

José Benedito dos Santos
Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira
Kenedi Santos Azevedo
Elaine Pereira Andreatta
Francisca de Lourdes Souza Louro
[Organizadores]

MÚLTIPLOS OLHARES
SOBRE A
LITERATURA

LETRAPITAL

Copyright © José Benedito dos Santos, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira, Kenedi Santos Azevedo, Elaine Ferreira Andreatta, Francisca de Lourdes Souza Louro, [org.], 2018.

*Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610, de 19/02/1998.
Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem a autorização prévia e expressa do autor.*

EDITOR João Baptista Pinto

CAPA Kelvin Andreatta

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO Luiz Guimarães

REVISÃO Dos autores

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

M926

Múltiplos olhares sobre a literatura/organização José Benedito dos Santos, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira, Kenedi Santos Azevedo, Elaine Pereira Andreatta, Francisca de Lourdes Souza Louro. 2018. . - 1. ed. - Rio de Janeiro: Letra Capital, 2018.

302 p. : il. ; 23 cm.

ISBN 978-85-7785-616-9

1. Literatura e sociedade. 2. Linguagem e cultura. 3. Análise do discurso literário.
I. Santos, José Benedito dos.

18-51875

CDD: 809.93355

CDU: 82.091

Vanessa Mafra Xavier Salgado - Bibliotecária - CRB-7/6644

LETRA CAPITAL EDITORA
Telefax: (21) 3553-2236/2215-3781
letracapital@letracapital.com.br

Conselho Editorial
Série Letra Capital Acadêmica

Beatriz Anselmo Olinto (Unicentro-PR)
Carlos Roberto dos Anjos Candeiro (UFTM)
 Claudio Cezar Henriques (UERJ)
 Ezilda Maciel da Silva (UNIFESSPA)
 João Medeiros Filho (UCL)
 Leonardo Santana da Silva (UFRJ)
 Luciana Marino do Nascimento (UFRJ)
Maria Luiza Bustamante Pereira de Sá (UERJ)
 Michela Rosa di Candia (UFRJ)
 Olavo Luppi Silva (UFABC)
Orlando Alves dos Santos Junior (UFRJ)
 Pierre Alves Costa (Unicentro-PR)
 Rafael Soares Gonçalves (PUC-RIO)
 Robert Segal (UFRJ)
Roberto Acízelo Quelhas de Souza (UERJ)
 Sandro Ornellas (UFBA)
 Sergio Azevedo (UENF)
Sérgio Tadeu Gonçalves Muniz (UTFPR)

Sumário

Prefácio.....	7
Apresentação.....	13
O grito dos excluídos em <i>Relato de um certo oriente</i> , de Milton Hatoum	19
José Benedito dos Santos (UFAM/UnB)	
A poesia de Cecília Meireles: ensaio e poética inaugural de Sophia Andresen	35
Rita Barbosa de Oliveira (UFAM)	
Violeta Branca e a revelação do sagrado	51
Kenedi Santos Azevedo (UEA)	
Dizer, não dizer e desdizer: imagens femininas em couro e chichorro	65
Yama Talita Passos Monteiro (UEA)	
Elaine Pereira Andreatta (UEA)	
A teoria do número três no conto <i>A cartomante</i> , de Machado de Assis	84
Francisca de Lourdes Souza Louro (UEA)	
A poética de Sophia Andresen: um olhar de justiça e realidade no poema <i>Catarina Eufémia</i>	103
Caroline Silva Muniz (UFAM)	
José Benedito dos Santos (UFAM/UnB)	
A desintegração da identidade cultural em <i>A Caligrafia de Deus</i> , de Márcio Souza e em <i>a Muraida</i> , de Henrique João Wilkens	116
Monike Rabelo da Silva Lira (UFAM)	
José Benedito dos Santos (UFAM/UnB)	
A escritura da história em <i>Um homem: Klaus Klumpf</i> , de Gonçalves M. Tavares	130
João Paulo Cardoso Alves (UFAM)	
José Benedito dos Santos (UFAM/UnB)	

A representação do feminino n’ <i>Os Sertões</i> , de Euclides da Cunha	143
Cláudia de Socorro Simas Ramos (UFAM)	
Relação rio-mulher: estudos de intersemiótica do conto “Rosalva”, de Vera do Val, e das fotografias “Rio Juruá” e “Rio Içana” de Pedro Martinelli	156
Daniele Cordeiro Castro (SEDUC/AM)	
Adriana Cristina Rodrigues Aguiar (UFAM/UNICAMP)	
A construção do herói cultural em <i>Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra</i> , de Mia Couto.....	170
José Benedito dos Santos (UFAM/UnB)	
A recriação do mito de iemanjá e orungã: uma leitura do romance <i>Mar Morto</i> , de Jorge Amado.....	184
José Benedito dos Santos (UFAM/UnB)	
Cicatrizes da violência colonial em <i>um rio chamado tempo, uma casa chamada terra</i> , de Mia Couto.....	203
José Benedito dos Santos (UFAM/UnB)	
Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (UFAM)	
Cidade e memória: Manaus de antigamente	225
José Aldemir de Oliveira (UFAM)	
A literatura infantil contemporânea: a leitura da palavra e da imagem	241
Jéssica Laiane Pereira Barbosa (UEA)	
Elaine Pereira Andreatta (UEA)	
Bairro Praça 14 de Janeiro: cultura e resistência negra.....	260
Erivaldo Nunes de Oliveira (SEDUC/AM)	
Entre gritos e silenciamentos: opressão e violência na prosa de Mia Couto	273
Ilson Ferreira Martins (SEDUC/UEA)	
Elaine Pereira Andreatta (UEA)	
Fragmentos de uma vida em construção	297
José Benedito dos Santos (UFAM/UnB)	

Prefácio

Ajuri Literário

Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso, sem dúvida, é o livro. Os demais são extensões de seu corpo. O microscópio, o telescópio, são extensões de sua vista; o telefone é extensão da voz; depois temos o arado e a espada, extensões de seu braço. Mas o livro é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação

(*Jorge Luís Borges*).

O livro *Múltiplos olhares sobre a Literatura* constitui-se de dezessete artigos e uma crônica, cuja coordenação pertence aos pesquisadores José Benedito dos Santos, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira, Kenedi Santos Azevedo, Elaine Pereira Andreatta e Francisca de Lourdes Souza Louro. É um desses livros que, desse privilegiado mirante, possibilita ao leitor ou à leitora não apenas apreciar harmonioso Ajuri Literário, mas também sentir-se partícipe dele. É uma obra realizada a muitas e experientes mãos, em fértil solo acadêmico, onde o clima, propiciado por nobres gentilezas e sinceras amizades, sazou significativa messe. Este afortunado ajuntamento literário é um convite a conhecer, provar, degustar e saborear precioso sumo (*made in Amazonas*) da ampla, dinâmica, caleidoscópica e diversa literatura produzida em solos brasileiro, português, angolano e moçambicano.

Da colheita realizada por este valoroso Ajuri Literário, em solo brasileiro, há onze artigos. No primeiro deles, mais que olhar, é possível ver e sentir – através da literatura – a opressão social, estimulada por fatores socioculturais, políticos e ideológicos das vozes silenciadas, marginalizadas em *O grito dos excluídos em Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, que descortina dura e crua reflexão sobre as diversas e complexas formas de exclusão na

sociedade amazonense, onde a presença destas vozes silenciadas, no espaço enunciativo do romance, denuncia este próprio silenciamento sociocultural e produz um movimento de resistência à dominação ideológica, cujo instrumento de luta é a língua/literatura. Seguindo fresco cheiro de flores, este livro de múltipla face nos brinda com o segundo artigo sobre singular poeta-flor, pintada de antítese: *Violeta Branca e a revelação do sagrado*, em que se aprecia magistral análise poética de alguns poemas do livro *Ritmos de inquieta alegria*, publicado no ano de 1935. No terceiro, *A desintegração da identidade cultural em A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza, e no poema *Muraida*, de João Henrique Wilkens, salta, diante dos olhos do(a) espectador(a), importante abordagem acerca da perda da identidade cultural indígena do Amazonas, marcada, principalmente, pela violência cometida contra a tribo indígena Muhra fruto da aculturação, da marginalização e do extermínio praticados pelos jesuítas, sob a égide do colonialismo português no século XVIII, e depois no século XX, a perda da identidade cultural indígena e ribeirinha, no que tange às personagens Izabel Pimentel e Alfredo Silva, vitimados pela modernidade manauara.

E ainda com as mãos enterradas, sulcando preciosas amazonidades em solo brasileiro se aprecia doce *Relação rio-mulher: estudos de intersemiótica do conto Rosalva*, de Vera do Val, e das fotografias “*Rio Juruá*” e “*Rio Içana*”, de Pedro Martinelli, uma análise da representação da identidade amazônica, onde desfilam rio e mulher em curiosa harmonia poética à luz da Semiótica. No quinto artigo *Cidade e memória: Manaus de antigamente*, não importa se as mãos estão sujas de terra, pois o olhar está muito ocupado, absorto (re)descobrimo a Manaus dos sujeitos excluídos, a cidade sem história e carente de memória, através da sagaz, apaixonante, crítica e peculiar arte da percepção do geógrafo e cronista José Aldemir de Oliveira. E eis que, a partir da política e da cultura, é a História que emerge da cidade e leva o leitor ou a leitora a refletir sobre o *Bairro Praça 14 de Janeiro: cultura e resistência negra* e também sobre as contribuições culturais legadas por seus próprios moradores.

E o sétimo artigo traz a baile contemplativo olhar sobre *A poesia de Cecília Meireles: ensaio e poética inaugural*, de Sophie Andresen, que chama atenção para a importância da linguagem poética de Cecília e sua peculiar invenção na arte da palavra como reve-

ladora de sua atitude diante do mundo. O poema *Motivo* do livro *Viagem* é o exemplo utilizado por Andresen para demonstrar a dualidade (objetividade e subjetividade) existente na poesia de Cecília, deixando, no paladar de quem o lê, autêntico sabor do mundo ceciliano. *A teoria do número três no conto A cartomante*, de Machado de Assis, é o seguinte paneiro e vem carregado da genialidade machadiana; debruçando atento olhar sobre a perspectiva simbólica da numerologia que, possivelmente, tenha utilizado Machado. E a colheita não cessa, entregues às mãos que trazem *A representação do feminino n'Os Sertões*, de Euclides da Cunha, uma análise desde o contexto sociocultural da mulher desta época. *A recriação do mito Iemanjá e Orungã: uma leitura do romance Mar morto*, de Jorge Amado, é o penúltimo artigo colhido por incansáveis e determinadas mãos em solo brasileiro. O extasiado olhar, no limiar da ficção e da história, se desdobra agora para refletir sobre a construção da identidade afrodescendente de uma considerável parcela da sociedade brasileira. E para encerrar diverso leque literário, com que este livro nos brinda, se pode desfrutar da última colheita do bloco da Literatura Brasileira, *A literatura infantil contemporânea: a leitura da palavra e da imagem*, que revela um olhar crítico e reflexivo a respeito das práticas de leitura e formação de leitores efetivos sob atenta análise de aspectos multissemióticos de obras da literatura infantil.

É desde essa multiplicidade de olhares que, a passos decididos por íngremes caminhos, prossegue o Ajuri Literário, “num ziguezague de pesados fardos / sobre cabeças varonis e arteiras (...) E assim marcha um exército decidido, / sua força colossal não se dissipa, não falha”¹ porque o importante é a colheita que, por hora, tem ávidas mãos debruçadas sobre solo português. *A poética de Sophia Andresen: um olhar de justiça e realidade no poema “Catarina Eufémia”*, onde, através da poesia, o leitor ou a leitora, com indignação, testemunha impactante denúncia das injustiças cometidas pela ditadura salazarista. Em terra angolana se vislumbra *A escritura da história em “Um homem: Klaus Klump”*, de Gonçalo M. Tavares, que tem como propósito interpretar a obra deste autor angolano sob as concepções de trauma e testemunho, e como tais concepções se refletem e se representam dentro desta narrativa.

¹ Marta Cortezão. In: *Banzeiro Manso*.

Agora se abre passo à colheita em solo moçambicano. Eis que o prefácio Ajuri Literário, ritualmente, saúda este fértil solo entoando, em coro, fragmentos do poema intitulado *Identidade*², uma espécie de prólogo que sugere o tema predominante do próximo bloco literário a ser colhido por tão zelosas mãos:

Preciso ser um outro
para ser eu mesmo

(...)

Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro

No mundo que combato morro
no mundo por que luto nasço

Este bloco está constituído de quatro artigos que versam sobre as obras de dois autores renomados da Literatura de Moçambique: o primeiro deles *Dizer, não dizer e desdizer: imagens femininas em Couto e Chichorro* propõe uma analogia entre ficção, o dito e o não dito, tendo como enfoque o dialogismo entre a literatura e as artes, a fim de discutir os conceitos de identidade e memória. Em *A construção do herói cultural em “Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra”*, de Mia Couto, o tema da identidade cultural é tratado através da recriação cultural das tradições dos povos bantos, assim como da trajetória do herói cultural, Marianinho. Sendo que o terceiro, também sobre a obra de Mia Couto, *Cicatrizes da violência colonial “Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra”* convida o leitor ou a leitora a uma reflexão acerca dos impactos da violência colonial, onde ficção e história caminham lado a lado, apoiadas nas propostas teóricas da Literatura de Testemunho. E para encerrar a colheita por terras moçambicanas, temos *Entre gritos e silenciamentos: opressão e violência na prosa de Mia Couto* que discute sobre o papel social da figura feminina, a figura masculina como entidade opressora, à escassez, à fome, à religião, os conflitos das guerras colonial e civil em Moçambique, temáticas recorrentes na produção literária de Mia Couto como forma de dar voz a indivíduos silenciados na história, fadados ao esquecimento, ou seja, sem qualquer expressão no mundo.

² Mia Couto. In: “Raiz de Orvalho e Outros Poemas”.

E, é com a crônica *Fragmentos de uma vida em construção* que o Ajuri Literário, na companhia de seus leitores e leitoras, entoa seu canto de despedida, dando vivas ao labor executado a tantas e diligentes mãos que prepararam profícua messe, sob causticante sol do Amazonas. É o momento de parar para um descanso e dialogar sobre memórias – “essa perspectiva” pretérita que, desprovida de pureza, é intenso “presente existencial” – degustando autêntico sumo amazônico da literatura. Enfim, *Múltiplos olhares sobre a Literatura* é um livro que surpreende a cada página; é o lugar onde o simples ato de olhar é mais que contemplar; é ver e é sentir o mundo através da literatura; é empapar-se em rica diversidade literária. A desfrutar!

Marta Cortezão.

Autora do livro *Banzeiro Manso*

Apresentação

O que há em comum entre as temáticas abordadas por essa coletânea, no caso, mulheres indígenas, negras africanas, afrodescendentes, Amazônia, Brasil, África, Portugal? Primeiro, os excluídos, principalmente as mulheres, nas literaturas de língua portuguesa sempre foram retratadas como seres invisíveis, submissos, silenciados. Por isso, muitas vozes femininas ficaram excluídas da história e da literatura da colonização portuguesa acontecida na Amazônia, no Brasil e África porque os homens sempre foram responsáveis pela divulgação cultural de uma dada sociedade patriarcal. Depois, porque a “diversidade de práticas culturais que caracterizam as sociedades colonizadas ou egressas da colonização europeia, desde o momento inicial da colonização, no alvorecer da Modernidade” (TOLLER GOMES, 2006), exige que o intelectual pós-colonial crie “espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a)”, para usarmos os termos de Spivak. Assim, a presença de sujeitos excluídos no espaço enunciativo das obras analisadas sugere um espaço de resistência cultural, ou seja, os autores reunidos nesta coletânea mostram que há uma forma de resistência (na narrativa) à dominação ideológica, explicada historicamente, que a forma material dessa resistência é a língua/literatura, isso porque nos “faz escutar e valorizar as vozes silenciadas que, em seus dizeres, transparecem memórias e identidades tornadas invisíveis, por muito tempo, a partir de um discurso histórico hegemônico”.

A colonização do Brasil centralizada na escravidão do negro, do índio e na “superioridade” do homem europeu, o processo de aculturação, marginalização e extermínio, empregado pelos jesuítas no século XVIII, sob a égide da colonização portuguesa contra os nativos da Amazônia brasileira, continua vigorando, em pleno século XX, agora, cometido por uma modernidade tardia, capitalista e opressora. Por sua vez, esse mesmo processo de colonização foi reproduzido *ad nauseam* no continente africano, desde o tráfico negreiro, ações violentas que causaram a fragmentação identitária de comunidades (e muitas vezes o seu extermínio,) advindas

do colonialismo, decorrente da expansão marítima, e depois da ocupação territorial do continente africano, a partir da famigerada “partilha da África” efetuada pelas potências europeias nos anos de 1884-1885, ou seja, “promovendo” o quase apagamento sociocultural dos povos africanos.

Os autores reunidos nesta coletânea de artigos apropriam-se das propostas teóricas da literatura contemporânea e suas relações com o pós-colonialismo e os Estudos Culturais, como instrumento para dar voz aos oprimidos – em particular às mulheres indígenas, afro-brasileiras, negras africanas. Assim, esta coletânea de artigos se constitui numa denúncia vigorosa contra as relações de poder estipuladas pelos colonizadores europeus, estas herdadas pelos ex-colonizados, os quais determinam o lugar social a ser ocupado pelos excluídos na sociedade contemporânea globalizada.

Análises críticas sobre a opressão/violência/espoliação cometida contra os excluídos, marginalizados, silenciados pela colonização europeia em Angola, Amazônia, Brasil, Moçambique, pode revelar o que está escondido nas entrelinhas do texto literário. Para isso, é necessário refletirmos sobre as noções preestabelecidas de que existe uma relação entre classe, etnia, gênero e as formas de silêncio político e, mais especificamente, sobre as razões históricas, políticas, econômicas, sociais e ideológicas que determinaram o lugar social ocupado pelas mulheres indígenas, negras africanas, afro-brasileiras, nas obras dos autores analisados que escrevem em língua portuguesa.

Os artigos presentes neste livro resultaram de parte de pesquisa de alunos da graduação, especialistas, mestrandos, mestres, doutorandos e doutores da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e de professores da Secretaria de Educação do Estado do Amazonas (SEDUC). Os artigos aqui reunidos contemplam as obras de Milton Hatoum, Cecília Meirelles, Violeta Branca, Mía Couto, Roberto Chichorro (pintura), Machado de Assis, Sophia Andresen, Márcio Souza, João Henrique Wilkens, Gonçalo M. Tavares, Euclides da Cunha, Vera do Val, Pedro Martinelli (fotografia), cidade de Manaus (geografia e história), Jorge Amado, André Neves. Por fim, o livro se fecha com uma crônica escrita por um dos organizadores da coletânea.

No artigo de abertura do livro, José Benedito dos Santos reflete sobre o caráter histórico, social e ideológico do silêncio político e

seu efeito de sentidos para os nativos da Amazônia na ficção de Milton Hatoum, especificamente, no romance *Relato de um certo Oriente*, em que as relações entre brancos, índios, caboclos, libaneses, agregados com falso *status* de membro da família senhorial redefinirá os papéis sociais, gerando complexas formas de exclusão na sociedade amazonense.

No segundo artigo, Rita Barbosa de Oliveira analisa o ensaio escrito por Sophia Andresen de Mello sobre a poesia de Cecília Meireles, em que afirma se tratar da aliança de contrários e da invenção na arte da palavra. Sophia Andresen parte da discussão sobre a importância da linguagem poética da citada escritora brasileira como reveladora da atitude desta em face do mundo. A presença simultânea do estilo clássico e romântico, da objetividade aliada à subjetividade, da transmissão de atmosfera serena e ao mesmo tempo desesperada, intemporal e marcada historicamente, indica o equilíbrio de oposições na obra cecilianiana.

No terceiro artigo, Kenedi Santos Azevedo analisa alguns poemas de *Ritmos de inquieta alegria*, verificando de que forma o sagrado se revela quando da ligação direta e indireta com o ser e na medida em que o devir se realiza no tempo poético da criação natural, na poética de Violeta Branca.

No quarto artigo, Yama Talita Passos Monteiro e Elaine Pereira Andreatta analisam a relação entre a ficção, entre o dito e o não dito, o dialogismo entre a literatura e as artes. Para isso, escolhem autores contemporâneos como o pintor Roberto Chichorro (1998) que apresenta em *Jogos de brincar com areia* certa simbologia através da presença do feminino em suas mais diversas representações, assim como o faz Mia Couto, com *Mulheres de cinzas* (2015), que usa a recriação ficcional histórica para colocar a mulher como chave central de sua narrativa, pondo à luz as vozes silenciadas que até então não podiam contar sua história.

No quinto artigo, Francisca de Lourdes Souza Louro analisa o conto *A cartomante*, de Machado de Assis, em que o bruxo do Cosme Velho encarna, deliberadamente, uma postura contestatória, criando personagens que se situam num permanente mal-estar perante si e a sociedade.

No sexto artigo, Caroline Silva Muniz e José Benedito dos Santos analisam o poema *Catarina Eufémia* de Sophia Andresen, uma das figuras mais emblemáticas da literatura portuguesa. Engajada

com a realidade, buscava poetizar os acontecimentos, cantar e expressar não apenas o mundo belo ordenado, mas denunciar a injustiça que era imposta pela ditadura salazarista.

No sétimo artigo, Monike Rabelo da Silva Lira e José Benedito dos Santos discutem a respeito da desintegração da identidade cultural indígena e ribeirinha no poema *Muraida*, de João Henrique Wilkens, e no livro de contos *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza. Os autores concluem que o apagamento identitário dos indígenas e ribeirinhos amazônicos é decorrente da aculturação, marginalização e extermínio empregado pelos jesuítas no século XVIII, continua vigorando, em pleno século XX, cometido por uma modernidade tardia, capitalista e opressora.

No oitavo artigo, João Paulo Cardoso Alves e José Benedito dos Santos analisam a obra *Um homem: Klaus Klump*, de Gonçalo M. Tavares, a partir da perspectiva de que esse romance pode ser encarado como uma alegoria da escritura da História, tendo em vista a virada conceitual provocada por eventos de extermínio e destruição ocorridos no século XX.

No nono artigo, Cláudia de Socorro Simas Ramos analisa a representação do feminino n' *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, fazendo um paralelo entre a ideologia de gênero no presente e à época da escrita desta obra.

No décimo artigo, Daniele Cordeiro Castro e Adriana Cristina Rodrigues Aguiar analisam no conto *Rosalva*, de Vera Do Val, e nas fotografias de Pedro Martinelli, a representação da identidade amazônica por meio da relação existente entre o rio e a mulher, em que o rio se assume como um signo de representatividade não só da natureza, como também da representação estética arraigada ao erotismo e à fecundidade.

No décimo primeiro artigo, José Benedito dos Santos discorre sobre a recriação literária do herói cultural, na obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, em que o narrador Marianinho, ao ser assimilado, renega sua cultura de origem. Anos depois, ele retorna a terra natal para reaprender a conhecer-se, ao mesmo tempo em que se faz protagonista de uma história que, além de ser pessoal e familiar, é também política e de destino humano, numa África pós-colonial.

No décimo segundo artigo, José Benedito dos Santos reflete sobre a recriação dos mitos africanos de tradição iorubá, presentes

no romance *Mar morto* (1936), de Jorge Amado, como sendo uma estratégia literária na construção da identidade afrodescendente de parcela considerável da sociedade brasileira.

No décimo terceiro artigo, José Benedito dos Santos e Rita Barbosa de Oliveira refletem sobre os impactos da violência colonial em Moçambique, na obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mía Couto, tomando por base as propostas teóricas da Literatura de Testemunho.

No décimo quarto artigo, o geógrafo e cronista José Aldemir de Oliveira desvela a cidade de Manaus a partir das ruas, dos becos, dos igarapés de onde brotam gritos de socorro de pessoas oprimidas em tempo de desesperos. O cronista faz questão de escolher um lado: o dos pobres da cidade, seus rostos queimados pelo sol e suas mãos calejadas pelo manuseio de pedras e tijolos das grandes construções do século XIX e dos modernos edifícios de apartamentos e condomínios fechados, de corpos impregnados do odor da borracha, atualizados pelo suor derramado nas fábricas modernas da Zona Franca e nos prédios cada vez mais altos. Estes sujeitos não contam, ou contam pouco, na espacialização da cidade, são os *outros*, e a cidade moderna não tinha e não tem, ou tem precariamente lugar para eles.

No décimo quinto artigo, *A literatura infantil contemporânea: a leitura da palavra e da imagem*, Jéssica Laiane Pereira Barbosa e Elaine Andreatta analisam o livro *Malvina* (2012), do autor e ilustrador André Neves. Elas concluem que são muitas as pesquisas realizadas no espaço acadêmico acerca das práticas de leitura como tentativa de apontar caminhos para a formação de leitores efetivos, capazes de interpretar textos representativos das diferentes manifestações de linguagem.

No décimo sexto artigo, o historiador Erivonaldo Nunes de Oliveira reflete sobre a história do Bairro da Praça 14, a partir da política e da cultura, sem cair na no multiculturalismo nem na tradicional narração das contribuições culturais dos seus moradores para a cidade de Manaus.

No décimo sétimo artigo, Ilson Ferreira Martins e Elaine Pereira Andreatta apontam temáticas vinculadas à cultura africana de tradição banta, ao papel social da figura feminina, à figura masculina como entidade opressora, à escassez, à fome, à religião, aos conflitos das guerras colonial e civil em Moçambique, inseridas na produção

literária de Mia Couto como forma de dar voz a indivíduos silenciados na história, fadados ao esquecimento, ou seja, sem qualquer expressão no mundo.

Na crônica *Fragmentos de uma vida em construção*, José Benedito dos Santos discute sobre a importância da leitura e escrita na formação do ser humano, ao afirmar que escrever para algumas pessoas se parece com um gracioso jogo de palavras, um brincar com os significados que elas têm, enquanto para outras torna-se um grande desafio.

Os Organizadores

O grito dos excluídos em *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum³

José Benedito dos Santos (UFAM/UnB)

A Amazônia não nasce direta e limpidamente brasileira. Começa por ser principalmente, indígena, nativa. Aos poucos, revela-se portuguesa, colonial. Em seguida, afirma-se cabana, revolucionária. Depois, é definida como brasileira, nacional. Situa-se no mapa do Brasil com imensa geografia e surpreendente história. Mas continuará sendo simultaneamente indígena, portuguesa, cabana e brasileira; assim como um momento da sociedade mundial (OCTAVIO IANNI).

O presente artigo realiza uma análise do romance *Relato de um certo Oriente* (1989), do escritor amazonense Milton Hatoum, de acordo com a Análise de Discurso Brasileira, fundamentada nas ideias de Eni Orlandi, na obra *As formas do silêncio* (1993), em que a autora afirma que o discurso da resistência é uma forma de oposição ao poder. Para isso, refletiremos sobre o caráter histórico, político, social e ideológico do silêncio e seu efeito de sentidos para os nativos da Amazônia.

Uma primeira leitura de *Relato de um certo Oriente* (1989), do escritor amazonense Milton Hatoum, sugere que a personagem Anastácia Socorro, ao ocupar o espaço enunciativo do romance, aparece como variação da figura de Sherazade. Além disso, sua presença se configura como espaço de resistência, uma vez que alude à situação de sujeição e silenciamento da mulher indígena/negra no contexto histórico, político, econômico e social amazônico e brasileiro. Já “o velho índio Lobato Naturidade, tio de Anastácia Socorro, curandeiro e falante do Nheengatu, também com seu silêncio alude à ausência discursiva dos povos da Amazônia” (CHIARELLI, 2007, p. 42). Ao trazer essas vozes amazônicas historicamente silenciadas pela colonização europeia, para o espaço enunciativo do referido romance,

³ Artigo originalmente publicado na *Revista Decifrar* (ISSN 2318-2229), Vol. 03, nº 05 (Jan/Jun-2015).

para contarem suas e as histórias daqueles que vivem e sobrevivem sob o domínio do silêncio e da exclusão social, na Amazônia do século XX, Hatoum almeja restituir a voz e a identidade silenciadas desses sujeitos para a história da literatura brasileira contemporânea, mas também denuncia que a história e a literatura produzidas na região por muito tempo silenciou seus heróis. Elementos esses que, por si, refletem um lugar discursivo, caracterizado pela constituição histórica, política, econômica, social e ideológica na relação entre o *Eu/Outro*, e pela relação ambígua “silenciar” e “falar”. Porém, em um trabalho de leitura e interpretação, devemos considerar que este romance escrito, em um momento histórico brasileiro marcado pelo gradual retorno do Brasil à democracia (1985), as comemorações pelos cem anos da abolição (1988), eleição direta (1989) e a emergência de uma ampla discussão sobre a inserção dos sujeitos excluídos à sociedade brasileira.

Diante disso, perguntamo-nos: em que sentidos a Literatura pode contribuir com a História? Ou melhor: o que a versão oficial transmitida à população esconde que a Literatura revela nas entrelinhas do texto literário? O que a análise discursiva e sociológica de elementos pertinentes aos fatos nos revelaria, ao jogarmos nosso olhar na literariedade do texto escrito?

E para responder a estas perguntas foi necessário refletirmos sobre a relação que existe entre classe, etnia, gênero e as formas de silêncio político e, mais especificamente sobre as razões históricas, políticas, econômicas, sociais e ideológicas que determinaram o lugar social ocupado pelas mulheres, homens indígenas e negros, na ficção de Milton Hatoum, e principalmente na literatura brasileira e amazonense.

Entendemos que as formas de silêncio impostas aos nativos da Amazônia pelo colonizador, especificamente aos indígenas e negros não são apenas uma questão étnica, de gênero, mas de opressão, sustentados por fatores socioculturais e ideológicos, ligados à divisão de classe social. A presença de sujeitos excluídos no espaço enunciativo do romance que ora analisamos sugere um espaço de resistência cultural, mas também materializa a construção de um lugar para os nativos da Amazônia na literatura brasileira contemporânea.

A presença de sujeitos subalternos no espaço enunciativo de uma obra literária, que se dá pouco a pouco, tem o efeito de de-

nunciar o silenciamento sociocultural, mas também de produzir um movimento de resistência. Portanto, pretendemos mostrar que há uma forma de resistência (na narrativa) à dominação ideológica, explicada historicamente, que a forma material dessa resistência é a língua/literatura.

Para compreender a linguagem, é preciso entender o silêncio para além de sua dimensão política (ORLANDI, 1993, p. 31). As formas de silêncio – na perspectiva discursiva – “todo sentido de significação traz uma relação de silêncio” (silêncio fundante), mas também na (política do silêncio) “o sentido é sempre produzido de um lugar, a partir de uma posição do sujeito – ao dizer, ele estará, necessariamente, não dizendo “outros” sentidos. Isso produz um recorte necessário no sentido. Dizer e silenciar andam juntos” (ORLANDI, 1993, p. 55). Assim, a presença de minorias sociais no espaço enunciativo do romance de Milton Hatoum é uma estratégia da ficção, ao mesmo tempo em que dá voz aos sujeitos nativos da Amazônia, comprova que o texto literário permite desnudar o que a história silenciou.

O nosso interesse, aqui, incide sobre as formas de silenciamento impostas aos nativos da Amazônia pelo colonizador, ou seja, “o silêncio do oprimido”, inscrito e denominado pela autora, como “discurso da resistência.” Ou, ainda, como uma “forma de oposição ao poder” (ORLANDI, 1993, p. 104). Analisaremos, pois os sujeitos discursivos Anastácia Socorro e Lobato Naturidade, fazendo referências ao silêncio desses nativos como forma de resistência cultural. Esse modo de produção de linguagem posta em prática ao longo da história da literatura brasileira, que se caracteriza pelo silenciamento, ou pelo apagamento identitário de uma parcela considerável da população brasileira.

No primeiro capítulo do romance *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum, temos como primeiro estrato do subalterno, “uma negra órfã que Emilie escolhera entre a enxurrada de meninas abandonadas nas salas da Legião Brasileira de Assistência; estava tão faminta e triste que havia esquecido seu nome e sobrenome e só se comunicava através de gestos e suspiros” (HATOUM, 1989, p. 26). Depois de um tempo, foi dispensada por maltratar a ave de estimação de Emilie.

Em seguida, temos a informação dada por um dos narradores de como a segunda serviçal, Anastácia Socorro, veio para a casa de

Emilie: “a verdade é que Lobato [tio de Anastácia Socorro] aconselhara a sobrinha a procurar um emprego no sobrado; por alguma razão ele sabia que Emilie precisava de uma lavadeira e que iria com a cara de Anastácia” (HATOUM, 1989, p. 96). Na página seguinte, somos surpreendidos por outra informação sobre Anastácia: ela era indígena.

Pertencentes ao universo dos nativos da Amazônia, Anastácia, ao ocupar o espaço, aparece como a variação da figura de She-razade. Além disso, sua presença se configura como espaço de resistência, uma vez que alude à questão das perdas narrativas acarretadas pela dizimação dos povos indígenas, ponto central na discussão sobre a história da Amazônia. O velho Lobato Naturidade, tio de Anastácia, curandeiro e falante do Nheengatu, também com seu silêncio alude à ausência discursiva dos povos indígenas da Amazônia (CHIARELLI, 2007, p. 42).

A preferência das famílias abastadas de Manaus pelas empregadas domésticas de origem indígena confirma o fato histórico de que, “na sociedade amazônica o índio, mais frequentemente que o negro, era o escravo da sociedade colonial” (WAGLEY *apud* SOUZA, 2010, p. 50). No contexto social manauara, a mulher negra ou indígena como empregada doméstica pode sentar à mesa de jantar, rezar, bordar juntas com a patroa, no entanto, ela tem um pé na senzala (o quarto do fundo da casa da patroa) e outro na casa grande (sentar à mesa com seus patrões, para fazer as suas refeições).

Meus irmãos [...] nunca suportaram de bom grado que *uma índia* passasse a comer na mesa da sala, usando os mesmos talheres e pratos, e comprimindo com os lábios o mesmo cristal dos copos e a mesma porcelana das xícaras de café [...] Aquela mulher, sentada e muda, com o rosto rastreado de rugas, era capaz de tirar o sabor e o odor dos alimentos e de suprimir *a voz e o gesto como se o seu silêncio ou a sua presença que era só silêncio impedisse o outro de viver*. Sem que alguém lhe dissesse algo, Anastácia se esquivou dessa intimidade que causava repugnância nos meus irmãos (HATOUM, 1989, p. 97. *Itálico nosso*).

O desprezo dos filhos da matriarca Emilie pela agregada [Anastácia Socorro] da família confirma o fato de que a mulher brasileira, seja ela indígena ou negra, é vista como seres humanos invisíveis.

Em outras palavras, o lugar social reservado para elas é o quarto dos fundos da casa onde trabalham. Dessa maneira, não é difícil perceber que tanto a elite brasileira quanto os imigrantes, que enriqueceram explorando a mão de obra dos negros trazidos da África, como a dos nativos da Amazônia, produziram discursos que desqualificam o *Outro* e que, por fim, acabam por perpetuar a opressão e a violência. Aqui, como diz Sérgio Freire:

O massacre de índios, a exploração dos negros e afins, sempre jogados para debaixo do tapete e legitimados pelo conceito de democracia racial reinante no imaginário do brasileiro, produto de um discurso fundador, localizado a partir do discurso da História científica brasileira: o de Gilberto Freire (SOUZA, 2002, p. 37).

Neste “país do esquecimento”, em que se produzem construções imaginárias de um Brasil ideal, muitas vezes ficam excluídas da História da colonização, camufladas ou mesmo enterradas para sempre por versões articuladas e divulgadas pelos grandes manipuladores das instituições responsáveis pela divulgação cultural e pela educação no país (GARCIA, 2009, p. 01). Entendemos que as formas de silêncio impostas aos nativos da Amazônia pelo colonizador, especificamente aos indígenas e negros não são apenas uma questão étnica, de gênero, mas de opressão social sustentada por fatores socioculturais e ideológicos ligados à divisão de classe. A presença de sujeitos excluídos no espaço enunciativo do romance que, ora analisamos, sugere um espaço de resistência cultural, mas também materializa a construção de um lugar de fala para os nativos da Amazônia na literatura brasileira contemporânea. Ou, como denuncia Orlandi, em *Terra à Vista* (1990, p. 56):

Esse processo de apagamento do índio da identidade cultural nacional tem sido escrupulosamente mantido durante séculos. E se produz pelos mecanismos mais variados, dos quais a linguagem, com violência simbólica que ela representa, é um dos mais eficazes [...] São, desde o começo, o alvo de um apagamento, não constituem nada em si. Esse é o seu estatuto histórico ‘transparente’ não consta. Há uma ruptura histórica pela qual passam do índio para o brasileiro através de um salto (ORLANDI, 1990, p. 56).

A categoria “índios” não é isenta de problemas, e traz consigo visões diversas, tanto daqueles a quem este conceito se propõe a nomear, como dos que se dedicam às investigações sobre os primeiros. Há casos em que estes lugares estão marcados, mas há também os que borram as fronteiras, pois hoje são inúmeros os “índios” que ingressam nas universidades e discorrem a partir de outros pontos de vista e lugares de fala (LIMA *ET AL*, 2016).

Anastácia Socorro como a figura da empregada doméstica, sujeito sem uma história pessoal, que trabalha sem direito a salário, por breves instantes, faz uso da estratégia de narrar, quebrando, assim, o silêncio imposto pelo invasor/colonizador.

Anastácia Socorro falava horas a fio, sempre gesticulando, tentando imitar com os dedos, com as mãos, com o corpo, o movimento de um animal, o bote de um felino, a forma de um peixe no ar à procura de alimentos, o voo melindroso de uma ave. [...] Ao contar histórias, sua vida parava para respirar; e aquela voz trazia para dentro do sobrado, para dentro de mim e de Emile, visões de um mundo misterioso: não exatamente o da floresta, mas o do imaginário de uma mulher que falava para se poupar, que inventava para tentar escapar ao esforço físico, como se a fala permitisse a suspensão momentânea do martírio (HATOUM, 1989, p. 92-3).

Para Orlandi (1993, p. 36), também a gestualidade está orientada pela fala.

Quando alguém se pega em silêncio, se arranja, muda a “expressão”, os gestos. Procura ter expressão que “fala”. É a visibilidade (legibilidade) que se configura e nos configura. A linguagem se constitui para asseverar, gregarizar, unificar o sentido (e os sujeitos). Quer dizer: a identidade – coerência, totalidade, unicidade – produzida pela nossa relação com a linguagem nos faz visíveis e intercambiáveis - familiares à espécie humana (ORLANDI, 1993, p. 36).

Os ecos da história brasileira podem ser constatados na personagem Anastácia Socorro que é posta em simetricamente à lendária Escrava Anastácia. Apesar de Anastácia Socorro não despertar o instinto sexual dos “inomináveis” filhos de Emilie, não escapa da violência física e moral.

Meus irmãos abusavam como podiam das empregadas, que às vezes entravam num dia e saíam, no outro, marcadas pela violência física e moral. A única que durou foi Anastácia Socorro, porque suportava tudo e fisicamente era pouco atraente. Quantas vezes ela ouvia, resignada, as agressões de uns e de outros, só pelo fato de reclamar, entre murmúrios, que não tinha paciência para preparar o café da manhã cada vez que alguém acordava, já no meio do dia. Vozes ríspidas, injúrias e bofetadas também participavam deste teatro cruel no interior do sobrado (HATOUM, 1989, p. 85-6).

O *status* de agregado tão comum na sociedade brasileira, em particular na manauara, é um mito nascido da violência física, verbal e sexual contra as mulheres indígenas, negras, e sustentado pela hipocrisia social. Desse modo, Anastácia Socorro é não só vítima da violência física e verbal, mas também é triplamente discriminada: como mulher, como indígena e como pobre. A mulher indígena e negra, no contexto social brasileiro até o presente, continua sendo tratada como um ser humano subalterno. E esta é a maneira que a elite encontrou para descaracterizar a contribuição que as mulheres indígenas e negras vêm dando ao Brasil.

De Gregório de Matos Guerra a Jorge Amado e Guimarães Rosa, a personagem feminina (...) no Brasil tem lugar garantido, em especial, no que toca à representação estereotipada que une sensualidade e desrepressão. Branca para casar, preta para trabalhar e a mulata para fornicar: assim a doxa patriarcal herdada dos tempos coloniais inscreve a figura da mulher presente no imaginário masculino brasileiro (DUARTE, 2010, p. 1).

Apesar do silenciamento determinado aos subalternos pela elite brasileira, Maria Zilda Cury (2007, p. 93), ao analisar essa [Anastácia Socorro] e outras personagens femininas hatounianas, afirma que “através de suas vozes, à revelia, brechas de enunciação criadas por contradição, a contrapelo das divisões, sociais, gotejam, destilam-se as vozes silenciadas do espaço amazônico”. Assim, a personagem Anastácia Socorro de *Relato de um certo Oriente* (1989), agregada, ocupando posição ambígua no interior da família, mas que, à revelia da voz dominante de Emilie, também se faz ouvir. Anastácia Socorro é apresentada como uma mulher explorada socialmente, indígena da região do Amazonas, pobre e silenciada.

O termo, poética da tradução, empregado pela crítica canadense Simon Cherry, contribui de forma admirável, para a nossa compreensão de como a literatura contemporânea reinventa o contato cultural entre as diversas etnias que formam as sociedades pós-coloniais:

Se no contexto do pós-colonialismo o contato entre culturas é, por um lado, necessariamente marcado por ambivalências que definem um espaço liminar, um estar-entre, por outro lado, este mesmo estado de liminaridade contamina a produção literária como um todo, gerando textos atravessados pelo que Simon Sherry denominou de “poética de tradução”: uma poética de fricções, de descontinuidades, sem possibilidade de unificação (LAGES, 2002, p. 82).

O crítico Francisco Foot Hardman, por sua vez, em suas interrogações a respeito dessas identidades ilusórias, para as quais é preciso estabelecer os – “limites de possibilidade da história e da cultura” e, ao mesmo tempo, proceder ao – “mapeamento de imagens e vozes de hipotéticas contracorrentes muitas vezes dispersas, quando não inteiramente inacessíveis, mas reais o bastante para converter em instáveis e rapidamente ocas a maior parte das representações edificantes do – ‘Brasil moderno’” (FOOT HARDMAN, 2004, p. 70).

Para demonstrar a (de)formação do comportamento violento dos seus dois irmãos em relação às empregadas da família, um dos narradores hatounianos retrata a seguinte situação:

Escutei um alvoroço na escada; gritos, choros, convulsões [...] e vi um dos meus irmãos arrastando uma das nossas ex-empregadas com um bebê entre os braços. Emilie surgiu de não sei onde, apartando um do outro, e tentando acalmá-los. Ela acompanhou a mulher até o portão e, ao despedir-se dela, cochichou algo no seu ouvido. A mulher levou a criança à Parisiense e contou coisas a meu pai (HATOUM, 1989, p. 86).

Em seguida, observa-se a convivência de Emilie com os desmandos cometidos pelos seus filhos contra as amantes.

Não era a primeira mulher que aparecia na Parisiense com um filho no colo, dizendo-lhe ‘esta criança é seu neto, filho do seu

filho [...] Era inútil censurá-los ou repreendê-los. Emilie colocava-se sempre ao lado deles; eram pérolas que flutuavam entre o céu e a terra, sempre visíveis e reluzentes aos seus olhos, e ao alcance de suas mãos (HATOUM, 1989, p. 87).

Para Emilie, as caboclas que mantinham relações sexuais com seus “inomináveis” filhos, eram “sirigaitas, umas espevitadas que se esfregam no mato com qualquer um e correm aqui para mendigar leite e uns trocados” (HATOUM, 1989, p. 87). O tratamento dispensado aos subalternos, por parte de Emilie e de seus filhos, nos remete ao comportamento do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, em relação aos escravos de sua família, pois,

desde os cinco anos merecera eu a alcunha de ‘menino diabo’; e verdadeiramente não era outra cousa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito da travessura, fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce “por pirraça”; e eu tinha apenas seis anos. Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, – algumas vezes gemendo, – mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um – “ai, *nhonhô!*” – ao que eu retorquia: – “Cala a boca, besta!” – Esconder os chapéus das visitas, deitar rabos de papel a pessoas graves, puxar pelo rabicho das cabeleiras, dar beliscões nos braços das matronas, e outras muitas façanhas deste jaez, eram mostras de um gênio indócil, mas devo crer que eram também expressões de um espírito robusto, porque meu pai tinha-me em grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos (ASSIS, 2010, p. 47).

Além da convivência de Emilie com os desmandos cometidos pelos seus filhos contra os agregados, as mulheres, ao longo da leitura do romance *Relato de um certo Oriente*, podemos perceber traços da servidão humana, na relação entre patroa (Emilie) e sua agregada

(Anastácia Socorro). Assim, “o privilégio aqui no norte não decorre apenas da posse de riquezas. – Aqui reina uma forma estranha de escravidão [...] A humilhação e a ameaça são o chicote; a comida e a integração ilusória à família do senhor são as correntes e golilhas” (HATOUM, 1989, p. 88). No caso de Emilie,

As lavadeiras e empregadas da casa não recebiam um tostão para trabalhar. Para os afilhados de Anastácia e aos seus sobrinhos, ela arranjava várias tarefas, sem nada lhes pagar e sem lhes dar o direito de comer a mesma comida da família. Escondendo-se nas edículas ao lado do galinheiro, nas horas da refeição. A humilhação os transtornava até quando levavam a colher de latão à boca. Os “inomináveis” filhos de Emilie não admitiam a presença de Anastácia à mesa das refeições (HATOUM, 1989, p. 85-6).

Por outro lado, um dos narradores do romance, Donner, fotógrafo alemão, ao traçar o perfil de Lobato Naturidade, discursivamente, nos remete ao índio brasileiro idealizado pelos escritores românticos, como cavaleiro medieval e o Bom Selvagem de Rousseau, no século XIX. Entretanto, a obra inaugural da literatura amazonense intitulada *Muraida* escrita, em 1785 por João Henrique Wilkens, em que este poeta glorifica o massacre dos índios *Muhras* executado pela colonização portuguesa, na Amazônia. Nesse sentido, “pensar a arena do colonialismo como um “encontro” entre civilizações descharacteriza a violência colonial e suas relações de submissão e dominação” (LOOMBA, 1998, p. 68-9).

Lobato Naturidade [...] Era de baixa estatura, atarracado, e apesar dos 80 anos, tinha um corpo ainda sólido, da cor do betume, e a fama de remar um dia inteiro contra a correnteza [...] falava sem embaraço o Nheengatu, e que em tempos passados tinha sido um orador famoso, desses que ao abrir a boca faz o mundo à sua volta prestar atenção. Logo que chegou a Manaus era conhecido por Tucumã, seu verdadeiro nome, e era famoso por ser um grande vidente (HATOUM, 1989, p. 92-3).

Para nosso contexto histórico, um homem em silêncio é um homem sem sentido. Então, o homem abre mão do risco da significação, da sua ameaça e se preenche: fala. Atulha o espaço de sons e cria a ideia de silêncio como vazio, como falta. Ao negar sua

relação fundamental com o silêncio, ele apaga uma das mediações que lhe são básicas. Desse modo, a partir da elisão dessa mediação, estabelecem-se e se desenvolvem as reflexões que tematizam a relação linguagem/pensamento e linguagem/mundo (sociedade) e que atribuem funções que confirmam a centralidade da linguagem (ORLANDI, 1993, p. 37). Nesse contexto de idealização romântica, aqui, como diz Orlandi (1990) “se apaga o discurso histórico e se produz um discurso sobre a cultura. Como efeito, desse apagamento, a cultura resulta em exotismo”. Por sua vez, o crítico Paulo Graça, em sua obra *Uma poética do genocídio* (1998), ao examinar a trajetória do indígena no interior da narrativa brasileira em que é protagonista, chega à seguinte conclusão: “os heróis da cultura ocidental têm o destino previamente traçado, de acordo com o gênero em que estão representados, mas o herói indígena está condenado a um destino diverso, independentemente do gênero em que se apresenta” (GRAÇA, 1998, p. 29).

O silêncio do velho Lobato Naturidade é reforçado nas palavras do fotógrafo alemão Donner que afirma: “Nunca conheci um homem tão silencioso, mas no seu olhar podiam ser lidas todas as respostas, já lapidadas, às perguntas que lhe eram dirigidas” (HATOUM, 1989, p. 92-3). Essa disjunção entre vozes amazônicas que detém o poder de fala e as outras que são caladas, ignoradas, tem suas raízes claramente definidas no processo de formação sociocultural da Amazônia. Nesse sentido, as formas de silêncio político impostas aos nativos da Amazônia estão relacionadas à matança, à destruição de sua cultura e à usurpação sistemática de suas terras. Entretanto, isso não bastava para humilhar um povo vencido, pois, era necessário também apagar o seu passado, além de privá-los de uma memória histórica, coletiva e individual. Assim, o silenciamento político dos nativos da Amazônia aponta para o que Orlandi (1993, p. 59) define como construção do apagamento sobre a presença/ausência do índio da identidade cultural brasileira.

Com efeito, o índio não fala na história (os textos que são tomados como documentos) do Brasil. Ele não fala, mas são falados pelos missionários, pelos cientistas, pelos políticos [...] Eles falam do Índio para que ele não signifique fora de certos sentidos necessários para a construção de uma identidade brasileira determinada em que o Índio não conta. Trata-se da construção de

sentidos que servem, sobretudo, à instituição das relações colonialistas entre os países europeus e o Novo Mundo (ORLANDI, 1993, p. 59).

Ao longo do processo de colonização da Amazônia, os missionários, cientistas, escritores, políticos e historiadores, em sua maioria, quando falavam pelos excluídos, omitiam a violência de que os índios/negros eram vítimas, indiscriminadamente. Assim, apagava-se, historicamente, a resistência de um povo vencido pela superioridade das armas do colonizador. Segundo o historiador José Ribamar Freire (1995), por essa razão, “*o manauara não quer ser identificado com o elemento indígena porque este foi derrotado e, por analogia, Manaus é uma cidade derrotada. Derrotada e mal-amada. Mal-amada porque é desconhecida*” (Itálico nosso). Se isso foi apagamento ou silenciamento, são sentidos. E sentidos atravessam a língua/literatura.

Este silêncio pode ser compreendido como resistência do Índio a toda tentativa de integração: ele não fala (do lugar em que se “espera” que ele fale). Quer se trate de dominação ou de resistência, é pela historicidade que se pode encontrar todo um processo discursivo marcado pela produção de sentidos que apaga o Índio, processo que os colocou no silêncio. Nem por isso eles deixam de significar em nossa história (ORLANDI, 1993, p. 59).

A presença das vozes silenciadas como a de Anastácia e do enigmático índio Lobato, no espaço enunciativo do romance *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum, reforça a ideia de que a literatura produzida na Amazônia e no Brasil por muito tempo deixaram os indígenas e negros às margens, postos na invisibilidade, ou retratados de forma estereotipada. O silenciamento dos povos amazônicos, conforme Marcos Frederico Krüger, “coincide com o projeto expansionista da civilização branca, que desde a época colonial se traduz na necessidade da posse de territórios geradores de riquezas” (KRÜGER, 2011, p. 270). Nesse sentido, o silenciamento político de que são vítimas as personagens do romance analisado é análogo aos quase 500 anos de exploração da força de trabalho do índio e do negro, que, apesar de terem contribuído maciçamente para o desenvolvimento sociocultural do nosso país, costumam ser lembrados pela História e pela Literatura brasileira, apenas como duas etnias que foram escravizadas pelos portugueses.

Entendemos que a literatura de Milton Hatoum em si não faz revolução, mas proporciona ao leitor uma viagem ao mundo dos nativos silenciados e oprimidos através dos gestos das personagens Anastácia Socorro (narrativa torrencial) e de Lobato Naturidade (silêncio). Eles são a voz do próprio Hatoum que denuncia a “existência silenciada” dos povos da Amazônia. Ou como diz Francisco Foot Hardman:

Aqui é o ficcionista que irradia vozes quase inaudíveis e lugares e personagens quase esquecidos de sua infância, soterrada entre camadas das línguas árabe, brasileira, amazônica e nheengatu, dos comerciantes sírios, libaneses e judeus marroquinos, das agregadas cunhantãs e agregados tapuias ou caboclos, babel que abarrotava a velha Pensão Fenícia do avô no centro antigo de Manaus (FOOT HARDMAN, 2000, p. 05-15).

Para o crítico Francisco Foot Hardman (2007, p. 238), “os materiais de Hatoum interessam aos estudos culturais e literários, sobretudo, nos intercruzamentos que traçam entre memória, ficção e história”, isto porque, em sua ficção, Hatoum aborda o contexto da convivência de múltiplas culturas, sobretudo o encontro entre brancos, índios, libaneses e caboclos, estes depositários de elementos culturais indígenas e europeus.

Ou, ainda:

Na ficção de Milton Hatoum mesclam-se vozes de um mesmo canto ou como as águas que convergem para um mesmo rio, as memórias da infância e da recuperação do espaço amazônico, mediação de múltiplos outros espaços culturais: o religioso, o político, o literário. Através da voz insegura e lacunar de seus vários narradores são pinçados os fios das reminiscências daqui e d’além mar, dos personagens em tempos diversos, todos eles marcados pelo rio que corta a cidade de Manaus. Assim, próximo e longe, imigrantes e nativos, proprietários e agregados, o rio e o cedro, encontram seu espaço de enunciação, em que o relato de memórias é estratégia narrativa privilegiada (CURY, 2007, p. 83).

A presença de sujeitos subalternos no espaço enunciativo de uma obra literária, que se dá pouco a pouco, tem o efeito de mascarar o silenciamento sociocultural, mas também o de produzir um movimento de resistência. Portanto, em *Relato de um certo Oriente* (1989), há uma forma de resistência (na narrativa) à dominação

ideológica, explicada historicamente, que a forma material dessa resistência é a língua/literatura.

Dessa perspectiva, a política de silenciamento sociocultural aplicada, sistematicamente, contra os nativos da Amazônia, além de ser uma questão étnica e política, é também de classe social sustentada por fatores culturais, ideológicos ligados a uma elite preconceituosa que buscava uma identidade eurocêntrica para o Amazonas e Brasil.

É que, quando acreditamos que o Brasil foi feito de negros, brancos e índios, estamos aceitando sem muita crítica a ideia de que esses contingentes humanos se encontraram de modo espontâneo, num espécie de carnaval social e biológico. Mas nada disso é verdade. O fato contundente de nossa história é que somos um país feito de portugueses brancos e aristocráticos, uma sociedade hierarquizada e que foi formado dentro de um quadro de valores discriminatórios (DA MATA, 1990, p. 46).

Anastácia Socorro e Lobato Naturidade surgem na narrativa hatouniana, nas palavras da crítica Maria Zilda Ferreira Cury, como “seres sem memória, sem passado, no entanto, descendentes de índios nativos, aqueles que mais emblematicamente deveriam encarnar o nacional” (CURY, 2007, p. 90). Debater sobre a política de silenciamento do índio e negro, na literatura brasileira, é importante porque revela a essência ideológica, política e econômica que silenciou essas duas etnias que ajudaram a construir um país que, na atualidade, ainda se envergonha de aceitar sua diversidade sociocultural. Segundo Chiavenato (1999), porque os índios e os negros violentados, humilhados e mortos aos milhares construíram um país que até hoje sente um desconforto visível para explicar seu passado. A escravidão deixou marcas profundas no Brasil. Preconceitos racistas e prejuízos sociais que ainda persistem afligindo a maioria do povo brasileiro. Assim, o mito da “democracia racial” e da “cordialidade brasileira” cai por terra, ou seja, igual, mas nem tanto.

Breves considerações finais

Para o sociólogo Octavio Ianni (2004, p. 07-08), é assim que a Amazônia passa a fazer parte do mapa do mundo como realidade geográfica e histórica. E também se constitui como fabulação mítica

ca. São muitos, no Brasil, na América Latina e no mundo, os que elegeram a Amazônia como um momento especial, estranho ou fascinante, da natureza. São muitos os que preferem o mito, a metáfora do paraíso. Mas a Amazônia é principalmente histórica. História no sentido de atividades sociais, econômicas, políticas e culturais. História no sentido de controvérsias, lutas e realizações. A própria geografia pode ser vista como uma sucessão de desenhos demarcando os movimentos da história. O que parece natureza é a figuração dos indivíduos e coletividades apropriando-se da terra, como objeto e meio de produção. A rigor, são as formas de organização social da vida e trabalho que criam e recriam a natureza, seja quando ela é embelezada, seja quando mutilada. Em todos os casos, está sendo humanizada, isto é, historicizada.

Ponto de chegada da obra de Milton Hatoum. Obra equilibrada entre a memória individual e a memória coletiva. Como afirma Daniel Piza (2001), apesar de Milton Hatoum “andar na fronteira entre mundos distintos, entre o culto e o coloquial, o simbólico e o real, o imaginário e vivido, o particular e o histórico, o íntimo e o regional. É ao leitor que cabe o encanto” (PIZA, 2007, p. 21). Assim, o romancista resgata essas vozes amazônicas historicamente silenciadas pela colonização europeia, para a história da Literatura brasileira contemporânea.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril, 2010.
- CHIARELLI, S. “Sherazade no Amazonas – a pulsão de narrar em *Relato de um certo Oriente*”. In: CRISTO, M. L. P. [Org.]. *Arquitetura da memória: ensaio sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte* – Manaus: Edua; Uninorte, 2007.
- CHIAVENATO, Júlio José. *O negro no Brasil: da senzala à abolição*. São Paulo, 1999.
- CRISTO, M. L. P. [Org.]. *Arquitetura da memória: ensaio sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Edua; Uninorte, 2007.
- CURY, M. Z. F. “Entre o rio e o cedro: imigração e memória”. In: CRISTO, M. L. P. [Org.]. *Arquitetura da memória: ensaio sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte* – Manaus: Edua; Uninorte, 2007.
- DA MATA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.
- DUARTE, Eduardo de Assis. “Literatura afro-brasileira: um conceito em cons-

trução”. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, p. 11-23.

FREIRE, José Ribamar Bessa. *Barés, Manáos e Tarumãs*. IN: Amazônia em cadernos, v. 2, Manaus: Museu Amazônico, 1995.

FOOT HARDMAN, F. “Morrer em Manaus: os avatares da memória em Milton Hatoum”. In: CRISTO, M. L. P. [Org.]. *Arquitetura da memória: ensaio sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte* – Manaus: Edua; Uninorte, 2007.

_____. “Homo Infimus: a literatura dos pontos extremos”. In: Ettore Finazzi-Agrò e Roberto Vecchi [Orgs.]. *Formas e mediações do trágico moderno – uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004.

GARCIA, Maria Olívia. O lamento dos oprimidos em Augusto dos Anjos. 2009. 375f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

GRAÇA, Paulo. *Uma poética do genocídio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

KRÜGER, Marcos Frederico. *Amazônia: mito e literatura*. 3. ed. - Manaus: Editora Valer, 2011.

IANNI, Octavio. Apresentação. In: SILVA, Marilene Corrêa. *O paiz do Amazonas*. Manaus: Editora Valer/Governo do Estado do Amazonas; Uninorte, 2004.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LOOMBA, A. *Colonialism and post-colonialism*. London/New York: Routledge, 1998.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1993.

_____. *Terra à vista*. Campinas: Cortez/Unicamp, 1990.

PIZA, Daniel. “Perfil de Milton Hatoum”. In: CRISTO, M. L. P. [Org.]. *Arquitetura da memória: ensaio sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte*. Manaus: Edua; Uninorte, 2007.

SILVA, Sérgio Augusto Freire de. “A vitrina e seus lados: algumas reflexões discursivas sobre os 500 anos”. In: *Intertextos: Revista do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia - UFAM*. Nº 3, jan., 2001/dez., 2002. Manaus: Edua/Editora Valer.

SIMON, Sherry. *Le trafic des langues: Traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal: Boréal, 1994.

WAGLEY, Charles. *Uma comunidade amazônica*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, Brasileira, volume 156, 1967.

A poesia de Cecília Meireles: ensaio e poética inaugural de Sophia Andresen

Rita Barbosa de Oliveira (UFAM)

Em entrevista concedida a João Almino para a *Folha de São Paulo*⁴, em 26 de setembro de 1999, Sophia de Mello Breyner Andresen conta que escreveu o mencionado ensaio para ser lido na homenagem a Cecília Meireles durante sua estada em Portugal, a qual lhe prestaram alguns escritores portugueses. Aconteceu, porém, um imprevisto, pois a poeta brasileira não compareceu ao evento em decorrência de ela ter sido advertida da ideologia comunista do grupo organizador do encontro no país onde Antonio de Oliveira Salazar era ditador. Posteriormente, Cecília teve conhecimento de detalhes da homenagem e enviou, como agradecimento, uvas, pinhas e flores a Sophia. Elas não mais se falaram depois disso, mesmo quando a poeta portuguesa veio ao Brasil em 1962. Na época da homenagem, Cecília havia recebido alguns prêmios de poesia e publicado estudos sobre a literatura para crianças e sobre os novos poetas de Portugal⁵. As duas poetas conheciam, portanto, a produção poética uma da outra, embora Sophia Andresen tivesse apenas, a essa altura, publicado seus quatro primeiros livros de poemas. Esse contexto configura a situação de encontro quanto ao fazer poético e desencontro ocasional das duas poetas.

O ensaio “A poesia de Cecília Meireles”⁶ trata da aliança de contrários e da invenção na arte da palavra. Sophia Andresen parte da discussão sobre a importância da linguagem poética da citada escritora brasileira como reveladora da atitude desta em face do mundo.

⁴ “A literatura da cisma”. Disponível em: www.institutocamoes.pt/escritores/Sophia/literatcism.htm.

⁵ Meireles, Cecília. (Seleção e Prefácio). *Poetas novos de Portugal*. RJ: Edições Dois Mundos. 1944.

⁶ Sophia de Mello Breyner Andresen publica o ensaio “A poesia de Cecília Meireles” originalmente em *Cidade Nova – Revista de Cultura*, IV Série, número 6, em 1956, Portugal. O texto foi republicado na revista *Metamorfose*, da Cátedra Jorge de Sena, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, número 1, em 1999. Agradeço a Sofia de Sousa Silva por ter me repassado uma fotocópia do texto, quando fazíamos doutorado na PUC-Rio. É importante referir-me a esse fato, pois revela a partilha do material de pesquisa. Nota da organizadora: o leitor encontrará este ensaio reproduzido integralmente nesta edição.

A presença simultânea do estilo clássico e romântico, da objetividade aliada à subjetividade, da transmissão de atmosfera serena e ao mesmo tempo desesperada, intemporal e marcada historicamente, indica o equilíbrio de oposições da obra ceciliana. Sophia cita como exemplo “Motivo”, o segundo poema de *Viagem*, construído como um corpo que sintoniza dualidades: “Eu canto porque o instante existe/ e a minha vida está completa./ Não sou alegre nem sou triste: sou poeta”. Também, segundo a ensaísta, conhecer a poesia de Cecília é conhecer sua ideia sobre o mundo, pois a mensagem do poema reflete a imagem do mundo da autora, e esta condensa com perfeição tal pensamento no poema acima citado. Desse modo, a poesia de Cecília constitui-se no espelho do mundo, sendo sua poesia dual porque o mundo é dual, ou, esclarecendo de outro modo, sendo o mundo dual, sua poesia também assim se apresenta.

A categoria dualidade, no pensamento poético de Sophia Andresen, possui recorrência da dualidade manifestada na escultura da Grécia clássica, em que o artista representa o homem religado ao cosmo, o qual se constitui em um sistema ordenado por meio da harmonia de contrários. Nessa perspectiva, cada gesto do homem exige atenção, pois implica um efeito que pode destruir tal harmonia. A dualidade está, portanto, no interior e exterior do homem. Este precisa exercê-la tanto na ação individual quanto coletiva, sabendo que as duas partes se relacionam de modo tenso e sob a constante ameaça de aniquilamento uma da outra. Tal equilíbrio de contrários não é dado por um deus ou pelo cosmo, antes, é conquistado a cada gesto ou é perdido. A isso os gregos chamavam ética da ação. As batalhas e os jogos olímpicos são exemplo da dualidade que favorece a sintonia perfeita.

Dezenove anos depois da publicação do ensaio sobre a obra de Cecília, Sophia Andresen trata dessa questão no ensaio *O nu na antiguidade clássica*⁷. Pelo prisma da ensaísta, portanto, a poeta brasileira mostra viver segundo a tensa aliança com o mundo, pois sua escrita corresponde a seus gestos cotidianos, em que o poema e o poeta são indissociáveis. A esse respeito, a opinião de Ferreira Gullar assemelha-se à de Sophia, quando, no livro *Sobre arte, sobre poesia*⁸, ele escreve que a obra possui a fisionomia de seu autor, pois revela a interação

⁷ Andresen, Sophia de Mello Breyner. *O nu na antiguidade clássica*. 3. ed. - Lisboa: Caminho, 1992.

⁸ Gullar, Ferreira. *Sobre arte, sobre poesia (uma luz do chão)*. RJ: José Olympio, 2006.

do artista com as significações culturais, em que ele torna sua a voz de outros homens para com eles problematizar e usufruir a cidade, o país e o tempo de sua vivência. Desse modo, ele instiga os outros a pensarem e assumirem posição diante das exigências feitas pela vida.

A aliança do homem com o mundo exige que ele viva, segundo a busca da sintonia perfeita. Tal procura relaciona-se com a justiça de que Aristóteles trata em *Política*⁹ e *Ética a Nicômaco*¹⁰ Para ele, a justiça corresponde a um dever do homem para contribuir com o bom funcionamento da cidade, podendo ser constatada quando o homem exerce a virtude sobre si e ao mesmo tempo sobre o outro. A essa atitude o filósofo chama ética da ação, pois, à medida que age conforme esse critério, o homem se constrói como sujeito. A proposta aristotélica está inter-relacionada com a dualidade apresentada por Sophia Andresen no poema ceciliano acima citado, em que tal categoria consiste em um traço da tarefa do artista para viver a beleza do mundo e inventar essa vivência por diversos modos no poema, tais como reconhecer-se no tempo e lugar em que habita e interagir com o outro pela partilha e respeito à diferença, sabendo, assim, ser um no diverso ou ser todo no um.

A noção de dualidade andreseniana converge, ainda, para a ideia sobre a natureza do conhecimento de Emmanuel Kant, baseado no dualismo, segundo o qual o real se divide em fenômeno e númeno. Este modo de real constitui-se naquele absolutamente incognoscível, pois corresponde a objeto ou evento cuja existência é postulada sem ser conhecida pelos sentidos, enquanto o fenômeno consiste na realidade primeiramente experimentada ou conhecida pelo homem por meio de seus sentidos e que, por isso, fornece perspectiva parcial. É preciso, em seguida, que ele utilize a inteligência para explicar a experiência, e, assim, ocorra o entendimento ou reconhecimento da realidade. Conforme propõe o filósofo, para conhecer o real o homem é movido tanto pela necessidade de buscar a causa pela qual algo acontece de um modo e não de outro, quanto pela liberdade de querer empreender a procura do conhecimento por se constituir como sujeito racional autônomo. Na poética da ensaísta portuguesa, a necessidade é postulada como exigência da Poesia feita ao poeta para que ele escreva o poema. Ele possui, neste caso, autonomia relativa, tendo em vista que ele ouve o canto da

⁹ Aristóteles. *Política*. SP: Martins Fontes, 2006.

¹⁰ Aristóteles. *Ética a Nicômaco*. SP: Abril Cultural, 1984.

deusa da Poesia, mas encontra dificuldades na escolha das palavras para dar corpo, matéria e espírito, ao poema. Em algumas situações de escrita, o poeta se desumaniza, se despersonaliza para mais se aproximar da voz da Poesia. Neste sentido, ele se situa na fronteira entre o fenômeno e o númeno. A ideia de aproximação entre o fenômeno e o númeno está implícita no ensaio “Poesia e realidade”¹¹, de Sophia Andresen, publicado em 1960, pelo exemplo de Poesia, com letra maiúscula, dado por ela, o de que os anéis de Saturno sempre existiram independentemente de o homem ter conhecimento deles. Assim, conforme Sophia Andresen, a dualidade com que é construído o poema de Cecília Meireles confirma que sua obra, do mesmo modo que seu modo de viver, se orienta pela ética da ação, pela procura de reinventar a ligação tensa entre a realidade sensível e a incognoscível para se reconhecer em sintonia com a vida.

A ensaísta discorre, também, sobre a reflexão apresentada, em “Motivo”, a respeito do ato poético. O título do poema refere-se à explicação do canto e da função de quem o compõe: o poeta canta a alegria e a dor de viver. Este ato está bem marcado pelo emprego da primeira pessoa nos verbos de estado e ação e na identificação do sujeito lírico com a temporalidade das coisas. Ele entra na dinâmica da vida, embora cada dia possa mostrar situação diferente e o deixe incerto sobre o que irá experimentar, pois a vivência inclui ações em que o homem destrói pseudoverdades, ao mesmo tempo em que deixa abertura para a construção e/ou reconstrução de outras: “Se desmorono ou se edifico,/ se permaneço ou me desfaço,/ - não sei, não sei.” São acontecimentos imprevisíveis, sobre os quais ele não tem domínio: “Não sei se fico/ ou passo.” Nesses versos citados, a aparente indiferença do sujeito lírico diante da fugacidade da vida corresponde ao reforço às seguintes imagens: “não sinto gozo nem tormento,/ Atravesso noites e dias/ no vento.” A atitude do poeta não é, todavia, de indiferença, mas sim de necessidade de usufruir de todas as experiências, as mais ambivalentes entre si, porque elas, como ele, são transitórias e, para isso, ele precisa se entregar totalmente a cada uma delas. Nisso consiste a beleza de viver e de cantar a vida. Por isso, o poeta não se preocupa com o amanhã. Esse é seu modo de assumir a plenitude de viver.

O reconhecimento do poeta a respeito de seu lugar no mundo confirma-se na mensagem metalinguística: “Sei que canto. E a canção

¹¹ Andresen, Sophia de Mello Breyner. “Poesia e realidade”. In. *Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n° 87, 1960, p. 53-54.

é tudo./ Tem sangue eterno a asa ritmada”. Um de seus prazeres é o de que seu canto continuará a se espalhar ao longo do tempo, mesmo depois de sua morte: “E um dia sei que estarei mudo:/ - mais nada”. Entende-se a aceitação do nada, por parte do poeta, como o estado de plenitude, espécie de nirvana que os budistas procuram alcançar, e é dessa maneira que ele estará vivo por meio de seu poema.

A ideia de que o poeta, após sua morte, permanece em seu canto remete aos estágios diferentes de um processo invariável e único, referidos nos fragmentos 199 a 202 de Heráclito de Éfeso¹², em que cada fase possui unidade e, ao mesmo tempo, forma, com outra(s) fase(s), uma unidade dual ou plural. No caso do poema “Motivo”, as unidades da vida e da morte correspondem à fase constituída de outra unidade, sendo esta dual, entendendo que a morte significa vida de outra ordem, apesar de ainda assim não ser explicada cientificamente. Esse pensamento integra a noção heraclitiana de *logos*, constante nos fragmentos 194 a 196, nos quais se lê que todas as coisas, embora aparentem ser múltiplas e distintas, se ordenam em um complexo coerente, conforme a proporção entre elas, e que os homens precisam entender tal correlação para agirem segundo o mesmo princípio. Nesse contexto, o canto de “Motivo” é dual, porque reinventa o *logos*, a perfeição do cosmo, no sentido de que esse poema espalha para além da temporalidade a mensagem do poeta mesmo depois de terminada sua existência como parte do mundo sensível.

Há também semelhança entre o pensamento de Heráclito sobre o *logos* com o de Poesia, com letra maiúscula, e poesia, com minúscula, de Sophia Andresen, apresentado no ensaio “Poesia e realidade”, onde se lê:

A Poesia existe em si – independente do homem, é o mundo em si. Realidade das coisas, ela existe mesmo onde ninguém a vê e onde ninguém a conhece [...] A poesia é a relação do homem com a Poesia. Ou melhor: a poesia é a relação pura do homem com as coisas”¹³.

Então, a poesia é a Poesia na proporção em que se constitui como procura de alcançar a realidade das coisas. Tal procura rea-

¹² Heráclito de Éfeso. In: *Os Pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. Organização: José Cavalcante de Souza. SP: Nova Cultural, 1996, p. 81-116.

¹³ Andresen, Sophia de Mello Breyner. “Poesia e realidade”. *Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n° 87, 1960, p. 53.

liza-se no poema, entendido como invenção artística em que o homem e as coisas são religados harmoniosamente. Essa imagem de completude predomina no citado poema de Cecília, por meio da construção metalinguística. Sophia Andresen refere-se a esse elo quando afirma que “a poesia de Cecília Meireles é uma poesia tão puramente lírica, tão naturalmente desligada de toda a espécie de problemas, que é impossível explicá-la”. As palavras empregadas por Cecília em sua obra são tão exatas que mostram a sua verdade. Nisso reside a beleza do poema ceciliano: nele o homem “procura constantemente resolver a sua divisão, reunir os seus membros dispersos”, acontecendo, desse modo, o encontro consigo mesmo e com a Poesia.

A função do poeta e do poema, conjuntamente, consiste em “dar a ver”, conforme escreve Sofia Sousa Silva¹⁴ o elo do homem com todas as coisas. Assim, cada poema revela uma vivência, é indivíduo que fala de dramas e da felicidade para reconhecer a si e aos outros como seres inteiros. O adjetivo “inteiro”, bem como o substantivo “inteireza”, são uma constante na poesia e nas entrevistas de Sophia Andresen, qualidade que deve ser conquistada por meio dos gestos. Helena Buescu¹⁵ confirma que, na poesia andreseniana, estar inteiro na vida é buscar entender a realidade, compartilhando as descobertas. Essa ideia, apresentada no ensaio “Poesia e realidade”, é reiterada no discurso proferido durante a solenidade de entrega do Grande Prêmio de Poesia atribuído ao *Livro sexto*, quando Sophia fala que o poema de Homero mostra, com “felicidade nua e inteira”, o “splendor da presença das coisas”¹⁶. Também no ensaio “Caminhos da *Divina Comédia*”¹⁷, aquela categoria poética é tratada pela poeta portuguesa, agora mais claramente relacionada com a ideia de salvação e de engajamento político, desde o início do texto quando ela afirma: “Poema místico, poema político, poema de amor, a *Divina Comédia* é uma cosmogonia, uma geografia, a história de uma

¹⁴ Silva, Sofia de Sousa. “Só a arte é didática: Camões e Sophia”. Texto apresentado no Colóquio em homenagem a Cleonice Berardinelli. RJ: UFRJ, 31 de agosto de 2006.

¹⁵ Buescu, Helena. “Poesia e Realidade”. In. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 21 de março de 2001. Disponível em www.instituto-camoes.pt/escritores/sophia/poesiareal.htm.

¹⁶ Discurso proferido na solenidade de entrega do Grande Prêmio de Poesia atribuído ao *Livro sexto* (*Jornal Diário de Lisboa*. 16 de julho de 1964, p. 26-27.). In: Andresen, Sophia de Mello Breyner. *Poesia Completa*. Lisboa: Caminho, 2011, p. 841.

¹⁷ Andresen, Sophia de Mello Breyner. “Caminhos da *Divina Comédia*”. In. *Ler – Livros e Leitores*, Lisboa, 2003, p. 38-49.

viagem e uma autobiografia”¹⁸. Segundo a autora, o engajamento mostra-se pela verdade imprimida na memória de cada personagem criada por Dante e pelas coordenadas do tempo e do espaço que orientam a viagem do poeta pelo Inferno, Purgatório e Paraíso. Tal processo poético indica a atenção do poeta italiano às coisas concretas, a qual lhe confere um modo de olhar chamado por Sophia de “falar visível”¹⁹. O modo como se dá o amálgama de olhar-falar na obra desse poeta gera o encontro, a descoberta, a fúria e a paixão do homem preocupado em contribuir com a construção do tempo e do espaço em que vive. A esse respeito, Andresen afirma: “É tal a integração de Dante no compromisso político, que as palavras de despedida que ele põe na boca de Beatriz, no final do canto XXX do ‘Paraíso’, não são palavras de amor, mas sim palavras ásperas de preocupação política”²⁰.

A salvação é uma categoria poética, como se adiantou, tratada por Sophia no ensaio “Caminhos da *Divina Comédia*” e também, posteriormente, no discurso acima citado. No primeiro texto, a autora escreve que na obra de Dante “a opção política integra-se naquela busca de uma relação justa com todas as coisas que é a essência da poesia. Pois, ao contrário do sábio que apenas procura conhecimento, o poeta procura uma salvação”²¹. No discurso já mencionado, ela esclarece: “A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida.”²² Na primeira assertiva, a autora concentra a ideia de salvação no gesto manifestado na linguagem da poesia de comunicar a existência de outra realidade diferente daquela apreendida pelos sentidos e a esta ligada por uma força centrípeta e ao mesmo tempo centrífuga. Na segunda frase, a poeta emprega o significado de salvação como fenômeno análogo ao de quatro outros. A respeito do real, para Sophia, seu significado assemelha-se à Realidade das coisas, realidade inteira e Poesia com letra maiúscula, conforme fica explícito no ensaio “Poesia e realidade”. O significado de destino

¹⁸ Andresen, Sophia de Mello Breyner. “Caminhos da Divina Comédia”. Lisboa: Ler – Livros e Leitores, 2003, p. 41.

¹⁹ Andresen, Sophia de Mello Breyner. “Caminhos da Divina Comédia”. Lisboa: Ler – Livros e Leitores, 2003, p. 44.

²⁰ Andresen, Sophia de Mello Breyner. “Caminhos da Divina Comédia”. Lisboa: Ler – Livros e Leitores, 2003, p. 46.

²¹ Andresen, Sophia de Mello Breyner. “Caminhos da Divina Comédia”. Lisboa: Ler – Livros e Leitores, 2003, p. 47-48.

²² Andresen, Sophia de Mello Breyner. Poesia Completa. Lisboa: Caminho, 2011, p. 841.

implica a possibilidade de escolha mediante a consciência de determinada realidade. Neste caso, um indivíduo alheio aos fatos que acontecem no tempo e no espaço em que vive não possui destino, porque não tem a alternativa de compartilhar da sua construção. Ele não existe porque não sabe de sua essência. A respeito de realização, esse termo consiste na ação resultante do pensamento combinado à emoção, construída com princípios éticos e morais. A palavra gesto possui significado próximo. O termo vida inter-relaciona os demais termos para significar o reconhecimento de que a existência se configura por acontecimentos marcados tanto pela temporalidade quanto pela atemporalidade, pelo sofrimento ou pela alegria, mediante os quais o homem necessita posicionar-se.

É sabido que Sophia Andresen afirmava que “a poesia não explica, implica”, atitude pela qual ela desviava a discussão de que o fazer poético possui sempre o mesmo método, pois isso empobrece a discussão sobre a complexidade das motivações da arte como manifestação de gestos do homem perante a vida. É, então, entendendo a riqueza da arte da palavra que proponho haver uma teoria poética nos ensaios andresenianos, aparecendo bem estruturada no texto aqui comentado. Tal teoria pode ser visualizada como um quadrilátero em cujo vértice superior ela situa a Poesia, em maiúscula, correspondendo ao cosmo, ao logos, ao real, a ordem das coisas mantida pela sintonia de tensões contrárias; em cada um dos vértices laterais da figura, situam-se a poesia, com minúscula, e o poeta. A primeira entendida como o reconhecimento da existência do cosmo, e o segundo como aquele que sente a necessidade de viver e comunicar aos outros homens que eles são parte do todo e que esse elo se manifesta na realidade sensível pelo fato de eles serem movidos pela dualidade. Enfim, o vértice inferior do quadrilátero constitui-se do poema, a realidade sensível por meio da qual são revelados os modos exemplares de tomar consciência e assumir viver segundo a dualidade. Assim, o poeta alcança a inteireza quando escreve o poema e, nele, inventa um mundo com o qual partilha sua preocupação com as questões que rompem o equilíbrio da vida e sua descoberta sobre o significado da existência.

O processo pelo qual esses temas são tratados constitui-se no jogo poético entre a objetividade e a subjetividade que Sophia Andresen observa na obra da escritora brasileira:

A objetividade de Cecília Meireles está na forma real e exata em que ela nos fala de estrelas, ondas e árvores [...] Mas Cecília é um poeta subjetivo na medida em que ela se busca a si própria através de tudo, na medida em que ela é alguém que vai: “Dando e buscando sempre a sua própria imagem”.

Para a ensaísta, a objetividade, na obra da poeta brasileira, é verificada na predominância do modo de o poeta ver “as coisas tais como elas são em si, na sua forma própria e na sua própria natureza”. Conforme Sophia, “Mar Absoluto” manifesta-se por meio de imagens objetivas e concretas. Nesse poema narrativo, o poeta é tomado pela intensidade do chamamento de seus antepassados, cujos corpos estão espalhados pelos mares do Oriente, para revisitá-los. As imagens da procura dos mortos compõem um cenário surreal: “E tenho de procurar meus tios remotos afogados,/ Tenho de levar-lhes redes de rezas,/ campos convertidos em velas,/ barcas sobrenaturais/ com peixes mensageiros/ e santos náuticos.” O poeta mostra a urgência de se identificar com as “vozes poderosas” que lhe dão ordens para abandonar a segurança da terra e enfrentar os perigos do mar: “A solidez da terra, monótona,/ parece-nos fraca ilusão./ Queremos a ilusão grande do mar,/ multiplicada em suas malhas de perigo”. Para isso, ele aceita despir-se do espaço e do tempo, desumanizar-se, porque reconhece que o mar é a matriz da metamorfose e regeneração do ciclo do nascimento e da morte e que esse movimento é inerente a todas as coisas. As imagens para tal fenômeno são a da analogia das ondas do mar com um touro azul que luta contra a própria sombra até ser vencido, bem como a analogia do mar com um dançarino que inventa a própria coreografia. O poeta descobre que as vozes dos antepassados se metamorfosearam nas vozes do mar e que emprega o próprio corpo para fazer o jogo de sedução e, assim, oferecer outras experiências ao poeta: “Aceita-me apenas convertida em sua natureza:/ plástica, fluida, disponível,/ igual a ele, em constante solilóquio,/ sem exigências de princípio e fim,/ desprendida de terra e céu.” O poeta revela, então, que o mar visível é espantoso, pois se prolonga no “Mar Absoluto”: ele precisa se transmutar nas coisas do mar, do mesmo modo que os antepassados fizeram para se regenerar na realidade visível. Os elementos concretos do poema ceciliano, que parte de imagens objetivas, como as dos antepassados confundidas com as imagens

do mar, são empregados para tratar de questões subjetivas, o mar interior das inquietações relativas a perguntas difíceis de responder como a existência.

No jogo entre objeto e sujeito na obra da poeta brasileira, Sophia esclarece que:

Para Cecília Meireles, a natureza está impregnada da sua presença e atenta à sua passagem. Ela utiliza as formas do mar e das estrelas para que lhe sirvam de forma de expressão. O encontro que ela busca é o encontro consigo própria e a sua espera é a espera de sua própria vinda.

Os elementos da natureza são, portanto, empregados por Cecília para reinventar tanto a reflexão sobre a existência quanto o diálogo entre o poeta e a Poesia. Esse pensamento remete ao poema *Correspondências*, de Charles Baudelaire: “A Natureza é um templo onde vivos pilares/ Deixam filtrar não raro insólitos segredos;/ O homem o cruza em meio a um bosque de segredos/ Que ali o espreitam com seus olhos familiares.”²³ Nas obras do poeta francês e da poeta brasileira há a consciência de que a natureza é uma via de acesso à sintonia perfeita, a qual, porém, não é absoluta, mas sim instantânea e incompleta. A tal respeito, Baudelaire escreve: “Como ecos longos que à distância se matizam/ Numa vertiginosa e lúgubre unida,/ Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade./ Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.”²⁴ E Cecília pergunta: “Quem viu aquele que se inclinou sobre palavras trêmulas,/ de relevo partido e de contorno perturbado,/ querendo achar lá dentro o rosto que dirige os sonhos,/ para ver se era o seu que lhe tivessem arrancado?”

O estado de atenção do poeta para a vida favorece a descoberta da realidade das coisas. A esse fenômeno poético, Sophia chama encontro, diferentemente de conhecimento. Ela pontua a questão no ensaio “Poesia e realidade”: “O poeta é aquele que vive com as coisas, que está atento ao real, que sabe que as coisas existem”²⁵. A poeta portuguesa cita, então, a experiência do encontro para

²³ Baudelaire, Charles. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. RJ: Nova fronteira, 1985, p. 115.

²⁴ Baudelaire, Charles. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. RJ: Nova fronteira, 1985, p. 115.

²⁵ Andresen, Sophia de Mello Breyner. “Poesia e Realidade”. Revista de Artes e Letras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n° 87/1960, p. 53.

Arthur Rimbaud, visão maravilhosa; para Maria Helena Vieira da Silva, olhar as coisas como elas são; e para Teixeira de Pascoaes, comoção. E acrescenta:

A atitude do homem de ciência com a Realidade é igual à atitude de um anatomista perante um corpo morto que ele estuda e analisa.

A atitude do poeta perante a Realidade é igual à atitude do amante perante um corpo vivo com o qual ele se encontra, vive, se une e se confunde²⁶.

Nessa concepção, e considerando a constatação de Sophia Andresen de que a escrita de Cecília Meireles está centrada no mundo sensível, pela qual ela ouve, vê e toca as coisas, entende-se que a ensaísta coloca a brasileira como poeta atento ao Real. Ela discorre a esse respeito nesta passagem:

Cecília é um poeta objetivo porque nos diz que o mar é um “cavalinho épico” e uma “anêmona suave”. Porque é um poeta que vê as coisas e não um poeta que as sonha. Porque quando ela fala do “vento liso”, da “clássica luz de Maio”, do “desequilíbrio dos oceanos”, a natureza nos mostra aquela sua face divina que o homem não lhe acrescenta, pois ela [Cecília] a possui interiormente.

Na mesma citação acima, Sophia refere-se à vidência do artista, ao fato de ele saber que todas as coisas compõem harmoniosamente o cosmo, embora ele viva no mundo dividido junto com grande parte dos homens que não têm consciência dessa relação, porque não conseguem sair do automatismo de suas vidas imposto pelo sistema capitalista. Diferentemente dessa maioria, o poeta tem acesso ao conhecimento do logos e partilha com os outros homens, por meio de sua obra, esse saber. Aliada à vidência está a certeza do poeta de que seu destino é dar a ver aos outros homens a tensão entre as duas realidades, a do mundo dividido e a do mundo belo ordenado. No poema “Estrela”, de Cecília Meireles, citado por Sophia com o propósito de demonstrar o traço romântico da poeta brasileira, esta problematiza a angústia e solidão do poeta a procura do Real e descreve seu “fim quimérico”: “E era seu rosto, sim, que estava entre versos andrôgi-

²⁶ Andresen, Sophia de Mello Breyner. “Poesia e Realidade”. Revista de Artes e Letras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n° 87, 1960, p.53.

nos,/ preso em círculos de ar, sobre um instante de festa!/ boca fechada sob flores venenosas, / e uma estrela cinza na testa.” Neste sentido, o poeta possui a função de ensinar os homens a equilibrarem essa tensão para viverem segundo a justa regra. A ensaísta discute o papel didático do poema quando escreve sobre a obra de Dante, Hölderlin, Camões e sobre a escultura da Grécia clássica, nos ensaios “Caminhos da *Divina Comédia*”, “Hölderlin ou o lugar do poeta” e “Camões: ensombramentos e descobrimentos” e *O nu na Antiguidade clássica*, respectivamente. Para Sophia, a obra é o exemplo para o homem se colocar inteiro no mundo. O poema de Cecília Meireles é exemplar na medida em que, nele, o cosmo é reinventado para que essa verdade, ou uma dentre tantas verdades em cada um deles, estabeleça o diálogo com o ouvinte e leitor do poema, embora somente aquele indivíduo sensível à música da poesia reconheça a mensagem. A propósito disso, a ensaísta esclarece: “Em frente da grande beleza dos versos de Cecília Meireles, devemos lembrar-nos que o que o poeta busca através do poema é a verdade (...) E buscando unicamente a verdade o poeta deixa a beleza para quem o lê”.

Para Andresen, Cecília inventa, por meio das imagens da natureza dos poemas que escreve sua aventura e mito. Neste caso e necessariamente, o poeta é indissociável de sua poesia. Nela está gravado seu modo de ver a vida e de ultrapassar os aspectos acidentais que tornam alguns indivíduos alheios à existência. Assim, para Sophia, o mito mantém o poema em equilíbrio, e, no caso da poesia ceciliana, isso ocorre por causa do emprego da palavra na medida exata, gerando certo desligamento que coloca o poema “em sua frente como um objeto e que finalmente trata o seu subjetivismo numa maneira tão objetiva que tudo se passa como ela estivesse falando não de si própria, mas sim da essência das coisas”.

Desligamento, desprendimento e desumanização, nos ensaios de Sophia Andresen, são gestos imbricados ao termo essencial, este entendido no sentido de poético e em oposição a acidental. Adiantando que “a poesia de Cecília Meireles é tão naturalmente intemporal e distante, tão diafanamente pura, tão alheia a todos os problemas, acidentais”, a escritora portuguesa cita o poema ceciliano “Despedida” como exemplo dessa realização artística. Na primeira e última estrofe desse texto, o poeta revela a necessidade de ficar sozinho para reencontrar pela memória, pelo amor e pela imaginação “aquilo/ que está onde as outras coisas nunca estão”. Ele revela a seu inter-

locutor que seu destino é realizar tal missão: “Que procuras? Tudo. Que desejas? – Nada./ Viajo sozinha com o meu coração./ Não ando perdida, mas desencontrada./ Levo meu rumo na minha mão.” Sabe de sua ligação com o Real: “A memória voou de minha frente,/ Voou meu amor, minha imaginação...”. A última estrofe inventa a “pura e solitária desumanização”: “Deixo aqui meu corpo, entre o sol e a terra,/ (Beijo-te, corpo meu, todo desilusão!/ Estandarte triste de uma estranha guerra...)/ Quero solidão.” O poeta abandona a matéria para se entregar à aventura do redescobrir “tudo”, o inefável.

Edgar Morin, em *Amor, poesia, sabedoria*, demonstra que a objetividade e a subjetividade estão completamente imbricadas na realidade. Ele dá o exemplo dessa indissociabilidade com o estado de alma do amor, que se manifesta em um sujeito no qual a relação entre este e o objeto é polarizada: “de um lado, o amor é algo que se vive subjetivamente e, de outro, o amor é algo a que se é submisso.”²⁷ Para o filósofo, o amor é um estado segundo que aciona o corpo, antropológica e biologicamente, para a exaltação, fascínio, possessão e êxtase diante de determinado fenômeno. Tal condição ocorre quando o homem ultrapassa o limite do *homo sapiens* - o qual orienta sua ação pela prudência, temperança e desprendimento, base racional que, porém, o torna insuficiente - e libera de dentro de si o *homo demens*, para onde reprimiu tudo aquilo que o corpo social considera desrazão e loucura. No estado amoroso, o homem inter-relaciona a sabedoria e a loucura, a razão e o mito, e se transporta para além deles, para o estado poético.

Isso ocorre, segundo o autor, porque a complexa estrutura do amor mistura as componentes mitológica e imaginária, estas duas entendidas como realidade humana. Sua constituinte mítica decorre de o amor ser anterior à linguagem, embora apenas por meio desta possa manifestar sua verdade ou sua ilusão. Para Morin, a linguagem verdadeira do amor é gerada e se propaga por meio dos gestos de afetividade dos mamíferos e nos quais a boca tem muita importância, pois, os animais lambem os filhotes para limpá-los, aquecê-los e enquanto os amamentam, mastigam o alimento para colocar na boca do filhote. Essas ações são a base para o aparecimento e desenvolvimento do beijo. Nessas ações dos animais, o filósofo situa a origem do amor.

²⁷ Morin, Edgar. *Amor, sabedoria, poesia*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho. RJ: Bertrand Brasil, 1998, p. 15. 27

Segundo ainda Morin, no processo de hominização, o beijo é desenvolvido e favorece a relação sexual face a face. Quando atinge a condição de *homo sapiens*, o amor entre dois seres é representado por meio de ritos, assim como o homem o faz para homenagear seus deuses. A realidade mítica, a imaginária e a racional aparecem, então, imbricadas nesse processo. Assim, enraizado na corporeidade, o amor favorece a experiência da plenitude da vida. Do mesmo modo, a poesia ceciliana realiza o encontro das três realidades humanas.

Portanto, por meio da poesia de Cecília Meireles, Sophia demonstra a dualidade inerente à invenção do poema baseada na objetividade e subjetividade e também confirma a imbricação do poeta com o poema.

Outro traço do processo de escrita poética dual realizado por Cecília Meireles, segundo Sophia Andresen constitui-se na imbricação do estilo clássico com o romântico. Segundo a ensaísta, o primeiro é evidente no equilíbrio da forma, nitidez das palavras, clareza e transparência da linguagem, bem como na serenidade e lucidez com que os temas são tratados poeticamente. A autora portuguesa cita, como exemplo, o poema ceciliano “Epigrama n. 2”. Construído de duas estrofes de quatro versos livres que rimam o segundo com o quarto, desde a forma, bem como o título e o tema do texto, considerações sobre a felicidade, já se constituem em recorrência à poética grega, em cuja cultura a forma poética designava uma inscrição em objetos para guardar a memória de um acontecimento ou divulgar uma reflexão. Ao todo são treze epigramas no livro *Viagem*: o n. 1 é o poema de abertura desse livro e trata da beleza da canção oferecida pelo poeta aos leitores. Os demais poemas, também, de modo delicado e breve, tratam da fragilidade do homem diante da natureza, a intensidade e contenção de suas emoções, o equilíbrio do universo, os antagonismos da vida, questionamentos sobre a existência e temporalidade, bem como sobre as configurações que o pensamento a respeito do homem recebe ao longo de sua história.

Sobre os traços românticos na poesia de Cecília, Sophia enumera a atmosfera noturna, o subjetivismo, o panteísmo, o sonho e a maneira livre e fantástica da construção de suas imagens poéticas. O poema escolhido pela ensaísta para demonstrar o romantismo da obra ceciliana é “Estrela”, o qual, conforme abordei anteriormente, faz perguntas sobre os gestos do poeta para comunicar o que ele sabe sobre a existência e sua consciência da limitação implícita nessa

tarefa: procurar comunicar o inefável. Sophia cita, ainda, o “Epigrama n. 8”, para demonstrar outro traço romântico, a subjetividade. Esse exemplo completa a ideia de dualidade da obra da poeta brasileira, pois essa forma poética no livro *Viagem* é, pelo que foi descrito antes, clássica, e ao mesmo tempo, pelo subjetivismo referido neste parágrafo, romântica. Observa-se, então, que o jogo poético do classicismo e do romantismo na poesia de Cecília Meireles está relacionado com a objetividade e a subjetividade na mesma obra.

Fato importante na poética de Sophia Andresen é o emprego do qualificativo de “o poeta” para a mulher que é artista da palavra, embora haja, na língua portuguesa, o vocábulo “poetisa”²⁸. A ensaísta emprega o poeta no sentido da cultura grega clássica de *poietés*, porque esta palavra inter-relaciona os significados de fazedor, observador, fabricante, inventor, transformador e detentor de múltiplas vozes pelas quais comunica o prazer e a dor etc e porque, embora a palavra grega fosse classificada como substantivo masculino, seu emprego era destinado tanto ao poeta do sexo masculino como do sexo feminino, haja vista que a palavra *poiétria* apareceu muito mais tarde, no período do helenismo da Grécia, e seu significado ficou reduzido a “mulher que escreve poemas”. Sophia chama Cecília de “o poeta” com o propósito de conferir a esta as múltiplas funções do artista, concordando com a poeta brasileira que também assim se denomina.

Para concluir a breve discussão a respeito do ensaio “A poesia de Cecília Meireles”, algumas observações são necessárias. Sophia chama a atenção para o fato de que a obra de Cecília se constitui em doação total à vida, sem medo dos perigos provenientes dessa entrega, empregando linguagem objetiva. Cada poeta, contudo, possui um método para tratar artisticamente a existência.

Conforme foi esboçado em determinadas passagens do presente artigo, as ideias contidas no primeiro texto citado são desenvolvidas nos outros ensaios que, depois desse, a autora publicou, e são inventadas, às vezes de modo reiterativo, em alguns poemas e contos de Sophia Andresen. Os livros de Sophia Andresen publicados antes do ensaio em discussão, *Poesia* (1944), *Dia do mar* (1947), *Coral* (1950) e *No tempo dividido* (1954) já apresentam a noção de que a poesia é construída pela dualidade. Por isso, entendo que o primeiro ensaio de Sophia Andresen corresponde ao amálgama de seu pen-

²⁸ Este tema foi discutido por mim no livro intitulado *Sophia: poema de mil faces transbordantes*: Manaus: Travessia, 2012.

samento sobre as componentes e os processos da arte da palavra. O texto é ao mesmo tempo o ensaio e a poética inaugural de Sophia Andresen.

Referências

ANDRESEN, Sophia. *Poesia e realidade*. Revista de Artes e Letras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 87, abril/1960, p. 53-54.

_____. *Resposta da premiada*. Discurso proferido na solenidade de entrega do Grande Prêmio de Poesia atribuído ao Livro sexto. Jornal Diário de Lisboa. 16 de julho de 1964, p. 26-27.

_____. *O nu na antiguidade clássica*. 3 ed. Lisboa: Caminho, 1992.

_____. *A poesia de Cecília Meireles*. Metamorfose. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 1, 1999, p. 61-71.

_____. *Caminhos da Divina Comédia*. Lisboa: Ler – Livros e Leitores, 2003, p. 38-49.

_____. *A literatura da cisma*. Folha de São Paulo: São Paulo, 26/set/99. Entrevista concedida a João Almino. Disponível em: www.instituto-camoes.pt/escritores/Sophia/literatcism.htm. Acesso em: 31/mar/2004.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *Política*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.

BUESCU, Helena. *Poesia e realidade*. In: Jornal de Letras, Artes e Ideias. 21 de março de 2001. Disponível em: www.instituto-camoes.pt/escritores/sophia/poesiareal.htm. Acesso em: 04 fev. 2004.

GULLAR, FERREIRA. *Sobre arte, sobre poesia* (uma luz do chão). Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HERÁCLITO DE ÉFESO. In: *Os pré-socráticos*: fragmentos, doxografia e comentários. Organização de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 81-116.

MEIRELES, Cecília. *Viagem; Vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MORIN, Edgar. *Amor, sabedoria, poesia*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

OLIVEIRA, Rita. *Sophia*: poema de mil faces transbordantes. Manaus: Travessia, 2012.

SILVA, Sofia. *Só a arte é didática*: Camões e Sophia. Texto apresentado no Colóquio em homenagem a Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: UFRJ, 31 de agosto de 2006.

Violeta Branca e a revelação do sagrado

Kenedi Santos Azevedo (UEA)

O desejo de ruptura com o passado e a ânsia pelo progresso, marcaram em muitos sentidos o movimento modernista que aflorou por todo o mundo, de maneira especial no Brasil, assim, muitos intelectuais buscavam uma fórmula e um sentido para se livrar da saturação a que passava a cultura, por isso, essa emergência do/pelo novo tornou-se também um ponto marcante para a história da literatura.

O presente trabalho desenvolve-se com o intuito de analisar os poemas de *Ritmos de inquieta alegria*, verificando de que forma o sagrado se revela quando da ligação direta e indireta com o ser e na medida em que o devir se realiza no tempo poético da criação natural.

Violeta Branca publica *Ritmos de inquieta alegria* em 1935, demonstrando em seus poemas o desejo pela novidade, já que “A vida agora é outra: rebrilha/ na sombra e na iluminação” e, portanto, é “Tudo luz! Tudo movimento!/ Nada mais da antiga poesia” “e suas vozes elevam mais alto que as montanhas/ a canção do mundo novo!” (BRANCA, 1998, p. 50-51). Essa tentativa de afastamento da tradição literária traduz-se como a expressão e a visão de uma nova existência, aspecto perceptível em seus versos livres e na linguagem despojada, que ajudam a apreender sua produção como acenos para as páginas modernistas que começariam a virar no Amazonas. De acordo com Wilson Martins (2002, p. 111), “É também por volta de 1928 que o Modernismo chega a Manaus, encarnando-se no Manifesto ‘flaminaçu’, de Abgvar Bastos”, apesar de ter na poetisa em questão seu eixo impulsionador.

Nascida em 1915, Violeta Branca, ainda muito nova, se lança como poetisa aos dezenove anos, sendo que já com seus vinte e dois é eleita para Academia Amazonense de Letras, nos idos de 1937, fato que tornaria, “à época, a primeira mulher brasileira a ingressar numa confraria dessa ordem” (ENGRÁCIO, 1994, p. 178). As perspectivas engendradas nos anos 30 e 40, período do qual Violeta publica seu livro, direcionariam as produções, antes, despojadas e com tom de deboche a um outro nível, agora múltiplo, sendo assim,

como escreve Alfredo Bosi (2003) “a poesia, já liberta das peias acadêmicas, lançou-se nos caminhos da aventura surreal com Murilo Mendes e Jorge de Lima, imantados pela fé cristã” ou ainda pelo “veio irônico e reflexivo, no itinerário *sui generis* de Carlos Drummond de Andrade”, sem deixar de mencionar a “transfiguração da memória e do sentimento da ausência nos versos musicais de Cecília Meireles” (p. 235).

Esse sentimento de ausência presente na obra de Cecília também servirá de mote para a poesia de Violeta Branca na figura do marujo que se dispõe distante do eu lírico na maioria das de suas construções poéticas. Tal afastamento lembra também as cantigas de amigo, que tem na representação do sofrimento da mulher, o fulcro do poema, projetado pelo amor incondicional da moça pelo amado, o que lhe faz desvendar o desgosto de amar, ser abandonada e não ter sua correspondência, em razão da viagem, como se constata na cantiga de Martim Codax: “Ondas do mar de Vigo,/ se vistes meu amigo?/ e ai Deus, se verrá cedo?/ Ondas do mar levado,/ se vistes meu amado?/ e ai Deus, se verrá cedo?/ Se vistes meu amigo,/ o por que eu sospiro?/ e ai Deus, se verrá cedo? [...]”. Uma diferença clara entre a cantiga e os poemas de Violeta está no plano do discurso, já que quem compõe o texto medieval é o trovador, enquanto que nos textos da amazonense quem assume é o agente feminino. Na cantiga de Codax o eu poético dirige-se às ondas inquirindo improváveis respostas para a ausência do amado, o que será uma constante nessas produções, dessa forma, seus interlocutores serão a mãe, a amiga, os pássaros, as fontes, as flores, o mar, e etc., o mesmo que ocorre nos poemas da brasileira: “Diante do mar e do sol,/ desdobram-se no meu pensamento/ interrogações, que só têm resposta/ na livre harmonia da beleza/ e no ritmo perfeito da poesia” (p. 88), com a sacralização poética desses elementos.

Temos então que a inquietante forma de escrever assumida por Violeta Branca, revela o desejo de alcançar a plenitude catártica por meio de uma poesia intensa, sensorial e tomada, em muitos momentos, pela hierofania apresentada, de modo especial, nos elementos naturais, que ganham força, poder e destaque, no contato direto entre ser e poesia. Salvatore D’Onofrio escreve que,

A poesia lírica é intrínseca à natureza humana. Os antigos gregos manifestavam em versos líricos várias atividades: o senti-

mento religioso (hino), a disputa esportiva (epinício), a exaltação de um homem ilustre (encômio), a celebração das núpcias (epitalâmio), a dor pela morte de um ente querido (treno), o gracejo obsceno (jambo), os preceitos morais e os sentimentos da pátria e do amor (elegia gnômica, guerreira e erótica) [...] (D'ONOFRIO, 2007, p. 181).

A inerência do ser humano à natureza se mostrará como ali-cerce, nos poemas da amazonense, no instante de constatação da ausência do amado, por intermédio do apelo do eu lírico à presença dos elementos naturais, revelando-lhes o lado sagrado, principalmente ao lhes render orações ou mesmo na maneira de se colocar diante desses agentes que a cercam. Dessa forma, o sagrado tende a se manifestar por meio das coisas naturais, porque, “Tudo, porém, desde a mentalidade primitiva até a moda, os fanatismos políticos e o próprio crime, é susceptível de ser considerado como forma do sagrado” (PAZ, 1982, p. 141) e a poesia tem esse apelo para tudo que é misterioso, oculto.

Uma “exaltação panteística”

Neste ponto, faz-se necessário voltar ao primeiro poema de *Ritmos de inquieta alegria*, para melhor compreender a vontade de pertencimento do eu lírico. “Minha lenda” apresenta a transformação do ser poético, em três fases: a) um ser a florescer “à sombra de um igapó”, “mais triste que um gesto de adeus”; b) depois, Tupã se enamora por ela para a glória suprema, e, como num rito de passagem, a torna Iara; c), no entanto, por prender “a alma ingênua de um marujo incauto”, é castigada por Tupã – ao lhe sentir o amor palpitar em seu canto –, a ser transformada em mulher.

A figura feminina passa no primeiro momento de um ser obscuro e triste, ainda que fosse comparada à grandiosidade da vitória-régia, a uma entidade das águas tendo na consagração de deus, sua aura revestida de sacralidade. Percebe-se que antes, o contato direto com a natureza, a fez tornar-se sagrada, o que, no entanto, mudará quando tiver qualquer afinidade com o amor do marujo, que representa a coisa profana, perdendo, assim, sua divindade e tornando-se aquilo que era antes. Daí o apelo aos elementos naturais, ou seja, o desejo por tudo que é sagrado, mesmo não obtendo uma resposta,

já que a figura do marinheiro estará sempre presente afastando-a de seus eternos anseios. Agora que já sabemos o motivo que leva esse ser a exaltar o meio que o cerca, verificaremos a outra face dessa atitude, isto é, o objeto de adoração e sua correspondência com o sublime.

Exaltação panteística

Estendo os braços para o mar
– glória maior do movimento –
e levanto os olhos para o sol,
suprema síntese da luz!

Diante do mar e do sol,
desdobram-se no meu pensamento
interrogações, que só têm resposta
na livre harmonia da beleza
e no ritmo perfeito da poesia.

Diante do sol e do mar,
a Vida canta!
A Vida descortina
toda a luz, toda a inquietação,
que é a música iluminada
das coisas
a infiltrar-se no meu ser.

Mirando o sol,
abraçando o mar,
integrada na expressão de deslumbramento
que deles emanam,
sinto, na alegria da minha inspiração,
a resposta viva e real
às interrogações
que se formaram no meu pensamento,
na minha ansiedade...
(BRANCA, 1998, p. 88-89).

“Exaltação panteística” nada mais é do que a glorificação do universo, ao entendê-lo como uma realidade integradora que tem no divino um elemento de composição da natureza, ou mesmo, percebendo essa natureza como expressão da divindade. Panteísmo vem

do grego, *pan*, que significa tudo, e *theos*, que tem o sentido de deus, em outras palavras, o termo pode ser compreendido como “tudo é deus”, portanto, tudo no universo tende ao sagrado, ao divino. E o que o eu lírico deseja em seu espaço poético é a conjugação entre ser e natureza.

Utilizar-se-á neste ensaio o termo hierofania para designar a expressão do sagrado, de maneira que, nos dizeres de Mircea Eliade (1992, p. 13), em seu sentido etimológico, traduz-se como a “manifestação de algo ‘de ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’”, como, por exemplo, nas árvores, nas pedras, no mar, no sol e no vento.

A atitude desse *eu* em relação à natureza é, antes de tudo, poética, o que faz lembrar as palavras de Octavio Paz (1982, p. 141), de que “Tudo nos leva a inserir o ato poético na zona do sagrado”, dessa feita, entende-se que poesia e sacralidade mesclam-se no instante de apelo por tentar respostas aos questionamentos sobre a vida. Ao estender os braços aos meios naturais, empreende a glória que perdera ao deixar de ser Iara e, afinal, apenas sente a energia e a força advinda desses elementos, a infiltrar-se em seu ser. A sacralidade das coisas é percebida no poema, ao atentarmos para os seguintes grupos de expressões com efeitos semânticos muito similares: “glória maior”, “suprema síntese”, “música iluminada”, “expressão de deslumbramento”; compreende-se também com isso, que mesmo em meio à inquietação que perpassa toda poesia do livro, o sagrado terá no muiiraquitã a chave para sua configuração desde o poema que abre os *Ritmos de inquieta alegria*.

O telurismo, tão caro à literatura produzida no Amazonas, receberá nos textos de Violeta Branca um revestimento que foge, em muitos momentos, da ideia que se imprime em outros escritores com ares regionalistas – principalmente no que tange a imagem reiteradamente apresentada do mar. O ar telúrico dá lugar à energia misteriosa, oculta, pagã, sagrada, já que o que está em jogo não é o lado externo de representação da natureza, mas o cerne de cada parte que a compõe, a seiva que percorre pelas cavidades das árvores, a luz do sol, além da dinamicidade e força do vento.

Oração ao vento

Vento!

Vento doido!

Carrega-me em teus braços invisíveis.

Leva-me pelas terras distantes,

pelos mares revoltos,

pelas praias desertas.

Quero aprender o teu sonho de angústia

na vertigem descompassada

da tua dança veloz.

Quero contigo rodopiar;

retorcer árvores, desfraldar bandeiras,

enfunar velas paradas

encrespar rios sossegados...

Vento!

Leva-me em teus braços.

O azul ilimitado da altura me fascina,

e a amplidão cheia de sol

prende a minha alma na inquietude do voo...

Vento másculo!

Vento marinheiro,

leva-me pelas tuas viagens mais longas,

que eu tenho

ânsia de revelação

e volúpia de transpor todas as distâncias!

(BRANCA, 1998, p. 31).

O vento recebe múltiplos significados, quando se pensa na simbologia e na representação de seus caracteres na mitologia e na obra de arte, “De um lado, por sua própria agitação, figura a instabilidade, a inconstância, a vaidade”, de outro, configura-se como sinônimo “de sopro do espírito, do influxo espiritual de origem divina”. Na cultura helênica, “os ventos eram divindades inquietas e turbulentas a custo guardados em cavernas profundas nas ilhas Eólias”, enquanto que também podem simbolizar as energias espirituais por meio da luz, pois que sendo uma “divindade [...] tanto pode se manifestar no doce murmúrio dos ventos quanto nas borrascas e nas tempestades” (BRANDÃO, 2011, p. 285).

Os exemplos de textos literários que foram desenvolvidos a partir do tema do vento, são poucos, no entanto, cabe aqui lembrar de que maneira ele é apresentado no poema épico camoniano. Em *Os Lusíadas*, o vento aparece com maior destaque no episódio da tempestade e chegada de Vasco da Gama à Índia, por meio da intervenção dos deuses: “Os ventos eram tais que não puderam/ Mostrar mais força de ímpeto cruel”; “Os delfins namorados, entretanto,/ Lá nas covas marítimas entraram,/ Fugindo à tempestade e ventos duros” (CAMÕES, 1982, p. 92). No Brasil, o piauiense Álvaro Pacheco (1992) escreve o livro *Geometria dos ventos*, do qual se extrai o excerto do poema intitulado “Os ventos”, que diz o seguinte: “Os ventos não têm forma/ mas sabemos todas as suas aspirações/ e os seus amores com o mar e as árvores”. Nesses exemplos, o vento é apresentado de maneira distinta, já que *n’Os Lusíadas* delineia-se o seu aspecto cruel e duro, movido pela força divina, enquanto que no texto do brasileiro, as características levam a inferir uma outra faceta, o da harmonia, da sensação.

O poema de Violeta Branca mostra um enfoque diferenciado para o vento, pois que, em “Oração ao vento”, há um eu lírico desempenhando em prece o desejo de ser conduzido por espaços, que, na realidade, o corpo não pode alcançar se localizado em “terras distantes”. O que dá aura sagrada a esse elemento natural são, a princípio, os anseios do *eu* em forma de celebração, depois a própria constatação de sua onipresença na “volúpia de transpor todas as distâncias!”.

Por ser sinônimo de sopro divino “os *Salmos*, assim como o *Corão*, fazem dos ventos mensageiros divinos equivalentes a Anjos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 935). No poema acima, por outro lado, para além de ser mensageiro, o vento percebe-se transporte na vontade de deslocamento do ser poético. O elemento toma os caracteres projetados a partir do *eu*, sendo visto dessa maneira, temos que o “vento doido” e o “sonho de angústia”, na verdade, são termos que adjetivam esse mesmo *eu*, enquanto que o “vento másculo” e o “vento marinheiro” correspondem ao amado, em outros termos, será aquele que contém as revelações sobre o marujo. E é na sua grandiosidade que se manifesta o sagrado por se colocar na imensidão ilimitada do céu e do mar, além da imponência enquanto natureza que se tenciona divino.

Oração ao mar

Nasci tão longe
de ti, velho mar, velho monge
vestido de verde,
que passe noite e dia
rezando, no rosário de oiro das estrelas,
a oração da Alegria...
Nasci tão longe de ti, Mar,
porém, tu, com a tua magnitude,
deste a tua bênção verde ao meu olhar...
Deste a bênção verde das tuas alegrias
à mata verde da minha terra,
verde e bonita como as esmeraldas
que fizeram o sonho da Fernão Dias...
Deste, Mar, a tua bênção verde
ao muiraquitã,
a pedra verde da felicidade,
de que é feito o templo encantado de Tupã;
deste, Mar, a tua bênção verde
aos lagos quietos destas zonas,
aos cabelos das iaras,
que pelas noites claras,
andam cantando nos rios enormes do Amazonas...

Mar, eu te amo!
amo-te, porque, uma tarde, rubro,
sob o reflexo do céu incendiado de verão,
deste a tua bênção vermelha
cheia da poesia do cântico das sereias
ao sangue quente e moço
que corre, inflamado, em minhas veias.
(BRANCA, 1998, p. 48).

O mar, diferentemente do vento, está muito mais estreitamente ligado à realização do sagrado, principalmente quando o eu lírico o chama de “velho monge vestido de verde”. Esse revestimento é propício para que ocorra a hierofania. Dois elementos do poema que abre o livro *Ritmos de inquieta alegria* figuram no poema “Oração ao mar”, a saber: o muiraquitã e deus. A referência ao mar por meio da imagem monástica, mais uma vez, incita o *eu* na busca também da sacralização que outrora assumira, o que ocorrerá somente por

intermédio da chave de acesso, que é “a pedra verde da felicidade,/ de que é feito o tempo encantado de Tupã”.

Oração, um substantivo feminino, designa uma prece, um discurso panegírico de exaltação ao divino; sendo entendido dessa maneira, a oração dedicada ao mar em forma de poema, no livro de Violeta, corresponde à sacralização desse elemento aquático. Um dos elementos naturais mais antigos do mundo, o mar, com o passar do tempo ganhou múltiplos significados. De acordo com o Dicionário de Símbolos:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos nascimentos, transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. Os antigos, gregos e romanos, ofereciam ao mar sacrifícios de cavalos e de touros, eles próprios símbolos de fecundidade [...]. O mar tem a propriedade divina de dar e tirar vida. [...] Entre os místicos, o mar simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 593).

O excerto acima reforça a ideia de conexão com o sagrado, simplesmente por ter “a propriedade divina de dar e tirar vida”. A região Amazônica mesmo não tendo o abrigo do mar, recebe a “bênção verde” pelo seu único canal de acesso, o rio. É desta maneira que as entidades da floresta ganham vida, chegando sua graça “aos lagos quietos destas zonas,/ aos cabelos das iaras,/ que pelas noites claras,/ andam cantando nos rios enormes do Amazonas...”.

No entanto, esse mesmo mar configura-se como o responsável por tirar a vida do marinheiro da presença do eu lírico, levando-o para longe, por meio de uma espécie de morte, dando a esse mesmo eu, uma vida errante, sempre em busca dessa vida ceifada pelas águas salgadas, instante muito bem representado pelos versos seguintes: “deste a tua bênção vermelha/ cheia da poesia do cântico das sereias/ ao sangue quente e moço/ que corre, inflamado, em minhas veias”.

Poucas referências biográficas em pelo menos quatro de que fez parte, *A seleta literária do Amazonas* (1966), de José dos Santos Lins,

Lira amazônica (1965), de Anísio Mello, *Poetas e prosadores contemporâneos do Amazonas* (1994), de Arthur Engrácio, *A poesia amazonense do século XX* (1998), de Assis Brasil.

Ocuparam-se de sua obra, dentre outros, Genesino Braga, Tenório Telles e Marcos Frederico Krüger, tendo merecido, de Almir Diniz, em seu livro *Mulheres*, a homenagem de um soneto intitulado *Canto de Liberdade*. Não são poucas, contudo, as homenagens que ela tem recebido no decorrer destes últimos dez anos, destacando-se, para estudo e consulta, *Violeta Branca* (O poetismo de vanguarda), ensaio e documentário de Carmen Nóvoa Silva, de quem foi amiga até a data de seu trespasse. Vale a pena reler este livro, no qual, também, comparece uma transcrição da *Antologia poética da mulher amazonense*, do escritor Danilo Du Silvan, editada em 1984. Embora sem os recursos formais de Cecília Meireles, nem, também, sua profundidade conceitual diante do mundo, *Violeta Branca*, afinal, segundo Tenório Telles, pertence à primeira fase do modernismo.

Seu discurso poético é fluido, despojado de qualquer pretensão acadêmica, [...] Feminina, inclusive, não nos parece, em nenhum momento, preocupada com o gênero de sua própria inquietação lírica ou existencial, enfatizando, sobretudo, a monumentalidade interior que se apressa a fazer de seu canto um jornal de surdinas e confidências, algumas vezes pueris, mas sempre como se estivesse entre árvores e pássaros²⁹.

O professor Marcos Frederico Krüger, em sua dissertação de mestrado “Introdução à poesia no Amazonas”, defendida na – PUC-RIO, em 1982, afirma que,

Pelas experiências realizadas, os principais poetas responsáveis pelos primeiros sinais de Modernismo no Amazonas são: Pereira da Silva e Violeta Branca. Em suas experiências, eles utilizaram a técnica poética modernista e, de certa forma, trouxeram para a poesia amazonense as conquistas do movimento de 22. São, assim, introdutórios do Modernismo no Amazonas [...] Em 1927, Pereira da Silva publicava, em Manaus, *Poemas amazônicos*, primeiro livro de inspiração modernista no Amazonas [...] Entretanto, a melhor contribuição poética nesse período é a de

²⁹ Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/amazonas/violeta_blanca.html. Acesso em: 15/09/2017.

Violeta Branca, com *Ritmos de inquieta alegria* (1935). A poetisa também faz questão de elaborar seus textos sem rima e sem métrica, como para marcar sua posição modernista. Esse livro, o segundo em cronológica a apresentar marcas modernistas, tem a engrandecê-lo um fato extraliterário: foi a primeira vez que uma mulher publicou um livro no Amazonas (KRÜGER, 1982, p. 39-40).

Em 1982, publicou *Reencontros – poemas de ontem e de hoje*, seu segundo e último livro. Impressionantemente somente com duas obras publicadas a autora conquista o gosto do público e da crítica. Ao longo de sua vida publicou vários poemas em revistas de literatura como na revista amazonense *A Selva*, nos anos de 1937 e 1938.

Em 2007, o professor e crítico Marcos Frederico Krüger publica o livro de ensaio literário *A sensibilidade dos punhais*, em que analisa a imagem do mar na poesia do Amazonas, especificamente em três cultores do gênero lírico: Violeta Branca, Sebastião Norões e Luiz Bacellar.

A obra dos três poetas [...] revela uma coincidência quanto à temática, posto que todos exploram o mar como *leitmotiv*, embora esse mar seja uma alegoria de dois outros signos: o primeiro a própria poesia, que se associa à música, arte que é correlata; o segundo é a sexualidade [...] Violeta apenas deseja viajar pelo mar infinito [...] Um eu lírico, aprisionado em angústia, procura uma saída para o labirinto existencial em que se vê perdido. A porta para ir à claridade pode ser a concretização do amor ou talvez a afirmação como poeta – ambas as opções alegorizadas pelo mar (KRÜGER, 2011, p. 11-12).

A poesia irrompeu em Violeta Branca na plenitude da sua adolescência... em inspiração e ideação poética confirmava-lhe a predestinação de estrela (BRAGA *apud* ASSIS BRASIL, 1998, p. 74). Apon-tada por Jorge Tufic como um dos pré-modernistas amazonenses, “por filiação aos princípios do verso livre, até certo ponto corajosa para a época, ao lado de Sebastião Norões, Anísio Mello, Djalma Passos, Homero de Miranda, a estreia de Violeta Branca se dá com o livro *Ritmos de inquieta alegria*, onde, numa mistura do lírico e do telúrico, domina um tipo de poema sem muito compromisso formal” (ASSIS BRASIL, 1998, p. 74). Conforme o referido crítico,

pelas amostras dos poemas inseridos nas antologias citadas, a poesia de Violeta Branca cultiva uma linguagem de sabor romântico, algo livre, porém impregnada do verdor e das águas de sua terra. Os temas regionais eram tirados com certo isomorfismo, não se entregando inteiramente o poeta aos arroubos nacionalistas. De qualquer maneira, temas e formas trazem a independência da concepção, ela que sentia na voz “o ressoar da pororoca” e tinha “os cabelos enfeitados de agupés” (ASSIS BRASIL, 1998, p. 74).

A partir de 1930, portanto, fraquíssimos eram ainda os reflexos da Semana de Arte na literatura amazonense. Contam-se a dedo os nomes que defendiam a Escola moderna. Mas ocorre aí um fato bastante singular na vida literária de Manaus, talvez inexplicável sob o ponto de vista da coerência intelectual: em 1935, a poetisa “modernista” Violeta Branca publica no Rio de Janeiro, seu livro de poemas *Rythimos de Inquieta Alegria* e, dois anos depois, consegue eleger-se membro da Academia Amazonense de Letras. O fato assume um tom de saborosa incoerência, de vez que a poetisa, além de modernista, e como tal deslocada no meio acadêmico, fora a primeira mulher brasileira a figurar numa Academia (TUFIC, 2012)³⁰.

Em 2014, Adelcyane Rayane Martins Pinheiro apresenta “Terra e mar: uma leitura de *Ritmos de inquieta alegria*, de Violeta Branca”, como trabalho final do curso de especialização em Literaturas de Língua Portuguesa, na Escola Superior Batista do Amazonas.

Ainda em 2014, Sideny Pereira de Paula publica o artigo “A poesia amazonense de Violeta Branca e seus anseios por mares nunca dantes navegados”, na Revista Decifrar, em 2014³¹.

Breves considerações finais

Como ficou visto, nos poemas de Violeta Branca, ocorre a expressões do sagrado por meio de elementos naturais, tais como o vento, o mar, a terra e o sol. Essas manifestações, não perceptíveis numa primeira leitura, demonstram não raro a riqueza nos detalhes

³⁰ Jorge Tufic. Palestra proferida na noite de 21 de dezembro de 2012, no Auditório da Academia Amazonense de Letras, em comemoração ao centenário de nascimento de Violeta Branca. Disponível em: jorgetufic.blogspot.com/2013/09/violeta-branca-e-sua-epoca_7.html. Acesso em: 16/09/2017.

³¹ Disponível em: <http://www.periodicos.ufam.edu.br/Decifrar/article/view/1039/932>. Acesso em: 16/09/2017.

e o poder da escrita realizada pela poetisa. Os pontos desenvolvidos neste trabalho são apenas o início de uma pesquisa mais ampla no campo do feminino na literatura que se produz no Amazonas.

Não se pode deixar de mencionar ainda que a presença do sagrado na poesia de Violeta leva também para a ausência ou aparição do profano. O duplo embate que sofrerá o eu lírico ao tentar compreender o afastamento do ser amado pelo mar, o amor existente entre os seres, mesmo que seja apenas por uma imaginação criadora.

Aproveita-se a oportunidade também para trazer uma discussão que precisa ser levantada nos estudos dos textos da poetisa, o fato de ela inovar com a forma poética e tender para uma estética inovadora, revelando mecanismos modernos ao desenvolver, liricamente, as temáticas presentes em seu livro.

Referências

- ASSIS BRASIL. *A poesia amazonense no século XX*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- BRANCA, Violeta. *Ritmos de inquieta alegria*. Manaus: Editora Valer, 1998.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. I. 23. ed.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. 2. ed. - São Paulo: Duas Cidade; Ed. 34, 2003.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mito, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- D'ONÓFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ENGRÁCIO, Arthur. *Poetas de prosadores contemporâneos do Amazonas* (súmula bibliográfica). Manaus: UA, 1994.
- KRÜGER, Marcos Frederico. *A sensibilidade dos punhais*. Manaus: Edições Mui-raquitã, 2011.
- _____. "Introdução à poesia no Amazonas: com apresentação de autores e textos". 1982. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Rio de Janeiro, UFRJ.
- LINS, José dos Santos. *A seleta literária do Amazonas*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1966.
- MELLO, Anísio. *Lira amazônica*. São Paulo: Correio do Norte, 1966, v. 1.
- PACHECO, Álvaro. *Geometria dos ventos*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. São Paulo. Ed. Nova Fronteira, 1982.

PINHEIRO, Adelcyane Rayane Martins. “Terra e mar: uma leitura de *Ritmos de inquieta alegria*, de Violeta Branca”. 2014. Curso de Especialização em Literaturas de Língua Portuguesa). Manaus, Escola Superior Batista do Amazonas.

TUFIC, Jorge. Palestra proferida na noite de 21 de dezembro de 2012, no Auditório da Academia Amazonense de Letras, em comemoração ao centenário de nascimento de Violeta Branca. Disponível em: jorgetufic.blogspot.com/2013/09/violeta-branca-e-sua-epoca_7.html. Acesso em: 16/09/2017.

PAULA, Sideny Pereira. “A poesia amazonense de Violeta Branca e seus anseios por mares nunca dantes navegados”. 2014. Disponível em: <http://www.periodicos.ufam.edu.br/Decifrar/article/view/1039/932>. Acesso em: 16/09/2017.

Dizer, não dizer e desdizer: imagens femininas em couto e chichorro

Yama Talita Passos Monteiro (UEA)³²

Elaine Pereira Andreatta (UEA)³³

O diálogo entre a literatura e as artes ganha cada vez mais espaço nas pesquisas acadêmicas das últimas décadas. Isso nem sempre foi assim, uma vez que, na antiguidade, as artes eram separadas em espaciais, como a pintura, arquitetura e escultura, e temporais, como a poesia, a música e a dança. Ao ler a obra *Mulheres de Cinzas* (2015), de Mia Couto, evidenciou-se a presença da imagem feminina que nos fez escutar e valorizar as vozes de excluídos que, em seus dizeres, transpareciam memórias e identidades tornadas invisíveis, por muito tempo, a partir de um discurso histórico hegemônico. Essa primeira leitura nos levou à possibilidade de realizar uma análise comparativa com o pintor moçambicano Roberto Chichorro, uma vez que percebemos temáticas comuns, assim como a clara relação dos espaços de fala e também da forma como esses espaços são discutidos através das semioses que, culturalmente, sustentam a representatividade das significações.

Dessa forma, este artigo tem o objetivo de analisar comparativamente a obra *Mulheres de Cinzas* (2015), de Mia Couto e algumas imagens da obra *Jogos de brincar com a areia* (1995), de Roberto Chichorro, a fim de discutir as imagens femininas construídas a partir das narrativas, sejam ela narradas ou retratadas.

Este artigo divide-se em três seções. A primeira visa a discutir os conceitos de identidade e memória postulados por Stuart Hall (2006) e Marcio Seligmann-Silva (2003). Em seguida, discutiremos como tais conceitos agem na construção da representação feminina nas obras de Roberto Chichorro e Mia Couto. Por último, analisaremos o papel da mulher dentro do contexto moçambicano e como

³² Graduada em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e bolsista FAPEAM (2016-2017).

³³ Professora Assistente na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Mestre em Letras pela Universidade Federal do Amazonas e integrante do Grupo de Pesquisa Estágio, Ensino e Formação Docente da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

a sua presença modifica e deixa marcas na historiografia feminina de Moçambique. Para tanto, selecionamos duas obras produzidas no período pós-colonial moçambicano: três telas da coleção *Jogos de brincar com areia* (1998), de Chichorro e o romance *Mulheres de cinzas* (2015), de Mia Couto.

A imagem da mulher, não somente em Moçambique, (co)existe em meio às diversas inquisições, sejam elas sociais, culturais, genéricas ou internas. As figuras que Couto e Chichorro nos apresentam são de mulheres que tomam para si o lugar de fala para, ao narrar sua vivência, romper com a hegemonia de um discurso histórico. No pintor, observamos uma simbologia construída com elementos que dialogam com o feminino em suas mais diversas representações e, no romancista, compreendemos a recriação ficcional histórica para colocar a mulher como chave central de sua narrativa, pondo à luz as vozes silenciadas que até então não podiam contar sua história. A (re)tomada da voz feminina dentro das produções como forma de embate aos dilemas sociais faz com que nos atentemos às marcas da vivência feminina moçambicana. Portanto, visando a evidenciar as condições das imagens ditas e desditas dentro das produções citadas, este artigo evidencia uma leitura da imagem feminina nos dois autores, estabelecendo a relação triádica entre memória, identidade e o feminino.

1. Memória e Identidade

Recuperar e compreender os conceitos de identidade e memória são, neste texto, base para que possamos entender como as figuras e as significações do feminino funcionam no universo moçambicano. Perpassados por diversos acontecimentos históricos, o espaço de Moçambique se mostra à mercê de diversas marcas de nascença. Aspectos como a cultura oral, a história oficial e a tradição nos levam para além das telas e do romance. Compreender como a história, por meio dos acontecimentos que formaram o país, a memória, que mantém viva a tradição, e a literatura formam os filhos dessa terra em sua maior essência é ver como nascem os pilares que sustentam a significação de obras como as de Mia Couto e Chichorro.

Stuart Hall (2006) afirma que as “velhas identidades” estão desaparecendo, deixando o caminho livre para o surgimento de “novas identidades”. Os indivíduos que estão vivenciando tal momento

percebem essa mudança e acabam entrando no que Hall chama de crise de identidade, uma vez que todas as suas ações identitárias estão sucumbindo com a efemeridade e liquidez cultural. Segundo o crítico cultural Kobena Mercer (1990 *apud* HALL, 2006, p. 09) “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza.” Hall (2006), nesse sentido, afirma ainda que os espaços de cultura servem como única e verdadeira base identitária do passado, e que, sem eles, o indivíduo tende a perder o sentido de si mesmo, chegando então à descentralização de sua essência social.

Partindo disso, entramos na discussão de como a pátria e a identificação com a pátria funcionam dentro da construção da “nova identidade”. Hall (2006, p. 48) nos mostra como Ernest Gellner acredita que sem a identificação nacional o indivíduo estaria sujeito a experimentar o profundo sentimento de perda subjetiva, uma vez que “um homem deve ter uma nacionalidade, assim como deve ter um nariz e duas orelhas” (GELLNER, 1983, p. 06). Ainda afirma:

A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob (...) “teto político” do estado nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas (HALL, 2006, p. 49).

O autor assegura que todas as cargas de identidade que poderiam ser direcionadas a outras instituições sociais estão totalmente voltadas para a instituição da pátria, da lealdade à terra em que se nasce. Ainda tratando da mesma linha de pensamento, temos o exemplo que o autor dá ao discutir o fato de “ser inglês”. Só sabemos o que é “ser inglês” por conta da inglesidade³⁴ que nos é transmitida e imposta através dos meios de divulgação cultural.

Em seu livro *Identidades* (2005), Zygmunt Bauman fala sobre a relação entre comunidade e identidade e em como tais conceitos es-

³⁴ Traços culturais, pessoais e tradicionais sobre uma determinada cultura, neste caso a inglesa.

tão entrelaçados na construção de uma sociedade composta de uma identidade e de um pertencimento concisos. Bauman (2005) elenca dois tipos de comunidades: a primeira é aquela que tem seus componentes vivendo dentro de uma única ligação entre si, já a segunda categoria de comunidade é aquela que tem sua ligação única, mas que permeia a junção de ideais e variedade de princípios, estabelecendo o diálogo entre a identidade e o pertencimento. E ele ainda acrescenta:

Tornamo-nos conscientes de que o pertencimento e a identidade não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age (...) são fatores cruciais tanto para o pertencimento quanto para a identidade (BAUMAN, 2005, p. 17).

Nesse sentido é que passamos a compreender que a identidade e o pertencimento, mesmo que não sólidos e mutantes, configuram-se também pela lembrança, pela memória, possibilitando a capacidade de os sujeitos reelaborarem o discurso hegemônico em torno de sua representação ao recuperar suas histórias e narrá-las. É exatamente no território da memória que essa reelaboração se intensifica. Por isso, passamos aqui a tratar o conceito de memória que Seligmann-Silva discute em sua obra *História, memória e literatura* (2003). O autor traz a palavra memória como sendo uma das várias ferramentas utilizadas na construção de uma literatura de testemunho. Na intenção de esclarecer a teoria, o autor nos apresenta a relação entre a literatura de testemunho e o “real”. Segundo ele,

a literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura (...) seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o ‘real’ (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373).

Em um de seus ensaios, “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento” (2003), Seligmann-Silva afirma que o papel da primeira é um tanto quanto importante nas relações do passado com o presente. Acredita-se que perante alguns momentos da história, o indivíduo utiliza a memória de duas formas: para resgatar o que outrora estava em segundo plano dentro do subconsciente e

para reafirmar e questionar o que está sendo discutido no presente sobre determinado fato do passado. Nesse sentido, ao pensarmos a arte, observamos a importância da experiência na subjetividade de seus produtores. Por isso, as produções ficcionais, mesmo que pretensamente inventadas, pertencem à esfera da experiência e são impressões incorporadas na memória. Memórias individuais e coletivas fundem-se, uma vez que os episódios significativos do passado coletivo são rememorados.

Perante esse aglomerado de processos, temos ainda outra situação que esclarece o emprego da memória na construção de uma literatura de testemunho. Imaginemos que um sobrevivente do holocausto deseje retomar todas as suas vivências na época do campo de refugiados e decida escrever um livro. Pode-se questionar perfeitamente, longe de teor negativo, o que está relatado no livro, uma vez que nós, como leitores, estamos andando na corda bamba de tentar descobrir o que aconteceu de fato e o que foi passado pelos filtros literários. A leitura de um texto de cunho “testemunhal” é bastante vertiginosa, levando-nos a ter imenso cuidado com o que lemos e interpretamos. O leitor acaba, muitas vezes, saindo do território da literatura e adentra o campo do literal, do não sentido.

O fato é que existia a repressão quanto ao que era escrito e isso se tornou um obstáculo enfrentado por aqueles que desejavam retomar suas vivências. Tanto a mídia quanto os próprios leitores questionavam a veracidade das palavras lidas, uma vez que nenhum cidadão imaginaria que um ser humano praticaria tais atrocidades com outro ser humano. Aqui vemos entrar em cena o que foi dito sobre a linha tênue entre o literal e o literário. Seligmann-Silva afirma que

se a memória - e a história - só existe graças à nossa capacidade de (re)inscrever os traços deixados pelo passado, os nazistas - sobretudo com o recurso às câmaras de gás e aos crematórios - tentaram arrancar uma página da história (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 78).

Com isso, o próprio autor afirma que “o apagamento da memória - e com ela, da responsabilidade - é parte integrante de muitos assassinatos em massa” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 78), ao que ele complementa que, após ter testemunhado diver-

so ocorridos dentro de um contexto não necessariamente histórico, o indivíduo tende a seguir passos que estão postulados na recuperação de memórias. Após trazer à tona toda sua bagagem histórica, muitas vítimas, como foi o caso do holocausto, tendem a procurar maneiras de expressar e testemunhar sua vivência. Literatura, música, pintura, teatro, cinema, entre outros, acabam sendo as expressões mais procuradas para externalizar as memórias e acabam por se tornar ferramentas que agirão diretamente na musealização do ocorrido, ou seja, manterão o passado ativo no presente. Nesse sentido, também identidades vão sendo visualizadas e, junto a elas, tradições, rituais, vida em comunidade e elementos que constituem o pertencimento a comunidades, a uma coletividade.

Portanto, os diálogos entre os dois conceitos aqui explanados nos deixam de certa forma confortáveis para estabelecer um breve empréstimo de nomenclaturas, para o contexto das obras em questão e da sociedade em que estão inseridas. A memória proveniente de um acontecimento como as guerras coloniais e civis em África nos remete ao fato de que, por muito tempo, todas as tradições e todas as identidades foram reprimidas e enclausuradas dentro do baú de pensamentos e devaneios.

Nesse contexto, a recuperação da memória para (re)afirmar uma identidade tirada à força nos ajuda a entender como a contextualização até aqui feita é de suma importância para que possamos ver como Mia Couto utiliza as páginas literárias para recriar e renovar os votos com as identidades e as memórias de um Moçambique que também é transposto em cores e elementos diversos por meio das telas de Chichorro.

2. Memória, identidade e feminino em Couto e Chichorro

Após a libertação de Moçambique, grande parte dos artistas optou por engajar suas expressões por caminhos intimistas, travando suas escrituras por entre a *arte necessária*. Tendo em vista os traços que a guerra deixou pelo país, pintores e escritores entraram na concepção de que era necessário restaurar os sentimentos que uma vez foram deixados de lado, como a identidade, a memória e o per-

tencimento. Esse novo estilo fez com que houvesse grande inovação no campo das artes, uma vez que a revolução ia para além de suas fronteiras estéticas, até os campos sociais e políticos.

Para entender o *corpus* aqui analisado, é necessário discutir acerca do espaço de produção, a sua história e as suas memórias capazes de contribuir para a construção e desconstrução de identidades femininas que são representadas. É nesse ínterim que Mia Couto se encontra: um autor que dá voz às margens, às minorias, que verbaliza o descontínuo. A voz da mulher aparece, mesmo que empregada na subjetividade de um narrador masculino e sua figura surge como um reflexo de seu homem, a sua metade; ou refletindo sobre o seu destino ou, ainda, revelando-a como continuadora das tradições e costumes. Já Chichorro recorre ao lirismo, que não significa uma fuga da realidade assolada pela guerra, mas uma via alternativa de resistência, mostrando o comprometimento político e a consciência crítica acerca das subjetividades envolvidas nesse lugar.

Assim, os espaços e personagens narrados, seja por meio da escrita ou da pintura, passam a ser elementos representativos para a (re)construção da identidade a partir da sua memória e da sua história. Por isso, a seguir, passamos a pensar um pouco cada um dos autores aqui analisados pela presença da memória e da identidade e, conseqüentemente, pelas representações femininas em suas obras.

Tratemos primeiramente do escritor. Filho de uma poetisa e de um contador de histórias, Mia Couto aproximou-se do campo da recriação para que pudesse alcançar os patamares que ele acreditava impossíveis. O campo de suas produções nos leva a enxergar que o meio externo das impressões de personagens periféricas é sempre presente, remetendo ao uso intrinsecamente social de diversas situações as quais tais personagens estão sujeitas. A realidade em que a obra se transcreve também é parte constitutiva de uma identidade singular e única, uma vez que tal realidade está para além das suas intenções, trazendo das cinzas as vozes que até 1975 eram silenciadas e totalmente marginalizadas.

García (2012), em seu artigo “Traços identitários da realidade moçambicana sob as lentes do maravilhoso: apropriações e ressignificações discursivas”, afirma que esquecer traz à tona o que viemos afirmando sobre a (re)construção da identidade moçambicana a partir de

1975. O autor parte do princípio de que o passado, mesmo que remeta a acontecimentos negativos, não pode ser esquecido. Tais acontecimentos devem, sim, ser retomados como afirmação do que aconteceu, isso com sua parcela de contribuição nas experiências e vivências daquele ponto da história que serviu para reerguer e reconstruir identidades, pessoas e memórias uma vez silenciadas. E ao, se referir ao escritor moçambicano, ele observa:

Mia Couto problematiza as perspectivas interna e externa frente aos traços dispersos e miscigenados identitários moçambicanos. Sua obra põe frente a frente, em diálogo quase nunca pacífico, o embate entre a cultura que emerge, porque fora submersa, e a cultura que se impusera, porque viera pela força do colonizador (GARCÍA, p. 403).

Neste ponto, há um diálogo entre a citação e o que acontece em *Mulheres de Cinzas* (2015). Na narrativa, há o embate entre os familiares, entre o irmão que desejava ser um soldado português, vestindo a indumentária de assimilado e existe também o embate vivido por Imani, a protagonista, que luta de todas as formas para encontrar e compreender a sua verdadeira identidade.

Já em *Chichorro*, a relação entre memória e identidade nos joga para além das significações literárias. Realizando experimentalismos de linguagem em seus extensos títulos de quadros, o pintor remete a elementos usados por autores como Mia Couto, que utiliza o imaginário para expressar suas vontades de reconhecer a identidade.

Na maioria de suas obras, Chichorro retrata uma visão totalmente diferente de sua terra natal. O retrato de um Moçambique marginal ao colonizador, mas que ainda burguês, revela-nos o acentuado gosto do pintor por externalizar casos e situações que são vivenciadas para além dos centros da capital, mas que ainda assumem papel importantíssimo na caracterização de uma identidade cultural africana. Diante disso, a presença da memória em suas telas remete ao fato de que assim como a maioria dos artistas africanos, Chichorro também assumiu o compromisso de utilizar e enaltecer a representatividade social, política e identitária do contexto africano que suas obras abrangem. Xavier (1998), ao avaliar a pintura de Chichorro, afirma:

Os roteiros desse pintor mergulham fundo no misto social, no húmus da África que se europeizou pela aculturação gerada no encontro e confronto de gentes oriundas dos quatro principais pontos cardiais. Fervem por lá os mais díspares modos de viver e não admira, conseqüentemente, que a mistura de corpos, jeitos e crenças resultasse nessa humanidade enriquecida por tantas heranças, soberba e a política (XAVIER, p. 27).

Chichorro assumiu a identidade globalizada que lhe era disposta com o fim de deixar clara a grande possibilidade de fazer com que dois pontos que diferem, se complementem. O fato de ter nascido em Moçambique faz com que, mesmo morando em Lisboa, não se esqueça de suas tradições e suas raízes, sempre expressando suas saudações e saudades da terra natal. Ainda assim, a memória que dispõe as felicidades é a mesma que remete aos fatos coloniais, também presentes em suas artes. Morar em terra de colonizador faz com que vejamos ainda que o “lembrar para esquecer” funciona como algo que sempre está no inconsciente, sempre pronto para ser retomado e reafirmado com toda a sua razão.

Se tratamos de pensar a memória e a identidade nesses dois autores, cabe ainda observar o tratamento do feminino, uma vez que a valorização dessas vozes é colocada em primeiro plano. Essa recuperação faz com que a identidade possa entrar em cena, o que, por meio da memória, torna-se real com a recuperação não somente de uma voz, mas de uma identidade aprisionada por muitos séculos.

Com Mia Couto, grande parte das figuras femininas se baseia na realidade em que a obra se inscreve. As mulheres são personagens que sobrevivem a um mundo como já dito, marcadas pelo patriarcalismo, e vão fornecendo valores que servem para equilibrar a realidade, deixando mais clara a mudança de padrões e renovação de ideais. Em *Mulheres de cinzas* (2015), o autor ainda cria uma personagem que assume atitudes responsáveis diante da nação. É a tradutora, aquela que tem a função de decifrar não somente o âmago da linguagem nativa que se confunde à colonial, mas as especificidades que surgem da relação entre ela mesma e o sargento, seus familiares e, acima de tudo, com a sua luta e sua redescoberta de pátria identitária. Sempre em conflito com algum elemento da narrativa, a mulher apresenta-se intensamente despida de sentidos para iniciar os embates que acredita válidos. Tanto a personagem principal, quanto sua mãe, no início da

história, toma lugar de intenso poder. Imani se questiona sobre seus desejos e sobre suas aspirações do futuro e sua mãe não se deixa abater com diversos episódios que surgem para testar a integridade e o poder que detém, como vemos na seguinte citação:

as costas tensas de Chikazi sustinham, com vigor e elegância, o carregado da água sobre a cabeça. Assim exibia a sua dignidade contra a ameaça dos estranhos. Os soldados entenderam a afronta e sentiram, ainda mais viva, a urgência de a humilhar. De pronto derrubaram a bilha e festejaram, aos gritos, o modo como ela se quebrou de encontro ao chão. E riram-se, vendo a água encharcar o corpo magro daquela mulher (COUTO, 2015, p. 14).

A leitura da figura feminina é um pouco mais complexa na pintura de Roberto Chichorro, pois os recursos de que dispomos na literatura não se fazem presentes. Ainda assim, podemos afirmar que o pintor traz a mulher envolta em traços intensos e em diversas cenas da vida cotidiana feminina impressa por um mundo masculino. Dessa forma, as mulheres, em Chichorro, são musas, noivas e, em raras vezes aparecem solitárias, mostrando-se envoltas em elementos usuais, e com olhares instigadores de múltiplas interpretações.

Dentro das telas de Chichorro podemos notar mulheres com suas representações de poder, evidenciando os episódios cotidianos em que habitam. As tradições ainda são impostas à mulher, como o casamento, são questionadas por olhares, cores, traços e elementos que nem sempre são colocados em primeiro plano, o que iremos evidenciar na seção a seguir.

3. A representação feminina: diálogo entre semioses

Inseridos no contexto de produções contemporâneas, temos os artistas Mia Couto, na literatura, e Roberto Chichorro, na pintura. Não só por serem contemporâneos eles podem ser comparados, mas porque compreendemos as relações existentes entre duas formas de manifestação artística, uma vez que, ao perceber as convergências das narrativas, dadas pela palavra ou imagem, entendemos que o ato de dizer aciona a memória e a história retratadas pelo espaço moçambicano; além disso, no ato de não dizer, compreende-se o

interdito que constrói também a identidade da mulher africana e, no ato de desdizer, busca-se uma nova imagem, pois se desconstrói a imagem antiga, ora pela estética na construção do texto, ora pelo lirismo da pintura.

A obra de Mia Couto aqui analisada é o primeiro livro da trilogia intitulada *As areias do Imperador. Mulheres de cinzas* (2015) caracteriza-se como sendo um romance de cunho histórico que retoma o episódio de um Moçambique governado por Ngungunyane. No fim do século XIX, o sargento português Germano de Melo é enviado ao vilarejo Nkokolani para auxiliar na batalha contra o imperador que ameaçava as colônias portuguesas. Ao chegar em terra firme, o sargento encontra Imani, uma garota de quinze anos, pertencente à tribo dos VaChopi, que aprendeu a Língua Portuguesa com os religiosos e será sua intérprete dali em diante. Os dilemas da história se iniciam quando descobrimos que os irmãos de Imani estão também em um contexto de guerra, sendo que o primeiro luta pela coroa portuguesa e o segundo une-se ao exército do imperador africano. O envolvimento dos dois – português e moçambicana – é cada vez maior ao longo da narrativa, mas percebemos o destaque para a personagem feminina: uma menina mulher que tem plena noção de que, em um país em guerra, a mulher não tem vez e nem voz. Com isso, sua presença é travestida em sua invisibilidade, como se fosse feita de sombras ou cinzas. Mesclando a descendência de poetas e contadores de histórias, Mia Couto incrementa sua tessitura com a narrativa polifônica, alterando as visões de mundo que Imani tem e as cartas de Germano enviadas aos superiores.

Assim, percebemos em Mia Couto, uma reinvenção da arquitetura cultural moçambicana trazendo para o espaço enunciativo de sua ficção as vozes femininas que contam as suas histórias. São vozes de resistência que simbolizam os dilemas culturais e sociais vivenciados pela mulher moçambicana.

Por outro lado, em Roberto Chichorro, que, segundo Gonçalves (2010), pinta uma “alegria vital, serena, incorrupta, inconspicível, que nos reconcilia com o mundo e com a vida, vem bem desde as raízes da infância da Terra”, mas também apresenta, com suas cores e linhas, a presença constante da mulher, em uma apologia intensa à vivência, de cenas e olhares carregados de simbologias. De acordo com Maria João Fernandes (1995, p. 37), a pintura se converte em poesia e a “beleza é recriada” e “se reconstitui uma plenitude

sonhada”. Características como o onirismo são extremamente presentes, fazendo com que olhemos para as telas com olhos de sonhar, enxergando o além-tela. Tratando-se de uma linguagem plástica, há intenso colorido remetendo ao simbolismo cósmico do arco-íris presente em diversas culturas. Tal colorido pode ser vislumbrado como a tão sonhada liberdade e harmonia que Moçambique lutara tanto para conquistar.

A mescla de elementos geométricos para constituir outros elementos significativos faz-se também em grande escala nas obras de Chichorro, levando-nos então a sermos testemunhas de seu mundo mágico de tradições e ritos moçambicanos. Carmen Tindó Secco (2005) afirma que as obras de Chichorro são pinturas narrativas que, por meio do onirismo plástico, conta histórias do passado e do presente e nos convida a seguir a sedução lírica estabelecida pelo uso de tons líquidos e ressonâncias musicais. Além disso,

as telas de Chichorro apreendem os sonhos esgarçados nas dobras da história de Moçambique, país destroçado por duas guerras: a colonial, que se estendeu de 1964 a 1975; e a de desestabilização, que durou de 1977 a 1992, tendo sido travada entre a FRELIMO, partido do poder desde a Independência, e a RENAMO, a oposição moçambicana, insuflada pela antiga Rodésia e pela África do Sul (SECCO, 2005, p. 02).

O contexto em que as obras se inserem facilitam o entendimento de determinados elementos das produções, pois vemos que a recuperação de ideais como a identidade nacional e a memória coletiva reafirmam a presença de uma tradição que precisa ser divulgada.

Dada essa contextualização e análise inicial, cabe ainda estabelecermos comparações entre algumas telas específicas de Chichorro e a narrativa de Couto. Para isso, catalogamos trinta e uma obras de arte pertencentes à coleção *Jogos de brincar com areia* (1998), do pintor Chichorro. Destas, doze telas apresentavam a mulher como protagonista.

Das doze obras selecionadas, trouxemos apenas três como forma de ilustrar a comparação que objetivamos desde o início. Optamos, neste artigo, por evidenciar leituras análogas entre as duas linguagens, apresentando a tela de Chichorro e um trecho da narrativa de Couto, lado a lado. Vejamos a primeira possibilidade de diálogo.

Talvez esse soberano que todos temiam, ao erguer tão imenso império, não fosse senão um solitário sofredor. Quem sabe fosse o amor o único império que Ngungunyane buscava? Ou talvez,



Figura 1: *Noiva com Galinha-do-Mato*
(*Bride and Ant-Trush*) – Série: *Noivas* – 1996.

em todos estes anos de guerra, tivesse sido outro o seu propósito: encontrar uma mulher como eu, capaz de infinita paixão. E assim se explicavam os seus infindáveis casamentos. O imperador, diziam, tinha tantas mulheres que acreditava que todas as crianças do mundo eram seus filhos. A pergunta era: quando me apresentasse na sua corte, tomar-me-ia ele como esposa ou como filha? Ou me mandaria matar para cimentar o medo que era o sustento do seu trono? (COUTO, 2015, p. 28).

Na presente tela, Chichorro traz a figura de uma noiva sentada em frente ao que podemos descrever como uma janela aberta ou uma pintura. Apoiada em uma gaiola com galinhas do mato e iluminada pela luz do luar, a noiva nos mostra seu olhar altivo e sonhador sobre algo que está para além da tela. A noiva representa o ato social de *tornar-se mulher*, que, por tradição, é relegado a toda a menina. Todavia, pelas feições da noiva, o casamento não parece ser um rito feliz. Nesse mesmo caminho, a personagem Imani, de *Mulheres de Cinzas* (2015), desejava, com todas suas forças, *ser* mulher.

Em ambas as obras, as figuras femininas tematizam o casamento. Na tela, o olhar da noiva e a presença da gaiola reforçam a noção de aprisionamento. Na narrativa, a discussão promovida por Imani, ao pensar sobre os infindáveis casamentos do Imperador, reforçam a infelicidade gerada pela convenção social, sem a intensidade do amor. Com o olhar altivo e sonhador, colocamos a

noiva e Imani lado a lado para que possamos ver que ambas nos mostram e escondem suas maiores aspirações. Em frente ao que pode ser uma janela, temos a visão do horizonte banhado pela luz da lua. A representação do horizonte nos remete à ideia de futuro, de algo que estaria para acontecer, que é o caso da noiva, pois não se sabe se ela já casou ou está à espera de seu companheiro. Da mesma forma que a noiva espera e aspira algo que parece distante, Imani demonstra apego ao passado, apego à sua identidade e à sua memória, mas desejo de um futuro diferente e de uma nova história a ser construída.

As cores da tela são quentes e, aliadas ao olhar feminino, remetem à tensão que demonstra o desassossego em que a personagem vive. Tal ideia de desassossego reforça-se com a relação de poder expressa por Imani, ao questionar o que aconteceria com ela diante do Imperador. A imagem de uma mulher moçambicana, à mercê do poder masculino, revela a identidade do povo moçambicano de uma África desposada, usurpada, engaiolada, mas, mesmo assim, empreendendo a tentativa de construir a esperança do futuro. Nesse contexto, Mia Couto e Roberto Chichorro construíram a imagem da esperança, mesmo diante de uma realidade de guerras. O ato de Imani, ao enxergar o Imperador não mais como um tirano, mas como um possível sofredor solitário é um ato de esperança, evidenciado pela presença do horizonte na tela, pela possibilidade de futuro marcada pelo vestido de noiva.

Desse modo, a literatura e a pintura moçambicana assumem relações dialogais a partir do momento em que se percebem como instâncias de resistência. Reunindo ética e estética, arte e política, memória e história proporcionam uma discussão em torno da produção da literatura de combate, de resistência, canto engajado à realidade de uma guerra generalizada nas colônias portuguesas naquele continente. No entanto, além da temática da guerra, também se tornam recorrentes as temáticas relacionadas aos diversos personagens desse espaço em que viver apaga-se com a violência. Imani parece não ter direito a sonhar algo simples e cotidiano, como o casamento, pela presença da guerra, enquanto a moça da tela, ao vivenciar o simples, parece não ser permitida a sonhar com aquilo que vê no além-tela.

A segunda obra que nos faz refletir sobre a identidade feminina em comparação à narrativa é *O rapto* (1980).



Figura 2: *Rapto (kidnapping)* – 1980.

Por um momento pensei que não seria tão mal assim se me raptassem. E me levassem para onde um rei me escolhesse como esposa. Por fim, seria mulher. Enfim, seria mãe. E como rainha e como mãe teria poderes sobre os VaNguni. E traria a paz às nossas nações. Os meus irmãos retornariam a casa, as minhas irmãs regressariam à Vida, a minha mãe deixaria de vaguear sonâmbula pelo escuro (COUTO, 2015, p. 46-47).

Nesta tela, Chichorro traz a cena de um rapto, como o próprio título nos diz. Em descrição, temos a figura da mulher ao lado de um ser que se assemelha a um bode com traços míticos. Ainda dentro do quadro, temos um pássaro que junto às outras duas figuras compõem a tripulação do que parece ser um barco que navega em águas incertas. Já o trecho mencionado de *Mulheres de cinza* (2015) remete à cena em que Imani e os pais estão na floresta e alguns soldados aparecem para intimidá-los. Os soldados ameaçam levar Imani como forma de pagamento aos “impostos” que o pai dela deixara de pagar ao Imperador. No trecho selecionado, vemos que a personagem encarna, por instantes, a figura de uma heroína que tem o desejo de trazer a paz para sua gente, mas que, ao mesmo tempo, pensa em si e no seu futuro. O sacrifício para salvar seu povo seria casar com o Imperador na intenção de proporcionar o sossego que todos aspiravam desde o começo do império.

Nas duas obras, divergências e convergências podem ser avaliadas. Enquanto Imani quase deseja o rapto para tornar-se rainha, em sacrifício, a mulher da tela parece estar ferida, usurpada. Expondo seu corpo nu, o aparente sangue que sai de sua vagina reforça a violência sofrida. Segundo o Dicionário de Símbolos Literários (2009), na África, o bode é o símbolo da virilidade, significa a pujança genética, a força vital, a libido e a fecundidade. Todavia, a Europa Cristã traz o aspecto negativo do símbolo, que reforçam a imagem do macho com seus vícios que

não consegue dominar, em constante ereção. Nesse sentido, tanto tela quanto narrativa reforçam questões culturais importantes no espaço moçambicano em confronto ao espaço europeu. Serem raptadas pelo bode ou pelo Imperador pode tanto trazer um resultado positivo ou negativo para as mulheres das narrativas: ou o sacrifício, ou a felicidade, ou a possibilidade de seguir adiante, fazendo-se mulher e rainha, ou a possibilidade de ser ultrajada, objetificada, suprimindo seus desejos.

Imani pode ser vista como a imagem de sobrevivente, aquela que busca a paz e, ao fazer isso, combina memória e esquecimento reforçando mais uma vez o caráter da esperança. Parece que, embora a memória seja presente, há a necessidade de esquecer, fuga que se evidencia na tela – apesar de ser um sequestro – é uma fuga, pelo distanciamento dado pelos elementos mar e barco, de uma realidade vivida.

Para Márcio Seligmann-Silva (1999), somente a arte pode dar conta de enfrentar o desafio de representar o indizível, assim o testemunho assume o signo de necessidade e impossibilidade, concomitantemente, pois “testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (real) com o verbal” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 40). Em Couto e Chichorro, o ficcional e representativo dão conta de dizer

o impronunciável de forma literal.

A seguir, passamos a analisar a terceira e última tela em comparação ao texto literário:

– 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. (...) Mais grave ainda era a minha alienação: os sonhos de amor que tivesse não seriam na nossa língua, nem seriam com a nossa gente. Foi assim que a mãe falou (COUTO, p. 48).



Figura 3: *Luar Vagabundo Sonhando Noivados* (*Vagabond Moonlight dreaming of Betrothals*) – 1986.

Em *Luar Vagabundo Sonhando Noivados*, temos outros elementos além da mulher. Em descrição, a mulher ao centro da tela, com o usual olhar altivo e sonhador segurando flores, na presença de dois outros homens, um que toca um violão e o segundo, que toca uma gaita. Ainda compondo o ambiente, visualizamos um vaso com flores, a lua e uma gaiola. O título da pintura também nos faz pensar que a cena familiariza-nos a uma serenata, ritual em que o rapaz vai até a moça e lhe entrega flores e canções românticas em troca do seu amor, em uma noite de luar. É o homem que corteja a mulher, sem sequer saber se ela assim o deseja. O emprego de cores evidencia diversos tons de azul e branco, refletindo a lua; o olhar perdido da mulher parece estar em harmonia ao título que contém a palavra “noivado”; por fim, a gaiola reaparece, podendo ser um elemento representativo para o casamento.

Carmen Tindó Secco afirma que o onirismo pictórico de Chichorro dialoga não somente com artistas como Mia Couto, mas com as poesias de Patraquim e de Eduardo White. A presença do sonho é perceptível na pintura quando olhamos para as expressões dos personagens e para elementos que o artista insere no contexto. Já na literatura podemos ver de forma um pouco mais clara e explícita, como no trecho “os sonhos de amor que tivesse não seriam na nossa língua, nem seriam com a nossa gente” (COUTO, 2015), em que a personagem não experimenta os limites de território, linguagem ou cultura para projetar suas aspirações amorosas.

A mulher, nos dois casos, exprime desejos e aspirações desmesuradas, fazendo-nos testemunhas e talvez cúmplices de seus sonhos. Imani é acusada de não sonhar na própria língua, de modo a trair seus antepassados e apagar suas memórias, construindo novas formas de vida. No título de Chichorro, é o luar que sonha noivados, o que nos faz questionar se a moça os sonha. A identidade feminina nos mostra que, sempre pensando no contexto exterior, o fardo de carregar a contemporaneidade torna-se maior, pois, sair dos caminhos das tradições e sujeitar desejos e anseios ao seu bem querer, é algo difícil, uma vez que o mundo masculino perpetua tais tradições. Nesse sentido, a identidade em crise pontuada por Hall (2006) reforça a dificuldade de ligar-se à nação, aos seus costumes, aos seus rituais e, portanto, às suas memórias. A guerra, a violência e os traumas geram a dificuldade de dizer-se e compreender-se em um espaço de apagamento

de vozes e desejos, mas também reafirmam a necessidade de lembrar para que não se esqueça.

Breves Considerações finais

A literatura e as artes são o lugar do híbrido, pois mesmo promovendo a criação ficcional, a realidade, no contexto literário e artístico, é dada pelos sujeitos e suas subjetividades. Por outro lado, se a literatura e as artes relacionam-se diretamente à realidade, elas também se relacionam entre si, estabelecendo inúmeras possibilidades de diálogo. Nesses diálogos, as relações são de ordens variadas e complexas: a poesia diversas vezes se inspira na pintura, na escultura ou na música; do mesmo modo, estas outras artes também fazem o uso de alguns aspectos desenvolvidos pela poesia.

Na tarefa de estabelecer este diálogo, também foi possível recuperar as origens, as tradições e as identidades desconstruídas e construídas, observando-se que as telas e as letras trabalham em conjunto na produção artística pós-colonial. As impressões que os artistas colocam em suas obras fazem com que o cenário de trauma e desastre ganhe nova significação e nova roupagem. Acredita-se que os traços de memória dentro do *corpus* selecionado funcionam como uma ferramenta para construir a musealização do trauma pelo qual Moçambique passou. Tal musealização encontra as linhas e os traços poéticos de ambos os autores para (re)afirmar o passado e todas as suas dores, em busca da libertação.

Mediante tais fatos, podemos ver a identidade como algo que não é fixo, mas sim formado por processos conscientes e inconscientes do sujeito. A privação de uma identidade pessoal faz com que o sujeito entre em conflito consigo mesmo e com os acontecimentos que o cercam, operando simultaneamente à tentativa de recuperação.

A mulher que dispõe de memória e identidade é a que aparece nas obras que selecionamos. Toda a sua construção é voltada para a afirmação de duas vertentes: o passado doloroso que corrompe seu presente e possivelmente modificará seu futuro e a identificação com o contexto totalmente dicotômico em que vive.

Na mulher proposta por Chichorro, os dois conceitos são intensamente mesclados, uma vez que a voz feminina, negra, colonizada e inferiormente moralizada era vista como aquela que, numa socieda-

de extremamente patriarcal presente em Moçambique, não tem vez nem voz. Já em Mia Couto, a figura de Imani e sua mãe, aparecem com um poder extremamente gigantesco, uma vez que modificam grandemente a configuração não somente dos personagens masculinos, mas de todos os personagens que convivem e lidam com elas durante a trama. A mescla de personagens faz com que a recuperação da memória se apoie intensamente nas aspirações por uma identidade extremamente necessária e que reafirme as soluções que se perderam no passado e ressurgem com a contemporaneidade.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução Carlos Alberto Medeiros, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melin, Lucia Melin. 24.ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CHICHORRO, Roberto. *Jogos de brincar com areia*. Impressão: Sociedade Industrial Gráfica, agosto, 1998.
- FERNANDES, Maria João. *O País da memória*. In: *JL. Artes*. Ano XV, nº 645. Lisboa, 05/07/1995.
- GARCÍA, Flavio. “Traços identitários da realidade moçambicana sob as lentes do maravilhoso: apropriações e ressignificações discursivas”. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira [Orgs.]. *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- SECCO, Carmen Tindó R. *Um diálogo de letras e telas*. UFRJ, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.
- XAVIER, Edgardo. “Roberto Chichorro”. In: CHICHORRO, Roberto. *Jogos de brincar com areia*. Impressão: Sociedade Industrial Gráfica, agosto, p. 27-37, 1998.

A teoria do número três no conto *A cartomante*, de Machado de Assis

Francisca de Lourdes Souza Louro (UEA)

*Mon ami, faisons toujours des contes...
Le temps se passe, et le conte de la vie
s'achève, sans qu'on s'en aperçoive (Diderot).*

O conto “A cartomante”, de Machado de Assis, publicado originalmente na *Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro*, em 1884, e posteriormente incluído no livro *Várias Histórias e contos: uma antologia*. Este texto merece o alcance com enquadramento de natureza histórica, social e literária na identificação do considerável termo “modernismo”, por se perceber acuidade à exploração de novos instrumentos da realidade literária. Machado ocupa lugar de relevo no panorama da literatura brasileira na época do Realismo/Naturalismo, curiosamente nascido como autor na época do Romantismo. Seus olhos caracterizam a sociedade com falta de idealismo e encarna, deliberadamente, uma postura contestatória, criando personagens que se situam num permanente mal-estar perante si e a sociedade. O que torna Machado um escritor trazido para o Modernismo é essa veia bisbilhoteira que há no leitor, sempre à cata de encontrar rastros de novidade nos escritos no bruxo do Cosme Velho.

Este estudo sobre o conto “A cartomante”, de Machado de Assis, tem a proposta de olhar a perspectiva simbólica da numerologia que o autor, possivelmente, tenha utilizado por toda narrativa. Claro está que esta é uma “possibilidade” de leitura. O número três, na numerologia e na simbologia atinge uma variedade de feições, portanto, só observando as metamorfoses e as possíveis imperfeições adversas que o envolvem e que se recorreu ao místico para que se possa apontar as características do absurdo nesta narrativa. O leitor machadiano já o tem como o mais astuto escritor da época do Realismo que propunha uma literatura baseada nos pressupostos Positivistas, Abolicionista, Evolucionismo, Revolução Industrial e o So-

cialismo marxista. Este é um autor que criou possíveis teorias como as do Medalhão, do Espelho, onde diz que o homem é possuidor de duas almas, a interior e a exterior, e a teoria do Humanitismo que propunha a cura pelo uso do emplastro, numa franca demonstração de descrença das possíveis propostas da ciência na época, sendo ele mesmo um sofredor e nunca curado por ciência alguma na questão da epilepsia e da gagueira.

No conto “A cartomante”, observa-se como características marcantes do estilo deste autor, o leitor encontrar em primeiro plano: a ironia; o abundante uso de metáforas; também apresentar personagens imprevisíveis e assim os fazer agir; abusar no uso de comparações superlativas, bem como na ambiguidade do comportamento social ambíguo. Machado utiliza-se de ingredientes narrativos como a intertextualização literária, e o recurso da onisciência narrativa, que serve para dinamizar o relato da história e acentuar os momentos dramáticos do texto. É neste recurso que se eleva e se prolonga a catarse no leitor machadiano, ingrediente que o tornou superior em sua época.

O gênio Machado, de fundo temperamental sarcástico o leva a admirar o português Eça de Queirós, na mesma linha do triângulo amoroso, destrói a ideia de relação perfeita no casamento, para ambos, casamento é um contrato social que serve para dar satisfação à sociedade. A mulher é representação de poder, nas posses do esposo, que fica amarrada ao que ela veste. Isso está no ontem e no hoje contemporâneo, Machado é tratado como o purista da língua portuguesa, o leitor faz um percurso pela filologia da época, para ver o tratamento que o tempo foi dando a este novo molde de dizer e escrever.

A numerologia apresentada no texto

A trama do conto “A cartomante” tem como perspectiva temporal o ano de 1869. A soma desses números 1 + 8 tem-se o resultado igual a 9. Desta soma surgem os números 9 e 6. Temos o nove como a multiplicação de 3 x 3, e o 6 sendo o produto de 2 x 3, associadas às circunstâncias da trama. O número 2 representa os amigos Vilela e Camilo, companheiros desde a infância. Já o numeral 3 remete-se à amizade que Vilela, Rita e Camilo nutriram por uns tempos.

Quando o jovem Camilo perde a mãe, Rita e Vilela servem de porto seguro na dor do luto maternal.

Vilela, Camilo e Rita, / três nomes, / uma aventura e nenhuma explicação. A teoria do número três, no conto “A cartomante”, de Machado de Assis, é um estudo com a proposta de olhar a perspectiva narrativa ressaltando que é uma “possibilidade” de leitura na numerologia e na simbologia que o número três atinge por toda malha textual.

Observe como o autor conclama o leitor para participar de uma possível “nova teoria” e, então, expõe as origens de cada personagem. A princípio, fala dos homens que formam os catetos opostos e adjacentes condicionados à personagem Rita, que se insurge como a hipotenusa, na união desses catetos, exposta e utilizada para este exemplo também como pontos a serem considerados dentro desta teoria; a teoria do triângulo representando o número três existentes na obra machadiana.

Triângulo, na matemática, apresenta-se com três lados iguais com uma área interna de 180° graus. Na Cartomante, esta figura representa muito mais e o renomado autor inicia sua jornada triangular com a frase cheia de mistério evocando Hamlet de Shakespeare preconizando que há mais cousa no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia - com esta frase tem-se a base do triângulo para em seguida se perceber na primeira linha a forma do cateto adjacente, na escolha das três personagens, uma mulher e dois homens e, para formar o cateto oposto, tem-se a Cartomante, sendo a personagem primordial decidindo a desdita dos amantes. As circunstâncias em que os fatos se darão e finalizando com os números que o escritor cita, é para dar pistas de sua intenção com relação à tríade, ou simplesmente o número três. Far-se-á algumas reflexões sobre cada um destes fatos tendo como base os símbolos e o significado que cada um deles nos sugere. Para este estudo recorreu-se ao Dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, e Brenda Mallon.

O triângulo (Rita, Camilo e Vilela) tem um significado feminino, principalmente se tiver o vértice para baixo, e, para os dogmas, (muitos povos atribuem sua ancestralidade a deuses, aos céus, estrelas e planetas) assim, sentem-se um símbolo de virilidade fecundadora. Os psicanalistas que trabalham a teoria freudiana veem o três como um símbolo sexual. A religião espiritualista, como o catolicismo professa o dogma da Trindade. O três, também pode

designar os níveis da vida humana = material, racional e espiritual ou divino. Assim como as três fases da evolução mística = purgativa, iluminativa e unitiva (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 902).

Aqui se professa a interpretação da Teoria

Era mais de meio dia.

Era quase uma hora.

Nas duas frases pode-se concluir que a trama ocorre entre o meio dia e meia, e, na outra, quinze minutos antes das duas horas da tarde. Meio-dia representa a claridade máxima sem sombra, é a hora da decisão misteriosa (lenda da antiguidade).

Nesta frase, observa-se mais uma coincidência acerca do número três, o número de batidas na porta, e, eram seis os degraus da casa da cartomante, também, foram três as cartas lidas por ela, foram três os cenários onde o enredo se passa (a casa de Vilela, a casa da cartomante, a casa da comprovinciana de Rita).

Também, apresenta as *ruas dos Bardonos, rua da Guarda Velha e a rua das Mangueiras* por onde andavam os amantes.

Vejamos agora um caso mais complexo, um caso que parece paradoxal, as cartas que se insurgem como revelação do escondido caso amoroso e as do baralho definindo o indiferente destino: A modernidade afirma-se no século XIX no contexto de uma ideologia do progresso, com contornos de verdadeira fé, e com o qual se identificam, quer o proletariado da industrialização incipiente da época, quer a classe social emergente buscando bem-estar e conforto, representantes dos desejos universais. O desejo de uma vida boa.

Camilo recebeu mais duas ou três cartas.

As cartas são referências constantes no texto: as cartas de Vilela para Camilo, quando estavam separados por terras distantes, as cartas da cartomante dispendo-as sobre a mesa enquanto lia o destino dos amantes e, as cartas anônimas endereçadas a Camilo.

Voltou três cartas sobre a mesa

Baralhou-as bem, transpôs os maços, uma, duas, três vezes.

baralhou-as bem, transpôs os maços, uma, duas, três vezes; As cartas dizem-me...

As cartas dizem-me... São as mensagens das cartas - a profecia do oráculo sobre o destino dos três personagens. Observa-se a relação das cartas recebidas por Camilo e as cartas expostas pela Cartomante sobre a mesa e que falam do destino de Camilo, Vilela e Rita. Três - É o número do princípio masculino, ao lado do 1 (divino) e do 2

(feminino). Seu elemento é a água e sua figura é o triângulo ambos presentes no símbolo médico-alquimista. Um símbolo da plenitude exerce fundamental papel universal em quase todas as religiões. Exprime ordem intelectual e espiritual; em Deus, no Cosmo ou no Homem. Sintetiza a trindade do ser vivo ou resulta na conjunção de Pai – Mãe – Filho (Representando a família).

Esse número, para os chineses, é apresentado como perfeito; a expressão da totalidade e conclusão: nada lhe pode ser acrescentado. Para os cristãos é a perfeição da unidade divina: Deus é um em três pessoas; Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo. Os três reis magos. As três virtudes: fé, amor e esperança. Três princípios fundamentais na alquimia: o enxofre, o sal e o mercúrio. Os senhores do universo são três irmãos: Zeus, o céu e a terra; Poseidon, os oceanos; Hades, os infernos. Nos contos e lendas: três enigmas a decifrar, três provas a vencer. Na filosofia o trio é princípio intermediário entre pensar e ser (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 899).

A idade de Rita está carregada de enunciação, o autor não se contenta em apenas transmitir um conteúdo, mas também, em enunciá-los com disposição de unidades dotadas de sentido para combinar e identificar (MAINGUENEAU, 2008, p. 21), para que sejamos levados a proporcionar todo o peso que o número três carrega pelo enunciador chamado narrador.

Observemos a frase: *Vem já já à nossa casa; preciso falar-te sem demora.*

Machado oferece um quadro centralizado ao que ele chamou de “indiferente Destino”, porém conduz o leitor ao centro de um devaneio que pode ser usado para nós mesmos. Camilo é levado ao encontro da curiosidade que está determinada pelo narrador já que a casa aponta para a segurança de todos nós, porém, será o confronto do indiferente destino que ultrapassará o reino dos fatos soberbos de Camilo. E, é sempre assim, o centro do devaneio está bem determinado como meio de comunicação entre o homem e o pensamento, com a mesma segurança que os conceitos bem definidos que a imagem possa revelar segurança na velha morada da cartomante.

A casa olhava para ele. As pernas queriam descer e entrar... Camilo achou-se diante de um longo véu opaco... pensou rapidamente no inexplicável de tantas coisas. A voz da mãe repetia-lhe uma porção de casos extraordinários; e a mesma frase do príncipe de Dinamarca reboava-lhe dentro: ‘Há mais coisas no céu e na terra do que sonha a filosofia... Que perdia ele, se...?’.

Ele tornou a bater uma, duas três pancadas. Veio uma mulher, era a cartomante.

A casa tanto a de Camilo como a da cartomante e a da comprovinciana que emprestava para os encontros amorosos de amor aos jovens amantes pode significar - o templo da alma e os polos onde a trama ganha ares relevantes (casa do encontro, casa da cartomante, casa de Vilela e Rita;) - o ser interior que, segundo Bachelard (1998), em seus andares, seu porão e sótão (na casa da Cartomante) simbolizam diversos estados da alma. O sótão representa a elevação espiritual. Na psicanálise, a casa é vista detalhadamente numa relação com o corpo: a fachada corresponde à aparência externa; o telhado, à consciência; o porão, ao inconsciente e a cozinha corresponde às transformações psíquicas. Símbolo do cosmo.

Vejamos como está construída a casa da cartomante;

A luz era pouca, os degraus comidos dos pés, o corrimão pegajoso; mas ele não viu nem sentiu nada...; Velhos trastes, paredes sombrias, um ar de pobreza, que antes aumentava do que destruíra o prestígio. Camilo deu por si na calçada, ao pé da porta; disse ao cocheiro que esperasse, e rápido enfiou pelo corredor, e subiu a escada.

Quando o narrador sugere a pouca luz na escada da casa da cartomante é, seguramente, para construir um ar soturno e convencer a Camilo de estar a ouvir o oráculo, como na antiga Grécia. Esta passagem lembra-nos Édipo de Sófocles ouvindo sobre seu destino.

A porta simboliza o local de passagem entre dois estados; entre dois mundos; entre o conhecido e o desconhecido; também, abre espaço da luz para as trevas, ou vice-versa é a passagem do destino. A porta se abre sempre sobre um mistério, causando espanto diante de uma situação positiva ou negativa. Ela também tem valor psicológico, indica não somente uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo ao além... a passagem da terra ao céu - (de Vilela). Assim, esse objeto é a comunicação do instrumento oculto - (a Cartomante).

Escada de pedra - ponte rígida que leva Camilo a dois momentos fundamentais em sua vida - (consulta à cartomante e chegada à casa de Vilela). A subida dos seis degraus pelo personagem pode significar o símbolo por excelência da ascensão e da valorização, ligando-se à simbologia da verticalidade. Mas, ela indica uma ascensão gradual e uma via de comunicação em sentido duplo entre diferentes níveis. Em relação à altura seria a dimensão de um ser visto do

exterior. Ela é também o símbolo das permutas e das idas e vindas entre o céu e a terra. É sempre pelos degraus sucessivos que a alma realiza sua própria ascensão. No entanto, a descida pode significar o Hades, apelidado de Pluto, filho de *Cronos* e *Reia* que ao nascer foi engolido por seu pai e só voltou a luz do dia graças à intervenção de seu irmão *Zeus*. *Hades* tem o poder absoluto do mundo inferior, e etimologicamente *Hades* é o invisível, o mundo dos mortos.

Eram seis os degraus de pedra da casa De Vilela, - ($6 \div 2 = 3$), a consulta à cartomante custava dois mil-réis, Camilo pagou dez mil-réis, em número real temos: 1, 0 e 2, e que, ao dispensarmos o zero, temos ($1 + 2 = 3$).

Camilo *olhou, viu as janelas fechadas, quando todas as outras estavam abertas e peçadas de curiosos do incidente da rua. Dir-se-ia a morada do indiferente Destino.*

As janelas da casa da cartomante estavam todas fechadas quando todas as outras estavam abertas e peçadas de curiosos do incidente da rua - ignorando qualquer tentativa de impedimento do futuro das personagens; - Simboliza penetração, possibilidade e distância. A torre alta faz analogia ao ser humano, simboliza a consciência. Também, em alguns casos, os olhos da alma; do interior para o exterior.

Pé - Parte do corpo dos homens e dos animais mais próxima da terra. Relaciona-se com a vontade (instrumentos da locomoção). Pisar a terra simboliza tomar posse. Pisar o inimigo simboliza a sujeição total. Na crença dos romanos entrarem na casa com o pé direito traz sorte e com o pé esquerdo traz azar. Os pés descalços são símbolos de humildade; da pobreza inconsciente. Na psicanálise o pé é símbolo fálico (relativo ao falo - pênis).

A palavra cartomante surge no texto por dezessete vezes, e 18 na soma $1+8=9$ e, nove é o número

das esferas celeste. E ainda, um dos círculos infernais. Aparece na religião católica como o aspecto novenário para alcançar graça ou agradecimento pelo benefício concedido. Nos escritos homéricos este número tem valor ritual, Deméter percorre o mundo durante nove dias à procura de sua filha Perséfone. Latona sofre durante nove dias e nove noites as dores do parto; as nove musas nascem de Zeus, por ocasião de nove noites de amor. Nove parece ser a medida das gestações humanas, das buscas proveitosas e simboliza o coroamento dos esforços, o termino de uma criação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 642).

O narrador faz uma citação sobre *Vastas asas cinzentas* (alusões às três parcas e às três fiandeiras do destino da mitologia grega e compete-lhes a fiação do destino dos homens). Cabe ainda dizer que, a cartomante, figura como o Oráculo consultado pelos heróis da Grécia, antes de partirem em missão gloriosa e definitiva, de fato, a missão de Camilo era algo do mesmo porte tal foi o desfecho da trama. A morte do amante é vista como exaltação e, só desta forma, ele sempre será lembrado tal qual aquele que acima de tudo, encontra o sentido para viver e morrer, tudo é suportável se o amor existir.

De um modo geral, a presença do número três neste conto é bastante representativa, isto pelo fato de que o autor é cauteloso na construção de sua obra, não só pelo modo de prender a atenção do leitor, mas também, pela maneira de despertar neste a vontade de ir mais adiante, pois as palavras são, sobretudo, a chave do enigma que se apresenta de forma silenciosa e discreta dentro do texto, onde só uma leitura não basta para entender algo tão arquitetado equiparado ao labirinto de Dédalo, por isso ao ler o conto “A cartomante” é necessário observar cada um destes fatores.

A personagem Rita recebe umas pinceladas severas recheadas de crítica pelo narrador. Mulher de caráter emblemático, desenhada numa visão paratópica por ser parte de um local, cuja pertinência apresenta em si a sociedade problemática, colocada no limite, de uma fronteira de marginalidade, somente tolerado por ser parte de uma mulher que saiu do romantismo e sonha viver o amor dos romances daquela época, uma Emma Bovary flaubertiana, ambas rejeitadas pelo tempo, pela sociedade e conforme as modalidades variáveis do tempo. O amor quando pervertido, ao invés de ser o centro unificador buscado, torna-se princípio de divisão e de morte. Sua perversão busca destruir o valor do outro, numa tentativa egoísta.

A referência na questão do olhar nas mulheres machadianas é muito frequente. Mas, o desenho da personagem Rita fica assim arquitetado: *os olhos teimosos de Rita...; uma dama formosa e tonta...; era graciosa e viva nos gestos, olhos cálidos, boca fina e interrogativa. Era um pouco mais velha que ambos: contava trinta anos...; desconfiada e medrosa...; subjugada e lacrimosa...; era a sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher e bonita. Odor di femina...; Rita como uma serpente foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado.* O veneno pingado na boca de Camilo por Rita em um

beijo que sela a união dos amantes encontra referencialidade e materialidade da figura bíblica da serpente usada como motivo persuasivo de pecado terreno.

Talvez, Rita não caiba no modelo de musa inspiradora. A modalidade arquétipo de seu arcabouço rasteja na histórica ironia do autor, quando desmistifica o endeusamento feminino que o romantismo consagrou às mulheres de sua época. Rita é o que Machado criou em razão de sua observação nas relações da vida da sociedade brasileira na época do regime monárquico. E a importância concedida à contemporaneidade passa na verdade a ser de grande relevância no contexto da modernidade por identificarmos a clareza da racionalidade feminina, desde então, e ainda perdurar os mesmos valores, daí se reconhecer que Machado é um autor que consegue ultrapassar as esferas da temporalidade em seu propósito de composição de personagens. Os heróis deste tempo chegam às raias da loucura, e os poetas e ficcionistas revelam projetos de orientação pela ciência no fim do século XIX.

A frase de Shakespeare que abre o texto é marca visual que reside no jogo catafórico que chega a anunciar o desfecho do final em razão da possível enunciação. Positivamente, Machado sabe contar histórias, e essa, é desde a Grécia antiga uma das mais belas ocupações humanas. Também serve de solidariedade na hora de fazer seu texto ao autor que também falou em teatro as mazelas humanas como a usura de um Mercador de Veneza, a inveja que permeia todo texto Otelo e ao próprio Hamlet consagrado como um dos textos que trabalha a tradicional invidia que faz parte da humanidade. Também, serve de motivo tentador para várias considerações sobre as várias possibilidades entre a razão e o incógnito que a razão desconhece. O texto serve de comunicação e até de uma lição, ou se quisermos, um diálogo didático e filosófico no mais amplo sentido da palavra com este autor.

Machado decifrador do mundo e alquimista do sonho usa de possibilidades vis como esta que faz referência à serpente bíblica. Desenha a figura Rita sedutora tal qual fez Eva ao seduzir Adão para comer o fruto da árvore proibida por Deus e viver em pecado. Machado foi buscar as raízes mais próximas da valorização do pecado que ainda hoje está presente este modelo conservador de determinar o bem e o mal.

Rita como uma serpente foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe

estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Este vertebrado encarna a psique inferior; o psiquismo obscuro, o que é raro, incompreensível e misterioso. Na psicanálise é símbolo sexual masculino pelo formato fálico e feminino pelo ventre devorador, é símbolo da libido. No antigo Testamento é animal impuro; representa o pecado e a satanás; também simboliza a inteligência, a serpente de bronze de Moisés foi objeto cúltico dos judeus. Representação simbólica de Cristo é a serpente nos báculos dos bispos. Na arte medieval cristã, encontramos a representação da serpente tentadora do paraíso, com cabeça de mulher e possuidora de seios. Para os romanos, eram símbolos dos espíritos do lar e da família. O Fisiológico cita a serpente como Mateus – 10,16: “Sede prudentes como as serpentes e sem malícia como as pombas”.

Observemos como o narrador desenha a cartomante:

Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos...; olhava para ele, não de rosto, mas por baixo dos olhos...; com os longos dedos finos, de unhas descuradas...; duas fileiras de dentes que desmentiam as unhas. Os dentes e o sorriso representam a sutileza humana em contraste com a profecia, as mãos manipulam esta profecia, mas não podem impedir que ela se cumpra, já que cabe ao homem escolher a porta de entrada e de saída na vida, mesmo para os já determinados pelo indiferente destino.

Então, o narrador permite que seja a própria cartomante quem as pronuncie: “As cartas dizem-me”... Neste fragmento percebe-se a ironia machadiana que, de uma boca perfeita, saia a mentira deleitosa, numa clara advertência de que a mentira é a arma dos inocentes. Os dentes significam a perfeição com a qual se divide o alimento que recebemos e que alimenta de prazer o inferior (corpo) que tem a seu encargo guardar a alma.

Deve-se esclarecer uma conexão íntima de recorrer à cartomante, o de perceber onde reside a mentira, o que devemos ou não acreditar, na construção / reinvenção de uma antiga prática que parece determinante no destino da boa para a má fortuna, e que provoca no leitor, o que os gregos chamam de catarse. Isso também é o impulso que o homem sente em reescrever a história, a literatura.

Os heróis machadianos estão no plano da corrente literária francesa chamada de “novo romance” que tratou de abolir completamente o protagonista do cenário romanesco. Neste cenário, os

personagens são considerados apenas sujeitos agentes ou pacientes de suas ações. Está neste movimento, decretada a morte do herói.

A ironia em Machado de Assis é uma disposição de espírito provocada pela reflexão sobre as contradições de sua existência, carregada de uma visão negativista do homem e do mundo, pela qual tudo é sofrimento, maldade e, conseqüentemente descrença. A ironia como figura de estilo é um metassemema (figura de sentido) que consiste em dizer o contrário do que se deseja dizer. Também se percebe a frustração como característica, pois os acontecimentos na narrativa tomam sempre um rumo contrário ao esperado, continuamente as conjecturas do leitor. A essa forma irônica está ligado um conteúdo humorístico, porque, como sabemos, a essência do cômico reside no desvio da normalidade.

Vejamos os símbolos do texto.



Universo masculino em oposição ao feminino - (representação do ato da cópula ou, o momento em que os amantes consumam o adultério).

As Cartas



Tal como num jogo de cartas Rita é a Dama de copas, Camilo o Valete de ouro e Vilela o Rei de espadas uma trinca poderosa onde ouro é o despertar do apaixonante e perigoso amor em que os amantes se envolvem, a Rainha de copas é o poder sedutor e absoluto que a maioria das personagens femininas construídas por

Machado de Assis tem em comum e o Rei de espadas o orgulho ferido do esposo traído tanto pela esposa amada quanto pelo melhor amigo, ao contrário de Bentinho, Vilela lava sua honra com o sangue dos traidores sem se arrepender do feito. Seria Vilela um protegido de Nêmeses?



O número três e suas relações com a natureza e o homem.

Decifrando a simbologia dos símbolos

Contraste

O negro, gago, baixinho, pobre - filho de uma lavadeira portuguesa e um pintor mulato, e trabalhador.

JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS - n° de letras = 26

Joaki maria maxadu di asis - n° de fonemas = 22

Cálculo: $26+22=48 - 4+8=12 - 1+2=3$ ou $2+6+2+2=12 - 1+2=3$

Ano de nascimento: $1839 - 1+8+3+9=21 - 2+1=3$

Ano da morte: $1908 - 1+9+0+8=18 - 1+8=9 - 9/3=3$

Tempo de vida: 69 anos. $69 - 6+9=15 - 1+5=6 - 6/2=3$

Segundo a cabala, veja:

6 - Símbolo da alma humana

9 - Símbolo da verdade

Resultado = estudo verdadeiro e crítico sobre a realidade e a alma humana e seus conflitos - linguagem pensante - perspectiva realista (característica machadiana).

O Realismo, no Brasil, tem início em 1881 com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* - Machado de Assis.

Cálculo: $1881 - 1+8+8+1=18 - 1+8=9 - 9/3=3$

Por dentro do conto: "A cartomante" - Simbologia Interpretativa

A cartomante = A+carta+amantes = 3 palavras = Enredo

Agora, obteremos a revelação da forma triangular simbólica deste conto;



Triângulo – Figura geométrica do ternário, simbolismo do número três. Entre muitos povos é símbolo do fogo, da força geradora masculina; de ponta para baixo é símbolo da água e do sexo feminino. É símbolo de Deus, da harmonia. Símbolo da Trindade.



Topo=Céu – Base=Terra – Centro=Origem (símbolo de Deus ou do divino)

CÉU

.....

TERRA

“Hamlet observa a Horácio que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia” (Trecho inicial).

Três personagens da trama: Vilela, Camilo e Rita e uma personagem central: A cartomante.

“[...] Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens”.

Três cenários: casa dos encontros, casa do Vilela e a casa da cartomante.

Três tempos universais: Presente, Passado e Futuro.

Três atos temporais: Começo, Meio e Fim.

Detalhamento do tempo: dia, semana, mês, ano e horário.

Três tipos de amores:

Amor de amizade: Camilo e Vilela

Amor de casamento: Rita e Vilela

Amor de paixão / desejo: Camilo e Rita

Três tipos de “cartas”

As cartas – baralho

As cartas – correspondências (correios).

Uma carta - bilheteinho/ bilhete/cartão, enviado por Rita ao amante Camilo.

Três significados da palavra “cartomante” a quem se refere; e um termo central que reger estes sentidos.

Uma cartomante – refere-se a uma vidente de cartas qualquer; sentido indefinido.

Às cartomantes – dirigindo-se a todas as cartomantes de modo generalizado.

A melhor cartomante – atribuição de adjetivo a uma pessoa, ou seja, tomando posse da qualidade de outra pessoa para si mesmo.

E, por último, temos o termo central da narrativa - a personagem regente definida – “A Cartomante”.

Fatores comuns são: Camilo, Vilela e Rita, resultando no famoso triângulo amoroso machadiano.

Acontecimento

Ano: $1869 - 1+8+6+9=24 - 2+4=6 - 6/2=3$

Dia: sexta-feira = $6^\circ / 2=3$

Mês: novembro= $11^\circ (1+1=2 - \text{céu e terra})$

Idade deles:

Rita: $30= 3$

Vilela: $9/3=3$

Camilo: $26 - 6/2=3$

[...] Um dia, porém, recebeu Camilo uma carta anônima, [...] Correram ainda algumas semanas. Camilo recebeu mais duas ou três cartas anônimas...

Cálculo: $1+2=3 - 1+3=4 - 4-1=3$ (1 representa a cartomante regente dos regidos, então podemos dizer que foram três cartas que Camilo recebeu). Obs.: O “ou” tem ideia de exclusão ou inserção.

Um bilhete (para Camilo) escrito: “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora”. Repete esta com os olhos no papel. Agora, em pensamento, escuta a própria voz de Vilela murmurando aos seus ouvidos. Por fim, a mesma frase, mas, assim: “Vem já, já...” - falando para si.

Três frases completas, mas ditas em diferentes formas, e uma com o principal chamado, acrescentada por reticências que entoam o conflito interno do personagem.

Duas situações de mudanças/conflitantes do interior. Veja:

Desde, quando Camilo recebe um bilhete de Vilela: luta espiritual/tormento. Até, visitar a cartomante e ela lhe restituir a paz de espírito, vitória da alma / calmaria.

Meio-dia =12h - metade de um dia que é 24h. Portanto, $1+2=3$ ou $12+24=36 - 3+6=9 - 9/3=3$

Era perto de uma hora da tarde.

13h ou 12:45h/ 13 - $1+3=4 - 4-1=3$ ou (15m para uma)15 - $1+5=6 - 6/2=3$

[...] Trepou e bateu.[...] Ele tornou a bater uma, duas, três pancadas.

Temos duas batidas desenvolvidas; a primeira não se sabe quantas vezes ele bateu. A segunda foram $1+2+3$ e não $1+1+1$ pancadas. Dessa forma, $1+2+3=6$ (pancadas) ou mais de 6, porém, trabalhamos com o que o texto mostra, os números exatos - Aí, $6/2=3$.

Idade da cartomante: 40 anos / Somamos com 30 anos de Rita e 26 anos de Camilo, as duas pessoas que foram consultá-la. Depois, com o resultado comparamos com o tempo de vida do escritor. Vejamos:

$40+30+26=96$ - Note: Tiramos a idade dele passando o 6 para frente do 9 ou vice-versa, resultando 69. Ainda, temos a soma de $96+69=165 - 1+6+5=12 - 1+2=3$, podemos afirmar que este resultado é o tempo que estar acontecendo o enredo, meio-dia (pois, não é uma hora ainda).

Três cartas na mesa. Embaralhou-as uma, duas, três vezes ($1+2+3=6 - 6/2=3$) Assim, embaralhou-as 6 vezes.

Seis - Diz a cabala que este é símbolo da alma humana.

Pagamento: Dez mil-réis / Preço usual: Dois mil-réis - $10+2=12 - 1+2=3$

O preço do destino: $10-2=8$ - Oito mil-réis.

Oito - Segundo a cabala, símbolo da regeneração.

O preço da consulta: $10-8=2$ - Dois mil-réis.

Dois - Símbolo do bem e do mal.

Seis degraus de pedra ($6:2=3$).

Há uma relação entre o Cocheiro e Camilo? Sim. Camilo apressado, aguçado pelo instinto do que poderia acontecer a ele e ao mesmo tempo dominado pelo amor de amizade que talvez consiga reconquistar e depois, o amor de paixão por Rita, como será? Por quê? Porque o cocheiro simboliza o domínio das situações, das paixões e dos ins-

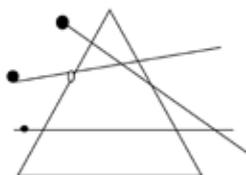
tintos de seus passageiros; sobrecarregados e pesados de frustrações. Nisto, ele carrega toda e qualquer carga positiva ou negativa.

Por que a correspondência por cartas, bilheteinho? Há uma simbologia? Sim. Porque uma relação/situação não existe por si só.

[...] ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão.

Rita estava suspensa do chão, morta. Enquanto, Camilo caiu no chão morto. Há esse vago entre o canapé e o solo. Remete-nos a frase do início do conto.

Triângulo quebrado 3 partes



Com quantos tiros morreu Rita? Não se sabe. Agora, quantas balas tinha o revólver? Também não. Só sabemos de dois tiros disparados que mataram Camilo. Revólver da época, àqueles manuais.

Vejamos a divisão dos tiros numa simbologia situacional: 1º tiro – por ter perdido o amor de sua vida e, o 2º tiro – pela traição da amizade. Vilela descobriu ou não a traição da esposa? É a pergunta que Machado de Assis faz ao leitor, quando acaba de ler o texto “A cartomante”.

Trechos do texto decifrados simbolicamente

Hamlet observa a Horácio que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. – Observar é chamar com o olhar de quem critica ou comenta algo admirável. O vácuo entre uma extremidade e a outra é a simbologia das infinitas coisas ocultas observadas por Hamlet. Nem tudo o que sabemos ou o que imaginamos explica esses mistérios. Nem mesmo juntando o meu conhecimento com a tua sabedoria decifra-se tais coisas incompreensíveis.

[...] Camilo pegou-lhe nas mãos, e olhou para ela sério e fixo – juntar as mãos com as dela simboliza a união, o carinho e matrimônio; e o olhar o compromisso e veracidade da paixão. As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado. O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação, isso é característica machadiana.

[...] Se ele não acreditava, paciência; mas o certo é que a cartomante adivinhara tudo. Quer mais? A prova é que ela agora estava tranquila e satisfeita. – Simbolizando assim, o poder da cartomante como se fosse um oráculo definidor da vida, característica edipiana.

O oráculo – A influência dos oráculos na Grécia Antiga foi muito significativa, pois, eles não só desempenhavam um papel importante na condução de determinados assuntos individuais, como, também, influenciavam o próprio curso da história. Já os romanos achavam que os deuses não tinham função em revelar aos homens uma parcela do seu saber.

[...] em criança [...] teve um arsenal inteiro de credices que a mãe lhe inculcou e que aos vinte anos desapareceram. No dia em que deixou cair toda essa vegetação parasita, e ficou só o tronco da religião [...] recebido da mãe ambos os ensinamentos, envolve-os na mesma dúvida [...] Camilo não acreditava em nada.

A religiosidade em foco. Ensinamentos de pais para filhos. Quando a criança se torna adulta passa a acreditar nas suas próprias verdades, envolvendo-se com o mundo atual e esquecendo-se parcialmente ou totalmente do senso comum familiar. Não acreditar em “nada” é o tema do niilismo não só na questão da crença no nada, mas na possibilidade de do nada nos dizeres de Nietzsche alcançar a construção do “Novo Homem o Homem do Futuro”. Para Nietzsche, o niilismo se coloca em marcha desde o platonismo antigo através de um sistema de valor articulado pelo homem que determina a modernidade.

Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens.

Aventura – coisa comum que acontece entre pessoas. O autor também zera qualquer possibilidade da origem de suas personagens. Embora traga o modelo de criação de Vilela, quando menciona a religiosidade da mãe.

[...] o porte grave de Vilela fazia-o parecer mais velho que a mulher, enquanto Camilo era ingênuo na vida moral e prática.

O contraste em questão; aquele era experiente e maduro, este inexperiente e aventureiro, bem ao gosto dos prazeres que era próprio da juventude da época.

[...] Combinaram os meios de se corresponderem, em caso de necessidade, e separaram-se com lágrimas.

Realmente, o triângulo amoroso estava formado. A dor da separação não embutia a paixão que os dois sentiam, por isso, as lágrimas – o medo de perder a pessoa amada. A lágrima é uma gota que morre evaporando-se, após ter dado testemunho: símbolo da dor e da intercessão.

[...] De caminho. – Valor simbólico: o caminho leva à origem.

Depois do bilhete enviado a Camilo, o desespero e a guerra espiritual estavam formados; os obstáculos provavam isso. Só a consulta à cartomante lhe devolvera a paz de espírito.

– Anda! Agora! Empurra! Vá! Vá! – Premonições (destinos). Neste tempo, todos e tudo conspiram em favor da predestinação (o indiferente destino)

Paz – É, portanto, a do estado central, edênico, liberto de todas as agitações do mundo.

Vem, já, já... E ele via as contorções do drama e tremia.

As “...” (reticências) significam a mentalidade insana da loucura do homem em seu interior ao extremo, diante de um mistério/segredo a ser desvendado; algo surpreso capaz de fazê-lo tremer e sentir dor espiritual ao transparecer para o exterior, assim a vontade é mais forte e a curiosidade ansiosa o faz ficar frente a frente com o ‘monstro’, a esfinge edipiana.

Deu por si na calçada, ao pé da porta – O destino o conduzia a passagem da ignorância ao saber e da vida para a morte.

[...] Veio uma mulher; era a cartomante [...] quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos [...] longos dedos finos, de unhas descuidadas [...] duas fileiras de dentes que desmentiam as unhas [...] um ar particular.

Mulher experiente no que faz. Estrangeirismo conota facilidade de persuasão – no conto. Qualidades sombrias de uma pessoa que só trabalha com isto para sobreviver. O segredo eram os dentes – preservados pelo próprio dom - que denotavam tudo e o convencimento era fatal e, portanto, garantir o pão de cada dia.

Vá, vá, tranquilo [...] ponha o chapéu...

Chapéu – proteção para a cabeça. Símbolo do pensamento. A expressão no texto significa calma e tranquilidade na consciência.

[...] Camilo olhou para o mar, estendeu os olhos para fora, até onde a água e o céu dão um abraço infinito: e teve uma sensação do futuro, longo, longo, interminável.

O horizonte da alma humana; talvez preparada para ir para o

além? Uma admiração pelo belo da natureza que traz paz interior, acalmando o espírito para uma elevação, quem sabe, sobrenatural.

Referências

- ASSIS, Machado. *Várias histórias*. São Paulo: Editora Globo, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes 1998.
- CEGALLA, Domingos Paschoal. *Dicionário escolar da língua portuguesa*. 2. ed. – São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.
- GEORGES, Hacquard. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa/Portugal, 1996.
- JEAN, Chevalier; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: José Olympio Editora, 1990.
- LAUREL, Maria Hermínia Amado. *Itinerários da modernidade*. Coimbra/Portugal: Edições Minerva, 20012.
- LENO, Teresinha de Oliveira de. *Manual de literatura: literatura portuguesa, literatura brasileira*. São Paulo: DCL, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. In: POSSENTI, Sírío [Org.]. São Paulo: Parábola, 2008.
- RICOEUR, Paul. *Do texto a ação*. Trad. Alcino Cartaxo. Porto/Portugal: RES, s/d.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. *O texto sobre o texto*. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Lisboa/Portugal, 2001.
- ROSA, Maria Cecília Amaral de. *Dicionário de símbolos: o alfabeto da linguagem interior*. São Paulo: Editora Escala, 2009.

A poética de Sophia Andresen: um olhar de justiça e realidade no poema *Catarina Eufémia*³⁵

Caroline Silva Muniz (UFAM)

José Benedito dos Santos (UFAM/UnB)

No presente artigo, será analisado o poema “Catarina Eufémia” para discorrer a respeito de como as questões de realidade e justiça são observadas pela autora. O talento de Sophia Andresen se resume ao aplicar em seus escritos, mais precisamente em seus poemas, as paisagens e os pequenos objetos que a compõe. O eu-lírico explanado nos poemas revela também a intimidade dele com relação a determinados espaços e determinadas situações sociais, de forma que estão relacionados (LIMA; FEITOSA, 2010, p. 36). Analisando por essa ótica, Sophia Andresen destaca-se também por ser uma poderosa voz feminina no que diz respeito à sonoridade: “Tudo indica que estamos perante a voz feminina mais sonora da poesia portuguesa da segunda metade do século XX” (MOISÉS, 2008, p. 463). Foi a primeira mulher a ganhar o prêmio literário mais famoso e se tornou uma das principais poetisas da Literatura de Língua Portuguesa.

Sophia de Mello Breyner Andresen é uma poeta singular e engajada com a realidade e com o mundo a sua volta. Marcada pela profundidade e pela originalidade, buscou sintetizar em seus poemas o seu desejo de ordem no mundo e o equilíbrio no universo, estabelecendo, assim, uma relação com as coisas, bem como a profundidade dos elementos físicos, a sensibilidade feminina para escrever sobre a ordem do universo. Também buscava poetizar os acontecimentos, cantar e expressar não apenas o mundo belo ordenado, mas denunciar a injustiça que era imposta pela ditadura salazarista.

Sophia nasceu na cidade de Porto no dia 6 de setembro do ano de 1919 e faleceu na cidade de Lisboa no dia 2 de julho de 2004. De origem dinamarquesa por parte de pai, foi célebre também em

³⁵ Artigo originalmente publicado na *Revista Decifrar* (ISSN 2318-2229), Vol. 04, nº 07 (Jan/Jun-2016).

escrever contos infantis e para adultos, porém o seu campo vasto de escrita diz respeito às obras: *Poesia* (1944), *Dia do Mar* (1947), *Coral* (1950), *No Tempo Dividido* (1954), *Mar Novo* (1958), *O Cristo Cigano* (1961), *Livro Sexto* (1962), *11 poemas* (1969), *Dual* (1972), *O Nome das Coisas* (1977), *Navegações* (1983) e *Ilhas* (1989) que estão reunidos, em *Obra Poética* (três volumes, 1990-1991), e *Musa* (1994) (MOISÉS, 2008, p. 462).

A poética de Sophia Andresen

O poema tem a sua raiz etimológica da palavra “poesia” – *poiein* (fazer). Diz respeito intimamente ao fenômeno poético sendo realizado. Porém, quando se fala em poema, remete-se à ideia de poesia, da mesma forma que se pensa em poema, subtende-se a poesia (MOISÉS, 2001). Falar em poemas significa estabelecer uma formalidade e conseqüentemente se torna um pouco mais restrito, pois ganha contorno de círculo, ou de uma esfera: “Reciprocamente, quando aspirasse a vazar em palavras o “sentimento do mundo” que o habita, buscaria a forma de poema” (MOISÉS, 2001, p. 129).

A conceituação de poema pode ser observada nos escritos de Sophia Andresen. O seu lirismo inspira-se no modo de olhar o mundo a sua volta e principalmente se dispõe a observar e a mostrar as coisas por dentro, trazendo uma invulgar sensibilidade feminina (MOISÉS, 2001). A profundidade que caracteriza seus poemas não a faz perder a sua essência feminina, pois neles a linguagem empregada é a próxima da linguagem utilizada na vida cotidiana. Com tal linguagem, ela contempla o universo dinâmico e o mar, sua figura preferida, consiste em uma das representações do universo.

No conjunto da obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen, o encontro mítico com os elementos naturais sempre se envolve de rarefação e sutilização: a sensibilidade da poetisa filtra até os confins as linhas objetivas da realidade física (MOISÉS, 2008, p. 463). De cunho sensorial, Sophia Andresen buscava também perceber a profundidade das questões físicas, o que as permeiam, e abre continuamente os sentidos em relação aos elementos da natureza.

Por abordar essas questões, seus poemas não têm o objetivo de abarcar com precisão temas relacionados ao amor individual e carnal. Seus poemas tratam do amor coletivo, fraterno:

Outra nota original se lhe acrescenta: Posto que hipersensivelmente feminina, em momento nenhum cede ao lirismo amoroso, na clave sentimental das cantigas de amigo. Seus poemas de amor colocam o sentimento numa altitude inacessível aos sentidos elementares, pois a maturidade e a privilegiada intuição a proibiram de situar noutra plano as questões do coração (MOISÉS, 2008, p. 463).

Sophia Andresen era fascinada pela aura mágica das coisas, de forma que o ato poético projeta as palavras, a realidade e por essa razão estabelece uma relação íntima com o universo, como se a composição do universo em si gerasse uma projeção mágica das coisas e a ele desse sentido, o que lhe confere uma organização e um sentido a fim de que criar uma ordem no mundo, marcado por conflitos, aspectos negativos e desencontros.

A busca por mostrar a todas as pessoas a harmonia no universo posteriormente levaria Sophia a caminhar por contextos mais sociais vividos na sua época, no caso, o ponto principal neste artigo. Sophia tinha preocupações sociais, o contexto histórico da época alavancou uma sensibilidade também com relação às vítimas assoladas da tensão político-social presenciada, mais precisamente a ditadura salazarista, sentidos não só por Sophia, mas por o outros poetas como Jorge de Sena e Alexandre O'Neill:

A tensão da resistência político-social que, desde a emergência do neorrealismo, acompanha a institucionalização de um Estado repressivo e conservador nos anos 30, faz-se sentir em grande parte nos poetas dos anos 50, 60 e 70 [...] “Em termos de poesia de qualidade, não é possível isolar uma tendência de intervenção política ou de intenção realista, pois elas manifesta-se, e por vezes de modo bem vivo, em obras de sensibilidade tão diferente como as de Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner, Alexandre O'Neill (SARAIVA; LOPES, 2001, p. 1068).

Como presenciou a ditadura de Salazar, Sophia também buscou em seus poemas denunciar essa repressão imposta no seu tempo. Tanto criticava esse período avassalador para muitos, como também procurou exaltar as vítimas que protestaram contra aquela situação político-social na apenas em Portugal, mas na Europa, e que por isso perderam as suas vidas. Catarina Eufémia foi uma das figuras

homenageadas pela autora por sua coragem e intrepidez ante as adversidades.

Devido a esse caráter, os poemas também ganhavam um cunho narrativo, influenciado por um temperamento lírico real, concreto e de expressão simples. Isso garante a sonoridade e a leveza de sua poesia, indicando o cuidado com o ato poético e ao mesmo tempo seu compromisso com a realidade.

“Catarina Eufémia” e a ditadura salazarista

Em seu intitulado poema “Catarina Eufémia”, Sophia Andresen buscou destacar o que de fato a ditadura salazarista representou para muitas pessoas que tiveram a ousadia de lutar contra esse sistema opressor, o qual respondia com tortura as reivindicações alheias. Além do sistema que imperava na época, o contexto social ainda carregava em sua essência uma sociedade de cunho patriarcal, pois as mulheres não tinham o direito de se expressar livremente e juntamente com as autoras das *novas cartas portuguesas* se revelou uma mulher a frente de concepções arcaicas, que impediam que a mulher tivesse uma vida ativa politicamente (ROANI; MACHADO, 1977, p. 04).

A ditadura salazarista foi imposta por Antônio de Oliveira Salazar (1889-1970) que assumiu o poder, em 1932, como chefe de governo, sendo o referido período nomeado também como Estado Novo. As particularidades do sistema em ascensão parte dos pensamentos insistentes de Salazar, manifestadas no seu consulado e que se estenderam durante a sua governação (TORGAL, 2001). O que de fato desencadeou a formação do Estado Novo foi a crise econômica advinda da quebra da bolsa de valores de Nova York e que consequentemente fortaleceu e garantiu a posse do poder por governos ditatoriais que pretendiam, por meio das reformas populistas, formar um governo forte e centralizado e com isso sair da crise em que se encontrava a nação portuguesa.

Particularmente, a ditadura salazarista é convenientemente comparada ao fascismo, pois são dois sistemas possuem pontos em comum, mais não são na sua totalidade muito semelhantes, por se tratarem de sistemas próprios concernentes a uma época, ou seja, para compreender de fato o que teria sido o regime salazarista é

necessário entender que relações poderiam ter seus objetivos com o fascismo:

[...] não desejamos voltar a discutir a questão ou as questões de saber se é ou não legítimo falar de “Fascismo” como um conceito fundamental para caracterizar regimes que, apesar de diferentes, são comuns em pontos essenciais e que constituem sistemas próprios de “uma época”, e, por outro lado, de questionar sobre o problema da legitimidade de considerar o Estado Novo português uma forma de “Fascismo” (TORGAL, 2001, p. 392).

Salazar admirava Mussolini, porém, apesar disso, ele queria sempre enfatizar que o seu regime tinha um caráter próprio, diferente daquele instituído por seu incentivador, e a atual gestão corresponderia a uma questão de autoritarismo moral, enquanto o fascismo consistia em uma caracterização “amoral”, “maquiavélica” e para distinguir os dois regimes, usa uma célebre frase de Mussolini que causa uma certa confusão quanto as peculiaridades dos regimes autoritários encontrados na Europa: “o fascismo é um produto típico italiano como o bolchevismo é um produto russo. Nem um nem outro podem transplantar-se e viver fora da sua natural origem” (FERRO *apud* TORGAL, 2001) .

Apesar das diferenças e fosse contra os erros dos sistemas autoritaristas da Alemanha e da Itália, Salazar se mostrava sempre contra a democracia, ou seja, a necessidade era de estados fortes e que a democracia estava em crise, era preciso um poder consolidador para controlar e não permitir a aproximação do período comunista: “Salazar afirmou-se sempre contra a democracia, mesmo no ano de 1945, com o termo da guerra. Criticou os erros dos sistemas autoritaristas da Alemanha e da Itália, condenou o seu “totalitarismo”, mas nunca aceitou os sistemas democráticos, muito especialmente em Portugal” (TORGAL, 2001, p. 394).

Apesar de ser visto como o grande salvador da Pátria por alcançar algumas vitórias em Portugal, o governo de Salazar foi se instaurando como governo autoritário, imperialista e anticomunista, e marcado também pela censura a imprensa e a liberdade de expressão, tanto que ninguém ousava levantar uma opinião contrária ao governo: “A PIDE, polícia secreta, tinha informantes em todos os lugares, por isso ninguém ousava levantar a voz para dizer mal do governo, com medo de ir preso. A censura tinha, portanto, repre-

sentantes a nível distrital e os quadros que a representavam eram muitos antigos militares pouco cultos e pouco instruídos” (PRATA; CASTELHANO, p. 12).

E é nesse momento marcado por grande censura que Catarina Eufémia surge. Nascida em 13 de fevereiro de 1928, foi símbolo de luta e resistência ao regime salazarista por defender dignamente a sua posição ante a sociedade o que a condecorou pelo Partido Comunista Português como ícone da resistência de Alentejo. Corajosa, ela não mediu esforços para mudar o que havia planejado, e com isso pagou com a sua própria vida.

Sua morte ocorreu de forma trágica. Tendo observado todas as dificuldades que os trabalhadores passavam, era notável que algo precisasse ser feito. Catarina e mais treze ceifeiras portuguesas reclamaram com o feitor sobre as condições de trabalho, e exigiram que fosse aumentado o salário por jornadas, de forma que conseguiu influenciar outras povoações:

O processo reivindicativo desenvolveu-se e gradualmente alastrou-se a outras povoações do Alentejo. O culminar deste processo teve lugar no dia 19 de Maio de 1954, quando um grupo de camponeses e camponesas de Baleizão decidiu contactar abertamente um grupo de trabalhadores recém-chegados para que estes trabalhassem pelo salário que tinha sido estabelecido e apresentado aos patrões, e igualmente reivindicarem trabalho, porque não faltava neste período do ano. Quando esse grupo se dirigia para o local onde decorriam as actividades agrícolas foram interceptados por uma força da GNR, comandada pelo tenente Carrajola, a mando da PIDE e seguramente por influência do agrário, para evitar o contacto com aqueles que estavam a trabalhar e escorraçar os grevistas da herdade (QUARESMA, 2002).

Por fim, acabou sendo assassinada a tiros por um tenente, por apenas responder a pergunta em relação à reivindicação dos trabalhadores. Queria apenas “trabalho e pão”. E por esse motivo, Catarina Eufémia foi homenageada por Sophia Andresen em um poema que leva o seu nome e que trata de sua luta, em que a justiça deveria ser feita, pois ela e os trabalhadores queriam resolver seus anseios em missão de paz.

O poema “Catarina Eufémia”: senso de justiça, descrição de uma realidade

Sophia de Mello Breyner Andresen se destaca por ser uma poetisa que luta a frente de uma sociedade assolada por uma ditadura ameaçadora. Os seus poemas traduzem o ser humano vivendo no mundo, essa essência de observar as questões que o rodeiam, ou seja, a própria poesia é o “ser no mundo”, uma identidade eficaz, pois trata da vida ligada à arte. Com esse intuito, Sophia traz em seus poemas a responsabilidade de quem escreve, não só de tratar o mundo real e os seus problemas, mas também significa um compromisso para além de suas habilidades, como se cumprisse uma missão: “Na obra andreseniana, a missão é a responsabilidade assumida pelo artista nas atividades interligadas da arte com a vida, possuindo um significado equivalente ao de compromisso, vocação e destino” (OLIVEIRA, 2012, p. 14).

Esse é um dos motivos pelo qual a poesia andreseniana se torna marcante, pelo encontro da arte com a vida, assume um papel mais importante e trata a poesia como referência para atingir objetivos, mostrar opiniões, bem como envolver também a atmosfera política como Rita Barbosa destaca em um discurso de Sophia como deputada da Assembleia Constituinte: “Penso que um artista não deve ser governo, mas sim influenciar os governantes” (OLIVEIRA, 2012, p. 14). São mais do que versos bonitos, é uma demonstração de preocupação com o mundo que a cerca, e essas experiências tornam a sua arte uma realidade: “É dessa identificação entre signo verbal e coisa que nascerá a claridade, a transparência de seus poemas” (FELIZARDO, 2011, p. 01). Vale ressaltar que a poética andreseniana liga-se com toda essa carga de identidade que o poema oferece. Ela tenta criar uma resistência à destruição, como se a escrita fosse capaz de amenizar o sofrimento que o mundo real poderia trazer. Por isso, “esse lirismo se distanciaria, por sua vez, das funduras e aturdimentos do eu e tenderia a certa despersonalização da voz lírica, ou àquilo que Hugo Friedrich chamou de “desumanização” da poesia [...]” (FELIZARDO, 2011, p. 02).

Os escritos de Sophia Andresen trazem uma forte preocupação social e ética, não se constituem apenas mimesis do real, e justamente isso ela irá demonstrar no poema “Catarina Eufémia”, onde é relatado mais do que um acontecimento, mas sim o real e a noção de justiça frente aos valores humanos.

CATARINA EUFÉMIA (1972)

O primeiro tema da reflexão grega é a justiça
E eu penso nesse instante em que ficaste exposta
Estavas grávida, porém não recuaste
Porque a tua lição é esta: Fazer frente.

Pois não deste homem por ti
E não ficaste em casa a cozinhar intrigas
Segundo o antiquíssimo método das mulheres
Nem usaste de manobra ou de calúnia
E não serviste apenas para chorar os mortos.

Tinha chegado o tempo
Em que era preciso que alguém não recuasse
E a terra bebeu um sangue duas vezes puro
Porque eras mulher e não somente a fêmea
Eras a inocência frontal que não recua
Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante em
que morreste
E a busca da justiça continua

(Poema de Sophia de Mello Breyner Andresen dedicado à Catarina Eufémia).

O poema, além de explicar um ato histórico e devastador ao mesmo tempo, traz um objetivo peculiar: trazer à tona as percepções daquilo que viveu, e transferir esse acontecimento para o poema, além de equiparar o processo histórico visto como discurso, uma mediação entre a realidade e o texto, de forma que essas eram concepções aliadas ao fazer poético de Sophia Andresen (ROANI; MACHADO, 1977). O poema acima descreve a coragem de uma ceifeira portuguesa, que se ateu a lutar e reivindicar por melhores condições de trabalho junto aos outros camponeses e por isso foi assassinada. Era uma sociedade amordaçada, e era incomum uma mulher tomar a frente de uma causa pelo povo. Era esperado que houvesse um lado humanizador, um senso de justiça, pois Catarina estava grávida.

Na bibliografia dedicada à poesia andreseniana, encontramos, por um lado, críticos que apontam a justiça como importante veio ético nesses versos, como uma demanda imposta pela necessidade de reagir a todo um contexto histórico, político, econômico e social, que atravessou a II Guerra Mundial, o regime salazarista, institui-

ções como a censura e a PIDE, a Guerra Colonial, a euforia e a decepção com o 25 de Abril (BOECHAT, 2011, p. 126).

Mais do que uma descrição, o poema acima possui um teor crítico sobre a situação de ditadura em Portugal e também revela o cuidado de Sophia Andresen com a elaboração do texto poético. Quanto a isso, Rita Oliveira escreve:

A descoberta de que os poemas feitos com “economia de dicção” e “obstinado rigor” pertencem à mesma cidadã portuguesa que dialoga com os jornalistas com austeridade, crítica e mesmo mordacidade, ao tratar sobre cultura, educação, urbanização, mudança de governantes no país e o processo de descolonização (OLIVEIRA, 2012, p. 15).

A primeira estrofe possui o seguinte trecho: “o primeiro tema da reflexão grega é a justiça/e eu penso nesse instante que ficaste exposta” (l.1-2) Trata primeiramente da justiça, uma ideia de justiça grega, de que essa seria uma referência plausível ao significado da palavra. Sophia Andresen se apegou aos desígnios gregos, e essa questão é exposta em seus escritos. No poema, a justiça é um ato moral, é enfrentar as questões sociais, e por outro lado o que seria justo pode também remeter a uma esperança de um mundo melhor. Essa reflexão é posta quando ela diz que pensa no momento em que Catarina ficou exposta. A esse respeito, Oliveira escreve que “é revelado o corpo poético de Catarina, que se doou tanto para gerar homens quanto para construir vida na comunidade” (OLIVEIRA, 2012, p. 117).

No trecho da primeira estrofe: “estavas grávida, porém não re- cuaste/ Porque a tua lição é esta: fazer frente” (l. 3-4). Mesmo tendo conhecimento de suas condições, Catarina não se acovardou. Sabia que sua missão poderia fazer toda a diferença e por isso foi em frente. A ação foi o ponto chave para que ela se tornasse um símbolo em sua luta, um símbolo de resistência. A propósito, Rita Barbosa de Oliveira observa que, “na poesia andreseniana, a ética da ação ensina a justiça junto com as demais virtudes, e a ação política mostra essa “justa regra” como intervenção em forma de denúncia e testemunho” (OLIVEIRA, 2012, p. 61).

Além de remeter com afinco à realidade do acontecimento, ao testemunho e à questão da justiça, é observada a menção a uma sociedade patriarcal. No trecho da segunda estrofe: “Pois não deste

homem por ti/ e não ficaste em casa a cozinhar intrigas/ segundo o antiquíssimo método oblíquo das mulheres” (l. 5, 6,7). É possível observar pelo contexto que o papel do homem e da mulher eram bem definidos: “Essa opressão imposta à mulher está em consonância com a ideologia propagada pelo sistema patriarcal que delegava ao homem o papel de provedor do lar e a liberdade na esfera pública e social, infringindo à mulher o dever de casa” (SILVA; COQUEIRO, 2011, p. 08). O homem era sinônimo de força, de provisão, e a mulher cuidava da casa. Catarina rompe com esses ideais. “Foi mesmo além, colocou-se inteira para defender a verdade que a moveu” (OLIVEIRA, 2012, p. 117). Seu papel não foi passivo.

Na terceira estrofe, os primeiros versos dizem: “Tinha chegado o tempo, em que era preciso que alguém não recuasse/ e a terra bebeu um sangue duas vezes puro” (l. 10, 11 e 12) Era preciso que alguém tivesse a coragem de tomar a frente dos acontecimentos, o tempo era violento:

Sobre os tempos de violência da primeira década do século XX, Foucault comenta que muitos pressentiam a exacerbação do poder político, especificamente nos anos cinquenta, mas “tinham a sensação de que, sobre essas coisas, melhor era não falar: zona perigosa, sinal vermelho” (OLIVEIRA, 2012, p.73).

Catarina tomou a frente, pois sabia que os seus ideais eram verdadeiros. Exerceu também a justiça por não pensar só em si, mas pensou no bem da comunidade e morreu por essa causa.

O último trecho da terceira estrofe diz: “Porque eras mulher e não somente fêmea/ Eras a inocência frontal que não recua/ Antígona pôs a sua mão sobre o teu ombro no instante em que morreste/ e a busca da justiça continua. Catarina optou pelo enfrentamento e acabou pagando com a própria vida, era humana e precisava tomar uma atitude, em meio a tantas tribulações, e a única forma de esse plano se concretizar era liderando uma tropa para reivindicar os direitos que lhe cabiam, e resistiu até o fim. Sua atitude ética embasou um conceito de justiça, pois os gestos humanos são grandes ante a opressão:

A justiça constitui-se na virtude que deve ser procurada por meio de atitudes éticas, nas quais se incluem a tomada de consciência do real, expressos por dois termos recorrentes na obra andreseniana: Olhar e ver... (OLIVEIRA, 2012, p. 118).

Sophia busca enfatizar em seu escrito as nuances de um crime que deixou marcas profundas e sentimentos mistos de justiça, revoltas relacionadas à descrição da realidade, de cunho político, descrevendo as informações sobre o crime que possivelmente, a imprensa retirara, e após isso a busca pela justiça daria o seu segmento, era como se houvesse esperança de que o que havia de ruim pudesse mudar, esse era um dos objetivos da poética andreseniana:

Primeiramente, podemos apontar, sim, o cunho político, potencializado pela personagem identificada com uma vítima factual, além da inclusão de várias informações sobre aquele crime, detalhes perceptivelmente retirados da imprensa. Devemos apontar também a literal busca de justiça que o último verso preconiza: “E a busca da justiça continua” (BOECHAT, 2011, p. 133).

O poema também faz referência à Antígona, personagem grega que é o símbolo feminino da procura por justiça. A ação de Catarina para fazer valer a justiça é similar a de Antígona que é filha de Édipo e mantém o seu amor fraterno para com o irmão, apesar de ele ter cometido atrocidades, e também lutou pelo ideal de poder enterrá-lo. As duas personagens são leais aos seus objetivos e lutam por isso, porém de formas diferentes:

Mas o lugar que Antígona ocupa nessa poética é muito maior do que tem se apontado, sobretudo se forem observados os impasses e preocupações em torno dos conceitos e das noções de justiça trabalhados por Sophia, assim como as implicações que o termo justo/a pode alcançar no conjunto de sua poesia (BOECHAT, 2011, p. 126).

Por serem iguais perante seus ideais, elas são comparadas como símbolos de justiça. Ainda que a morte de Catarina tenha vindo à tona, a justiça ainda não está completa, não foi o suficiente para aniquilar as inquietações. A própria morte de Catarina foi considerada injusta, esperava-se que houvesse entendimento e piedade e não foi o que aconteceu, o poeta promulga essa responsabilidade de retratar atitudes “pesadas”: Os poetas sustentam “céus pesados, projetos que exigem coragem e rigor para serem feitos, como abdicar da individualidade e assumir as missões exigidas para o bem viver” (OLIVEIRA, 2012, p. 81).

É possível explicar a questão da justiça e da realidade no poema “Catarina Eufémia” de Sophia Andresen, pois a poesia se encarna no mundo, se constitui de uma identidade, e abriga uma essência. O poema trata o termo justiça em vários aspectos, sendo uma virtude que contempla outras, baseada na ética da ação:

Seu ensinamento consiste na ética da ação, uma proposta de vida segundo a justa medida, que tem consciência de que o seu gesto é a justiça à medida em que empreende a procura desta. Assim, o primeiro e o último verso do poema em estudo se encontram: O primeiro tema da reflexão grega é a justiça/e a busca da justiça continua (OLIVEIRA, 2012, p. 118).

Por fim, Sophia Andresen não quer apenas relatar acontecimentos. A mesma quer que o leitor se encontre na leitura de seus poemas, promovendo não só reflexão ou a noção de valores éticos e morais, e de premissas de uma época, mas a ideia de que o poema é o “mundo exterior”:

A identificação do texto poético com um corpo vivo, na obra andreseniana, não corresponde à desintegração do poeta, porque este reconhece ser essa escrita uma invenção sempre relacionada com a vida, sobretudo porque o poema é “o mundo exterior” com o poeta quer estabelecer uma forma de relação, por meio da qual mostra aos homens uma verdade que pode também ser a deles (OLIVEIRA, 2012, p.141).

Breves considerações finais

O presente artigo procurou não apenas mostrar a face de uma poeta e o seu fazer poético. Mais do que apenas a estrutura de um poema, é possível observar que ele traz uma forte conotação social, que foi imprescindível para a interpretação dos versos, que traziam noções de justiça equiparadas com a descrição de uma realidade insana e injusta que acabou por tirar a vida de uma pessoa inocente e que buscou resolver a situação de forma branda e sem guerras. Sophia Andresen procura destacar não só o crime propriamente dito, mas lança um olhar de dignidade ante a situação, tornando-se

um testemunho para os que ficam e a busca por dar continuidade aos ideais deixados por Catarina.

No último verso escrito por Sophia Andresen, é destacado que a luta não acabou com a morte de Catarina Eufémia, o senso de justiça ainda precisa ser alcançado para que atrocidades como essas não se repitam, embora o destino se torne incerto. Como afirma Quaresma (2002) lembrar de Catarina Eufémia é manter viva a sede de buscar a liberdade, será a preocupação das pessoas mais idosas, o que irá contribuir para passar um senso de testemunho para os mais jovens, sempre dando continuidade as questões debatidas há anos, mas que acabam se tornado atuais.

Referências

- BOECHAT, Virgínia Bazzetti. *Antígona e Catarina Eufémia: Figurações da justiça em Sophia de Mello Breyner Andresen*. USP, 2011.
- FELIZARDO, Alexandre Bonafim. *O lugar do ser: Topoanálise em Sophia de Mello Breyner Andresen*. USP, UEG, 2011.
- LIMA, Renata Ribeiro; FEITOSA, Marcia Manir Miguel. *Os lugares de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Cad. Pesq., São Luís, n. 1, 2010.
- LOPES Oscar & SARAIVA, Antônio José. *História da Literatura Portuguesa: Porto*, 2001.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- OLIVEIRA, Rita Barbosa de. *Sophia: poema de mil faces transbordantes*. Manaus: Editora Travessia, 2012.
- _____. “Sophia: Reinvenções poéticas do feminino”. Disponível em: <http://periodicos.uea.edu.br/index.php/contracorrente/article/view/495/486>. Acesso em: 22/07/2015.
- PRATA, Nair & CASTELHANO, Glória. “Ditadura censura e o rádio: uma história de semelhanças entre Brasil e Portugal”. Universidade do Minho. Disponível em: <http://www.ufrgs.br>. Acesso em: 22/07/2015.
- QUARESMA, Bento Rodrigues. “Memórias das lutas antifascistas de 1954”. Disponível em: <https://www.pcp.pt/actpol/temas/pcp/catarina/artigos-quaresma.htm>. Acesso em: 22/07/2015.
- ROANI, Gerson Luiz & MACHADO, Rodrigo Corrêa [Orgs.]. *A emergência de abril em o nome das coisas* (1977), de Sophia de Mello Breyner Andresen. UFBA: Estudos linguísticos e Literários, n. 51, 2015.
- TORGAL, Luís Reis. *Histórias de Portugal*. São Paulo: Unesp, 2001.

A desintegração da identidade cultural em *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza e em *Muraida*, de Henrique João Wilkens³⁶

Monike Rabelo da Silva Lira (UFAM)
José Benedito dos Santos (UFAM/UnB)

O presente artigo tem como objetivo discutir sobre “A desintegração da identidade e a violência no conto *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza, e no documento histórico *Muraida*, de Henrique João Wilkens”. Para isso, adotam-se como bases teóricas os trabalhos de: Hall (2005); Rincon (2012); Guedelha (2012); Souza (2010); Ramos (2015), os quais servem de escopo para a leitura dessas temáticas recorrentes. Para tanto, o trabalho dividiu-se em dois tópicos: no primeiro, tratou-se brevemente a respeito da concepção de identidade e da desintegração da identidade cultural brasileira resultante da modernidade tardia, conforme Stuart Hall (2005). Após isso, realizou-se um paralelo da perda da identidade cultural da etnia indígena e ribeirinha, no que tange às personagens Izabel Pimentel e Alfredo Silva, da obra *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza (2008), e da tribo indígena Muhra, do poema épico *Muraida*, de Henrique João Wilkens (2012); e no segundo, estudam-se as manifestações de violência presentes nas duas obras analisadas. A pesquisa confirma o processo de desintegração da identidade indígena e ribeirinha e a violência contra as personagens das obras literárias supracitadas, decorrentes dos processos de aculturação, marginalização e extermínio, empregados pelos jesuítas no século XVIII, o qual continua vigorando, em pleno século XX, cometido por uma modernidade tardia, capitalista e opressora.

Márcio Gonçalves Bentes de Souza (Manaus, 04 de março 1946), mais conhecido como Márcio Souza, é romancista, ensaísta, dramaturgo, cineasta e jornalista. Sua vasta produção literária abrange a Literatura Amazonense. Dentre suas obras destacam-se: *Galvez, imperador do Acre* (1976); *A expressão amazonense* (1977); *Mad Maria*

³⁶ Artigo originalmente publicado na *Revista Decifrar* (ISSN 2318-2229), Vol. 04, nº 07 (Jan/Jun-2016).

(1980); *O fim do terceiro mundo* (1990); *A Caligrafia de Deus* (data da publicação, 1994), mas será adotada para esta análise a edição publicada em 2008; *Lealdade* (1997); *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro* (1997); *Desordem* (2001); *A paixão de Ajuricaba* (2005).

A obra *A Caligrafia de Deus* (2008) inicia com o assassinato dos dois protagonistas, Izabel Pimentel e Alfredo Silva conhecido, no espaço urbano, como Catarro. Eles são migrantes que vieram para a capital do Amazonas, a fim de obter melhores condições de vida. A obra apresenta como cenário o espaço urbano de Manaus. A narrativa retrata o início da implantação da Zona Franca, os efeitos negativos da modernidade tardia, bem como as transformações da cidade que se viu declinar, após o período áureo da borracha. O escritor é conhecido por seu estilo objetivo, irônico e de humor mordaz, na construção de suas obras. No livro *A Caligrafia de Deus* (2008), sobretudo, nota-se a crueldade da escrita, ao retratar a desintegração identitária e a violência contra o ser humano, a noção de descarte e de não aceitação do Outro, do diferente, o qual é aniquilado pela sociedade dita “moderna”.

Henrique João Wilkens foi um militar português a serviço da Coroa Portuguesa, que retratou no poema *Muraida* (manuscrito de 1785), o processo de pacificação e conversão da nação *Muhra* ao catolicismo. A crítica diverge quanto ao gênero dessa obra: alguns a tem como poema épico, outros, porém, consideram que a mesma enquadra-se melhor como documento histórico inestimável sobre o espaço amazônico. Em relação às temáticas da desintegração identitária e da violência na obra *Muraida* (2012), vê-se a dicotomia dominador *versus* dominado, sendo na perspectiva de Wilkens, primeiros, os indígenas e segundos, os portugueses. No entanto, é perceptível na leitura da obra o contrário: os *Muhra* foram explorados e aniquilados pelos portugueses.

Nesse trabalho, a abordagem se dá no estudo Literário e Social das temáticas da desintegração da identidade e da violência presentes n’*A Caligrafia de Deus* (2008), de Márcio Souza e na obra *Muraida* (2012), de Henrique João Wilkens, entendendo, conforme Candido (2006), a Literatura como expressão artística da sociedade, e por isso, uma arte interessada nos problemas sociais, retratando-os nos moldes da ficção.

O ser humano sempre refletiu a respeito de sua natureza identitária. Temos a necessidade inata de nos perceber como indivíduo e

construir a nossa identidade cultural. Porém, esta não é uma questão simples, pois resulta de vários fatores, que tomados em conjunto redundam em quem nos constituímos como ser sociável, na construção de nossa identidade. Dada à amplitude do termo identidade, têm-se tais integrantes: lugar, gênero, raça, história, nacionalidade, idioma, crença religiosa, etnia. Desse modo, como indivíduos culturais, e resultantes da pós-modernidade, precisamos compreender o termo *crise de identidade*, que vem nos abalando e provocando a perda conforme Hall (2005), da noção que temos de integração. Além disso, ele afirma que o próprio processo de identificação, ao qual projetamos as nossas identidades culturais é variável.

A modernidade é mundialmente conhecida como uma época de conquistas, de grandes avanços nas mais diversas áreas do conhecimento. Porém, em muitos países, essa modernidade tardia, ocasionou a chamada *crise de identidade*. Stuart Hall (1932-2014), teórico cultural e sociólogo que construiu reflexões inestimáveis a respeito da identidade, dentro da perspectiva dos Estudos Culturais. Em seus estudos, Hall (2005) distingue três concepções de identidade do ser humano. Cabe aqui abordar, brevemente, a respeito da ausência de identidade fixa do sujeito pós-moderno, ou seja, a *crise de identidade*, a qual ele carrega consigo como uma espécie de perda de um sentido de si, como marca das descontinuidades das sociedades modernas.

Na esteira de Hall (2005), entende-se que as identidades humanas são construídas historicamente e por isso são múltiplas, diversificadas e passíveis de constantes transformações, sendo, por sua vez, formadas por encontros e desencontros:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar (HALL, 2005, p. 13).

O posicionamento de Stuart Hall (2005) permite a constatação de que em decorrência da *crise de identidade*, há o deslocamento ou a ausência de referentes consistentes para as identidades, ocasionando a fragmentação e até mesmo a total desintegração da identidade do indivíduo, que passa a viver à margem da sociedade, tal como ocorre com os homens indígenas e os ribeirinhos, atingidos pela

catequização, seja ela jesuítica, ou coordenada por uma freira, como no caso da personagem Izabel Pimentel.

Tomando como base a concepção de que a modernidade propicia a fragmentação da identidade, traça-se, neste texto, um paralelo acerca da forma de catequese adotada pelos jesuítas no Brasil e a que é retratada na obra *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza.

Os primeiros jesuítas chegaram ao Brasil no ano de 1549, com a expedição de Tomé de Souza. Eles eram padres da Igreja Católica que faziam parte da Companhia de Jesus, e tinham por missão a difusão da fé e a catequização de pessoas ao cristianismo. Neto; Maciel (2008) apresentam os princípios básicos dessa ordem:

1) a busca da perfeição humana por meio da palavra de Deus e a vontade dos homens; 2) a obediência absoluta e sem limites aos superiores; 3) a disciplina severa e rígida; 4) a hierarquia baseada na estrutura militar; 5) a valorização da aptidão pessoal de seus membros.

São esses princípios que eram rigorosamente aceitos e postos em prática por seus membros, que tornaram a Companhia de Jesus uma poderosa e eficiente congregação (NETO; MACIEL, 2008, p. 05).

Mediante tais princípios e as leituras realizadas a respeito da vinda dos jesuítas ao Brasil, nota-se que a forma de catequese implementada foi desrespeitosa à cultura indígena. Valendo-se de aspectos da cultura indígena, especialmente a língua, os jesuítas se faziam participantes e próximos, com o intuito de destribilizá-los e violentar a mentalidade, bem como os costumes nativos. A exemplo disso cita-se o uso dos instrumentos musicais europeus como estratégia de atrair os índios aos seus ensinamentos; o trabalho na lavoura, o qual eles consideravam uma atividade exclusivamente feminina; o consumo elevado de álcool entre os índios, o qual configura como um dado remanescente da colonização europeia, representado pelos homens de Iaureté-Cachoeira no conto *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza, dentre outros.

A obra *Muraida*, poema épico de Henrique João Wilkens (2012), é um exemplo desse processo violento, ao qual foram submetidos os povos indígenas da tribo *Muhra*. Em *A expressão amazonense*, Márcio Souza (2010) reflete a respeito da obra citada, denunciando a crueldade que os colonizadores europeus tiveram para com os murhas,

ao não reconhecer a sua identidade religiosa e subjugá-los: “Sem templo, culto ou rito permanente, parece que esquecidos da deidade alheios vivem dela independente” (WILKENS, 2012, p. 32).

Diante disso, constata-se a experiência negativa que os jesuítas trouxeram aos nativos, ao interferirem radicalmente em sua cultura, bem como a dominação e o extermínio da tribo *Muhra* pelo militarismo português. Utilizando o nome de Deus como pretexto para a aculturação, catequização, colonização, desterritorialização, os colonizadores com a ajuda dos jesuítas contribuíram para a desintegração da identidade indígena, a qual se mantém atuante na sociedade amazônica contemporânea, por meio do convívio com a cultura das escolas católicas, das influências alheias e, principalmente, com a experiência impositiva da cidade, aspectos os quais Márcio Souza (2008) retrata na obra *A Caligrafia de Deus*.

O conto *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza (2008) pertence ao conjunto de cinco contos que compõem a obra de mesmo título. Recorre-se à dissertação de mestrado de Neire Márcia Rincon (2012), na qual se tem a reflexão de aspectos relevantes ao conto supracitado: *A Caligrafia de Deus e A Cidade Ilhada*: imagens da cidade de Manaus na contística de Márcio Souza e Milton Hatoum. Escrita entre 1970 e 1990, o cenário urbano da obra de Márcio Souza (2008) é a cidade de Manaus, no contexto histórico dos primeiros anos de implantação da Zona Franca, a qual atraía grandes fluxos migratórios e, por sua vez, arrecadava como consequência o completo desajustamento físico e humano (RINCON, 2012, p. 52).

Nesta obra, observa-se o processo detalhado de desintegração da identidade da personagem Izabel Pimentel, uma índia que morava em Iauretê-Cachoeira, a qual tinha uma família conflitante, já que o pai, Pedro Pimentel, passava os dias bebendo álcool misturado com água, assim como os demais homens da região, e sua mãe, Maria Pimentel, uma índia da etnia *Tukano*, tal como as demais mulheres casadas, praticamente sustentava a casa sozinha, por meio do comércio de ovos de galinhas.

Aos dezessete anos, Izabel estudava na Escola Salesiana da Misão de São Miguel. Lá, ela sofria violência física e, principalmente, cultural, por parte de Madre Lúcia, que a castigava por não aprender a soletrar, nem decorar as palavras em italiano de um hino utilizado na catequese: “Madre Lúcia, os olhos verdes como casca de tucumã, estaria sempre a dar-lhe cascudos com uma sineta e a chamá-

-la de menina louca” (SOUZA, 2008, p. 13). Izabel tinha um grande sonho: ser beijada por um homem, e tal sonho era conhecido por Madre Lúcia que se impacientava com as perguntas sobre beijo que a moça lhe fazia. É evidente o modo intolerante e cruel da catequese feita por essa mulher, que brutalmente colaborou para o processo de desintegração da identidade indígena da moça. Esta que, antes de ir para a escola da Missão, não era obrigada e muito menos castigada a decorar hinos e toda a instrumentária da catequese europeia. Além disso, ela era chamada de louca pela Madre, no entanto, era muito mais autêntica que esta, pelo fato de praticar aspectos da cultura indígena, já que subia nas goiabeiras e tomava banho nos rios. Apesar disso, a identidade indígena de Izabel vai se fragmentando, já que ela sonhava em ser beijada, pois a realidade dos casamentos de sua comunidade era outra, não havia romantismo, não havia beijo, e nesse ponto, a cultura do beijo mostrada pelas revistas vindas de Manaus, lhe parecia atraente.

Ao longo do conto, Izabel sofre dois processos de perdas que culminaram na desintegração total de sua identidade indígena. O primeiro está relacionado à extração dos dentes. Tal processo foi executado por Madre Lúcia que a convence de colocar um par de próteses dentárias, alegando que a moça iria substituir os “dentes amarelados em bom estado, mas desalinhados e pontudos”; por “dentes brancos, brilhantes, perfeitos e esmaltados” (SOUZA, 2008, p. 15). Nota-se, no discurso de Madre Lúcia, o etnocentrismo dos antigos religiosos em relação ao indígena, ou seja, a imposição do padrão de beleza europeu. Vê-se claramente aqui expressa a dicotomia: dominante *versus* dominado, nas figuras de Madre Lúcia *versus* Izabel Pimentel. Iludida com a hipótese de ficar “uma perfeita moça da cidade” e, então, poder experimentar a sensação de um beijo, Izabel decide aceitar “a proposta” de Madre Lúcia, que ainda exige pagamento pelo “serviço prestado”, impondo-lhe trabalhos forçados:

Mas o processo não era barato, não seria feito de graça. Madre Lúcia agora dava tarefas mais duras na roça para Izabel fazer. Todas as louças e panelas tinham de estar sempre imaculadas pela mão de Izabel Pimentel. O piso do cimento da igreja lavado, a poeira dos livros dispersada e as roupas engomadas pela mão de Izabel (SOUZA, 2008, p. 15).

O antropólogo Federico Olóriz Aguilera esclarece que “a identificação é o ato mais frequente e elementar da vida social” (*apud* ARAÚJO; PASQUALI, s/d, p. 02). Para identificar as pessoas, utilizamos os sentidos: a visão, o olfato, a audição, o tato e o paladar. Além disso, foram estudados pelas mais diversas sociedades e tempos, processos de identificação do ser humano. Dentre eles, citam-se: o nome; os dentes, ao lado das partes do corpo e a arcada dentária. Ao perder os dentes, Izabel perde o nome Pimentel, o sobrenome que todos os habitantes de Iauretê-Cachoeira tinham, e com isso, perde a sua identidade indígena, suas raízes dentárias são arrancadas, tais como suas raízes culturais. Nota-se que os indígenas da comunidade citada já sofriam o processo de desintegração de sua identidade, pois todos recebiam o mesmo sobrenome: Pimentel.

Ao adquirir os “novos dentes”, Izabel provocou a repulsa dos rapazes da comunidade que, sob nenhuma hipótese, queriam beijá-la (SOUZA, 2008, p. 17). E isto ocorre devido à importância e o significado dos dentes para as sociedades de todos os tempos. A extração dos dentes e a implantação de próteses correspondem para a cultura indígena como mutilação, desfiguração e negação de sua identidade. Marginalizada do convívio familiar e comunitário, Izabel migra para a cidade de Manaus, para trabalhar no Colégio Salesiano. Já na cidade, Izabel acaba fugindo do colégio e consegue um emprego de operária em uma fábrica da Zona Franca. É lá que ela sofre o segundo processo de desintegração identitária. Izabel considera a experiência do trabalho na fábrica, torturante, invasiva, por causa das péssimas condições de trabalho e baixos salários: “[...] passar oito horas num cubículo iluminado a néon, com dois ventiladores que soltavam ar quente”; “ganhava uma mixaria” (SOUZA, 2008, p. 24). Sobretudo, ela sofre assédio sexual, pois na saída do trabalho, todas as funcionárias passavam pela “vistoria” das guardas, que com o pretexto de verificar se não estavam roubando nada, apalpavam seus glúteos.

Cansada de ser apalpada e das péssimas condições de trabalho, a índia começa a prostituir-se na Zona Franca de Manaus. Na cidade, ela é conhecida pelas designações: índia Potira, Diacuí ou Izabel Pirada. Começa a frequentar uma boate por nome de *O Selvagem* e lá conhece Alfredo Silva (vulgo Catarro), com quem mantém um relacionamento amoroso. Neire Márzia Rincon (2012) tece uma reflexão pertinente a respeito da trajetória de Izabel: “De indígena,

amazonense, interiorana e catequizada, segue rumo a sua própria aniquilação” (RINCON, 2012, p. 57). Relata ainda que a identidade de Izabel vai sendo (des)construída, desintegrada, nas perdas e nas ausências: “a falta de dinheiro da família, a mãe agredida e os dedos da mão aniquilados pela violência, a morte do pai, os dentes arrancados, a ida para a cidade grande, o beijo não realizado, o amor violento do companheiro, a prostituição, por fim, a morte abrupta e sem motivo” (RINCON, 2012, p. 57). Diante de tais perdas e ausências, Márcio Souza constrói “uma imagem precisa do desenraizamento que paira sobre a Amazônia” (RINCON, 2012, p. 57). Mas também, Izabel e Catarro são mortos inocentes pela polícia, Bacurau e Miss Zona são presos em uma operação denominada de *Operação Grande Zona* –, acontecimento simbólico da demonstração de força policial –, comandada pelo Comissário Frota.

Catarro mora com Izabel e seus dois sócios: Bacurau e Miss Zona. Alfredo Silva (Catarro) é um ribeirinho que foge para Manaus, por não aguentar mais viver na casa do pai, que sofre inundação com a cheia anual dos rios. Ao invés de uma cidade moderna e distribuidora de oportunidades aos migrantes, o espaço urbano de Manaus oferece ao recém-chegado apenas a miséria e marginalização social. Chegando a Manaus, ele ocupa somente funções subalternas: primeiro, trabalhou como carregador de bananas, depois vira segurança e demitido, inicia no crime e foi até preso.

As personagens do conto *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza, perdem sua identidade social. Alfredo Silva, ao receber o apelido de Catarro, perde sua identidade de homem ribeirinho, passando a viver à margem da sociedade. Também ocorre o mesmo processo com seus dois sócios, dos quais temos poucas informações: Bacurau e Miss Zona. O primeiro é descrito como “um hábil rato d’água na rampa dos Remédios” e o segundo é apresentado, como “uma bicha que fazia assaltos a motoristas de táxi” (SOUZA, 2008, p. 20). Ao leitor não é apresentado o nome de ambos, mas somente seus apelidos, os quais configuram como realce de seu pouco valor social. Indivíduos mascarados pelos apelidos, por isso são impossibilitados do convívio em sociedade, por serem produtos de um sistema excludente.

Culpado pela polícia de todos os crimes que aconteciam na cidade de Manaus, Catarro passa a ser perseguido pelo Comissário Frota. Ele, a amante e os dois sócios habitam no bairro Japiim, próximo à Zona Franca, mas conforme Rincon (2012), “não se beneficiam do

que a metrópole oferece em termos de modernidade” (RINCON, 2012, p. 54), por morarem em:

Uma casa de tábuas cinzentas e retorcidas pela chuva e pelo sol [...] muito capim-serra, urtiga, um pé mamoeiro e uma velha mangueira quase sem folhas. A casa, coberta de palha [...] Um rego de água fedida atravessava os calombos da rua e fazia um mapa escuro no barro seco (SOUZA, 2008, p. 07).

O espaço urbano da periferia indica uma cidade construída sem planejamento, cercada de moradias inóspitas e dividida em classes sociais e no contraste entre riqueza *versus* pobreza (RINCON, 2012, p. 54). Assim como o espaço urbano ocupado, Izabel, Catarro e os seus dois sócios são abandonados pela sociedade manauense. Sujeitos que perderam sua identidade no caminho, não se reconhecem no espaço urbano, mas, que em seu interior sentem repulsa por essa sociedade “dita moderna”, que em nome do progresso explora os migrantes, sejam indígenas ou ribeirinhos, os quais são excluídos da modernidade e do convívio em sociedade.

Ao longo do conto, tem-se a afirmação da máxima de que “Deus escreve certo por linhas tortas” (SOUZA, 2008, p. 09, 10 e 23, respectivamente), e no final, a personagem Catarro pensa que “se Deus escrevia tudo aquilo, não era só o caso de escrever por linhas tortas, é que ele tinha certamente uma péssima caligrafia” (SOUZA, 2008, p. 28). Compreende-se que a colonização, aculturação, catequização, *desterritorialização*, efetivada pelos europeus, desde o século XVII até o século XIX, contribuíram para a desintegração da identidade indígena da Amazônia. O apagamento da identidade dos povos amazônicos continua em pauta e se mantém, na sociedade amazônica contemporânea, por meio do convívio com a cultura das escolas católicas, evangélicas, das influências alheias e, principalmente, com a experiência impositiva da cidade, aspectos os quais Márcio Souza (2008) retrata na obra *A Caligrafia de Deus*. Acrescente-se que a modernidade tardia trouxe efeitos negativos para o espaço urbano de Manaus, tais como: “problemas com a arquitetura irregular, bairros sem urbanização e planejamento, igarapés poluídos” (RAMOS, 2015, p. 51), e, sobretudo, o estigma da desintegração da identidade cultural e a violência, porém tal fato não justifica a tentativa de culpabilidade divina diante de tal processo. Acredita-se que Deus

escreve certo por linhas certas e o homem amazônico é vítima do processo social, político e econômico implantado na região, desde o período colonial até o presente.

Cláudia Ramos (2015), no artigo intitulado “A perda da identidade cultural no espaço urbano, no conto *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza”, faz uma crítica contundente a respeito da exclusão social presente e conclui: “o contexto urbano não consegue acolher Izabel e Catarro, eles, dois indivíduos marginais, sem identidade própria, perdidos em meio a um contexto social que privilegia o branco, que os marginaliza” (RAMOS, 2012, p. 61). Percebe-se que, no contexto urbano “modernizado”, não há espaço para o diferente, não há sequer diálogos, o diferente é descartado. Portanto, constata-se *A Caligrafia de Deus*, o caos urbano instaurado; a modernidade como fator de atração *versus* repulsa, dicotomia cruel que impõe aos migrantes as consequências trágicas dessa modernização.

A violência é uma temática recorrente na sociedade e na Literatura brasileira. A mesma não é uma prática apenas do passado, mas mantém-se na contemporaneidade, como uma espécie de herança colonial e também como produto da modernidade tardia. Odalia (1983, p. 13) corrobora com essa noção, ao afirmar que “por mais que recuemos no tempo, a violência está sempre presente, ela sempre aparece em suas várias faces”. A forma de catequese empregada pelos jesuítas, durante o Brasil-Colônia, assim como a que é retratada *A Muraida*, configura na completa desumanidade da sociedade dominante cristã que subjogou as nações indígenas, e utilizando de violência física e cultural, as exterminou. Isso dá a medida do sequestro de identidade promovido pelos portugueses contra povos que também construíram o Brasil.

Para Costa; Costa (2009), o trabalho dos jesuítas no Brasil, dividiu-se em duas fases: eles denominam a primeira, de “evangelização pelo amor”, e a segunda, de “evangelização pela força” (COSTA; COSTA, 2009, p. 07), ou seja, pela violência. *N’A Muraida*, de Wilkens, pode-se acrescentar uma terceira fase: o completo extermínio. Não conseguindo, em primeira instância catequizar os índios, os jesuítas mudaram de estratégia, lançando mão das crianças indígenas, pois eles:

Sofriam menos a influência dos pajés e dos antigos costumes, talvez por não terem vivido ainda tempo suficiente para que esses

costumes fosses arraigados. Conforme crescessem na doutrina cristã poderiam se tornar os novos porta-vozes do Cristo ressuscitado e influência para os demais meninos e homens da tribo (COSTA; COSTA, 2009, p. 11).

Nota-se nesse trecho a mentalidade egoísta e cruel dos jesuítas, os quais não tinham limites para propagar a sua fé, não enxergavam a cultura do Outro, ao contrário, os índios eram animalizados, referidos como “selvagens”. *N'A Muraida*, o discurso colonizador caracteriza os *Muhras* como: povo preguiçoso, belicoso e mentiroso. “Ah! Deixa estar, um pouco, já ocioso esse valor cruel, bárbaro, insano!” (WILKENS, 2012, p. 41). Assim e conforme Guedelha (2012), o que impera tanto *n'A Muraida*, como nos demais registros históricos é a antítese perversa do colonizador negativado e o colonizado positivado, correspondendo à violência cultural e física, devido à imposição da catequese dos brancos e o subsequente extermínio dos indígenas.

Devido ao intenso fluxo migratório presente na modernidade, o Brasil tornou-se miscigenado, porém repressivo. Conforme Megeers (*apud* SOUZA, 2010, p. 42), no Brasil: “a mistura racial criou uma combinação biológica composta de brancos, pretos e índios, mas a integração cultural não obteve o mesmo êxito”. Na obra *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza (2008), nota-se tal impossibilidade de integração cultural na cidade de Manaus, a qual violenta as personagens Izabel Pimentel (índia) e Catarro (ribeirinho), ao exterminar-lhes cultural e fisicamente. Izabel, conforme discutido ao longo do texto, vive entre perdas e ausências, perdeu sua identidade indígena, e também não adquiriu identidade branca, assim como seu amante Catarro, que também perdeu sua identidade de homem ribeirinho.

Listam-se as manifestações de violência sofridas por essas personagens: a) cultural: em Iaueté-Cachoeira, Izabel perde sua identidade indígena, em decorrência da extração dos dentes e o sobrenome Pimentel, e na cidade de Manaus ocupa funções periféricas, de operária numa fábrica na Zona Franca torna-se prostituta; b) sexual: sofre assédio sexual ao ser apalpada todos os dias na saída do trabalho, c) física: sendo inocente, é assassinada pela polícia. Catarro sofre violência cultural na cidade, o que ocasiona a perda da sua identidade de ribeirinho, já que antes de

ir para a cidade, o narrador o descreve como um homem bom. Chegando a Manaus, ele passa a habitar em um bairro afastado da cidade e numa moradia precária. Nesse espaço, comete crimes e vai preso por furto. Também sofre violência física na cadeia e na *Operação Grande Zona*, já que sendo inocente, é assassinado pela polícia. Depois de sofrerem violência em todos os aspectos de sua cultura, a sociedade urbana impõe-lhes o único lugar que lhes cabe: a morte, a exclusão física.

O crítico amazonense Paulo Graça, em sua obra *Uma poética do genocídio* (1998), ao examinar a trajetória do indígena no interior da narrativa brasileira em que é protagonista, chega à seguinte conclusão: “os heróis da cultura ocidental têm o destino previamente traçado, de acordo com o gênero em que estão representados, mas o herói indígena está condenado a um destino diverso, independentemente do gênero em que se apresenta” (GRAÇA, 1998, p. 29). Por sua vez, Eni Orlandi, em *Terra à Vista*, denuncia que:

Esse processo de apagamento do índio da identidade cultural nacional tem sido escrupulosamente mantido durante séculos. E se produz pelos mecanismos mais variados, dos quais a linguagem, com violência simbólica que ela representa, é um dos mais eficazes [...] São, desde o começo, o alvo de um apagamento, não constituem nada em si. Esse é o seu estatuto histórico ‘transparente’ não consta. Há uma ruptura histórica pela qual passam do índio para o brasileiro através de um salto (ORLANDI, 1990, p. 56).

Diante do exposto acima, constata-se que a sociedade contemporânea violenta a identidade cultural e física dos grupos considerados marginalizados, demonstrando, na prática, que estamos muito aquém dos princípios ideais de igualdade e liberdade de expressão, assegurados pela Constituição Brasileira de 1988.

Compreende-se, conforme Candido (2006) que a literatura representa uma socialização dos impulsos íntimos dos indivíduos, tornando-se assim, uma expressão, que mobiliza o desenvolvimento de afinidades entre as pessoas, levando-lhes a comunicação, e desse modo, a contribuir na construção de uma sociedade que atente para os direitos garantidores da dignidade humana, por meio da crítica de toda e qualquer manifestação da violência.

Breves considerações finais

Ao longo deste trabalho, constatou-se o processo de desintegração da identidade cultural e da violência, nas obras supracitadas. Com base em Ramos (2015), acredita-se que tais obras foram construídas mediante “o conflito na construção de uma identidade forjada sob a insigne da violência” (RAMOS, 2015, p. 55). Tais temáticas relacionam-se ao processo de colonização e à modernidade tardia amazonense, como sendo um conjunto de espelhos que reflete a realidade perversa do cenário urbano contextualizado.

A principal função da Literatura é a de humanização do homem. Sobre tal função Candido (1989) defende:

Entendo aqui por humanização [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 1989, p. 117).

Diante de tal concepção, entende-se a complexidade da função humanizadora da Literatura, pois se faz uso dela ao longo das obras estudadas neste trabalho, as quais possibilitam a denúncia da desintegração da identidade cultural e da violência contra os indígenas e os ribeirinhos, que não se encaixam na sociedade manauara dominante, vivem à margem dela, e seguem rumo ao destino trágico que lhes é imposto: a aniquilação.

Referências

- ARAÚJO, Marcos Elias Cláudio de; PASQUALI, Luiz. *Histórico dos Processos de Identificação*. Brasília: Instituto Nacional de Identificação, s/d.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. “Direitos Humanos e literatura”. In: FESTER, A. C. R. [Org]. *Direitos Humanos e...*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

COSTA; Mariza Domingos da; COSTA, Célio Juvenal. *Catequese e Educação dos Indígenas na Colônia – Alguns Apontamentos*. Maringá; Seminário de Pesquisa do PPE, 2009.

GRAÇA, Paulo. *Uma poética do genocídio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. “Poema *Muhuraida*, a glória do extermínio de uma nação”. Goiás: *RevLet – Revista Virtual de Letras*, 2012.

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

MEGEERS, Betty J. *Amazônia: a ilusão de um paraíso*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1977.

NETO, Alexandre; MACIEL, Lizete. *Revista Educar*. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

ODALIA, N. *O que é violência?* São Paulo: Brasiliense, 1983.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Terra à vista*. Campinas: Cortez/Unicamp, 1990.

RAMOS, Cláudia de Socorro Simas. “A perda da identidade cultural no espaço urbano, no conto *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza”. In: GUEDELHA, C. A. M.; PENA, Thays F. de A. [Orgs]. *Expressões Amazonenses na Literatura*. Curitiba, PR: CRV, 2015.

RINCON, Neire Márcia. *A Caligrafia de Deus e a Cidade Ilhada: imagens da cidade de Manaus*. Goiás, 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Goiás.

SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense – do colonialismo ao neocolonialismo*. Manaus: Valer, 2010.

_____. *A caligrafia de Deus*. Manaus: Valer, 2008.

WILKENS, Henrique João. *Muraida*. Tenório Telles; ROSA, J. A. A [Orgs.]. Manaus: Valer, 2012.

A escritura da história em *Um homem: Klaus Klump*, de Gonçalo M. Tavares³⁷

João Paulo Cardoso Alves (UFAM)
José Benedito dos Santos (UFAM/UnB)

*Não existem, nas vozes que escutamos,
ecos de vozes que emudeceram?
(Walter Benjamin, 1987, p. 223).*

Este artigo visa a analisar o romance *Um homem: Klaus Klump*, de Gonçalo M. Tavares, a partir da perspectiva de que esse romance pode ser encarado como uma alegoria da escritura da História, tendo em vista a virada conceitual provocada por eventos de extermínio e destruição em massa ocorridos no século XX (SELIGMANN-SILVA, 2000). Com base em pensadores como Sigmund Freud, Márcio Seligmann-Silva e Giorgio Agamben, pretende-se interpretar a obra de Gonçalo M. Tavares à luz dos conceitos de trauma e testemunho, a fim de demonstrar como o conteúdo da narrativa é apropriado pela forma literária, que o reelabora problematizando a impossibilidade de se pensar a História à revelia da catástrofe. Desse modo, compreende-se que o romance provoca um choque entre o estético e o político ao reservar à arte a “memória do sofrimento acumulado” (ADORNO, 2008, p. 392), rompendo, assim, com o pensamento hegemônico, que tenta apagar os rastros da barbárie empreendida em nome da noção de progresso.

O século XX conjugou, no cerne de seus principais acontecimentos, uma aporia extrema: como o máximo de técnica, que poderia servir à plenitude do progresso social igualitário, se converteu em instrumento de extermínio em massa de populações minoritárias, às quais se negou, em suma, o lugar de sujeito? Adorno e Horkheimer (2006) reconheceram que o Esclarecimento (*Aufklärung*), em sua marcha civilizatória que almejava dissolver os mitos e promover a libertação dos homens de seus medos primitivos, passou a constituir o próprio signo da dominação.

³⁷Artigo originalmente publicado na *Revista Decifrar* (ISSN 2318-2229), Vol. 04, n° 07 (Jan/Jun-2016).

Civilização e barbárie, portanto, tiveram seus conceitos embaralhados por eventos catastróficos como a *Shoah*³⁸, as ditaduras latino-americanas e o neocolonialismo em países africanos. Conforme Márcio Seligmann-Silva, “foi abalada a visão da história como dirigida por um progresso contínuo, que coloca o presente no ápice da humanidade e o futuro como um paraíso tecnológico que nos aguarda” (2015, p. 47). Desse modo, o conceito de História sofreu fortes abalos, já não podendo mais ser encarado como uma evolução rumo à liberdade guiada pela razão, como o pensara Hegel (NÓBREGA, 2005, p. 70); ao contrário, a experiência do real, sintetizada pela História, passou a ser encarada como uma “uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína” (BENJAMIN, 1987, p. 226).

O romance *Um homem: Klaus Klump*, de Gonçalo M. Tavares, traça um painel dessa fratura provocada pelo estado de exceção na compreensão dos homens e mulheres enquanto sujeitos históricos. Parte integrante da tetralogia “O reino”, o livro supracitado narra a invasão de um país por um exército estrangeiro, contudo, sem que o narrador nos indique a situação geográfica em que se encontra o enredo, universalizando os problemas suscitados pela narrativa.

A degradação de um país e o corte subjetivo provocado pela opressão na experiência coletiva e individual são a pedra de toque de *Um homem: Klaus Klump*. Como se comportam os homens e mulheres quando privados de liberdade e ameaçados constantemente por uma força que, afinal, não tem nome? Os padrões morais podem resistir à necessidade de sobrevivência? Estas são algumas questões que o romance levanta. Sobre elas, paira uma problemática maior: como narrar a experiência quando o real é absurdo?

Este estudo pretende analisar o romance de Gonçalo M. Tavares à luz dos conceitos de trauma e testemunho para confirmar a hipótese de que a forma literária de *Um homem: Klaus Klump* se constitui, duplamente, do choque histórico causado pelas catástrofes do século XX e da própria impossibilidade de narrar a História

³⁸ O termo *Shoah*, ou *Shoa* (do hebraico, catástrofe, destruição, aniquilamento), é aqui utilizado em referência ao genocídio do povo judeu sob o nazismo. Embora ainda largamente utilizado pela crítica especializada, o termo Holocausto, segundo Haiski (2014), deveria ser abandonado visto que carrega a noção de sacrifício, imolação, levando a crer que os judeus foram sacrificados com algum sentido religioso. Naturalmente, tal conotação contradiz o massacre empreendido sobre aquele povo. Assim sendo, emprega-se o termo *Shoah*, neste trabalho, para indicar o evento citado.

que o sucedeu. Para tanto, lança-se mão de autores como Sigmund Freud, Márcio Seligmann-Silva, Giorgio Agamben e Walter Benjamin e seus ensaios “O mal-estar na civilização”, “A história como trauma”, “O arquivo e o testemunho” e “Experiência e pobreza”, respectivamente.

Gonçalo M. Tavares se apresenta como um dos principais autores contemporâneos em língua portuguesa. Nasceu em Luanda, em 1970, e passou a infância em Aveiro. Atualmente, é professor universitário em Lisboa.

Sua primeira obra publicada foi o *Livro da dança*, em 2001, ao qual seguiram-se muitos outros, como *O homem é tonto ou é mulher*, *O senhor Brecht* e *O senhor Valéry*. Seu romance *Jerusalém* recebeu o Prêmio José Saramago e o Prêmio Ler/Millennium-BPC, em 2005, e o Prêmio Portugal Telecom de Literatura, em 2007. Esta obra faz parte da série “O reino”, bem como os romances *Um homem: Klaus Klump*, *A máquina de Joseph Walser* e *Aprender a rezar na era da técnica*.

Em entrevista, Gonçalo M. Tavares se refere aos romances de “O reino” como “livros pretos, no sentido de uma certa dureza, e de um certo desencanto. Desencanto é a interrupção do canto, é uma coisa que incomoda”. Desse modo, o autor não se esquivava de pensar a violência e o estado de exceção em suas obras: “O meu instinto foi escrever romances para tentar perceber o mal, como é que ele surge, em que situações se manifesta. Sou um escritor pós-Auschwitz. Tenho a consciência do que aconteceu”³⁹.

“Vê o mundo, o mundo tem uma lâmina”

Homo homini lupus [O homem é o lobo do homem]; quem, depois de tudo o que aprendeu com a vida e com a história, tem coragem de destruir essa frase? (FREUD, 2011, p. 57).

Um espectro ronda a vida contemporânea. Conforme Márcio Seligmann-Silva, a história da humanidade ao longo do século XX “poderia ser caracterizada, sucessivamente, como pós-massacre dos armênios, pós-Primeira Guerra Mundial, pós-Segunda Guerra Mundial, pós-*Shoah*, pós-Gulag [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 136). Ainda segundo ele, o prefixo “pós” não significa, entretanto, que

³⁹ Entrevista concedida ao Círculo de Leitores (CL-online), disponível em www.circulo-leitores.pt/cl/artigofree.asp?cod_artigo=107981-66k. Acesso em 27/05/2016.

tenhamos superado a catástrofe. Pelo contrário, a memória daqueles eventos forma a base da vida psíquica de nosso tempo, e a carregamos exatamente porque eles não somente já aconteceram, mas se repetem cotidianamente, sob diversas formas.

Para dar conta dessa realidade, o conceito de trauma vem ocupando cada vez mais um lugar central nas reflexões acerca da sociedade e de suas representações simbólicas. Este artigo não pretende esgotar a discussão sobre o conceito, mas construir, por meio dele, o terreno de interpretação do romance em questão. Para tanto, dentre as várias abordagens ao conceito, cabe destacar o pensamento freudiano, que o construiu ao longo de ensaios seminais, como *Além do princípio de prazer* (1920), *O mal-estar na civilização* (1930) e *Moisés e a religião monoteísta* (1939).

Na obra de Freud, o conceito de trauma sofre alterações ao longo do tempo, mas preserva a noção de que o paciente histérico é alguém que “sofre de reminiscências” (FREUD *apud* SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 138-139). O trauma, que tanto pode ser causado pela vivência interna ou externa à psique e passa por um momento de latência até que se manifeste, se caracteriza, assim, como uma fixação ao momento da situação traumática. Para Freud,

As neuroses traumáticas se caracterizam pela fixação no momento do acidente traumático que está na sua base. Esses doentes repetem nos seus sonhos regularmente a situação traumática. [...] É como se esses pacientes não tivessem se desvinculado da situação traumática, como se ela estivesse diante deles como uma tarefa [*Aufgabe*] não dominada (FREUD *apud* SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 138).

Cabe assinalar que, conforme Seligmann-Silva (2015), além do caráter individual do trauma, Freud o interpretou como elemento fundante da própria organização social. Em *Totem e Tabu* (2013), ele desenvolve a teoria segundo a qual a cultura teria sido iniciada pelo assassinato do pai da horda primeva, o que teria se repetido quando os judeus assassinaram Moisés e crucificaram Cristo, bem como em outros atos violentos ao longo da história. Portanto, haveria, para Freud, uma herança do trauma que se desdobra de geração em geração.

Ao longo de *Um homem: Klaus Klump*, vemos ainda o impulso à agressividade que Freud reconheceu em *O mal-estar na civilização* (2011) e que faz parte da teoria do trauma. Podemos dizer, inclusi-

ve, que ele constitui o *leitmotiv* do romance, estruturando tanto a matéria narrativa quanto a forma literária. Dados os objetivos deste estudo e o espaço disponível para desenvolvê-los, daremos enfoque a questões essenciais para a compreensão do romance.

O enredo acompanha os desdobramentos de uma guerra – não situada pelo narrador no tempo ou no espaço – e a repercussão dos eventos na vida dos personagens, que têm seu país invadido por um exército estrangeiro. A figura principal é Klaus Klump, filho de uma rica família. Antes de a guerra começar, ele era um editor de livros que era “capaz de morrer pelos seus livros pelos hábitos” (TAVARES, 2007, p. 18) e mantinha-se neutro à invasão estrangeira. “Ainda não entraram na minha tipografia, dizia” (TAVARES, 2007, p. 18). Confortável na sua posição social, Klaus “detestava a acção, enojava-se com a terra. [...] Klaus dizia que um homem durante a guerra deve ser surdo-mudo até ser possível. E ficar quieto” (TAVARES, 2007, p. 18). Para sobreviver, Klaus não se envergonha de se ajoelhar e beijar as botas de um soldado que ameaça quebrar-lhe os óculos. “A vida em guerra só tem dois sentidos: com eles ou contra eles. Se não queres morrer beija as botas do mais forte, é isto” (TAVARES, 2007, p.13), era o que pensava então.

Klaus havia começado a namorar Johana e “antes da guerra os dois divertiam-se” (TAVARES, 2007, p. 15). No entanto, a casa de Johana é invadida por soldados e um deles, Ivor, a violenta sexualmente. A partir de então, Klaus Klump se vê obrigado a romper com a estabilidade social a que estivera preso. A segunda parte do romance, que se inicia nesse ponto do enredo, apresentará mudanças significativas na posição de Klaus quanto à guerra.

Ele passa a integrar a organização de resistência, ao lado de Alof, um músico que carrega um balde cheio de flautas que “já não sabem música” (TAVARES, 2007, p. 27). Alof carrega o balde, pois ele era o único vestígio de sua história: “Antes dos tanques, era dono de uma casa de instrumentos musicais. Haviam queimado a casa, a sua mulher tinha sido levada” (TAVARES, 2007, p. 27).

A fixação de Alof ao balde cheio de flautas pode ser considerada um traço do trauma provocado pela perda da mulher: “Não largo o balde porque aqui também está minha mulher” (TAVARES, 2007, p. 28). Como único vestígio de sua casa, que fora queimada, Alof carrega o balde porque o trauma, para Freud, é caracterizado pela “incapacidade de recepção de um evento *transbordante* [...] e torna-se, para nós,

algo *sem-forma*. Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à repetição da cena traumática” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84).

A luta pela vida leva alguns personagens a atos de violência, como o próprio Klaus Klump, e Clako, irmão de Herthe. Cabe, no entanto, assinalar que a violência empreendida por eles não se define pelo que Slavoj Zizek (2014) define como “força de morte”, mas, antes, por uma “força de vida”. Senão, vejamos:

Como poderemos rejeitar por completo a violência se a luta e a agressão fazem parte da vida? A solução fácil é uma distinção terminológica entre “agressão”, que corresponde a uma “força de vida”, e a “violência”, que é uma força de morte: a “violência” aqui não é a agressão enquanto tal, mas o seu excesso que perturba o andamento normal das coisas devido a um desejo que quer sempre cada vez mais (ZIZEK, 2014, p. 61).

Desse modo, é um ato de resistência que impulsiona Klaus, Clako e ainda Xalak a inverterem a posição de vítimas e se tornarem também agentes no sentido de subverter o estado de exceção que se instalou em seu país. Como exemplo, citemos o episódio em que Clako mata Ortho, um dos principais oficiais do exército. Ou ainda quando Klaus crava um caco de vidro no olho do pai, que promete tirá-lo da prisão com o argumento de que “temos dinheiro. [...] Se vieres trabalhar connosco rapidamente esqueces tudo. A vida voltou ao normal” (TAVARES, 2007, p. 46).

Ainda Slavoj Zizek pode nos direcionar a olhar para uma outra interpretação da violência assimilada por Klaus Klump e Clako. Analisando o conceito benjaminiano de “violência divina”, Zizek afirma que esta “representa as intrusões brutais de uma justiça para além da lei” (ZIZEK, 2014, p. 141). Ou seja, como resposta à normatização da violência representada pela justiça – e encarnada na figura do Estado, representado por Ortho, por exemplo –, sistematizada pela noção de progresso que gera destruição, a “violência divina” em certo momento “explode numa cólera de retaliação devastadora” (ZIZEK, 2014, p. 142).

Portanto, vimos até aqui como a dominação do exército estrangeiro, representada por violações sexuais e assassinatos, repercute nas figuras-chave do romance, como o próprio personagem principal, e em Alof e Clako. Os traumas acumulados pelos personagens, como se pretende aqui expor, têm crucial importância para o trata-

mento formal dado pelo autor à matéria narrativa. Para entendermos esta dialética entre conteúdo e forma, lembremos um conceito fundamental para a compreensão do trauma e sua apropriação pelos estudos literários contemporâneos: o testemunho.

“A realidade era incompatível com a linguagem”

Se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão (LEVI, 1988, p. 25).

No seu ensaio “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin afirma que os soldados da Primeira Guerra Mundial “tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicativas, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1987, p. 114-115). Conceito cada vez mais valorizado pela historiografia, dada sua importância para o entendimento de eventos traumáticos (SELIGMANN-SILVA, 2008), o testemunho é formado por uma aporia:

Em oposição ao *arquivo*, que designa o sistema das relações entre o não-dito e o dito, denominamos *testemunho* o sistema das relações entre o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível e o não-dizível em toda língua – ou seja, entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer (AGAMBEN, 2008, p. 146).

Para Giorgio Agamben, portanto, o testemunho se constitui pela fronteira entre a possibilidade e a impossibilidade de dizer. Ao passo que o arquivo exclui da equação o sujeito, para o testemunho torna-se central o lugar vazio do sujeito. De que modo narrar aquilo que é inenarrável, cujo conteúdo a *langue* não pode dar conta, visto que reside, “na própria possibilidade de falar, uma impossibilidade de palavra” (AGAMBEN, 2008, p. 147) – esta é a problemática que enforma o conceito de testemunho.

O horror da experiência traumática bloqueia a possibilidade de narrar o que foi vivido. Vale lembrar a passagem de *É isto um homem?* em que Primo Levi questiona: “Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?” (LEVI, 1988, p. 60). Tal é o absurdo da vivência, que o sujeito não encontra ferramentas para transmiti-lo ao outro, questionando-se até mesmo do interesse que o

suposto relato teria, dado que apenas quem a experimentou poderá realmente entendê-la.

Segundo Seligmann-Silva, a noção de literatura sofreu uma revisão em vista do conceito de testemunho porque “ela passa a ser vista como indissociável da vida, a saber, como tendo um compromisso com o real. Aprendemos ao longo do século XX que todo produto da cultura pode ser lido no seu *teor testimonial* (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 71). Desse modo, encaramos aqui o romance *Um homem: Klaus Klump* como testemunho com base no conceito esboçado acima, embora a obra se trate de ficção.

Nossa análise do testemunho se divide em dois planos: o do conteúdo e o da forma. Se estivermos certos, demonstraremos à frente como o enredo se confunde com a forma do romance para re-colocar os termos de uma interpretação da História que contenha o trauma e o testemunho como elementos *sine qua non*. Neste primeiro momento, tratemos do conteúdo. Em especial, da interpretação de dois capítulos, o 18 e o 30.

O capítulo 18 nos apresenta Klaus Klump na prisão. Desde que fora preso, Klaus havia sido violentado logo na sua chegada à cela – como lemos no capítulo 11 – e havia cravado um caco de vidro no olho do pai – tal como narrado no capítulo 14. Agora “Klaus tinha os lábios pretos, como se falasse outra língua” (TAVARES, 2007, p. 60). Após todos os eventos traumáticos que vivenciara, ele começara a falar não uma outra língua, mas uma não-língua.

Klaus “tinha perdido a pátria e com ela cada palavra antiga tinha-se tornado escandalosa. São palavras pretas. Queimavam os lábios” (TAVARES, 2007, p. 60). Podemos pensar nessas “palavras pretas” como aquelas que, impregnadas de conteúdo traumático, se tornam *impossíveis* tanto para a testemunha quanto para o receptor. Por isso, “as palavras apareciam como uma inundação preta. Klaus era ainda um homem alto, mas já não falava como antes. Tinha sido editor de livros perversos, mas isso era na altura em que a água era neutra” (TAVARES, 2007, p. 60). Se lembrarmos que no início da narrativa Klaus “mantinha-se neutro” (TAVARES, 2007, p. 18), agora era impossível a neutralidade. Na medida em que a água não é mais neutra, mas “está contaminada com a música” (TAVARES, 2007, p. 26) do inimigo, a linguagem não pode permanecer intacta para Klaus, pois agora ele está imerso no real traumático:

Os lábios escureceram ao mesmo ritmo que o interior do corpo, dizia Klaus, quase divertido. De facto, não conseguia perceber o que tinha acontecido aos lábios. Os outros homens diziam-lhe: tens os lábios pretos; e não havia razão para duvidar. Uma vez tinha pedido a um guarda para lhe trazer um espelho, e confirmou: os lábios estavam negros. Uma inundação preta. Devo falar o menos possível (TAVARES, 2007, p. 61).

Os lábios negros de Klaus são aqui encarados como metáfora da contaminação do trauma no nível da linguagem, problematizada pelo conceito de testemunho. Por isso, os lábios escureceram no mesmo ritmo do interior do corpo, ou seja, da psique de Klaus. A observação de que deve “falar o menos possível” pode significar o temor de que o discurso não seja compreendido, pois “para o sobrevivente sempre restará este estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que ‘do outro lado’ do campo simbólico” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

O segundo momento-chave para a interpretação do testemunho tal como este se desenvolve no romance está sintetizado no capítulo 30. O narrador passa a tecer comentários sobre o teor das notícias de jornais. Segundo ele, “na notícia acontece isto: os sofrimentos e as alegrias íntimas desaparecem tudo se torna propriedade coletiva” (TAVARES, 2007, p. 98). Na medida em que desenvolve considerações acerca da notícia enquanto esfera pública, percebemos, também, os traços de uma teoria do testemunho.

Passemos então à leitura do trecho:

Só existe pessoa-acontecimento se existe pessoa-espectador: a privacidade absoluta, verdadeira, a individualidade pura, não são acontecimentos, isto é, à letra: a individualidade (a de zero espectadores) não acontece [...] Como provar a existência de momentos puramente íntimos, não testemunhados por ninguém, a não ser pela consciência do próprio? Não podemos provar, só acreditar (TAVARES, 2007, p. 98).

Para interpretar o trecho acima, voltemos a Giorgio Agamben. Enquanto *contingência*, o testemunho acontece, como vimos, na “cisão entre um poder ser e um poder não ser” (AGAMBEN, 2008, p. 147). Portanto, o conteúdo da experiência traumática habita o

campo do indizível que, entretanto, pode ser pronunciado, restando que “a individualidade não acontece”. Como provar, demonstrar ao outro que algo aconteceu, se a vivência não encontra espaço na *langue* para se materializar?

Ainda conforme Agamben, “o testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar” (AGAMBEN, 2008, p. 147). Voltando ao trecho do romance em questão, o testemunho fica incompleto, na fronteira entre potência e realidade, pois “toda a parte da nossa vida que é testemunhada constitui o modelo do jornal: vejam o que acontece ou aconteceu. E isso só acontece na História. O que fica de fora são os indivíduos” (TAVARES, 2007, p. 98-99). Ou seja, o testemunho é excluído da História porque faz parte do campo individual da experiência e não se reconhece o seu caráter coletivo. Mas é possível que o testemunho seja encarado como uma escritura da História por excelência?

“Para mim a história terminou”

A Shoah é o superlativo por excelência da história
(SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 77).

Até aqui vimos que os conceitos de trauma e testemunho são elementares para a análise da matéria narrativa de *Um homem: Klaus Klump*. Passaremos a demonstrar, agora, como eles se organizam em torno de uma revisão do conceito de História e como essa ressignificação atua na forma literária do romance, estruturando-a.

Será possível sustentar uma ideia otimista da História, com base no que foi discutido até agora? Nas suas teses “Sobre o conceito da história”, Walter Benjamin argumenta que “articular o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 224). A suposta neutralidade positivista que pretende tratar os temas com o máximo de objetividade só pode servir aos interesses dominantes, na medida em que vê na História a ideia de progresso.

Benjamin reconhece que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1987, p. 230). Esta compreensão da História como o lugar em que vários “agoras” passados habi-

tam é fundamental para que se desfaça a ideia de um *continuum* do progresso, que corresponde a “uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (BENJAMIN, 1987, p. 226).

Portanto, tendo em vista eventos como a *Shoah*, as ditaduras latino-americanas, os massacres em Luanda, ou mesmo os conflitos no Oriente Médio e os ataques terroristas, podemos pensar mesmo na “história como trauma”, conforme Seligmann-Silva (2000). E como representar a História sob esse ponto de vista? A *Shoah* é encarada como paradigma de tal virada epistemológica, pois ela é vista como “um objeto que escapa à representação justamente devido ao seu ‘excesso’” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 78). A historiografia aqui se confunde com o conceito de testemunho, suspensa entre a necessidade de dizer e a impossibilidade de produzir discurso a seu respeito:

O historiador da *Shoah* fica preso a esse duplo mandamento contraditório: por um lado, a necessidade de escrever sobre esse evento, e, por outro, a consciência da impossibilidade de cumprir essa tarefa por falta de um aparato conceitual “à altura” do evento, ou seja, sob o qual ele poderia ser submetido (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 78).

Nesse sentido, a forma literária de *Um homem: Klaus Klump* pode ser encarada como a representação da impossibilidade de pensar a História como *continuum*, apontada por Benjamin, e do trauma como fator histórico elementar. Ao narrar a História e as estórias, não há como escapar ao teor testemunhal que expõe os “agoras” habitados pela memória traumática, problematizando, portanto, a transmissibilidade da experiência como construção linguística, conforme já discutido aqui.

Embora o narrador seja heterodiegético, ou seja, não participa da trama, podemos perceber no seu *modus operandis* traços do trauma articulados pela construção de um testemunho. A narrativa se desenvolve em capítulos – 36 ao todo – que, embora permitam o acompanhamento da trama sem grandes percalços, se fragmentam ao máximo.

O capítulo 19 pode ser lido aqui como representativo da hipótese que estamos tentando construir. No único capítulo em que a voz narrativa pode ser atribuída a Klaus Klump, podemos ler seu discurso entrecortado:

Dormir mal. Na prisão terminaram com o céu. Se me dissessem que os planetas e os astros tinham deixado de existir eu acreditava. Até a chuva. Às vezes ouço um som que pode ser da chuva, mas também pode ser de botas a raspar no chão, a tirarem lama das botas. [...] Para mim a História terminou. Se me fecham numa sala durante anos, onde é que existe o país? Nenhum país veio para me salvar, cuspo no país e o país não é um lobo que te morde, é uma paisagem estúpida e subserviente que aceita: podes mijar para cima da cabeça de teu país como fazes aos cães bem domesticados, que ele aceita bem: vai abanar a cauda (TAVARES, 2007, p. 63).

De acordo com o que foi exposto até aqui, podemos dizer que o trecho acima sintetiza a hipótese deste artigo. Visto que não pretendemos esgotar a interpretação do romance, no presente espaço, fiquemos com algumas considerações.

Breves considerações finais

O romance *Um homem: Klaus Klump*, conforme vimos, constitui um painel da vida sob a guerra. Ao narrar experiências traumáticas, o livro elabora uma dialética entre conteúdo e forma, que pode ser lida como a apropriação dos conceitos de trauma e testemunho, que, reelaborados no plano da forma, repercutem na narrativa e representam, segundo nossa análise, uma metáfora da própria impossibilidade de se pensar ou escrever a História à revelia da catástrofe.

Theodor Adorno questiona: “Que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?” (ADORNO, 2008, p. 392). O romance de Gonçalo M. Tavares não se furta à tarefa de manter a memória dos oprimidos como o prisma através do qual a totalidade do livro se ilumina. Podemos lembrar ainda Marcuse, quando este diz que “a verdade da arte reside no seu poder cindir o monopólio da realidade estabelecida (*i.e.*, dos que a estabeleceram) para *definir* o que é *real*” (MARCUSE, 2007, p. 19).

Assim, cabe ao estético romper com o ponto de vista dominante, que imobiliza os conceitos conforme seus interesses, e dar voz àqueles que foram silenciados pela marcha da barbárie mistificada em civilização. *Um homem: Klaus Klump* empreende esse esforço de retirar a História do *continuum* positivista ao criticar o totalitarismo e passar a palavra aos que foram *vencidos*.

Ao revisitar o passado pelo ponto de vista dos oprimidos, Gonçalo M. Tavares reconhece que “o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1987, p. 224-225).

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, W. Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas V. 1*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Totem e tabu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- HAISKI, Vanderleia de Andrade. “Os limites da representação: narrativas da Shoah”. *Revista Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*. Vol. 10 N. 1, jan/jun. 2014 Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/46892/30153>
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* São Paulo: Rocco, 1988.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- NÓBREGA, Francisco Pereira. *Compreender Hegel*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A era do trauma”. In: *Cult – revista brasileira de cultura*. Nº 205, ano 18, setembro de 2015.
- _____. “Literatura e trauma”. *Revista Pro-Posições*. Vol. 13, N. 3 (39) – set/dez. 2002. Disponível: <http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/proposicoes/textos/39-dossie-silvams.pdf>
- _____. “A história como trauma”. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, Márcio [Org.]. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- _____. “Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. *Revista Psic. Clínica*, Rio de Janeiro, Vol. 20, N. 1, p. 65 – 82. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>
- TAVARES, Gonçalo M. *Um homem*: Klaus Klump. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ZIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014.

A representação do feminino n’*Os Sertões*, de Euclides da Cunha

Cláudia de Socorro Simas Ramos (UFAM)

A representação do papel da mulher em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, não parece ser relevante para o autor, pois, já na apresentação da obra, antes mesmo do primeiro capítulo, em que descreve a geografia, fica evidente a constituição da terra e o seu determinismo na construção da gênese dos sertanejos, não sendo mencionado nesta o gênero feminino, como podemos ver no seguinte trecho:

Intentamos esboçar [...] os traços atuais mais expressivos das sub-raças sertanejas do Brasil. E fazemo-lo porque a sua instabilidade de complexos fatores múltiplos e diversamente combinados [...], as tornam efêmeras, destinadas a próximo desaparecimento [...] O *jagunço* destemeroso, o *tabaréu* ingênuo e o *caipira* simplório, serão em breve tipos relegados às tradições evanescentes, ou extintas (CUNHA, 2010, p. 85, itálico nosso).

No enredo, as mulheres aparecem quase no final do capítulo denominado “Últimos Dias”, sendo perceptível para o leitor a ínfima participação delas na narrativa *d’Os Sertões*. Nota-se também que, para Euclides da Cunha, a submissão feminina explicitava-se na dimensão do seu contexto histórico, em que a mulher era vista através do estereótipo da época, como mãe e doméstica. Dessa forma, segundo Fábio Maurício Schäfer, “Difícilmente Euclides elogia a mulher, exceto quando a condiciona ao papel de mãe, esse sim, legítimo e esperado para ela” (SCHÄFER, 2001, p. 108), então, ainda conforme Schäfer:

No caso de *honestas mães de família*, isso fica mais evidente: naquele amontoado de casas, promíscuo pela mistura de tantas raças e gentes, só eram respeitáveis as mulheres casadas e domésticas (ou melhor, domesticadas). Pelo aparecimento “negativo” na narrativa, e mesmo assim são poucos se comparados a referências ao sertanejo homem, o escritor não permite ao

leitor identificar-se com a figura feminina, ou até percebê-la como tal, já que a mulher, quando participa ativamente no enredo, é comparada ao homem, quer pela força e coragem, quer pela liberdade de escolha política até, representada pela “bruxa” (SCHÄFER, 2001, p. 108).

Percebe-se, assim, um autor mergulhado nos conceitos sociais e históricos de sua época, na qual só o homem tem o poder de decisão e a representação da mulher como uma igual poderia ser vista como defeito, pois isso, muito provavelmente a masculinizaria, segundo o conceito patriarcal vigente à época.

Outro fator condicionante, de acordo com Schäfer, para as mulheres n’ *Os Sertões*, é sua representação como fugitivas feias, sendo que para o romancista, só algumas possuíam beleza europeia, de modo que aquelas que não correspondiam ao padrão europeu-civilizado eram duramente censuradas na narrativa.

Ao longo do texto euclidiano, vemos que muitas são vistas como masculinizadas e definidas como agourentas e predispostas ao sexo, como no trecho: “Algumas mulheres, amantes de soldados, vivandeiros-bruxas, de rosto escaveirado envelhecido, completavam a ilusão” (CUNHA, 2010, p. 394), o que seria incoerente com as expectativas em relação ao papel do feminino, naquele contexto. No livro *O mito da beleza*, de Naomi Wolff, é exposto como as concepções de beleza, maternidade, castidade e passividade são usadas contra as mulheres, a seguir:

A ideologia da beleza é a última das antigas ideologias femininas que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar (WOLF, 1992, p. 13).

Observa-se que as várias ideologias sobre o papel da mulher na sociedade apresentam-se presas aos mitos de coerção, buscando engessar a mulher nas “funções” definidas como femininas. Dessa forma, percebe-se que na escrita euclidiana a mulher é representada de forma pejorativa, o que é observável, por exemplo, na personagem que foi degolada pelo exercito republicano, a qual Euclides descreve como “mameluca quarentona”, “demônios de anáguas”. A cena é a seguinte:

Era uma virago perigosa. Não merecia o bem-querer dos triunfadores. Ao sair da barraca, um alferes e algumas praças seguiram-na. Aquela mulher, aquele demônio de anáguas, aquela bruxa agourentando a vitória próxima- foi degolada... (CUNHA, 2010, p. 539).

Para Schäfer (2001), “essa personagem é condenada por possuir postura inadequada aos padrões da sociedade litorânea republicana”, demonstrando petulância diante de seus inquisidores expressando-se de maneira “desenvolta, enérgica e irritadiça” (SCHÄFER, 2001, p.118), pois na época não se considerava que a mulher tivesse o direito de se pronunciar, quanto mais contrapor-se ao poder masculino, como vemos acontecer na passagem a seguir, trecho imediatamente anterior à citação anterior:

Fizera-se uma concessão ao gênero humano: não se trucidavam mulheres e crianças.

Fazia-se mister, porém, que se não revelassem perigosas. Foi o caso de uma mameluca quarentona, (...). Interrogou-a no seu leito de campanha - rodeado de grande número de oficiais. O inquérito resumia-se às perguntas do costume (...), de ordinárias respondidas por um “sei não!” decisivo ou um “E eu sei?” vacilante e ambíguo. A mulher, porém, desenvolta, enérgica e irritadiça, espraiou-se em considerações imprudentes. “Nada valiam tantas perguntas. Os que as faziam sabiam bem que estavam perdidos. Não eram sitiados, eram presos. Não seriam capazes de voltar, como os das outras expedições; e em breve teria desdita maior - ficariam, todos, cegos e tateando à toa por aquelas colinas...” E tinha a gesticulação incorreta, desabrida e livre. Irritou (CUNHA, 2010, p. 538-539).

Nota-se que Euclides da Cunha parece justificar a degolação da prisioneira, pois para ele, a personagem desafiava o poder masculino, representado pelo exército. Observa-se também um corte categórico na narração da degola. Inferimos que, possivelmente, Euclides queria atenuar a culpa do exercito suprimindo suas atitudes, não descrevendo essa ação de forma minuciosa. Assim, de acordo com Schäfer “a mulher, aparentemente forte e resistente, é eliminada rápida e sumariamente” (SCHÄFER, 2001, p. 118) diante dos olhos dos seus opressores, diferentemente dos homens, como se vai ver a seguir:

Chegando à primeira camada encoberta, realizava-se uma cena vulgar. Os soldados impunham invariavelmente à vítima um viva à República, que era poucas vezes satisfeito. Era o prólogo invariável de uma cena cruel. Agarravam-na pelos cabelos, dobrando-lhe a cabeça, esgargalando-lhe o pescoço; e, francamente exposta a garganta, degolavam-na (CUNHA, 2010, p. 533).

Observemos, em citação abaixo, que, para o autor d'*Os Sertões*, as mulheres de Canudos “valiam por homens”, ao combater o invasor. O que não seria de se esperar diante do sexo “frágil”. Contudo, logo depois, “ao invés de caracterizá-las como Amazonas ou guerreiras, na tentativa de estabelecer uma correspondência com a descrição dos homens, a quem denomina “titãs”, escolhe o lado “perverso” da designação da mulher independente: Velhas megeras” (SCHÄFER, 2001, p. 108).

Soldados possantes que vinham resfolegando de uma luta de quatro horas, caíram, alguns mortos por mulheres frágeis. Algumas valiam por homens. Velhas megeras de tez baça, faces murchas, olhares afuzilando faúlhas, cabelos corredios e soltos, arremetiam com os invasores num delírio de fúrias (CUNHA, 2010 p. 378).

No livro de *O subalterno pode falar?*, Gayatri Chakravorty Spivak observa que: “o subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu” (SPIVAK, 2010, p. 126). Diante do exposto, percebemos que Euclides da Cunha também não permite ao leitor reconhecer a figura feminina ou sua voz, pois, quando a mulher participa do enredo, é comparada ao homem, quer pela força e coragem, quer pela liberdade de escolha política sendo, talvez por isso, representada como “bruxa”. Entretanto, só podemos entender melhor essa mentalidade procurando investigar o contexto histórico do papel da mulher, no século XIX.

O gênero feminino no século XIX

De acordo com Rago (1977) e D’Incao (2012), o século XIX, junto com a Proclamação da República foi marcado por várias trans-

formações sociais e econômicas, trazendo consigo a consolidação do capitalismo e a modernização das cidades.

O desenvolvimento comercial, industrial e a urbanização começavam exigir a participação da mulher, na vida pública e no mundo do trabalho, mas, ao mesmo tempo, essa época pregava uma representação simbólica da mulher, em que esta deveria se restringir ao ambiente familiar e estar desobrigada de qualquer trabalho produtivo, visto que o sucesso da família dependia da mulher burguesa, onde submetida à opinião pública, ela tinha que aprender a se comportar e a conviver de maneira educada nos locais em que frequentava.

Em *Dominação Masculina*, de Pierre Bourdier, também é abordado esse tema: “buscando ver como a estrutura de dominação se estabelece e se “naturaliza” e assim se eterniza perdendo de vista ser parte de um processo histórico e como tal, passível de mudança” (BOURDIER, 2002, p. 02). Diante do exposto, Telles (2012), afirma que todas as transformações sociais e econômicas da Europa acabaram afetando o mundo, dando origem aos movimentos socialistas e feministas e fazendo surgir uma nova mulher. Sendo correto afirmar que no Brasil esse processo foi mais lento.

Contudo, as ideias europeias acabaram afetando a mulher brasileira e desencadeando nelas um espírito de luta e igualdade social, pois as reivindicações das mulheres passaram a alcançar espaço nesse século. A autora destaca também Nísia Floresta⁴⁰, como uma das grandes escritoras do século XIX, que lutou incansavelmente pelos seus direitos e pelos direitos de uma minoria que foram apagadas da história e da literatura brasileira, sendo considerada a primeira feminista do Brasil a lutar pelo direito à educação para as mulheres. Uma mulher que lutou por seus direitos enfrentando os preconceitos da sociedade da época.

Nísia Floresta, republicana e abolicionista, escreveu em jornais do Rio de Janeiro, onde suas ideias provocaram polêmicas. Usou da

⁴⁰ Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto (Papari, atual Nísia Floresta, 12 de outubro de 1810 – Rouen, França, 24 de abril de 1885) foi uma educadora, escritora e poetisa brasileira. É considerada uma pioneira do feminismo no Brasil e foi provavelmente a primeira mulher a romper os limites entre os espaços público e privado publicando textos em jornais, na época em que a imprensa nacional ainda engatinhava. Nísia também dirigiu um colégio para moças no Rio de Janeiro e escreveu livros em defesa dos direitos das mulheres, dos índios e dos escravos (TELLES, 2012, p. 405).

escrita para reivindicar igualdade e educação, publicou vários livros nos quais sua preocupação primeira era com a educação. Exortava que a situação de ignorância em que a mulher vivia era responsável pelas dificuldades que encontrava na vida, e que só a educação seria capaz de mudar as consciências e a vida material dessas mulheres.

Louro (2012) afirma que a legislação de 1827⁴¹ determinava que houvesse “escolas de primeiras letras”, em todas as “cidades, vilas e lugarejos mais populosos do Império”. Essas escolas visavam ensinar a ler e escrever, bem como transmitir o conhecimento das quatro operações matemáticas. Mas, numa sociedade escravocrata e predominantemente rural, a realidade era bem diferente, já que os coronéis, que eram os políticos que governavam as cidades, não tinham interesse algum em que a população tivesse acesso a alguma instrução.

De acordo com Louro (2012), é importante esclarecer que o contexto social no qual a lei foi promulgada não favorecia o acesso universal à educação. Predominava o escravismo e o preconceito racial, havendo divisões de classe, etnia, raça e religião. Às crianças negras eram negadas qualquer forma de escolarização, acontecendo o mesmo com os descendentes indígenas. Quanto aos trabalhadores livres, suas práticas educativas eram diferentes e construíam escolas para meninos e meninas, com o auxílio próprio de suas regiões de origem. Quanto às meninas, as das camadas populares se dedicavam ao trabalho doméstico, da roça e aos cuidados com irmãos menores, deixando de lado a educação escolarizada.

Algumas órfãs eram educadas por ordens religiosas femininas, que tinham a intenção de preservá-las de qualquer vício e do mau caminho, ao passo que as meninas, filhas das elites, tinham, além das noções básicas da leitura e da escrita, aulas de piano e de francês, que eram ministradas em suas próprias casas por professoras particulares ou em escolas religiosas. “Eram acrescentadas também à sua educação as habilidades com a agulha, os bordados, as rendas, as habilidades culinárias, bem como as habilidades de mando das criadas e serviçais” (LOURO, 2012, p. 446), todo esse aparato fazia parte da educação das moças da alta sociedade.

A concepção da sociedade da época era de que as “mulheres deveriam ser mais educadas do que instruídas” (LOURO, 2012, 446),

⁴¹ Disponível em: http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei_sn/1824-1899/lei-38398-15-outubro-1827-566692-publicacaooriginal-90222-pl.html para ler a íntegra da Lei.

haja vista que elas não precisariam de conhecimentos escolares, e sim de formação moral e bons princípios já que estavam destinadas ao casamento, à maternidade e aos cuidados com o lar, sendo o seu atributo social a responsabilidade pela formação de dignos cidadãos.

Segundo Louro (2012), isso pode ser percebido na primeira lei de instrução pública do Brasil, de 1827, citada por Lopes, a seguir:

As mulheres carecem tanto mais de instrução, porquanto são elas que dão a primeira educação aos seus filhos. São elas que fazem os homens bons e maus; são as origens das grandes desordens, como dos grandes bens; os homens moldam a sua conduta aos sentimentos delas (LOPES, 1991, p. 04).

O século XIX também trouxe a modernização da sociedade e junto com ela a necessidade de uma educação para as mulheres, vinculando-se o trabalho, à ordem e ao progresso e a modernização da sociedade à construção da cidadania dos jovens. Às mulheres das classes populares caberia a tarefa de construir um lar sem perturbações e distúrbios, controlarem seus homens e formarem os novos trabalhadores e trabalhadoras do país. A formação cristã era questão essencial na educação das mulheres; assim sendo, estas buscariam constantemente a perfeição moral, a pureza feminina e se prontificariam a dedicar-se à educação das crianças.

Considerada pela sociedade que a vocação da mulher era a maternidade, nada mais adequado para esta que o magistério, profissão tida como uma “extensão da maternidade”, representado como uma atividade de amor entrega e doação. Mesmo com esse discurso em “favor” das mulheres, o trabalho feminino no século XIX não era visto com bons olhos. Sendo considerado o sexo frágil, era preciso tomar muito cuidado para que sua profissionalização não se chocasse com sua feminilidade e não afastasse a mulher da vida familiar, nem dos deveres domésticos, afinal tudo que levasse as mulheres a se afastarem desse caminho era considerado um desvio de conduta.

Nesse sentido, o magistério parecia o mais adequado para as mulheres, pois era um trabalho de “um só turno”. Ainda que o magistério, ao longo do tempo tenha adquirido a função de um trabalho digno para as mulheres, o trabalho feminino no século XIX ainda apresentava uma incompatibilidade com o casamento. Esse

fato gerava solidão para algumas mulheres, mas, simultaneamente, permitia certa autonomia rompendo estas com questões consideradas masculinas, como ações políticas e sociais, já que, mantendo o seu próprio sustento, poderiam usufruir de algumas prerrogativas masculinas.

A investigação acerca do papel social da mulher no século XIX traz algumas surpresas, pois vemos mulheres como Augusta Candiani⁴², Ana Jacinta de São José⁴³, Chiquinha Gonzaga⁴⁴ e inúmeras outras mulheres lutando para alcançar um lugar no meio social, buscando valorização também do seu conhecimento intelectual, abolicionistas que lutavam pela modernização da sociedade, que levasse a emancipação justa e democrática.

Desta forma, notamos que as mulheres ao longo do século XIX e XX superaram várias barreiras, lutaram por seus direitos com discursos discordantes, construíram resistências, conseguiram se inserir no mercado de trabalho competindo com os homens profissionalmente e se integraram à política. Com o advento das duas Guerras Mundiais, como sabemos, devido ao cumprimento do dever militar por parte dos homens, as mulheres tiveram de assumir seus postos.

Percebemos, entretanto, que o gênero feminino ainda é visto como sexo frágil, e por isso, um ser “menor” diante do homem que ainda tem limites definidos dentro da própria sociedade. Diante do exposto sobre o século XIX, não podemos esquecer o lugar de onde Euclides fala, pois segundo Ricouer, “o discurso literário carrega reflexo da ideologia de seu autor, que por sua vez reflete a ideologia de uma sociedade” (RICOUER, 1977, p. 17). Portanto, ao analisarmos a autoria de Euclides da Cunha pretendemos não ignorar esse contexto. Desse modo, a preocupação sobre o gênero na atualidade também se revela, através do jogo literário, mostrando dentro dos seus fragmentos uma sociedade na sua relação de poder.

⁴² Cantora lírica (1820 – 1890).

⁴³ Ana Jacinta de São José, conhecida como Dona Beja (Formiga, 02 de janeiro de 1800 – Bagagem, 20 de dezembro de 1873) foi uma personalidade influente no século XIX, na região de Araxá, Minas Gerais.

⁴⁴ Francisca Edwigeas Neves Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga (Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1847 – 28 de fevereiro de 1935), foi uma compositora, pianista e regente brasileira. A primeira chorona, primeira pianista de choro, autora da primeira marcha carnavalesca com letra (Ó Abre Alas - 1899), e também a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil.

Autoria e sua relação de poder n'Os Sertões

De acordo com Bellin (2011), o caráter de resistência da leitura feminista foi bastante criticado por vários teóricos, entre eles, Harold Bloom⁴⁵ e John Ellis, que viam as feministas como leitoras que adotavam um ponto de vista muito pessoal ao interpretar e analisar um texto, desmerecendo com isso a grandeza das obras literárias.

Ellis, por exemplo, argumenta que “investigar estereótipos sexuais nas obras de escritores masculinos não produz *insights* relevantes”, afirmando que “a crítica feminista não consegue oferecer uma contribuição” razoável para a “crítica literária porque uma perspectiva que leva em consideração as configurações de raça, gênero e classe torna muito restrita o escopo de análise textual” (ELLIS *apud* FELSKI, 2003, p. 10). Entretanto, para Felski a argumentação de Ellis não procede, uma vez que uma análise de cunho feminista não quer simplesmente acusar os escritores masculinos de machismo e/ou misoginia, e nem transformar os textos literários em meros reflexos de vivências de gênero, mas sim “ênfaticamente a importância das mulheres nas obras literárias e no curso da história” (FELSKI, 2003, p. 08). Como Felski, acreditamos que esse deve ser o objetivo de uma análise feminista, que não está somente interessada em levantar bandeiras a respeito da igualdade e/ou diferença sexual, mas em mostrar como as mulheres são representadas na literatura e como tal representação se encontra relacionada à questão histórica, social e cultural. Dessa forma, consideramos relevante o efeito histórico da ideologia n'Os Sertões.

Para Araújo (2010), a mulher é representada universalmente pelo homem devido a uma contingência linguística referente ao termo “homem”, que hora significa “o gênero humano” e, nesse caso, as mulheres estão incluídas, ora significa apenas “o macho da espécie”, com isso a ideologia androcêntrica⁴⁶ cria uma narrativa

⁴⁵ Harold Bloom (Nova Iorque, 11 de julho de 1930) professor e crítico literário estadunidense. Ficou conhecido como humanista pela defesa dos poetas românticos do século XIX, mesmo num tempo em que suas reputações eram muito baixas. É autor de diversas teorias controversas sobre a influência da literatura, além de um defensor ferrenho da literatura formalista (a arte pela arte), em oposição marxistas, historicistas, pós-modernas. <http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/07p-121-131>.

⁴⁶ O androcentrismo consiste em considerar o ser humano do sexo masculino como o centro do universo, como a medida de todas as coisas, como o único observador válido de tudo o que ocorre em nosso mundo, como o único capaz de ditar leis, de impor justi-

histórica que credencia os homens, seus autores, sem incluir a participação das mulheres; sendo que este discurso tem sua origem na lógica científica que atuou para eleger o homem como protótipo da “raça humana”, contribuindo assim para quase a inexistência da representação da mulher na história. Segundo Ferreira, na narrativa *d’Os Sertões* nota-se essa mesma construção:

As mulheres que surgem aqui e ali, no livro de Euclides são elementos quase marginais, no interior de uma comunidade constituída, ela própria, de párias. Mais miseráveis que os homens, aos quais são submissas, e que as exploram, são mostradas por Euclides como tipos inertes, o resultado normal, evidente, de um passado patriarcal. À primeira vista elas são realmente produto do meio e do momento histórico, e quase inexistentes no livro porque, do ponto de vista econômico, são improdutivas, porque não participam das decisões sobre o destino da comunidade, porque não agem, porque não amam, em suma (FERREIRA, 2002, p. 368).

Inferimos dessa forma, que para a sociedade do século XIX, o gênero feminino parece ser excluído ou preso nas visões daqueles que detinham a autoria, seja na literatura ou nas ciências. Sigamos a citação de Ferreira

Embora reconheça a ausência feminina no episódio de Canudos, ela busca o seu contexto histórico, que está baseado na narrativa do próprio Euclides e de outros discursos masculinos que normatizavam o comportamento/ausência das mulheres daquela época. Mas essa ausência feminina no livro é apenas aparente. É preciso lembrar aqui o discurso do século XIX sobre a mulher, esse discurso do qual Euclides da Cunha é herdeiro direto. A mulher então era considerada um ser inferior pela ciência, pela religião, pelas leis que regiam a sociedade. Para a ciência ela era aquilo que a Medicina considerava um doente: por sua constituição, era mais fraca que o homem, menos resistente, mais sujeita às doenças físicas e mentais, à histeria [...] Mas a noção de inferioridade feminina, as representações da mulher como ser frágil, continuavam arraigadas nos espíri-

ca, de governar o mundo. http://www.muz.ifsuldeminas.edu.br/attachments/1681_20.pdf. (MORENO, 1999, p. 10).

tos. Augusto Comte, à época difundida no Brasil lembrava que era preciso concentrar as mulheres em sua existência essencialmente doméstica, combater a quimérica emancipação feminina, pois o sexo feminino é uma – espécie de estado de infância radical (FERREIRA, 2002, p. 368).

Outra questão é o silenciamento dos nomes das mulheres, vimos n’*Os Sertões* as representações dos nomes masculinos como, João Abade, Pajeú, Moreira Cesar e outros sendo que em nenhum momento é citada a representatividade das mulheres, não são nomeadas, nem sua atuação na luta é mencionada no romance.

Para Fetterley (1978), o fato de a literatura ser predominantemente de autoria masculina, e de abordar temas considerados masculinos, tais como as guerras, as grandes navegações e o heroísmo, “teria originado um problema de identidade para a mulher leitora, que não conseguia se identificar com esses temas pelo fato de eles não fazerem parte da experiência feminina” (BELLIN *apud* FETTERLEY, 1978, p. 113). Ao afirmar isso, a autora propõe que a linguagem “masculina” é a linguagem da exclusão e da opressão, uma vez que as mulheres seriam levadas a ler como homens, adotando um ponto de vista próprio deles. Apesar de ser uma contribuição valiosa para a primeira fase do feminismo, no sentido de que impulsionou uma reflexão a respeito do gênero ao leitor, acreditamos que o posicionamento de Fetterley deve ser problematizado por duas razões.

A primeira diz respeito à existência das marcas de gênero na literatura. É fato que a grande maioria dos escritores era homem, mas é um reducionismo interpretar qualquer obra literária levando em conta apenas o gênero de autoria, pois, corre-se o risco de cair em uma biologização da literatura, e essa não é a finalidade de uma leitura feminista ou de gênero.

Desta forma, não devemos reduzir a literatura a uma mera representação de valores misóginos ou patriarcais, e sim interpretá-la como o espaço no qual se articulam e se materializam as posições sociais de homens e mulheres ao longo dos séculos. Por isso, consideramos relevante ao investigar a literatura, observarmos os reflexos na posição de autoria e conseqüentemente sua relação de poder entre os gêneros.

Breves considerações finais

Entendendo que um artigo acadêmico como esse oferece espaço limitado para a abordagem das questões levantadas, encaminhamos uma conclusão sempre temporária, na medida em que há ainda muito o que abordar numa obra da extensão e importância de *Os Sertões*. O livro publicado em 1902, a partir da cobertura jornalística de um conflito que acontecia no nordeste brasileiro, no alto sertão da Bahia melhor dizendo, a serviço de um jornal de São Paulo, empreendido por um engenheiro, não escapa às características do credo cientificista, embora isso não diminua o seu valor tanto como documento histórico, como obra literária. É preciso também acusar que o objetivo anunciado do autor, sabemos, era o fazer uma cobertura jornalística dos acontecimentos no Arraial de Canudos, no interior da Bahia, estava ligado ao combate empreendido pelo governo brasileiro àquele povoado, liderado por Antônio Conselheiro. Buscamos, apesar desta questão tão demarcada na obra, demonstrar como este romance reproduz as ideologias do seu tempo, no que tange ao lugar destinado à mulher na sociedade brasileira, sobretudo nas localidades afastadas dos grandes centros, portanto, mais afastadas ainda dos ares do progresso da época.

Referências

- ARAÚJO, Denise Bastos. *Representações sociais de gênero na tv escola: uma análise feminista*, 2010. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/9942/1/Dissertacao%20Denise%20Araujo.pdf>. Acesso em: 30/11/2015.
- BELLIN, Greivy Pinto. *A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem*. *Revista Fronteira Z*. São Paulo, n. 07/12/ 2011. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/12201/8846> p.04. Acesso em: 30/11/ 2015.
- BOURDIEU, Pierre. Prefácio. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. 2 Ed.- Rio de Janeiro: Bertrand, Brasil, 2002.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Abril, 2010.
- D'INCAO, Maria Ângela. “Mulher e Família Burguesa”. In: DEL PRIORE, Mary [Org.]. *História das Mulheres no Brasil*. 7. Ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- FALCI, Miridan Knox. “Mulheres do Sertão Nordestino”. In: DEL PRIORE, Mary [Org.]. *História das Mulheres no Brasil*. 7. Ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves. “Presença das mulheres em Canudos”. In: FER-

- NANDES, Rinaldo de [Org.]. *O clarim e a oração: cem anos de Os Sertões*. São Paulo: Geração, 2002, p. 368.
- FTTERLEY, Judith. *The Resisting Reader: a Feminist Approach to American Fiction*. London: Indiana University Press, 1978.
- FELSKI, Rita. *Literature after feminism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- LOURO, Guacira Lopes. “Mulheres na Sala de Aula”. In: DEL PRIORE, Mary [Org.] *História das Mulheres no Brasil*. 7. Ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: A utopia da cidade disciplinar Brasil 1890-1930*. 3. ed. - São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- RICOUER, Paul. *Interpretação e ideologia*. Tradução de H. Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 17-42.
- SANTOS, Vania da Silva Fontes; OLIVEIRA, Maria da Piedade Santos [Orgs.]. *A educação da mulher no século XIX*. Disponível em: <http://www.webartigos.com/artigos/a-educacao-da-mulher-no-seculo-xix/52658/#ixzz3tn0BxC5Z>. Acesso em: 30/11/ 2015.
- SCHÄFER, Fábio Maurício. “Imagens e identidades em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Guerra de Canudos*”, de Sérgio Rezende, 2001. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/24448/D%20%20SCHAFER,%20FABIO%20MAURICIO.pdf?sequence=1> >Acesso em: 30/11/2015.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TELLES, Norma. “Escritoras, escritas, escrituras”. In: DEL PRIORE, Mary [Org.]. *História das Mulheres no Brasil*. 7. Ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992.

Relação rio-mulher: estudos de intersemiótica do conto “Rosalva”, de Vera do Val, e das fotografias “Rio Juruá” e “Rio Içana” de Pedro Martinelli

Daniele Cordeiro Castro (SEDUC/AM)

Adriana Cristina Rodrigues Aguiar (UFAM/UNICAMP)

O presente artigo visa analisar a representação da identidade amazônica por meio da relação existente entre o rio e a mulher, no conto “Rosalva”, de Vera do Val, e nas fotografias “Rio Juruá” e “Rio Içana”, de Pedro Martinelli. À luz da ótica das teorias de Charles Sanders Peirce e de Lucia Santaella apontam-se questões, cujo enfoque são os contextos semióticos, em que o rio se assume como um signo de representatividade não só da natureza, como também da representação estética arraigada ao erotismo e à fecundidade.

A linha de desenvolvimento da leitura escolhida que elege-mos para este artigo pauta-se na análise intersemiótica do conto “Rosalva”, de Vera do Val, e das fotografias “Rio Juruá” e “Rio Içana”, de Pedro Martinelli. Vera do Val, uma das autoras que nos fascina pela sua capacidade de traduzir o ‘ser amazônico’ em muitos dos seus contos, nasceu em Campinas (SP), formou-se em Biologia, e, pela sua grandiloquência, é uma contista nacionalmente conhecida e premiada em diversos concursos literários, dentre os quais o Prêmio Jabuti, na categoria contos e crônicas, em 2008, pelo livro *Histórias do Rio Negro* (no qual está inserido o conto que aqui analisaremos). Foi por meio da editora Martins Fontes que foram publicadas obras como o *Imaginário da Floresta, A Criação do Mundo e outras Lendas da Amazônia* e, inclusive, *Batalha da Cachoeira do Cipó*. A última premiada no mesmo concurso, em 2007. Recorrendo as suas palavras – resultado da entrevista ao jornal *Acrítica* (AM), Vera do Val afirmou, com aparente simplicidade que: “O rio é importante na minha literatura e na minha vida. É algo que acho fascinante. Mas a beleza do Rio Negro, em si, é ímpar” (2003) – fica evidente sua paixão pelo universo

amazonense e, conseqüentemente, um dos pontos que cativou a essência desta publicação.

Por outro lado, Pedro José Martinelli é categorizado como um dos melhores fotógrafos mundiais. Nasceu em 1967, em Santo André (SP), formou-se em jornalismo, exerceu sua atividade em fotojornalismo, fotografia de moda, esportes, beleza, dedicando-se ao registro documental, no Norte do Brasil, durante os anos de 1995 a 2005. De sua publicação *Amazônia: o povo das águas* e *Mulheres da Amazônia* foram extraídas as fotografias que serão objeto de análise desse artigo. Seu mérito está também no recebimento de prêmios como: 1º lugar no concurso Retratos do Brasil da revista *Realidade*, em 1972; 2º lugar na *Nikon Photo Contest International*, em 1975; prêmio Abril de melhor capa, em 1977; prêmio Abril de melhor reportagem, em 1981, além de outros.

A opção de Martinelli em pôr o título, *Mulheres da Amazônia* (2003), deriva de sua tentativa de mostrar a beleza ímpar, a força e a autenticidade das mulheres da região, valendo-se da floresta e do rio como elementos estéticos para representar a identidade amazônica, dando ênfase também às mulheres do Rio Tocantins e àquelas da Ilha de Marajó (PA).

A partir do momento em que se constatou que as obras destes dois autores, em certo ponto, eram confluentes na percepção da identidade amazônica, passou-se a analisar as evidências e o modo como essas artes (literatura e fotografia) se manifestavam. Pautados nas palavras de Simon Schama, a natureza viria a ser o “extremo oposto do que hoje se considera a norma ideal de um habitat florestal – a natureza bruta –, elas têm luz, espaço e variedade, são uma oficina para uma autêntica cultura da mata” (1996, p. 152). Consoantes com a realidade observada no momento atual, percebemos que, não raramente, a floresta amazônica é palco de extensas devastações e inevitáveis danos que podem ser vistos em visualizações aéreas, por exemplo. Ser testemunha desse desmatamento na Amazônia gera um saudosismo pela “natureza bruta”, mas que só pode ser resgatada via literatura como um elemento estético. Partindo dessa leitura de resgate, cuja base é a provocação gerada pelo estético, nos leitores, a “cultura da mata” é uma assertiva da própria identidade amazônica que se mantém, a qual será, na seqüência, detalhada.

1. Identidade amazônica sob os prismas literários e fotográficos

No diagnóstico de utilização das linguagens que servirão como objeto de estudo no conto de Vera do Val e nas fotografias de Pedro Martinelli, é notório que os indicadores que se cruzam, em princípio, são apenas o fato de ambas se classificam como manifestações estéticas. A primeira sistematização racional das características da literatura (arte verbal) é a sua manifestação desde a escolha da estrutura linguística até a subjetividade discursiva. Enquanto que o tratamento estético na fotografia (arte visual) é conferido, graças ao domínio da técnica, à temática e à seleção apurada do fotógrafo para com o objeto fotografado. Do ponto de vista temático, também é possível apontar semelhanças. Tanto no conto “Rosalva” quanto nas fotografias “Rio Juruá” e “Rio Içana” os elementos naturais compõem a descrição do espaço (no conto) e do próprio cenário (nas fotografias). Ademais verificamos que ambos convergem para a representação de uma identidade amazônica⁴⁷. Ainda que seus tratamentos sejam diferenciados, é clara a impressão de que ora a literatura assume aspectos da fotografia, ora a fotografia parece assumir aspectos da literatura.

É precisamente no tocante aos elementos naturais que se confirma um tratamento dual descritos por Pero Vaz Caminha e por Alberto Rangel sobre a natureza autóctone. Enquanto que para o escritor, em sua Carta, há o enaltecimento da natureza brasileira como visão paradisíaca, dotada de qualidades com águas abundantes, terras férteis, árvores frondosas, animais deslumbrantes e povo gentil, enfim, quase um éden; para Alberto Rangel, ainda que de modo ficcional, a natureza amazônica é vista como um espaço de sofrimento ou morte – devido ao calor ou doenças. Dessa primeira visão, à descrita por Pero Vaz resulta as descrições da natureza no conto “Rosalva”, pois notamos que a protagonista demonstra ter uma percepção de que essa é a mesma paisagem que a encanta por sua fertilidade – aspecto vigoroso – e beleza.

No âmbito de uso da paisagem enquanto elemento estético na literatura amazonense também se seguiu os pressupostos argumentados por Allison Leão, no livro *Amazonas: natureza e ficção* (2011),

⁴⁷ Identidade será abordada, nesse artigo, como fruto da cultura da/na floresta e da sociedade.

no qual o autor explicita que umas das ideias que perpassam o imaginário sobre a natureza é a de que ela é indômita, sempre misteriosa aos personagens ou a quem se propõe a escrever sobre ela. Daqui derivam a visão antitética e imagística que ajudaram a inserir rio e mulher na composição da identidade regional na literatura amazônica.

Foi por meio do livro *O Rio Comanda a Vida* que Leandro Tocantins apontou que a pujança das águas incide diretamente sobre o estilo de vida dos habitantes da Amazônia. Tanto que, nessa teorização, afirma:

O rio, sempre o rio, unido ao homem, em associação quase mística, o que pode comportar a transposição da máxima de Heródoto para os condados amazônicos, onde a vida chega a ser, até certo ponto, uma dádiva do rio, e a água uma espécie de fiador dos destinos humanos (2000, p. 278).

A vertente, foco da análise aqui proposta, emerge dessa concepção, tanto que nos permite elencar que o Rio excede o caráter de mero elemento natural, dotado de passividade de paisagem, para reconhecer-se como figura ativa, enquanto personagem, constatada já na introdução do livro *Histórias do Rio Negro*:

O Negro é sensual, insinuante, muito masculino. É um rio macho. [...] O Negro entranha na pele, cavalga nossos sonhos. [...] O Negro é isso tudo e mais ainda. É pai e mãe de botos e iaras e de curuminhas perdidas; tem a todos aninhados nas suas funduras cheias de lendas fantásticas [...]. Suas águas sussurrantes recolhem suspiros, aconchegam carinhos e murmuram gemidos de amor (VAL, 2007, pp. 13-14).

Nesse excerto, o rio assume a paternidade tanto de moças, conhecidas na região amazônica como curuminhas, quanto de botos e iaras – figuras das lendas regionais. Mas, por outro lado, ele acentua seu caráter másculo ao mostrar às ribeirinhas sua figura indelével de homem amoroso e viril, assim instiga-lhes um desejo que “entranha na pele” feito paixão fecundadora e “cavalga sonhos”, despertando o erotismo onírico ou fantasioso. E é em meio a esse contexto que fecundidade e erotismo passarão, de forma inequívoca, a serem tratados como signos no conto “Rosalva” (2007).

2. Rio-mulher: traduzidos como signos representativos de fecundidade e erotismo

Quem viu o Negro na vida nunca mais se encantará com outro rio. A imensidão de águas escuras, a magia que ele espalha à sua volta, seu enigma e esplendor dos seus ocasos são coisas que impregnam a alma da gente. [...] É a gênese da Manaus e da vida (VAL, 2007, p. 07).

O fragmento descreve uma perspectiva em que o rio, elemento intrínseco ao ser “amazonístico”⁴⁸, produz encanto estético na literatura amazonense. Desse âmbito conceitual do rio, em especial, na obra de Vera do Val, é notória a percepção de que ele transcende a leitura de simples elemento paisagístico.

O entendimento da Teoria Semiótica é fundamental para que se faça a leitura comparativa do rio nos contextos abordados por Vera do Val e Pedro Martinelli. Segundo Santaella (2008), semiótica é a ciência dos signos ou a ciência geral de todas as linguagens por meio da qual os homens se comunicam. Décio Pignatari, por sua vez, afirma que semiótica é uma “ciência que ajuda a ‘ler’ o mundo” (2004, p. 15). Em observância a tais referenciais, pode-se dizer que a relevância da semiótica está no fato de que ela nos direciona à compreensão não só a realidade a nossa volta, como também a que é gerada na ficção literária. O signo, essência da linguagem, se relaciona com a semiótica a partir do que Charles Sanders Peirce (1839 - 1914) define como sendo “[...] aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (1977, p. 46). Assim procede a exemplificação das fotografias, pois representam algo ou alguém que advém da realidade. A distinção dos signos, de acordo com esse teórico norte-americano, se dá pela seguinte classificação: icônica, indicial e simbólica.

O signo icônico é entendido como “um modelo” (PIGNATARI, 2004, p. 57), seja por meio de imagem, cheiro, som, textura ou outro elemento que permita estabelecer uma relação de semelhança qualitativa com aquilo a que se refere. Nos contos, palco de estudo dessa publicação nos contextos semióticos, o rio é ícone do homem “sensual, masculino e macho” (VAL, 2007, pp. 13-14) e há uma relação

⁴⁸ Usaremos, ao longo do texto, o termo “amazonístico” para referir-nos àquilo ou a alguém dotado de características da identidade amazônica, ou seja, ao “ser” da Amazônia.

de projeção do rio-mulher nas fotografias de Martinelli, pois apenas representam e não “reproduzem” o rio e a mulher amazônicos.

O signo indicial, vai além, e é considerado como o próprio nome diz o ‘indício’ de algo ocorreu ou que está prestes a ocorrer. Notadamente, no conto “Rosalva” (2007), há a descrição de que Gerônimo – esposo de Rosalva – passou, com frequência acentuada, a “viajar pelas vilas, procurando o campo fértil que a vida tinha lhe negado” (VAL, 2007, p. 14-15), em outras palavras, a conclusão inferida é a de um marido insatisfeito por sua relação não ter lhe permitido a paternidade almejada, fazendo com que busque isso com outras mulheres, o que conseqüentemente traz o indício da dissolução gradual do relacionamento entre Rosalva e Gerônimo.

Por fim, o terceiro traz o signo simbólico, cujo foco está centrado no convencionalismo do signo (palavra verbalizada ou não) como representante de algo, seja por parte de uma sociedade ou de determinada comunidade de interpretantes. Na inclinação dessa linha de pesquisa, é interessante frisar que “o que, basicamente, caracteriza o fenômeno poético é a transformação de símbolos em ícones” (PIGNATARI, 2004, p. 24), pois, partimos da literalidade do conto em que há a verbalização da palavra para construirmos a ideia de que rio-mulher são signos icônicos da identidade amazonense. Assim como na “foto a imagem transforma-se numa escrita, a partir do momento em que é significativa” (BARTHES, 1985, p. 132), logo a imagem também será convertida em ícone.

Em “Rosalva” (2007), primeiro conto de *Histórias do Rio Negro*, o narrador onisciente declara como se deu o surgimento de Rosalva naquela vila, sem, contudo, revelar sua real origem. Ele apenas limita-se a dizer que ela veio “pouco abaixo da nascente do rio, ainda não tinha sete anos e que veio no tempo das águas, com jeito de caça acuada” (VAL, 2007, p. 11). Contudo, isto não cria empecilhos para sua inserção naquele ambiente. Pelo contrário, a chegada da moça – na época em que Inana estava doente – e de seu cheiro são vistos, inclusive, sob o prisma religioso, como aparição divina: “A aparição foi obra da mãe de Deus [...]. A menina exalava um cheiro de flor [...] parecia que um anjo estava passando por perto” (VAL, 2007, p. 11).

Em contrapartida, ela é comparada a um animal quando a denominam “caça acuada” por uma relação de semelhança devido ao seu modo de agir ao conhecê-los, reforçando a ideia intersemiótica de que ela é ícone. Enquanto personagem amazonística, Rosalva

fará uso de práticas culturais amazônicas comuns aos ribeirinhos tanto pela sua proximidade com o rio, com quem tem uma ligação quase intrínseca, quanto pelas rezas e uso de ervas como forma de cura medicinal alternativa.

Algo peculiar na descrição da personagem é que ela “exalava um cheiro de flor [...]; parecia que um anjo estava passando por perto. Tinha olhos enormes e escuros, corpo mirrado e cabelos escorridos, meio esverdeados” (VAL, 2007, p. 11). Sua fragrância de rosa parece derivar de outro elemento amazônico, a madeira quase extinta chamada pau-rosa, da qual se extrai matéria-prima que dá origem ao perfume francês Chanel nº 5. Já o óleo *linalol*, usado para sua fabricação é de uma rara família de substâncias, tal como a personagem principal Rosalva, nome de uma flor nunca vista naquela vizinhança, dado pelo Velho Nabor, um vendedor viajante.

O próprio nome Rosalva traz consigo a união das palavras “rosa” e “alva”, esse último termo associa-se ao branco e, conseqüentemente, à sua comparação a um anjo, evidenciando a ideia de ícone da personagem e criando uma imagem de um ser quase que sobrenatural, dado também o poder de Rosalva como curandeira, o que atraía gente de longe. O corpo dela é descrito como mirrado, tal como uma árvore em crescimento e os cabelos esverdeados como as folhagens.

Aos vinte anos, é que Rosalva se enamora por Gerôncio, quando este surge na vila, vindo de Bem Querer. Os dois sentem atração mútua. O moço aproveita o estado de desolação de Rosalva com a morte de Inana e a conquista, fazendo-a sentir-se realizada sexualmente. Antes, ainda menina, ela conhecera apenas o Rio, como descreve o narrador:

Levantava a saia e entrava no rio, devagarinho e de olhos fechados, se deleitando quando a água morna lhe lambia as partes, carícia doce dos dedos d'água, e ali se perdia no vai-e-vem do Negro. Era quando seus cabelos se tornavam mais verdes e o perfume mais forte. Ela arengava baixinho um pequeno gemido e o rio, sinuoso, ia lhe respondendo. [...] O rio era amante, e estava sempre ali esperando. Respondia-lhe o desejo e não lhe cobrava presente (VAL, 2007, p. 13).

A imagem de encontro erótico-amoroso mais próximo que Rosalva já tinha tido até então era com o rio. O Negro é representado como signo do erotismo, como a própria Vera do Val assume no prefácio de sua obra. Personificado na figura de um macho – como sêmen

que a fará crescer, fortalecer e adubar – o rio aflora na moça, desde cedo, não só seu prazer, mas também esse contato direto e intrigante acentuam a cor de seus cabelos, como se aí se tornassem um só e seu perfume atuasse como elemento sedutor para atrair o parceiro.

Essa característica erótica do Rio Negro é vista também em outro conto da obra de Vera do Val, intitulado “Curuminha”:

– Vem, curuminha, se perder às minhas margens. Vou lambe-teu cio; levante sua saia e abre as pernas, espoje na areia fina, espume entre as coxas e uive de gozo. O rio se insinua e ela olha; [...] As águas rodopiam, se tornam abraços quentes, olhos de estrela, boca candente a devorá-la. [...] Dedos d’água penetram em seus cabelos, titilam os seios e lhe invadem o ventre. A cada gemido dela, ele murmura e a engole mais e mais (VAL, 2007, p. 69-70).

Note-se que novamente o rio é tido como grande fertilizador da região amazônica. De tal forma que se lembrarmos da lenda do Boto, peixe amazônico, que, segundo reza a lenda, é do rio que ele sai, em algumas noites, transformado em homem para divertir-se e seduzir menininhas amazônicas, engravidando-as.

Conforme o *Dicionário de Símbolos*, “na Ásia, a água, semente (esperma) divina, é símbolo da fertilidade, da pureza” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 15, 20). Essa leitura do rio como sêmen também pode ser feita no conto “Rosalva”, pois ele é um representante másculo, conquistador e, enquanto conquistador, reveste-se de erotismo ainda que seja no imaginário de Rosalva. Bataille defende que o erotismo ocorre na esfera humana, aceita-se aqui a ideia de que Rosalva capta em seu imaginário esse erotismo exercido pelo rio no contato físico com suas partes íntimas.

Essa ideia do imaginário erótico em Rosalva é reforçada nas palavras de Paz (1994), em *A dupla chama amor e erotismo*, quando afirma que durante a relação sexual, a figura do amante pode ser dissipada, deixando aflorar imaginações durante o ato sexual, ignorando corpo e aparência do parceiro, para que se tenha prazer. E, é exatamente isso que acontece com Rosalva em relação ao rio. Ela parece deixar fluir sua imaginação, gemendo de prazer, enquanto “a água morna lhe lambia as partes” (VAL, 2007, p. 13). Contudo, pouco tempo depois ela se cansa da nova vida: Rosalva, triste, também sente falta do Rio como uma mulher sente falta de seu “homem”. Inexplicavelmente, ela perde o perfume e o esverdeado dos cabelos.

Como se sua própria esperança estivesse esvaindo-se também. O marido já não lhe satisfaz, nem consegue engravidá-la, apesar de tantas tentativas. Cinco anos mais tarde, Rosalva limita sua vida à submissão ao marido, esperando-o de suas viagens, até um dia seu cônjuge romper definitivamente o relacionamento, deixando-a livre.

Até esse período, o casal manteve, ainda que de modo aparente, seu enlace. Ainda tomando como referência o *Dicionário de Símbolos*, por se tratar de um “símbolo masculino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 241), Rosalva esperou que Gerônimo dissolvesse a relação. Os anseios dela não foram atingidos por ele, tampouco os dele de ter uma mulher com quem tivesse filhos. Essa situação demonstra uma questão de cunho sociocultural na qual o homem vê a mulher como seu objeto, uma figura subordinada, sem voz. Nísia Augusta traduz essa angústia ao afirmar:

Se cada homem, em particular, fosse obrigado a declarar o que sente a respeito de nosso sexo, encontraríamos todos de acordo em dizer que nós nascemos para seu uso, que não somos próprias senão para procriar e nutrir nossos filhos na infância, reger a casa, servir, obedecer e aprazer aos nossos amos, isto é, a ele homens (1989, p. 35).

Assim que Rosalva consegue livrar-se do seu ‘dono’, Gerônimo, parte somente com a roupa do corpo para reencontrar seu amor, de modo a nunca mais separar-se dele. A moça mergulha na água e deixa seu passado morrer para restabelecer-se como nova mulher, como um renascer das águas:

Todos viram, estatelados, os cabelos dela cintilarem verdes, enquanto ia entrando rio adentro, um fogo nos olhos, um gemido no peito, se deixando levar pelo negrume sedoso das águas, o rio rindo com ela, a malinando toda, até que, de olhos fechados e um sorriso na boca, ela desapareceu no escuro das funduras e da noite que vinha chegando (VAL, 2007, p. 15).

Na relação rio-mulher percebem-se o misticismo, a fecundidade e a maternidade, característicos da identidade amazônica. O primeiro aspecto (misticismo) é representado pela sua relação com o rio, que deixa nos cabelos de Rosalva uma fragrância peculiar. Contudo, a produção do perfume parece estar condicionada à sua relação com o

rio, já que quando ela se afastada dele, perde não só essa fragrância, como seus desejos e poder de cura, ficando cada dia mais triste.

O rio é fonte de prazer para Rosalva. A fecundidade e maternidade renegadas a ela chamam a atenção por, coincidentemente, a personagem ter sido privada de ambas após afastar-se do rio por cinco anos. Essa quantidade específica de anos chama a atenção e leva-nos a buscar a representatividade do número cinco no *Dicionário de Símbolos*, o qual também representa a Terra. Aqui se lê essa personagem como a Terra que deixa de ser fertilizada, nutrida pela abundante água do rio, o que gera a incapacidade de gerar filhos. Contudo, esse cenário muda quando, no final do conto, ela mergulha no rio, dissolvendo-se no Negro.

Ainda em consonância com o *Dicionário de Símbolos*, as significações da água são a de “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência [...] que trazem vida, força e pureza, tanto no plano espiritual quanto no corporal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 15). Como Rosalva estava distante do rio, ela passa a ficar cada vez mais triste, reforçando a ideia de que ela precisava dessa proximidade e contato com o rio para fertilizar metaforicamente sua própria vida. Interessante perceber que o número cinco também está “associado aos mais graves reveses, como os maus sucessos e a morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 244). Coincidentemente, o relacionamento entre Rosalva e Gerônimo termina exatamente no quinto ano, quando ele rompe a relação devido às frustradas tentativas de engravidá-la.

Apesar de ser desconhecida a origem da personagem Rosalva, se foi do rio que ela veio, foi para lá que voltou para resgatar o sentido da existência. Segundo o professor Marcos Frederico Krüger, em *Histórias do Rio* o rio, “sendo o amante enfeitiçado, é também antagonista perigoso. Afinal, é ele quem, no conto “Águas” mata os três irmãos de Rodamundo, bem como a protagonista do conto “A cunhã que amava Brad Pitty”. Tal como os indivíduos, o Negro possui personalidade complexa e contraditória” (2013, p. 42). Seguindo essa linha de pensamento, verifica-se que o rio, assim como o homem, tem uma “personalidade” dual e se torna perigoso. Um exemplo disso, no conto “Rosalva”, é quando perde o contato com a moça e fica feroz, a ponto de espantar os peixes e os pescadores: “O Negro turvou, torvelinhou e rugiu o dia todo, a peixarada assustada e até pescador muito macho se recolheu precavido” (VAL, 2007, p. 14). Retomando-se a ideia de Leandro Tocantins, o Rio indiretamente determina o destino de Rosalva, assim como a princípio deu-lhe a liberdade de viver na vila, sob

seus “olhares vigilantes” e até enciumados, soube reconduzi-la a suas funduras, demonstrando sua autoridade como rio “dominador”. No âmbito literário, o conceito de sublime está associado ao fascínio que as pessoas têm diante de uma paisagem – natural ou artística – muito bonita que as deixa em êxtase. No conto “Rosalva”, não é diferente. A paisagem e, principalmente, o rio arrebatam-lhe os sentidos.

A representação da relação entre mulher e rio pode ser pensada também a partir das fotografias “Rio Juruá” (2001) e “Rio Içana” (1999), de Pedro Martinelli. Na figura 1, “Rio Juruá” (2001), revela-se um discurso de fecundação em que Martinelli recorta essa realidade amazônica sob olhar de sua lente fotográfica, seguindo uma semiótica não verbal e pondo em primeiro plano a moça com trajes brancos que imerge nas águas do rio; já em segundo plano está a floresta. Vincula-se à significação de pureza a cor branca da saia e blusa da moça que mergulha. Seu ventre está à mostra, indício de que ela deixa-se fecundar pelo rio. Porém, na fotografia, tem-se o oposto, pois sua cabeça está imersa, seu corpo em diagonal opõe-se ao céu. Logo a leitura feita a partir daí é a de que ela passa a ser fecundada pelo rio.



Figura 1 - Rio Juruá.

Fonte: Martinelli, 2001, p. 47.

Ao mesmo tempo, ninguém vê essa mulher nem consegue identificá-la porque a sua identidade é o próprio rio. Sua saia reforça a ideia do ser feminino, bem como o branco de seus trajes incorpora a ideia de pureza. Analisando essa fotografia sob o aspecto estilístico, percebemos o que Sontag afirma: “As fotos criam o belo” (2004, p. 101), ou seja, a foto captura traços da mulher e o evento em que rio e mulher se fundem e isto configura o belo.

Na Amazônia, o banhar-se, no rio, é uma prática muito corriqueira. O sentido de imersão na água, de modo geral, segundo o *Dicionário de Símbolos*:

Satisfaz uma necessidade de calma, de segurança, de ternura, de recuperação, sendo um retorno à fonte de vida [...] é a aceitação de um momento de esquecimento, de renúncia à sua própria responsabilidade [...] uma espécie de vacuidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 119).

Ainda que saibamos que símbolo é uma espécie de produto cultural criado pelo uso de normas e concursos gerais dentro de uma sociedade, percebemos que, ao aceitar esse consenso, esse estado de vacuidade, vazio, parece ocorrer com a moça da foto que se deixa ser fecundada pelo rio quando nele mergulha.

Já na figura 2, “Rio Içana”, observa-se uma íntima relação com o conceito de erotismo. Os copos brancos no canto direito, dispostos como estão, jogados ao lado de um recipiente com água – representativo do rio, fertilizador– assumem a figura fálica do órgão sexual masculino em direção à mulher. Sob a face erótica, essa atitude vem como resposta a um desejo carnal, que, a julgar pela forma como a personagem morde os lábios, parece recíproco.



Figura 2 - Rio Içana.

Fonte: Martinelli, 1999, p. 56

Ela põe na cabeça a bacia e tenta equilibrar-se. Já o rapaz mantém a cabeça erguida, ícone de sua figura de conquistador, cujas mãos seguram uma corda que vem de sua boca e que se assemelha à posição de um objeto fálico, posicionando-se em direção à moça, como alvo.

Na imagem, há uma sombra na área de seu útero. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, o preto é “originalmente o símbolo da fecundidade, tanto no Egito como na África do Norte: a cor da terra fértil e das nuvens inchadas de chuva” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 741). Logo, infere-se que a moça é a própria terra que será fecundada. Ao fundo, as palhas dão ideia de aconchego, ninho de amor do casal. O vestido dela é simples, sem estampas, sem encantos, demonstra certa monotonia e tranquilidade da identidade amazônica daqueles que se ocupam da agricultura e utilizam o rio como condutor de escoação da produção.

Tanto o conto “Rosalva”, de Vera do Val, quanto às fotografias de Pedro Martinelli trazem muito da identidade amazônica, do povo centrado no trabalho ligado a terra, às plantas, ao rio. Nesse ponto, o papel do rio passa a ser apreciado de outro modo, como o de agente dominador. O Rio atua na região amazônica como espaço encantado, místico. Ele é espaço de cultura, de costumes, de histórias, de vida, de fecundação. O Rio, enquanto objeto das artes, transcende uma leitura superficial, pois ele compõe a formação da identidade do ser “amazonístico”.

Referências

- AUGUSTA, Nísia Floresta Brasileira. *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. 4. ed. - São Paulo: Cortez, 1989.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 6. ed. - São Paulo: Difel, 1985.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- CAMELO, Loyana. Vera do Val para quem gosta de ler: autora lança livro em coleção consagrada. In: *Jornal Acrítica*. Manaus, AM, 16 de julho de 2013. p. 10-11. Disponível em: <http://acritica.uol.com.br/vida/Manaus-Amazonas-Amazônia-Vera-Val-autora-colecao-consagrada_0_956904309.html> Acesso em 21 de maio de 2015.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos: mitos, so-*

- nhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 12. ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- HALL, STUART. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. - Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- KRÜGER, Marcos Frederico. “As histórias de Vera do Val”. In: *Revista Valer Cultural*, Manaus, ano I, n. 6, ago. 2013. Disponível em: <https://www.magtab.com/leitor/713/edicao/5773>. Acesso em 22 de maio de 2015.
- LEÃO, Allison. *Amazonas: natureza e ficção*. São Paulo: Annablume; Manaus: FAPEAM, 2011.
- MARTINELLI, Pedro. *Mulheres da Amazônia*. São Paulo: Jaraqui, 2003.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva S. A., 1977.
- PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. 2. ed. - São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- PIGNATARI, Délcio. *Semiótica & Literatura*. 6. ed. - Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- RANGEL, Alberto. *Inferno verde: cenas e cenários do Amazonas*. 5 ed. - Manaus: Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2001.
- SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TOCANTINS, Leandro. *O Rio Comanda a Vida*. 9. ed. - Manaus: Editora Valer/Edições Governo do Estado, 2000.
- VAL, Vera do. *Histórias do Rio Negro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

A construção do herói cultural em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto⁴⁹

José Benedito dos Santos (UFAM/UnB)

As literaturas africanas contemporâneas escritas em língua portuguesa, em particular a ficção de Mia Couto, ressuscitaram o herói cultural como modelo, ao mergulharem nas raízes lendárias e heroicas das nacionalidades, após a descolonização dos países que falam língua portuguesa. A recriação literária do herói cultural, a busca de um passado mítico, para reconstruir a cultura e a identidade moçambicanas, quase apagadas pela colonização europeia, pode ser observadas no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), de Mia Couto. Essa proposta de retorno à cultura de origem fica evidente na fala da personagem Miserinha: “- A terra tem suas páginas: os caminhos [...] – eu leio o chão” (COUTO, 2003, p. 20), mas também na atitude de Juca Sabão que sobe o rio até à nascente, para “decifrar os primórdios da água, ali onde a gota engravida e começa o missanguear do rio” (COUTO, 2003, p. 61). Por sua vez, a ideia do autor é confirmada pela voz do homem mais velho da fictícia Ilha de Luar-do-Chão, Dito Mariano. “Você alcança a outra margem, além do rio, por detrás do tempo” (COUTO, 2003, p. 258). Dessa perspectiva, o narrador Marianinho, com os seus familiares, metaforiza a busca das suas origens para reconstruir o mundo quase destruído pela colonização europeia. Assim, Mia Couto, através da voz, dos gestos desses narradores autóctones propõe a reconstrução das referências da cultura africana de tradição banta, a partir da memória coletiva e individual, ou seja, das práticas culturais elaboradas ao longo dos séculos pelos povos que habitam Moçambique.

Este artigo pretende realizar uma leitura do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), de Mia Couto, cuja prosa ficcional se volta à recriação das tradições dos povos bantos que habitam Moçambique, como estratégia narrativa para reconstruir a mul-

⁴⁹ Artigo originalmente publicado nos *Anais do Simpósio Nacional do Gepelip: Interculturalidade nas Literaturas de Língua Portuguesa* da Universidade Federal do Amazonas. 2014. ISBN: 978-85-7401-777-81.

tiplicidade de raízes da cultura que se convencionou chamar moçambicana. A nossa análise será realizada a partir da trajetória do narrador Marianinho de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, que ao retornar à Ilha de Luar-do-Chão tem como tarefa comandar o funeral de seu avô e, ao mesmo tempo, encontrar uma solução para salvar sua terra do abandono, da opressão e da miséria. Assim, discute-se sobre uma constante que se verifica na prosa ficcional de Mia Couto: a recriação literária do herói cultural que, ao ser assimilado, renega sua cultura de origem. Anos depois, ele retorna a terra natal para reaprender a conhecer-se, ao mesmo tempo em que se faz protagonista de uma história que, além de ser pessoal e familiar, é também política e de destino humano, numa África pós-colonial. Nesse sentido, a discussão aponta que na obra de Mia Couto o narrador Marianinho é a recriação literária do herói cultural, o qual tem como tarefa retomar o culto dos seus antepassados, dar continuidade à história dos Malilanes, assim como libertar o povo moçambicano da opressão e, principalmente restaurar tanto a cultura africana de tradição banta da Ilha de Luar-do-Chão quanto a dos deuses da África Tradicional.

O retorno à cultura ancestral é considerado por muitos escritores moçambicanos da segunda metade do século XX e início do XXI como fundamental para a construção de uma identidade literária e nacional para Moçambique. Reitera-se que isso é visível na prosa ficcional de Mia Couto. A esse respeito Patrick Chabal escreve: “os romances de Mia Couto tratam de forma muito mais explícita a história de Moçambique independente e, deste modo, abordam de maneira muito mais direta a questão da identidade do país e da calamidade de sua experiência pós-colonial” (CHABAL, 2009, p. 55). Na verdade, uma confirmação dessa premissa encontra-se respaldada numa declaração de Mia Couto a propósito dos textos reunidos em *Cronicando*: “nenhuma militância me movia a não ser escrever, contar histórias [...] tomando em conta as tradições, a diversidade cultural, o domínio da oralidade. Não se trata de regressar ao passado, mas de trabalhar a modernidade sem virar costas ao património cultural” (*apud* SAÚTE, 1991, p. 10). Assim, a interação dos elementos da cultura africana de tradição banta com a modernidade realizada por Mia Couto, em toda a sua obra, sugere que a construção do futuro de Moçambique deve privilegiar o diálogo, “doloroso”, mas necessário, entre a oralidade e a escrita, entre o presente e o passado, entre a tradição e a modernidade.

Partindo dessa perspectiva, ao estudarmos as literaturas africanas contemporâneas escritas em língua portuguesa, em particular a prosa ficcional de Mia Couto, observa-se a importância da casa familiar como centro de estabilidade e de representação da nação moçambicana e, principalmente, o culto aos antepassados, porque os povos bantos que habitam Moçambique acreditam serem originários de um mesmo ancestral que liga os vivos e os mortos.

Entre os povos bantos, a importância dos antepassados os situa sempre em viva e estreita correlação com a vida atual dos seus descendentes. Os homens do presente voltam-se constantemente para os seus ancestrais, a fim de ter certeza de que suas ações se orientam na direção de metas desejáveis, que em última estância se materializam na perpetuação da linhagem (RODRIGUES, 2002, p. 20).

A perpetuação da linhagem do clã dos Malilanes ou Marianos é responsabilidade do narrador Marianinho. Ele nasceu na outra margem do rio Madzimi, em uma missão católica. Em seguida, o recém-nascido foi trazido na calada da noite para a Nyumba-Kaya, a casa dos Malilanes, onde Admirança, Mariavilhosa e Dito Mariano fingiram a realização de um parto. O menino é adotado por Mariavilhosa, nora de Dito Mariano, mas, esta vem a falecer. Por conta do segredo de sua origem e a pedido de sua mãe biológica, Admirança, ele é enviado para estudar na capital do país. Reitera-se o que disse o Avô Dito Mariano. “Mas com o tempo o menino cresceu, foi ganhando feições. Admirança definhava só ao pensar que esse moço ia revelando a identidade do pai verdadeiro. Ela me suplicou que deixasse esse seu filho sair da ilha. Ele que crescesse fora, longe das vistas. E longe de sua culpa. E o menino foi mandado para a cidade” (COUTO, 2003, p. 235). Assim, na capital do país, Marianinho foi acolhido pelos seus padrinhos Conceição e Frederico Lopes, um casal de portugueses que trabalhara na Ilha. Depois, a família de Marianinho se quotizou para lhe pagar um quarto na residência universitária. Ele ia à Ilha com certa frequência, mas, com o passar dos tempos, essas visitas foram escasseando, até que deixou de visitá-la. Marianinho só retornou à Ilha de Luar-do-Chão quando recebeu a notícia da morte do seu avô, Dito Mariano.

A recriação literária do narrador Marianinho como construtor do mundo banto quase dizimado pela colonização europeia, na prosa ficcional de Mia Couto, funda-se em elementos como: ausência prolongada do jovem da sua cultura de origem, condição essa recorrente

na vida de muitos ex-colonizados que são obrigados a emigrar em busca de trabalho ou para estudar no exterior. Anos depois, a criança que fora rejeitada pela família retornou à cultura de origem para aprender a conhecer-se. E essa volta foi marcada pelos rituais de proteção, os quais contribuem para o aprendizado, ao mesmo tempo em que fornecem proteção ao recém-chegado. Essa prática é claramente identificada na obra objeto de estudo quando o narrador Marianinho fez a travessia do rio com a cega Miserinha, em cujas águas ela jogou o próprio lenço, “com as colorações todas do mundo”. Nas palavras da velha senhora, “— *E você, meu filho, vai precisar muito de boa proteção*” (COUTO, 2003, p. 21, itálico do autor). Em seguida, outro ritual de proteção e de aprendizado da cultura ocorre no mesmo espaço sacralizado do rio, feito pelo tio Abstinência, que conduziu o rapaz na travessia das águas. Essas ações no romance afirmam a importância da tradição sociorreligiosa na formação do homem africano.

Outro elemento importante na recriação do herói cultural na obra de Mia Couto aqui pesquisada e de grande importância na formação do jovem africano é o culto aos antepassados, realizado na casa familiar considerada como o centro de estabilidade e de representação da nação, no caso, a dos Malilanes. A um certo ponto, o narrador lembra: “Afinal, a ideia dos fantasmas, esses mal-morridos, está ainda bem presente em mim, cidadão que sou” (COUTO, 2003, p. 44). Evidencia-se, na formação do narrador Marianinho, a mistura de culturas que compõem Moçambique, mesclam-se elementos da cultura africana de tradição banta e europeia, distinguindo-o das demais personagens que transitam na narrativa coutiana. Essa construção literária da personagem elaborada pelo autor aproxima-se das de outras culturas africanas, quando aponta, no comportamento de Marianinho, características como integridade moral, curiosidade, inteligência, coragem, sabedoria e o domínio da palavra escrita.

A importância da casa para o homem africano, em particular para as personagens que circulam na prosa ficcional de Mia Couto, já aparece nas palavras do narrador Marianinho. “E se confirma a verdade das palavras do velho Mariano: eu teria residências, sim, mas casa seria aquela, única, indispensável” (COUTO, 2003, p. 28-9). A casa, como centro de estabilidade do homem de cultura banta, surge, também, na fala da personagem Admirança. “No fundo, ela sabia que, com o desaparecimento do velho Mariano, todas as certezas ganhavam barro em seus alicerces. Se adivinhavam o desabar da

família, o extinguir da casa, o desvanecer da terra” (COUTO, 2003, 147). Num primeiro momento, a casa dos Malilanes serviu como espaço de aprendizagem para o narrador Marianinho.

A casa dos Malilanes, Nyumba-Kaya, já em seu nome sugere ser um espaço reduplicado, pois, conforme diz Marianinho, “avisto a nossa casa grande, a maior de toda a ilha. Chamamos-lhe Nyumba-Kaya, para satisfazer familiares do Norte e do Sul. “Nyumba” é a palavra para nomear “casa” nas línguas nortenhas. Nos idiomas do Sul, casa se diz “Kaya”” (COUTO, 2003, p. 28-29). Esta casa é também um espaço mítico porque “seus antigos fantasmas estão, agora, acrescentados pelo espírito do falecido Avô” (COUTO, 2003, p. 29). A casa dos Malilanes considerada local sagrado e ao mesmo tempo profano serviu ao narrador Marianinho de “útero da Mãe-Terra” para que ele aprendesse a tradição familiar cultivada na Ilha, para depois comandar os funerais de seu avô e para, finalmente, poder assumir o lugar de patriarca do clã dos Malilanes e o de chefe político de Luar-do-Chão. Para isso, Dulcineusa, a matriarca do clã, reuniu os filhos e agregados em torno dela para empossar, simbolicamente, Marianinho, o mais novo chefe da família Malilanes. Conforme esclarece Ana Cláudia da Silva,

nos valores do mundo tradicional [a troca do poder] se dá no justo momento em que o avô se despede da função de chefe patriarcal, que é transmitida ao neto/filho. Essa inusitada sucessão figura a necessidade de diálogo entre as culturas da modernidade e aquelas das tradições africanas, consolidando uma identidade híbrida a partir do qual o futuro da nação deve ser pensado (2010, p. 249-50).

Como novo chefe do clã familiar, uma das tarefas que o narrador Marianinho deveria cumprir seria aprender em pouco tempo os mandamentos da tradição do clã dos Malilanes e os da ilha. Assim, ele teria poder para solucionar os problemas que seus familiares e os moradores da ilha criaram e, principalmente para dar um fim à quase morte de seu avô. O narrador Marianinho teria a missão, imposta pelo seu avô-pai, de “colocar o mundo no lugar”, “apaziguar os espíritos com anjos, Deus com os deuses. [...] repor as vidas, direitar os destinos desta nossa gente” (COUTO, 2003, p. 124-5). Depois dessa primeira tarefa, o narrador Marianinho poderia realizar a segunda, que era comandar os funerais de seu avô, Dito Mariano. A Nyumba-Kaya, a casa dos Marianos, e o narrador Marianinho en-

frentarão dois adversários em potencial: primeiro, a morte de Dito Mariano sem ter transmitido a cultura dos Malilanes; segundo, a oposição de Últmio em cumprir a tradição, bem como a sua ganância em querer vender a casa da família e a ilha, ação que poderia causar o fim de um legado cultural. Neste caso, o herói Marianinho teria uma tríplice batalha contra o tempo que se desmoronava: os dois desafios já citados, além de aprender em poucos dias os mandamentos das tradições familiares.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), o ingresso em definitivo do narrador Marianinho no universo da cultura africana de tradição banta teve continuidade, quando ele recebe uma série de cartas “ditadas” pela voz do mais-velho, o quase defunto Dito Mariano, e escritas pela letra do neto Marianinho. A narrativa mítica contida simbolicamente em uma das cartas encarrega-se de explicar a tarefa. Segundo explica o narrador:

Vou anotando ideias, frases soltas. É então que sucede o que não é de acreditar: a minha letra desobedece da mão que a engendra. Aquilo que vou escrevendo se transfigura em outro escrito. Uma outra carta me vai surgindo, involuntária, das minhas mãos (COUTO, 2003, p. 170).

Assim, o narrador Marianinho fez a travessia entre duas culturas, uma delas marcada pela oralidade representada por Dito Mariano (ecos) e outra pela escrita do próprio Marianinho, para evidenciar o confronto entre a cultura africana de tradição banta que estava em risco de desaparecer em Luar-do-Chão, em decorrência das inovações culturais avassaladoras trazidas pela colonização europeia, Mia Couto vale-se de dois narradores: o primeiro, Marianinho, nativo da ilha, mas possuidor de formação europeia; o segundo, Dito Mariano, portador e transmissor dos conhecimentos oriundos da cultura africana de tradição banta.

Na educação do jovem banto, o conteúdo religioso é transmitido oralmente para o aprendiz por uma mulher ou um homem mais velho. Esses “pais do segredo”, porém, devem estar vivos. Entretanto, por ter sido criado fora do clã dos Malilanes, o narrador Marianinho não é capaz de se comunicar com os seus antepassados. Por conta disso, seu avô Dito Mariano, que está “com dificuldade de transição, encravado na fronteira entre os mundos”, mas, “cl clinicamente morto”, embora “portador assintomático de vida”, porque, “apesar de desa-

cendido ainda [lhe] resta um fulgor, sombra de um bom espírito” (COUTO, 2003, p. 36, 37 e 197, respectivamente) - assumirá a função de “pai do segredo”. Assim, as cartas ditadas pelo avô-pai ao jovem funcionaram como a ponte entre a oralidade de tradição banta e a letrada para que Marianinho tivesse acesso a sua cultura de origem.

Essa estratégia adotada por Dito Mariano para transmitir a cultura africana de tradição banta ao neto-filho tem um motivo: durante o período colonial, apesar das perseguições, algumas tradições religiosas do povo banto continuaram sendo praticadas. Todavia, após a independência, o regime socialista proibiu drasticamente que os anciãos e a família transmitissem essas tradições aos jovens, sob a ameaça de serem presos e mandados para os campos de reeducação do governo. O fato de o narrador ser iniciado através de cartas ditadas por alguém que sugere estar morto está associado a essa proibição imposta pela elite política do país Moçambique, mas também ao afastamento dos jovens de seus clãs.

Outra constante na trajetória dos heróis na prosa ficcional de Mia Couto é a presença de adversários que tentam impedir o “escolhido” de realizar as tarefas a ele destinadas. No romance ora analisado, além de ter o próprio tio-irmão, Último, como adversário, Marianinho foi acusado pela população de ser o responsável pelos desastres naturais que assolavam a Ilha de Luar-do-Chão, conforme se lê no trecho a seguir:

Já se tinha visto toda variedade de desgraças, praga de gafanhotos, seca de gretar pedra, incêndio de engolir celeiros, cheias de lamber a inteira paisagem. Mas o chão fechar-se, isso nunca tinha sido visto. O empedrecer das areias era um castigo de que não havia memória [...]

- O melhor é você sair da ilha, você é um homem quente.

Ser *quente* é ser portador de desgraça. Nenhuma pessoa é uma só vida. Nenhum lugar é apenas um lugar. Aqui tudo são moradias de espíritos, revelações de ocultos seres. E eu despertara antigos fantasmas (COUTO, 2003, p. 201).

Também o fato de o narrador Marianinho percorrer a ilha, diariamente, em busca de respostas para o fechamento da terra, chamou a atenção dos policiais. Eles desconfiaram que ele estivesse tentando descobrir provas sobre a morte de Juca Sabão. Por conta dessa suspeita, Marianinho foi preso. Seu pai, Fulano Malta, tentou retirá-lo da prisão e foi também espancado pelos policiais. Todavia,

os mesmos policiais mostraram-se preocupados se Marianinho havia deixado de cumprir os preceitos de não urinar na terra e de não fazer sexo em período de luto.

A oposição da personagem Últímio em cumprir a tradição, sua ganância em querer vender a casa da família e a ilha, bem como o autoritarismo policial evidenciam o percurso da violência que os mitos da cultura africana de tradição banta sofreram por parte do colonialismo, no território de Moçambique, para, desse modo, perderem as funções religiosas, sociais e políticas que possuíam.

Como nos explica a pesquisadora Enilce Rocha,

a desestruturação das culturas tradicionais, a perda dos valores culturais e a desumanização dos homens, ao mesmo tempo em que realiza a simbiose entre diferentes culturas, entre a natureza e os homens, questiona o modelo de Modernidade que vem sendo implementado na construção da jovem nação moçambicana (ROCHA, 2001, p. 332).

Nesse sentido, a personagem Últímio, os policiais e os moradores que tentam impedir o narrador Marianinho de encontrar uma solução para os problemas que afligem a Ilha de Luar-do-Chão são africanos que, segundo Ana Maria Ferreira, retratam “uma nação e um povo moribundos que sofre a morte mais terrível porque irremediável: o esquecimento, o desenraizamento e a descaracterização cultural” (FERREIRA, 2007, p. 11). Dessa perspectiva, a literatura de Mia Couto volta-se, para o passado colonial e pós-colonial na tentativa de resgatar essa cultura quase silenciada pelo colonizador europeu e, na atualidade, renegada pelos novos “donos da terra” em Moçambique pós-colonial. Novamente, a exemplo de seus romances anteriores, Mia Couto tece história, mito e ficção na construção de sua prosa ficcional.

Além da miséria, do abandono, da opressão política, conforme afirma Maria de Nazareth Fonseca, “em Luar-do-Chão há o inusitado de uma terra que não se abre para receber o morto e que precisa ser purificada, metáfora das descaracterizações da tradição, dos males trazidos pelo mundo moderno” (FONSECA, 2008, p. 125). Assim, na fictícia Ilha de Luar-do-Chão, a punição dos deuses pelo afastamento do homem de sua cultura africana de tradição banta é representada pela quase morte de Dito Mariano, pois “o falecido estava com dificuldade de transição, encravado na fronteira entre os mundos”

(COUTO, 2003, p. 41). Esta recusa da Mãe-Terra em receber o defunto está relacionada ao segredo que paira sobre a origem do narrador Marianinho. Na verdade, o narrador Marianinho é fruto da relação clandestina entre Admirança e o cunhado dela, Dito Mariano. No final da narrativa, o velho patriarca revela a Marianinho a sua verdadeira filiação materna, embora Admirança não se reconheça como mãe do narrador. A esse respeito Ana Cláudia da Silva esclarece:

Ao contrário, prefere afirmar a mentira que ao longo dos anos se estabelecera, para todos, como verdade – talvez nessa manutenção da ficção construída por Dito Mariano não seja senão uma homenagem póstuma, último gesto de amor e respeito pelo mais velho. Mais uma vez a tradição ainda que inventada, é reafirmada (2010, p. 168).

Além disso, a quase morte do velho Mariano está também relacionada às várias transgressões cometidas por ele. Por exemplo, o roubo seguido da venda da pistola aos filhos de Último, ação que resultou na morte de Juca Sabão, seu melhor amigo. Se o velho patriarca fosse enterrado “nesse estado de morto abortado constituiria sério atentado contra a vida. Em vez de nos proteger, o defunto iria desarranjar o mundo [...] a chuva ficaria presa [...] E a terra secaria, o rio se afundaria na areia” (COUTO, 2003, p. 159-160). Enfim, ao longo da sua vida, Dito Mariano não conseguiu reunir as “qualidades” para se transformar em um deus-antepassados, após sua morte.

Em decorrência desse afastamento da tradição sociorreligiosa e das várias transgressões cometidas, o velho patriarca permanecia na periferia da vida. Seria, então, necessário um ritual de reatualização do mito de origem, o qual deve ser realizado pelo feiticeiro da comunidade e por um dos membros da família do morto. Por isso, o narrador Marianinho, com o *Nganga* e as mulheres despidas, entraram no rio Madzimi para que a Mãe-Terra fosse purificada.

Depois da confissão do patriarca Dito Mariano e a realização do ritual nas águas no rio Madzimi, misteriosamente, o telhado da Nyumba-Kaya refez-se sozinho. Sobre aquele momento, o narrador observou: “Lá fora, a noite está perdendo espessura. Salto o muro da casa, olho para trás e, não cabendo em meu espanto, o que vejo? O telhado da sala já refeito. A casa já não se defendia do luto. Nyumba-Kaya estava curada da morte” (COUTO, 2003, p. 239). Nesse contexto, a Nyumba-Kaya reassumiu a função de guardiã da ancestrali-

dade, dos antepassados, da história dos Malilanes, assim como a dos povos africanos, libertando-os da opressão. A cultura africana de tradição banta da Ilha de Luar-do-Chão e a dos deuses da África Tradicional que estavam em risco de desaparecer foram restauradas.

Na trajetória do herói cultural africano comumente o animal apresenta-se como elemento simbólico, mantendo uma relação de co-operação e/ou de antagonismo. Após a velha Miserinha ter jogado o seu lenço no rio, entraram em cena os pássaros. Ressalte-se que esses animais têm presença marcante na obra de Mia Couto. No enredo de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), o pássaro voa em silêncio, sinal de mau presságio. Ele é o mensageiro de más notícias: Dito Mariano está morrendo. Também de bons augúrios: Marianinho está chegando para salvar Luar-do-Chão de ser destruída.

Aliás, os pássaros-martelos marcam a chegada de Marianinho à Ilha de Luar-do-Chão, cenário da narrativa coutiana, mas também, registram sua partida para a capital do país. Quando o narrador vai se despedir de seu pai, Fulano Malta, uma “gaiola se desfigura, ante o espanto, e se vai convertendo em pássaro. Já toda ave, ela reganha os céus e se extingue” (COUTO, 2003, p. 246). A gaiola simboliza o silenciamento da cultura africana de tradição banta perpetrado pelo colonizador e, posteriormente, acentuado pelos “novos donos da terra” em Moçambique pós-colonial. Quando a gaiola, porém, se transforma em pássaro, é criada a sugestão da liberdade. Nesse sentido, a última aparição dos pássaros-martelos, para o narrador Marianinho, e sua dissolução no céu da Ilha confirmam a criação de um “novo mundo” na mítica Ilha de Luar-do-Chão.

A elaboração romanesca em que ocorre o retorno de Marianinho à cultura de origem para salvar a terra natal do abandono, opressão e miséria conflui para a ideia de Mircea Eliade sobre a necessidade dos ex-colonizados em criar um novo mundo, segundo se lê no excerto a seguir:

O fim de um mundo – o da colonização – e a expectativa de um Mundo Novo implicam um retorno às origens. A figura messiânica é identificada com o Herói cultural ou Ancestral mítico cujo retorno era aguardado. Sua vinda equivale a uma reatualização dos tempos míticos da origem, e, portanto, a uma recriação do mundo. A independência política e a liberdade cultural proclamadas dos povos coloniais são concebidas como uma recupera-

ção de um estado beatífico original. Em suma, mesmo sem uma destruição apocalíptica visível, este mundo, o velho mundo, é simbolicamente abolido e o Mundo paradisíaco da origem é instaurado em seu lugar (ELIADE, 1998, p. 67).

Na construção literária do herói cultural africano no romance em estudo, Mia Couto recriou alguns elementos como o exílio forçado, a rejeição familiar, o segredo de sua origem, o retorno à terra natal, os rituais de proteção realizados pelos mais velhos, o herói sendo vítima da violência e incompreensão do povo que irá salvar. Isso confirma a hipótese deste artigo de que o narrador Marianinho se constitui no herói cultural. Inclusive, o incesto entre Dito Mariano e sua cunhada, Admirança, bem como as nebulosas circunstâncias em torno do nascimento do narrador Marianinho sugerem que o seu destino já estava traçado pelos deuses da cultura africana de tradição banta. Nesse sentido, as personagens coutianas são coadjuvantes para que sejam realizados os desígnios dos deuses da África Tradicional.

As histórias dessas personagens se entrecruzam para denunciar a existência de antigas práticas socioculturais de opressão contra os povos de Moçambique após a descolonização. Entretanto e ao mesmo tempo, o escritor Mia Couto quer, segundo Fernanda Cavacas, “contar aos outros as estórias das suas gentes – as gentes que fazem parte/ farão parte de um país em construção” (CAVACAS, 2002, p. 107). Dessa forma, as personagens criadas por ele, sua literatura, e Moçambique são projetados, para além das fronteiras do continente africano.

O romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), de Mia Couto, fecha-se com a visita realizada pelo narrador Marianinho à árvore-santuário de seu avô, a maçaniqueira. O narrador, ao deitar-se sob a árvore centenária, recebe a última carta do pai-avô.

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 deságua não no mar, mas na terra. Esse rio uns chamam de vida (COUTO, 2003, p. 258).

A recriação literária do herói cultural como estratégia para a construção da nova nação moçambicana propõe que esta seja feita a partir da revalorização dos antepassados, da terra, da memória mítica, da “infância como metáfora da origem”, conjugando tempos distintos: passa-

do e presente, oralidade e escrita, tradição e modernidade. A maneira como Mia Couto propõe o diálogo entre as tradições culturais dos povos que habitam Moçambique e a modernidade nos permite “*vislumbra um processo articulado a uma tradição, que não se apaga nesses tempos pós-coloniais*” (MARGATO; GOMES, 2005, p. 10, *itálico nosso*). Assim, a literatura de Mia Couto volta-se, para o passado colonial e pós-colonial na tentativa de reconstruir esses cenários apagados pela violência da colonização europeia. Dessa perspectiva e conforme Inocência Mata:

A partir das literaturas africanas de língua portuguesa e dos mecanismos por elas desenvolvidos para recuperar uma tradição que fora sufocada pelo colonialismo, é possível identificar uma acentuada tendência de se retomarem as representações do velho, o guardador da memória do povo, e com elas compreender peculiaridades da cultura ancestral, tal como se evidencia em projetos de nação e de nacionalidade, assumidos como plataforma das lutas pela independência, nos espaços africanos de língua portuguesa. É interessante observar que a passagem do sistema colonial a etapas de construção da identidade nacional, na maioria dos países africanos de língua portuguesa, marcou-se pela ênfase no resgate dos costumes típicos de cada povo, principalmente a tradição que reverencia a terra e os ancestrais. As diferentes expressões de terra e as figurações do espaço natural, a geografia, a paisagem, a flora e a fauna compõem, assim, o referencial identitário das novas nações. A terra é o *topos* da identidade cultural, modelada pelos costumes preservados pela palavra dos antepassados, ensinada aos vivos desde a infância. A ancestralidade é o referencial identitário que irmana as diferentes gerações. Neste contexto, a literatura acentua uma feição celebrativa ou evocativa, em que a infância, como metáfora da origem, torna-se o lugar da possibilidade de igualdade, e a tradição ancestral é valorizada para recompor significados modelados pelos projetos de feição nacionalista (MATA, 1997, p. 07-11).

Reitera-se a afirmação anterior de Mata com a de Ana Mafalda Leite (1998): pois, “o processo cultural de onde a literatura moçambicana emerge [...] tem grande parte das suas raízes mergulhadas no mito, vivificado no quotidiano e presente na visão religiosa e religadora do homem a terra e ao transcendente” (LEITE, 1998, p. 47). As personagens coutianas assumem, portanto, ao longo da narrativa, essas ligações míticas da cultura africana de tradição banta dos povos que habitam Mo-

çambique. E Mia Couto, ao recriar literariamente o herói cultural em sua prosa ficcional, resgata a imagem dos heróis das mitologias africanas na figura do narrador Marianinho. Como explica Maria Fernanda Afonso: “A memória dá a cada escritor um estatuto particular, porque ela testemunha a desestruturação a qual o colonialismo submeteu a cultura africana” (AFONSO, 2004, p. 36). Vale lembrar que a resistência dos povos de Moçambique à presença do colonizador europeu fez com que os portugueses ficassem restritos às vilas e feitorias litorâneas. Com isso, a colonização portuguesa, de um modo geral, nunca conseguiu apagar, nos povos que habitam o território de Moçambique, o profundo sentimento de pertença à cultura africana de tradição banta.

Breves considerações finais

As raízes míticas ancestrais presentes em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), de Mia Couto, remetem para mitologias africanas muito mais arcaicas. No entanto, além da referência visível à opressão política vivida pelos povos que habitam Moçambique, passando pela alusão intencional à colonização europeia e aos mitos bantos presentes na sociedade moçambicana, reconhece-se, nesse enredo, a denúncia do quase aniquilamento da cultura africana de tradição banta por parte do colonizador europeu.

Na condição de herói cultural, o narrador Marianinho aprendeu a cultura africana de tradição banta através das cartas ditadas (ecos da tradição oral) por seu avô, Dito Mariano, e redigidas (marca da passagem da cultura transmitida pela oralidade para a letrada) pelo herói. Por meio dessa trajetória entre a oralidade e a escrita, internalizou a cultura do seu grupo familiar, durante o tempo que durou o velório de Dito Mariano. Com os poderes adquiridos pela apreensão das premissas religiosas da cultura familiar foi capaz de, retoma-se a citação, “colocar o mundo no lugar”, “apaziguar os espíritos com anjos, Deus com os deuses [...] repor as vidas, direitar os destinos” (COUTO, 2003, p. 124-5). Na condição de novo patriarca dos Malilanes, o narrador Marianinho deixou para seus tios Abs-tinência e Fulano Malta a responsabilidade de cuidarem das mulheres, da Nyumba-Kaya e da Ilha de Luar-do-Chão, enquanto ele regressa à capital do país para concluir seus estudos. Portanto, o narrador Marianinho é um herói cultural, de constituição híbrida,

que sobrevive à cultura do colonizador, principalmente no século XXI, quando os povos que habitam Moçambique e a África em geral buscam resgatar suas histórias, conscientes de que isso só é possível de modo multi e intercultural. Por fim, a recriação do herói cultural com propósito análogo ao da narrativa em estudo predomina nas literaturas africanas contemporâneas escritas em língua portuguesa.

Referências

- AFONSO, M. F. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.
- CAVACAS, F. M. *Mia Couto: um moçambicano que diz Moçambique em português*. 2002. Tese (Doutorado em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002.
- CHABAL, Patrick. “Karingana ua Karingana: Mia Couto, um contador de histórias moçambicano”. Disponível em: www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/pdf. Acesso em: 16/04/2014.
- COUTO, M. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FERREIRA, A. M. T. S. *Traduzindo mundos: os mortos na narrativa de Mia Couto*. Universidade de Aveiro, Lisboa, 2007. Disponível em: <http://ria.ua.pt/bitstream/10773/2869/1/2007001353>. Acesso em: 06/04/2014.
- FONSECA, M. N. S. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- LEITE, A. M. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Ed. Colibri, 2003.
- MARGATO, I. & GOMES, R. C. [Orgs.]. *Literatura, política, cultura (1994 – 2004)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- MATA, I. “A imagem da terra na literatura angolana: uma viagem ao rizoma da nação literária”. In: *Lavra & Oficina*, n. 2, mar-abril, 1997, p. 7-11.
- ROCHA, E. C. A. *A utopia do diverso: o pensamento glissantiano nas escritas de Edouard Glissant e Mia Couto*. São Paulo, 2001. 340f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- RODRIGUES, J. C. “Imagens do tempo”. *Alceu*, Rio de Janeiro, n.2, p. 15-35, jan./jun. 2002. Disponível em http://publicacoes.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n4_Rodrigues.pdf. Acesso em 14/04/2012.
- SILVA, A. C. *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- SAÚTE, N. “Mia Couto: Escrevo por mãos de outros”. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, em 13/08/1991, p. 10.

A recriação do mito de iemanjá e orungã: uma leitura do romance *Mar Morto*, de Jorge Amado⁵⁰

José Benedito dos Santos (UFAM/UnB)

O presente artigo tem como objetivo analisar algumas personagens amadianas como sendo a representação de um ou mais orixás com suas “qualidades”, dialogando, assim, com a mitologia dos povos de língua iorubá – do sudeste da África, atual Nigéria – que criaram o culto das forças da natureza. Para isso, escolheu-se a obra *Mar morto* (1936), de Jorge Amado, que surgiu efetivamente no cenário literário brasileiro, em 1931, quando publicou o seu primeiro romance intitulado *O País do Carnaval*, em que já denunciava a indiferença da elite política brasileira diante da miséria do povo. Começa, assim, a despontar na literatura modernista de 30 uma outra saga, que aborda por outra perspectiva o problema de origem: não se trata mais de uma identidade brasileira una, idealizada, como fruto do encontro mascaradamente pacífico entre um branco e uma índia ou, deliciosamente carnavalizado, entre brancos, índios e negros. Trata-se, agora, de uma nova fantasia de origem. É o caso do romance *Mar morto* (1936) que tem como protagonista “Guma, mulato claro, de cabelos longos e morenos”, o qual traz características étnicas indígenas, negras e europeias.

Após emancipação política, em 1822, quando o Brasil se torna sujeito de sua história, e sob a inspiração do Romantismo, vai buscar no índio, na natureza, os eixos fundamentais da afirmação da nossa identidade e autonomia literária. No plano étnico, os brancos, na visão dos escritores românticos, irmanaram-se aos índios na construção da nacionalidade, que esses romancistas idealizavam morena, mestiça, resultado da integração da natureza (índio) com a civilização (branco).

O modernismo reviu a história nacional e com ela, as ideias sobre mestiçagem. Obra paradigmática dessa revisão, *Macunaíma*

⁵⁰ Artigo originalmente publicado na *Revista Decifrar*, Vol. 01, nº 01 (Jan/Jun-2013).

(1928), de Mário de Andrade, dialoga com *Iracema* (1865), de José de Alencar. “Sem nenhum caráter”, porque adolescente, o herói símbolo do Brasil não é mais apenas um filho de branco com índia. Produto híbrido e mutante, ele é também descendente do negro e partilha com o imigrante alguns dos seus costumes. Nessa nova leitura, em que o herói brasileiro surge nascido de mãe índia, órfão e, ao mesmo tempo, filho de vários pais, a dor cede lugar ao riso, que corrói a história sob a forma de paródia, e a homogeneidade é substituída pelo multifacetário, mas o ideal de nação permanece (RIBEIRO, 2007, p. 146).

No romance *Mar morto* (1936), de Jorge Amado, o novo herói símbolo do Brasil, no contexto do romance social de 30, é “Guma, mulato claro, de cabelos longos e morenos”, filho de Frederico, marinheiro da cidade da Bahia, que de passagem por Aracaju engravida uma moça de família conceituada. Quando a criança nasce é entregue ao pai. Todavia, Frederico deixa a criança aos cuidados de Francisco, seu irmão mais velho, e a esposa deste. A moça prostitui-se pelas cidades do Nordeste e Frederico continua sua vida de aventuras.

Nesse sentido, Jorge Amado traz para seus textos um herói mulato renegado pelos pais, o qual se torna filho de várias mães adotivas. Ademais, as personagens amadianas são pescadores, marinheiros, malandros, pais e filhos de santo, prostitutas que nascem, crescem e morrem tragadas pelas mazelas sociais que permeia a sociedade brasileira. Dessa perspectiva, são personagens com distintas peculiaridades sociais, mas com um aspecto em comum: são brasileiros contra os quais tem sido aplicada a violência do duplo silenciamento por serem pobres e afrodescendentes. Assim, há a denúncia de racismo, da exploração do latifúndio do cacau, da burguesia hipócrita e reacionária, o nascimento de heróis populares que passam da condição de excluídos a líderes de grande consciência social e política e a exaltação da cultura afro-brasileira, na recriação do mito de Iemanjá e Orungã, como no romance *Mar morto* (1936).

Para o crítico Eduardo Duarte de Assis (2012), esse escritor baiano tinha o compromisso de ser uma espécie de narrador do Brasil, alguém que quer passar o país a limpo. O baiano destacou a herança africana e a mistura que compõe a sociedade brasileira como valores positivos do país. Ele adotava uma postura crítica dos problemas sociais do país e ao mesmo tempo retratava um povo alegre, trabalhador, que não desiste. Amado leva para o centro de suas

histórias, heróis improváveis para seus tempos – um negro, uma prostituta, um faxineiro, meninos de rua, mulheres protagonistas. Ele traz o homem do povo para o centro do livro. Coloca-o como herói de suas histórias e ganha o homem do povo como leitor.

Na opinião de João Ubaldo Ribeiro (1990), devemos a Jorge Amado a abertura da consciência literária no Brasil. Ele foi um pioneiro cheio de esplendor e obstinação. É um homem indissociavelmente ligado não somente à história da literatura, mas também à cultura brasileira. Foi escolhido pelas fadas, ou por quem quer que seja. Jorge Amado atravessou toda a literatura brasileira, praticamente desde a Semana de Arte Moderna, e atravessou-a com uma obsessão que, pode-se dizer, chega a ser sublime, o sentimento de uma missão. De forma incrível, ele ajudou a conduzir o Brasil dentro da modernidade.

A recriação do mito de Iemanjá e Orungã

Exaltando a virilidade devastadora de Guma, o amor maternal de Lívia, a sexualidade desenfreada de Esmeralda, a ambiguidade de Rosa Palmeirão, o ciúme destrutivo de Rufino e a benevolência de Dona Dulce, o escritor Jorge Amado, ao recriar o mito de Iemanjá e Orungã reconfigura a representação dos deuses da mitologia iorubana e transforma a Bahia em metáfora do Brasil. Para Duarte (2012, p. 01), “a ficção amadiana persegue o projeto de escrever o país, a fim de intervir na cena histórica nacional através da exposição, ora crua, ora adocicada e lírica, de nossas diferenças étnicas e culturais, bem como das desigualdades sociais e econômicas que relegam boa parcela da população à subalternidade”. Desse modo, “História e Romance oferecem, cada um a seu modo, versões da realidade. Mas o romance sempre contrapõe um mundo próprio ao mundo” (LAMMËRT, 1995, p. 304). Mas também, segundo Jacques Rancière, “é preciso fazer falar os silêncios da História, essas terríveis pausas onde ela não diz mais nada e que são justamente seus tons mais trágicos” (1995, p. 218). Assim, literatura e história são as duas faces do mesmo caminho que Jorge Amado utiliza para denunciar a opressão social que reina sobre os trabalhadores, no cais da cidade da Bahia, na década de 30 do século XX.

Sete décadas de presença na literatura brasileira, o escritor foi-se tornando uma verdadeira instituição à medida que seus livros se propunham ocupar o lugar das grandes narrativas voltadas para a construção da nação e, no caso específico de Amado, para a figuração do Brasil periférico – tanto urbano quanto rural. O autor atravessou o século construindo uma Bahia textual múltipla e heterogênea. A cidade e a terra que emergem de seus romances e, mais do que elas, as próprias tramas e conflitos neles presentes nutrem-se da diferença. Num primeiro momento, essa diferença surge antes de tudo como social representada enquanto antagonismo econômico, segundo o paradigma da luta de classes. Mais tarde, o horizonte dramático se amplia e passa a privilegiar as relações de gênero e de raça/etnia, já presentes, porém num plano secundário, nos escritos dos anos trinta e quarenta (DUARTE, 2012, p. 01).

A literatura amadiana como representação do tempo histórico nos remete a essa temporalidade através de referências, registros e comentários das personagens. No contexto das nossas considerações, a fala do narrador amadiano, na abertura do primeiro capítulo, revela muito sobre a arte de contar histórias.

Agora eu quero contar as histórias da beira do cais da Bahia. Os velhos marinheiros que remendam velas, os mestres de saveiros, os pretos tatuados, os malandros sabem essas histórias e essas canções. Eu as ouvi nas noites de lua no cais do mercado, nas feiras, nos pequenos portos do Recôncavo [...] O povo de Iemanjá tem muito que contar.

Vinde ouvir essas histórias e essas canções. Vinde ouvir a história de Guma e de Lívia que é a história da vida e do amor do mar. E se ela não vos parecer bela, a culpa não é dos homens rudes que a narram. É que a ouvistes da boca de um homem da terra, e, dificilmente, um homem da terra entende o coração dos marinheiros. Mesmo quando esse homem ama essas e essas canções e vai às festas de dona Janaína, mesmo assim ele não conhece todos os segredos do mar. Pois o mar é mistério que nem mesmo os velhos marinheiros entendem (AMADO, 2008, p. 09).

A expressão “O povo de Iemanjá tem muito que contar”, é um convite do narrador amadiano para que ingressemos no mundo da mitologia afro-africana de tradição iorubá. E ele cumpre a promessa

ao recriar o mito de Iemanjá e Orungã. Cabe ressaltar que o retorno do “mito, em si mesmo, não é uma garantia de ‘bondade’ nem de moral. Sua função consiste em revelar os modelos e fornecer assim uma significação ao mundo e à existência. Daí seu imenso papel na constituição do homem” (ELIADE, 1998, p. 128). Para Jorge Amado,

Iemanjá é assim terrível porque ela é mãe e esposa. Aquelas águas nasceram-lhe no dia em que seu filho a possuiu. Não são muitos no cais que sabem da história de *Iemanjá* e de *Orungã*, seu filho. Mas Anselmo sabe e também o velho Francisco. No entanto, eles não vivem contando essa história, que ela faz desencadear a cólera de Janaína. Foi o caso que Iemanjá teve de *Aganju* (deus da terra – o deserto), um filho, *Orungã*, que foi feito Deus dos ares, de tudo que ficar entre a terra e o céu. *Orungã* rodou por estes ares, mas o seu pensamento não saía da imagem da mãe, aquela bela rainha das águas. Ela era mais bonita que todas e os desejos dele eram todos para ela. E um dia, não resistiu e a violentou. *Iemanjá* fugiu e na fuga seus seios se romperam, e assim surgiram as águas, e também essa Bahia de Todos os Santos. E do seu ventre fecundado pelo filho, nasceram os orixás mais temidos, aqueles que mandam nos raios, nas tempestades e nos trovões (AMADO, 2008, p. 83).

Ao longo da história e da literatura brasileira, o povo negro foi deixado à margem, posto na invisibilidade, ou retratado de forma estereotipada. Jorge Amado, ao adotar o mito de Iemanjá e Orungã em prosa como estratégia narrativa na construção da nossa identidade, sugere que o romance *Mar morto* seja a certidão de afro-brasilidade. Ao descrever a cidade da Bahia como metáfora da nação afro-brasileira, esta já nasce marcada pela violência, pobreza, a luta diária pela sobrevivência, morte no mar, exploração dos trabalhadores do cais. Enfim, a prevalência dos interesses da elite brasileira em detrimento do bem comum. Mas também nos faz refletir sobre o valor das referências africanas em relação à memória coletiva e individual do povo afro-brasileiro, “a sua forma de trabalho, a organização da família, a reprodução, a maneira de encarar a vida, a maneira de lidar com a morte, a religião, suas festas, suas alegrias e tristezas”.

O escritor Jorge Amado, ao criar o personagem Guma, redesenha a trajetória mítica de Guma-Orungã. O primeiro e único encon-

tro de Guma com sua mãe é narrado sob a perspectiva do protagonista. Guma imagina que, aos onze anos, aquela mulher estranha seria para sua iniciação sexual. A decepção é seguida do ciúme que ele sente do tio. Naquele momento, não importava que aquela mulher fosse sua mãe. Ele queria, sim, a prostituta com os lábios pintados de vermelho, marca das mulheres que se entregam por dinheiro, das que fazem do amor o seu ofício. Assim Guma passa a ser “como Orungã, era sofrimento que se repetia” (AMADO, 2008, p. 83).

Guma/Orungã/Xangô “trazia bem pouca coisa da sua infância de filho do mar, cujo destino já estava traçado pelo destino do pai, do tio, dos companheiros, de todos o que rodeavam naquela beira de cais: seu destino era o mar e era um destino heroico” (AMADO, 2008, p. 46). Guma se apresenta para o leitor como um jovem valente, destemido, fiel aos seus e à lei do cais, mas também como amante de muitas mulheres, mas apaixonado por Lívia. Em uma noite de temporal, ele resgata o navio Canavieiras. A partir desse momento sua fama corre de boca em boca, e estava provado que Iemanjá o favorecia. Depois do feito heroico, é consagrado como *Ogã* de Iemanjá por ter salvado a vida de outros homens. Iemanjá incorporada, no corpo de Ricardina, saúda-o. Nesta noite, ele conhece Lívia, sua futura esposa, no terreiro de Pai Anselmo. Finalmente, Guma recebe de Iemanjá “uma mulher nova e virgem, quase tão bonita quanto ela mesma”.

Sem dúvida que aquela é a mulher que Iemanjá lhe mandou. Ela tem os cabelos escorridos, parecendo molhados, os olhos claros de água, os lábios vermelhos. Ela é quase tão bela como a própria Janaína e é moça, muito moça, pois os seios mal surgem no vestido de chita encarnada. (...) com aqueles olhos feitos de água, com seus cabelos escorridos, seus seios ainda nascendo. Iemanjá mandou a sua mulher, aquela que ele lhe pediu ainda menino, no dia que sua mãe apareceu (AMADO, 2008, p. 88).

Esmeralda/Iansã é uma mulher experiente que não se submete ao poder masculino. “Era uma mulata bonita, peituda, ancas roliças, um pedaço de mulher” (AMADO, 2008, p. 161). Ela tem um romance com Guma, marido de sua melhor amiga. No plano mítico, Iansã (a deusa dos ventos e das tempestades) era casada com Ogum (deus do ferro), acabou se apaixonando por Xangô (deus da Justiça). Mas, quando os amantes fugiram, Ogum os encontrou e brandiu contra

eles sua vara mágica. Como Iansã fez o mesmo, ele acabou dividido em sete partes e ela em nove, recebendo, então, o nome de Iansã, que em iorubá significa a mãe transformada em nove. No plano ficcional da cidade da Bahia, a personagem Esmeralda é assassinada pelo seu homem, este, em seguida, atira-se ao mar e morre afogado. Assim, o mito de Iansã recriado por Jorge Amado já nasce contaminado pela moral cristã que nega o adultério feminino.

O arquétipo de Oiá-Iansã é o das mulheres audaciosas, poderosas e autoritárias. Mulheres que podem ser fiéis e de lealdade absoluta em certas circunstâncias, mas que, em outros momentos, quando contrariadas em seus projetos e empreendimentos, deixam-se levar a manifestações a mais extrema cólera. Mulheres, enfim, cujo temperamento sensual e voluptuoso pode levá-las a aventuras amorosas extraconjugais múltiplas e frequentes, sem reserva nem decência, o que não as impede de continuarem muito ciumentas dos seus maridos, por elas mesmas enganadas (VERGER, 1980, p. 290).

Rosa Palmeirão é outra personagem amadiana que apresenta um comportamento ambíguo, nascera naquele cais, saíra para o mundo, mas tem sua história de vida marcada pela violência masculina. Ainda era adolescente, quando fugira com o mulato Rosalvo. Ele era malandro, tocador de violão, viajava de graça nos saveiros, tocando nas festas de todas as cidades do Recôncavo.

Sofreu fome, que dinheiro ele não tinha, sofreu pancada nos dias de cachaça de Rosalvo, sofreu mesmo que ele andasse com outras mulheres. Mas quando ela soube que a criança nascera morta porque ele dera aquela beberagem amarga, que fora ele quem não a queria viva, então ela virou outra, virou Rosa Palmeirão da navalha e do punhal e o deixou morto junto ao violão (AMADO, 2008, p. 90).

Assim, a personagem Rosa Palmeirão revela duas facetas: de um lado, é uma mulata valente, “de punhal no peito e navalha na saia” que se rebela contra o destino e sai em busca de aventura; por outro, apresenta-se como uma mulher submissa, amante ferosa e maternal. No primeiro caso, ela assume as “qualidades” da deusa africana Iansã, a guerreira que desafia o poder masculino. Depois,

quando se apaixona pelo jovem mestre de saveiro e, ao querer ter um filho dele, Rosa Palmeirão assume as “qualidades” de Iemanjá, a mãe-amante. Uma vez Guma dormiu nos braços dela e Rosa cantava: “dorme, dorme, bebezinho que a cuca vem aí... Se esquecia que ele era seu amante e fazia dele seu filho, acalentava no colo” (AMADO, 2008, p. 72). Ou, ainda,

Estendida na areia, dominada, mulher, muito mulher, catando a cabeça dele, dengosa. Os seus olhos são fundos como o mar e como o mar variam. São verdes, verdes de amor nas noites do areal. São azuis nos dias calmos, e de cor de chumbo quando a calmaria é apenas o prenúncio da tempestade. Seus olhos brilham. Suas mãos, que manejam facas e navalhas, são agora doces e sustentam a cabeça de Guma, que repousa (AMADO, 2008, p. 63).

Rufino/Ogum é o melhor amigo de Guma/Xangô. Desde a adolescência, os dois estão sempre juntos. Rufino, ao conhecer a mulata Esmeralda, passa a morar próximo à casa do amigo. A partir daí, forma-se um breve triângulo amoroso. Guma/Xangô não resiste aos encantos de Esmeralda/Iansã e termina fazendo sexo com a mulher do seu melhor amigo, na sala de casa, enquanto a esposa, doente, dorme no quarto ao lado. Rufino/Ogum descobre que Esmeralda estava saindo com outro marinheiro. Enciumado mata a amante e depois mergulha no mar. Assim, Rufino com seu ciúme destrutivo incorpora as “qualidades” de Ogum. Isso é confirmado na fala do narrador. “Se Rufino visse. Não é brincadeira. Ele a matará e depois irá se encontrar com Janaína no fundo do mar. Esmeralda já vai gritar quando Guma ouve as vozes dos tios de Lívia...” (AMADO, 2008, p. 152). Nesse sentido, Rufino é outra personagem amadiana que, após matar sua amante, Esmeralda, vai “se encontrar com Janaína no fundo do mar”. Na obra de Jorge Amado:

O amor carrega de uma surda tensão as páginas dos seus romances, avultando por cima do rumor das outras paixões. Na nossa literatura moderna, o senhor Jorge Amado é o maior romancista do amor, força de carne e de sangue que arrasta os seus personagens para um extraordinário clima lírico. Amor dos ricos e dos pobres; amor dos pretos, dos operários, que antes não tinha estado de literatura senão edulcorado pelo bucolismo ou bestializado pelos naturalistas (CANDIDO, 2004).

D. Dulce e o médico Rodrigo podem ser considerados como o alter ego ou uma espécie de consciência crítica de Jorge Amado, pois em seus discursos ecoam os ideais socialistas, ainda que sutilmente. Jorge Amado estava inserido, num contexto, em que “a literatura e a arte deveriam exercer papel exclusivamente pedagógico, difundindo os esforços comunistas para a construção do “homem novo” e do “mundo novo” nos países socialistas” (VIANNA, 1997, p. 120).

A personagem Maria Clara e Mestre Manuel representam a estabilidade da família afro-brasileira, por outro lado, mostra-nos o segundo caso de longevidade de um marinheiro e de uma mulher do cais da cidade da Bahia. Assim no conjunto da obra amadiana, Maria Clara e Mestre Manuel não apenas vivem, mas são felizes para sempre.

Mostrada pela primeira vez em plena juventude em *Mar Morto* (1936), onde a conhecemos solteira e assistimos a seu casamento com Mestre Manuel, vai continuar a aparecer em vários outros livros. O leitor vai acompanhar seu desenvolvimento, sempre de passagem, jamais protagonista, em uma história depois da outra, até encontra-la já na velhice em *O sumiço da santa* (1988). [...] Um testemunho de que ela vai se esgueirando e escapa do destino cruel que parece pesar como uma maldição sobre todas as mulheres dos cais (MACHADO, 2008, p. 277).

Encarado naquilo que tem de vivo, o mito não é, segundo a concepção de Malinowski, “uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade primeva, que satisfaz a profundas necessidades religiosas, a aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social e, mesmo a exigências práticas” (*apud* ELIADE, 1998, p. 23).

Assim, Jorge Amado traz para o espaço de sua narrativa um dos mitos da cultura africana da tradição iorubá cultuados pelos afro-descendentes, com o intuito de reelaborar, repensar e reescrever o passado, o presente e o futuro dos trabalhadores do cais da Bahia, a partir da realidade marcada pela exclusão social. Assim, na visão do autor, uma das funções da literatura é a ficcionalização das vozes e dos mitos silenciados. O mito reintroduzido na literatura ou, no caso, reescrito, reelaborado por meio da escrita, ora poetizando, ora denunciando a realidade brasileira, abre caminho para que esses mitos da cultura africana de tradição iorubá sejam devolvidos para o campo da literatura brasileira. Nesse sentido, o autor enten-

de que, a reintrodução dos mitos na literatura só é possível através da escrita.

Sabe-se, com efeito, que os mitos se transformam. Estas transformações que se operam de uma variante a uma outra do mesmo mito, de um mito a outro mito, de uma sociedade a uma outra sociedade para os mesmos mitos ou para mitos diferentes, afetam ora a armadura, ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que este cesse de existir como tal; eles respeitam assim uma espécie de conservação da matéria mítica, ao termo do qual, de todo mito poderia sempre sair um outro mito (LEVI-STRAUSS, 1997, p. 91).

Assim, “os mitos têm a função precípua de manter *o status quo* da coletividade que o criou; a literatura vigorosa, ao contrário, “objetiva” a crítica social” (KRÜGER, 2011, p. 19). O mito da cultura africana de tradição iorubá reescrito, reelaborado por Jorge Amado, portanto, em sua obra ficcional, não fica restrito à mera descrição. Ele denuncia o silenciamento linguístico, cultural, social, e político imposto aos afrodescendentes pela elite brasileira.

O fim trágico de Guma começa a ser traçado no dia, em que ele quebrou a lei do cais, ao envolver-se com Esmeralda e trair seu melhor amigo, Rufino. Na mitologia, Transgressão x Punição é um par constante. Aqueles que violam as leis que regem o grupo social serão punidos. No romance ora analisado, a punição de Guma foi aplicada pela deusa do mar, no momento em que ele protagoniza seu último ato heroico, ao salvar da morte Toufick e, Antônio, filho de F. Murad.

Agora as forças lhe faltam a cada momento. Mas continua. E chega a tempo de ver Antônio ainda seguro no casco do saveiro que está virado, parecendo o corpo de uma baleia. Pega o rapaz pelos cabelos e recomeça a travessia. O mar o impede. Os tubarões, que já devoraram Haddad, vêm no seu rastro. Guma traz a faca na boca, Antônio seguro pelos cabelos. Na sua frente vê Lívia, Lívia quase tranquila, Lívia esperando que tudo mude para melhor. Lívia que tem um filho dele, Lívia a mulher mais bonita do cais. E os tubarões vêm atrás, se aproximam, ele esgota as forças. Mesmo Lívia ele não vê mais. Sabe apenas que tem que nadar porque leva um filho pelos cabelos, filho de F. Murad

ou seu filho, ele não distingue mais. Livia vai na sua frente. As águas do mar são fortes, o vento assovia. Mas ele nada, ele corta as ondas. Leva um filho, será seu filho? (AMADO, 2008, p. 253).

Se a humanidade, segundo a mitologia africana da tradição iorubá, surgiu da água de que fala o mito nascimento-renascimento, pode, portanto, ser pensado que o homem que trabalha no cais da cidade da Bahia, no caso, Raimundo, Jacques, Frederico, Rufino e Guma, ao morrer voltaram as suas origens. Assim, é compreensível que essas personagens amadianas acreditem que a maior glória para um marinheiro é morrer no mar, ou seja, encontrar-se com Iemanjá.

Em outro momento da narrativa, após ter quebrado a lei do cais e o saveiro “Valente” ter sido destroçado numa noite de tempestades, Guma começa a pensar que D. Janaína não o queria mais para si, não iria levá-lo para as Terras do Sem Fim, por isso deixara que ele fosse salvo por mestre Manuel e Maria Clara, mas tirou-lhe o “Valente”, seu vínculo com o mar. Na concepção das três personagens, Velho Francisco, Guma e Rufino, para aqueles que labutam, diariamente, no cais da Bahia, “É doce morrer no mar”.

Para Mircea Eliade, alguns mitos explicam a origem da morte por um acidente ou por uma inadvertência do mensageiro. “É uma maneira pitoresca de exprimir o absurdo da morte” (ELIADE, 1998, p. 85-86). Por sua vez, Reginaldo Prandi, afirma que “essas histórias primordiais relatam fatos do passado que se repetem a cada dia na vida dos homens e mulheres. Para os iorubás antigos, nada é novidade, tudo o que acontece já teria acontecido antes” (PRANDI, 2001, p. 18).

Quando nasce o filho de Guma, Rosa Palmeirão é avisada. O recado de Guma a alcançou em terras do norte, numa pensão de última ordem onde não pagava porque o proprietário a temia. Quando marujo a encontrou e lhe disse: “Guma mandou dizer que teu neto já nasceu: ela atirou fora a navalha da saia, o punhal do peito. Antes, porém se utilizou deles, mais uma vez, para arranjar a passagem de volta” (AMADO, 2008, p. 250). Cumprindo antiga promessa, retorna para ser “avó” do filho de Guma.

Dar continuidade à saga de Guma essa é a proposta que Jorge Amado coloca para as personagens Livia, Frederico e Rosa Palmeirão, em *Mar morto* (1936). Após a morte de Guma, Livia assume o lugar dele na direção do saveiro, com a ajuda de Rosa Palmeirão.

Ambas as mulheres “vão realizar um prodígio – o milagre anunciado por outra mulher, a professora dona Dulce”. Dessa forma, essas duas mulheres terão como tarefa criar uma nova realidade econômica e social para as viúvas e os excluídos do cais da cidade da Bahia.

Já Rosa Palmeirão como representação de Iansã, a deusa dos ventos e das tempestades, não se relaciona só com Xangô, mas também mantém relação de parentesco com Iemanjá, pois, segundo Teresinha Bernardo (2003), “as duas têm a mesma origem: as águas. Na verdade, Oiá/Iansã nasceu da mesma relação incestuosa de Iemanjá com seu filho Orungã. Assim, Iansã é filha de Iemanjá. As duas mulheres são da mesma família e tem a mesma origem – a água” (BERNARDO, 2003, p. 73). A união entre Livia e Rosa Palmeirão, portanto significa muito mais, ao expressar a união da água com o vento. Ao dar continuidade à saga de Guma, ambas as personagens garantem a transmissão da identidade afro-brasileira. Para Teresinha Bernardo,

Tanto o mar-Iemanjá quanto o vento-Iansã significam a comunicação entre os povos que foram banidos da África, que foram separados entre si e de sua terra natal [...] dessa perspectiva que se pode compreender as diferentes formas que Iansã e Iemanjá assumem, referidas aos diferentes papéis que a mulher negra teve que desempenhar ao longo de sua história, na África e no Brasil, para vencer os obstáculos existentes, para assegurar a manutenção do seu povo (BERNARDO, 2003, p. 71).

Na África, cada orixá estava ligado a uma cidade ou a um país inteiro. Iemanjá, por exemplo, era cultuada no país de *Egbá*. E, muitas vezes, os orixás eram inspirados em pessoas reais, como é o caso de Xangô que, “em vida, ele foi o terceiro rei da cidade de *Oyó*”. Mas, com o tráfico negreiro para o Brasil, tanto Iemanjá como Xangô assumiu um caráter individual: passaram a proteger apenas uma pessoa, o escravo, agora separado do grupo familiar de origem. Pierre Verger (1980, p. 08) afirma que, na África, Iemanjá representava o rio *Ogum* e que, na diáspora, transformou-se no mar.

Com a morte de Guma, Livia assume o papel de mãe e amante do próprio marido. Essa assunção da imagem de Iemanjá por Livia está de acordo com os mitos, criados pelos povos de língua iorubá, que narram as ações heroicas dessa deusa iorubana.

Iemanjá ajudando a Olodumaré na criação do mundo; sendo violentada pelo filho e dando à luz os orixás; fugindo de Oquerê e correndo para o mar; dando à luz as estrelas, as nuvens e os orixás; vingando seu filho e destruindo a primeira humanidade; jogando búzios na ausência de Orunmilá; sendo nomeada protetora das cabeças; traindo seu marido Ogum com Aiê; fingindo-se de morta para enganar Ogum; afogando seus amantes no mar; salvando o sol de extinguir-se; irritando-se com a sujeira que os homens lançam ao mar; atemorizando seu filho Xangô; oferecendo o sacrifício errado a Oxum; mostrando aos homens seu poder sobre as águas; seduzindo seu filho Xangô tendo seu poder sobre o mar confirmado por Obatalá; cuidando de Oxalá; e ganhando o poder sobre as cabeças (PRANDI, 2001, p. 378-397).

O ato de Lívia (Iemanjá) em assumir o lugar de Guma, em parceria com Rosa Palmeirão (Iansã) na direção do saveiro, confirma a nossa hipótese inicial de que Jorge Amado utiliza o mito de Iemanjá e Orungã, como elemento possível da construção da nossa identidade afro-brasileira. Mas também, para evidenciar a nossa verdadeira face, ao mesmo tempo, indígena, africana e europeia, num país que teima em ser branco. Assim, Lívia, a mulher que veio da terra firme, trazida pela própria Iemanjá, agora, torna-se a nova senhora do mar.

No cais o velho Francisco balança a cabeça. Uma vez, quando fez o que nenhum mestre de saveiro faria, ele viu Iemanjá, a dona do mar. E não é ela quem vai agora de pé no “Paquete Voador”? Não é ela? É ela, sim. É Iemanjá quem vai ali. E o velho Francisco grita para os outros no cais:

– Vejam! Vejam! É Janaína.

Olharam e viram. D. Dulce olhou também da janela da escola. Viu uma mulher forte que lutava. A luta era seu milagre. Começou a se realizar. No cais os marinheiros viam Iemanjá, a dos cinco nomes. O velho Francisco gritava, era a segunda vez que ele a via (AMADO, 2008, p. 272).

Na verdade, as grandes personagens dessa narrativa mítica são as tempestades e o mar. O marinheiro Raimundo e seu Jacques morrem em uma noite de tempestade. Depois, Frederico, pai de Guma, tem a vida ceifada por ela. Em seguida, Rufino mata sua amante Esmeralda e se atira ao mar. Guma torna-se um herói do cais, ao vencer a tempestade ao resgatar o navio Canavieiras. E entre tantos

outros eventos, quase no final da narrativa, a tempestade consegue derrotar nosso herói ao fazer naufragar o “Valente” e o “Paquete Voador”. Por outro lado, é o mar que proporciona trabalho e alimento. É também a casa de Dona Janaína e última morada dos marinheiros afogados: “é doce morrer no mar...” Assim, as personagens amadianas são apenas coadjuvantes, para que seja evidenciada a pequenez do homem do cais da cidade da Bahia, diante da força inexorável do mar.

O narrador amadiano parece querer homenagear o velho Francisco, pois ele é um dos poucos marinheiros, em todo cais da cidade da Bahia, que alcança à velhice. Acrescente a isso o fato de que, Iemanjá nunca se mostra aos homens a não ser quando eles morrem no mar. Entretanto, o velho Francisco não precisou morrer para vê-la. Ele a viu em pessoa por duas vezes. “É que Janaína não o quis, preferiu que ele a visse vivo e que ficasse para conversar com os rapazes, ensinar remédios, contar histórias” (AMADO, 2008, p. 30). Assim, ele se torna o símbolo da sabedoria popular. Isso nos remete ao *griot* ou contador de histórias, pois, no contexto da cultura africana, em particular, da mitologia dos povos de língua iorubá aquele(a) que narra uma estória é conhecido(a) como:

Griot e Griota constituem-se em contadores e contadoras de histórias que são fundamentais para a permanência da humanidade: são como um acervo vivo de um povo. Carregam nos seus corpos histórias, lendas, feitos, canções, lições de vida de toda uma população, envoltos numa magia própria, específica dos que encantam com o corpo e com sua oralidade (BRANDÃO, 2006, p. 36).

Reitera-se o que disse o narrador amadiano: “Ninguém no cais tem um nome só. Todos têm também um apelido ou abreviam o nome, ou o aumentam, ou lhe acrescentam qualquer coisa que recorde uma história, uma luta, um amor” (AMADO, 2008, p. 78). Ou, ainda, “Amanhã o velho Francisco mandará tatuar no seu braço o nome de Guma. Os nomes dos cinco saveiros já estão no seu braço. E também o de um irmão, o pai de Guma. Agora virá o do sobrinho” (AMADO, 2008, p. 258). Assim, essas personagens amadianas repetem o gesto de Iemanjá que, na diáspora, transformou-se no mar.

Ao longo do texto amadiano, percebemos também que a deusa do mar é nomeada de Iemanjá, seu verdadeiro nome, dona das águas, senhora dos oceanos. Dona Janaína, para os canoeiros. Inaê, para os pretos, seus filhos mais diletos. Princesa de Aiocá, para quem os pretos também faziam suas súplicas. Dona Maria, para as mulheres do cais, as mulheres da vida, as mulheres casadas, as moças que esperam noivos. Desse modo, a senhora dos cinco nomes pontua toda narrativa.

Dessa perspectiva, as personagens amadianas foram analisadas como sendo a representação de um ou mais orixás com suas “qualidades”. Assim, a representação de cada uma das personagens de *Mar morto* está de acordo com a cultura africana de tradição iorubá, e conforme declara Reginaldo Prandi:

Os iorubás acreditam que homens e mulheres descendem dos orixás, não tendo, pois, uma origem única e comum, como no cristianismo. Cada um herda do orixá que provém suas marcas e características, propensões e desejos, tudo como está relatado nos mitos (PRANDI, 2001, p. 24).

Ressaltamos a função que Jorge Amado assume como escritor. Ficcionalmente, ele se transforma em *Ojuobá* (os olhos de Xangô), quando sai pelos terreiros de Candomblé de Salvador para ouvir dos pais, mães e filhos de santos as histórias que falam dos dramas vividos pelos descendentes de escravos, as que relatam os mitos dos orixás, os sofrimentos, as lutas vencidas e perdidas, as dificuldades enfrentadas no presente, na luta pela sobrevivência diária, do amor, da rivalidade e da morte. Assim, para Jorge Amado, esse conjunto de histórias ouvidas dos devotos do Candomblé brasileiro possibilitou-lhe o conhecimento necessário para recriar o mito de Iemanjá que trata da origem e do governo do mundo dos homens, da simbiose entre homem e Natureza, dos gestos da mulher e do homem afrodescendentes ao transitar entre o mar e a casa, entre a terra e o tempo, que repetem os gestos dos seus antepassados.

Teresinha Bernardo em sua pesquisa sobre as vozes femininas presentes na cultura afro-brasileira afirma que:

São vozes de mulheres africanas iorubás e bantas, que vêm de um passado longínquo, lugares distantes. São vozes de africanas e suas descendentes. (...). São vozes de velhas, são vozes de

jovens. São vozes que se aproximam, são vozes que se distanciam, são vozes que aconselham, são vozes que criticam. São vozes que pedem, são vozes que dão. São vozes que cantam, são vozes que choram. São vozes que se assemelham, são vozes que se diferenciam. São vozes que xingam, são vozes que rezam. São vozes que brigam, são vozes que gemem de amor. São vozes que gritam. São vozes que silenciam (BERNARDO, 2003, p. 173).

Jorge Amado, ao descrever a vida miserável das mulheres e daqueles que labutam no cais da cidade da Bahia, evidencia as consequências do silenciamento sociocultural imposto aos afrodescendentes. Todavia, eles têm algo em comum: são seres humanos silenciados e excluídos por serem mulheres e homens pobres, e afrodescendentes. A história e a literatura brasileira retratam esses seres humanos, desde o período colonial até o século XXI, como uma peça da engrenagem do capitalismo. Porém, na ficção amadiana, eles lutam para atravessar essas muralhas do silenciamento sociocultural da qual têm sido vítimas.

A denúncia expressa pelo narrador amadiano faz-nos lembrar da afirmação de Márcio Seligmann-Silva de que o “o limite entre a ficção e a realidade não pode ser delimitado, e o Testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no real para apresentá-lo. Mesmo que para isso precise da literatura” (2003, p. 375). Faz-nos também refletir sobre a condição da mulher africana escravizada trazida para o Brasil, que era submetida a trabalhos forçados e à violência física e sexual. Assim, os negros que vieram escravizados e com eles sua cultura, memória e língua foram silenciados. Continuamos sem saber muito sobre a história afro-brasileira e ainda convivemos com dois tipos de história: aquela construída a partir do ponto de vista dos descendentes dos colonizadores, e a história que alguns intelectuais afrodescendentes começaram a escrever sobre as lutas dos negros na construção da sua identidade. Dessa perspectiva, a literatura de Jorge Amado volta-se, para o passado do negro africano, na tentativa de entender essas identidades silenciadas pela violência da escravidão, do preconceito e da exclusão social, no presente, praticada pela elite brasileira.

Breves considerações finais

A obra de Jorge Amado sugere que é fundamental a valorização da história do negro. Não a partir do africano que chegou ao Brasil como escravo, mas sobretudo a partir das contribuições efetivas que a África deu para a civilização brasileira. Assim, “a literatura é o espaço da superação do contraditório e do lógico, afinal, os mundos ficcionais da literatura não são homogêneos” (DOLEZEL, 1988, p. 69-94). Nesse sentido, a narrativa de *Mar morto* é elaborada por Jorge Amado, a partir das ligações intrínsecas entre produção literária e a história do Brasil.

Frank Kermode diz que “o mito pressupõe explicações completas e adequadas sobre o mundo como ele é. Os mitos são agentes da estabilidade, já os elementos do mundo ficcional são agentes de mudanças. Os mitos invocam o absoluto, já o ficcional, condições consentidas” (KERMODE, 1990, p. 159). Vimos que Jorge Amado, a partir da recriação de um mito fundacional da cultura africana de tradição iorubá elabora uma narrativa, em que as personagens amadianas reproduzem a trajetória dos heróis míticos da cultura africana de tradição iorubá. Esse novo mito engendrado pelo poder da arte, cria a possibilidade da construção da identidade afro-brasileira. Assim é o mito enquanto estabilidade, no dizer de Frank Kermode, traz uma nova proposta para os espoliados do cais da cidade Bahia e do Brasil considerando-se o poder universal da literatura de Jorge Amado.

Comparamos a obra de Jorge Amado à árvore *baobá*⁵¹ pela sua resistência que, em terras africanas, dura seis mil anos. O romance *Mar morto* (1936) escrito há 82 anos continua resistindo ao tempo, além de sugerir ser, de acordo com Teresinha Bernardo, “a memória de um povo, a memória coletiva do africano, a sua vida na África: a forma de trabalho, a produção, a organização da família, a reprodução, a maneira de ver a vida, a maneira de ver a morte, a religião, suas festas, suas guerras, suas alegrias e tristezas” (2003, p. 78). Registre-se que, na prosa amadiana, comparecem não apenas os ecos da cultura africana de tradição iorubá, mas também o desejo de elaborar uma literatura moderna em consonância com a nova realidade sociocultural do Brasil. Assim, a literatura de Jorge Ama-

⁵¹ No Brasil, o Iroco/baobá é cultuado como símbolo dos movimentos de resistência negra (LUCENA, 2009).

do articula os fios da história colonial, imperial, republicana, com a literatura brasileira contemporânea. O resgate das vozes silenciadas pela escravidão, no passado, e excluídas, no presente, torna-se, assim, o modo privilegiado, para que esses deserdados encontrem no âmago desta estratégia literária, um caminho para a escrita duma narrativa da construção da identidade afro-brasileira, para que essas vozes emirjam falando de si mesmas, desconstruindo o discurso hegemônico de que, os afrodescendentes silenciados, oprimidos e espoliados pela elite brasileira ao longo de cinco séculos, não podem falar.

Na ficção de Jorge Amado, os protagonistas são mulheres, homens negros, mulatos, cafuzos, violentados, humilhados, esquecidos e emudecidos que resistem por cinco séculos, à opressão da elite brasileira. Entretanto, Jorge Amado retira-os dessa margem silenciada para a qual foram relegados, dando-lhes autonomia discursiva. Concordamos com Rita Chaves que “conhecer a África é, sem dúvida, abrir os olhos a matrizes que nos compõem, que interferem em nosso de ser, em nossa forma de estar no mundo” (CHAVES, 2005, p. 13).

Referências

- AMADO, Jorge. *Mar morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CANDIDO, Candido. “Poesia, documento e história”, In: *Brigada Ligeira e outros escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CHAVES, Rita de Cássia Natal. “O passado presente na literatura angolana”. In: *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 213-224, 1º Semestre 2000.
- _____. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- BERNARDO, Teresinha. *Negras, mulheres e mães: lembranças de Olga de Alaketu*. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- BRANDÃO, Ana Paula [Org.]. *Saberes e fazeres*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. “Morte e vida de Jorge Amado”. *Revista Brasil de Literatura*. Disponível em: <http://lfilipe.tripod.com/jorgeamado.html>. Acesso em: 28 nov. 2012.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DOLEZEL, Lubomir. “Mimesis y mundos posibles”. In: *AAVV, Teorías de la ficción literaria*. Madrid, 1988, p. 69-94.

KERMODE, Frank. *The sense of an Ending: Studies in the theory of fiction*. Oxford: University Press, 1990.

KRÜGER, Marcos Frederico. *Amazônia: mito e literatura*. 3ª ed. Manaus: Editora Valer, 2011.

LAMMÈRT, Eberhard. *História é um esboço narrativo: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance*. Trad. Marcos Vinícius Mazzari. In: *Revista Estudos Avançados*. São Paulo, v. 9, n. 23, 1995, p. 289-308.

LEVI-STRAUSS, Claude. “Como eles morrem”. In: LUCCIONI, G. et al. *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 91-103.

MACHADO, Ana Maria. Posfácio. A invenção da Bahia. In: AMADO, Jorge. *Mar Morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 275-280.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre a voz e a letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *A política da escrita*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 1995.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Traduzido por Annie Dymetman. Apresentação por Hermes Rodrigues Nery. Rio de Janeiro: Record, 1990-1990.

RIBEIRO, Maria Aparecida. “Os novos filhos da dor: Oriente e origem em Milton Hatoum”. In: CRISTO, M. L. P. [Org.]. *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Edua/UNINORTE, 2007.

VERGER, Pierre. *Orixás*. São Paulo: Editora Corrupio, 1980.

VIANNA, Lúcia Helena. *Roteiro de leitura: São Bernardo de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.

Cicatrizes da violência colonial em *um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto⁵²

José Benedito dos Santos (UFAM/UnB)

Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (UFAM)

Este artigo tem como objetivo realizar uma breve reflexão sobre os impactos da violência colonial em Moçambique, nos limites da ficção e da história, tomando por base as propostas teóricas da Literatura de Testemunho. Diante dessa possibilidade, e pelo grau de sofrimento humano tanto individual, como coletivo a que os moçambicanos foram submetidos, durante as lutas pela independência (1964-1975) e, no decorrer da guerra civil protagonizada entre os próprios moçambicanos, nos anos de 1975 a 1992, nos permite realizar uma análise destes fatos históricos da perspectiva da Teoria do Testemunho, já que a literatura, segundo Anita Moraes (2009, p. 43), “pode ser, dentro de certas convenções em vigor em nossa época, campo para a invenção de formas de narratividade mais eficiente”. Para isso, adotamos como objeto de estudo o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), de Mia Couto. A partir do momento em que a ficção couthiana narra um tempo colonial e pós-colonial marcado pela opressão, sob os escombros das guerras da independência e civil, a luta cotidiana do povo na tentativa de viver e sobreviver à violência desse período, o autor coloca em discussão a relação entre a literatura e o real. Mas também nos convoca a repensar, portanto, sobre o discurso não ficcional, sobre o discurso histórico e a sua relação com o discurso literário.

A Teoria do Testemunho consiste num campo de estudos que nasceu a partir da abordagem de escrituras (ou seja, textos e outras formas de expressão, como vídeos e instalações) derivadas de eventos marcados por uma modalidade radical de violência.

⁵² Artigo originalmente publicado na *Revista Decifrar* (ISSN 2318-2229), Vol. 02, nº 01 (Jul/Dez-2013).

Esta teoria tem se desenvolvido na confluência de disciplinas como a teoria literária, a psicanálise, a historiografia e teoria da história e os estudos da memória. O conceito de *trauma* oriundo da psicanálise é central: o trauma é uma ferida que não cicatriza. O testemunho define-se como a tentativa de elaboração de uma narrativa para o evento traumático, evento que escapa ao sujeito do discurso (MORAES, 2009, p. 43).

É sabido que Mia Couto também foi integrante da Frelimo, à qual se filiou ainda adolescente na luta pela independência de Moçambique. O fato de seu pai ser poeta e jornalista, constantemente, era ameaçado de prisão pelo regime colonial português.

Na minha casa vivíamos paredes-meias com o medo, perante a ameaça de prisão que pesava sobre meu pai que era jornalista e nos ensinava a não baixar os olhos perante a injustiça. Foi por isso que abracei a causa revolucionária como se fosse uma predestinação. Cedo me tornei um membro da Frente de Libertação de Moçambique e a minha vida foi, durante um tempo, guiada por um sentimento épico de estarmos criando uma sociedade nova (COUTO, 1998, p. 10).

O autor viveu, praticamente, quase metade de sua vida sob o fogo cruzado da guerra. Primeiro, de 1972 a 1975, ainda adolescente, como membro da Frente de Libertação liderada por Samora Machel. Depois, a guerra civil que destruiu o sonho de uma geração que pensava ser possível criar uma nação próspera, capaz de enfrentar o futuro com dignidade. Em 1975, ano da independência de Moçambique, Mia Couto “alimentava a perspectiva de ver subir num mastro uma bandeira para o seu país”. Acreditando que “o sonho de um povo se poderia traduzir numa simples bandeira. Em 1975 eu era jornalista, o mundo era minha igreja, os homens a minha religião, e tudo era possível” (COUTO, 1998, p. 10). Nesse sentido, a partir do seu próprio testemunho, Mia Couto se transforma em testemunha do sofrimento do povo moçambicano que ao longo de quase 500 anos foi vítima da violência colonial e, ao mesmo tempo transforma-se em porta-voz daqueles que, no presente, são os espoliados da terra pelo capitalismo que se instalou em Moçambique, na última década do século XX.

O testemunho vive e elabora-se em uma zona de fronteira. As suas tarefas são delicadas: ora fazer a mimese de coisas e atos apresentando-os ‘tais como realmente aconteceram’ [...], e construindo, para tanto, um ponto de vista confiável ao suposto leitor médio; ora exprimir determinados estados de alma ou juízos de valor que se associam, na mente do autor, as situações evocadas (BOSI, 1995, p. 310).

A pesquisadora Rita Chaves, em seu artigo *O passado presente na literatura angolana* (2000), afirma, que: “Transfeita para o universo ficcional, a base histórica mescla-se às subjetividades, compondo certamente um quadro maior do que o oferecido por uma eventual descrição ou mesmo análise dos dados extraídos da sequência dos fatos” (CHAVES, 2000, p. 255). Por sua vez, Costa Lima, diz que: “por mais forte que seja a determinação do ficcional, por mais que saibamos que não é o uso de recursos literários que favorece ou prejudica uma obra como historiografia, ainda assim não conseguiremos separar totalmente as escritas da história e da ficção” (LIMA, 2006, p. 385). Fernanda e Matteo Angius (1998, p. 29) apontam como principal objetivo da obra de Mia Couto, “o desanoitecer da palavra que, trazida à luz do dia, passe a colocar em cena os protagonistas de uma História – a de Moçambique”. Considerando a formação política de Mia Couto e a literatura como uma arte revolucionária em sua essência, o autor e sua obra literária se tornam reveladores das vozes emergentes que denunciam a violência e os dramas humanos vivenciados durante o colonialismo e o pós-colonialismo.

A prosa ficcional de Mia Couto é, portanto, um testemunho do escritor sobre o seu tempo, sobre a vida e a relação entre literatura e história, pois, em sua primeira obra, *Vozes anoitecidas* (1986), ele já denunciava os traumas decorrentes das guerras e suas consequências para uma parcela considerável de moçambicanos. Segundo ele, eram vozes anoitecidas pela ausência de tudo, vozes de homens que mergulhados na miséria e na ignorância se desarmam do desejo de serem outros; mas o autor consegue escutar “na travessia dessa fronteira de sombra [...] vozes que vazaram o sol” (COUTO, 1986, p. 11). Rui Nogar escreveu que “*Vozes anoitecidas* (1986) não é uma obra literária por ser veículo de uma visão quase derrotista do processo histórico que se vive em Moçambique” (*apud* VENÂNCIO, 1992, p. 50). Apesar da guerra civil em andamento, alguns

intelectuais moçambicanos, como Nogar, ainda, tinham esperanças de construir uma nação, sobre os destroços da guerra.

Com a publicação do romance *Terra sonâmbula* (COUTO, 1992), a temática da guerra passa a ser onipresente em quase toda sua produção literária. Assim em *Terra sonâmbula* (1992), a guerra civil “tinha morto a estrada” onde “só as hienas se arrastavam focinhando entre cinzas e poeiras”. Em *A varanda do frangipani* (2007), após o fim da guerra, “o país era uma machamba de ruínas” e em *O último voo do flamingo* (2005) vive-se os “primeiros anos do pós-guerra e tudo parecia correr bem, contrariando as gerais expectativas de que as violências não iriam nunca parar”, até que soldados das Nações Unidas, “que vinham vigiar o processo de paz”, começaram, misteriosamente, a explodir.

Mia Couto, ao receber o Prêmio Mário António em 2001, fala sobre a “perversa fabricação de ausência – a falta de uma terra toda inteira, um imenso rapto de esperança praticado pela ganância dos poderosos”. No seu discurso de agradecimento Mia Couto afirma, a propósito de *O último voo do flamingo*:

O avanço desses comedores de nações obriga-nos a nós, escritores, a um crescente empenho moral. Contra a indecência dos que enriquecem à custa de tudo e de todos, contra os que têm as mãos manchadas de sangue, contra a mentira, o crime e o medo, contra tudo isso se deve erguer a palavra dos escritores (COUTO, 2005, p. 230).

Esses três romances de Mia Couto narram um tempo colonial e pós-colonial marcado pela opressão, sob os escombros das guerras da independência e civil, guerras cotidianas, de homens e mulheres que tentam viver e sobreviver à violência desse período. Para Anita Moraes, “Há a brutal guerra civil, mas também as heranças do regime colonial, sendo que o período de guerra civil parece repor, levando a extremos, a violência anterior” (MORAES, 2009, p. 129). Para a crítica literária, os referidos romances de Mia Couto constituem a “Trilogia da guerra”.

Nas literaturas africanas escritas em língua portuguesa, encontramos o longo poema *Trindade*, da escritora são-tomense Alda do Espírito Santo³, em que ela denuncia o massacre da Trindade ocorrido, no dia 5 de fevereiro de 1953, em que cerca de 500 santomenses teriam sido assassinados pelos portugueses.

Está aqui, um homem negro de pé, estendendo os braços cansados, tonto de bater em vão todas as portas e ter de estender os braços com olhos injectados de sangue e angústia. A sua história é real. Saiu de uma câmara da morte. Escapou com vida, enquanto trinta dos seus companheiros morreram asfixiados, pedindo ar e água. E isso passou-se. Foi a 5 de fevereiro que eles morreram. E o negro, tonto de tanta ruína humana caindo desmaiado sobre os cadáveres dos companheiros mortos, despertou atordoado, correndo, como ébrio para o pátio da prisão, gritando com fome e sede (*apud* ANDRADE, 1977, p. 241).

Não se trata de uma esposa ou mãe que nos fala do infausto acontecimento em que teriam morrido espancados até a morte ou abatidos a tiros cerca de 500 santomenses, mas do relato feito por uma voz masculina, testemunha e sobrevivente do massacre. Esse mascaramento da voz feminina torna o poema abrangente, na medida em que são todas as vítimas do colonialismo que fazem ouvir a sua voz pela fala de Cravid (MACEDO, 2010, p. 02).

A colonização africana foi, segundo Branca Moellwald, uma história de “penetração” – o termo imbuído de sua conotação “sexual” revela as muitas imagens de “defloração” da terra africana pelo europeu, que se manifesta na “virilidade” da ação violenta da ocupação –, territorial desordenada empreendida por exploradores ávidos. Ocupação violenta de corpos e mentes que separou, por traçados demarcados pelos colonialistas, comunidades que, aos poucos, foram tornando-se estrangeiras. No interior de cada colônia, o corte alongou-se, delimitando províncias, distritos e territórios, o que contribuiu para o esfacelamento de importantes etnias, rompimentos de unidades políticas e a constituição de grupos sociais artificiais (MOELLWALD, 2008, p. 65). Dessa perspectiva, o regime colonial culminou em silenciamento sociocultural, escravidão, etnocídio e genocídio, enquanto para os europeus significou o acúmulo de fortunas e de bens culturais expropriados de um povo vencido, mas não convencido.

Anos depois, a História e a Literatura à medida que foram sendo escritas e reescritas denunciaram a barbárie cometida pelos europeus no continente africano. Nesse sentido, encontramos uma segunda obra literária, *Fogo: terceiro tempo: incerteza* (1964), do escritor moçambicano, Agostinho Caramelo, que denuncia o mas-

sacre de *Mueda* ocorrido, no dia 16 de junho de 1960, ao Norte de Moçambique.

Agostinho Caramelo consegue aqui, através de diálogos eloquentes, recriar, com uma calculada intensidade dramática, esse momento histórico, polvilhando-o, antes, durante e depois, com minudências interiores e exteriores e cuidando inclusivamente de reproduzir, através do recurso a onomatopeias, o matraquear das metralhadoras. Trata-se, no essencial, de uma perseguição obsessiva e envolvente de um realismo que, de modo surpreendente, deita por terra toda mitologia que os romances anteriores cobriam a presença colonial portuguesa (NOA, 2002, p. 72-3).

Essas denúncias sobre os massacres de Trindade (São Tomé e Príncipe - 1953) e o de Mueda (Moçambique - 1960) mostram o homem sendo exterminado por um dos mais terríveis genocídios praticados em toda a história africana pelos portugueses.

Em 1964, alguns intelectuais moçambicanos, como José Craveirinha, Rui Nogar, Malangatana Valente e Luís Bernardo Honwana, foram presos. Essas prisões aconteceram em decorrência do acirramento da repressão política colonial, que focava os movimentos de libertação já então organizados nas ex-colônias portuguesas.

No dia 25 de setembro de 1964, teve início a luta entre o exército português e os combatentes da Frente de Libertação de Moçambique - Frelimo -, que almejava a independência do seu país. As lutas pela independência só teriam fim com o cessar-fogo em 1974, e o reconhecimento de Moçambique como nação independente em 1975. Durante esse período, o país lutou para livrar-se da colonização portuguesa, até então comandada pela ditadura salazarista.

No final das lutas pela a independência de Moçambique, o exército português recruta jovens moçambicanos para lutar contra os moçambicanos “rebeldes” que enfrentavam a opressão colonial e, ao mesmo tempo em que almejavam a independência do seu país, conforme registra João Paulo Borges Coelho.

O processo de africanização do exército colonial, isto é, [...] o intenso recrutamento de jovens moçambicanos pelo exército colonial, principalmente nos momentos finais do conflito, que levou a uma situação, em 1974, em que o exército colonial se encontrava composto por 20 mil soldados portugueses e 40 mil

moçambicanos, sendo que em algumas unidades especiais essa composição chegava a 90% de moçambicanos negros (COELHO, 1995, p. 170).

Os conflitos armados entre os grupos políticos, para assumir o poder em Moçambique, após a independência do país, gera uma guerra civil protagonizada entre os próprios moçambicanos, nos anos de 1975 a 1992. Outro dado a ser considerado é o fato de que, após a Frelimo assumir o poder forçou o deslocamento das populações rurais para as aldeias comunais, antigas fazendas coloniais, para incorporá-las ao novo “socialismo científico”. Assim, a Frelimo repete, no presente, a mesma estratégia adotada pelo colonizador europeu para evitar resistência dos moçambicanos ao regime colonial. A guerra da independência se deu não apenas entre moçambicanos e portugueses, mas entre os próprios moçambicanos, pela violência exacerbada, no percurso da guerra civil.

A Frelimo agiu como se as populações fossem uma enorme série de indivíduos, homens, velhos, mulheres e crianças sem qualquer vínculo social, que subsistiam independente uns dos outros, como se não estivessem já historicamente e de longa data organizados. Era a ideologia da página em branco (GEFFRAY, 1991, p. 16).

Na obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* publicada em 2002, exatamente no décimo aniversário da assinatura do Acordo de Paz (1992), que pôs fim a guerra civil que assombrou o povo moçambicano, não encontraremos descrições de cenas sangrentas, mas sim, fragmentos de experiências das personagens como memória de guerra, através das lembranças, como, por exemplo, aquelas que o narrador Marianinho relata para o leitor. “Uma visão que muito se irá repetir: a casa levantando voo [...] E eu olhando a velha moradia, a nossa Nyumba-Kaya, extinguindo-se nas alturas até não ser mais que nuvem entre nuvens” (COUTO, 2003, p. 29). Dessa perspectiva, o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* é fundamentalmente uma síntese da memória dos moçambicanos marcada pelos traumas de guerras, mas também da emergência das vozes silenciadas e das utopias que marcaram a história moçambicana colonial e, principalmente pós-colonial – tempo e lugar dos ex-colonizados –, para os quais foi negado igual acesso aos direitos

e recursos do novo Estado-Nação, por conta das forças políticas corruptas que governam o país. Contrariando, assim, o discurso utópico dos ideais revolucionários que preconizava uma sociedade mais justa para todos.

No contexto das nossas considerações, a fala do narrador Marianinho serve para ilustrar o diálogo que há entre passado e presente, ficção e história. “Era um tempo sem guerra, sem morte. A terra estava aberta a futuros, como uma folha branca em mão de criança” (COUTO, 2003, p. 43). No entanto, com o início da guerra da independência esta “folha branca” foi manchada com o sangue do povo moçambicano. Desse modo, a História e Romance “oferecem, cada um a seu modo, versões da realidade. Mas o romance [...] sempre contrapõe um mundo próprio ao ‘mundo’” (LAMMÈRT, 1995, p. 304). Mas também, segundo Jacques Rancière, “é preciso fazer falar os silêncios da História, essas terríveis pausas onde ela não diz mais nada e que são justamente seus tons mais trágicos” (1995, p. 218). Assim, literatura e história são as duas faces do mesmo caminho de que dispõe o testemunho da barbárie para denunciar que, após o fim de uma guerra, não há vencidos nem vencedores. Como nos diz a personagem Dulcineusa: “– Não há pessoa viva na nossa terra. É tudo cemitério. Um cemitério é tudo o que há agora [...] Só há falecidos, só há falecidos!” (COUTO, 2003, p. 44). O discurso da personagem, além de denunciar a morte de milhares de moçambicanos, durante as guerras, refere-se também à morte dos ideais revolucionários que levaram esses homens comuns a enfrentarem a opressão colonial e a sonhar com uma pátria livre.

No romance que ora analisamos, temos referência à guerra da independência, na descrição de Fulano Malta que traz indícios da luta de libertação nacional e da transição do poder para a Frelimo. Ele “Mal escutou que havia guerrilheiros lutando por acabar com o regime colonial, se lançou rio afora para se juntar aos independentistas” (COUTO, 2003, p. 72). Lutou para que todos partilhassem de uma nação livre e igual para todos. Ao retornar da guerra observa que parte da população de Luar-do-Chão sofre os efeitos da violência e da miséria. Percebe também o oportunismo político, pois no dia da independência do país “aqueles, que naquela tarde, desfilavam bem na frente, esses nunca se tinham sacrificado na luta” (COUTO, 2003, p. 73).

Conforme Peter Fry (2001), dezenas de milhares de pessoas

foram mortas nos combates, e centenas de milhares pela fome e por doenças associadas à guerra, além de cerca de quatro milhões de pessoas que se refugiaram nos países vizinhos, enquanto muitos procuraram abrigo nas cidades. Para agravar ainda mais a situação de flagelo, as últimas duas décadas do século XX foram assombradas por sucessivas secas que contribuíram para reduzir ainda mais a atividade econômica de Moçambique. A esse respeito, Mia Couto escreve:

Estão aqui pedaços de uma nação retalhada por um dos mais terríveis genocídios praticados em toda a História, imagens de um povo massacrado em que quatro dos treze milhões de habitantes tiveram que abandonar suas terras para encontrar refúgio dos bandidos armados, treinados e financiados a partir da República da África do Sul. Sentimento que caracteriza a nação moçambicana: uma terra livre capaz de construir o rosto de sua nascente identidade (COUTO, 1998, p. 97-98).

Nesse sentido, a prosa ficcional de Mia Couto articula os fios da história moçambicana colonial e pós-colonial com a chamada Literatura de Testemunho. O resgate das vozes silenciadas e violentadas pela colonização, pelas guerras da independência e civil torna-se o modo privilegiado, para que esses povos caracterizados, nas palavras de Fanon como os “condenados da terra”, encontrem no âmago desta estratégia literária um caminho para a escrita de sua própria história, desconstruindo, assim, o discurso histórico hegemônico de que, os silenciados, oprimidos e espoliados pela marcha da civilização europeia, no continente africano, não podem testemunhar contra os seus algozes.

A Ilha de Luar-do-Chão, metáfora da nação moçambicana independente, nasce fragmentada pelo abandono dos ideais revolucionários, o que encontramos desde o primeiro capítulo é um narrador em primeira pessoa que cede a palavra a outros narradores. Estes múltiplos narradores denunciam violência social, a pobreza, a luta diária pela sobrevivência, a corrupção, o desrespeito pela a vida, o abandono em que se encontram o povo e a Ilha de Luar-do-Chão, enfim, o confronto entre os interesses coletivos e individuais.

Assim, “As casas de cimento [que] estão em ruínas, exaustas de tanto abandono”, refletem as sequelas das guerras, a pobreza, a ex-

propriação. Por sua vez, a parede em ruínas, descascada pela ação do tempo, onde se lê a expressão: “Abaixo a exploração do homem pelo homem”, escrita pelo médico indiano Amílcar Mascarenha, durante a guerra colonial, corresponde a atual realidade social de Luar-do-Chão. Confirmando, assim, a profecia do Padre Nunes de que “a miséria em Luar-do-Chão era, para o sacerdote, somente uma antevisão do que iria acontecer [...] era apenas um presságio [...] Era o colapso de todo um modo de viver” (COUTO, 2003, p. 88). A fala do padre Nunes, talvez, seja, ainda, nas palavras de Patrick Chabal a “saúde do império colonial perdido”. Mas também, com o fim da guerra civil e a nova configuração política, no espaço ficcional de Luar-do-Chão, os revolucionários que pertenciam a outras etnias (indianos, por exemplo) são considerados estrangeiros em seu próprio país.

Já fora militante revolucionário, lutara contra o colonialismo e estivera preso durante anos. Após a independência lhe atribuíram lugares de responsabilidades política. Depois, a revolução terminou e ele foi demovido de todos os cargos. Assistiu à morte dos ideais que lhe deram brilho ao viver. A sua raça começou a ser apontada e aos poucos a cor da pele se converteu num argumento contra ele (COUTO, 2003, p. 116).

A fala de Amílcar Mascarenha denuncia o afrocentrismo excludente, além da morte dos ideais defendidos pelos heróis da independência. O seu desabafo contém uma crítica à ganância dos ex-combatentes por riqueza. Olhando para trás como quem se despede de um tempo, faz uma crítica não só contra a aquela parcela corroída pela ganância e individualismo, mas também a toda nação que está entregue ao autoritarismo político, à corrupção, à decadência econômica de maior parte da população moçambicana, à violência e ao medo. Nesse sentido, no romance aqui analisado, as críticas dirigidas contra a morte dos ideais revolucionários proferidas por Amílcar Mascarenha, conforme Branca Moellwald, “materializa o desvanecimento de todo o sentido utópico e épico que a independência de 1975 parecia trazer” (MOELLWALD, 2008, p. 157). Mas também, o sonho de Amílcar Mascarenha por uma nação livre e igual para todos transforma-se, gradualmente em um pesadelo para o narrador Marianinho através das imagens vistas e descritas por ele.

Dói-me a Ilha como está, a decadência das casas, a miséria derramada pelas ruas. Mesmo a natureza parece sofrer de mau-olhado (p. 28).

De novo me chegam os sinais de decadência, como se cada ruína fosse uma ferida dentro mim. Levassem o passado para longe, como um cadáver. E deixassem-no lá, longe das vistas, esfarelado em poeira (COUTO, 2003, p. 28 e 91, respectivamente).

A Ilha de Luar-do-Chão, metáfora da nação moçambicana, sofre com a violência e, principalmente com a corrupção da burguesia emergente e de seus governantes. A personagem Últímio pertence a este grupo que se locupleta com as riquezas produzidas pelo Estado. Dessa maneira, com suas práticas desonestas, Últímio enriquece rapidamente, mas também “sua mulher e seus filhos se guiavam era por pressas e cobiças. Queriam muito e depressa” (COUTO, 2003, p. 168). Em flagrante abuso de poder, o administrador da ilha sob as ordens de Últímio e de outra gente graúda da capital, desvia recursos naturais, pois “usavam o barco público para privados carregamentos de madeiras [...] Às vezes, até doentes ficavam por evacuar” (COUTO, 2003, p. 213). Desse modo, “Sabia-se o nome dos culpados mas, ao contrário das letras verdes no casco, a identidade dessa gente permanecia oculta por baixo do medo (COUTO, 2003, p. 99). Em Moçambique pós-independência, a ambição desmedida dos “novos proprietários” da empresa de navegação – retrata o uso da máquina administrativa em nome dos interesses particulares – pela burguesia recém-instalada no poder.

Nos países africanos, o sucesso social supõe o acesso à burguesia que controla o poder ou aos seus bastidores (CHRÉTIEN, 1991, p. 19), porque toda a riqueza essencial transita pelo Estado. A corrupção instala-se ao mais alto nível político para satisfazer interesses próprios, denunciando a omissão do Estado de direito, suposto existir para proteger o povo contra os apetites insaciáveis dos poderosos. Trata-se de uma realidade, contrária aos ideais revolucionários, que atíça a violência, agrava a incerteza, desperta a desconfiança e intensifica o medo de pertencer a um mundo irremediavelmente condenado (AFONSO, 2001, p. 388).

O Padre Nunes escreve para os jornais denunciando os nomes dos responsáveis pelo naufrágio do barco Vasco da Gama que trafe-

gava “sobrecarregado de pessoas, madeiras e mercadorias”. A partir desse dia, ele passa a receber ameaças. Mas também Abstinência, funcionário público (e irmão de Último), quando exige maior transparência na prestação de conta dos administradores da ilha, é demitido. Na realidade, a burguesia moçambicana, na medida em que fortalece a corrupção no país parece reeditar a política colonial. No passado, os ideais lusitanos de “civilizar” o continente africano levaram os portugueses a saquear Moçambique. No século XXI, os próprios moçambicanos adotam esse modelo europeu de fazer política, para espoliar o seu próprio país.

Ao contrário do que afirma Marshal Berman de que a “modernidade une a espécie humana anulando as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia” (1986, p. 15), as personagens coutianas, no contexto da modernidade atuante na África, oscilam entre a violência pós-colonial e da sua condição de cidadãos africanos periféricos e à margem de um mundo globalizado. Isso porque, segundo Inocência da Mata, a “privatização dos factos que tanto a ideologia colonial como a nacionalista empreenderam da História do país” (MATA, 2006, p. 84) sugere que as personagens coutianas oprimidas pela violência e pelas forças políticas pós-coloniais que corrompem o país são, agora, as responsáveis por reescreverem a história política de Moçambique.

Apesar de a Ilha de Luar-do-Chão ser descrita por um dos narradores como sendo lugar arrumado na periferia do mundo, assemelha-se a qualquer região pobre e violenta do planeta, separada da cidade pelo rio Madzimi que é atravessado, diariamente, pelos moradores e, ao mesmo tempo em que serve de escoadouro da riqueza saqueada da ilha, sob o comando de Último. Enquanto isso os ilhéus transformam-se em seres oprimidos, sem esperança, no entanto, são moçambicanos, aqueles que mais emblematicamente deveriam encarnar os ideais de liberdade e igualdade cantados pelos heróis da independência.

A gorda Miserinha retrata essa condição de miserável, quando faz a travessia entre a ilha e a cidade para pedir esmolas.

Porque ela se juntava aos muitos pedintes e percorria as grandes avenidas [...] De uma dobra da capulana desenrola moedas que trazia consigo. Conferia as quantidades, mais pelo som que pelo aspecto. Ela se apurava nessa ciência em que os miseráveis

se parecem com os ricos – só sabem contar em se tratando de dinheiro (COUTO, 2003, p. 137).

A condição de silenciado e de espoliado a que os moçambicanos estão sujeitos é observada, segundo Spivak, nas “camadas mais baixas das sociedades constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de tornarem membros plenos no extrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12). Essa é a condição de parte da população moçambicana que parece condenada a não ter rosto e a falar pela voz de outros. Todavia, a personagem Miserinha, quando pluraliza “Estamos doentes, todos nós”, dá um grito de revolta que acaba por quebrar “a conspiração do silêncio” imposta ao povo moçambicano durante o regime colonial e que, na pós-colonialidade, foi adotada pela burguesia de Moçambique para silenciar o povo. Para a ensaísta Inocência Mata, “O pós-colonial pressupõe, por conseguinte, uma nova visão de sociedade que reflete sobre a sua condição periférica, tanto a nível estrutural como conjuntural” (MATA, 2007, p. 39). Entretanto, Moçambique com suas desigualdades socioeconômicas está inserido no mundo globalizado.

A história da personagem Mariavilhosa é marcada pela violência sexual – Frederico Lopes, colono português e administrador da ilha – estupra-a e a engravida. 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.

A violência sexual e o suicídio da personagem Mariavilhosa aludem à questão da ausência discursiva das mulheres imposta tanto pelo homem africano como pelo colonizador. Isso faz com que ela entre num processo gradativo de loucura, ao ponto de se afogar

nas águas do rio Madzimi. Reitera-se o que afirma o narrador Marianinho: “Minha mãe acabara sucumbindo como 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-SILVA, 2005, p. 73). Assim, 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.

Dona Conceição Lopes, esposa de Frederico Lopes, sugerindo um “pedido de desculpas” pela violência cometida pelo marido contra a personagem Mariavilhosa, batizou o filho desta, como seu afilhado. Acolheu-o em sua casa quando ele foi estudar na cidade. Reitera-se o que disse Marianinho: “A portuguesa sabia do que acontecera entre o marido e Mariavilhosa. E castigava Frederico Lopes com a imposição da presença, mesmo junto ao leito conjugal, do rosto de minha mãe” (COUTO, 2003, p. 106). Entretanto, para se vingar do seu marido por traí-la com uma nativa, Dona Conceição Lopes teve um caso amoroso com o negro [Abstinêncio, cunhado de Mariavilhosa], uma paixão mais que proibida. Mulher branca, esposa [de Frederico Lopes] o administrador da Ilha de Luar-do-Chão.

A denúncia expressa pelo narrador faz-nos lembrar da afirmação de Márcio Seligmann-Silva de que o “limite entre a ficção e a realidade não pode ser delimitado, e o Testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no real para apresentá-lo. Mesmo que para isso precise da literatura” (2003, p. 375). Faz-nos também refletir que Moçambique foi saqueado durante séculos pelo colonizador europeu como pelos africanos. Os negros que habitavam aquele continente foram escravizados e com eles sua cultura, memória e língua. Continuamos sem saber muito sobre a história africana e ainda convivemos com a história construída, a partir do ponto de vista do colonizador, e a história que os moçambicanos começaram a reescrever sobre as lutas pela independência de Moçambique, e, posteriormente, as da guerra civil entre si na disputa pelo o poder. Dessa perspectiva, a literatura de Mia Couto volta-se, para

o passado colonial e pós-colonial, na tentativa de entender esses cenários apagados pela violência da colonização europeia, acontecida em Moçambique.

Outra questão que deve ser apontada como trauma de guerra é a “síndrome colonialista” incorporada por algumas personagens. Últmio, por exemplo, assume a postura do colonizador quando saqueia as riquezas da ilha, mas também, quando reproduz práticas de dominação e de abusos de poder, descritas pelo olhar irônico do seu sobrinho Marianinho. Registre-se o que disse o narrador: “Meu Tio Últmio, todos sabem, é gente grande na capital, despende negócios e vai politicando consoante as conveniências [...] Últmio sempre espalhou enganos e parece ter lucrado, acumulado alianças e influências” (COUTO, 2003, p. 28). Essa personagem é o retrato das elites econômicas que circulam em Moçambique pós-colonial.

Observamos outras personagens que, diante da incerteza da vida, ficam presas ao passado, como João Locomotiva que “enlouqueceu quando os comboios deixaram de circular. O homem regressou à ilha, mas uma parte dele ficou para sempre junto de uma estação ferroviária à espera do lento suspiro dos trens” (COUTO, 2003, p. 97). Preso entre as brutalidades do regime colonial e as da guerra civil, esta personagem fica aprisionada entre a “fronteira” da realidade e da loucura, porque “Fazia parte do delírio de João escutar comboios descarrilhando-se nos pântanos, despenhando-se das pontes e dissolvendo-se no escuro dos túneis” (COUTO, 2003, p. 98). Dulcineusa é outra personagem que apresenta um comportamento semelhante.

Aponta um velho álbum de fotografias pousado na poeira do armário. Era ali que, às escondidas, ela vinha tirar vingança do tempo.

Naquele livro a Avó visitava lembranças, doces revivências [...] As páginas de desbotada cartolina estão vazias. Ainda se notam as marcas onde, antes, estiveram coladas fotos [...] Dulcineusa fixa a inexistente foto de ângulos diversos. Depois contempla longamente as mãos como se as comparasse com a imagem ou nelas se lembrasse de um outro tempo (COUTO, 2003, p. 49-50).

A guerra da independência e civil com sua violência exacerbada acabaram por decepar milhares de vidas. Por meio desse insistente retorno das personagens coutianas ao passado colonial, podemos

visualizar Moçambique como uma nação fragmentada pela violência, saqueada por políticos oportunistas durante e depois da sua independência. Mas também que sonhos, vidas, destinos humanos continuam sendo decepidos em tempos de liberdade pós-colonial. Assim, “a literatura é o espaço da superação do contraditório e do lógico, afinal, os mundos ficcionais da literatura não são homogêneos” (DOLEZEL, 1988, p. 69-94). Dessa perspectiva, o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), de Mia Couto não promove revoluções. Mas tem uma função utilitária, sim: junto ao prazer provocado pela leitura, sua obra tem a função de nos fazer refletir sobre as consequências da violência colonial na África, mas especificamente em Moçambique.

Outra ação violenta de Últímio que põe a comunidade periférica de Luar-do-Chão, em contato com o crime organizado, nesses tempos de globalização, é o tráfico de drogas comandado por ele e seus filhos. Com a promessa que traria a riqueza, para a Ilha de Luar-do-Chão, o carregamento de drogas foi entregue na ilha e, em seguida, desapareceu. Na verdade, o conteúdo foi lançado na terra por Dito Mariano e Juca Sabão. Por conta disso, a cobrança dos traficantes “foi conversa afiada, cheia de ameaça de lâmina e sangue [...] Até que um dos tais, arma na mão, aplicou pontaria na cabeçorra de Juca Sabão” (COUTO, 2003, p. 172). Nyembeti, filha de Juca Sabão, foi a única testemunha do assassinato. Mas como era considerada débil mental, escapou da fúria dos assassinos. Os supostos criminosos foram presos, no entanto, há pessoas na ilha, ainda que em silêncio, acusam os filhos de Últímio pela morte de Juca.

A violência sofrida por Fulano Malta e Marianinho, o assassinato de Juca Sabão cometido pelos asseclas de Últímio que a mesma é atuante em Luar-do-Chão pós-colonial. O diálogo entre o narrador Marianinho e o cozeiro, Curozero Muando exemplifica a dimensão exata dessa opressão. “- É que um morto ainda podemos enterrar. Mas o medo, isso não se pode enterrar [...] - *Você [Marianinho] é que já esqueceu. O medo, aqui, é o primeiro ensinamento*” (COUTO, 2003, p. 182). Em outro momento da narrativa, Marianinho e seu pai, Fulano Malta, sentem o peso da violência que impera na ilha, quando são espancados pelos policiais que estão a serviço de Últímio.

Os polícias não me apontam pistola mas espetam-me o abutreado olhar [...] Desconfiavam [...] que eu estivesse mexendo o as-

sassinato de Juca Sabão [...] eu remexia em assunto já enterrado [...] Um dos polícias se atravessa no caminho e empurra meu pai de encontro à parede. Voa um pontapé, depois outro. Meu pai está dobrado num canto, acomodando as dores, uma por uma (COUTO, 2003, p. 204).

Além do tráfico de droga, Últímio tem outros dois objetivos: vender a ilha e a as terras da sua família para o capital estrangeiro. Este desejo de fazer parte da elite moçambicana oscila entre a profunda indiferença diante da miséria dos ilhéus, que retrata uma nação saqueada pelas forças políticas corruptas que a governa e o indisfarçável sentimento de superioridade social. E é na condição de representante da burguesia moçambicana e de filho de Luar-do-Chão que Últímio justifica a venda da propriedade familiar e da ilha aos investidores estrangeiros.

A personagem Últímio, ao tentar vender a ilha e as terras da família, assume a postura daqueles que ficaram conhecidos no continente africano como a “geração da traição”. Ele age, conforme escreve Said, “por meio de uma tirania espoliadora e emperdenida que fazia lembrar os senhores que haviam partido” (SAID, 1995, p. 51). No confronto entre interesses coletivos e individuais, parece que o lado perdedor foram os moçambicanos e seus anseios por liberdade e igualdade social. Assim, a opressão, a incerteza, o medo envolvem esse contingente de excluídos das benesses do Estado-nação em todas as dimensões de sua vida. Da perspectiva da elite moçambicana:

Supõe-se que o atual destino do continente não advém de escolhas livre e autônomas, mas do legado de uma história imposta aos africanos, marcada a ferro e fogo em sua carne através do estupro, da brutalidade e de todo tipo de condicionamentos econômicos (MBEMBE, 2001, p. 176).

Ao longo da narrativa, podemos observar Últímio em atividades diversas: tentando cooptar Marianinho para gerenciar seus negócios escusos; promovendo a desunião entre seus irmãos; por conta das atividades ilícitas e do seu provável envolvimento na morte de Juca Sabão, tenta comprar o silêncio de Nyembeti, pois ela é única testemunha deste assassinato ocorrido na ilha. À medida que Marianinho investiga as causas da morte de Juca Sabão

é preso e espancado pelos asseclas de Últímio. Finalmente, este consegue cooptar o coveiro Curozero para comandar o abate das árvores na ilha.

Os maiores privatizam o pedaço menor. Uns são comidos pela pobreza, outros são engolidos pela riqueza [...] Ele deveria comandar o abate das árvores, em troca receberia boas vantagens [...] este Curozero Muando que parecia ser tão digno, com a memória triste do assassinato de seu pai, aceitava agora ser mandado por Últímio (COUTO, 2003, p. 250).

Assim Mia Couto consegue, através dessa personagem, denunciar a quase morte dos ideais revolucionários que pregava a igualdade social, a violência, critica a “ocupação da mente” pelo colonialismo, a falta de ética e a corrupção que assola uma nação que, outrora, lutou para expulsar o colonizador europeu. No final do romance, o narrador Marianinho acaba por impedir a venda da ilha e da propriedade familiar, como podemos notar nas seguintes palavras dirigidas a Últímio.

- *O Tio não entendeu que não pode comprar a casa velha?*
- *Essa casa nunca será sua, tio Últímio.*
- *Ai não?! E porquê, posso saber?*
- *Por que essa casa sou eu mesmo. O senhor vai ter que me comprar a mim para ganhar a posse da casa. E para isso, Tio Últímio, para isso nenhum dinheiro é bastante [...]*
- *Você pensa que somos a geração da traição. Pois você verá a geração seguinte. Eu sei o que estou a falar...*
- *Isso que chama de geração, eu também sou dessa geração* (COUTO, 2003, p. 249).

Nesse momento, o narrador autóctone, ainda que educado na cultura do colonizador, reconhece a importância dos ideais defendidos com a vida por muitos dos heróis das independências, quando se opõe àqueles que desejam espoliar o pouco que restou das riquezas do seu país. Confirmando nossa hipótese inicial de que as personagens coutianas são construídas como testemunhas da violência colonial e pós-colonial em Moçambique e, em geral, da África. Entretanto e ao mesmo tempo, a personagem Últímio confirma uma verdade: a violência do regime colonial só perdurou em Moçambi-

que, durante séculos, porque os europeus sempre tiveram, entre o povo moçambicano, os seus aliados.

A ideia de que a Europa, ou os ocidentais eram simplesmente os culpados e os africanos vítimas é uma simplificação abusiva e moralista da história. Em África, vive-se uma cumplicidade que sempre existiu entre os que exploravam, os que roubavam recursos, a partir de fora, e os que eram coniventes com isso, de dentro. Essa opressão sempre foi feita a duas mãos. E o que acontece hoje com algumas elites africanas é a continuação desse percurso (COUTO, 2006, p. 05).

O colonialismo não morreu com as independências. Mudou de turno e de executores. O actual colonialismo dispensa colonos e tornou-se indígena nos nossos territórios. Não só se naturalizou como passou a ser co-gerido numa parceria entre ex-colonizadores e ex-colonizados (COUTO, 2005, p. 11).

Os fragmentos seleccionados acima constituem exemplos de como Mia Couto pretende desconstruir o discurso histórico dos ex-colonizados de que os europeus foram os únicos responsáveis pela escravidão, violência e exploração das riquezas dos países africanos. O pensamento do autor, nesse contexto, parece confluir para a ideia de Edward Said sobre o processo de descolonização do continente africano, que diz:

Assim como uma cultura pode predispor e preparar ativamente uma sociedade para a dominação ultramarina de outra sociedade, ela também pode preparar essa primeira sociedade para renunciar ou modificar a ideia de dominação no ultramar (SAID, 1995, p. 255).

O escritor Mia Couto, por conta da sua profissão de biólogo, viaja pelas comunidades rurais moçambicanas, para ouvir do povo as histórias que falam dos dramas vividos por eles, da tradição que está prestes a desaparecer, histórias que falam do passado colonial, dos sofrimentos, das lutas vencidas e perdidas, das dificuldades enfrentadas no presente, na luta pela sobrevivência cotidiana. Assim, para o autor, esse conjunto de histórias ouvidas dos autóctones possibilitou-lhe o conhecimento necessário, para revelar as mazelas sociais que afetam o povo moçambicano. Assim, como os povos bantos

que compõem a diversidade etnolinguística de Moçambique empreenderam a Diáspora Africana, ao longo do continente africano, Mia Couto faz uma viagem de regresso às origens históricas desses povos e as recria em sua prosa ficcional.

Breves considerações finais

A obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), de Mia Couto, discute temas como a guerra, a incerteza de um futuro, o preconceito, a miséria, o respeito às tradições locais, a violência colonial, a corrupção política, a riqueza da cultura oral, são temáticas recorrentes em outros romances de Mia Couto. Assim, muitos das personagens coutianas espelham esses temas em sua constituição: Miserinha é a face da miséria, Último, encarna a corrupção; Amílcar Mascarenha é a síntese do afrocentrismo excludente; Marianinho é o guardião das tradições familiares, muitas vezes renegadas em prol da ganância. Nesse sentido, a obra é elaborada a partir das ligações intrínsecas entre produção literária e a ocupação colonial e as lutas pela independência e civil no território moçambicano. “Pensar a arena do colonialismo como um “encontro” entre civilizações descaracteriza a violência colonial e suas relações de submissão e dominação” (LOOMBA, 1998, p. 68). É dessa perspectiva que analisamos a obra coutiana. Todavia, não podemos deixar de registrar que, em sua prosa romanesca, comparecem não apenas os ecos da tradição literária moçambicana, da violência colonial e pós-colonial, mas também o desejo de elaborar uma literatura moderna em consonância com a nova realidade sociocultural do país. Segundo Branca Moellwald, “a ficção de Mia Couto recupera a materialidade do mundo no tecido da narrativa, retomando também questões prementes, como as relações econômicas, subjetivas, intersubjetivas de poder e as determinações históricas de cultura” (MOELLWALD, 2008, p. 159). O romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), de Mia Couto, está, portanto, inserido em um dado contexto histórico colonial e pós-colonial de Moçambique.

Referências

- AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2001.
- ANDRADE, Mário de. *Antologia temática de poesia africana*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 23.
- BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOSI, Alfredo. "A escrita do testemunho em Memória do Cárcere". In: *Estudos Avançados*. vol. 9, n. 23. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo>. Acesso em: 28 ago. 2012.
- CHAVES, Rita de Cássia Natal. "O passado presente na literatura angolana". In: *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 213-224, 1º Semestre 2000.
- CARAMELO, Agostinho. *Fogo, terceiro tempo: incerteza*. Lourenço Marques, 1964.
- COELHO, João Paulo Borges. "A investigação recente da luta armada de libertação nacional: contexto, práticas e perspectivas". *Arquivo*. N. 17: 159-179. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, Abril de 1995.
- COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- _____. *A varanda do Frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Vozes anoitecidas*. Lisboa; Caminho, 1986.
- _____. *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. "Não quero estar amarrado àquilo que se espera de mim". In: *Mil Folhas*, Público, 2006.
- _____. "Escrita desarrumada". Entrevista a Omar Ribeiro Thomaz e Rita Chaves. *Mais! Folha de São Paulo*. 23 de agosto de 1998, p. 10.
- DOLEZEL, Lubomir. "Mimesis y mundos posibles". In: AAVV. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, 1988, p. 69-94.
- ANGIUS, Fernanda e ANGIUS, Matteo. "O Desanoitecer da Palavra". Praia - Mindelo: Embaixada de Portugal - Centro Cultural Português, 1998, p. 29.
- FRY, Peter. Apresentação. In: FRY, Peter [Org.]. *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.
- GEFRAY, Christian. *A causa das armas: Antropologia de guerra contemporânea em Moçambique*. Lisboa, Porto: Afrontamento, 1991.
- LAMMERT, Eberhard. *História é um esboço narrativo: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance*. Trad. Marcos Vinícius Mazzari. In: *Revista Estudos Avançados*. São Paulo, v. 9, n. 23, 1995, p. 289-308.
- LIMA, Luiz Costa. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- LOOMBA, Ania. *Colonialism and postcolonialism*. Londres/New York: Routledge, 1998.

MACEDO, Tania. “Da voz quase silenciada à consciência da subalternidade: a literatura de autoria feminina em países africanos de Língua Oficial Portuguesa”. In: *Revista Mulemba*, n. 2. UFRJ. Rio de Janeiro, 2010.

MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões*. Maputo: Editora Nzila, 2007.

_____. “A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares comuns”. In: LEÃO, Ângela Vaz [Org.]. *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Editora da PUC-Minas, 2006, p. 43-72.

_____. Entrevista in: Revista Crioula – nº 5 – maio de 2009. <http://pt.scribd.com/doc/133135502/Entrevista-Inocencia-Mata>.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra sonâmbula*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2009.

MBEMBE, Achille. *As formas africanas e autoinscrição*. Estudos Afro-Asiáticos, Ano 23, n. 1, 2001, p. 179-209.

MOELLWALLD, Branca Cabeda Egger. A poiesis da nação em Mia Couto: fragmentos de um olhar. Florianópolis, 2008. 240f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *A política da escrita*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 1995.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* - Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Cidade e memória: Manaus de antigamente

José Aldemir de Oliveira (UFAM)

Um texto é o resultado da vivência de quem o faz. A caminhada que culminou com este que lhes apresento é também um longo caminho da minha vivência na cidade que é a minha cidade e que se tornou, numa fase da minha vida, no meu objeto de pesquisa, marcado pelo antagonismo entre razão e paixão, cindindo o conhecimento científico vigilante e a imaginação utópica.

Como sustenta Olgária Matos (1995), o mundo das ideias é a realidade empírica, e no meu caso é a busca por compreender a cidade a partir das ruas, dos becos, dos igarapés de onde brotam gritos de socorro de pessoas oprimidas em tempo de desesperos. Não se trata de um texto asséptico, neutro, ao contrário, faz questão de ter lado: o dos pobres da cidade, seus rostos queimados pelo sol e suas mãos calejadas pelo manuseio de pedras e tijolos das grandes construções do século XIX e dos modernos edifícios de apartamentos e condomínios fechados, de corpos impregnados do odor da borracha, atualizados pelo suor derramado nas fábricas modernas da Zona Franca e nos prédios cada vez mais altos. Estes sujeitos não contam, ou contam pouco, na espacialização da cidade, são os *outros*, e a cidade moderna não tinha e não tem, ou tem precariamente lugar para eles. A cidade, desse ponto de vista, é a descontinuidade do cotidiano em que predomina o tempo contínuo da produção do lucro que suplanta quase tudo e, como asseverou Walter Benjamin em *Rua de mão única* (1987), a construção da vida está muito mais no poder de fatos que de convicções. A cidade, desse ponto de vista, são as vias rápidas, de um urbanismo racional e funcional na aparência, mas vazio de referências, sem história, visto que é carente de memória.

A cidade é isso, mas não é só isso e, neste texto, retomo a ideia que resulta de uma pesquisa desenvolvida no final dos anos 1990 para a tese de Professor Titular e depois transformada no livro *Manaus de 1920-1967, a cidade doce e dura em excesso*, em que busquei desvendar a espacialidade da cidade no período considerado pela maioria dos autores como o da cidade em crise. Busquei naque-

le texto, sem minimizar a crise, desenvolver o encadeamento de ideias que buscou, nas continuidades e rupturas, identificar o sistema de ações que em alguns momentos são extraordinariamente dramáticos, marcados pela queda do preço da borracha e pela crise política, e, em outros, cheios de possibilidades em que os sujeitos se confrontam e a cidade continua a existir, por meio deles e com eles.

No presente texto, retomo espacialidades que expressam a resistência consubstanciada nos lugares das festas, das criações e exposições artísticas que se constituíam na vivência urbana da época e que sustentaram a tese defendida, de que há um mito da cidade em crise, visto que esta não é homogênea, nem total, e não atinge a todos igualmente. Igualmente, o presente texto retoma partes daquele e está dividido em três partes: a contextualização do chegar e de como era a cidade; em seguida, são descritas e analisadas as espacialidades das festas e das atividades artísticas como contraponto à crise econômica pela qual passava a cidade; e encerra com as considerações finais, articulando os espaços da cidade que existiram num diálogo como expressão da vivência do que permanece como memória e se transforma como perda ou reconstrução.

A cidade e a memória

Não é fortuito este subtítulo que empresto de Italo Calvino, do livro *Cidades invisíveis*, onde o autor descreve o modo como se chega e se vê as cidades e como cada uma possibilita duplicidades de visões e desejos, apresentando sempre dois lados ambíguos e complementares que podem chegar a interpretações infinitas, “os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas” (CALVINO, 1991, p. 17).

Tratando-se de Manaus, o viajante que chega pode identificar belezas que já conhece por tê-las visto em outras cidades. No meu caso, as possíveis belezas não tinham referências, pois nunca tinha visto uma grande cidade. E por isso, nada foi tão chocante ao meu olhar juvenil quanto o sentimento de, singrando o grande rio a caminho do desconhecido, navegando nas incertezas, ter a primeira visão de Manaus. Era uma luz a descortinar-se no horizonte quando o barco que navegava contornou o Encontro das Águas e penetrou no rio Negro. A viagem do meu lugar até ali foi longa, mas a che-

gada a Manaus, a partir desse trecho, pareceu-me interminável. Era noite, e a lua serpenteava de modo afável o rio, parecendo acariciá-lo, dando uma coloração prata às águas escuras, e o clarão da cidade achegava-se vagorosamente, sem pressa. Quando o barco se aproximou, as luzes da cidade mostravam uma igualdade que depois constatei não existir. No porto, tudo era multidão, inúmeras vezes numa confusão de timbres e barulhos como se fosse uma sinfonia urbana. Marreteiros e agricultores negociavam, carregadores se ofereciam para transportar malas e cuias, descuidistas esperavam um descuido para fazer seu trabalho, ninguém estava parado como a completar a sinfonia num balé.

Não sairíamos para a terra, permaneceríamos no barco e retornaríamos no dia seguinte ao lugar de origem. Muito cedo, subimos as escadarias improvisadas do porto. Meu pai segurava firmemente minha mão e fomos ao Mercado Grande. Nunca tinha visto tantas casas e tão grandes. Porém, o que me marcou não foram as construções, mas o movimento de pessoas e de mercadorias. A multidão impressionou-me. Era uma multidão a perder de vista, onde ninguém era para o outro nem totalmente conhecido nem totalmente desconhecido. Naquele dia, eu vi a cidade, voltei outras vezes, até vir de vez, e fui lentamente descobrindo-a e ela conquistou em mim outro sentido, como a minha cidade, o meu lugar, eu a pertence e ela me pertence (OLIVEIRA, 2003, p. 17-18).

Deste ponto de vista, muito poderia ser dito sobre a cidade do período imediato à implantação da Zona Franca de Manaus, porém, a cidade que se quer explicar neste texto, é de um tempo anterior, daquele comumente chamado do período da “crise da borracha”. Conforme aponto no livro já referido (OLIVEIRA, 2003, p. 36-68), a espacialidade da cidade de Manaus de 1920 resulta do apogeu e do declínio da borracha. No período áureo da borracha, Manaus esteve mais ligada ao mercado externo do que ao mercado nacional. Em decorrência disso, a cidade foi produzida para atender às necessidades da reprodução ampliada do capital internacional. Isso não significa desconhecer que havia uma minoria interna que se beneficiou de todo o processo de exploração do látex.

Do ponto de vista das finanças públicas, em 1920, Manaus era uma cidade em crise, que se acentua a partir de 1912, quando ocorre declínio da produção e dos preços, atingindo em 1920 quase a metade da produção de látex de 1911, com 23,8 toneladas cotadas

a 1\$350 réis, enquanto em 1910 atingira 17\$800 réis (REIS, 1997). A queda dos preços decorreu especialmente do fato de a borracha produzida nas colônias inglesas do sudeste asiático entraram no mercado com grande produtividade e menores preços.

Do ponto de vista urbano, a produção da borracha basicamente extrativista não criou atividades urbanas. O modo como a cadeia produtiva estava organizada, espacialmente dispersa e isolada nos altos vales dos rios, contribuiu para a existência de um vínculo quase que exclusivo do seringueiro com o barracão e restringiu as possibilidades da utilização do dinheiro. Em decorrência, generalizou-se o aviamento como meio de troca nos seringais, contribuindo para a preservação da hierarquia do poder existente, reforçando e garantindo a dependência do seringueiro ao barracão do seringalista. A casa aviadora e as casas exportadoras, que se caracterizavam como atividades urbanas, estavam ligadas à circulação e não estabeleciam o adensamento da cadeia pela baixa quantidade de mão de obra empregada. Por isso, os recursos produzidos pela borracha não foram carreados para o processo produtivo, a maior parte foi empregada na construção de prédios suntuosos e em infraestrutura urbana não produtiva.

Chega-se à década de vinte com a cidade de Manaus vencida, já que passara quase meio século com toda a economia voltada para a borracha e não foram criadas alternativas para a produção de uma cidade perene. Neste período, ainda persiste a crença da revalorização da borracha nativa, permanecendo as mesmas formas que caracterizavam a produção no período áureo e todas as relações de produção mantidas, na perspectiva da sociedade extrativista que se apegava aos processos anteriores sem capacidade de buscar novas alternativas.

Durante toda a década de 1930, apesar das significativas mudanças no plano nacional, pouco ou nada foi feito para reverter a situação de crise no Amazonas. Isso decorreu em parte porque as mudanças preconizadas pelas novas frações de classe no poder objetivavam transformações que implicavam a expansão das atividades industriais, e o Amazonas não havia se preparado para tal. Decorreu também de que, no Amazonas, a primeira metade da década foi assinalada por intensa instabilidade política, havendo mudanças constantes de governadores nomeados pelo poder central, pouco articulados com os problemas locais.

Na década de 1940, durante a Segunda Guerra Mundial, ocorreu o bloqueio dos seringais asiáticos que determinaram novo impulso à Amazônia. A operação que atendia ao esforço de guerra dos Estados Unidos provocou certa euforia com a possibilidade de retorno ao *boom* da borracha. Entretanto, este período denominado de “Batalha da Borracha” foi efêmero e passageiro e pouco contribuiu para a superação da estagnação econômica, e o socorro que chegou, em outubro de 1940, com o famoso “Discurso do Rio Amazonas”, pronunciado no Teatro Amazonas em Manaus por Getúlio Vargas, pouco acrescentava às reais necessidades da Amazônia, limitando-se a estabelecer prioridades baseadas no velho discurso do vazio demográfico, da necessidade de povoar, de promover o cultivo racional e o intercâmbio com países vizinhos. Na verdade, por trás do discurso do mandatário maior do país estava o interesse externo na retomada da produção da borracha nativa visando garantir a demanda surgida com o conflito mundial.

A “Batalha da Borracha” se constituiu num período de breve euforia seguido de nova crise, quando novamente a Amazônia fica à espera de novo impulso que vem por meio da Constituição de 1946, que inclui um artigo obrigando a União, os Estados e os Municípios de extensa área, correspondente a quase metade do território brasileiro, a aplicarem durante 20 anos 3% de sua renda tributária no desenvolvimento regional por meio da execução do Plano de Valorização Econômica da Amazônia, que se constituiu no embrião da política desenvolvimentista e de integração nacional aplicadas a partir dos anos sessenta (OLIVEIRA, 2000).

A política de integração da Amazônia, iniciada nos anos cinquenta do século passado e tornada mais agressiva a partir dos anos sessenta, determinou a produção de diferentes formas espaciais para servir de base ao desenvolvimento de novas atividades econômicas que se chocaram com as relações de produção até então existentes e transformam a Amazônia de região-problema em vazio demográfico, o que significa passar da decadência à ascensão, com projetos de “desenvolvimento regional” cuja base era a “ocupação” da região, integrando-a ao restante do Brasil. Estas políticas atingem o Amazonas em meados da década de sessenta com a criação da Zona Franca de Manaus e a implantação do Distrito Industrial de Manaus, que modificaram significativamente a paisagem urbana.

No plano político, apesar da crise econômica decorrente da

queda do preço da borracha, o acontecimento mais relevante ocorreu nos primeiros anos da década de vinte, como reflexo dos acontecimentos nacionais: o embate entre várias facções políticas, todas ligadas às oligarquias e ao extrativismo, que apresenta como ponto culminante o embate político de 1924, com a tomada do poder pelos militares e a intervenção federal em seguida (SANTOS, 1985).

A rebelião de 1924 destaca-se por enfatizar sua crítica, no plano socioeconômico contra as empresas estrangeiras, e no plano político, contra as oligarquias locais e a facção no poder. Os militares que ocuparam o governo local, embora de forma precária, pois ficaram apenas um mês no poder, buscaram estabelecer algum modo de distribuição de renda por meio do sistema fiscal. Os rebeldes direcionaram a “luta fundamentalmente pela emancipação dos pobres da ganância dos ‘quadrilheiros vorazes’ e a forma que encontraram para promover o redistributivismo que buscavam foi com a criação do Tributo de Redenção, ou seja, com a cobrança de altos impostos aos ricos para atender aos pobres” (FORJAZ, 1977, p. 84).

Esses períodos de breve euforia só confirmam que a Amazônia parece condenada a longos períodos de crise para todos, com breves intervalos de prosperidade para uns poucos. O espaço-tempo na Amazônia, na perspectiva da sociedade nacional e reproduzido localmente, é sempre inacabado, é o nunca chegar ao ponto transitório. Aqui se está sempre à espera das migalhas que nos são postas pelos de fora, isso decorre do espaço-tempo da Amazônia se caracterizar pelo atraso, um processo que não se conclui e ações que não chegam ao fim. “Não é uma história que se faz. É uma história sempre por se fazer” (MARTINS, 1994, p. 11). Na Amazônia, na visão das elites, a história não deve ser feita, deve ser esperada. A tentativa de retomada da economia da borracha se enquadra nesta perspectiva, pois três décadas de crise não contribuíram em nada para a busca de alternativas perenes para a Amazônia. Foi mais fácil esperar.

Aqui aparece a ideia que quero defender, sociedade não se produz apenas pelas relações de classe, nem apenas pelas relações de produção, mas pelas especificidades de sua própria produção, que incluem a política e a cultura. É a sociedade em movimento que nos aponta Milton Santos (1988), e o espaço passa a não ser apenas da crise, mas das possibilidades. Portanto, a crise da cidade que caracteriza Manaus de 1920 a 1967 tem dimensões diversas para segmentos

diferenciados da população, pois da mesma maneira que a cidade não é produzida de modo equânime, a crise pode não ter o mesmo significado para o conjunto de seus moradores. Essa contradição resulta de que a produção do espaço urbano está afeita também ao lugar e as suas especificidades, e é isso que se vai ver em seguida.

Do espaço da crise às espacialidades da festa e da arte

Até os anos vinte, Manaus era a cidade das obras suntuosas e lugar da ostentação. A elite local imitava os estilos de fora, considerados “civilizados”. Tudo isso só foi possível pelos recursos provenientes da exploração do látex e numa sociedade marcada pela concentração de renda, num processo de exploração cuja principal característica foi a destruição da natureza e da cultura local. Por isso, no período áureo da borracha engendra-se uma cidade e uma sociedade sem estilo, porque o copiara e como tal perdera, e o perdera porque só o tivera precariamente (MARTINS, 1992).

Ao iniciar a década de vinte, a cidade harmoniosa estava em crise, embora mantivesse a ostentação dos magníficos casarões resultantes do fastígio da borracha, superpondo-se à pobreza evidente da maioria sempre crescente. Com a crise, vem à tona a cidade dos vencidos, das contradições e dos conflitos e surgem os trabalhadores dos groões, do outro lado dos igarapés e do rio, emergindo os bairros de Educandos, do Curre, do Plano Inclinado, da Matinha, do São Raimundo, do Morro da Liberdade, onde os moradores buscam se constituir como novos sujeitos da produção do espaço urbano. Para esses sujeitos, a crise da cidade tinha outra dimensão que não se enquadra nem nas determinações da elite extrativista nem nas do Estado (OLIVEIRA, 2003).

No período áureo da borracha, as vozes dos simples e os conflitos eram abafados. A crise não possibilitou mais isso, o que permite o surgimento de novas espacialidades que se produzem a partir das reações coletivas e dos conflitos que passam pela cultura, pela memória, por gestos, ou seja, por ações concretas dos vários sujeitos sociais que constituem a resistência coletiva à tendência homogeneizante que se lhes impõe. Os novos acontecimentos nacionais influenciavam a crescente complexidade da cidade determinada também pelo modo diferenciado como os diversos agentes produtores do espaço

urbano se articulam para garantir da sua permanência o direito a apropriar-se da cidade. Neste sentido surgem os espaços da festa.

A festa representava a afirmação do cotidiano e era o reforço, não a ruptura com o modo de vida. A festa fazia parte de um espaço-tempo igual que se interpõe ao espaço e tempo diferenciado do lazer imposto de fora. A festa era a possibilidade de apropriação da cidade por parte das populações locais. Espaços-tempos destacavam-se na paisagem, mais livres, mais facilmente rompidos e retomados. É nesse espaço-tempo, onde está a invenção do ser, que o acontecimento se torna fato histórico. É nesse espaço-tempo que o pensamento age e prepara as concretizações do Ser (BACHELARD, 1988).

Na Manaus dos igarapés limpos, de águas cristalinas, havia abundância de natureza, mas havia também abundância de tempo para o desfrute das condições de humanização do homem, visto que as necessidades de tempo de trabalho eram menores. Para boa parte da população era tempo da festa, da arte, do preparar as concretizações do ser. Neste sentido, produzia-se espaço-tempo contínuo enquanto dimensão não apenas da festa, mas também e, principalmente, como renovação da vida.

Até a década de sessenta, Manaus era uma cidade-balneário, o Parque 10, a Ponta Negra, o Amarelinho, o Tarumã, todos os igarapés e a beira do rio Negro eram utilizados para a realização de piqueniques aos domingos por toda a família e todos os dias pelas crianças.

No igarapé de Educandos ou no rio Negro realizava-se a regata. Clube do Remo, com sede no Igarapé de Manaus; o Grêmio Náutico Português, com sede na Avenida 7 de Setembro; Clube Amazonense de Regatas na Garagem Rio Negro; e o Manaus Ruder Club eram as principais agremiações. As regatas realizadas no rio Negro e no igarapé de Educandos eram assistidas por um grande número de pessoas que se colocavam na primeira ponte da Avenida 7 de Setembro, próxima ao Igarapé de Manaus.

A festa acontecia nos clubes que proliferavam por toda a cidade e ia desde os frequentados pela elite até os populares. No final da década de quarenta havia o Ideal Clube, fundado na rua Dr. Moreira, depois transferido para a Rua Henrique Martins e, finalmente, para a Avenida Eduardo Ribeiro; o Nacional Futebol Clube, na Rua Saldanha Marinho, 516; o Atlético Rio Negro Clube, na Praça da

Saudade; Olímpico Clube, na Rua Leonardo Malcher, 603; União Esportiva Luso-Brasileira, na Avenida Joaquim Nabuco, 1372; Nacional Fast Clube, na Rua Lobo D'Almada; Bosque Clube, na Praça 9 de Novembro, 151; Independência Futebol Clube, na Rua Xavier de Mendonça, 252; Luso Sporting Club, na Rua Monsenhor Coutinho; Atlético El-Dorado Clube, na Rua Monsenhor Coutinho, 64; São Raimundo e Sul-América no bairro de São Raimundo; Atlético Barés Clube, na Praça dos Remédios, 140; União Esportiva de Constantinópolis, na Estrada de Constantinópolis; Tijuca Clube, na Rua da Instalação, 87; Rio Branco Futebol Clube, na Rua Silva Ramos, 933; Satélite Clube, na Rua Dr. Moreira, 59 (CASTRO, 1948, p. 200). Além desses, havia ainda o Ypiranga, General Carneiro, Orion, Madureira, Santos e Botafogo, na Cachoeirinha; Ação Social, Solimões e Fluminense, na Praça 14; Olaria e Libermorro, em Santa Luzia; Penarol, em Petrópolis; Santa Cruz e Internacional, no Boulevard Amazonas, e o Labor, em Educandos.

Numa crônica publicada em 1995, Alvir Assunção, nascido e criado na Cachoeirinha, descreve o domingo de uma família na Manaus dos anos cinquenta: “O domingo era esperado com ansiedade, era dia de festa. Logo cedo iam ao Mercado Grande, levavam as crianças para tomar mingau, comer broa, comprar uma bola de sernambi e fazer as compras da semana. Depois vinha o banho no Igarapé do Quarenta, o almoço farto e melhorado. À tarde vinha o passeio de bonde pela linha Circular. Visita ao Aviaquário Municipal e uma esticada até a Praça da Polícia, onde os doces e sorvetes faziam mais sucesso com a garotada do que a banda que se exibia garbosamente no coreto”.

A partir dos anos cinquenta, inclui-se nas festas da cidade uma com capacidade de mobilização surpreendente: era o Festival Folclórico do Amazonas, realizado na Praça General Osório, sempre no mês de junho. O festival foi realizado pela primeira vez em 1957, nos dias 21 a 23 de junho. Competiam duas categorias: bois-bumbás e quadrilhas.

As festas ligadas à religiosidade tiveram papel importante na determinação da espacialidade da cidade. No período estudado, a construção da capela antecedia à ocupação da área e em torno dela se erguia a praça, edificava-se a escola e o salão paroquial destinado a reuniões e às festas.

Após a construção, surgem as festas para o santo, o padroeiro

do lugar, com a missa e a procissão, e depois a festa profana com arraial, quermesses e festas dançantes. As mais importantes festas eram a de São Sebastião, Nossa Senhora dos Remédios e de Nossa Senhora da Conceição, que eram realizadas na parte central. Na Cachoeirinha, os festejos de Santo Antônio se realizavam nos meses de junho, na praça Floriano Peixoto, na igreja do Pobre Diabo. Havia a atividade religiosa, mas o ponto alto era o arraial. Na década de trinta, este arraial era um dos mais importantes da cidade, com quadrilhas, banda de música e leilões. Na década de cinquenta, com a ocupação da referida praça para a construção do Hospital Militar, o arraial chegou ao fim.

No bairro da Praça 14 havia a festa de São Benedito realizada na Avenida Japurá. Consistia na construção do mastro que era conduzido em procissão, saindo da Associação Recreativa Jaqueirão até a casa de um morador, previamente escolhido, que era o festeiro do ano. Nessa casa erguia-se o mastro e realizavam-se nove noites de novenas em homenagem ao santo. Todas as noites, após a novena, ocorriam o arraial e as quermesses. Culminava a festa no sábado de aleluia com a malhação do Judas e uma noite dançante.

A festa, enquanto dimensão da espacialidade, também aparece no sincretismo religioso e em festividades religiosas que não eram realizadas na área da igreja. Alvar de Assunção destaca ainda, os principais festeiros da cidade na década de cinquenta: Mestre Carlos na Praça 14, dona Paqueta na Aparecida e os terreiros do Morro da Liberdade. Entretanto, o mais importante centro de festa do sincretismo religioso foi o Centro Umbandista de Joana Galante, situado na subida da estrada de São Jorge, que teve papel importante na expansão da cidade, pois foi a partir do terreiro que se iniciou a ocupação da parte noroeste da cidade, culminando com a construção da ponte sobre o igarapé da Cachoeira Grande e a abertura da estrada para a Ponta Negra.

Ao se relacionar as festas como importantes fatores na indução da espacialidade da cidade, considera-se que não são apenas as pedras, as calçadas, os edifícios novos ou velhos e as ruas que dão forma e conteúdo às cidades, mas todas as dimensões da vida humana. Portanto, a cidade é obra do homem, não uma obra qualquer, mas a que se aproxima de uma obra de arte, pois se as ciências descobrem os determinismos parciais da cidade, a arte mostra-lhe a totalidade (LEFEBVRE, 1991).

Outro aspecto importante para a compreensão da cidade é a manifestação de arte. A cidade não é apenas o resultado das técnicas de construção, tem algo mais, que está no imaginário das pessoas. O homem pode estar desprovido da propriedade, mas lhe resta a possibilidade da apropriação urbana, do direito à cidade. A cidade comporta a vivência da sociedade e dos indivíduos.

O principal acontecimento cultural ocorrido no período, embora sem maiores consequências na espacialidade, foi o Clube da Madrugada, surgido a 22 de novembro de 1954. Consistia num “esforço conjunto para compensar meio século de atraso e compreender em seus fundamentos básicos a função da literatura e das artes em nossa época” (TUFIC, 1984, p. 17). O Clube da Madrugada, enquanto movimento cultural estabelece como ponto de partida reciclar a Semana de Arte Moderna de 22.

O Clube da Madrugada produziu um manifesto em que seus membros constataam a ausência de atividades no âmbito da literatura, escultura, pintura, arquitetura, a superficialidade de estudos sociológicos e econômicos e a escassez de estudos filosóficos. O Manifesto foi publicado na primeira e única edição da *Revista Madrugada*, em novembro de 1955.

Do ponto de vista da espacialidade, tem importância no período o cinema como arte e como festa. A sua importância decorre da produção e exibição cinematográfica e também pela sua relação com a produção econômica, política e cultural da região (COSTA, 1996). Além disso, os cinemas se constituíam em centralidades urbanas pelas várias atividades que agregavam na rua e nos bairros em que se localizavam.

O cinema explicita a dimensão da cidade que, se de um lado é influenciada por processos amplos, como a própria indústria do cinema, o que sobressai é uma escala de tempo da história local que não é a mesma dos grandes processos históricos. Para a maioria da população, o cinema não é apenas uma obra de arte, é sobretudo uma festa. E a sua história em Manaus se confunde com a própria história da cidade. Num primeiro momento, exibido para a elite no Teatro Amazonas e Polytheama, e posteriormente popularizando-se em salas de hotéis, confeitarias, feiras, arraiais, circos, cafés-concertos, teatros de variedades e em pleno espaço aberto, nas praças públicas.

No período de 1920 a 1967, seguindo dados publicados pela pesquisadora Selda Vale da Costa (1996, p. 258-266) existiam em Manaus, considerando a localização, os seguintes cinemas:

Na parte central:

- Cine Alcazar - Cine Guarany (1907-1984) localizado na Praça Heliodoro Balbi;
- Cinema Avenida (1909, 1912, 1936-1973) localizado na Avenida Eduardo Ribeiro;
- Cinema Rio Branco funcionou até 1928, na Rua Barroso;
- Cinema Polytheama (1912-1973) situado na Avenida Getúlio Vargas;
- Cinema Odeon (1913-1973) localizado na Avenida Eduardo Ribeiro.

Na periferia próxima do centro:

- Cinema Popular (1920, 1926-1970) localizado na Avenida Joaquim Nabuco, no Alto de Nazareth;
- Cine Eden (Cine Veneza, Novo Veneza, Cine - Teatro Guarany) funcionou de 1945 até 1989 na Rua Jonathas Pedrosa;

Nos bairros:

- Ideal-Cine (1928-1930) funcionando na Rua Comendador Alexandre Amorim, no bairro de Aparecida;
- Cine Glória (1928 até os anos 50) situado no bairro da Glória;
- Cine Paroquial (1937 até os anos 40), localizado no bairro de São Raimundo;
- Cine Ideal - funcionou até os anos setenta no bairro de São Raimundo;
- Cine Vitória (1950-1973) situado na Avenida Leopoldo Peres, no bairro de Educandos;
- Cine Ypiranga (1960-1983) localizado na Rua Carvalho Leal, no bairro da Cachoeirinha (COSTA, 1996, p. 258-266).

O cinema constituiu-se, até o aparecimento da televisão no final dos anos sessenta, num elemento lúdico, empreendimento comer-

cial e componente criador do imaginário coletivo pela possibilidade de criar condições de saber sobre o espaço.

Portanto do ponto de vista da espacialidade da cidade de Manaus de 1920 a 1967, as festas e os acontecimentos ligados à arte delimitavam o cotidiano das pessoas que produziam o espaço urbano da cidade no período caracterizado como o da cidade em crise. Isso mostra que a construção da espacialidade urbana, apesar de todo controle e da crise econômica que aniquilam as formas de relações sociais existentes, tem na festa e na arte a possibilidade da persistência da dimensão humana e simboliza a resistência, embora quem o faça talvez não compreenda essa dimensão, mas o faz, reinventando formas de relações com as coisas, com os objetos, consigo e com os outros.

Breves considerações finais

Duas conclusões são passíveis de sustentação e no texto de 2003 já foram esboçadas. A primeira é que a crise da cidade de Manaus no período de 1920 a 1967 não é homogênea, não atinge a todos igualmente e em alguns casos nem mesmo se faz notar. A dimensão social desse processo é, sobretudo, uma dimensão espacial, sendo, por isso, concebida como uma prática socioespacial, tendo a cidade como o lugar da ação. Isso decorre de que há na cidade e, especificamente, em Manaus espacialidades que não coincidem com o inventário dos objetos no espaço nem com seu discurso e representação.

A segunda conclusão é consequência da primeira e se refere às permanências e às transformações que têm, quase sempre, o sentido da destruição. Posto dessa maneira, aparece a concepção de cidade calcada numa visão nostálgica, “aqui havia isto.” Porém, este é um falso problema, visto que a cidade está permanentemente sendo produzida, reproduzida e recriada, configurando-se não apenas como o lugar das perdas, mas também e, principalmente, como o lugar das possibilidades.

Já reproduzi em crônicas em jornais diários um diálogo fictício que denota as espacialidades que desapareceram, nem sempre deixando marcas na paisagem, mas permanecendo enquanto memória, e que só tem sentido para quem viveu e vivi na cidade, e que vale a pena reproduzir novamente aqui:

- Existe a Praça General Osório?
 - Não, não existe.
 - E o festival folclórico, onde se realiza?
 - Também acabou.
 - Há o Seringal Mirim?
 - Sim. Quer dizer, o lugar há, mas as seringueiras foram derrubadas.
 - Existe a bola da João Coelho?
 - Sim. Quer dizer, onde existia a fonte luminosa, não, nem a bola. No lugar, construíram um viaduto e colocaram um semáforo.
 - Mas o Cine Odeon, ainda existe? - Não, nem o Avenida, nem o Polytheama nem o Guarany, nem o Vitória, nem o Popular, nem o Ypiranga, nem uma porção de outros.
 - Nem aquele prédio bonito da Praça do Congresso? - Não. Nem o prédio do Banco da Borracha na avenida 7 de Setembro, nem o prédio da chefatura de Polícia na rua Marechal Deodoro, nem o Chapéu de Palha na Vila Municipal.
 - E as mangueiras que ornamentavam as nossas praças e as nossas ruas?
 - Imagino que tenham sido derrubadas como o foram os *ficus-benjamins* e quase todo o verde que cobria a cidade.
 - E o aviaquário?
- Nenhuma marca, só as escadarias da matriz permaneceram e hoje está tudo ocupado por ambulantes.
- E o Parque Amazonense, o campo do General Osório e os campos de várzea?
- O General Osório está cercado, só uns poucos podem utilizá-lo. O Parque Amazonense foi demolido e os campos de várzea estamos destruindo.
- E o Parque 10? Esse é impossível não estar lá.
- Bom, depende do que a gente chama de Parque 10. Se for o balneário, não existe mais, hoje é um curso d'água fétido que em nada lembra aquele burburinho de pessoas aos sábados e domingos.
- A Ponte da Bolívia e a Cachoeira do Tarumã também foram destruídas?
- Sim, restaram espaços diversos e a memória do lugar.
- As coisas mudaram um pouco, não?
 - É, as coisas sempre mudam. "A cidade muda tanto como o coração dos mortais".

Em Manaus, em pouco mais de uma geração se construíram e destruíram coisas nem sempre belas, mas referências da cidade. Manaus parece uma construção inacabada, onde cada geração pode construir um pouco, quase sempre destruindo o que já se construiu.

A cidade, então, aparece como o lugar do vivido, mas de um vivido espedaçado em que a memória não detém a ação do produzir o espaço, havendo no processo de criação da cidade a predominância do esquecimento, do desenraizamento e da destruição das formas espaciais.

É importante não perder de vista que o processo de destruir é também o de reconstruir, dando a dimensão do não acabado. A cidade de Manaus não pode ser vista apenas como lugar das perdas, mas também e, principalmente como das possibilidades de construção de uma nova vida, por meio da resistência e da reconstrução de formas e conteúdos espaciais dotados de novas dimensões e significados.

Neste sentido, Manaus tem o pôr do sol da Ponta Negra que, apesar de tudo, ainda continua como descreveu Mário de Andrade em 1927, no livro *Fotógrafo e turista aprendiz*.

E principiou um dos crepúsculos mais imensos do mundo, é impossível descrever. Fez crepúsculo em toda a abóbada celeste, norte, sul, leste, oeste. Não se sabia pra que lado o sol deitava, um céu todinho em rosa e ouro, depois lilás e azul, depois negro e encarnado se definindo com furor. Manaus a estibordo. As águas negras por baixo. Dava vontade de gritar, de morrer de amor, de esquecer tudo. Quando a intensidade do prazer foi tanta que não me permitiu mais gozar, fiquei com olhos cheios de lágrimas (ANDRADE, 1927).

O pôr do sol da Ponta Negra enquanto fenômeno natural, Manaus ainda tem, enquanto espacialidade não mais.

Referências

ASSUNÇÃO, Alvir. Feixe de lenha no ombro e lata d'água na cabeça. *Jornal Amazonas em Tempo*. Manaus, abr. 1995. Caderno Arte Final.

_____. Festeiros e clubes. *Jornal Amazonas em Tempo*. Manaus, mai. 1995. Caderno Arte Final.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1988.

- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 2. ed. - São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- COSTA, Selda Vale da. *Eldorado das ilusões*. Cinema & sociedade: Manaus 1897-1935. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.
- FORJAZ, Maria Cecília Spina. *Tenentismo e política: tenentismo e camadas médias urbanas na crise da Primeira República*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- LEFEBVRE, Henri - *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Moraes, 1991.
- MARTINS, José de Souza. *Subúrbio, vida cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo*. São Paulo: Hucitec; São Caetano: Prefeitura de São Caetano do Sul, 1992.
- _____. *O poder do atraso: ensaios de sociologia da história lenta*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- MATOS, Olgária. "Amor e cidade, amor na cidade: Walter Benjamin". In: MAGALHÃES, Maria Cristina Rios [Org.]. *Na sombra da cidade*. São Paulo: Editora Escuta, 1995, p. 14-32.
- OLIVEIRA, José Aldemir. *Cidades na selva*. Manaus: Valer, 2000.
- _____. *Manaus de 1920-1967: cidade doce e dura em excesso*. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas; Edua, 2003.
- REIS, Arthur Cezar Ferreira. *O seringal e o seringueiro*. 2 ed. - Manaus: Editora da Universidade do Amazonas/Governo do Estado do Amazonas, 1997.
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- SANTOS, Eloína Monteiro dos. *A rebelião de 1924 em Manaus*. Manaus: Editora Calderaro; Suframa, 1985.
- TUFIC, Jorge. *Clube da Madrugada: 30 anos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.

A literatura infantil contemporânea: a leitura da palavra e da imagem

Jéssica Laiane Pereira Barbosa (UEA)⁵³

Elaine Pereira Andreatta (UEA)⁵⁴

Muitas são as pesquisas realizadas no espaço acadêmico acerca das práticas de leitura como tentativa de apontar caminhos para a formação de leitores efetivos, capazes de interpretar textos representativos das diferentes manifestações de linguagem. Nesse sentido, é que este artigo preocupa-se em discutir concepções de letramento e multiletramento, destacando no livro de literatura infantil contemporânea as relações entre imagens e textos verbais, a partir de suas naturezas constitutivas.

Assim, objetiva-se analisar os aspectos multissemióticos do livro de literatura infantil, a fim pensar os sentidos da leitura do livro literário para crianças, compreendendo a ilustração não como uma mera representação, mas como um processo de ressignificação de sentidos dados por cores, formas, diagramação e a relação entre os sistemas semióticos que harmonizam dizeres.

A metodologia é, inicialmente, bibliográfica, pautada nos autores Roxane Rojo (2009), Angela Paiva Dionísio (2014), Sophie Van der Linden (2011) e Nelly Novaes Coelho (2000). Em seguida, realizou-se a análise do livro *Malvina* (2012) do autor e ilustrador André Neves, buscando evidenciar e analisar os aspectos específicos do livro ilustrado que contribuem para a formação do leitor, além de refletir sobre a necessidade de compreensão dos aspectos teóricos pelo professor, como os conceitos de letramento, letramentos múltiplos e multissemióticos.

O trabalho se organiza em duas seções: a primeira seção apresenta o referencial teórico que trata de discutir letramento e multiletramento, além dos conceitos ligados à literatura infantil contempo-

⁵³ Graduanda em Pedagogia na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), bolsista UEA (2016-2017) e integrante do Grupo de Pesquisa Estágio, Ensino e Formação Docente da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

⁵⁴ Professora Assistente na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Mestre em Letras pela Universidade Federal do Amazonas e integrante do Grupo de Pesquisa Estágio, Ensino e Formação Docente da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

rânea, fazendo uma breve introdução ao livro ilustrado. Na segunda parte, apresentam-se conceitos relacionados ao livro ilustrado e sua organização, e, concomitantemente, realiza-se a análise do *corpus*, evidenciando-se os recursos multissemióticos acionados no livro do autor e ilustrador André Neves e os efeitos de sentido produzidos na relação entre a história narrada e a história ilustrada.

Assim, este artigo também tenciona mostrar a necessidade de repensar a importância da ilustração no livro de literatura infantil como forma para transformar a leitura do livro literário infantil em uma prática ainda mais significativa, realizando análise acerca das multissemioses acionadas de modo a ultrapassar uma prática que relega a imagem a um segundo plano, desconsiderando-a como constitutiva da história.

1 Os multiletramentos no espaço escolar e a literatura infantil

Ao falar em leitura, não podemos nos prender a textos escritos, palavras ou livros, a leitura em sua plenitude ultrapassa esses modelos. Podemos ler desenhos, expressões, pessoas, objetos, sinais, atitudes, rabiscos, sons, uma vez que o mundo está pronto para ser lido, e essa maneira ampla de leitura não é convencional. Dessa forma, compreendemos que a leitura passa a ser uma atividade de produção de sentidos bastante complexa. Estudos recentes como o de Dionísio (2006, p. 131) têm destacado que atualmente “uma pessoa letrada deve ser uma pessoa capaz de atribuir sentidos a mensagens oriundas de múltiplas fontes de linguagem, bem como ser capaz de produzir mensagens, incorporando múltiplas fontes de linguagem.” Por envolverem, portanto, cada vez mais vários modos semióticos, as atividades de leitura e de escrita têm exigido leitores com maior capacidade de letramento.

O letramento uma prática social de leitura que envolve além de habilidades alfabéticas, conhecimento de mundo, sociabilidade, comunicação, cotidiano. Soares (2006) nos diz que o termo “letramento” surgiu na conjuntura das grandes transformações culturais, sociais, políticas, econômicas e tecnológicas, expandindo o que antes tradicionalmente conhecia-se apenas como alfabetização. A autora define o letramento como “o estado ou condição de indivíduos ou

de grupos sociais de sociedades letradas que exercem efetivamente as práticas sociais de leitura e de escrita, participam competentemente de eventos de letramento” (SOARES, 2002, p. 145). Buscando ampliar esse conceito, lembramos que Kleiman afirma que

o letramento é complexo, envolvendo muito mais do que uma habilidade (ou conjunto de habilidades) ou uma competência do sujeito que lê. Envolve múltiplas capacidades e conhecimentos, muitos dos quais não têm necessariamente relação com a leitura escolar, e sim com a leitura de mundo, visto que, o letramento inicia-se muito antes da alfabetização (2005, p.18).

O conceito de letramento, segundo a autora Rojo (2009), engloba diversas habilidades a fim de promover a leitura como função social, cultural e crítica, partindo de um texto pré-estabelecido por um autor, até que se recrie como texto de opinião própria. Existem várias formas de letramento, o elitizado, valorizado e o popular, vernacular, não valorizado. O primeiro que diz respeito aos espaços e discursos formais e o segundo se refere aos espaços e discursos não formais. Atualmente, os textos ultrapassaram as páginas e as letras e se fazem presentes de diversas formas em diferentes locais. Assim, não se pode mais falar em texto pensando apenas no escrito, se expressões diversas são entendidas como textos, e, além disso, a sociedade multicultural não permite que se olhe em apenas um horizonte da língua, pois as muitas culturas pelas quais os indivíduos das mais variadas classes sociais perpassam se cruzam na escola, e isto não pode ser negligenciado. Diante disso, Rojo (2009) questiona o termo letramento no singular, e fala em letramentos, letramentos múltiplos, multiletramentos.

O multiletramento engloba os tipos de letramento (social), os tipos de texto (gênero, semiose) e as culturas existentes no meio social:

O conceito de *letramentos múltiplos* é ainda um conceito complexo e muitas vezes ambíguo, pois envolve, além da questão da multisssemiose ou multimodalidade das mídias digitais que lhe deu origem, pelos menos duas facetas: a *multiplicidade de práticas* de letramento que circulam em diferentes esferas da sociedade e a *multiculturalidade*, isto é, o fato de que diferentes culturas locais vivem essas práticas de maneira diferente (ROJO, 2009, p. 109).

O multiletramento, por ser um conceito novo e complexo é ainda pouco praticado nas escolas, pois coloca o aluno em contato com variados gêneros, vindos de diversas culturas e de diferentes *status* sociais, e isso ainda é ato escasso no ambiente escolar, apesar de ser o melhor caminho para a formação de um bom leitor crítico e reflexivo. Rojo (2009) afirma que a escola tem sido um espaço apenas para textos do tipo valorizados, dominantes, e, em alguns casos, distantes da realidade dos alunos, do seu contexto social. Aproximar da realidade deles os textos trabalhados na escola e ultrapassar o uso do texto apenas como pretexto para estudar gramática são práticas de multiletramento que aumentam as possibilidades da formação de um bom leitor. De acordo com Rojo (2009, p. 115),

Cabe, portanto, também à escola potencializar o diálogo multicultural, trazendo para dentro de seus muros não somente a cultura valorizada, dominante, canônica, mas também as culturas locais e populares e a cultura de massa, para torná-las vozes de um diálogo, objetos de estudos e de crítica. Para tal é preciso que a escola se interesse por e admita as culturas locais de alunos e professores.

Rojo (2009) elenca três níveis de letramentos: “os letramento múltiplos, deixando de ignorar ou apagar os letramentos culturais locais de seus agentes (professores, alunos, comunidade escolar) e colocando-os em contato com os letramentos valorizados, universais e institucionais; (...) assumindo seu papel *cosmopolita*” (2009, p. 107). O segundo: “os letramento multissemióticos, exigidos pelos textos contemporâneos, ampliando a noção de letramento para o campo da imagem, da música, das outras semioses que não somente a escrita” (2009, p. 107), e o terceiro: “os letramentos críticos e protagonistas requeridos para o trato ético dos discursos em uma sociedade saturada de textos e que não pode lidar com eles de maneira instantânea, amorfa e alienada” (2009, p. 108). Estes níveis complementam o conceito de multiletramentos e coloca em discussão as práticas metodológicas e sua necessidade de resignificação para que se alcancem esses níveis no ato de desenvolver competências leitoras.

Nesse sentido, é importante ressaltar que os gêneros que circulam em nosso cotidiano hoje apresentam uma variedade de linguagens que criam a necessidade de compreendermos como se processam essas construções. A escola, por sua vez, para ensinar a leitura, precisa levar

em conta os “multi e os novos letramentos, as práticas, os procedimentos e gêneros em circulação nos ambientes da cultura de massa e digital e no mundo hipermoderno atual” (ROJO, 2015, p. 135).

Partindo do pressuposto de que o multiletramento engloba as variadas formas de produzir textos, é importante ressaltar dois conceitos básicos desse processo para o sucesso de sua prática, um deles é a multimodalidade, que, segundo Dionísio (2014, p. 48), “é uma abordagem interdisciplinar que entende a comunicação e a representação como envolvendo mais que a língua” e “pressupõe que a representação e a comunicação sempre se baseiam em uma multiplicidade de modos, todos contribuindo para o significado.” (2014, p. 48). O outro conceito é o de multissemióse, que está dentro do conceito de multimodalidade, e, de acordo com Dionísio (2014, p. 44) são “procedimentos e capacidades de leitura e produção que vão muito além da compreensão e produção de textos escritos, pois incorporam a leitura e (re) produção de imagens e fotos, diagramas, gráficos e infográficos, vídeos, áudio etc”.

Estes conceitos estão intimamente ligados, e precisam se fazer presente, de acordo com a autora, dentro da escola, nas práticas dos professores, nas atividades propostas para o aluno. Há uma possibilidade muito grande nos processos multimodais e multissemióticos de se desenvolver a escrita e leitura conjuntas ao letramento, contribuindo com a formação de sujeitos capazes de protagonizar seus textos e seus discursos e opinar a partir de textos e discursos de terceiros.

É nesse ínterim que aparece a literatura infantil e o livro ilustrado. Segundo Dionísio (2014), nos primeiros contatos das crianças com textos, estes são imagéticos, em livros com narrações e ilustrações, e com o passar do tempo e com a maturidade que a criança se depara mais com textos em linguagem verbal, o que a autora critica, pois as possibilidades de leitura existentes dentro do multiletramento semiótico são muitas e explorar apenas o texto composto por unidades linguísticas reduz a quase nada o acervo de gêneros que podem e devem ser explorados nas escolas.

O livro de literatura infantil foi, desde sempre, culturalmente incorporado ao ensino das primeiras letras, fazendo parte do acervo inicial que a criança e do seu contato com a leitura. Nesse sentido, parece ser importante pensar a literatura infantil para irmos adiante. Primeiramente é uma literatura, escrita e pensada para um público

infantil, e por se tratar deste público é uma mistura de imaginação e realidade, envolve sonhos e fantasias, que muito interessa as crianças e chama a atenção delas. Coelho (2000, p. 31) afirma ainda que

o livro infantil é entendido como uma “mensagem” (comunicação) entre um autor-adulto (o que possui a experiência do real) e um leitor-criança (o que deve adquirir tal experiência). Nessa situação, o ato de ler (ou de ouvir), pelo qual se completa o fenômeno literário, se transforma em um ato de aprendizagem (COELHO, 2000, p. 31).

Dessa forma, entende-se que há uma troca de experiências entre o autor e o leitor, e em meio a este processo ocorre também o ato de aprendizagem através da leitura, daí a importância da literatura para o letramento e a relevância que esta alcançou no decorrer da história.

A literatura infantil coloca o autor-adulto como uma peça fundamental para que o ato de leitura se torne eficaz, mas, o próprio leitor-criança pode se apropriar desta por conta própria, através da leitura das imagens. Com o avanço da tecnologia simultâneo ao avanço das obras literárias, a literatura infantil ganhou uma nova face, mais colorida e animada: a literatura infantil contemporânea, que além de contar com textos escritos dispõe também de outras semioses em seu conteúdo, transformando o antigo livro de literatura infantil, lido pelos adultos e ouvido pelas crianças, em uma nova forma de apresentação e leitura, mais acessível a seu público alvo, mais leve e manipulável.

A literatura infantil contemporânea contempla o livro ilustrado que, segundo Van der Linden (2011, p. 24), é “obra em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto que, aliás, pode estar ausente [é então chamado, no Brasil, de livro-imagem]. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens”. É um tipo de obra, não um gênero, mas abarca diversos gêneros, e o que está em questão aqui é a literatura infantil contemporânea.

O livro ilustrado proporciona ao leitor uma aproximação com a narrativa, a partir das imagens, e de outros recursos usados pelo autor do livro. A partir da leitura do texto concomitante à imagem o leitor irá inferenciar o sentido do texto. Além disso, poderá recontar a história a um adulto ou a outra criança, mas, para isso, é de extrema importância que este leitor seja multiletrado, conheça e reconheça as

propriedades de leitura, e que tenha sido instigado a desenvolver as competências linguísticas que precedem a alfabetização.

É importante ressaltar que o livro de literatura infantil ilustrado dá à criança uma possibilidade de imaginar e de prever alguns acontecimentos da história a partir de suas propriedades que serão detalhadas na próxima seção. Tais propriedades, Linden (2011) chama de categorias de análise ou propriedades do livro ilustrado. Aqui, usaremos o termo categorias de análise, pois estes serão os parâmetros norteadores para a leitura dos livros de literatura infantil contemporânea em questão.

2 Analisando o livro *Malvina*, de André Neves: a leitura da palavra e da imagem

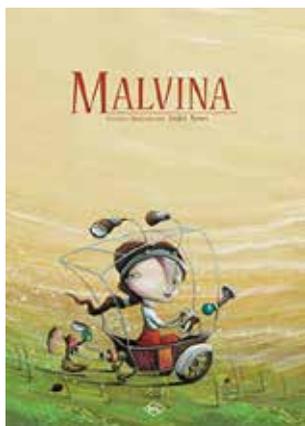
Para analisar o livro ilustrado, considerando suas características particulares, tem-se como base a obra de Sophie Van der Linden, *Para ler o livro ilustrado* (2011). A partir das leituras, foram elencadas algumas categorias de análise presentes nas obras escolhidas do autor e ilustrador André Neves que ajudam a olhar a relação palavra e imagem no livro ilustrado, enquanto objeto de análise.

O livro ilustrado é muito mais que um texto acompanhado de imagens, é uma forma de comunicação entre as linguagens (escrita e imagética) e o leitor. Não se pode confundir o livro ilustrado com outros tipos de livros que contêm imagens e textos. O livro ilustrado é tão particular entre os outros que apresenta características próprias, que o diferem de qualquer estilo parecido.

As categorias de análise que irão nortear este trabalho são: página dupla; diagramação; enquadramento; desenquadramento; *status* da imagem; relação de imagem e texto; função de imagem e texto, e serão explicadas e exemplificadas no decorrer da seção.

A obra selecionada – *Malvina* (2012) – é de André Neves, que atua como escritor, além de ilustrador de suas obras e de outros autores. É arte-educador e promove palestras e oficinas sobre Literatura Infantil e Juvenil. Pelos seus trabalhos, foi agraciado pela FNILJ – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil com o Prêmio Luís Jardim (Melhor Livro de Imagem) e recebeu menções de “Altamente Recomendável”. Pela relevância do trabalho do autor no campo da literatura infantil contemporânea é que sua obra foi selecionada para ser analisadas.

2.1 Análise do livro *Malvina*, de André Neves



(NEVES, 2012).

O livro *Malvina*, de André Neves, escrito em 2012, conta a história de uma menina de mesmo nome que vive inventando coisas, desde um simples protetor de chuva para sapatos até uma grande máquina de “despreocupação” para a mãe. A história é divertida, interessante, traz questionamento quanto à nossa necessidade constante de resolver problemas e à sensibilidade da criança quanto a sua vontade de ajudar os adultos que ama.

Como objeto, o livro se apresenta da seguinte forma: a capa traz uma imagem de Malvina andando em um objeto estranho e, em vermelho e letras grandes, o título já aponta uma ideia de quem é Malvina, uma menina criativa que gosta de objetos diferentes dos usuais, o que instiga o leitor a abrir o livro e mergulhar na história que se propõe. A imagem de capa evidencia uma menina em um carrinho atípico, o que já introduz o leitor à possibilidade de grandes surpresas. O formato do livro é vertical “à francesa”, contém páginas duplas e não tem moldura, a imagem ora permanece dentro dos limites da página, ora sangra à margem do livro dando uma ideia de extracampo, quando deixa algumas figuras implícitas para serem reveladas na próxima página. A técnica de ilustração é a combinação de traços e coloração, dentro da técnica mista, e o estilo é caricatural, com cores fortes. O livro mostra sempre um instante movimento, dentro de um tempo cronológico e o espaço é a casa de Malvina.

A primeira categoria a ser analisada é a Página Dupla. Como afirma Van der Linden (2011), “a organização das diferentes

mensagens não necessariamente respeita a compartimentação da página. Textos e imagens se dispõem livremente na página dupla” (p. 65), isso possibilita várias formas de organização das páginas. A ausência de moldura na página dupla traz um sentido de extracampo para o leitor, é como se a imagem unida ao texto não coubessem naquela página, e há a necessidade de se descobrir o que mais o livro quer revelar, principalmente quando a imagem começa em uma página e termina em outra. A página dupla também permite penetrar na imagem, como se esta falasse por si só, a imagem chama atenção na página e é a primeira a ser evidenciada pelo leitor, e o texto escrito se torna um mecanismo de apoio para compreender o sentido em sua totalidade, como verificamos nas figuras 1, 2 e 3:



Figuras 1: Evidência da Página Dupla. (NEVES, 2012, s/p).



Figuras 2: Evidência da Página Dupla. (NEVES, 2012, s/p).



Figuras 3: Evidência da Página Dupla. (NEVES, 2012, s/p)

Nos exemplos acima, percebe-se claramente a visão de extracampo, em que alguns dos elementos da imagem não estão dentro da página, o que leva o leitor a buscar no texto as informações que a imagem oculta, e, unindo os elementos, constrói a sua compreensão e interpretação. Na figura 1, Malvina está construindo uma geringonça gigante, isso é o que chama atenção de imediato ao olhar a página, depois desse contato inicial com a imagem, ao ler o texto, as lacunas são preenchidas, e é possível compreender que a menina fez um objeto enorme com tudo aquilo que ela já tinha inventado, cheio de válvulas, parafusos e engrenagens. No texto, é mencionado um botão vermelho que não aparece na imagem, e é revelado na próxima página, evidenciando os elementos de extracampo.

Na figura 2, a mãe e a menina estão brincando na máquina de diversão que as duas juntas inventaram, a máquina, a cada página, é mostrada de um ângulo diferente. Nesta página, é mostrada de cima, compondo o todo da geringonça que Malvina inventou, somente unindo todas as páginas anteriores é que se constrói a compreensão da imagem. Assim, texto e imagem são muito complementares. Já na figura 3, que é a página que finaliza a narrativa, o texto traz um diálogo que não é explícito nela, pois não apresenta balões nem algum outro elemento que sugira fala entre os personagens, então o texto é totalmente necessário para finalizar a narrativa, sendo que a imagem só revela o que é dito no final do texto escrito, apesar de ela estar em evidência pela página dupla e ser a primeira a chamar atenção.

As próximas categorias a seguir analisadas são Enquadramento e Desenquadramento. O Enquadramento é um termo oriundo do cinema (Linden, 2011) e consiste simplesmente em enquadrar a imagem na página, como uma foto, ou uma cena de filme. O Desenquadramento é o contrário, desenquadra a imagem, e junto à página dupla traz a visão de extracampo para o livro, principalmente quando a imagem sangra à margem do livro. Vejamos a primeira categoria:



Figura 4: Enquadramento. (NEVES, 2012, s/p).

A figura 4 mostra um exemplo de enquadramento, em que a imagem está centralizada, e, no canto superior da primeira página, aparece o texto. A primeira impressão é a da imagem em que Malvina está pilotando um de seus objetos esquisitos, e o texto já vem explicando que a menina não era fada nem bruxa e que aquele objeto esquisito é sua vassoura voadora que ela mesma inventou, o que traz o sentido de que a menina gosta de inventar coisas diferentes e inusitadas, que nunca ninguém inventou. Neste caso, o texto é muito importante para compreender quem é Malvina dentro da história, pois, ao olhar a imagem, pode-se imaginar muitas coisas sobre ela, mas o texto vai dizer exatamente quem ela é, o que parece esclarecer a importância de enquadrá-la, uma vez que ela é a protagonista da narrativa.

A figura 5, a seguir, evidencia o uso da categoria Desenquadramento:



Figura 5: Desenquadramento. (NEVES, 2012, s/p).

Na figura, a imagem encontra-se deslocada para o canto esquerdo, enquanto o texto encontra-se no canto inferior direito, dando uma ideia de contraste entre palavra e imagem. A ilustração está mostrando um invento de Malvina, o maior de todos, que ela construiu juntando todos os seus inventos menores, e o texto reforça que ela havia terminado sua invenção, mas que não era certo que esta iria funcionar, o que é revelado apenas nas páginas seguintes, que estão associadas para compor o todo da geringonça de Malvina.

Outra categoria relevante na análise do livro ilustrado é o *Status* da Imagem, a posição da imagem na página. De acordo com Linden, “Já não é possível continuar evocando as imagens de maneira independente umas das outras. As imagens no livro ilustrado estão necessariamente ligadas umas as outras, seja diretamente no espaço da página dupla, seja no âmbito do livro” (2011, p. 44).

Assim, é preciso observar até que ponto o *status* da imagem contribui para a compreensão e interpretação da ideia do texto, já que as imagens não estão isoladas, mas interligadas, o contexto se torna interligado também. Dentro dessa categoria, existem as divisões de tipos de imagem: as imagens isoladas, as sequenciais e as associadas. O livro *Malvina* apresenta dois dos três tipos de imagem, vamos ao primeiro tipo:

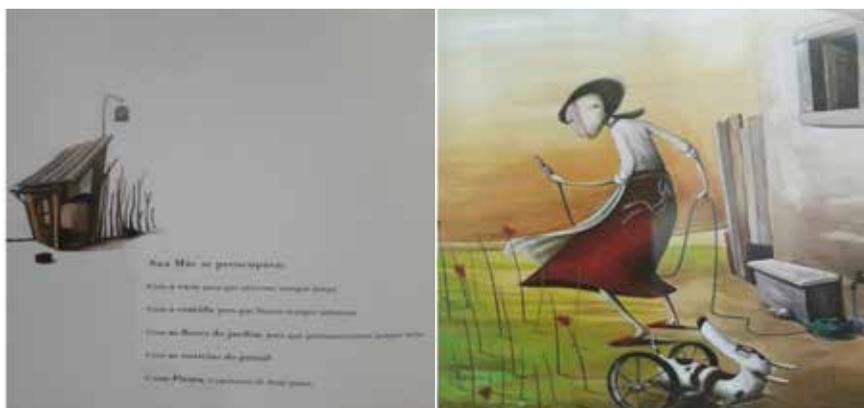


Figura 6: Imagem Isolada. (NEVES, 2012, s/p).



Figura 7: Imagem Isolada. (NEVES, 2012, s/p).

Na imagem isolada, o texto aparece separado da imagem, a linguagem verbal vem primeiro e a imagem logo em seguida. Além disso, as imagens são isoladas umas das outras, no decorrer das páginas. Na figura 6, o texto escrito está descrevendo as preocupações da mãe de Malvina e, em seguida, a ilustração revela algumas das preocupações citadas. Não há uma imagem a seguir, ou na mesma página, a ilustração encontra-se isolada do texto e das demais imagens, e o conteúdo é focado na mãe de Malvina. Já na figura 7, o texto está descrevendo a ideia de Malvina que é de construir algo novo, usando tudo que ela já havia inventado, e se essa nova invenção iria resolver todos os problemas do mundo. Em seguida, a ilustração mostra Malvina carregando todas as suas invenções, empenhada em seu novo invento. Da mesma forma que o primeiro exemplo (Figura 6), o segundo (Figura 7) mostra uma imagem isolada do texto e de outras imagens.

A imagem isolada chama a atenção primeiramente para a ilustração, é como se o texto viesse em seguida para complementar o sentido e contextualizar o escrito com o visual. Já na imagem sequencial, o efeito de sentido produzido está relacionado ao aspecto temporal e às ações, em seqüência, como observamos nas figuras a seguir:



Figura 8: Imagem sequencial. (NEVES, 2012, s/p).



Figura 9: Imagem sequencial. (NEVES, 2012, s/p).

A imagem sequencial, como a própria nomenclatura sugere, aparece em seqüência na página. Uma imagem é continuação do contexto da anterior e todas montam uma teia de sentido no texto.

Na figura 8, tanto a ilustração quanto o texto estão descrevendo, uma a uma, as estranhas preocupações da mãe de Malvina, o que leva a menina a inventar uma máquina de des preocupar. As imagens aparecem em sequência e uma vai dando sentido à outra.

Na figura 9, da mesma forma, a ilustração e o texto estão descrevendo as estranhas invenções de Malvina, momento em que à medida que se lê, consegue-se apreender o sentido das invenções. Estas duas páginas do texto têm uma particularidade em comum; além de serem compostas de imagens sequenciais, a sequência das duas traz um sentido cômico, no decorrer da leitura, e ainda, imaginativo, pois tanto as preocupações da mãe de Malvina, quanto as invenções da menina são coisas muito atípicas, e se a leitura for feita apenas pela imagem ou apenas pelo texto, o leitor terá que ativar sua imaginação para completar a compreensão do contexto posto nestes trechos.

É importante também discutir a organização e a disposição dos elementos na página, texto, imagem ou alguma outra semiose, que é chamada de diagramação. Nesse sentido é que a disposição dos elementos na página pode determinar o caminho da leitura, se ela se iniciará no texto verbal ou na imagem, qual sentido o leitor irá encontrar na interligação dos dois. No livro *Malvina* (2012), o autor da obra mistura vários tipos de diagramação, fazendo o que Van der Linden (2011) nomeia como diagramação mista. Assim, as funções do linguístico e do visual diferem a cada página no livro, mas isso será analisado posteriormente na categoria de análise funções de texto e imagem. A seguir, passamos a pensar na diagramação a partir da figura 10:

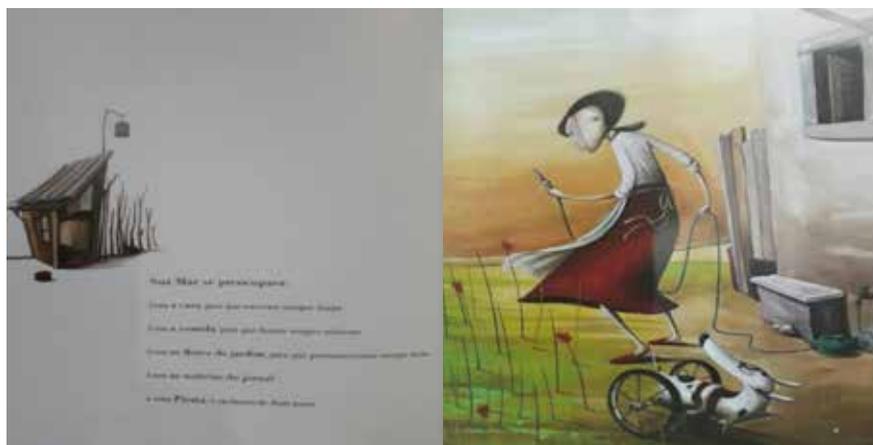


Figura 10: Dissociação. (NEVES, 2012, s/p).

A diagramação por dissociação exemplificada na Figura 10 carrega elementos do *status* de imagem isolada, a posição da imagem está dentro dos parâmetros de organização da página. Este tipo de diagramação separa o texto da imagem, texto em uma página, primeira, e imagem na página seguinte, retomando o que já foi dito sobre esta forma de organização, em que o leitor observa primeiro a imagem, e depois ele olha e lê o texto, para completar os sentidos já aguçados pela ilustração. Essa forma de diagramação produz sentidos diferentes da conjunção, visualizada na Figura 11.



Figuras 11: Conjunção. (NEVES, 2012, s/p).

Neste tipo de diagramação, a imagem e o texto verbal estão conjuntos, nem um nem o outro são evidenciados primeiro ou depois, os dois se encontram no mesmo patamar de observação e importância na leitura e na construção do sentido do texto e a página dupla e o enquadramento contribuem muito para o sucesso deste tipo de diagramação. Na figura 11, Malvina e sua mãe estão se divertindo na nova invenção da menina e o texto completa a imagem afirmando que elas inventaram muitas alegrias juntas, tanto a imagem quanto o texto compõem um sentido mútuo para a narrativa. A seguir, a terceira forma de diagramação, observada na figura 12:



Figuras 12: Compartimentação. (NEVES, 2012, s/p).

Este tipo de diagramação retoma elementos do *status* de imagem sequencial, em que a posição da imagem se encontra dentro das possibilidades de organização da página. Assim, as imagens se dispõem em sequência e, para compreender o todo, é preciso olhar as partes e interligá-las. O texto acompanha as imagens e se mistura a elas.

Por último, ainda é importante analisar a relação que texto verbal e imagem estabelecem dentro do livro como categoria relevante. Dentre as relações, a de colaboração é muito bem observada no livro, como se observa nas figuras a seguir:



Figuras 13: Relação de colaboração. (NEVES, 2012, s/p).



Figuras 14: Relação de colaboração. (NEVES, 2012, s/p).

A relação de colaboração coloca o texto e a imagem como complemento um do outro, em que o sentido não seria possível em sua totalidade na ausência de um ou de outro. Como pode ser observado nas figuras 15 e 16, a sequência está se referindo a manias ou invenções estranhas das personagens e, sem a presença do texto ou da imagem, compreender estas manias e invenções não seria possível sem que ficassem lacunas na interpretação. Ainda nas figuras 15 e 16 é possível perceber a função de texto em relação à imagem, respectivamente as funções de repetição e completiva. Na imagem 16, onde estão sendo expostas as preocupações da mãe de Malvina, o texto repete o que está sendo posto pela imagem de forma sequencial. E na imagem 15, onde estão sendo expostas as invenções de Malvina, o texto completa o significado de cada uma das invenções apresentadas de forma sequencial, complementando a relação de texto e imagem a função de um em face do outro, o que também é muito importante e contribui significativamente para depreender o sentido da narrativa.

Breves considerações finais

Para finalizar este artigo, é importante ressaltar a relevância do multiletramento no processo de leitura. Todos esses conceitos estudados são extremamente valiosos no campo dos multiletramentos, os quais precisam ser aprofundados para que a prática possa ser compreendida. Dessa forma, o que aqui mostramos buscou analisar

o livro de literatura infantil contemporânea do escritor e ilustrador André Neves, explorando os aspectos multimodais apresentados no livro *Malvina* (2012) e refletindo sobre a formação do professor, ao se deparar com um livro multimodal e obrigar-se a repensar suas práticas de leitura a partir de novas concepções teóricas.

Nesse sentido é que as categorias de análise aqui observadas ajudam o professor pesquisador a realizar a leitura do livro ilustrado de uma forma mais abrangente, observando todas as formas de ler com seus alunos para levá-los a interpretar e compreender a obra. Dessa forma, há a necessidade de, nos anos iniciais do ensino fundamental, discutir sobre uma prática de leitura que possa contribuir com práticas de alfabetização, letramento e multiletramentos, despertando o interesse pelo livro e, conseqüentemente, formando o hábito de leitura.

Assim, o livro infantil de literatura contemporânea nos oferece uma infinita possibilidade de trabalhar com a leitura: pelo interesse que desperta, é alvo de atenção dos alunos; pela linguagem que utiliza, é espaço de recursos multissemióticos; pelos diferentes propósitos que apresenta no ato de narrar e descrever, pois cumpre diversas funções literárias.

Nos livros literários infantis, as ilustrações funcionam como elemento enriquecedor das obras, sendo um aspecto visual que tanto atrai as crianças pela sua beleza quanto ajuda a contar a história, não devendo, portanto, ser menosprezado pelos mediadores de leitura. Ao contrário, o entendimento de que a leitura não está presa apenas às palavras, mas que é um processo de compreensão abrangente destas e das imagens, leva a ressaltar a necessidade e a importância da formação, desde cedo, de leitores de imagens.

Referências

- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. 1 ed. - São Paulo: Moderna, 2000.
- DIONISIO, Angela Paiva. *Multimodalidades e leituras: funcionamento cognitivo, recursos semióticos, convenções visuais*. Recife: Pipa Comunicação, 2014.
- KLEIMAN, Angela. *Preciso ensinar o letramento? Não basta ensinar a ler e a escrever?* Campinas: UNICAMP/MEC, 2005.
- LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NEVES, André. *Malvina*. São Paulo: DCL, 2012.
- ROJO, Roxane. *Letramentos múltiplos, escola e inclusão social*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- SOARES, Magda. *Novas práticas de leitura e escrita: letramento na cibercultura*. Educação & Sociedade. Vol.23, n. 81, p.143-160, dez. 2002.

Bairro Praça 14 de Janeiro: cultura e resistência negra

Erivonaldo Nunes de Oliveira (SEDUC/AM)

Uma das tarefas mais importantes do historiador é dizer como as coisas que são chegaram a ser como são. Ao contrário do que se imagina o trabalho dos historiadores não está preso a um passado sem sentido e que só interessa a eruditos; o passado é, de algum modo, sempre presente. Por isso é tão fundamental saber e, principalmente, compreender os caminhos pelos quais passamos para poder chegar até aqui (SAMPAIO, 2011, p. 07-08).

É interessante observar que quando a historiadora Patrícia Sampaio escreveu o texto acima fazendo referência ao tema da escravidão na Amazônia e a presença negra na região, procurando enfatizar a ideia de que “o trabalho dos historiadores não está preso a um passado sem sentido e que não interessa [apenas] a eruditos”, não imaginava que depois de algum tempo o seu próprio trabalho, viria a influenciar uma discussão de menor porte, é claro, como é a nossa nesse artigo.

Do que trata a nossa discussão nesse artigo? Qual o nosso objetivo? Responderemos de imediato, a primeira pergunta: trata-se da história do bairro da Praça 14 de Janeiro, em Manaus. Quanto ao objetivo: a ideia do nosso trabalho é proporcionar, além, de uma breve discussão sobre a sua história, é provocar uma rápida reflexão sobre cultura e resistência política dos seus moradores. Seguindo os passos de Sampaio: “o passado [está], de algum modo, sempre [no] presente”. Nesse sentido, o nosso artigo procurará demonstrar que fragmentos da história do passado do bairro da Praça 14 estão bem vivos, no presente, na história da cidade de Manaus, e como tão bem disse, a nossa historiadora, no parágrafo que inicia nosso texto: além de ser importante “dizer como as coisas que são chegaram a ser como são [...] é fundamental saber, e principalmente, compreender os caminhos pelos quais [os seus moradores passaram] para poder chegar até aqui” (SAMPAIO, 2011, p. 07-08).

Um pouco da história do bairro Praça 14 de Janeiro

A história do bairro da Praça 14 de Janeiro, localizado na Zona Centro-Sul de Manaus, está ligada ao episódio da revolta militar, que marcou a renúncia do então governador Gregório Thaumaturgo de Azevedo. Esse episódio foi motivado, segundo os registros locais, por servidores públicos, que juntamente com o apoio de parte da população da cidade, saíram às ruas para reclamar o pagamento de salários atrasados⁵⁵. Após a renúncia de Thaumaturgo Azevedo e a posse do militar, Eduardo Ribeiro, no mesmo ano, o novo governador cedeu, na Rua Japurá, um terreno para estabelecer Maria Severa Nascimento Fonseca, ex-escrava maranhense de Alcântara, os filhos Manoel, Antão e Raimundo⁵⁶ e um conhecido de todos da família, chamado Felipe Nery Beckmann⁵⁷ (SILVA, 2011, p. 173). Segundo Jamly Souza da Silva, a revolta de 1892,

culminou com a morte do soldado João Fernandes Pimenta. E, em sua homenagem, o bairro que tinha o nome de Praça da Conciliação, passou a chamar-se Praça Fernandes Pimenta. Esse nome foi mudado em seguida, para Praça 14 de Janeiro, em referência à data revolucionária. Nos idos de 40, do século XX, a colônia portuguesa solicitou à Câmara Municipal a troca da Praça 14 para Praça Portugal, solicitação essa deferida pelos políticos, mas não aceita pelos moradores do bairro, que preferiram continuar com a antiga nomenclatura (SILVA, p. 174-175).

É interessante observar que o esforço da classe dirigente da cidade em atender, na década de 1940, aos interesses da colônia portuguesa, na época muito influente, politicamente, junto ao poder municipal, para mudar o nome da *Praça 14 para Praça Portugal*, não contou com o apoio da população do bairro. Nesse sentido, um dado que contribuiu para marcar o desconforto da população em relação à discordância da mudança do nome do bairro, porque, a denominação Praça 14 de Janeiro esteve ligada,

⁵⁵ SIQUEIRA, Cecília. Disponível em: <http://www.emtempo.com.br/praca-14-de-janeiro-131-anos-de-resistencia-diversidade-e-samba/>. Acesso em 04/09/2016.

⁵⁶ SIQUEIRA, Cecília. Disponível em: <http://www.emtempo.com.br/praca-14-de-janeiro-131-anos-de-resistencia-diversidade-e-samba/>. Acesso em 04/09/2016.

⁵⁷ SIQUEIRA, Cecília. Disponível em: <http://www.emtempo.com.br/praca-14-de-janeiro-131-anos-de-resistencia-diversidade-e-samba/>. Acesso em 04/09/2016.

a personagens populares, foi a criação por parte dos moradores, da marchinha de carnaval que dizia: ‘Não está direito/ não está legal/ em mudar o nome da Praça 14/ Para Praça Portugal’ (SILVA, 211, p. 174-175).

O episódio que marcou o repúdio da população, registrado na marchinha de carnaval, de pronto fez vir à memória o ensinamento de Walter Benjamin, aos historiadores. Em “Sobre o conceito da História”, especificamente na tese 3, Benjamin ensina: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 2012, p. 242). Nessa linha, Selva Guimarães Fonseca, a propósito dos ensinamentos benjaminianos aos historiadores, afirma que “Benjamin alerta os historiadores para as transformações menos perceptíveis, uma vez que a experiência humana se manifesta não apenas na natureza política da luta de classes, mas como sentimentos, valores e imagens” (FONSECA, 2003, p. 45).

A propósito: por que ao tratar da história do bairro e registrar a resistência da população, no episódio da mudança de nome, reportou-se ao pensamento benjaminiano? Porque, acredita-se que é possível analisar a história do bairro da Praça 14, para além da corrente tradicional que prima pela mera narração dos fatos, sem incorrer na linha do marxismo ortodoxo! Aliás, sobre os limites do marxismo ortodoxo, Selva Guimarães Fonseca adverte que, “Na versão marxista ortodoxa o que interessa são o esquema explicativo, os conceitos e o desenvolvimento da chamada infraestrutura; a luta de classes é considerada apenas nas dimensões econômica e política” (FONSECA, 2003, p. 45). Nessa mesma direção, o próprio Walter Benjamin sugere “que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, [que a luta de classes] é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais” (BENJAMIN, 2012, p. 243). Nesse mesmo sentido, Benjamin complementa a sugestão direcionada aos historiadores afeitos ao materialismo histórico: “O materialismo histórico deve ficar atento a essa transformação, a mais imperceptível de todas” (BENJAMIN, 2012, p. 243).

Feita essas colocações acerca do processo histórico relacionado ao surgimento do bairro da Praça 14 (deixando claro, a opção que

se tem pela de investigação histórica, a partir do pensamento benjaminiano) e da tentativa de mudança do nome, é interessante que se destaque outro aspecto da história desse bairro: o de que se trata do segundo quilombo urbano⁵⁸ reconhecido do Brasil. Em 2014, o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), outorgou o título de quilombo à comunidade do Barranco de São Benedito, na Praça 14. Em 23 de julho de 2015, foi a vez da Assembleia Legislativa do Estado, através da Lei nº 4201/2015, de autoria do deputado estadual Bosco Saraiva (PSDB), conceder à comunidade da Praça 14, o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Amazonas⁵⁹.

Sobre esse reconhecimento, com comunidade de quilombolas, pelo INCRA, e o seu tombamento como Patrimônio Cultural e Imaterial do Amazonas, a Presidente da Associação Crioula do Quilombo de São Benedito, em Manaus, Keilah da Silva, disse:

Ser reconhecido como Patrimônio Imaterial é de suma importância para a comunidade quilombola do Estado do Amazonas. Nossos antepassados lutaram bastante por isso, e hoje na quinta geração do Barranco de São Benedito nós conseguimos essa realização. Estamos muito felizes com o tombamento e certificação. Agora temos a intenção de melhorar a vida dos que moram na comunidade⁶⁰.

Na mesma linha, Cassius Silva, vice-presidente do Movimento Orgulho Negro do Estado do Amazonas, afirmou que acredita que através do reconhecimento e tombamento da comunidade como Patrimônio Cultural e Imaterial, as pessoas passarão a conhecer o Quilombo Urbano de São Benedito, como peça fundamental para a cultura e a história do nosso Estado⁶¹.

⁵⁸ O QUILOMBO DOS SILVA reconhecido pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) localizado no BAIRRO TRÊS FIGUEIRAS área nobre de PORTO ALEGRE, abriga quase 60 pessoas, descendentes de escravos que vivem há mais de meio século no local.

⁵⁹ Disponível em: <http://legislador.aleam.gov.br/LegislatorWEB/LegislatorWEB.ASP?WCI=ProjetoTexto&ID=201&INespecie=1&nrProjeto=81&aaProjeto=2015>. Acesso em 06/09/16.

⁶⁰ Disponível em: <http://amazonasatual.com.br/quilombo-da-praca-14-recebe-placa-de-patrimonio-imaterial/>. Acesso em: 04/09/2016.

⁶¹ Disponível em: <http://amazonasatual.com.br/quilombo-da-praca-14-recebe-placa-de-patrimonio-imaterial/>. Acesso em: 04/09/2016.

História dos Quilombos no Brasil

Observando a fala acima de Keilah da Silva sobre o reconhecimento do lugar, como comunidade quilombola, surgiu um interesse o de ressaltar alguns aspectos da história dos quilombos no Brasil, e com isso, consequentemente, os conceitos quilombo e comunidade quilombola. Nesse sentido, o objetivo, é sintonizar o(a) leitor(a) em relação à fala dos representantes quilombolas acima mencionados.

Para isso é importante destacar que, “no período de escravidão no Brasil (séculos XVII e XVIII), os negros que conseguiam fugir se refugiavam com outros em igual situação em locais bem escondidos e fortificados no meio das matas. Estes locais eram conhecidos como quilombos. Nestas comunidades, eles viviam de acordo com sua cultura africana, plantando e produzindo em comunidade. Na época colonial, o Brasil chegou a ter centenas destas comunidades espalhadas, principalmente, pelos [territórios que hoje são os] atuais estados da Bahia, Pernambuco, Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais e Alagoas. Na ocasião em que Pernambuco foi invadida pelos holandeses (1630), muitos dos senhores de engenho acabaram por abandonar suas terras. Este fato beneficiou a fuga de um grande número de escravos. Estes, após fugirem, buscaram abrigo no Quilombo dos Palmares, localizado [hoje, no atual estado de] Alagoas. Esse fato propiciou o crescimento do Quilombo dos Palmares. No ano de 1670, este já abrigava em torno de 50 mil escravos. Estes, também conhecidos como quilombolas, costumavam pegar alimentos às escondidas das plantações e dos engenhos existentes em regiões próximas; situação que incomodava os habitantes. Esta situação fez com que os quilombolas fossem combatidos tanto pelos holandeses (primeiros a combatê-los) quanto pelo governo de Pernambuco, sendo que este último contou com os serviços do bandeirante Domingos Jorge Velho. A luta contra os negros de Palmares durou por volta de cinco anos; contudo, apesar de todo o empenho e determinação dos negros chefiados por Zumbi, eles, por fim, foram derrotados. Os quilombos representaram uma das formas de resistência e combate à escravidão. Rejeitando a cruel forma de vida, os negros buscavam a liberdade e uma vida com dignidade, resgatando a cultura e a forma de viver que

deixaram na África e contribuindo para a formação da cultura afro-brasileira”⁶².

Hoje se sabe, segundo as pesquisas históricas, que muitos quilombos, no período colonial, por estarem em locais afastados permaneceram ativos mesmo após a abolição da escravatura em 1888. Estes deram origens às atuais comunidades quilombolas, os chamados quilombos remanescentes. Em relação ao período contemporâneo, as estimativas dão de que existem cerca de 1.500 comunidades quilombolas, no País, certificadas pela Fundação Palmares; embora se saiba que as estimativas apontem para a existência de cerca de três mil. Grande parte destas comunidades está situada em estados das regiões Norte e Nordeste⁶³. Segundo, os historiadores e os antropólogos, as pesquisas atuais dão conta de que os integrantes das comunidades quilombolas existentes possuem fortes laços culturais, mantendo suas tradições, práticas religiosas, relação com o trabalho na terra e sistemas de organização social próprio.

Em relação à ideia de quilombo urbano, como é caso da comunidade do Barranco de São Benedito, na Praça 14, os estudos sobre o tema em Minas Gerais sugerem que,

Ao contrário do que rege o imaginário popular, os quilombos existentes no período colonial não eram compostos apenas por negros escravos fugidos nem mesmo eram localizados apenas em lugares ermos e isolados. Em Minas Gerais, muitos pequenos quilombos se fixaram nos arredores das vilas, centros urbanos e fazendas. Assim sendo, a manifestação recente de comunidades negras urbanas como remanescentes de quilombo não deve causar estranhamento. Muitos quilombos tornaram-se urbanos em função do crescimento acelerado das cidades nos séculos XIX e XX. “Engolidos” por elas, os quilombos foram gradativamente envolvidos pelas áreas residenciais urbanas recém-constituídas, tornando-se alvo de intensa especulação imobiliária. Em função da expansão dos centros urbanos, vários territórios quilombolas foram “inseridos” e se tornaram parte de um espaço até então compreendido como outro. No entanto, com base em uma origem negra escrava e movidos pelo desejo de manter ou recon-

⁶² Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/historiadobrasil/quilombos/>. Acesso em: 10/09/2016.

⁶³ Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/historiadobrasil/quilombos/>. Acesso em 10/09/2016.

quitar uma vida em comunidade, os quilombolas urbanos, bem como os quilombolas rurais, compartilham uma mesma história e um mesmo objetivo: a valorização de seu passado de luta e resistência. Assim se manifesta Walter da Silva, 56 anos, morador do quilombo Mangueiras, “não existe diferença entre quilombo urbano e quilombo rural. A questão é só localidade⁶⁴.”

A propósito da fala do senhor Walter da Silva, 56 anos, morador do Quilombo Mangueiras sobre a não existência de diferença entre quilombo urbano e quilombo rural, os dados das pesquisas para Minas Gerais dão conta de que a proximidade geográfica dos quilombos aos centros urbanos ou mesmo o seu compartilhamento com as cidades não podem ser entendidos como fator que os descaracterizam como tal, pois não são as características do local e seu entorno que proporcionam identidade aos negros que ali residem, mas sim sua história vivida e projetada⁶⁵. O quilombo urbano, segundo as pesquisas, organiza-se em um meio que lhe é hostil. ‘No urbano, não se planta, não se pesca e nem se coletam frutos da mata. Na cidade fragmentada, os grupos se solidarizam para recuperar a autoestima em situações de marginalização social’⁶⁶. A identidade quilombola, segundo as análises históricas e antropológicas, “é construída em função de uma história de luta e escassez – e essa história comum unifica o que o contexto espacial parece dividir: o quilombo rural e o quilombo urbano”⁶⁷.

Mas, apesar das pesquisas já terem demonstrado, sistematicamente, através de dados, e a Constituição Brasileira de 1988, ter garantido em seus dispositivos, o direito a terra às comunidades remanescentes de escravos, bem como o seu reconhecimento histórico, na sociedade brasileira, ainda assim, encontra-se não com muita dificuldade setores da vida nacional que trabalham contra os direitos dessas comunidades. Esses setores, ao acusar a política do Estado brasileiro (que até o ano de 2016, antes dos eventos políti-

⁶⁴ Disponível em: http://www.cpisp.org.br/comunidades/html/brasil/mg/mg_quilombos_urbanos.html. Acesso em: 10/09/2016.

⁶⁵ Disponível em: http://www.cpisp.org.br/comunidades/html/brasil/mg/mg_quilombos_urbanos.html. Acesso em: 10/09/2016.

⁶⁶ Disponível em: http://www.cpisp.org.br/comunidades/html/brasil/mg/mg_quilombos_urbanos.html. Acesso em 10/09/2016.

⁶⁷ Disponível em: http://www.cpisp.org.br/comunidades/html/brasil/mg/mg_quilombos_urbanos.html. Acesso em: 10/09/2016.

cos que culminaram com Golpe político-jurídico e midiático, fazia a demarcação das terras quilombolas), de contribuição para o desordenamento jurídico brasileiro, em verdade contribuem para a especulação imobiliária e financeira, prejudicando assim, os direitos das comunidades quilombolas.

Um exemplo disso pode-se perceber, no artigo de opinião que saiu no *Jornal Estado de São Paulo*, em 18 de abril de 2009, quando o quilombo da Família Silva, em Porto Alegre, foi reconhecido como comunidade quilombola e o Instituto de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), trabalhava com a expectativa de demarcar suas terras. Nesse sentido, o autor do artigo escreveu:

É significativo o nome do primeiro quilombo urbano a ser reconhecido no País: Associação Quilombo da Família Silva. Esse sentido “familiar” exprime muito bem a distorção conceitual que existe entre o que foram os quilombos e o que é a proteção que o ordenamento jurídico se dispôs a dar aos descendentes dos escravos que neles se refugiavam, os quilombolas. Localizado em plena Porto Alegre, com área de 6,5 mil metros quadrados, o quilombo dos Silvas pode receber, ainda este ano, titulação definitiva⁶⁸.

Pode-se muito bem depreender da expressão “Esse sentido ‘familiar’”, numa alusão à coincidência entre o nome Silva, referente ao sobrenome dos membros daquela comunidade, e o sobrenome, do então Presidente da República da época, uma ideia de que o chefe do executivo do Estado brasileiro estaria contribuindo para “a distorção conceitual” do termo quilombo, para atender aos interesses contrários ao ordenamento jurídico, da sociedade brasileira, segundo o jornal. No final do artigo, o articulista acusa a política governamental de demarcação aleatória das terras quilombolas, e incentivar as invasões de áreas nobres das cidades brasileiras, e de conceder “um hipotético e esdrúxulo diferencial étnico”⁶⁹ àqueles que se autodefinem como quilombolas, numa alusão à ideia do direito dos indivíduos de se autodefinirem em seus valores culturais, afirma: que “Não se duvide de que vão proliferar, uma vez que para

⁶⁸ Disponível em: <http://opinio.estadao.com.br/noticias/geral,primeiro-quilombo-urbano,357190>. Acesso em: 04/09/2016.

⁶⁹ Disponível em: <http://opinio.estadao.com.br/noticias/geral,primeiro-quilombo-urbano,357190>. Acesso em 04/09/2016.

sua aquisição basta escolher o terreno que se pretende ocupar, ocupá-lo, demonstrar ‘resistência’ em eventuais tentativas de despejo – e entrar com a documentação no Incra”⁷⁰.

A resistência política

Voltemos à ideia de se trabalhar a história da resistência política do bairro da Praça 14 de Janeiro, a partir do viés cultural. Já se disse, aqui anteriormente, a opção que se tem pelo pensamento benjaminiano, já que este autor sugere “que um historiador educado por Marx jamais [poderá esquecer que a luta de classes] é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais” (BENJAMIN, 2012, p. 243).

Nesse sentido, este artigo tem uma fonte de inspiração: a ideia do intelectual e crítico literário, Edward Wadie Said. O ativista da causa palestina elegeu o tema da cultura como objeto de pesquisa. Em sua obra *Cultura e imperialismo* (2011), Said afirma que descobriu, durante a feitura do livro, uma das difíceis verdades: que dentre os artistas ingleses ou franceses que admirava pouquíssimos questionaram a noção de raça ‘submissa’ ou ‘inferior’, termos tão dominantes entre funcionários que colocaram essas ideias em prática ao governarem a Índia ou a Argélia (SAID, 2011, p. 12-13). Mas, ao mencionar aqui o trabalho de Edward Said sobre cultura, uma questão deve saltar aos olhos do(a) leitor(a): por que a crítica de Said inspirou essa breve reflexão acerca da história do bairro da Praça 14 de Janeiro? Sobre esse problema, cabe uma rápida resposta: porque, existe uma lacuna a ser preenchida no campo da pesquisa sobre o bairro.

Nesse sentido, poucos são os trabalhos que procuraram se debruçar sobre sua história, dando conta da preocupação em verticalizar a discussão sobre a questão cultural. Os que existem, com raras exceções, e aqui, pode-se mencionar o artigo “A Festa de São Benedito no bairro da Praça 14”, de Jamiliy da Silva, publicado em 2011 no livro *O fim do silêncio: presença Negra na Amazônia*, organizado pela historiadora Patrícia Sampaio, no qual a referida articulista não foi além das ideias ligadas ao já conhecido, como por exemplo:

⁷⁰ Disponível em: <http://opinioao.estadao.com.br/noticias/geral,primeiro-quilombo-urbano,357190>. Acesso em 04/09/2016.

- a) a narrativa da história da fundação do bairro;
- b) a contribuição dos seus habitantes para a culinária da cidade;
- c) as festas do bairro; e
- d) a discussão, quase sempre, muito incipiente, da problemática do preconceito em relação à cor da pele dos seus habitantes.

Portanto, como se pode perceber, o interesse do nosso artigo é discutir, embora, muito que brevemente, a questão da cultura dos habitantes do bairro da Praça 14, a maioria afrodescendente no âmbito da resistência política. Nesse sentido, uma rápida observação se faz necessária: opta-se pela linha contrária à tradicional, aquela que prima pela mera narração dos fatos, porque se acredita que é válida a ideia de que “a cultura concebida dessa maneira pode se tornar uma cerca de proteção: deixe a política na porta antes de entrar” (SAID, 2011, p. 12). Pode-se deduzir da fala de Said, que a discussão sobre a questão cultural mexe com interesses políticos, o que de certo modo interessa a poucos! Aliás, é o próprio Edward Said, que em outra passagem de sua obra, afirma que a cultura está longe de “ser um plácido reino de refinamento apolíneo [que] a cultura pode até ser um campo de batalha onde as causas se expõem à luz do dia e lutam entre si” (SAID, 2011, p. 12).

Nesse caso se a questão cultural é o interesse central, desse artigo, acredita-se ser necessária uma vista muito rápida sobre o conceito de cultura. Segundo, Eloise da Silveira Petter Damázio, “O termo germânico *kultur*, desde o final do século 18, referia-se aos aspectos espirituais de uma comunidade. A palavra *civilization* dizia respeito às realizações materiais de um povo. O antropólogo Edward Tylor (1832- 1917) sintetizou tais termos no vocábulo inglês *culture* (DAMÁZIO, 2008, p. 65). Dessa forma, para Damázio o conceito de cultura passou a abranger ‘em uma só palavra todas as possibilidades de realização humana, além de marcar fortemente o caráter de aprendizado da cultura em oposição à ideia de aquisição inata transmitida por mecanismos biológicos’ (LARAIA *apud* DAMÁZIO, 2008, p. 65).

Se a cultura diz respeito “aos aspectos espirituais de uma comunidade” e possui “todas as possibilidades de realização humana”, pode-se deduzir que ela tem a capacidade de resistir a padrões pré-

-determinados. Nesse sentido, pode-se dizer que os moradores do bairro da Praça 14 de Janeiro, a sua maioria composta de afrodescendentes, tem um histórico de resistência política, que vai muito além das questões partidárias, conforme aquela que costumeiramente, o senso comum tem valorizado, muitas vezes ligada a um tipo de pensamento relacionado ao marxismo ortodoxo.

Neste sentido, pode-se depreender da fala de Keilah da Silva, Presidente da Associação Crioula do Quilombo de São Benedito sobre os valores culturais que procurar repassar a sua própria filha, quando diz:

[...] prá minha filha hoje eu digo. Minha filha já me perguntou: mamãe, porque, a gente é negro? Eu disse minha filha, porque, um negro é ser lindo! Nós não precisamos ser discriminados. Nós somos lindos! Você tem uma pele linda! Muita gente gostaria de ter a cor da sua pele. Não se sinta discriminada por causa disso!⁷¹

O que se percebe, no dizer de Keilah à filha, ou seja: “Nós não precisamos ser discriminados! Nós somos lindos! Você tem uma pele linda!”, é a resistência a um tipo de poder que Foucault trabalha. Para este filósofo o poder “não está localizado em uma instituição, e nem tampouco como algo que se cede, por contratos jurídicos ou político. O poder em Foucault reprime, mas também produz efeitos de saber e verdade”⁷².

É sobre este poder que “produz efeitos de saber e verdade” que os moradores afrodescendentes da Praça 14 de Janeiro resistem e que as pesquisas sobre o bairro pouco se interessaram! Isso faz vir à lembrança o que Michel de Certeau fala sobre os limites das pesquisas nas Ciências Humanas. Certeau afirma, a propósito da pesquisa histórica que as regras das investigações, nem sempre aparecem explícitas ao pesquisador, o que determinam o que pode e o que não pode, ou seja, o que é permitido e o que é proibido, nas instituições para os quais se destinam o saber científico⁷³.

⁷¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b5EWcKJxAFK>. Acesso em: 05/09/2016.

⁷² Disponível em: www.scielo.br/pdf/rap/v44n2/08.pdf. Acesso em: 06/09/2016.

⁷³ Disponível em: www.revista.ufal.br/criticahistorica/attachments/article/96/dialogos_com_michel_de_certeau.pdf. Acesso em: 05/09/2016.

Breves considerações finais

Se o propósito deste artigo foi propor a ideia de que existe uma lacuna, no campo das pesquisas em relação à história do bairro da Praça 14 de Janeiro que fuja à linha de investigação da mera narrativa dos fatos, como se disse, anteriormente, e deixar claro que é possível se trabalhar a pesquisa do referido bairro, pela linha do viés cultural, como se procurou mirar no exemplo das pesquisas de Edward Said e Walter Benjamin, parece oportuno que se dê importância às críticas que Eloise da Silveira Petter Damázio faz ao multiculturalismo. Segundo Damázio, a ideia de ‘tolerância’ que a chamada sociedade multicultural defende que “tolera o ‘outro’ folclórico, privado de sua substância, por exemplo, a multiplicidade de ‘comidas étnicas’ em uma megalópolis contemporânea, porém denuncia a qualquer ‘outro real’ por seu fundamentalismo”. Isso significa em última instância uma forma de racismo que o capitalismo procura defender, escondendo o seu caráter não democrático, através do multiculturalismo.

As críticas de Eloise Damázio ao multiculturalismo contribuem para se pensar criticamente as pesquisas acerca da história do bairro da Praça 14 de Janeiro, à medida que elas permitem perceber que o outro, no caso o morador afrodescendente, do bairro, quase sempre é visto, nas pesquisas como o outro não real, “privado de sua substância”. A proposta de Damázio, o que decerto parece ser um horizonte mais interessante para as futuras pesquisas sobre a Comunidade do Barranco da Praça 14 de Janeiro, é a perspectiva da interculturalidade, porque, para este autor “a perspectiva intercultural parece ser mais necessária e envolvida com a busca de alternativas e práticas de convivência entre as culturas”.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CERTEAU, Michel de. “A Escrita da História”. Disponível em: www.revista.ufal.br/criticahistorica/attachments/article/96/dialogos_com_michel_de_certeau.pdf. Acesso em 05/09/2016.

DAMÁZIO, Eloise da Silveira Petter. “Multiculturalismo versus Interculturalismo: por uma proposta intercultural do Direito”. Disponível em: <http://www.>

redalyc.org/pdf/752/75211183004.pdf. Acesso em 11/09/2016. Acesso em: 06/09/2016.

FONSECA, Selva Guimarães. *Didática e Prática de Ensino de História*. 2003.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. In: FERREIRINHA, Isabella Maria Nunes; RAITZ, Tânia Regina. “As relações de poder em Michel Foucault: reflexões teóricas”. Disponível em: www.scielo.br/pdf/rap/v44n2/08.pdf. Acesso em: 06/09/2016.

<http://amazonasatual.com.br/quilombo-da-praca-14-recebe-placa-de-patrimonio-imaterial/>. Acesso: 04/09/2016.

SAMPAIO, Patrícia Sampaio [Org.]. *O fim do silêncio: presença Negra na Amazônia*. Belém: Editora AÇAÍ/CNPq, 2011.

SILVA, Keilah da. Entrevista ao Programa: Documentos da Amazônia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b5EWcKJxAFK>. Acesso em 05/09/2016.

SIQUEIRA, Cecília. Disponível em: <http://www.emtempo.com.br/praca-14-de-janeiro-131-anos-de-resistencia-diversidade-e-samba/>. Acesso em 04/09/2016.

SOBRE O QUILOMBO DOS SILVA. Disponível em: <http://noticias.ne10.uol.com.br/brasil/noticia/2005/12/18/reconhecido-primeiro-quilombo-urbano-do-pais-95385.php>. Acesso em 05/09/2016.

Disponível em: http://legislador.aleam.gov.br/LegislatorWEB/LegislatorWEB.ASP?WCI=ProjetoText_o&ID=201&INEspecie=1&nrProjeto=81&aaProjeto=2015. Acesso em 06/09/16.

Disponível em: <http://opinioao.estadao.com.br/noticias/geral,primeiro-quilombo-urbano,357190>. Acesso em: 04/09/2016.

Disponível em: http://www.cpisp.org.br/comunidades/html/brasil/mg/mg_quilombos_urbanos.html. Acesso em 10/09/2016.

Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/historiadobrasil/quilombos/>. Acesso em 10/09/2016.

Entre gritos e silenciamentos: opressão e violência na prosa de Mia Couto

Ilson Ferreira Martins (SEDUC/UEA)⁷⁴

Elaine Pereira Andreatta (UEA)⁷⁵

*De que vale ter voz
se só quando não falo é que me entendem?
De que vale acordar
se o que vivo é menos do que o que sonhei?*
(Versos do menino que fazia versos).

A literatura africana de língua portuguesa tem conseguido grande representatividade no cenário mundial, por meio de produções que transcendem os limites regionais e se tornam universais. Entre os autores contemporâneos que se destacam está o moçambicano Mia Couto, autor de uma rica produção literária, a qual tem chegado ao Brasil e conquistado leitores. Descendente de imigrantes portugueses que foram a Moçambique no século XX, Couto explora o universo ficcional com temáticas variadas, porém opressão e violência são temáticas recorrentes na obra do autor.

Tais temáticas aparecem vinculadas à tradição africana, ao papel social da figura feminina, à figura masculina como entidade opressora, à escassez, à fome, à religião, aos conflitos das guerras colonial e civil em Moçambique e são inseridas na produção literária de Mia Couto como forma de dar voz a indivíduos silenciados na história, fadados ao esquecimento, ou seja, sem qualquer expressão no mundo.

Dessa forma, nota-se que Couto contextualiza a condição subjugada do sujeito africano, representada por personagens envolvidos em intensos conflitos existenciais que marcam “a posição do homem no mundo contemporâneo, a solidão e a multiplicidade de vozes que ecoam como registro ficcional de um contexto histórico de violência e degradação da pessoa humana” (SANGARETI, 2012, p. 356).

⁷⁴ Professor na SEDUC-Amazonas e Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

⁷⁵ Professora Assistente na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Mestre em Letras pela Universidade Federal do Amazonas e membro do Grupo de Pesquisa Estágio, Ensino e Formação Docente da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Assim, este artigo busca compreender de que maneira a opressão e a violência são representadas em três contos da obra *O fio das missangas* (2009), de Mia Couto, e como tal representação resgata questões históricas, sociais e culturais de Moçambique.

Nesse sentido, realiza-se um estudo sobre o processo de colonização na África e os efeitos decorrentes de práticas opressoras que visavam à imposição do poder e à exploração de recursos naturais e humanos. Tais práticas levaram a uma disseminação da violência no território africano, vindo mesmo a se tornar um produto cultural reproduzido pela sociedade, sendo que a violência pode ser usada tanto para fins injustos quanto para garantir a sobrevivência do sujeito oprimido. Se se considera opressão e violência produtos de cultura, seria natural que aparecessem na literatura africana, visto que os autores parecem transpor para a ficção fatos vivenciados pela sociedade.

Partindo-se dessa perspectiva, também realiza-se neste trabalho um estudo sobre a relação entre história e ficção na obra literária, com ênfase na obra de Mia Couto, conquanto se pretende fundamentar a análise dos contos, desenvolvida na última seção deste artigo. Em síntese, o trabalho analisa o processo histórico da colonização africana, enfatiza os conflitos coloniais e civis em Moçambique, passando por um estudo voltado à relação entre história e ficção na literatura e na produção literária de Mia Couto, para finalmente se chegar à análise dos contos já mencionados.

1. Conflitos coloniais e civis em Moçambique, um país africano

O processo de colonização europeia na África utilizava atos violentos para imposição do poder e exploração de recursos humanos e naturais, o que gerou uma cultura caracterizada pelo silêncio, ou seja, a submissão foi imposta aos indivíduos africanos sem que estes pudessem protestar. Nesse contexto, opressão e violência eram práticas indissociáveis às estratégias de conquista, já que uma vez superiores em muitos aspectos, os europeus adentraram ao território africano com uma força avassaladora. E mesmo se houvesse qualquer tentativa de resistência por parte dos africanos, seria uma luta em enorme desigualdade de condições, posto que os invasores possuíam maior poder militar. Segundo Benjamin (2010, p. 79),

os métodos europeus de conquista variaram de um lugar para outro, mas, de modo geral, caracterizavam-se pelo uso da força, combinada, quando possível, com alianças diplomáticas com determinados grupos locais contra outros. Os europeus concentraram-se em atacar um Estado africano de cada vez, sem que outras potências interferissem. Enquanto assim procediam, os países africanos estavam isolados e não contavam com a solidariedade e a cooperação dos demais, e alguns dirigentes não hesitaram em aliar-se aos invasores europeus contra seus próprios vizinhos.

A guerra colonial castigou a África durante anos com a imposição de forças opressoras que transformaram o espaço africano em território amplamente devastado. Conforme Fornos (2011, p. 232-233), “após treze anos de combate contra o exército português e as forças [...] de repressão, obtidos os objetivos com a assinatura de acordos em 1975, os países africanos de língua portuguesa enfrentariam, a seguir, o impacto de nova guerra, agora situada no seio da nação.” Moçambique, por exemplo, teve sua independência proclamada nesse mesmo ano, porém o país adentrou em intensa guerra civil, período em nada menos violento que a guerra colonial. Dessa forma, milhares de vidas foram ceifadas nos conflitos entre guerrilheiros locais que espalharam mortos e o medo no território moçambicano. A guerra civil em Moçambique perdurou até 1992, quando foram assinados acordos de paz entre organizações políticas que lutavam entre si para assumirem o poder, sendo estas a Frente para Libertação de Moçambique (FRE-LIMO) e a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO).

Nesse contexto, enfatizam-se os mecanismos opressivos usados para fins de imposição e consolidação do poder no território africano/moçambicano, incluindo-se aí a opressão imposta à mulher, que, historicamente, é relegada à submissão e obediência em relação ao homem. No Sul de Moçambique, por exemplo, as mulheres bantas são obrigadas a passarem pelo lobolo⁷⁶, aceitarem a poligamia e, após o casamento, devem trabalhar para os maridos e os pais destes. Por fim, não têm direito à guarda dos filhos. Machado (2011, p. 06) explica que,

no caso da mulher negra, observa-se um duplo movimento de exclusão: uma marginalização por etnia e outra por gênero. Na

⁷⁶ Lobolo é a expressão utilizada para designar uma prática comum em alguns grupos étnicos moçambicanos, no sul de Moçambique, em que a família da moça, em idade de casar, recebe uma espécie de dote, normalmente em cabeças de gado. Assim, a mulher é dada para o casamento como produto de troca.

sociedade moçambicana o feminino não será considerado de outra maneira, ainda mais que Moçambique, além dos resíduos culturais da sociedade ocidental, conjuga rastros da cultura islâmica, cujo papel da figura feminina é mais complexo ainda.

A estrutura da maioria das sociedades africanas, em particular a de Moçambique, é semelhante à europeia. Na verdade, quando os europeus chegaram a Moçambique encontraram uma sociedade patriarcal já estabelecida por séculos, eles apenas reforçaram o patriarcado africano/moçambicano. Assim, com a vigência do regime colonial em África/Moçambique a mulher passa a sofrer uma tríplice opressão por ser mulher, negra e colonizada. Assim sendo, a mulher africana é submetida a desígnios masculinos, dogmas religiosos e, ainda, a questões de ordem étnico-racial, condições estas que se traduzem no aniquilamento identitário dessa mulher africana.

Nesse sentido, vale lembrar que “o grande continente africano apresenta condições geográficas muito diversas, que influíram na ocupação humana e contribuíram para uma grande diversidade cultural” (BENJAMIN, 2010, p. 10). As tradições e costumes variam de uma região para outra, sobretudo pela diversidade de povos com os quais os africanos entraram em contato. No entanto, o papel submisso da mulher pouco se diferencia de uma região para outra do continente africano.

Por isso, neste trabalho, discute-se a opressão e a violência, já que a terra e a mulher africanas passam por processos impactantes de conflitos. Nesse sentido é que “todo ato de violência [...] nos despoja de alguma coisa, de nossa vida, de nossos direitos como pessoas e como cidadãos. A violência nos impede não apenas ser o que gostaríamos de ser, mas fundamentalmente de nos realizar como homens” (ODÁLIA, 2004, p. 86). Em outra perspectiva, Benjamin (2011, p. 123) explica que “a violência é um produto da natureza, semelhante a uma matéria-prima, cuja utilização não está sujeita a nenhuma problemática, a não ser que se abuse da violência visando fins injustos”. Como produto inerente aos conflitos humanos, a violência aparece nas literaturas africanas de língua portuguesa contemporâneas, como forma de os autores retratarem o contexto social a que um povo está inserido, haja vista que a história de uma sociedade pode ser determinante para se compreender fenômenos sociais vigentes.

2. História, Ficção e Literatura

O processo histórico que ao longo dos séculos vem emoldurando as relações sociais entre grupos humanos, ou mesmo no interior de um mesmo grupo, é indissolúvel ao contexto de expressões artístico-culturais manifestadas por uma sociedade. O que se passa no “agora” está sempre vinculado a acontecimentos decorridos no passado e que de alguma forma foram projetados ao futuro, sob forma de “experiência”. Dessa perspectiva, considera-se o presente como um ponto onde se encontram passado e futuro, sendo que as experiências resultantes desse encontro estarão sempre “em perspectiva”, a acompanhar o dinamismo do tempo. Esse processo só se sustenta mediado pelo trabalho da memória, sendo esta o elemento que permite a conexão entre espaços de tempo distantes na história.

Assim sendo, história e memória aparecem entrelaçadas em descrições de processos temporais, não havendo, muitas vezes, preocupação em distingui-las. Em havendo necessidade dessa distinção, Seligmann-Silva (2003, p. 69) afirma que

a história entra em cena com o fim da tradição, no ‘momento em que se apaga ou se decompõe a memória social’. Enquanto o tempo da memória coletiva ‘é uma corrente de pensamento’, a História precisa das esquematizações didáticas, ela divide o tempo para dominá-lo e compreendê-lo.

Em outra abordagem, verifica-se que “a história processualística, acadêmica, desenvolveu-se como substituta da memória. Já a história, como poética do acontecimento, é indissociável da memória” (LISSOVSKY, 2005, p. 04). Com efeito, presente e passado estão conectados pela memória como “pontas de um mesmo fio”, o tempo. À medida que essas “pontas” (passado e presente) se distanciam, os registros da memória vão sofrendo alterações, em decorrência da ação de outro elemento ligado à memória: o esquecimento. Esse é o motivo pelo qual se justifica a característica fragmentária de dados extraídos do passado, haja vista a dificuldade de recuperação dos acontecimentos em sua totalidade. Daí poder-se dizer que “o passado é uma imagem mutilada, torso: um misto indissociável de lembrança e trabalho do tempo, esquecimento” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 404). Na mesma linha de raciocínio, enfatiza-se que

a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada (HALBWACHS *apud* SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 70).

No eixo das discussões em torno de história e memória, encontra-se o filósofo alemão Walter Benjamin com suas reflexões sobre a temática. Em suas teses, esse autor procurou analisar a história a partir do sofrimento daqueles que perderam o direito à voz, que foram impedidos de se manifestar. Benjamin não priorizava o que era valioso em suas reflexões sobre história, porém buscava construir as coisas grandes a partir de elementos pequenos, recortados de forma precisa. Nesse contexto, a memória entra em cena com a ideia de resgatar lutas passadas, porém utilizando novas formas de abordagem. Não obstante, “a rememoração é o que pode impelir as novas gerações a perseverar na luta contra os opressores” (SOARES, 2012, p. 97).

Dessa perspectiva, considera-se que a estratégia de voltar no tempo aparece nas literaturas africanas de língua portuguesa como uma forma de analisar injustiças sofridas e promover reflexões produtoras de experiências, as quais serão bases de sustentação aos planos futuros. Grosso modo, é como se os sofrimentos do passado figurassem um caminho de espinhos e sangrias por onde se caminhou e pelo qual não se pretende voltar a caminhar, mas apenas entender como essa caminhada foi determinante para as atitudes do “agora”. O desejo de superação de acontecimentos passados, portanto, esbarra na necessidade de compreensão da realidade vigente.

As experiências adquiridas em situações adversas fornecem subsídios para narrativas expressivas da sobrevivência do indivíduo, quando o autor literário cria personagens que frequentemente recorrem a reminiscências, numa tentativa de reverem injustiças passadas ou mesmo para “fugirem” de uma realidade que se apresenta implacável. Em se tratando da relação entre narrativa e experiência, recorre-se novamente às reflexões de Walter Benjamin (1994, p. 198), quando este afirma que “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”.

Considerando-se esse aspecto, ressalta-se que as literaturas africanas de língua portuguesa possuem muitos traços da narrativa oral. Trata-se do ato de contar oralmente acontecimentos passados, através de memórias, processo que resulta na aquisição de experiência, já mencionado acima; nisso justifica-se a estreita relação entre narrativa e experiência.

Outro aspecto a ser destacado diz respeito à representação da resistência, como elemento figurante nas literaturas em questão. Não obstante, uma breve explicação de resistência revela que “seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia” (BOSI, 2002, p. 118). À luz dos elementos que constituem a estética literária,

a resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições (BOSI, 2002, p. 134).

Enquanto característica de uma literatura embasada em modelos sociais, a resistência permeia nas narrativas africanas como elemento representativo de uma realidade social, coletiva ou individual que, acima de tudo, se traduz na sobrevivência do povo africano em meio a tantas forças opressivas. A resistência é, grosso modo, a representação da bravura de um povo que, mesmo subjugado, continua lutando; daí alguns escritores encontrarem na “palavra escrita a forma mais direta de exprimir as sofridas angústias, de denunciar as iniquidades e injustiças, de fazer ouvir a própria voz” (CABAÇO, 2004 *apud* ALMEIDA, 2011, p. 02). Nesse universo de representações, a linguagem adquire aspecto de uma bandeira erguida em favor dos indivíduos historicamente desfavorecidos.

Convém salientar o poder de criação atribuído à linguagem, sobretudo no universo literário. É que em tal universo surgem as adequações linguísticas resultantes de um misto de sentidos/significados característicos da linguagem ficcional. Misto porque os significados provenientes desse trabalho linguístico estabelecem uma

espécie de fronteira entre a realidade e a ficção, mas “a verdade é que esse limite entre a ficção e a ‘realidade’ não pode ser delimitado” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375).

Diante desse breve vislumbre sobre alguns elementos que configuram o universo literário, enfoca-se a literatura africana de língua portuguesa produzida em Moçambique, mais especificamente a produção literária de Mia Couto, a fim de se verificar a relação entre História (realidade histórica) e ficção nas obras desse autor. Com esse propósito, visualizam-se algumas obras coutianas, buscando-se compreender o contexto social tomado como referência nessa literatura, que mais parece descrição fiel de uma realidade fortemente marcada por conflitos humanos de toda espécie. Ressalta-se que

a ficção de Mia Couto apresenta características denunciatórias do descompasso social por meio de uma prosa poética valorativa de um exercício importante: revigorar na ficção a imagem de uma Nação em equilíbrio, trazendo à tona as vozes dos mais-velhos no *antigamente* da história de Moçambique. Na atualidade, o ato de contar histórias e ouvi-las constantemente não mais ocorre em volta das fogueiras, mas nas águas dos rios criados pela memória narrativa. No presente, a fogueira reside nas entrelinhas das narrativas, veiculando uma sabedoria que pode ser lida em diferentes sentidos (OLIVEIRA, 2011, p. 75-76).

As narrativas de Couto apresentam um misto de história e tradição africana, sendo que o ato de narrar oralmente os fatos aparece como um dos elementos mais representativos daquela cultura. Juntem-se a isso os sofrimentos e angústias vividos pelo povo africano/ moçambicano, que no decorrer dos séculos foi silenciado e impedido de se manifestar. Nesse sentido, a literatura é uma forma de dar voz aos oprimidos e buscar nas palavras razões que justifiquem o sentido de “luta”, sendo esta não mais no “corpo a corpo”, mas convertida em linguagem ressignificada em instrumento eficaz de contestação.

É essa linguagem, a saber, a linguagem literária, que se transforma em importante ferramenta de denúncia de mazelas sociais e, por assim dizer, esta parece ser uma das características mais notáveis nas obras de Mia Couto. Vale ressaltar que, neste trabalho, o foco de análise é a representação da opressão e violência em contos coutianos, que serão investigados, mais adiante, neste artigo. No momento, porém, busca-se tal representação em outras obras de Couto, com

intuito de relacioná-las ao campo de análise proposta neste trabalho. Com esse propósito, reportam-se a alguns enunciados extraídos dos romances *Terra sonâmbula* (2007) e *A confissão da leoa* (2012), duas das mais importantes obras do autor pesquisado. Na primeira, Mia Couto narra estórias de uma terra esmagada pela guerra, onde a opressão e a violência são elementos indissociáveis, reproduzidos em larga escala como mecanismos de imposição do poder e de exploração humana. *Terra sonâmbula* retrata a desilusão do povo africano/moçambicano, em meio a conflitos massacrantes de uma guerra que parecia interminável, sendo que a sobrevivência era algo totalmente incerto. É o que se pode constatar na seguinte passagem:

O tempo passeava com mansas lentidões quando chegou a guerra. [...] os tiroteios foram chegando mais perto e o sangue foi enchendo nossos medos. A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma. De dia já não saíamos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos (COUTO, 2007, p. 17).

Depreende-se do trecho acima a descrição de um tempo de horrores, desilusões e, por assim dizer, opressão e violência extremas. Sobreviver num ambiente onde a guerra ceifa dezenas de vidas diariamente não é tarefa fácil, é preciso que o indivíduo lute, busque alguma forma de preservação da vida. Nessa perspectiva, parece que Mia Couto vê na fuga uma alternativa (incerta, é verdade) de continuidade da vida. Fugir dos horrores da guerra parece ser um “fio de esperança” para a sobrevivência do indivíduo, tal como se pode observar no enunciado que segue:

Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante. Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo. Avançam descalços, suas vestes têm a mesma cor do caminho (COUTO, 2007, p. 09).

Sob perspectiva semelhante, recorre-se a trechos extraídos de *A confissão da leoa* (2012), uma narrativa marcada por intensos conflitos

do povo moçambicano, a partir de elementos místicos, históricos, culturais e forças da natureza (ataques de leões). A obra narra a história dos habitantes de *Kulumani*, uma aldeia de Moçambique frequentemente atacada por leões. No entanto, observa-se que a narrativa também explora os mecanismos relacionados à opressão e violência, principalmente dirigidas à figura feminina, sob alcunha religiosa ou tradicional. Em *A confissão da leoa* (2012), evidencia-se o papel submisso da mulher na condição de “ser” desprovido de direitos: sem direito à fala, sem direito a sonhos -, porém com incontáveis deveres. Não por acaso, em um episódio narrado por Mariamar (protagonista da obra, ao lado do caçador Arcanjo Baleiro), verifica-se a seguinte declaração: “Na noite anterior, em nossa casa a ordem tinha sido ditada: as mulheres permaneciam enclausuradas, longe dos que iriam chegar. Mais uma vez nós éramos excluídas, apartadas, apagadas” (COUTO, 2012, p. 43). Em outra passagem, narrada pelo caçador Arcanjo Baleiro, nota-se que as mulheres são totalmente proibidas de frequentarem ambientes de tradição masculina, assim relatado:

O escritor sabe: a verdadeira entrevista acontecerá durante o encontro de recepção marcado para o almoço na *shitala*, o alpendre no centro da aldeia. É nesta sombra que habitualmente se reúnem os homens. As mulheres estão excluídas. Não ousam sequer passar perto daquele espaço coberto (COUTO, 2012, p. 110).

Todavia, a personagem Naftalinda, a esposa do administrador da aldeia, invade a *shitala*, símbolo do poder masculino, em *Kulumani*, para demonstrar publicamente sua oposição às regras de submissão impostas às mulheres:

– *Sabe por que não deixam as mulheres falar? Porque elas já estão mortas. Esses aí, os poderosos do governo, esses ricos de agora, usam-nas para trabalhar nas suas machambas.*

[...]

– *Uns poucos ficam ricos. Há mortos que trabalham de noite para que uns poucos fiquem ricos.*

– *Os leões cercando a aldeia e os homens continuam a mandar as mulheres vigiarem as machambas, continuam a mandar as filhas e as esposas coletar lenha e água de madrugada. Quando é que dizemos que não? Quando já não restar nenhuma de nós? (COUTO, 2012, p. 115-195. Itálico do autor).*

Além da opressão vivenciada pelas mulheres, em *A confissão da leoa*, também observam-se descrições dos efeitos da guerra que durante muito tempo subsistiu em solo africano/moçambicano. Considera-se haver aí uma estreita relação entre história e ficção na obra literária de Mia Couto, visto que na narrativa em questão, o autor descreve episódios que espalhavam mortos e propagavam o medo, numa referência aos conflitos de guerra transcorridos na história de Moçambique. Nas palavras da protagonista Mariamar, esse aspecto é assim descrito:

Os meninos da nossa aldeia pediam às pernas que os fizessem fugir, à frente do fogo, mais velozes que as balas. Era o tempo em que as armas varriam as nossas povoações. Ao fim da tarde, o ritual era sempre o mesmo: empacotávamos os nossos haveres e escondíamos-nos no mato. Para mim, esse proceder era um jogo, uma diversão partilhada com as outras crianças. Num mundo de pólvora e sangue inventávamos silenciosas brincadeiras. Naquele noturno esconderijo aprendi a rir para dentro, a gritar sem voz, a sonhar sem sonho (COUTO, 2012, p. 120-121).

Com efeito, as lembranças trazidas à memória de Mariamar revelam o grau de violência a que os africanos/moçambicanos eram submetidos, a começar pela infância dos indivíduos, que eram obrigados a se esconderem do mundo e da morte, ao invés de brincarem como crianças. O relato da personagem acima mencionado mostra a opressão sendo configurada desde cedo: o riso engolido, o grito abafado e o sonho “insonhável”. Nesse mundo de horrores, a tendência é cada indivíduo tentar sobreviver da maneira que lhe for possível, havendo aí espaço para atitudes individualistas, em detrimento de ações coletivas.

3. Opressão e violência nos contos de Mia Couto

Com base nos pressupostos teóricos tratados acima, realizou-se um estudo sobre os contos “O cesto”, “Meia Culpa, Meia Própria Culpa” e “Os olhos dos Mortos”, inseridos no livro *O fio das Misangas* (2009), do escritor moçambicano Mia Couto. O livro reúne vinte e nove contos que discorrem sobre temáticas variadas, porém opressão e violência aparecem de forma recorrente na obra. Os três

contos em estudo são narrados em primeira pessoa, por vozes femininas que cumprem função de personagens narradoras e possuem perfis psicológicos aproximados. São representações de mulheres silenciadas e oprimidas, historicamente, sendo que, nos contos, os sujeitos opressores são representados por maridos indiferentes e/ou violentos em relação às esposas. A esse respeito, verifica-se, conforme Sangareti (2012, p. 366), que Mia Couto explicita em seus textos,

a violência a que os personagens estão expostos, a precariedade das condições de vida, o anonimato das pessoas e o desconhecimento dessa realidade, pois [...] é preciso recontar as histórias para que estas constituam uma memórias (sic) dos eventos de violência e opressão do contexto pós-colonial.

Nesse sentido, em “O Cesto”, a personagem narradora caracteriza-se como uma mulher fadada a um compromisso, ou seja, constantes visitas hospitalares, já que seu marido encontra-se em estado de inconsciência num hospital. Assim sendo, a personagem narra sua rotina de visitas diárias em que transporta consigo um “cesto” de mantimentos. Dessa forma, a personagem revela sentimentos conflituosos frente à sua condição existencial, ao afirmar: “Tanta vez já fui em visita hospitalar, que eu mesma adoeci. Não foi doença cardíaca, que coração, esse já não o tenho. Nem mal de cabeça porque há muito que embaciei o juízo. Vivo num rio sem fundo” (COUTO, 2009, p. 21). Tal enunciado parece descrever uma mulher desgastada pelo tempo, com indícios de intensos conflitos emocionais. Além disso, observa-se que a personagem costuma misturar momentos distintos de sua vida, a condizer com a relação entre espaços de tempo distantes na história, já mencionados neste trabalho. É o que se pode verificar nas palavras da personagem narradora:

Hoje será como todos os dias: lhe falarei, junto ao leito, mas ele não me escutará. Não será essa a diferença. Ele nunca me escutou. Diferença está na marmita que adormecerá, sem préstimo, na sua cabeceira. Antes, ele devorava os meus preparados. A comida era onde eu não me via recusada (COUTO, 2009, p. 21).

Depreende-se da citação acima um misto de impressões relatadas pela personagem, que ora prevê fatos futuros, ora recorre a lembranças do passado: a apatia imediata e o desprezo de outrora, res-

pectivamente, ambos relacionados ao marido. Este, mesmo estando inconsciente, continua sendo o opressor da mulher, enquanto esta parece estar “presa” a elos indestrutíveis. O estado apático do marido no hospital e a rotina de visitas da mulher, que falará junto ao leito sem obter resposta, podem configurar-se na representação do próprio casal (ou de casais). É que o vigente estado de inconsciência do homem, e por isso mesmo de indiferença em relação à mulher, pode ser entendido como a extensão de uma situação semelhante: a indiferença do marido (opressor) e a subjugação da mulher, quer o marido esteja quer esteja doente.

Vale ressaltar que a personagem sequer é identificada, ou, seja, não tem um nome que lhe confira identidade, indicando que a mulher “expôs o aniquilamento identitário no qual vivia. Sua identidade só era reconhecida pelo marido naquilo em que poderia ser útil: a mulher objeto podia ser descartada, a qualquer momento, assim como o cesto em que ela carregava os alimentos” (MACHADO, 2011, p. 6).

Reitera-se que a cultura moçambicana herdou traços da cultura oriental e da religião islâmica, em que a mulher desempenha um papel de extrema subordinação ao homem. Essa rejeição sofrida pelas mulheres também é observada nos outros contos ora analisados. Por exemplo, a figura feminina novamente aparece no conto “Meia Culpa, Meia Própria Culpa”, que é narrado por Maria Metade, a personagem narradora. A ideia de incompletude anunciada no título do conto e no nome da personagem (“meia” e “metade”) pode ser entendida como condições de vida desfavoráveis em que o “todo” sempre esteve inacessível.

Dessa forma, a mulher narra suas frustrações, relacionando-as à vivência de “metades”, isto é, uma vida baseada na escassez de tudo, inclusive de “sonhos”. Além disso, tem a figura do opressor, que também é reconhecida no papel do marido, identificado na narrativa como “Seis”, numa alusão à meia dúzia, já que tudo na vida daquela mulher são “metades”. Para melhor compreensão, veja-se o enunciado que diz: “Nunca quis. Nem muito, nem parte. Nunca fui eu, nem dona, nem senhora. Sempre fiquei entre o meio e a metade. Nunca passei de meios caminhos, meios desejos, meia saudade. Daí o meu nome: Maria Metade” (COUTO, 2009, p. 39).

Diante do enunciado, considera-se ser Maria Metade a representação de mulheres africanas/moçambicanas subjugadas no tempo e

na História, acostumadas com a escassez de tudo e o abandono de todos. Assim é que, conforme Sangareti (2012, p. 362), “Mia Couto [...] se ocupa em dar voz a personagens marginalizados socialmente e vítimas de um sistema político opressor, comandado pelo colonizador português, e em registrar a dominação do grupo étnico branco em relação ao nativo de Moçambique”. Lembra-se da estreita relação entre a realidade e a ficção, cujos limites são indefinidos. Mia Couto parece transpor, para o universo ficcional, situações observadas em “realidades” vivenciadas no dia a dia do povo africano/moçambicano.

Reportando-se ao terceiro conto desta análise – “Os Olhos dos Mortos” – tem-se outra voz feminina a narrar os fatos e desvelar conflitos existenciais da mulher, enquanto elemento figurativo. A personagem narradora, que não tem um nome, revela seus conflitos internos e a submissão lhe imposta pelo marido, identificado como Venâncio. Ressalta-se o fato de homem receber um nome (Venâncio) que lhe dá identidade e individualidade, enquanto que a mulher não é nomeada. O homem, enquanto identificado, representa o sujeito opressor, aquele que dita as regras e, por isso, é conhecido por todos, enquanto a mulher, sendo o sujeito oprimido, não precisa ter “identidade”. Venâncio é caracterizado como um homem de hábitos violentos, geralmente atrelados ao vício do alcoolismo. Assim sendo, a mulher se mostra envolvida numa opressão que se realiza na violência e perdura no tempo, como se pode vê no trecho a seguir:

Durante anos [...] os passos de meu marido ecoaram como a mais sombria ameaça. [...] Meu homem chegava do bar, mais sequioso do que quando fora. Cumpria o fel de seu querer: me vergastava com socos e chutos. [...] Com o tempo, já não me custavam as dores. Somos feitos assim de espaçadas costelas, entremeados de vãos e entrâncias para que o coração seja exposto e ferível (COUTO, 2009, p. 70).

A partir da citação acima, a personagem denuncia uma situação que perdura no tempo: a violência do marido se tornou uma prática frequente ao longo dos anos, sendo que a mulher, de tanto ser violentada, chega ao ponto de “não sentir mais dores”. Entende-se que o trecho observado sugere que a violência contra a mulher africana/moçambicana teve início com a chegada do colonizador à África, quando então a violência passou a ser reproduzida de forma “natural” nos anos subsequentes.

Enfatizando o universo literário, Sangareti (2012, p. 366) afirma que “a literatura do pós-colonialismo produzida na África recente [...] é um instrumento de denúncia e resistência à opressão do colonizador, usando para tanto a língua deste, e assim revela estratégias de violência usadas no período de colonização”. Nota-se aí a linguagem como instrumento de luta, mais ainda quando os autores literários utilizam a língua do colonizador para demonstrar resistência, ou seja, denunciar injustiças e “gritar” por liberdade, sendo que o instrumento de denúncia, a linguagem, será conhecida do opressor (colonizador).

No que tange à mulher africana/moçambicana, enfatiza-se sua privação ao direito de se expressar, o que a torna refém do silêncio e do esquecimento. Dessa forma, essa mulher vive na obscuridade que aniquila sua identidade social, transformando-a num ser sem expressão. Essa característica é decorrente da opressão a que essa mulher está sujeita, como demonstra a personagem narradora de “O cesto”, ao declarar: “Onde eu vivo não é na sombra. É por detrás do sol, onde toda a luz há muito se pôs” (COUTO, 2009, p. 22). A ausência de luz, denunciada pela personagem, mostra que a mulher africana tem conhecimento de seu apagamento identitário e considera-se um ser à margem do mundo.

Em “Meia Culpa, Meia Própria Culpa”, a personagem narradora caminha na mesma direção, ao denunciar a indiferença de seu marido: “Das poucas vezes que me falou, nunca para mim olhou. Estou ainda por sentir seus olhos pousarem em mim. Nem quando lhe pedi, em momento de amor: que me desaguasse uma atenção. Ao que retorquiu: - Tenho mais onde gastar meu tempo” (COUTO, 2009, p. 40). A relação entre opressor e oprimido modifica-se de um conto para outro, alternando registros de indiferença com passagens evidenciam a violência física dirigida à mulher.

Nesse sentido, em “Os Olhos dos Mortos” a personagem narradora denuncia atos violentos praticados pelo homem, de maneira mais contundente, quando exclama: “Venâncio me golpeou com inusitada força, pontapés cruzaram o escuro do quarto entre gritos meus: - Na barriga não, na barriga não! [...] Vê o sangue, Venâncio? Eu estava grávida...” (COUTO, 2009, p. 70).

Sobre a condição da mulher no contexto da violência, Elga Laborde (2013, p. 01) declara que: “A pior violência que enfrenta o ser humano é aquela que reprime sua necessidade de ser e de se expres-

sar. A mulher sofreu duplamente ao longo da história essa castração imposta desde sempre.” Se a opressão é concebida como um produto cultural perpetuado ao longo dos anos, não se pode negar o fato de o sujeito oprimido procurar meios de ao menos amenizar um problema que se mostra implacável. Nos contos em estudo, nota-se que não raro as personagens recorrem a lembranças agradáveis, desejos (sonhos) irrealizados e até mesmo à mentira, como meio de amenizar os sofrimentos a que estão submetidas e “criar” alternativas de sobrevivência. Assim é que em “Meia Culpa, Meia Própria Culpa”, Maria Metade vê na mentira um escudo ao qual se apegar. Veja-se o trecho:

a verdade não confio a ninguém. Verdade é luxo de rico. A nós, menores de existência, resta-nos a mentira. Sou pequena, a minha força vem da mentira. A minha força é uma mentira. [...] eu minto até a Deus. Sim, Lhe minto, a Ele. Afinal, Deus me trata como meu marido: um nunca me olha, o Outro nunca me vê. Nem um nem outro me ascenderam a essa luz que felicita outras mulheres. Sequer um filho eu tive. Que ter-se filhos não é coisa que se faça por metade. E metade eu sou. Maria Metade (COUTO, 2009, p. 40).

Observa-se que a personagem vale-se da mentira para demonstrar resistência, que pode ser entendida como uma alternativa de sobrevivência em meio a tantas adversidades. Além disso, a mulher mostra-se revoltada com o ser divino, relacionando-o ao marido, afirmando que ambos são indiferentes em relação a ela. Nota-se ainda a frustração da personagem por não ter sido alcançada pela “luz que felicita outras mulheres”.

No que tange ao apego nas lembranças, como meio de “escapar” da opressão vigente, a personagem narradora de “Os olhos dos Mortos” revela anseios de outrora e frustrações pessoais resultantes da irrealização de desejos imaginados, verificável no trecho a seguir:

sonhei tantas vezes que o meu amor vinha pela rua, eu escutava os seus passos, cheia de ânsia. E antes que ele chegasse, corria a fechar a porta. Fosse esse gesto, o de trancar a fechadura, o meu fingido valimento. Eu fechava a porta para que, depois, o simples abrir dos trincos tivesse o brilho de um milagre. Para que ele, mais uma vez, casasse comigo. E o mundo se abrisse, casa, cama e sonho (COUTO, 2009, p. 69-70).

Diante das mazelas vivenciadas no dia a dia da personagem, observa-se que esta se vale de lembranças que se traduzem em memória de desejos não realizados. Lembra-se da relação entre narrativa e memória que se sustenta na rememoração de fatos, ou seja, o indivíduo rememora momentos passados que o levam à aquisição de experiência - o “experenciado”, já mencionado neste trabalho. Além disso, as lembranças permitem o trâmite do indivíduo entre “realidades” vivenciadas e/ou imaginadas, sendo as últimas uma espécie de refúgio/alívio aos conflitos existenciais vigentes ao indivíduo.

Nessa concepção, em “Meia Culpa, Meia Própria Culpa”, a personagem Maria Metade vai buscar nas lembranças um alento para os sofrimentos vigentes, embora tais lembranças não sejam de todo agradáveis. Veja-se o enunciado:

Por via de lembrança eu retorno ao Cine Olympia, em minha cidade de outro tempo. [...] Não entrava no cinema que me estava interdito. Eu tinha a raça errada, a idade errada, a vida errada. Mas ficava no outro lado do passeio, a assistir ao riso dos alheios. Ali passavam as moças belas, brancas, mulatas algumas. Era lá que eu sonhava. Não sonhava ser feliz, que isso era demasiado em mim. Sonhava para me sentir longínqua, distante até do meu cheiro (COUTO, 2009, p. 41).

Conquanto procurasse alívio às angústias de momento, a rememoração dos fatos parece trazer algum conforto à personagem, já que na sequência da narrativa ela afirma: “A única memória que me resta: a migalha de um tempo, o único tempo que me deu sonhos. [...] Ainda que fossem metades de sonhos, esses pedaços ainda me adoçam o sono” (COUTO, 2009, p. 42).

Em se tratando de sonhos, entendidos aqui como anseios, considera-se que são alentos para as personagens, que se veem à margem de tudo e de todos. Em “O Cesto”, por exemplo, em certo ponto da narrativa a personagem narradora faz o seguinte comentário:

Estou de saída, para a minha rotina de visitadora quando, de passagem pelo corredor, reparo que o pano que cobria o espelho havia tombado. Sem querer, noto o meu reflexo. Recuo dois passos e me contemplo como nunca antes o fizera. E descobro a curva do corpo, o meu busto ainda hasteado. Toco o

rosto, beijo os dedos, fosse eu outra, antiga e súbita amante de mim. O cesto cai-me da mão, como se tivesse ganhado alma (COUTO, 2009, p. 22-23).

Observando-se o enunciado transcrito acima, nota-se que a personagem narra um momento em que ela se (re)conhece como um “ser de expressão”, sua identidade aflora e isso lhe causa uma verdadeira explosão de emoções. No trecho transcrito, surge a presença de elementos simbólicos bastante representativos para a narrativa. Trata-se do espelho e do cesto, que remetem a sentidos não expressos nas linhas do texto. Segundo Jean Chevalier em seu livro Dicionário de Símbolos (1996), “o espelho permite o conhecimento de si” (*apud* MACHADO, 2011, p. 07). Ao (re)conhecer-se no espelho, a personagem experimentou sensações nunca sentidas, conquanto vivesse em total apagamento identitário. Outro elemento simbólico é o cesto que cai da mão da personagem, o qual pode ser relacionado ao marido, que morre na sequência da narrativa, ou seja, a mulher se livra dos fardos que carregava: o cesto com o qual ela transportava alimentos ao hospital e o marido opressor.

Diante de forças opressoras irremediáveis, o ser humano costuma lutar para se libertar e garantir sua sobrevivência. É o que se depreende com as ações das personagens femininas, quando dos desfechos das narrativas em estudo. Sob forte opressão, as mulheres resolvem encontrar meios de se desvencilharem de seus opressores. Em “O Cesto”, a mulher passa a desejar a morte do marido (que está no hospital) e se imagina liberta após tal fato. Nesse sentido, referencia-se a seguinte passagem: “Você, marido, enquanto vivo me impediu de viver. Não me vai fazer gastar mais vida, fazendo demorar, infinita, a despedida” (COUTO, 2009, p. 22), e novamente: “A sua vida me apagou. A sua morte me fará nascer. Oxalá você morra, sim, e quanto antes” (COUTO, 2009, p. 24). Após se (re)conhecer no espelho, a “nova” mulher anseia por se vê livre do marido (opressor) e desfrutar dos prazeres que a vida lhe reserva. Por outro lado, em “Meia Culpa, Meia Própria Culpa”, a personagem traz à memória fatos que levaram seu marido (opressor) à morte, assim relatado:

num abrir sem fechar de olhos, o meu Seis, que Deus tenha, o meu Seis estava todo pronunciado no chão. Decorado com sangue, aos ímpetos, mapeando o soalho. [...] Mas não confes-

so crime, senhor. Não. Afinal, não fui eu que lhe tirei vida. A vida, a bem dizer, já não estava nele. O que sucedeu, sim, foi ele tombar sobre o punhal, tropeçado em sua bebedeira (COUTO, 2009, p. 43).

Como se vê, a mulher elimina (mesmo que por acidente) o marido com um punhal. Entende-se que a morte do homem representa a tentativa de “libertação” da mulher que, cansada de tanta injustiça, procura fazer justiça com as próprias mãos. O ato da personagem remete à ideia de que “a verdadeira comunicação entre os homens, aquela que a linguagem não consegue realizar, obtém-se pela violência” (LABORDE, 2013, p. 824). Ou seja, se não havia espaço para o diálogo entre o casal, a mulher recorreu ao artifício que sempre fora usado contra ela, a violência. Na mesma direção, a personagem feminina de “Os Olhos dos Mortos” faz a seguinte declaração:

Na cama de casal, meu marido está enroscado, em fundo sono. Deito-me a seu lado e revejo a minha vida. Se errei, foi Deus que pecou em mim. [...] Lição que aprendi: a Vida é tão cheia de luz, que olhar é demasiado e ver é pouco. É por isso que fecham os olhos aos mortos. E é o que faço ao meu marido. Lhe fecho os olhos, agora que o seu sangue se espalha, avermelhando os lençóis (COUTO, 2009, p. 72).

A partir do trecho transcrito acima, entende-se que a personagem, após tanto sofrimento, assassinou seu marido como forma de fazer justiça com as próprias mãos, pois no mesmo enunciado ela dá conta de que o “sangue se espalha, avermelhando os lençóis”. Assim, a violência a que a mulher sempre estivera submetida tornou-se arma para aniquilar o opressor de outrora.

Reportando-se novamente ao conto “O Cesto”, verifica-se o desfecho anunciado na voz na personagem narradora, numa de suas constantes visitas hospitalares: “Na entrada da enfermaria, o milésimamente mesmo enfermeiro me aguarda. Uma sombra lhe espessa o rosto. – Seu marido morreu. Foi esta noite” (COUTO, 2009, p. 24). Salienta-se a referência a fatos que se prolongam no tempo (“milésimamente...”), indicando que a morte do marido ocorreu após muito tempo de espera da mulher, que já não escondia o desejo por tal acontecimento. Em termos comparativos, os fatos ora conferidos na

citação podem ser relacionados a acontecimentos transcorridos na história africana/moçambicana, de longos períodos de sofrimento e enorme desejo de libertação.

Conforme observado, os três contos analisados – “O Cesto”, “Meia Culpa, Meia Própria Culpa” e “Os Olhos dos Mortos” – têm como desfecho comum a morte da figura masculina, representativa do sujeito causador da opressão e violência contra a mulher, enquanto sujeito oprimido. No entanto, observa-se que a morte do opressor não se traduz em liberdade do oprimido, já que, após a morte dos maridos, as mulheres não se libertam, pois se mostram “presas” às suas próprias condições existenciais, de seres subjugados. Em “O Cesto”, isso é verificável na seguinte passagem:

Saio do hospital à espera de ser tomada por essa nova mulher que em mim se anunciava. Ao contrário de um alívio, porém, me acontece o desabar do relâmpago sem chão onde tombar. Em lugar do queixo altivo, do passo estudado, eu me desalinho em pranto. Regresso a casa, passo desganhado, em solitário cortejo pela rua fúnebre. Sobre a minha casa de novo se tinha posto o céu, mais vivo que eu (COUTO, 2009, p. 24).

Observa-se que a morte do marido não significou a liberdade da mulher, como ela e o leitor pensavam. Ao contrário, ela é tomada de profunda tristeza e demonstra não ter forças para se desvencilhar de seu círculo opressivo. Semelhantemente, em “Meia Culpa, Meia Própria Culpa”, a personagem Maria Metade, em diálogo com outro personagem (escritor), relata:

Me ajude numa mentira que me dê autoria da culpa. Uma inteira culpa, uma inteira razão de ser condenada. Por maior que seja a pena, não haverá castigo maior que a vida que já cumpri. [...] o senhor me abra a porta do Cine Olympia. [...] E sente-se comigo, aqui ao meu lado, a assistirmos a esse filme que está correndo. Já vê, lá na tela, o meu homem [...]? Vê como ele, agora, no escuro da sala está olhando para mim? Só para mim, só para mim, só (COUTO, 2009, p. 43).

A partir do relato da personagem, verifica-se que, após a morte do homem a mulher continua a vê-lo na “tela” do “Cine Olympia”, demonstrando que o sujeito opressor continua vivo na memória do

oprimido. Finalmente, em “Os Olhos dos Mortos”, a mulher também elimina o marido, porém, revela indícios de um elo que a manterá ligada ao homem (por nome Venâncio), como se vê no trecho que segue: “Quando entro em casa [...] O fotografado olhar de Venâncio pousa sobre mim, assegurando os seus direitos de proprietário” (COUTO, 2009, p. 72). Trata-se de uma fotografia do marido que pode ser entendida como elemento representativo da permanência do opressor.

Conforme as proposições até então observadas, destaca-se o fato de os três contos analisados terem desfechos parecidos: a morte do sujeito opressor, sendo que em dois dos contos analisados – “Meia Culpa, Meia Própria Culpa” e “Os Olhos dos Mortos” – a violência se mostra mais explícita, com as mulheres assassinando os maridos. Relacionando a violência ao viés das literaturas africanas de língua portuguesa, verifica-se que “o negro [...] frequentemente protagoniza cenas trágicas, polêmicas, marcadas pelo crime e violência. Este dado reflete uma literatura engajada, fincada na realidade sócio-histórica e comprometida com a função humanizadora da literatura” (MACHADO, 2012, p. 136).

Nos textos de Mia Couto, por exemplo, parece haver sempre uma preocupação com a (re)construção da identidade cultural e literária de Moçambique, haja vista que tais textos são impregnados de representações sociais, elementos simbólicos e linguagem específica (neologismos e dialetos locais). A esse respeito, salienta-se que

há, na literatura de língua portuguesa do século XX, uma busca pela construção da realidade identitária e cultural dos países do contexto pós-colonial, uma (re)leitura da História para a elaboração de histórias ficcionais que possam contribuir para assegurar a diferença entre o colonizado e o colonizador e construir a nação através do discurso literário além de uma representação de marginalidades sociais, proclamadas a partir de personagens anônimos, representantes das classes populares, trajetórias de insucessos e conflitos pessoais e profissionais e histórias complexas com desfechos em que a violência e a exclusão configuram-se como marcas de um contexto social marcado pela opressão coletiva e individual (SANGARETTI, 2012, p. 355-356).

Outro aspecto a ser destacado remete a elementos de sentidos movediços, verificados nos contos em análise. A figura feminina,

por exemplo, pode adquirir um sentido alegórico, haja vista que “Uma alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra” (CEIA, 1998, p. 01). Assim sendo, a linguagem alegórica permite se dizer uma coisa para significar outra. Nesse sentido, considera-se que Mia Couto utiliza uma linguagem alegórica em que relaciona a mulher à nação moçambicana. Assim, a mulher que não se liberta após a morte do opressor seria a representação alegórica de Moçambique, que após conseguir sua independência, em 1975, não se constituiu uma nação forte.

Breves considerações finais

Para se entender os aspectos que embasam a produção literária de Mia Couto, em toda sua riqueza temática, é preciso adentrar ao contexto histórico inerente ao espaço africano/moçambicano. Dessa perspectiva, considera-se que opressão e violência surgem na produção literária de Mia Couto como representações de uma herança cultural, decorrente dos mecanismos de exploração humana praticados no território africano/moçambicano ao longo dos anos. Entre os fatores que mais contribuíram para esses mecanismos destacam-se os processos coloniais protagonizados pelos portugueses, sendo que estes utilizavam opressão e violência como formas de imposição do poder. Juntem-se a isso os resquícios culturais absorvidos de outras culturas, sobretudo os preceitos da religião islã em razão dos quais a mulher assume um papel de extrema subjugação ao homem na sociedade africana/moçambicana.

Mia Couto transpõe à ficção situações vivenciadas, numa espécie de intercâmbio que transcende os limites entre a realidade e o a ficção. Assim sendo, Couto dar voz a indivíduos silenciados na história, os quais jamais puderam expressar a dor e sofrimento a que sempre estiveram submetidos. São indivíduos marginalizados socialmente, esquecidos no espaço e no tempo. Assim é que as personagens coutianas são marcadas por intensos conflitos existenciais que se traduzem em opressão levada a extremo. Essa opressão muitas vezes é imposta ao sujeito por atos violentos, porém o sujeito oprimido também recorre à violência como forma de sobrevivência.

As mulheres dos contos analisados neste trabalho desvelam essas características das criações de Mia Couto, posto que nesses con-

tos o homem assume papel de sujeito opressor. O desejo de libertação levou as mulheres a desejarem a morte dos maridos e a fazerem justiça com as próprias mãos, mostrando que o sujeito oprimido também recorre à violência a que sempre esteve submetido.

Considera-se, neste trabalho, opressão e violência como elementos representativos da cultura africana/ moçambicana, inseridos na literatura de Mia Couto como marca de identidade cultural e literária do autor e de Moçambique. Destaca-se ainda a representação alegórica supostamente inserida nos contos analisados, conquanto se considere que as personagens femininas podem ser alegorias da pátria moçambicana. Por tudo isso, a produção literária de Mia Couto tem rompido as fronteiras do regionalismo e se tornado um produto universal.

Referências

ALMEIDA, Marinei. “*Maria, de José Craveirinha: a memória como patrimônio de sofrimento e de afirmação*”. In: *Anais do XI Congresso Afro-brasileiro de Ciências Sociais: diversidades e (des)igualdades*. Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

BENJAMIN, Roberto. *A África está em nós: história e cultura afro-brasileira*. João Pessoa: Editora Grafset, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2011.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed - São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CEIA, Carlos. “Sobre o conceito de alegoria”. – Revista digital *Matraga* - nº 10, agosto de 1998.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *A confissão da leoa*. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *O Fio das Missangas: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FORNOS, José Luís Giovanoni. “Amores marginais e hibridismo no conto de Mia Couto”. Revista Digital *Navegações* - v. 4, n. 2, p. 232-238, jul./dez. 2011.

LABORDE, Elga Pérez. “Literatura em diálogos interdisciplinares: feminismo, violência e libertação - Simone De Beauvoir entre Sade e Sartre”. In: *Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura - V Seminário Internacional Mulher e Literatura*, 2013.

LISSOVSKY, Mauricio. “A memória e as condições poéticas do acontecimento”. In: GONDAR, Jô. DODEBEI, Vera. *O que é Memória Social?* – revista Con-

tracapa: Rio de Janeiro, 2005.

MACHADO, Cristina Vasconcelos. “Construção da representatividade feminina na obra *O fio das missangas*, de Mia Couto”. *Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política*. PPG Letras: Estudos Literários, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

MACHADO, Serafina Ferreira. “Literatura afro-feminina: uma escrita de cor branca”. *Revista Digital Graphos*, vol. 14, n° 2, 2012 / UFPB/PPGL.

ODÁLIA, Nilo. *O que é violência*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

OLIVEIRA, Jurema. “O fenômeno da reinvenção linguística na narrativa africana”. *Revista eletrônica E-escrita*, v. 2, n. 5 - Nilópolis, mai/ago de 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio [Org.]. *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

SANGARETI, Leticia et al. “Violência e exclusão: representação da marginalidade na literatura de Mia Couto e Orlanda Amarilis”. – *Revista Letrônica*. v. 5, n. 2, p. 355 - 371, junho, 2012.

SOARES, Renata R. Gomes de Queiroz. “Sobre o conceito de História em Walter Benjamin”. *Revista Digital – Vértices*. Campos dos Goytacazes/ RJ, v. 14, n. 1, p. 93-102, jan./abr. 2012.

Fragmentos de uma vida em construção⁷⁷

José Benedito dos Santos (UFAM/UnB)

Um homem vem caminhando por um parque quando de repente se vê com sete anos de idade. Está com quarenta e poucos. De repente dá com ele mesmo chutando uma bola perto de um banco [...] Não tem a menor dúvida de que é ele mesmo. Reconhece a sua própria cara, reconhece o banco [...] Tem uma vaga lembrança daquela cena. Um dia ele estava jogando bola no parque quando de repente aproximou-se um homem e... O homem aproxima-se dele mesmo. Ajoelha-se, põe as mãos nos seus ombros e olha nos seus olhos. Seus olhos se enchem de lágrimas. Sente uma coisa no peito. Que coisa é a vida. Que coisa pior ainda é o tempo. Como eu era inocente. Como os meus olhos eram limpos. O homem tenta dizer alguma coisa, mas não encontra o que dizer. Apenas abraça a si mesmo, longamente. Depois sai caminhando, chorando, sem olhar para trás. O garoto fica olhando para a sua figura que se afasta. Também se reconheceu. E fica pensando, aborrecido: quando eu tiver quarenta, quarenta e poucos anos, como eu vou ser sentimental⁷⁸.

Assim como o homem/menino da epígrafe acima, personagem da crônica de Luís Fernando Veríssimo tem dificuldade de se reconhecer, quando criança por conta das mudanças ocasionadas pelo tempo. No meu caso específico, a dificuldade de relatar minhas experiências com a palavra escrita reside no fato de que eu nunca registrei no papel os fatos mais relevantes ocorridos ao longo de 50 anos da minha existência.

Nasci numa cidadezinha do interior de Alagoas, Região Nordeste, a qual tem o maior índice de analfabetos do Brasil. Para quem nasceu ali, saber ler e escrever, infelizmente, ainda é considerado um privilégio de poucos. No filme “Central do Brasil” (1998), Dora, personagem vivida pela atriz Fernanda Montenegro lê e redige cartas para dezenas de pessoas analfabetas. Algumas cenas dos filmes

⁷⁷ Crônica originalmente publicada na Revista Decifrar. Ano 5. Vol. 5, N. 10 (ISSN 2318-2229).

⁷⁸ “História estranha”. In: VERÍSSIMO, Luís Fernando. *Comédias para se ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 43.

exemplificam muito bem esta condição de analfabetismo de uma considerável parcela da população nordestina.

Minha mãe era analfabeta, porém, fazia com que os seus filhos estudassem para ser “alguém na vida”. Por conta dessa preocupação, quando entrei na escola já sabia soletrar, ler e escrever as primeiras letras da cartilha. Apesar de minha avó materna ser, também, analfabeta, era uma ótima contadora de estórias. Ela tinha uma enorme habilidade, para contar as dezenas de estórias dos folhetins da Literatura de cordel. Que talento ela possuía para narrar essas estórias, com seu jeito admirável de falar, dar vozes aos personagens. Eu passava horas ouvindo estórias de princesas que dormiam durante cem anos, de príncipes que viravam sapos, as façanhas do cangaceiro Lampião, a lenda do Pavão Misterioso... Ouvir essas narrativas orais, durante minha infância, despertou o meu interesse pelo reino das palavras.

Na pequena escola que havia na fazenda, onde minha família morava, os alunos estudavam até a terceira série primária. Se alguém quisesse estudar mais um pouco, teria que se deslocar até a cidade, que ficava distante da fazenda acerca de dois quilômetros. Para que eu pudesse cursar a quarta série, minha mãe escolheu uma boa escola na cidade.

No primeiro dia de aula, a professora de Língua Portuguesa pediu que a turma escrevesse uma redação sobre as aventuras ocorridas nas férias. Num primeiro momento fiquei tenso, mas em seguida, chamei a professora e disse que eu não tinha assunto, para escrever o texto, ela ficou meio decepcionada, porém não disse nada. Embora escrever para algumas pessoas se pareça com um gracioso jogo de palavras, um brincar com os significados que elas têm, já para outras, torna-se um grande desafio. Alguns meses depois, a mesma professora pediu que a turma fosse à biblioteca da escola e que cada um de nós escolhesse um livro de aventura para ler. A obra escolhida por mim foi *As vinte mil léguas submarinas*, de Júlio Verne, que tem como personagens o Capitão Nemo e o submarino Nautilus. A partir da leitura desse livro, comecei a alimentar o sonho de viajar pelo mundo e conhecer pessoas que falassem outras línguas.

Em julho de 1980, minha mãe veio a falecer. Chorar a morte daqueles que amamos é o que resta, para os que ficaram na periferia da vida. Além de equilibrar a dor, a saudade, com as lições de vida que essa pessoa nos legou. Entretanto, essa estratégia não funcionou

comigo. Recorri à produção de textos, a qual me serviu como válvula de escape, para liberar a dor pelo falecimento de minha genitora, escrevia compulsivamente, para não enlouquecer. Nessa fase, imitei Álvares de Azevedo, pois o tema que brotava de cada texto era o da morte. Isso parece mórbido talvez, mas funcionou como terapia.

Em agosto de 1983, resolvi sair de Alagoas porque a atmosfera provinciana de Maceió estava me sufocando. Larguei o emprego de balconista numa loja de produtos para panificadora e, com o dinheiro da rescisão de contrato, comprei uma passagem só de ida para Porto Velho/Rondônia. No dia 13 de agosto de 1983, num sábado à tarde, despedi-me da minha família, dos amigos e embarquei em um avião da VASP, rumo ao desconhecido. Ao desembarcar na cidade de Porto Velho, após 12 horas de voo, finalmente, eu estava realizando o sonho de conhecer a Amazônia. Sonho esse acalentado, desde que fui “fisgado” pelas histórias narradas por alguns amigos da minha família, que trabalharam na construção da Transamazônica na década de 70. Quando voltaram para Alagoas, eles relatavam histórias fantásticas sobre o tamanho dos rios, da floresta, da estrada...

Ao longo dos três anos em que morei na cidade de Porto Velho, procurei ler autores/obras da região. Os primeiros romances que li, foram: *Mad Maria* e *Galvez, imperador do Acre*, do escritor amazonense Márcio Souza.

Após três anos morando em Porto Velho, cansei da vidinha que estava levando, resolvi conhecer Roraima. Cheguei à cidade de Boa Vista, em abril de 1986. Após três dias em busca de emprego, finalmente, consegui uma vaga de apontador de campo, na Construtora Mendes Jr., pois a mesma estava construindo a Usina Hidrelétrica de Roraima. No final de maio começou o período das chuvas. Na metade do mês de junho, todos os funcionários foram demitidos. E, por conta disso, no dia 22 de junho de 1986, peguei um avião em Boa Vista, uma hora depois, eu desembarcava no Aeroporto Internacional Eduardo Gomes em Manaus.

Cheguei a Manaus com pouca grana, por isso, resolvi dormir na Rodoviária até conseguir um trabalho. Durante quinze dias, o banco de madeira, sujo, áspero, gasto pelo tempo, foi a minha cama. Às quatro horas da manhã, o segurança pedia que eu me levantasse. No décimo quinto dia, finalmente, consegui um emprego. O fato de eu ter trabalhado na construtora Mendes Jr., em Roraima, ajudou-me bastante. Fui trabalhar, mais uma vez, como apontador de campo.

No primeiro dia de trabalho, conheci uma quantidade enorme de nordestinos que trabalhava na empresa. Dois dias depois, fiz amizade com um rapaz, que era do Maranhão. Na hora do almoço, ele me perguntou onde eu morava. Respondi-lhe que estava dormindo na Rodoviária. Ele num gesto de boa vontade me convidou para morar em sua casa. Todavia, quando recebi o salário da primeira quinzena, aluguei um quarto. A partir daí, comecei organizar minha vida.

Em setembro de 1986, prestei concurso para a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (ECT), fui aprovado em primeiro lugar, para exercer o cargo de carteiro. Neste mesmo ano, também, fui aprovado em segundo lugar no vestibular da Universidade Federal do Amazonas, infelizmente, não pude cursar Ciências Contábeis porque não tinha comigo o certificado do Ensino Médio. Trabalhei nos Correios durante sete anos. Em 1993, fui demitido. Com uma parte do dinheiro da rescisão de contrato, comprei uma casa no bairro da Alvorada I, onde resido até o presente momento.

Em 1996, depois de 15 anos sem estudar, resolvi voltar à sala de aula, para me atualizar e, futuramente ingressar na Universidade. Refiz as três séries do Ensino Médio (1996-1998). O sonho de ingressar na universidade teve que ser adiado, por dois anos, porque, na época da inscrição do vestibular, eu nunca tinha dinheiro. Em 2001, finalmente, prestei vestibular na Universidade Federal do Amazonas e fui aprovado no Curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa. A minha escolha por este curso teve como objetivo ampliar meus conhecimentos literários e, principalmente aprimorar a produção textual. Já no primeiro período da graduação, tive a grata surpresa de ter como professor Odenildo Sena na disciplina “Comunicação em Prosa Moderna I”. Ao produzir os meus primeiros textos, e ao apresentá-los na sala de aula, obtive uma ótima recepção por parte da turma e do mestre. Foi uma verdadeira massagem para o meu ego de aspirante a escritor. Porém, na avaliação intermediária da referida disciplina, cometi uma gafe, quando escrevi: “A maioria são...”. O professor Odenildo Sena não me perdoou e escreveu: “O que é isso, companheiro?”.

O meu último encontro acadêmico com a palavra escrita foi, no Curso de Especialização em Língua Portuguesa com Ênfase em Produção Textual, na Universidade Federal do Amazonas, em 2007. Ao iniciar a minha produção de textos, levei algum tempo para me

adequar à maneira como o professor queria que os mesmos fossem escritos na fôrma/forma de parágrafo-padrão. Todavia, fui capaz de parir dezessete textos-filhos e, este, foi o último rebento daquela numerosa prole, mas também, foi o que mais me causou dor, angústia, ansiedade, insônia, porque se tratava das minhas experiências com palavra escrita. Em síntese, para alguém que é formado em Letras revelar publicamente que tem dificuldade com a escrita é meio constrangedor.

Nossas memórias, por mais que sejam escritas na solidão nunca são as lembranças de uma única pessoa. Tudo que nos vem ao pensamento, sejam ideias, sejam simples anotações guardadas em alguma gaveta, elas estão repletas de experiências pessoais, de familiares, amigos, companheiros, até mesmo de pessoas desconhecidas que em determinado momento de suas vidas compartilharam conosco suas alegrias e tristezas. Como diria D. Juan, personagem dos livros de Carlos Castañeda, “Estou longe do céu onde nasci uma imensa nostalgia invade o pensamento. Agora que estou tão só e triste, qual a folha ao vento, às vezes quero chorar, às vezes quero rir de saudade”⁷⁹. Essa perspectiva, a do passado, no ato de ser rememorado, perde sua pureza de ter sido e torna-se presente. As experiências ocorridas no passado, ao serem lembradas, não podem ser recuperadas na sua integridade porque se transformaram no decorrer do tempo. O que resta, portanto, é apenas o presente existencial, convergência do passado modificado pela memória.

Este é o relato da volta de um homem, após longos anos de existência, à memória de sua infância, adolescência, maturidade... Uma dolorosa viagem a uma ilha/memória esquecida e traiçoeira, para resgatar a importância da leitura e da escrita na sua formação como ser humano. E, contudo, essas memórias já não são as minhas memórias. O tempo flui nelas, arrasta-as. Portanto, já não são as mesmas experiências de quando as vivi; pois a fugacidade do tempo e o fatal envelhecimento do humano fragmentaram essas lembranças no tempo e no espaço.

⁷⁹ Carlos Castañeda. *Viagem a Ixtlan*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983, p. 116.

Esta obra foi impressa em processo digital,
na Letras e Versos para a Letra Capital Editora.
Utilizou-se o papel Pólen Soft 80g/m²
e a fonte ITC-NewBaskerville corpo 11 com entrelinha 13.9.
Rio de Janeiro, agosto de 2018.