretendia informar. Esse parece ser o caso do trecho a seguir, no qual, ao lermos que o menino “suspirou”, já depreendemos um sentido de alívio. Vejamos:

	1958	2018
19	Alonso inclinou-se. E espiou apreensivo debaixo do fogão. Dois olhinhos brilharam no escuro. Biruta ainda estava lá e Alonso suspirou, aliviado . (p. 30)	Alonso inclinou-se. E espiou apreensivo debaixo do fogão. Dois olhinhos brilharam no escuro. Biruta ainda estava lá e Alonso suspirou. (p. 561)

Em 20, vemos mais um acréscimo:

	1958	2018
20	Um dia ela me deu sapatos e um casaquinho de malha . (p. 30)	Um dia ela me deu sapatos, um casaquinho de malha e uma camisa... (p. 561)

Na versão de 2018, acrescenta-se mais um presente aos que Alonso recebera da “madrinha”, como se quisesse tornar a visita dessa mulher ainda mais significativa para o menino. Além de “uma camisa”, também se acrescentam as reticências, que podem sugerir que o menino parou por um instante relembrando da madrinha e dos presentes.

Em 21, há uma substituição: troca-se o verbo “ficou” pelo verbo “adotou”. Essa troca é bastante benéfica, já que deixa ainda mais claro qual seria a ação esperada da “madrinha”. Em se usando “ficou” pode não parecer tão garantido que o que se esperava é que a tal mulher levasse Alonso consigo como filho, definitivamente.

	1958	2018
21	Por que ela não ficou com você? (p. 31)	Por que ela não adotou você? (p. 561)

Também em 22 há uma operação de adição, com o acréscimo do termo “sumiu”, que não aparecia em 1958. Com esse acréscimo, imprime-se uma tristeza maior no menino, e até mesmo o aumento do tempo de leitura (com o acréscimo da palavra) leva o leitor a se deter por mais alguns instantes nessa cena e torna os sentimentos do menino mais aguçados aos nossos olhos. O uso desse verbo também fortalece a ideia de ruptura, de perda. Essa é a primeira experiência de perda do menino. Existia a madrinha e junto com ela a possibilidade de que Alonso fosse adotado; quando ela some, essa esperança é perdida, a possibilidade do afeto é perdida, e isso vai se repetir quando o menino perde Biruta mais à frente. “Sumir” também traz a ideia de incerteza, ou seja, não se sabe o paradeiro da madrinha, não é que ela apenas tenha deixado de vir e esteja em outro lugar conhecido pelo menino e onde ele possa encontrá-la. Quando ela some, não há vestígios de seu paradeiro.

É assim, também, que o menino vai se sentir em relação a Biruta.

	1958	2018
22	Depois não sei por que ela não apareceu mais... (p. 31)	Depois não sei por que ela não apareceu mais, sumiu... (p. 561)

No fragmento abaixo vemos, a exclusão (operação de supressão) de quatro adjetivos: imóvel, encolhido, geladas e amarga:

	1958	2018
23	Deixou cair na caçarola a batata já fria. E ficou em silêncio, imóvel e encolhido , as mãos geladas abertas em torno da vasilha. Apertou os olhos. Deles irradiou-se para todo o rosto uma expressão dura e amarga . (p. 31)	Deixou cair na caçarola a batata já fria. E ficou em silêncio , as mãos abertas em torno da vasilha. Apertou os olhos. Deles irradiou-se para todo o rosto uma expressão dura . (p. 561)

Mais uma vez, notamos esse enxugamento de caracterizações no conto. Aqui, essa mudança tira o foco da descrição e o põe na ação. Em vez de imaginarmos as sensações e características físicas do menino, prendemo-nos aos seus aspectos mais interiores. Assim, em vez de pensarmos em como ele estava posicionado na ação, por exemplo, nosso pensamento volta-se para o silêncio do menino e tentamos entendê-lo mais profundamente.

Em outra operação de substituição (24), vemos a troca de “roupas e doces” por “presentes”. Essa substituição amplia a expectativa do leitor em relação ao que as crianças recebiam no Natal, deixando, mais uma vez, o leitor responsável por imaginar, criar, expandir o pensamento.

	1958	2018
24	Nem sabia o seu nome, não sabia nada a seu respeito, era apenas a Madrinha. Inutilmente a procurava entre as moças que apareciam no fim do ano com os pacotes de roupas e doces . (p. 31)	Nem sabia o seu nome, não sabia nada a seu respeito, era apenas a Madrinha. Inutilmente a procurava entre as moças que apareciam no fim do ano com os pacotes de presentes . (p. 561)

No trecho 25, a autora amplia a letra da canção de Natal à qual faz referência. Essa ampliação permite que o leitor divague pela canção e se misture aos pensamentos de Alonso. Também é possível perceber uma certa pausa na cena, como se Leduína, a personagem que acompanhava o menino na cena, desse esse tempo maior de silêncio para ele, antes de interrompê-lo. Além dessa modificação no tempo da cena, também se ganha em identificação do leitor para com a música, tendo em vista que a autora utiliza uma parte da canção mais conhecida pelo público.

	1958	2018
25	<p>“O bom Jesus é quem nos traz</p> <p>A mensagem de amor e de alegria” (p. 31)</p>	<p>Noite feliz</p> <p>Silêncio e paz</p> <p>O bom Jesus é quem nos traz</p> <p>A mensagem de amor e de</p> <p>alegria (p. 561)</p>

No recorte seguinte, temos uma operação de supressão bastante importante. Por meio dessa supressão, a autora elimina da cena o riso do menino. Essa retirada pode ser vista pelo menos de duas maneiras: uma mais particular, que pode indicar uma antecipação dos fatos que ocorrerão em breve e que em nada combinam com o tom de riso; e outra mais abrangente, que diz respeito à personalidade do menino, que em 2018 parece mais preocupado, mais afetado pelos acontecimentos recentes, dos quais parece ter consciência da gravidade. Assim, nem mesmo a presença do cãozinho desperta-lhe o riso. Esse segundo

ponto de vista se confirma pela supressão de outros trechos em que o sorriso de Alonso aparecia em 1958 e é suprimido em 2018, como veremos mais adiante.

	1961	2018
26	Alonso abaixou pesadamente o olhar. E de repente, sua fisionomia iluminou-se. Puxou o cachorro pelo rabo. Riu-se. (p.117)	Alonso abaixou pesadamente o olhar. E de repente, sua fisionomia iluminou-se. Puxou o cachorro pelo rabo. [Ø]. (p. 562)

Como antecipamos, Telles retira o sorriso de Alonso de algumas cenas na versão de 2018, principalmente quando o conto já se encaminha para o seu clímax. Em 27, isso ocorre novamente, deixando a cena menos amena e mais incômoda. É perceptível a mudança de Alonso entre uma versão e outra. Em 1958, ele parece mais frágil, e a autora nos dá pista disso já no primeiro parágrafo, ao utilizar “bracinhos” em vez de braços. Já em 2018, em diversos momentos, ela retira as descrições de suas emoções ou de sua fisionomia (como vimos em vários trechos). Todas essas mudanças contribuem para a construção de um personagem menos frágil e infantil e mais “marcado” pelos acontecimentos da vida que teve de suportar. No trecho seguinte, a patroa de Alonso sorri para ele, e, em 1958, ele inocentemente retribui esse sorriso. Em 2018, o estranhamento da cena fica mais evidente sem o sorriso, demonstrando que não havia uma relação amigável entre Alonso e Dona Zulu, e que o sentimento de desconfiança era o que prevalecia.

	1958	2018
27	A porta abriu-se bruscamente e a patroa apareceu. Alonso encolheu-se um pouco. Sondou a fisionomia da mulher. Mas ela estava sorridente. O menino sorriu também. (p. 32)	A porta abriu-se bruscamente e a patroa apareceu. Alonso encolheu-se um pouco. Sondou a fisionomia da mulher. Mas ela estava sorridente. [Ø] (p. 562)

O tom incômodo atribuído ao encontro de Alonso e Dona Zulu pode ser reafirmado por meio de mais uma supressão, que apresentaremos a seguir. A retirada do vocativo “meu bem”, que fora utilizado pela autora em 1958, traduz o desejo de marcar a cena de forma mais crua. Ao suavizar o momento com uma expressão de carinho, o leitor poderia ser levado a acreditar mais facilmente nas boas intenções da patroa. Com esse apagamento, adentramos mais rapidamente na atmosfera de suspense que a cena requer.

	1958	2018
28	Você empresta seu Biruta só por hoje, não empresta? O automóvel já está na porta. Ponha-o lá dentro, meu bem, que já estamos de saída. (p. 33)	Você empresta seu Biruta só por hoje, não empresta? O automóvel já está na porta. Ponha ele lá que já estamos de saída. (p. 562)

Em 29, temos mais um momento de grande expressividade semântica para nossa análise. Pela terceira vez, Alonso não sorri:

	1958	2018
29	O rosto do menino resplandeceu num sorriso. (p. 33)	O rosto do menino resplandeceu. (p. 562)

Quando começamos a fazer essa análise, esse foi um dos pontos que mais nos chamou a atenção. No decorrer do percurso, confirmamos nossas hipóteses iniciais: a escritora nos apresenta um Alonso mais comedido, sem demonstrar muito afeto para com as pessoas. Essa mudança conferida a Alonso pelo apagamento dos sorrisos aumenta nossa percepção da diferença de tratamento que ele dá às pessoas e ao cachorro. Ele ainda consegue encontrar em Biruta um alento e, por isso, é bastante afetuoso com ele, o que não se repete no trato com as pessoas, com as quais ele é mais comedido e desconfiado.

Em 30, há a supressão de mais uma repetição. Nesse caso, além de conseguir tornar o texto mais enxuto, coisa que Telles tentou flagrantemente fazer na versão de 2018, o apagamento serve também para dar uma ênfase menor ao contentamento de Alonso, o que reforça, mais uma vez, que, em alguns momentos, Alonso não consegue externar sua alegria. A autora deixa isso mais marcado na última versão do conto.

Um aspecto importante sobre o qual devemos lançar luz ao pensar nesse apagamento dos sorrisos é a condição social de Alonso. Ele era um menino que havia sido trazido à casa de D. Zulu como empregado, não como o filho que ele gostaria de ser; vivia como um escravo da família²¹. Como dito pelo próprio personagem, a patroa nem

21 Isso por muito tempo foi costume em nossa sociedade e ainda é: trazer para casa crianças órfãs ou crianças de cidades interioranas, da zona rural, como promessa de uma vida melhor, quando na verdade está sendo buscada uma mão de obra barata.

mesmo gostava de crianças. Antes de ser levado por D. Zulu, Alonso já havia sido enganado pela madrinha, que prometera adotá-lo, mas havia sumido. Assim, somente em Biruta ele encontra segurança para ser afetuoso, verdadeiro, espontâneo. Desse modo, não sorrir é uma forma de expressar todos esses conflitos pelos quais passa Alonso em relação aos seus afetos, o que torna mais nítidas as suas feridas.

	1958	2018
30	[...] e que ficaria contente de em- prestá-lo para o menino doente, estava muito contente com isso. (p. 117)	[...] e que ficaria contente de em- prestá-lo para o menino doente. [Ø] (p. 562)

Em 31, há três operações de supressão: “Alonso”, “repetidas vezes” e “você vai”; um deslocamento do trecho “numa festa com crianças, com doces, com tudo” e uma substituição de “com crianças” por “de crianças”.

	1958	2018
31	– Viu, Biruta? Você vai numa festa! - exclamou Alonso, beijando repetidas vêzes o focinho do cachorro. – Você vai numa festa, seu sem-vergonha! Numa festa com crianças, com doces com tudo! (p. 33)	— Viu, Biruta? Você vai numa festa! — exclamou. — Numa festa de crianças, com doces, com tudo! Numa festa, seu sem-vergonha! — repetiu beijando o focinho do cachorro. (p. 562/563)

Todas essas modificações tornam o trecho mais fluido. A mudança de posição do trecho de narração deixa o diálogo mais rápido

e ativo. Além disso, há uma mudança semântica significativa quando o menino deixa de beijar repetidas vezes o cãozinho e passa apenas a beijá-lo uma vez, o que pode indicar, mais uma vez, uma menor euforia no comportamento do garoto.

Nos próximos trechos, observamos mais duas supressões que retiram redundâncias existentes na versão de 1958. Em 32, tem-se uma comparação da voz do menino a um sopro. Um sopro é algo quase inaudível; uma voz como um sopro, portanto, também o é.

	1958	2018
32	A voz era um sopro quase inaudível . (p. 36)	A voz era um sopro . (p. 564)

Em 33, faz-se referência à luz da lua como sendo “branca e fria”, características marcadamente próprias da luz da lua. Nota-se que a escritora, com o tempo, passa a retirar essas caracterizações mais óbvias de seus textos.

	1958	2018
33	A luz do luar, uma luz branca e fria , chegava até a borda do colchão desmantelado. (p. 36)	A luz do luar [Ø] chegava até a borda do colchão desmantelado. (p. 564)

No excerto 34, notamos a última supressão de um adjetivo. Vemos a supressão como benéfica, tendo em vista que o adjetivo “secos” dava um certo apagamento ao adjetivo anterior: “brilhantes”. Essa adjetivação é, provavelmente, um modo econômico e não explícito de dizer que Alonso possivelmente está com os olhos lacrimejando, o que daria esse brilho a eles.

	1958	2018
34	Alonso cravou os olhos brilhantes e secos num pedaço de osso roído, meio encoberto sob um rasgão do lençol. (p. 38)	Alonso cravou os olhos brilhantes num pedaço de osso roído, meio encoberto sob um rasgão do lençol. (p. 564)

No último trecho que apresentamos, há uma operação de substituição bastante importante:

	1958	2018
35	Depois apertou-a fortemente contra o peito como se quisesse enterrá-la no coração. (p. 36)	Depois apertou-a fortemente contra o coração. (p. 564)

Na versão de 1958, o desfecho parecia muito mais forte e expressivo, a dor de Alonso parecia-nos muito mais acentuada e dilacerante. Com a substituição feita em 2018, a nosso ver, o desfecho perde um pouco dessa expressividade, dando lugar a uma maior melancolia. Talvez esse trecho volte a confirmar que Alonso agora era mais contido na demonstração de seus afetos, o que nos permite perceber sua vida como mais interna e solitária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entender o processo de construção de sentido do texto literário não é tarefa fácil. Ao olhar para as mudanças feitas pela autora entre uma publicação e outra, tentamos percorrer o caminho de construção que tais mudanças nos indicam. No entanto, não é possível saber com exatidão qual a intencionalidade da autora ao fazer esta ou aquela

modificação, mas as próprias modificações nos dão pistas sobre os caminhos interpretativos que podemos percorrer.

Ao analisar as marcas das rasuras deixadas pela autora entre as versões do conto “Biruta” que analisamos, foi possível notar que mesmo uma escritora competente e experiente, ao lançar-se nesse mundo sempre em movimento que é a construção do texto literário, volta ao seu texto diversas vezes e o reconstrói sempre que julga necessário.

Olhar para estas marcas é perceber que o texto é vivo, nunca estático e sempre passível de modificações; é notar que a produção textual, em especial a produção dos textos literários, requer sempre um olhar novo sobre si mesma. Em alguns momentos, ao analisar as operações linguísticas feitas pela autora, ficamos divididos em nosso julgamento entre preferir a versão mais antiga ou a revisada, e está tudo bem. Não há como julgar melhor ou pior esta ou aquela versão, pois cada uma carrega em si uma relação específica entre a autora e seu texto, que deve ser entendida a partir das pistas deixadas por ela enquanto construía sua obra.

Na versão de 2018, por exemplo, vemos um Alonso mais circunspecto, mais retraído, e vamos sentindo sua dor ao longo do tempo. Ela parece crescer aos poucos, tanto no menino quanto em nós, até nos fazer padecer ainda mais quando lhe é tirado o objeto único de sua felicidade. Em 1958, é o desfecho que nos traz esse padecimento, é como se toda carga emocional que vem sendo construída ao longo do conto deixasse para ter seu ápice nas últimas linhas.

É bonito ver como Lygia Fagundes Telles ama seus trabalhos, como se debruça sobre eles para nos fazer partícipes de sua criação. É extremamente produtivo olhar para o texto literário como quem busca pistas de um grande mistério a ser desvendado: o fazer criativo.

Ao analisar estas marcas deixadas nos textos de Telles por meio das operações linguísticas, podemos chegar à conclusão de que é necessário pensar no universo da criação literária como algo sempre em movimento, como rio que corre e já não é o mesmo no momento seguinte.

Esperamos que nosso trabalho desperte em nossos leitores o desejo de adentrar as portas da produção textual com um novo olhar. Um olhar de quem, assim como nós, quis acompanhar a gênese do texto, imaginando o momento em que o escritor está ainda olhando para o papel e buscando as palavras que melhor dirão o que ele quis dizer. Ansiamos, também, que pensar sobre as rasuras lhes faça pensar sobre seus próprios processos de escrita, vendo-os sempre como um grande campo aberto e pronto para ser sempre revisitado e melhorado.

REFERÊNCIAS

BIASI, Pierre Marc de. **A genética dos textos**. Tradução Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

CALIL, Eduardo. **Rasura e equívoco no processo de escrita em sala de aula**. Londrina: EDUEL, 2008.

CALIL, Eduardo. **A criança e a rasura na prática de textualização de história inventada**. Letras de Hoje. Porto Alegre (RS), v. 33, n. 2, 1998.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

FABRE Claudine. **Des variantes de brouillon au cours préparatoire**. Études de Linguistique Appliquée, v. 62, p. 59-79, Avril-Juin. 1986.

FABRE, Claudine. **Brouillons scolaires et critique génétique: nouveaux regards, nouveaux égards?** In: Linx, 51, 2004.

FELIPETO, Cristina. **Rasura e Equívoco no processo de escritura em sala de aula**. Londrina: Eduel, 2008.

GRÉSILLON, Almuth. **Éléments de critique génétique**. Paris: P.U.F. 1994

KOCH, Ingedore Villaça. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

KOCH, Ingedore Villaça. **Linguística textual: introdução**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2000.

KOCH, Ingedore Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. 10ª ed. São Paulo, 2013.

LINHARES, Temístocles. **22 diálogos sobre o conto brasileiro atual**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

PASSOS, Marie-Hélène Paret (2011). **Da Crítica Genética à Tradução Literária - Uma interdisciplinaridade**. Vinhedo: Horizonte.

RESENDE, Nilton José Melo de. **A construção de Lygia Fagundes Telles: edição crítica de antes do baile verde**. Maceió: Edufal, 2016.

TELLES, Lygia Fagundes. Biruta. In: **Histórias do desencontro**. São Paulo: José Olympio, 1958.

TELLES, Lygia Fagundes. Biruta. In: **Histórias escolhidas**. São Paulo: Boa Leitura Editora, 1961.

TELLES, Lygia Fagundes. Biruta. In: **Os contos**. São Paulo: Companhia das Letras 2018.

TELLES, Lygia Fagundes. Biruta. In: **Seleta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

TELLES, Lygia Fagundes. Biruta. In: **Um coração ardente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TELLES, Lygia Fagundes. Biruta. In: **Venha ver o pôr-do-sol & outros contos**. São Paulo: Ática, 1987.

WILLEMART, Philippe. **Universo da criação literária**: crítica genética, crítica pós-moderna? São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

8

UMA ANÁLISE HISTÓRICO-LITERÁRIA DAS REPRESENTAÇÕES DE LETRADOS EM OBRAS LITERÁRIAS BRASILEIRAS²²

Andrew Yan Solano MARINHO

<https://orcid.org/0000-0003-2282-9269>



As representações literárias sobre a temática do letrado em três obras literárias brasileiras será o objetivo geral deste trabalho. O escrutínio das obras tem por finalidade entender suas representações de letrados no enredo e nas personagens, reconhecendo correspondências entre esses elementos ficcionais e o contexto sócio-histórico de produção dos textos literários. Para isso, como escolha metodológica, propomos a análise histórico-literária de textos de três períodos históricos (Colônia, Império e República Velha), a saber: o *Desertor* (1774), de Silva Alvarenga; *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia; e *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos. Desse modo, a partir de breves descrições historiográficas gerais para circunscrever a ideia de letrado em cada época, observaremos como cada obra se relaciona com tal ideia, analisando tanto suas representações temáticas e seus discursos como também a própria estrutura formal da obra, isto é, suas escolhas

22 DOI: <https://doi.org/10.48016/9786586680669edunealcap8>

estilísticas e suas significações características do horizonte imaginário de seus contextos de produção – ou, mesmo para além de seu contexto histórico, por meio da inventividade da criação literária.

Como fundamentação teórica que orienta a ideia de texto literário como uma representação social, apoiamo-nos tanto nas propostas de tradição culturalista inglesa – a exemplo da obra de Raymond Williams, que procura entender as condições de produção históricas e sociais do fazer literário, bem como entender a literatura como um processo específico de significações e convenções construídas sob diferentes relações sócio-históricas de produção e de recepção que os textos literários produzem e reproduzem. Além disso, também ratificamos a ideia de uma crítica integrativa proposta por Antônio Candido, ou seja, de entender os fatores externos e sociais: “[..] como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.” (CANDIDO, 2006, p. 14). Nesse sentido, entendemos que tanto a literatura como a história podem contribuir para esclarecer os processos de significações do fato literário e/ou do fato histórico, sem reducionismos peremptórios, por um lado, de que a literatura seria um mero documento, espelho social, e, por outro lado, de que a história não seria um elemento constituinte de composição estética da obra. Por fim, é nesta postura dialética, que entende que a literatura representa convenções históricas sem deixar também de apresentar como a história se transfigura em elemento de composição literária, que nosso trabalho caminhará, tanto na análise textual quanto na ilustração histórica da ideia de letrados.

O referencial teórico de nossa análise se fundamenta em trabalhos historiográficos, a exemplo de Fausto (2019), Ribeiro (1992), Razzini (2000), Candido (2000) entre outros que nos serviram de

base para investigar a intrincada relação entre história, literatura e representação de letrados. Sobre a conceituação de letrado que norteia a busca por representações de personagens e de tramas que versem sobre práticas sociais escritas de letrados, tomamos como referência teórica as ideias de Souza (2014) e, desse modo, como ferramenta de análise sugerimos três categorias de letrados: letrado clássico, literato clássico-romântico e letrado rudimentar-modernista, que, ao longo das análises, explicitaremos tanto as suas definições como seu enquadramento no âmbito histórico e na caracterização estética das próprias obras.

O LETRADO NEOCLÁSSICO NO BRASIL COLÔNIA: O *DESERTOR DAS LETRAS* (1774), DE SILVA ALVARENGA

Embora se possa falar de representações de indivíduos dotados da arte de falar bem e do ofício engenhoso com palavra nos primeiros séculos brasileiros – seja, por exemplo, em escritores leigos (Bento Teixeira e Gregório de Matos) ou em eclesiais (José de Anchieta e Antônio Vieira) – tomaremos, entretanto, o início de nosso recorte cronológico de análise da ideia de letrados nas obras literárias brasileiras a partir daquilo que Candido (2000) entende ser o período de configuração do “sistema literário brasileiro”, que se estabeleceria posteriormente à segunda metade do século XVIII. Para isso, tomaremos a obra *O Desertor: poema herói-cômico*, do escritor mineiro Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749–1814), e levantaremos a hipótese de que este texto apresenta a ideia de um letrado neoclássico que, embora retome os ideais clássicos de poética e de retórica, já seria influenciado por uma renovação de tais conceitos em virtude de novos ideais burgueses e ilustrados de estilo e de valores culturais.

Nesse sentido, concordamos com Souza (2014, p. 204), quando sintetiza a noção ampla de letras que teria vigorado até o século XVIII: “*letras*, termo histórico que, anterior à moderna distinção entre ciência e literatura, compreende as mais diversas manifestações discursivas: cartas, tratados, poemas, narrativas, sermões, etc.”. A partir desse pressuposto, observamos que o *Desertor* apresenta em sua temática características de uma restrita elite intelectual brasileira que tinha sua formação jurídica em universidades europeias e que, por não estarem suscetíveis a uma hiperespecialização do saber letrado que só iria acontecer posteriormente, transitava entre os diversos gêneros textuais que posteriormente iriam ser segmentados sob uma noção de literatura. A ideia de letrado nessa época, portanto, iria muito além do que anos depois seria domínio próprio do profissional da escrita, do ficcionista, pois incluiria naquele tempo desde os bacharéis em direito, clérigos e/ou funcionários públicos que tivessem formação e inclinações humanísticas – o próprio Silva Alvarenga, embora formado no Direito, chegou a ser professor régio de retórica e poética no Rio de Janeiro e a escrever em diversos gêneros textuais. Como atesta Topa (1998), ele produziu poemas em décimas heptassilábicas, poemas em quintilhas, poema heroico-cômico, sonetos, epístolas, cantatas, odes, élogos, idílios, sátiras, rondós, madrigais, e até textos críticos em prosa como em *Reflexões Críticas Sobre a Ode do Bacharel Domingos Monteiro* etc.

No que se refere à formação dos letrados no Brasil, como se pode ver no trabalho de Fernando Azevedo (1944), nos primeiros 250 anos a educação formal em terras Brasileiras era eminentemente literária, abstrata e dogmática. Durante esse período, a organização educacional na colônia foi orientada pelos jesuítas, que construíram as primeiras escolas de primeiras letras, e, posteriormente, os colégios

e seminários, que forneciam uma base educacional de base escolástica renovada (com algumas inclinações renascentistas), principalmente sob a influência pedagógica do documento *Ratio studiorum*, após 1600. Era uma educação restrita, que atendia os pequenos círculos fidalgos, a formação de membros da própria igreja e, eventualmente, alguns nativos nos aldeamentos. Essa realidade só iria mudar com ascensão de Pombal ao governo de Portugal e a expulsão da Companhia de Jesus (um dos temas de *O Desertor*), o que fez com que o ensino ficasse mais restrito a preceptores e professores régios, embora desse uma independência para que novos ares pedagógicos pudessem florescer naquele método jesuíta de formação de letrados. Nesse sentido, em geral, a educação e a ideia de letrados se constituíam de pequenos grupos, que, por vezes, se reuniam em academias literárias – a exemplo da Academia dos Esquecidos (1724), Academia dos Felizes (1736), Academia dos Seletos (1752) e Academia dos Renascidos (1759).

Alguns eventos históricos no século XVIII ajudam a contextualizar a obra de Alvarenga, como, por exemplo, as condições sociais que proporcionaram um meio cultural para uma elite intelectual e letrada, propiciadas pela descoberta e produção do ouro nas Minas Gerais, que acabou gerando interesse por mais controle da Metrópole sobre sua colônia americana e conseqüente desenvolvimento social das regiões das minas. Os letrados mineiros da época tinham inclinações jurídicas, retóricas e tinham sua formação nas universidades europeias, em especial em Coimbra, como demonstra o historiador Boris Fausto: “Em 1787, dentre dezenove brasileiros matriculados em Coimbra, dez eram de Minas” (FAUSTO, 2019, p. 99). Dentre esses bacharéis estava Silva Alvarenga, nascido em Vila Rica, e que, ao estudar em Coimbra, decide escrever o *Desertor*. Alvarenga, portanto, ao ser bacharel em

Coimbra e, posteriormente, professor régio de retórica e poética, e participante de academias, mostra-se com um símbolo da concepção de sua época de letrado amplo; não obstante, além de sua biografia e seus enquadres sociais, buscamos entender como em seu poema a temática do letrado é estruturada.

Em termos de temática, *O Desertor* versa sobre um neófito da Universidade de Coimbra, Gonçalo, e seus desafios para seguir ou não sua vida estudantil. Dividido em cinco cânticos, afora seu prólogo e sonetos posteriores, o eu-lírico nos conduz ao momento de capitulação do protagonista de seu intento bacharelesco (que simbolizaria as virtudes das ideias ilustradas do período pombalino), seguindo sua deserção em direção à morada de seu tio na Miosélia (que seria o símbolo da ignorância e da lassidão pré-pombalina). O poema não se furta de explicitar temas de urgência de seu tempo, como a disputa entre um pensamento tacanho e obsoleto representado pela herança monacal e escolástica e o ímpeto ilustrado simbolizado por Pombal e suas reformas educacionais. Ao mesmo tempo em que segue a prescrição da epopeia clássica de introduzir um oferecimento, faz uma dedicatória historicamente situada ao mecenas, o Marquês de Pombal, como podemos ver nos versos: “Já o invicto Marquês com régia pompa/ Da risonha Cidade avista os muros./ Já toca a larga ponte em áureo coche.” (L. 33-35). Esse estilo que emularia o da epopeia clássica poderia ser visto como um texto artístico, mas, pelas suas temáticas, também seria visto como um texto propagandista, pois veicula fatos do tempo de produção da obra. Vê-se também a tentativa do eu-lírico de tornar grandiloquente – com descrições que se assemelhariam aos louvores a um deus grego como “febo Apolo” na *Ilíada* – um evento contemporâneo de sua época, ou seja, a inauguração de uma Universidade (que, no caso, teria se dado

historicamente em setembro de 1772). Há uma tentativa, então, de dar feições épicas a um evento burguês do século XVIII, ao invés de seguir a prescrição clássica da epopeia e versar sobre temas de um passado não-histórico, místico; como consequência, ao fazer uma “epopeia burguesa” sobre temas de seu tempo, *O Desertor* geraria um efeito de sentido cômico.

Em termos de estilo, as descrições cotidianas com estilo pomposo trariam a comicidade aos feitos e situações de Gonçalo, justamente por se utilizar na linguagem figuras retóricas repletas de predicação, hipérboles, hipérbatos e epítetos em uma época distinta da mentalidade clássica dos grandes feitos heroicos. E esse fato, como defende Melo (2019), tem que ver com as próprias influências de composição do poema, que na época era exercida pelas ideias de Francisco José Freire, que defendia ideais horacianos do útil e agradável, e, assim, ainda que *O Desertor* seja tributário das ideias estéticas de Freire, o poema vai além da censura desse às inovações modernas para defender seus versos tragicômicos, argumentando no prólogo do poema que a mistura do riso e do terror pode ser encontrado nos poetas antigos; conseqüentemente, o poema seria um retorno a uma tradição de textos não valorizados pela poética predominante na época. Portanto, o poema reconhece que utilizar uma forma clássica na modernidade poderia levar a um efeito de sentido jocoso ou satírico, algo sintomático dessa renovação estética das orientações letradas clássicas – por isso, entendemos que há elementos neoclássicos no estilo do poema, já que busca ir além de prescrições dogmáticas clássicas, embora sem excessos que o possa classificar como protorromântico.

No que se refere à representação de letrados na obra, há versos que tratam indiretamente do tema ao apresentar uma transição entre a educação medieval e uma educação ilustrada modernizante.

Um exemplo disso seria demonstrado pela defesa de Tibúrcio para deserção universitária: “[...] Que esperas tu dos livros?/ Crês que ainda apareçam grandes homens/ Por estas invenções, com que se apartam/ Da profunda ciência dos antigos?” (L.138-141). A ciência dos antigos, a escolástica, estaria nessa perspectiva sendo substituída por novas ideias pedagógicas representadas pelo ímpeto iluminista das reformas educacionais pombalinas. Outro exemplo dessa educação antiga é referenciado nos versos que descrevem a visita à biblioteca do tio de Gaspar, que também demonstra cenas de letrados, ainda que não atualizados com as tendências ilustradas da época: “Mostra Gaspar vaidoso à livraria,/ Donde o Tio Doutor sermões tirava./ Mau Gosto, que à razão não dás ouvidos” (L.1265-1267). Além disso, a própria formação letrada de Gonçalo, antes da universidade, seria de orientação popular medieval: “Gonçalo, que foi sempre desejoso/ Da mais bela instrução, lia, e relia/ Ora os longos acasos de Rosaura,/ Ora as tristes desgraças de Florinda” (L.128-131). Os trechos indicam, a nosso ver, uma transição da educação medieval para o ideal de educação que formaria os letrados neoclássicos.

Em outros trechos do poema, o embate entre as virtudes da academia e os vícios da ignorância também são desenvolvidos, por exemplo, na questão da complexidade e na alta exigência dos estudos universitários em Coimbra, algo que não existiria em uma suposta época anterior em que seria fácil ser estudante: “Hoje é grande a carreira, e serão raros/ Os que se atrevam a tocar a meta” (L.156-157). Tal argumento é usado por Tibúrcio, o arauto da ignorância e da lassidão, para conclamar o declínio dos estudos. Além disso, há outros exemplos de louvores à ignorância e à preguiça, quando ele defende que Gonçalo poderia viver feliz e descansado se abandonasse os estudos: “Que desprezando as

Artes e as Ciências,/ Ides buscar da Pátria no regaço,/Longe da sujeição e da fadiga/ Doce descanso, amável liberdade” (L.188-191). No canto II, também há exemplos de dissenso da razão e a entrega às paixões e ao divertimento banal nos “bailes” e nos garganteios “coando viola”, bem como de reconhecimento de que muitos acadêmicos não possuíam disciplina e, por isso, teriam uma erudição letrada apenas epidérmica: “Os que aprendem o nome dos autores,/ Os que leem só o prólogo dos livros” (L.381-382). Esses exemplos corroboram uma mudança na perspectiva educacional da época, seja da inclinação escolástica, tratada como obscurantista, seja da inclinação anti-ilustrada que aposta num valor de vida não baseado na educação.

No fim do poema, ao ser Gonçalo condenado pelo Tio por sua deserção, tem-se a derrota da ignorância e a esperança de que: “[...] um Prelado ilustre,/ Prudente, Pio, Sábio, e justo, e Firme/Defensor das Ciências, que renascem” (L.1401-1403), ou seja, tem-se a ideia de que o estado ilustrado da época, representado seja na figura do rei, de Pombal ou do reitor de Coimbra, possa ser esse elemento heroico lusitano que irá salvar a nação por meio das letras e da educação.

O *Desertor*, a nosso julgo, apresenta uma ideia de letrado do século XVIII, formado entre dicotomias como: heroico e cômico, epopeia e sátira, antigo e moderno, poesia ornada e encômio prosélita; arte no sentido de utilitária (com vista a louvar seu mecenato e suas inclinações políticas-ideológicas) e arte no sentido de desinteressada, que busca no metro decassílabo e nas alegorias o belo em si mesmo. É uma tentativa de representar, em suas várias cenas de universidades, bibliotecas, livros, escritores, mestres, leitores e alunos, uma nova ideia de letrado, não mais associada ao ideal escolástico ou à leitura de romances medievais ou mesmo de vidas iletradas, para defender as virtudes de

um letrado ilustrado que pode redimir a sociedade pelo conhecimento humanístico renovado, tal como os novos letrados árcades do fim do século XVIII, que, embora escritores de textos poéticos, ainda possuíam uma orientação artística baseada nas ideias de poética e retórica clássicas, além de uma formação generalista na cultura humanística, muitas vezes associada aos cursos de Direito em Coimbra.

O LITERATO CLÁSSICO-ROMÂNTICO NO BRASIL IMPÉRIO: O ATENEU (1888), DE RAUL POMPEIA

Com a chegada da Corte portuguesa à sua colônia americana em 1808, a colônia iniciou um processo de construção de uma burocracia administrativa e de um conjunto de ideias socioculturais para o desenvolvimento da futura nação brasileira. Dentre outros feitos na área cultural, houve a criação da Imprensa Régia, autorização de tipografias e de jornais, abertura de escolas, criação da Biblioteca Real, de museus etc. Não obstante, no que se refere ao campo das letras, ainda não se tinha uma preocupação social em aumentar a alfabetização, o que geraria, como defende Candido (2000), uma massa de analfabetos e uma elite de letrados e de escritores sem leitores; por conseguinte, um campo letrado formado por círculos literários autofágicos.

Uma das novidades institucionais que poderiam ter influência na consolidação social de letrados e de escritores brasileiros foi a criação da Escola Pedro II, em 1837, que serviria de modelo para as escolas secundárias das províncias brasileiras e cujo currículo, como demonstra Razzini (2000), era basicamente letrado e humanista, embora fosse organizado ao propósito de ser um preparatório para o acesso aos cursos superiores em Direito. Outra novidade educacional

seria a instituição das faculdades de Direito em São Paulo e Olinda, em 1827, que serviram para sedimentar no país a formação dos letrados que outrora era situada predominantemente em Coimbra. A elite letrada de formação bacharelesca jurídica e retórico-letrada, vinculada aos mesmos centros educacionais de Coimbra e do Brasil Imperial teve, como defende José Murilo de Carvalho em *A Construção da Ordem* (1996), um papel fundamental na formação de integrantes dos cargos públicos, da magistratura e do exército, bem como foi uma das responsáveis pela unidade do território nacional e pela homogeneidade político-ideológica para a construção de uma ideia de nação e de um poder centralizado. Contudo, para além dessa formação letrada semelhante ao da época de Silva Alvarenga, outras influências literárias começaram a se institucionalizar no Império. O apelo ilustrado e beletrista do Imperador Pedro II, por exemplo, fomentaria a literatura nacional e a formação de letrados, principalmente a partir de 1850, por meio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que se transformaria em uma forma de incentivar a vida intelectual literária, além dos mecenatos diretos do Imperador às obras literárias, a exemplo de *Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães. Somando-se a esse incentivo estatal, podemos adicionar os movimentos intelectuais dos diversos periodistas e intelectuais que fomentaram uma corrente crítica das ideias literárias, dentre eles poderíamos citar o Cônego Januário da Cunha Barbosa (aluno de retórica de Silva Alvarenga), Gonçalves de Magalhães, Pereira da Silva, Joaquim Norberto de Sousa Silva, Pereira da Silva e Santiago Nunes Ribeiro, que começaram a introduzir uma ideia de intelectualidade e de letrados associada a uma ideia mais específica de literatura nacional e menos abrangente à educação humanista-retórica. Esses elementos socioculturais e intelectuais, portanto, circunscrevem a

possibilidade histórica de uma visão distinta do letrado neoclássico que se materializaria nas representações de textos literários da época.

No âmbito da representação de letrados na literatura do século XIX, algumas obras versaram sobre o tema ainda apresentando uma forma de letrado neoclássico, embora com uma paulatina mudança para uma representação literária daquilo que entendemos como letrado-romântico. Em *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida (que inclusive foi professor da nova disciplina de Português, no Pedro II), por exemplo, há uma descrição, no capítulo III, da tentativa de fazer com que o menino Leonardo pudesse ler e fosse estudar em Coimbra, “[...] que diabo se fará elle em Coimbra? licenciado não: é máo officio; letrado? era bom... sim, letrado... mas não; não, tenho zanga a quem me lida com papeis e demandas... Clerigo?” (ALMEIDA, 1854, p. 23, sic.). Neste trecho, há uma menção ao clérigo e ao bacharel – que seriam exemplos clássicos de letrado desde o medievo – e há uma referência específica ao ofício de letrado, apresentando, pois, um suposto reconhecimento dessa profissão ou posição social em contraponto a ideia do letrado como exclusivamente bacharel em Direito. Além dessa obra, vemos no clássico machadiano de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), no capítulo 20, “Bacharelo-me”, que o narrador faz comentários sobre seu estudo em Coimbra, algo que se assemelharia a ideia do letrado em *O Desertor*, ou seja, a ideia de que letrado seria o bacharel em Direito. Não obstante, no mesmo capítulo, vemos descrições das profissões de prestígio da época: “Um grande futuro? Talvez naturalista, literato, arqueólogo, banqueiro, político ou até bispo [...]” (ASSIS, 1881, p. 78). Dentre essas, destaca-se a função de literato, que é corroborada, no capítulo 22, em que há inclusive citação ao poeta inglês Byron e o reconhecimento de que Brás Cubas

teria feito poesia na Itália; tem-se, portanto, uma nova configuração da ideia de literato (poesia) distinto da ideia de letrado (bacharel-retórico).

Essas representações literárias de uma mudança da ideia de letrado para a de literato teriam um lastro histórico nas ideias da época, como ratifica Souza (2014, p. 205), ao apontar uma nova tendência na cultura letrada principalmente no século XIX em que: “[...] as letras aos poucos vão-se afastando do universalismo das humanidades, para se colocarem a serviço das particularidades nacionais.”. Baseado nesses aspectos, escolhemos o romance o *Ateneu*, de Raul Pompéia (1863-1895), publicado em 1888, que a nosso ver apresenta uma narrativa sobre essas condições históricas que possibilitariam a representação daquilo que chamamos de um letrado clássico-romântico (ou literato, em fase embrionária).

O romance descreve a história de Sérgio, um garoto de 11 anos de idade, em um internato carioca, algo que remeteria a ideia de uma mudança na perspectiva da formação de letrados, isto é: primeiro, por registrar um fato histórico da época de produção do romance, ou seja, uma maior sistematização da educação secundária, que não era baseada apenas em preceptores para preparar para as universidades europeias, mas se pautaria em um modelo de educação secundária voltada para formação de cidadãos; segundo, por apresentar a ideia de formação de letrados em mais tenra idade e não apenas no ensino superior – ainda que esse ensino secundário representasse as elites ou, como descreve o romance, a “fina flor da mocidade brasileira”.

Na narrativa, é possível ver uma continuação do modelo clássico de ensino, inclusive repetindo muitas coisas preconizadas no *Ratio* e na tradição dos antigos colégios e seminários jesuítas, a exemplo de cenas em que os alunos cantavam hinos pela manhã no

oratório do Ateneu, além de descrições das metodologias usadas pelos personagens professores, como preleção e composição de discursos públicos, declamação de poesias em diversas línguas. O foco curricular na formação retórica e humanística pode ser visto na divisão de disciplinas em aulas primeiras e superiores de letras, ministradas pelo Professor Mânlio, e em aulas de latim ministradas pelo padre-mestre Frei Ambrósio. Contudo, o Ateneu também aponta para uma descrição de uma modernização dos estudos letrados, representada no professor de francês, M. Delille; no professor de inglês, Dr. Velho Júnior; além de uma cadeira especial de português, também ministrado pelo Mânlio. Essas mudanças ficcionais do romance possuem lastro histórico, como demonstra o trabalho de Razzini (2000), já que esses novos professores sinalizam a passagem dos estudos letrados clássicos para os estudos letrados vernaculares e das literaturas nacionais, inclusive da nascente produção literária brasileira, proposta curricular que foi efetivada nas escolas secundaristas brasileiras no século XIX.

No romance também se evidencia uma ideia de uma literatura e de letrados não apenas em sentido amplo e retórico-jurídico, mas, principalmente, em um sentido particular de obras artísticas, tal como pode ser visto no capítulo seis; principalmente, nas descrições sobre o Grêmio Literário Amor ao Saber – uma congregação de “amigos das letras”. Por um lado, há uma defesa de uma literatura brasileira; e, por outro lado, uma defesa das escolas literárias, escritores e a ideia de arte e estética – que, historicamente, estavam em efervescência no fim do século XIX. Em um dos trechos narrados, sobre uma reunião do Grêmio, o personagem Dr. Cláudio reconhece não só a existência de uma literatura nacional como também as inovações literárias dos romances:

Com a facilidade de sua elocução, fez o Dr. Cláudio a crítica geral da literatura brasileira: a galhofa de Gregório de Matos e Antônio José, a epopeia de Durão, o idílio da escola mineira, a unção de Sousa Caldas e S. Carlos, a influência de Magalhães, os ensaios do romance nacional. A glória de Gonçalves Dias e José de Alencar (POMPÉIA, 2011, p. 84).

O trecho mostra o Dr. Cláudio como um literato, um conhecedor e legitimador de uma suposta literatura nacional e, embora o Grêmio também tenha orientação retórica e humanística em sentido amplo, em seu discurso, seu tema é detido a uma visão propriamente literária. Em outra conferência do Dr. Cláudio, há também temas de sua época, como sua defesa de teses recentes a respeito das letras, isto é, a ideia de inutilidade da arte, a defesa do romance e das formas literárias modernas e o fim do metro clássico: “[...] a crítica espera que dentro de alguns anos o metro convencional e postigo terá desaparecido das oficinas da literatura” (POMPÉIA, 2011, p. 93). É, pois, um exemplo descrito no romance de uma defesa de ideias culturais novas que eram divergentes da concepção tradicional de arte e literatura, tal como a ideia de repetição e emulação de escritores tradicionais. Contudo, reforçando nossa hipótese de uma ideia de transição entre um letrado clássico e romântico na obra, se, nas cenas do Grêmio Literário, as ideias eram vanguardistas, no que se refere as representações de ensino e avaliação do conhecimento literário ainda se veria muita influência de ideias tradicionais. No capítulo três, por exemplo, em especial no trecho em que Sanches ajuda Sérgio nas aulas de português, narra-se uma análise “anatômica” dos versos dos cânticos de Camões por meio de análise gramatical, lexical, retórica, prosódica, que “aguilhoava rimas” com severidade; portanto, este trecho reforçaria o modelo beletrista

de educação de textos literários. Tais divergências de representações de ideias do que seria formar letrados ou literatos na obra também representaria uma ideia difundida no século XIX, ou seja, o descompasso entre uma literatura de professores (tradicional, de orientação clássica) e de escritores (vanguardistas, de orientação literária).²³

Diante dos trechos analisados, entendemos que *O Ateneu*, tanto em conteúdo como em estilo, forneceria uma descrição histórica da paulatina modernização da ideia de letrado neoclássico no âmbito do século XIX. A história desses novos letrados secundaristas, como Sérgio e Sanches, ou de letrados versados nas literaturas brasileiras, a exemplo dos professores Mânlio e o Dr. Claudio, demonstram nas cenas narradas essa ideia mais particularizada de letrado como literato, ou seja, uma representação de um literato formado em um ambiente secundarista e sob influência de uma ideia nova de literaturas (vernaculares, nacionais, estéticas e vanguardistas). Além disso, distinto do estilo beletrista e neoclássico de *O Desertor*, *O Ateneu* apresenta essas representações históricas com técnicas narrativas contemporâneas de seu tempo, ou seja, um estilo prosaico e romanesco com cores estilísticas livre das coerções do clássico, seja por meio de descrições naturalistas, seja pela criação de cenários realistas, alternando com certo artificialismo linguístico, em seus capítulos, tons de subjetividade, o que fez parte da crítica literária posterior considerá-lo como um dos primeiros romances impressionistas. Trata-se, portanto, de uma divergência do texto de Silva Alvarenga e de seu ideal de letrado em Coimbra, abrindo o caminho para se pensar em uma representação de letrado distinta do ideal clássico, que se coadunaria com o momento histórico em que um

23 Candido (2000, p.308) alerta para esse processo no Brasil do século XIX: “A resistência do ensino oficial à literatura viva foi um dos responsáveis pelo divórcio entre a literatura e os leitores, tão acentuado no Brasil, sobretudo no período que estudamos.”

sistema literário nacional estaria se consolidando com a ampliação da produção literária de escritores, de editores, de leitores, de escolas e de gostos literários.

O LETRADO RUDIMENTAR-MODERNISTA NO BRASIL DA REPÚBLICA VELHA: SÃO BERNARDO (1934), DE GRACILIANO RAMOS

Antes de passarmos às análises textuais, tentaremos explicar nossa proposição de um letrado “rudimentar-modernista”, que se enquadraria conceitualmente nas representações de letrados como os da obra do escritor alagoano Graciliano Ramos (1892-1953). A ideia de letrado rudimentar remete à definição de Wittmann (1999, p. 142), ao definir uma forma específica de leitura realizada por camadas camponesas e cidadinas na França do século XIX, “[...] praticada de modo ingênuo, pré-reflexivo e não-domesticado, e em grande parte em voz alta.” No Brasil, esse processo de transição de uma elite letrada para uma democratização de leitores parece ser tardio em relação à experiência francesa²⁴; por isso, acreditamos que seria mais adequado analisar um romance brasileiro da época republicana, cujo protagonista teria essas características, como pode ser evidenciado pelo próprio Paulo Honório, ao descrever seu letramento. “O que é certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis nesse gênero. [...] Saindo daí, a minha ignorância é completa” (RAMOS, 2013, p. 12).

No romance, haveria um intuito de representar novos atores sociais que assumem a prática letrada, embora se apresentem com uma formação letrada rudimentar, que é desapercibida da tradição

24 Silvío Romero, por exemplo, em sua *História da Literatura Brasileira*, afirmava que o pauperismo de nosso espírito educacional era um empecilho ao desenvolvimento literário ainda em 1888.

bacharelesca e que não cultivava a tradição de letrados clássica. Entendemos, então, que a obra seria uma tentativa de narrar temáticas sociais muito comuns da República Velha, isto é, a relativa expansão do alfabetismo e um interesse por uma ficcionalização da cultura letrada não convencional e não elitista. A nosso ver, as inovações da literatura modernista, principalmente de acepção regionalista, como se evidencia em *São Bernardo*, permite ao texto assumir como foco de sua obra temas e estilos não convencionais, tentando narrar histórias de personagens que não faziam parte do círculo restrito dos letrados típicos do século XIX, bem como descrever as representações de suas falas e discursos com um ponto de vista e um foco narrativo desses letrados não tradicionais, já que o romance em primeira pessoa é organizado pelo narrador-personagem que seria um letrado rudimentar.

Do ponto de vista histórico, a República Velha, o período que compreende os anos de 1889 a 1930, seria marcada, segundo o historiador Boris Fausto (2019), por uma política de descentralização do poder, que cederia espaço para o poderio dos governadores e, dentro das províncias, para as práticas oligárquicas, coronelistas e clientelistas que passaram a ser tônica da organização social dessa nova forma e sistema de governo, que não tinha real interesse em diminuir o analfabetismo.

Do ponto de vista educacional, houve, a partir da Constituição de 1891, uma descentralização maior das competências educacionais, bem como reformas educacionais que buscaram modernizar e industrializar a sociedade com vista ao aumento da alfabetização e da formação de professores, a exemplo da reforma de Caetano Campos, em 1890, que incentivou a criação de Escolas Normais, além de propostas educacionais voltadas para a formação laboral e para as iniciativas tecnológicas da época, que não eram contempladas pelo formato elitista

secundarista humanista e letrado do século XIX. Não obstante essas primeiras iniciativas de melhorar a educação na República, Maria Luísa Ribeiro (1992, p. 75) verifica que, nos anos 20, com uma alta taxa de analfabetismo, cerca de 65% das pessoas maiores de 15 anos, e em um contexto cada vez mais urbano e comercial: “[...] o analfabetismo passa a constituir um problema, porque as técnicas de leitura e escrita vão se tornando instrumentos necessários à integração em tal contexto social”. Por esses fatores, vários movimentos nos anos 20 e 30 defenderiam um novo quadro na escolarização brasileira – a exemplo do movimento escola-novista que defendia a universalização educacional e das próprias tentativas de Graciliano Ramos, quando gestor público nos anos 30, de criar condições de educação à população alagoana. Seria dentro desse quadro sócio-histórico que a obra *São Bernardo* se situaria e, a nosso ver, tomaria o social como fatura da própria obra; principalmente, ao descrever personagens como uma representação desse contexto social, constituído por um entre-lugar rural/urbano, material/espiritual, trabalho braçal/ trabalho intelectual, que surgiria nessa conjuntura das primeiras décadas do século XX, no Brasil.

Outro tema de destaque em *São Bernardo* seria a representação de letradas e professoras e não apenas de mestres letrados, diferenciando-se, por consequência, das representações literárias de homens letrados nos romances brasileiros. Portanto, a normalista Madalena e o letrado rudimentar Paulo Honório seriam representação de tipos não convencionais de letrados, que se somavam aos personagens masculinos letrados convencionais e aos analfabetos, representados pelas personagens Marciano, Casimiro Lopez e Margarida. Dentro dessa tipologia de letrados, poderíamos destacar: Padre Silvestre, representante da velha educação latinista e clássica; João Nogueira, advogado – que

queria que Honório escrevesse sua história em língua de Camões – e o juiz Magalhães, que representariam os bacharéis doutos de formação jurídica; os representantes de letrados oriundos de profissões liberais seriam os jornalistas Azevedo Gondim e Costa Brito; e outros letrados, cuja formação não seriam convencionais, que podem ser configurados nas personagens Luiz Padilha, o contabilista Ribeiro e o próprio Paulo Honório, que aprendeu a ler na prisão com “o Joaquim sapateiro, que tinha uma bíblia miúda, dos protestantes” (RAMOS, 2013, p. 16). Dentre essa diversidade tipológica de letrados, os personagens Ribeiro e Honório, cujos processos de formação letrada são mais evidenciados no romance, deixam claro o surgimento de formas alternativas à tradição clássica humanística de práticas sociais de escrita.

Além dessa diversidade de “letrados”, há também um desdém pela ideia do letrado clássico, que é desprestigiado tanto pelo doutor Magalhães, que afirma: “eu não gosto de literatura, [...]” (Ibid, p. 76) – e representaria a ideia do bacharel filisteu, que prefere a aparência do título, mas não a concreta erudição – quanto pelas sucessivas afirmações depreciativas de Honório: “Metam o pessoal letrado na apanha de mamona” (ibid, p. 50). No romance, portanto, há uma perspectiva da ideia de letrado e literato que não seria tributária e nem laudatória à tradição dos letrados clássicos.

Para além da diversidade em tipos de letramento, nas representações de letrados do romance, há também uma diversidade de gênero, isto é, uma escolha por narrar a história de uma personagem letrada e professora. Madalena, de um ponto de vista amplo, seria elemento de modernidade dos direitos e liberdades individuais das mulheres, ainda que, de forma inicial, tal como historicamente seria simbolizado nos movimentos sufragistas de mulheres brasileiras nos

anos 30 ou mesmo da participação ativa de mulheres nos círculos de letrados e na profissão de normalista²⁵. Em *São Bernardo*, as descrições feitas por Paulo Honório àquela que seria sua consorte são repletas de reprimendas ao fato de ser normalista, professora e ganhar um “salário de miséria”, humanista, empática com os subalternizados, além de ser “uma biblioteca”, intelectual, escritora de artigos em periódicos, simpatizante de ideias comunistas e de não ser claramente religiosa. A normalista Madalena seria uma personagem típica das condições históricas da época, como afirma Reis (2011, p. 92), ela estaria representando: “[...] as várias contradições do ensino daquele tempo, e com os conflitos que as reformas educacionais e a feminilização do magistério poderiam gerar na sociedade patrimonialista do final da República Velha”. Madalena seria um elemento de independência pelas letras, mas Paulo Honório seria a representação dos preconceitos de sua época, que enxerga como ameaça o conhecimento, ainda mais quando atrelado ao feminino. Em uma cena do capítulo XXI, a ignorância de Honório acaba por gerar um impulso de Dom Casmurro, pois, devido ao seu rudimentar letramento, ele não entende as palavras de um texto escrito em uma das várias folhas que compunham a carta de despedida de Madalena; então, tanto de forma conotativa como denotativa, ele a mal interpreta e ainda superinterpreta essas lacunas interpretativas com sua ignorância e seus preconceitos, acirrando o desfecho do casal. Ao perder Madalena (símbolo de inovação e liberdade pelo conhecimento das letras), o mundo inculto, seco, duro e fetichizado de Honório se abriria ao universo da escrita, da imaginação, do lirismo e do ócio

25 O trabalho de Leonor Maria Tanuri (1979), *O Ensino Normal no Estado de São Paulo*, publicação da Faculdade de Educação Estudos e Documentos, por exemplo, aponta um aumento de matrículas de mulheres na Escola Normal desde o fim do século XIX e entre os anos 20 e 30; cerca de 80% de matriculados e diplomados eram mulheres. Em 1875, não haveria nem turmas femininas.

criativo e, mesmo com suas limitações linguísticas, ele viraria escritor e se assumiria como letrado rudimentar, pois, ainda que escritor, rejeita o beletrismo e o “bagaço” da escrita. Nesse sentido, entendemos que Paulo Honório corresponderia à ideia de um escritor pragmático, formado em uma espécie de educação técnica, laboral, que se interessa pela literatura apenas quando percebe que, sem Madalena e suas conversas, as letras poderiam completar o vazio, o remorso e a secura de sua solidão em um ambiente material e naturalístico no que se tornou *São Bernardo*. Portanto, sua transformação letrada é conjuntural e não algo estrutural de uma dinâmica social que fomentasse o alfabetismo, quanto mais a formação de letrados e de letradas. Na visão *Homo economicus* de Paulo Honório, que cresce na vida por meio do trabalho material, seu projeto de vida – a exemplo de alguns indivíduos na República Velha – seria virar um latifundiário, industrial ou oligarca e não um doutor. Haveria, assim, uma ausência neste letrado rudimentar de um mundo espiritual (alta cultura, arte, etiqueta, polidez, afetos e valores imateriais), que seriam alienados a esses indivíduos ou seriam substituídos por valores ideológicos que os deslegitimariam a almejar/consumir os valores hegemônicos pela elite letrada clássica formada em Coimbra sob o manto ideológico retórico-jurídico.

São Bernardo é um romance narrado com uma perspectiva e linguagem de um sujeito que representa a ideia de letrado resultante de seu contexto social, possível em seu tempo – de modernismo, regionalismo literário e escola-novismo educacional. É diferente de outras representações literárias de letrados, pois representa novas condições de prática social da escrita que se coadunam, em última instância, com a nova dinâmica sociocultural do Brasil republicano.

CONCLUSÕES

Embora nossas considerações histórico-literárias sejam embasadas em um *corpus* restrito, acreditamos que a partir dessas obras pudemos suscitar não apenas um trabalho historiográfico das ideias, mas também o entendimento do processo de composição dos elementos externos que se tornaram interno nas obras.

Nossas análises apresentam algumas correlações entre as práticas sociais de escrita no período colonial, no imperial e no início do republicano e as suas representações nas respectivas obras analisadas, a saber: *o Desertor* seria um poema burguês sob estilo épico que traria representações de um letrado neoclássico acadêmico da época pombalina; *O Ateneu* seria um romance, com inventividade de estilos (realista, naturalista, impressionista), que trata de temáticas da educação secundarista imperial, representando o ideal de literato clássico-romântico; *São Bernardo*, com estilo modernista e regionalista, apresenta um letrado-rudimentar e uma letrada, representando indivíduos com letramentos diversos que surgiam no período da Primeira República. Como resultado, tais análises nos possibilitaram levantar uma hipótese de três tipologias de letrados, neoclássico, clássico-romântico e rudimentar-modernista.

Ainda que trabalhos posteriores possam reforçar as relações históricas e literárias do Brasil, defendemos que nosso trabalho contribui para um esclarecimento histórico-literário das representações de letrados em obras literárias brasileiras e, de certa forma, aponta para uma correlação entre a história das ideias e os estilos textuais em cada época, associados a uma base sócio-histórica de práticas escritas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Rio de Janeiro: *Typographia Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro* 1854. Disponível em: < <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000018661&bbm/4846#page/26/mode/2up> > . Acesso em: 23-06-2021

ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. **O Desertor**. Coimbra, Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1774. Disponível em: < <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=116533> > . Acesso em: 23-06-2021

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. 1881. Disponível em: < <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000018556&bbm/4826#page/78/mode/2up> > . Acesso em: 23-06-2021

AZEVEDO, Fernando de. **A cultura brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: IBGE, 1944.

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

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos**. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CARVALHO, José Murilo de. **A Construção da Ordem: a elite política imperial. O teatro de sombras: política imperial**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; Relume-Dumará, 1996.

DE Oliveira Reis, Diogo. **São Bernardo: uma verossimilhança desviante**. 2011. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 14 ed. São Paulo: EDUSP, 2019. 688 p

MELO, Samuel Carlos. **O desertor dos desertores: Silva Alvarenga e o poema herói-cômico no século XVIII**. 2019. Tese (Doutorado em Literatura

Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/T.8.2020.tde-29072020-193414. Acesso em: 2021-06-22.

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

RIBEIRO, Maria Luísa Santos. **História da Educação Brasileira: a organização escolar**. 12^a ed. São Paulo: Cortez, 1992.

RAZZINI, Marcia de Paula Gregório. **O Espelho da Nação: a antologia nacional e o ensino de português e de literatura (1838-1971)**. 2000. 442p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: < <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270144> > . Acesso em: 23-06-2021

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 95^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SOUZA, R. A. A confluência literatura/educação: suas realizações históricas. Gragoatá (UFF), v. 37, p. 201-211, 2014.

TOPA, Francisco. **Para uma edição crítica da obra do árcade brasileiro Silva Alvarenga: inventário sistemático dos seus textos e publicações de novas versões, dispersos e inéditos**. Porto: Edição do Autor, 1998.

WITTMANN, Reinhard. “Existe uma revolução da leitura no final do século XVIII?”. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Orgs.). **História da leitura no mundo ocidental**. Tradução de Fulvia Moretto, Guacira Machado e José Antônio Soares. São Paulo: Ática, 1998. Cap. 11. p.135-164. v.2.

SOBRE OS AUTORES

Maria Verônica Tavares Neves Cardoso

Doutora em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários - Campo Literário e Formação de Leitores, pela Universidade Estadual de Maringá/UEM/PR (2021). Atualmente é professora de Literatura em Língua Inglesa e de Estágio Supervisionado em Língua Inglesa, do curso de Letras da Universidade Estadual de Alagoas - UNEAL. Participa como Docente Orientadora do Programa de Residência Pedagógica - PRP, do núcleo de Língua Inglesa com o Projeto “Letramento Literário, Adaptação, Multimodalidades e Ensino-Aprendizagem de Língua Inglesa na Educação Básica”.

Maria Betânia da Rocha de Oliveira

Professora Adjunta da Universidade Estadual de Alagoas, formou-se Doutora em Estudos Literários pelo Dinter UEM/UNEAL em junho de 2020 quando defendeu a Tese: POLICARPO QUARESMA ENTRE O IMAGINÁRIO E O REAL DE ŽIŽEK: O TRISTE FIM NAS TEIAS DA VIOLÊNCIA SISTÊMICA E SIMBÓLICA DA LINGUAGEM. É membro efetivo da Academia Miguelense de Letras e Artes de São Miguel dos Campos - AMILA, onde ocupa a Cadeira 08. Atualmente é orientadora do Grupo de Pesquisa em Estudos Literários (registrado no Diretório

Nacional dos Grupos de Pesquisa CNPq e certificado pela UNEAL) onde coordena e orienta a linha de pesquisa LIMALAZ: Literatura e o Materialismo Lacaniano de Žižek com projetos aprovados em 2017, 2018, 2019 e 2021.

Antônio José Rodrigues Xavier

Possui doutorado e mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Alagoas / UFAL/PPGLL, especialização em Docência do Ensino Superior pelo Centro de Ensino Superior de Maceió/CESMAC, graduação, em Letras; vestibular e 1º período no Centro de Estudos Superiores de Brasília0 CEUB, posteriormente, continuou os estudos em Letras na modalidade de Tradução e Interpretação Simultânea na Faculdade Ibero-Americana (São Paulo) e conclusão da graduação de Licenciatura em Letras (Português / Inglês) no Centro de Ensino Superior de Maceió (AL) - CESMAC. É Professor Adjunto da Universidade Estadual de Alagoas / UNEAL.

Moisés Monteiro de Melo Neto

Possui graduação em Letras (1992), mestrado e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2011). É professor da UNEAL (Universidade Estadual de Alagoas) e da UPE (Universidade Estadual de Pernambuco). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nas seguintes Áreas: Dramaturgia, Literatura Comparada, Estudos Culturais, Produção Textual, Literaturas em Língua Portuguesa, Cordel, Literatura Indígena, Representações dos Gêneros na Literatura, Bioficção, Literatura e História, Literatura e Cinema. Pesquisador do Núcleo de Pesquisa em Estudos Literários, Artes

e Ensino-NELIEN- UNEAL, também do Lepdic: Letramentos e Práticas Discursivas e Culturais. Centro de Pesquisa Educacional Experiência no magistério superior: 10 anos. Experiência Profissional: 30 anos de Magistério. Líder do Projeto TUPI Formação do Teatro Universitário em Palmeira dos Índios - Pesquisa e atuação: Teatro como instrumento pedagógico na prática do ensino de Literatura.

Cristiano Cezar Gomes da Silva

Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), com intercâmbio sanduíche PROCAD/CAPES na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Graduado em História pela Faculdade de Formação de Professores de Belo Jardim-PE (FBJ). Professor Titular da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL), onde é Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Territoriais e Cultura e do Curso de Licenciatura em História. Foi Pesquisador Visitante no *Department of Spanish and Portuguese at The Ohio State University* (OSU), Estados Unidos. Líder do Núcleo de Estudos em Discurso, História e Cultura (NEHCult/UNEAL/CNPq). Tem desenvolvido e orientado pesquisas em História Cultural, Estudos Literários e Estudos Discursivos.

Thaís Duarte Silvério

Mestra em Dinâmicas Territoriais e Cultura pela Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL), vinculada à linha de pesquisa: Território, Cultura e Saberes Locais. Especialista em Linguagem: Eixo Literário pela UNEAL. Graduada em Letras-Português e suas respectivas Literaturas pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Possui experiência na área de

Letras em Ensino de Literatura e de Língua Portuguesa. Pesquisadora do Núcleo de Estudos em História, Discurso e Cultura (NEHCult/UNEAL/CNPq) e do Grupo de Estudos das Narrativas Alagoanas (GENA/UNEAL/CNPq), ambos da UNEAL, cadastrados no CNPq. Atriz, Poetisa, Professora de Literatura da Educação Básica.

Renildo Ribeiro-de-Siqueira

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Alagoas (2003), mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Alagoas (2006) e doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Alagoas (2009). Atualmente é Professor Adjunto da Universidade Estadual de Alagoas- UNEAL, exercendo também a função de Diretor da Eduneal. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: Manifestações Utópicas, Literaturas em Português, Representação Feminina, Contos, América Latina, Literatura e Identidade, Romance Contemporâneo. Cordenador do GELLP- Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa, UNEAL.

Joseane Ferreira da Costa

É graduanda em Letras/Português pela Universidade Estadual de Alagoas, foi pesquisadora do PIBIC/FAPEAL/UNEAL . Integrou o grupo de Estudos de Literaturas de Língua Portuguesa - GELLP. Possui experiência em revisão textual em língua portuguesa. É coautora de um capítulo de livro publicado pela Eduneal (2020) “Manifestações da modernidade líquida nas personagens do romance Cordilheira, de Daniel Galera.

Kledja Germania Araujo da Silva

Mestranda em Educação e Linguagem pela UFPE (Universidade Federal de Pernambuco), especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pela UNEAL (Universidade Estadual de Alagoas), graduada em Letras - Língua Portuguesa também pela UNEAL (2017), professora de Língua Portuguesa da Secretaria Estadual de Educação de Pernambuco e estudante de Direito pela FICR (Faculdade Imaculada Conceição do Recife). Tem experiência nas áreas de Educação e Letras com ênfase no Ensino de Língua Portuguesa, Redação e Literatura.

Nilton José Melo de Resende

Escritor, ator, diretor, dramaturgo, roteirista, preparador de elenco para cinema. Graduado em Letras: Português/Literatura pela Universidade Federal de Alagoas (2000). Defendeu a dissertação de Mestrado “[ARTE-SA-NI-AS]: modos do alegórico em contos de Lygia Fagundes Telles” (2007). Defendeu tese de doutoramento em Estudos Literários, com o título: “A caça em marcha: leituras e edição crítica do livro Antes do Baile Verde, de Lygia Fagundes Telles” (2013), em que coteja as primeiras e últimas edições dos textos desse livro, analisando as revisões feitas pela autora quando das reedições dos contos.. É Professor Adjunto de Literatura no Campus Universitário Zumbi dos Palmares/UNEAL. Exerceu o cargo de Coordenador do curso de Letras no período de 16 de outubro de 2015 a 25 de junho de 2017. Publicou os seguintes livros: O Orvalho e os Dias (poemas) / 1998, 2006, 2019; Diabolô (contos) / 2011, 2020; A Construção de Lygia Fagundes Telles: edição crítica de Antes do Baile Verde / 2016; Fantasma (romance), 2021.. É editor do selo literário Trajes Lunares. Integra a Cia. Ganymedes de teatro, para

a qual adaptou a novela Mário e o Mágico, de Thomas Mann, para o espetáculo O Mágico, que codirigiu e protagonizou. Roteirizou e dirigiu o curta-metragem A BARCA (2020), baseado no conto “Natal na barca”, de Lygia Fagundes Telles.

Andrew Yan Solano Marinho

Professor Adjunto de Literatura Inglesa do Curso de Letras da UNEAL. Professor assistente de Língua inglesa da UNCISAL. Graduado em letras, habilitação em língua e literaturas inglesas, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2012). Mestre em Estudos da Linguagem pelo PPGEL-UFRN (2014). Doutorado em letras pelo PLE-UEM (2020), cuja tese defende uma hipótese de uma longa história da educação literária. Nos últimos anos, suas práticas de ensino e pesquisa buscam relacionar a historiografia da educação literária com as leituras e as dinâmicas comunicacionais contemporâneas, buscando elucidar, sem imobilismos, o presente sob o fardo e os constrangimentos de seu passado.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Acréscimo [8](#), [167](#), [169](#), [186](#), [188](#), [189](#)
Aculturação [150](#)
África Lusófona [86](#), [164](#)
Agostinho Neto [88](#), [96](#)
Albuquerque Júnior [122](#), [126](#), [135](#)
Alda do Espírito Santo [88](#)
Alegre canto da Perdiz [7](#), [86](#), [96](#), [108](#), [113](#), [115](#), [116](#)
ALMEIDA, Manuel Antônio de [225](#)
ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva [225](#)
América Latina [62](#), [71](#), [84](#), [85](#)
Amílcar Cabral [89](#)
Ángel Rama [60](#), [84](#)
Angola [7](#), [88](#), [89](#), [91](#), [94](#), [95](#), [96](#), [103](#), [116](#)
Ariano Suassuna [118](#)
ASSIS, Machado de [225](#)
AZEVEDO, Fernando de [225](#)

B

BARRETO, Lima [57](#)
Barroco Tropical [95](#)
BHABHA, Home K [164](#)
Bioficção [88](#), [95](#)
Biruta [8](#), [165](#), [166](#), [171](#), [174](#), [177](#), [178](#), [179](#), [182](#), [183](#), [184](#), [188](#), [189](#), [193](#), [194](#), [195](#), [198](#),
[200](#), [201](#)

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana [57](#)
Borges Coelho [92](#), [93](#)

C

Cabo Verde [7](#), [88](#), [89](#), [90](#), [91](#)
Cabo-verdianidade [90](#)
CALIL, Eduardo [199](#)
CALVINO, Italo [175](#), [199](#)
CANDIDO, Antonio [225](#)
Carlos Moura [60](#)
CARVALHO, José Murilo de [225](#)
CHAVES, Rita [85](#), [116](#)
Clarice Lispector [95](#), [111](#)
Claridade [88](#)
colonialismo [7](#), [95](#), [96](#), [104](#), [116](#), [146](#), [147](#), [148](#), [149](#), [162](#), [163](#)
Colonialismo [137](#), [152](#), [164](#)
Colonialismo português [7](#), [96](#), [104](#), [137](#), [145](#), [146](#), [149](#), [162](#)
Contracultura [7](#), [58](#), [59](#), [60](#), [62](#), [63](#), [64](#), [66](#), [79](#), [83](#), [84](#)
Corpo poético contestador [59](#)
Crítica Genética [8](#), [114](#), [165](#), [166](#), [167](#), [200](#), [201](#)

D

Deslocamento [7](#), [8](#), [13](#), [22](#), [38](#), [58](#), [166](#), [167](#), [169](#), [172](#), [173](#), [184](#), [195](#)
DIÉGUES JÚNIOR [130](#), [135](#)

E

Establishment [79](#), [81](#)
Euclides da Cunha [119](#)

F

FABRE, Claudine [199](#)
FELIPETO, Cristina [200](#)
Flagelados do Vento Leste [88](#)
Fonseca e Moreira [139](#), [140](#)

G

Gabriel Garcia Márquez [95](#)
Giacomo Leopardi [175](#)
GINZBURG, Jaime [57](#)
Graciliano Ramos [9](#), [93](#), [95](#), [118](#), [119](#), [125](#), [134](#), [135](#), [202](#), [218](#), [220](#)
Grande Outro [42](#)
Grande Sertão: Veredas [119](#)
GRÉSILLON, Almuth [200](#)
Guimarães Rosa [11](#), [35](#), [93](#), [94](#), [118](#), [119](#)
Guiné Bissau [89](#)

H

HALBWACHS, Maurice [135](#)
HALL, Stuart [135](#)
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich [57](#)
Hélder Magno Proença Mendes Tavares [89](#)
Hibridismo cultural [7](#), [58](#), [62](#), [77](#), [85](#), [96](#)
Histórias do desencontro [165](#), [171](#), [172](#), [200](#)
Hugo Friedrich [59](#)
HUSSEL Hamilton [164](#)

I

Identidade marginal [77](#)
Imaginário [7](#), [13](#), [22](#), [34](#), [41](#), [55](#), [72](#), [117](#), [120](#), [121](#), [122](#), [125](#), [126](#), [128](#), [134](#), [135](#), [203](#)
Insularidade [90](#), [91](#)
Italo Calvino [175](#)

J

Jessier Quirino [7](#), [117](#), [118](#), [119](#), [120](#), [122](#), [123](#), [124](#), [126](#), [129](#), [131](#), [132](#), [133](#), [136](#)
João Cabral de Melo Neto [11](#), [118](#), [119](#), [134](#)
João Martins de Athayde [118](#)
José Craveirinha [88](#), [93](#)
José Eduardo Agualusa [95](#)
José Lins do Rego [11](#), [93](#), [118](#)
José Luandino Vieira [88](#)

K

KOCH, Ingedore Villaça [200](#)

L

Leandro Gomes de Barros [118](#), [131](#)

Letrado neoclássico [204](#), [213](#), [217](#), [224](#)

Letramento Literário [87](#)

Linguagem literária [6](#), [11](#), [36](#), [38](#)

Língua literária [142](#)

Literato clássico-romântico [204](#), [211](#), [224](#)

Literatura de cordel [7](#), [117](#), [120](#), [121](#), [129](#), [130](#), [133](#), [135](#), [136](#)

Literatura e sociedade [34](#), [225](#)

Literaturas Africanas de Língua Portuguesa [137](#), [164](#)

Luandino Vieira [11](#), [88](#), [142](#)

Lucy Brandão [7](#), [58](#), [59](#), [60](#), [61](#), [62](#), [64](#), [65](#), [66](#), [67](#), [71](#), [73](#), [75](#), [77](#), [78](#), [79](#), [81](#), [82](#), [83](#)

Luiz Gonzaga [118](#), [123](#)

Lygia Fagundes Telles [8](#), [165](#), [166](#), [169](#), [170](#), [172](#), [181](#), [198](#), [200](#)

M

Manoel de Barros [95](#)

Manuel Lopes [88](#)

MARCUSE, Hebert [85](#)

Marxismo [38](#)

materialismo lacaniano

Materialismo Lacaniano [38](#), [57](#)

MELO, Samuel Carlos [225](#)

Memórias de um Sargento de Milícias [213](#), [225](#)

Memórias Póstumas de Brás Cubas [213](#), [225](#)

Mia Couto [6](#), [8](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [19](#), [22](#), [23](#), [30](#), [33](#), [34](#), [35](#), [86](#), [87](#), [93](#), [137](#), [138](#), [139](#), [140](#),
[141](#), [142](#), [143](#), [149](#), [151](#), [152](#), [153](#), [155](#), [162](#)

Michel Foucault [60](#)

Mobilização emancipadora [59](#)

Moçambique [7](#), [8](#), [12](#), [15](#), [16](#), [25](#), [87](#), [88](#), [92](#), [113](#), [115](#), [116](#), [137](#), [138](#), [139](#), [140](#), [141](#), [144](#),
[145](#), [150](#), [151](#), [154](#), [155](#), [163](#)

Modernidade negativa [7](#), [58](#)

Modernidade negativa e dissonante [7](#), [58](#)

Mulheres de cinzas [8](#), [137](#), [140](#), [141](#), [143](#), [145](#), [139](#), [152](#), [164](#)

N

Nacionalismo [36](#), [37](#), [43](#), [54](#), [90](#)

Néstor Garcia Canclini [59](#), [83](#)

Ngungunyane [141](#), [144](#)

Noêmia de Sousa [88](#)

Nordeste [7](#), [58](#), [117](#), [118](#), [120](#), [121](#), [122](#), [123](#), [126](#), [131](#), [134](#), [135](#)

O

O Ateneu [8](#), [202](#), [211](#), [215](#), [217](#), [224](#)

O auto da Compadecida [118](#)

O Desertor [8](#), [202](#), [204](#), [205](#), [206](#), [207](#), [208](#), [210](#), [213](#), [217](#), [224](#), [225](#)

Oliveira Martins [153](#)

Ondjaki [7](#), [95](#)

Onésimo Silveira [90](#), [91](#)

oralitura [86](#), [96](#)

ordem simbólica [40](#), [70](#), [135](#)

ordem Simbólica [42](#), [46](#), [55](#), [57](#)

Ordem simbólica [56](#)

Ordem Simbólica [38](#)

Os Sertões [119](#)

Ovídio Martins [90](#)

P

Patativa do Assaré [118](#), [123](#), [124](#)

Paula Tavares [96](#)

Paulina Chiziane [7](#), [96](#)

Paul Zumthor [59](#)

Pepetela [7](#), [94](#)

Performance [35](#), [85](#), [59](#), [60](#), [62](#), [63](#), [64](#), [82](#)

PESAVENTO, Sandra Jatahy [121](#), [136](#)

Plurilinguismo [88](#)
Poesia alagoana [58](#)
Polifonia [11](#), [31](#), [88](#)
POMPÉIA, Raul [226](#)
Portugal [37](#), [75](#), [89](#), [91](#), [95](#), [103](#), [130](#), [131](#), [137](#), [145](#), [152](#), [153](#), [154](#), [159](#), [160](#), [162](#), [206](#),
[225](#)
Pós-colonial [86](#), [146](#), [152](#), [164](#)

R

Rachel de Queiroz [118](#), [125](#)
RAMOS, Graciliano [226](#)
RAZZINI, Marcia de Paula Gregório [226](#)
Real [11](#), [13](#), [16](#), [19](#), [31](#), [66](#), [139](#), [140](#), [145](#), [211](#), [219](#)
Realismo mágico [104](#)
Repente [7](#), [58](#), [59](#), [60](#), [61](#), [62](#), [63](#), [64](#), [66](#), [67](#), [68](#), [73](#), [74](#), [76](#), [79](#), [82](#), [83](#), [120](#), [131](#), [133](#), [192](#)
Representações de letrados em obras literárias brasileiras [202](#), [224](#)
RIBEIRO, Maria Luísa Santos [226](#)

S

SANTOS, Boaventura do Sousa [164](#)
São Bernardo [8](#), [202](#), [218](#), [219](#), [220](#), [222](#), [223](#), [224](#), [225](#), [226](#)
São Tomé e Príncipe [7](#), [88](#), [91](#), [92](#), [103](#)
Sartre [95](#)
SCARPELLI, Marli Fantini [85](#)
SILVA, Marisa Corrêa [57](#)
Simbólico [6](#), [18](#), [19](#), [25](#), [28](#), [30](#), [31](#), [41](#), [42](#), [44](#), [45](#), [47](#), [48](#), [50](#), [55](#), [56](#), [57](#), [122](#)
SOUZA, R. A. [226](#)
Substituição [8](#), [166](#), [167](#), [169](#), [172](#), [173](#), [176](#), [179](#), [181](#), [184](#), [186](#), [188](#), [190](#), [195](#), [197](#)
Sujeito-artífice [67](#), [79](#)
Sujeito barrado [42](#)
Supressão [8](#), [166](#), [167](#), [169](#), [172](#), [173](#), [175](#), [176](#), [177](#), [178](#), [179](#), [181](#), [182](#), [183](#), [184](#), [185](#),
[186](#), [187](#), [189](#), [191](#), [192](#), [193](#), [194](#), [195](#), [196](#)

T

Terra Sonâmbula [11](#), [86](#), [93](#), [94](#), [138](#)

Território [86](#), [87](#), [141](#), [153](#), [212](#)

TOPA, Francisco [226](#)

Transculturadores [66](#)

Transgressões linguísticas [142](#)

Triáde Lacaniana [41](#), [42](#), [56](#)

V

Vasco Cabral [88](#)

Vidas Secas [119](#)

Violência [6](#), [25](#), [26](#), [27](#), [28](#), [35](#), [36](#), [37](#), [38](#), [39](#), [40](#), [41](#), [43](#), [44](#), [45](#), [46](#), [47](#), [48](#), [49](#), [50](#), [51](#),
[52](#), [53](#), [54](#), [55](#), [56](#), [57](#), [80](#), [99](#), [139](#)

Violência da linguagem [44](#), [45](#)

Violência invisível [39](#), [43](#)

Violência objetiva [39](#), [51](#)

Violência simbólica [40](#), [43](#), [44](#), [46](#), [47](#)

Violência sistêmica [39](#), [43](#), [45](#), [48](#), [49](#), [51](#), [53](#)

Violência subjetiva [39](#), [40](#), [41](#), [46](#), [51](#)

W

WILLEMART [166](#), [169](#), [201](#)

WILLEMART, Philippe. [201](#)

WITTMANN, Reinhard [226](#)

Z

ŽIŽEK, Slavoj [57](#)

As análises contidas neste livro revelam a importância das diversas perspectivas teóricas e metodológicas de abordagem do texto literário, sempre plural e multissignificativo, reforçado pela singularidade de obras unidas pela língua portuguesa e as singularidades dos seus países de origem.



CONHEÇA OUTRAS OBRAS DA EDUNEAL

