

CORPO-NATUREZA: A EXPERIÊNCIA DA PAISAGEM NO ROMANCE *OUTROS CANTOS*, DE MARIA VALÉRIA REZENDE

Renata Cristina Sant'Ana¹

Enilce Albergaria²

RESUMO: A fim de analisar a representação do sertão na narrativa literária contemporânea, buscamos, a partir do conceito de paisagem (COLLOT, 2013), identificar o modo como o espaço sertanejo, enquanto categoria física, social e cultural, aparece (re)significado no romance *Outros Cantos* de Maria Valéria Rezende (2016). A discussão em torno das imagens regionais construídas no romance revela uma interligação entre sujeito e ambiente responsável pela elaboração da uma paisagem mediada pelo sensível e o factual, o físico e o fenomenológico.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea; Maria Valéria Rezende; Sertão; Paisagem.

RÉSUMÉ: Nous avons cherché à identifier comment l'espace du *sertão* en tant que catégorie physique, social et culturelle apparaît (re)signifié dans le roman *Outros Cantos* de Maria Valéria Rezende (2016), à partir du concept de paysage (COLLOT, 2013), pour analyser la représentation du *sertão* dans l'écriture littéraire contemporaine. Dans le roman, la discussion autour des images régionales révèle une interrelation entre le sujet et l'environnement qui concerne l'élaboration d'un paysage qui tient du sensível et du factual, du physique et du phénoménologique.

Mots-clé: Littérature Contemporaine. Maria Valéria Rezende; *Sertão*; Paysage.

Ler o sertão implica construir em nossa mente a imagem, os sons, os silêncios, as paisagens e todos os seres, gentes e animais, vegetais e minerais que constituem a singularidade deste espaço tão vasto, tanto em território, quanto em história, cultura e mistérios. Caracterizado de modo geral pelo afastamento das zonas litorâneas e por relações sociais quase sempre marcadas por formas de violência as mais diversas, esta região, repleta de particularidades ambiental, cultural e humana, que abriga enorme riqueza histórica, é, até os dias de hoje, ainda pouco reconhecida. Muito há para ser contado sobre o universo desconhecido do sertão, ofuscado pela poeira da memória e das estradas que nos levam aos vilarejos distantes, isolados, abandonados e esquecidos, onde, sobre os chãos de terra batida,

¹ Doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (UFJF).

homens explorados ergueram, penosamente, seus ranchos construídos de taipa e a base, principalmente, de seu muito e árduo suor. Contar a história desta gente e deste lugar, como faz a literatura, ainda que ciente da impotência de seu exercício de representar, é buscar o encontro com a dignidade de um povo que a teve roubada, um povo espoliado, exposto a levianos sentimentos.

Em sua mirada para o sertão, a escritora Maria Valéria Rezende parece não ter perdido de vista este lugar e esta gente, e, ao retornar ao povoado de Olho d'Água, através da personagem Maria, no romance *Outros Cantos* (REZENDE, 2016), conduz os leitores para dentro desse universo rico em imagens, histórias e símbolos ainda pouco difundidos para outras regiões do país, principalmente as mais centrais. A obra narra o retorno de Maria ao povoado, localizado no sertão do Nordeste brasileiro, para realizar uma palestra em um sindicato rural. Ao longo desta viagem, a personagem vai revisitando as memórias de um tempo longínquo e difícil, vivido naquela região para onde havia sido enviada para trabalhar como professora do MOBRAL³, o programa de alfabetização de adultos, implantado pelo governo em meio ao período da ditadura militar no Brasil. Porém, na verdade, a ida da personagem Maria para o povoado de Olho d'Água fazia parte de um plano de ações de conscientização política, articulado junto às organizações revolucionárias e aos movimentos de resistência ao regime de ditadura. Naquele tempo, Maria era uma jovem militante que utilizou-se desta oportunidade de trabalho como pretexto para ajudar a organizar e a preparar os trabalhadores sertanejos para a chegada de militantes que, como ela, acreditavam que a revolução só seria possível a partir da conscientização e da organização popular, em um movimento que partisse do interior do país e das classes historicamente esquecidas e subalternizadas, para daí poder se fortalecer e se expandir para os espaços centrais e de maior poder no país. Mergulhada no interior sertanejo, em um lugarejo sobre o qual nada sabia, Maria foi se deparando com as dificuldades existentes no cotidiano de uma gente pobre, habitante de um lugar esquecido e abandonado, vivendo, à sua maneira, costumes arcaicos e tradições locais, tão necessários à sobrevivência naquele local.

³ Movimento Brasileiro de Alfabetização oficializado pela lei Lei nº 5.379, de 15 de dezembro de 1967. Documento Básico –MOBRAL (1973) Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me002033.pdf>

Do ponto de vista geográfico, regiões interioranas como o sertão, com suas características físicas marcadas, principalmente, pela adversidade climática, aparecem acopladas a um quadro político determinante das condições econômicas e definidoras da circulação desigual dos bens materiais e simbólicos, tidos como necessários ao desenvolvimento e ao que se compreende como sendo a modernização. Devido à tomada de consciência da complexidade do problema implicado na desigualdade das condições de vida entre regiões centrais e periféricas, e como forma de reação a tal condição, os traços regionalistas se apresentam na prosa contemporânea retomando o passado através de uma lógica que o contrapõe ao presente. Nesse sentido, a narrativa de *Outros Cantos* (REZENDE, 2016) oferece ao leitor o sertão em duas perspectivas temporais – ora rememorando o velho sertão, ora apresentando as transformações ocorridas com o passar dos anos. Assim, o sertão antigo, onde ainda nem a luz elétrica havia chegado, surge rememorado por Maria:

Naquele antigo canto de mundo, sem fios e lâmpadas elétricas, o escuro da noite apagava quase tudo cá embaixo, mas acendia uma multidão de estrelas como só se veem nos desertos ou em alto-mar. [...] Em cada boca de noite, confortados pela macaxeira e aquele café matuto, mistura de sei lá quais grãos, os candeeiros já apagados por *necessária economia* de combustível, sentávamos, quase todos os adultos, sob a mais ampla das algarobas. *Havia histórias que se contavam e recontavam em prosa e verso* [...] À nossa volta mais ouvíamos do que víamos a criançada entretida em correria e *brincadeira*, seu chilrear, às vezes miados, latidos ou mugidos, uma que outro grito, uma que outra *cantiga* nos envolviam numa manta de segurança: estava tudo em paz (REZENDE, 2016, p. 29 – grifos nossos).

O velho sertão, lugar de muitas privações e, portanto, de uma necessária economia, era também o sertão das histórias, das brincadeiras e das cantigas a preencher as ausências e os vazios que, tomados pela alegria noturna, reanimavam os moradores e renovavam a esperança em cada amanhecer.

Frente às transformações ocorridas é possível perceber o processo de hibridismo cultural que hoje se faz presente neste espaço, na medida em que se tem uma tradição de costumes que se manifesta, em geral, através da fé e das festas populares, mas também nas práticas do cotidiano, que, paralelamente, convivem com elementos novos introduzidos na vida sertaneja por intermédio da cultura de massa. Nesse sentido, os fragmentos a seguir ilustram o sertão contemporâneo, onde os efeitos da globalização já se mostram incorporados

aos costumes do povo sertanejo, pois, do ônibus em que viaja, Maria observa os meninos sertanejos que embarcam junto à mãe trajando o estilo urbano marcado por caracteres internacionais:

Numa das paradas deste ônibus vi entrar uma mulher com dois meninos vestidos em suas calças jeans, seus tênis e camisetas com uma besteira qualquer escrita em inglês e figuras de desenhos animados japoneses (REZENDE, 2016, p. 17).

Mais adiante, no percurso de sua viagem, Maria mais uma vez observa outros jovens que também entram no ônibus, desta vez portando acessórios e objetos modernos, habituais também nas regiões centrais:

Sob as fracas e desfalcadas lâmpadas do teto vejo avançarem três adolescentes, um garoto e duas meninas, os três sob bonés enfiados até a sobrancelhas, com pares de fios descendo das orelhas até os bolsos das jaquetas ou das mochilas às suas costas, os três com os mesmos olhos mortiços, os beijos moles pendentes, as cabeças balançando, cada uma em seu ritmo próprio, como se estivessem prestes a ter uma convulsão. Os meninos, mudos, passam por mim e desaparecem lá no fundão escuro do carro. Reconheço logo os sintomas do autismo digital e me entristeço: não, essa síndrome não se restringe mais aos meios urbanos. Invadiu este sertão (REZENDE, 2016, p. 78-79).

De dentro do ônibus, Maria, com estranheza, também observa as “antenas e torres fazendo parecer miniaturas as casas, já não apenas brancas ou cor de terra” (REZENDE, 2016, p. 18) como eram as de outrora. As casas agora eram “amplamente iluminadas, possuíam luz elétrica em abundância” (REZENDE, 2016, p. 21), o progresso havia alcançado também o sertão. Da janela Maria não perdia sequer um detalhe do que lhe era possível avistar, inclusive no interior das casas:

Posso ver quase tudo lá dentro, mais coisas, muito mais coisas do que gente: sofás e poltronas forrados de plástico, imitando o mau gosto exibido pela televisão a despejar sua luz azulada e sons estridentes em alto volume, competindo com o ronco do ônibus velho, a geladeira encimada por um pano de crochê e um *ajuntamento heteroclítico de bibelôs e garrafas com rótulos novos e brilhantes*, a porta forrada de bugingangas imantadas, nas paredes, três ou quatro quadros grandes com paisagens de neve, do *Arco do Triunfo*, de uma *choupana nórdica* à beira de um riacho com roda d’água, daqueles que se vendem de porta em porta em nome de uma beleza melhor e mais

rica, estrangeiras, os famigerados racks com aparelho de som, uma porta, cortina de náilon rosa-neón arrepanhado de lado, que revela parte do quarto onde pende acesa uma forte lâmpada, deixando-me ver um ângulo da cama coberta com colcha de babados, almofadas de falso cetim, um bicho de pelúcia e duas enormes *bonecas louras*, metade de um armário de aglomerado, novo em folha, revestido de fórmica branca e espelhos, tudo como se vê nos panfletos anunciando as eternas promoções de pacotilha a infestar qualquer cidade (REZENDE, 2016, p. 22 – grifos nossos).

A casa observada detalhadamente por Maria apresenta um conjunto de elementos decorativos que se misturam compondo um ambiente que se assemelha à estética Kitsch⁴ caracterizando um novo modo de viver no sertão globalizado. Ao contrário do minimalismo característico das antigas “casas apenas brancas ou cor de terra” (REZENDE, 2016, p. 18), o que se vê no interior das moradias deste sertão novo é o exagero e o acúmulo de objetos e adornos de toda ordem formando uma única composição. Por estética Kitsch (MOISÉS, 2013) entende-se as produções artísticas surgidas da imitação e da cópia, tidas como possuidoras de uma qualidade inferior e associadas ao mau gosto. De acordo com Adorno (2002) e Benjamin (1987) a estética Kitsch surge no contexto da indústria cultural e da cultura de massa trazendo elementos que contrariam a autenticidade das formas artísticas e o valor da obra de arte, por apresentarem o caráter da artificialidade contida na reprodução. Essa relação mantida com a indústria cultural e com a produção de massa, faz com que o Kitsch, na perspectiva de Umberto Eco (1976), seja compreendido como produto típico da modernidade criado para fins de consumo.

Decorada com quadros que reproduzem imagens internacionais, como o Arco do Triunfo e as choupanas nórdicas a enfeitar as paredes, acrescida do “ajuntamento heteroclítico de bibelôs e garrafas com rótulos novos e brilhantes”, a casa sertaneja observada por Maria, sinaliza que as coisas mudaram e o tempo já é outro. Ademais, equipada com TV e aparelho de som, haveria ainda tempo para os serões noturnos onde os adultos se reuniam sob as Algarobas à luz das estrelas para contar e ouvir histórias? Teriam sido os miados, latidos e mugidos abafados pelo alto volume dos aparelhos eletrônicos? Quanto às redes de dormir, estas parecem também já terem sido substituídas por camas, hoje forradas com colchas de babados e almofadas. E as crianças, que antes se entretinham em correrias, podem agora

⁴ Sobre a estética *Kitsch* ver: MOLES, Abraham. *O Kitsch: a arte da felicidade*. 3.ed. Tradução Sérgio Miceli. São Paulo, Perspectiva, 1986, 231 pp. il p&b. [Coleção Debates]; BROCH, Hermann. *Espírito e espírito de época: ensaios sobre a cultura da modernidade*. (Trad. Marcelo Backes; Trad. Posfácio Claudia Abeling). São Paulo: Benvirá, 2014.

também brincar com as famosas “bonecas louras”, como outras crianças de quase o mundo inteiro.

De acordo com Santini (2014), a mudança operada no sertão nas últimas décadas

possui traços suficientes para alterar os contornos do reconhecimento e da identificação. Incorporando elementos de modernização e, no limite, definidores da urbanidade e dos grandes centros, o sertão vê televisão e não tem mais seus vaqueiros. A rodovia substitui a velha estrada e transforma em velocidade o caminho percorrido pelos antepassados da família (SANTINI, 2014, p. 124).

Trata-se de um sertão que integra os objetos oferecidos pela cultura de massa às tradições tidas como costumes arcaicos. É nessa junção que se instala a marca do sertão compreendido hoje como espaço contemporâneo tanto na literatura como na sociedade. Em relação a essa junção de culturas que se observa na configuração do sertão hoje e sua representação na literatura, Santini (2012) observa que o romance contemporâneo não demonstra indiferença ante o mundo em transformação, mas, ao contrário, expõe em sua estrutura uma relação de permeabilidade com a realidade. Nesse sentido, “a retomada de traços regionalistas na prosa contemporânea surgiria menos do exotismo do que como interação de culturas” (SANTINI, 2009, p 260), visto que a representação híbrida do espaço regional demonstra uma superação da dualidade centro/margem e da dualidade temporal passado/presente. Afinal, o misto de culturas que hoje se apresenta nas regiões interioranas já não permite mais a sustentação da tese da existência da dualidade em que a cidade é tida como centro moderno e o regional como margem arcaica para onde os ares da civilização ainda não soprou. O que se pode observar na narrativa contemporânea, que traz em sua estrutura elementos regionais, é a representação de espaços reais apresentados em tempos fragmentados em que se mesclam memória e tradição, retratando contextos e identidades específicos de uma dada localidade. No tocante à tradição que se apresenta nos textos, Santini (2009) a percebe mais “como fragmento discursivo a que se atribuem significados arraigados ao imaginário do sertão, tomado agora como espaço simbólico e não apenas como cenário de onde derivam substantivos locais” (SANTINI, 2009, p. 261). Deste modo, através da incorporação da tradição na narrativa contemporânea, constrói-se o panorama de um contexto marcado por carências materiais e simbólicas, resultantes de um processo histórico

atravessado por diferentes modos de exclusão, opressão e marginalidade. Deste modo, segundo Santini:

É assim que a realidade sertaneja contemporânea – marcadamente característica da construção socioeconômica brasileira – entranha-se à narrativa como experiência identitária de um sujeito que, no texto, olha para essa realidade e a elabora como traço constitutivo de sua própria condição no mundo, o que faz com que o que poderia ser tomado como um espaço do outro, seja, no limite, o lugar de si mesmo (SANTINI, 2014, p. 129).

De acordo com a percepção apresentada pela autora, tem-se na literatura produzida hoje, no tocante ao regionalismo, uma construção narrativa em que as ações que se desenvolvem ocorrem de maneira a retratar situações, identidade e espaços marcados pelo processo histórico, sobre o qual o tom ou olhar de estranhamento atesta a preocupação dos escritores e das escritoras com o estado de coisas que se apresenta. Contemporaneamente, segundo Santini (2009), “existem menos fronteiras do que regiões ambíguas, de trânsito, em que se esfumaça parte desse dualismo que marcou a interpretação do regionalismo como ‘tábula rasa’ de uma oposição litoral/interior e suas projeções binárias” (SANTINI, 2009, p. 259). Trata-se de uma nova manifestação do regionalismo como uma “tendência transfronteiriça”, visto que já se permite imbuir-se dos vestígios do mundo moderno, dos lastros vindos do exterior.

A interligação corpo-natureza na paisagem sertaneja

É sobre o povo sertanejo muitas das histórias contadas por Maria Valéria Rezende. Um povo nascido na caatinga, vegetação descrita por Darcy Ribeiro (2006) como “pobre, formada de pastos naturais ralos e secos e de arbustos enfezados que exprimem em seus troncos e ramos tortuosos, em seu enfolhamento maciço e duro, a pobreza das terras e a irregularidade do regime de chuvas” (RIBEIRO, 2006, p. 306). Segundo o antropólogo, nas terras mais pobres do sertão, aquelas inviáveis para o crescimento do gado, viveriam os vaqueiros a se dedicarem à criação de bodes, único tipo de carne ao seu alcance e que se multiplicara pela região, encontrando amplo mercado para o couro. Não por acaso, a figura tradicional do vaqueiro é rememorada em *Outros Cantos*:

Vi-o pela janela quando irrompeu e acenou à margem da estrada, *vindo de nenhum caminho*, nenhuma habitação humana, emergindo do deserto, *emaranhado compacto de garranchos e cactos*. [...] Ele veio maciço, *cheirando a couro curtido, suor e tabaco*. O odor flui da minha memória, decerto, porque este ao meu lado veste-se como um caubói de rodeio e cheira a *água-de-colônia barata*. [...] Difícil deixar de olhá-lo, ainda mais quando sua figura se transforma, à contraluz, em silhueta de perneira, gibão e chapéu de couro, estátua encourada revolvendo-me em lembranças (REZENDE, 2016, p. 9 – grifos nossos).

Como já dito, por se tratar de uma viagem de retorno ao sertão após quarenta anos distante, a narrativa se constrói a partir tanto das lembranças de Maria, quanto de suas impressões sobre as transformações ocorridas ao longo da história no sertão. Assim, muitas são as passagens do romance que colocam lado a lado as perspectivas do passado e do presente. Nesse sentido, a referência ao vaqueiro tradicional se faz de modo contraposto à figura do peão de rodeio, presente no sertão contemporâneo. O primeiro, Maria havia avistado surgindo em meio ao isolamento e à aridez da paisagem, “vindo de nenhum caminho por entre, o emaranhado compacto de garranchos e cactos, cheirando a couro curtido suor e tabaco”, ao passo que o segundo encontrava-se sentado ao seu lado, na poltrona do ônibus, cheirando à “água-de-colônia barata”.

Ao chegar a esta região da caatinga que se espalhava pela “vastidão das terras secas” (REZENDE, 2016, p. 10), Maria, já alojada no interior daquela “paisagem árida e espinhosa” (REZENDE, 2016, p. 12), descreve as impressões e sensações despertadas ao assistir, pela primeira vez, o cair da tarde sertaneja:

Naquele remoto entardecer, depois de um dia inteiro prostrada na rede, exausta da longa viagem, eu não era capaz de mais nada, senão de me arriscar até a porta de casa e olhar vagamente, através de um filtro líquido e salgado prestes a desfazer-se e escorrer pelo seco e quebradiço que substituíra minha pele, as poucas casas brancas, de janelas e portas fechadas, *agarradas umas às outras, mortas de medo* do imenso e árido espaço à sua volta. Entre elas, a rua larga de areia branca e salgada, mais salina que sertão, esparsas algarobas quase transparentes, insistindo em dizerem-se verdes naquele cenário branco e cinzento (REZENDE, 2016, p. 11 – grifos nossos).

Em uma das poucas casas brancas, agarradas umas às outras, mortas de medo, avistadas por detrás dos seus olhos lacrimosos, Maria encontrou abrigo. Através da fusão de seus próprios sentimentos aos elementos constitutivos da paisagem se faz o modo de expressão da narradora e protagonista do romance, visto que, seco já não era mais apenas o lugar, mas também a pele, agora quebradiça, que cobria o seu rosto e corpo, absorvidos e incorporados ao ambiente e à narrativa. Além do medo que havia se abatido sobre ela, personificando as casas mortas de medo do lugar, também a esperança se encolhia frente ao desconhecido, fundindo-se à paisagem de modo a pintar o quadro do entrelaçamento sensível entre os sentimentos humanos, os objetos do ambiente e as formas da natureza, como é possível observar no fragmento em que a personagem compara o sentimento de desânimo, que sobre ela recai, com a vegetação minguada retratada na paisagem: “As esperanças trazidas na minha bagagem pareciam resistir menos do que aquelas árvores esqueléticas e não conseguiam permanecer incólumes nem um dia inteiro diante do vazio daquele lugar” (REZENDE, 2016, p. 11).

Neste espaço sertanejo tem-se um corpo atravessado pela paisagem local formando um elemento único constituído por signos naturais e culturais. Nesse sentido, os corpos que se apresentam no romance carregam marcas materiais e culturais que os constituem através das relações que os indivíduos estabelecem entre si e com o espaço físico. Através da maneira como os elementos humanos, geográficos e culturais vão sendo incorporados à narrativa, vai se desenhando a paisagem sertaneja com suas cores, seus sons e seus cheiros:

Agora que o sol se meteu por detrás das nuvens esfarrapadas, logo acima do horizonte, tingindo o mundo, o vaqueiro destaca-se, negro como xilogravura contra o mundo avermelhado, e percebo em mim uma sensação de suspensão e expectativa: desejo e espero que lance, enfim, o seu aboio (REZENDE, 2016, p. 10).

A coloquialidade poética que se apresenta nos arranjos do texto faz com que se desenhe, através da linguagem e das cores, a visualidade do momento descrito na narrativa que integra à paisagem natural o elemento da cultura local, no caso, a xilogravura, retratando assim a imagem do vaqueiro unido ao som do seu aboio. A utilização de um léxico que remete às diferentes sonoridades que se propagavam pelo ambiente misturadas aos objetos e à

percepção sobre seus usos, surgem elencados através de uma escrita sofisticada, seguidos da prazerosa descrição das sensações despertadas pela mágica dos instantes:

[...] mugidos, balidos, versos e cantorias do cotidiano sertanejo, a desfrutar de cada um dos momentos que compunham aqueles longos dias, a embevecer-me com a beleza refinada e lacônica de cada fala, cada som, cada gesto, cada objeto utilitário ou devocional cujo uso ou sentido ditava rigorosamente formas, entonações, texturas, mas nada rivalizava com o deleite que me preenchia os fins de tarde, desencadeado pelos primeiros sons anunciando a volta dos vaqueiros. [...] Cíceros, Severinos, Zés, Pedros, Tobias, Nicodemos, Josués, Arquimedes... [...] o primeiro encanto era o som longínquo dos aboios, a crescer e aproximar-se lentamente, até fazer-me adivinhar, antes de abrir os olhos, a bela silhueta dos vaqueiros e suas reses [...] mas acrescia-se à visão o despertar do olfato, quando eles se cercavam do pote d'água, sedentos, com seus odores de couro, esterco, charque, suor de homens e bichos transmutados em perfume naquela paisagem árida (REZENDE, 2016, p. 43-44).

No texto de Rezende percebe-se uma conexão entre o corpo e a linguagem que, sinestesticamente, se constrói a partir da utilização da sensorialidade contida nas palavras, o que faz com que sua prosa adquira contornos poéticos como os acima apresentados.

Em meio às surpresas que guardavam a vida em Olho d'Água, como o encontro com os sons dos aboios dos vaqueiros montados em seus cavalos, metidos pela caatinga a guiar suas reses, deu-se também, logo no primeiro amanhecer, o encontro com as crianças do sertão que a chamavam:

“Maria, Maria.” [...] Um bando de meninos me espreitava. Nos peitos, o teclado perfeito das *costelas expostas*; nas costas, salientes, pontiagudas, *duros cotos de asas cortadas* antes mesmo de que viessem à luz a primeira vez. Nus vieram ao mundo e nele permaneciam, quase nus e inocentes, por serem ignorantes do mal que lhes podia ser feito (REZENDE, 2016, p. 15 – grifos nossos).

O fragmento apresenta a infância de um sem número de indivíduos para quem a vida reserva um futuro de privações. Dos sertões, em busca de esperança, um dia irá partir o bando de meninos acima descritos por Rezende, e às cidades chegarão os Severinos, os Cíceros, os Atílios, as Milenas, os Rosários e as Irenes, as Alziras com seus Candinhos, os Tiãos, os Luizinhos. Personagens que simbolizam a busca por modos mais possíveis e mais justos para

viver, que depositam a esperança na migração, na mudança para as regiões mais desenvolvidas e que, muitas das vezes, o que encontram não corresponde às expectativas criadas em relação às possibilidades de melhores oportunidades de trabalho e de vida digna. Através do modo como o corpo infantil é descrito no texto – “duros cotos de asas cortadas” – pode-se observar uma aproximação metafórica entre crianças e anjos, de modo que, estes últimos, no sertão, eram despossuídos das asas, sendo assim, impedidos de voar. A maneira como os corpos são retratados em muitas das passagens do romance demonstra ligação direta com o espaço, como se entre eles se fizesse uma espécie de fusão por meios variados, podendo ser através do trabalho, dos sacrifícios de fé ou mesmo das simples atitudes do cotidiano. Nesse sentido, tem-se além das descrições dos meninos das “costelas expostas” e das silhuetas de “perneira, gibão e chapéu de couro” (REZENDE, 2016, p. 134), também a descrição dos “torsos despídos até a cintura [...] a flagelar-se nas costas” (REZENDE, 2016, p. 130), das “silhuetas da mulher, que tentava proteger-se com os braços levantados diante da cara, e o do homem que empunhava um grosso relho e a segurava pelos cabelos” (REZENDE, 2016, p. 124-125). Há também espalhados em meio à narrativa o corpo desnutrido da “menininha a morrer do que me parecia simples disenteria” (REZENDE, 2016, p. 129), os romeiros com seus “calcanhares nus e calejados” (REZENDE, 2016, p. 134), a mulher da “face serena e dos braços fortes” (REZENDE, 2016, p. 23), os “meninos [...] correndo como bichinhos ariscos” (REZENDE, 2016, p. 17), ou “caçando lenha no mato, sempre arranhados, os pés estrepados” (REZENDE, 2016, p. 36), e por fim, o corpo de “uma mulher jovem, quase uma menina, a retorcer-se na rede como em dores, e a criança-nascida numa das mãos ensanguentadas de dona Amélia” (REZENDE, 2016, p. 112). Trata-se de corpos que carregam em suas formas as marcas geográficas e sociais do espaço em que habitam, corpos que se definem a partir da ligação direta que mantêm com o seu lugar, conforme observa Gilmaria Moreira Soares (2017), para quem “o corpo e espírito do sertanejo parecem ser penetrados pela natureza, ela mobiliza sua existência na medida em que as experiências vivenciadas pelos personagens do romance se dão no e a partir desse espaço” (SOARES, 2017, p. 59). Por essa perspectiva, compreende-se o sujeito sertanejo como portador de um corpo que é depositário de um conjunto de vivências e valores locais corporificados em formato humano a partir de um processo de assimilação cultural de um todo coletivo,

construído social e geograficamente. Deste modo, atravessado pelo espaço, o corpo sertanejo torna-se não somente um referente da realidade exterior, mas um elemento significativo do modo de ser e de viver constituído pela natureza e pela cultura. Dá-se assim o processo de elaboração de personagens que têm seus corpos e sua visão de mundo unificados e formados por uma teia de relações envolvendo natureza, costumes, valores e sentimentos, modeladores dos atributos associados ao imaginário sertanejo. Por essa razão, de acordo com Soares (2017), o sertão “não se apresenta como categoria física precisa e impessoal, mas também, como um povoado de imaginários e por isso, próximo da ideia de paisagem” (SOARES, 2017, p. 60). De acordo com a autora, “as paisagens que insurgem do texto não são somente visualidades panorâmicas, mas agregam também percepção social, cultural, política e religiosa do espaço do sertão” (SOARES, 2017, p. 58), de modo que o espaço torna-se uma síntese provisória e inconstante das contradições e da dialética social. Assim, “as imagens que a literatura constrói do sertão não retratam apenas o ambiente ou o sujeito, mas sua interligação, o que revela uma paisagem mediada pelo sensível e o factual, o físico e o fenomenológico” (SOARES, 2017, p. 59).

O sertão representado na narrativa literária não se apresenta apenas em sua espacialidade física, natural e geográfica, mas como um terreno constituído também de elementos subjetivos que surgem da percepção sociocultural e da experiência sensível vivida por um indivíduo ou um grupo situado em um determinado espaço. Esta percepção de uma paisagem que se molda a partir de uma interconexão entre o sujeito e o ambiente se aproxima da noção apresentada por Michel Collot (2013), que vê na paisagem uma relação de troca entre mundo exterior e interior, na medida em que envolve uma interação entre o espaço e o indivíduo, o ambiente e a sociedade, a natureza e a cultura. Collot (2013) compreende a paisagem não apenas como espaço material, mas como imagem que se forma a partir de uma percepção deste espaço, sob um ponto de vista de um observador, fato que contribui para a construção do sentido daquilo que se vê. O autor considera a paisagem “um fenômeno, que não é nem pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (COLLOT, 2013, p. 18). Ela surge da percepção, das impressões, dos sentimentos, da experiência responsável por direcionar o olhar carregado de subjetividade de um observador. Sob este ponto de vista, a paisagem é compreendida como:

manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade (COLLOT, 2013, p. 15).

Frente a esta concepção, a literatura é vista como um terreno propício para se pensar a experiência da paisagem, inscrita no sensível da linguagem, pois o texto permite que se ofereça significados e valores tanto coletivos como individuais, compondo um imaginário capaz de expressar os vínculos e os conflitos presentes na relação que se estabelece entre um sujeito e um lugar. A experiência sensível faz com que uma coisa seja percebida a partir de sua relação com os outros no interior de um campo, de um horizonte externo. Esta experiência se dá a partir do encontro entre o homem e o mundo, mantendo uma interação constante entre o dentro e o fora, o eu e o outro. Envolvida por essa relação, a paisagem é o resultado da fusão entre o mundo das coisas e o da subjetividade humana,

não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado. Todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior (COLLOT, 2013, p. 26).

Para Collot (2013), a palavra, no texto literário, está intrinsecamente ligada ao movimento que permite ao escritor o reencontro com o mundo numa relação que questiona a identidade a partir da alteridade. Nesta relação palavra/mundo podemos situar a noção de paisagem enquanto estrutura significativa na composição da escrita literária, pois atua como uma maneira de estimular o pensamento, fazendo surgir ideias capazes de expressar a relação entre o homem e o mundo. A noção de paisagem aqui discutida parte do princípio que considera a interação entre natureza e cultura como definidora da percepção e da construção da paisagem, que se configura ao mesmo tempo por fatores naturais e humanos. A paisagem não se constitui apenas nos limites de uma região e não está ligada unicamente à natureza, pois ela implica a presença de um sujeito acompanhado de suas sensações, impressões e

emoções, logo, trata-se de um espaço percebido e visualizado por um ponto de vista específico, daí a subjetividade que envolve a noção paisagística literária, da qual estamos tratando. A paisagem, conforme a concepção aqui apresentada:

não apenas se dá a ver, mas também a sentir e a ressentir. Na paisagem, distância se mede pelo ouvido e pelo olfato, conforme a intensidade dos ruídos, segundo a circulação dos fluidos aéreos e dos eflúvios, e a proximidade se experimenta na qualidade tátil de um contorno, no aveludado de uma luz, no sabor de um colorido. Todas essas sensações comunicam-se entre si por sinestesia e suscitam emoções, despertam sentimentos e acordam lembranças (COLLOT, 2013, p. 51).

Como visto até aqui, a experiência da paisagem não é unicamente visual, ela envolve outros sentidos humanos despertados pelo movimento de um corpo que se põe a percorrer o espaço e repercute no imaginário que cria a paisagem poético/literária. Desse movimento advém o lugar privilegiado que a paisagem, em sua multidimensionalidade, encontra na expressão literária, na medida em que torna possível a descrição não de lugares apenas, mas de imagens do mundo, vistas a partir de uma ótica sensível e autoral.

Ao vivenciar o seu exílio em Olho d'Água, imersa no cotidiano daquele “mundo ao rés das raízes” (REZENDE, 2016, p. 18), e sobre o qual nada sabia, Maria seguiu pelas veredas incertas de um território inóspito, sobrevivendo nos estreitos limites de sonhos, realidades, crenças e utopias que se misturavam em meio às estranhezas percebidas pelo olhar de quem, por não pertencer ao local, observa-o de fora. Assim, em um misto de inconstantes ondas que se revezavam entre encantamento e espanto, Maria se deparou com costumes e valores enraizados no modo de ser e de viver daquele povoado sertanejo.

Considerações finais

A análise apresentada sobre as imagens e os sentidos do sertão representado no romance *Outros Cantos* permitiu visualizar o processo de construção do significado dos espaços a partir da noção de paisagem (COLLOT, 2013). Visto por uma perspectiva subjetivada e que vislumbra ao mesmo tempo natureza e cultura, o sertão, enquanto paisagem literária, ultrapassa o limite da categoria de espaço apenas enquanto localização física e/ou

social, alcançando o terreno da experiência vivida. A construção das imagens do sertão, assim como a construção dos sentidos que esses locais adquirem no interior do discurso literário envolve um conjunto de valores éticos e estéticos que produz ressonâncias na medida em que expressam uma visão subjetivada do mundo natural e cultural. A paisagem no romance ocupa uma posição de personagem, no sentido explicado por Collot (2013), autor para quem o sentido de um texto e de uma paisagem se constrói a partir da “disposição dos elementos que os compõem; é por sua aptidão para criar novas relações e solidariedade inédita entre as palavras que um escritor pode levar em conta a singularidade de sua relação com o mundo” (COLLOT, 2013, p. 47). Nesse sentido, Maria Valéria Rezende utiliza-se de um sistema de signos capaz de imprimir na paisagem um sentido de experiência, construindo na narrativa imagens que vão além do visível, alcançando o terreno do experimentado, do vivido. Nesta perspectiva artística, o espaço literário se mistura à experiência sensível do sujeito que o observa, levando à elaboração das formas expressivas.

Na criação literária, o sentido da escrita se constrói associado ao sensível, adquirindo forma e significado através dos jogos de imagens, palavras e ideias. Para Collot (2013), a expressão literária da paisagem passa necessariamente pela imagem, fazendo da criação verbal uma estratégia poética de reinvenção do mundo que envolve o eu, o mundo e as palavras em uma relação lírica. A paisagem vista através de uma perspectiva artística e compreendida como lugar de reencontro e interação entre natureza e cultura, se oferece à literatura como elemento capaz de ampliar os horizontes da expressão verbal, lírica e sensível do universo.

Referências

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução: Juba Elisabeth Levy. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

REZENDE, Maria Valéria. **Outros Cantos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTINI, Juliana. Entre memória e a invenção: a tradição na narrativa brasileira contemporânea, 253. **Revista Cerrados**, v. 18, n. 27, 11 set. 2009. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/13766/12089> Acesso em: 22/06/2018.

SANTINI, Juliana. Romance e realidade na ficção brasileira contemporânea. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.39, jan./jun., p. 95-106, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/elbc/n39/06.pdf> Acesso em: 26/06/2018.

SANTINI, Juliana. Realidade e representação no romance regionalista brasileiro: tradição e atualidade. **O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira**. v. 23, n. 1, 2014. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5908 Acesso em: 29/06/2018.

SOARES, Gilmara Moreira. **Da relação entre palavra e imagem: uma leitura da união entre a obra Vidas Secas de Graciliano Ramos e as fotografias de Evandro Teixeira**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017.

O NORDESTINO MIGRANTE EM TERRITÓRIO VIRTUAL: POSSIBILIDADES DE ALTERIDADE PELA PRESENÇA DA LITERATURA DE CORDEL NAS PLATAFORMAS DIGITAIS

Tatiana Martins Montenegro¹

Rogério de Souza Sergio Ferreira²

RESUMO: O artigo apresenta um recorte da trajetória do sujeito nordestino que migrou para o Sudeste do Brasil na segunda metade do século XX. Por meio de uma revisão de literatura, o artigo discorre sobre os conflitos identitários que o nordestino se deparou ao residir em uma localidade com povos de uma cultura distinta, como isso se refletiu nas suas manifestações artísticas e literárias e de que forma no século XXI, utiliza as tecnologias da informação e comunicação para preservar e compartilhar a tradição da literatura de cordel em prol da alteridade.

Palavras-chave: Nordeste Migrante; Cordel; Alteridade; Ciberespaço.

ABSTRACT: The article presents an outline of the trajectory of the Northeasterner who migrated to the Southeast of Brazil in the second half of the 20th century. Through a literature review, the article discusses about the identity conflicts that the Northeasterner faced when living in a locality with people from a different culture; how this was reflected in their artistic and literary manifestations; and how in the 21st century, the use of information and communication technologies helped preserve and share the tradition of cordel literature in favor of otherness.

Keywords: Nordeste Migrante; Cordel; Alterity; Cyberspace.

Introdução

O século XX foi caracterizado por transformações sociais, culturais, econômicas e tecnológicas que afetaram direta ou indiretamente a população mundial. A globalização iniciada neste período tornou-se um processo contínuo que permitiu a aproximação dos povos. Inúmeros grupos foram se formando ao longo da história, desenvolvendo seus próprios costumes, linguagens e políticas e esses mesmos grupos, devido ao avanço das tecnologias de comunicação e transportes, passaram a conviver efetivamente.

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Professora do curso de Comunicação Social no Centro Universitário Estácio de Juiz de Fora.

² Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-doutor na Universidade da Califórnia. Professor Associado na Faculdade de Letras na Universidade Federal de Juiz de Fora.

Fenômenos sociais positivos e negativos ocorrem quando povos de culturas distintas ocupam um mesmo ambiente. O estranhamento, o preconceito e uma possível dissolução das tradições são vistas por determinadas correntes como consequências da globalização, entretanto, há quem defenda a importância da heterogeneidade e da miscigenação ocasionada por esses encontros. A colisão entre povos distintos é um fato que não se restringe a países e continentes diferentes, podendo acontecer dentro de uma mesma nação. O Brasil, devido à sua dimensão e aos seus antecedentes histórico-coloniais, tornou-se multicultural e, portanto, passível de choques entre as tradições.

Em meados do século XX, uma parte considerável da população nordestina migrou para as principais capitais do Sudeste do país em busca de uma melhor qualidade de vida, uma vez que a região Nordeste apresentava índices inferiores de educação, saúde e oportunidades de trabalho, além de questões climatológicas como a seca. A transformação de vida dos sujeitos migrantes, no entanto, foi um processo complexo, pois se depararam com diferenças nos costumes locais, seja na alimentação, no letramento ou nas artes. Muitos nativos do Sudeste, por sua vez, recepcionaram os nordestinos com baixa hospitalidade e os julgaram devido ao choque cultural, o que resultou na construção de um estereótipo.

Além dos conflitos identitários entre os povos, os migrantes ainda tinham o desafio de preservar a tradição nordestina que é carregada de personalidade. Para isso utilizavam instrumentos artísticos e culturais trazidos da região, como a literatura de cordel, que são folhetos com histórias de vivências e mitos locais traduzidos em versos e vendidos a preços baixos nas feiras. Para o poeta de cordel, desenvolver a obra é uma das formas de sustentar as tradições e expressar suas experiências e sentimentos. No caso do leitor, o folheto torna-se uma ferramenta de compreensão das tradições de populações distintas, contribuindo no processo de alteridade.

A partir do século XXI, devido à intensa e crescente utilização da internet, tornou-se acessível conhecer com mais profundidade as características das regiões e nações acerca do globo, fator que pode minimizar os choques culturais por meio do entendimento da identidade do outro, além de ser um espaço para o armazenamento de produções artísticas e literárias. O sujeito nordestino, que possui a migração como um marco histórico relevante, hoje se permite migrar para os ambientes virtuais e apresentar a sua cultura por meio de diversos canais de

comunicação. Deste modo, o presente artigo, por meio de pesquisa bibliográfica e documental, busca refletir sobre a literatura de cordel como uma estratégia de preservação e alteridade pela utilização dos espaços digitais e pensar nas relações existentes entre a migração geográfica e virtual do sujeito nordestino.

1. O sujeito migrante contemporâneo: conflitos identitários e sociais em tempos de globalização

A contemporaneidade é um termo que delimita o sujeito na linha do tempo. Demarcar o surgimento do período contemporâneo, na visão de teóricos como Pucheu (2014) é tarefa complexa. De acordo com o autor não há como estabelecer historicamente o momento atual, situando-o em presente, ou futuro, uma vez que o agora e o amanhã são cercados por incertezas. O tempo em que se vive hoje, para o autor, é hesitante, enigmático, aberto e distante de qualquer estabilidade, o que o impede de ser demarcado historicamente.

Para Hall (2006), um dos efeitos da contemporaneidade é a fragmentação do sujeito, que deixa de ser visto como um ser unificado e passa a ser formado de uma multiplicidade de identidades. Em outras palavras, com o passar dos anos, em decorrência dos deslocamentos, da globalização, do hibridismo de culturas, gêneros e classes sociais, o indivíduo contemporâneo torna-se resultado de toda essa mistura. O autor, no entanto, esclarece que o processo não é compreendido facilmente e em totalidade pelo ser, gerando no mesmo o que ele denomina como “crise de identidade” (p.09). Canclini (2003, p.23) compartilha o mesmo pensamento e complementa: “esses processos incessantes, variados de hibridação levam a relativizar a noção de identidade”.

Uma das características sobressalentes do sujeito moderno passa a ser, portanto, a desordem gerada sobre si mesmo, uma sensação de desnorteio na multidão. “Encontramos, aqui, a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2006, p.21). Um dos fatores que despertam sua identidade e provocam o reencontro do indivíduo, isto é, quando ele se sente mais situado e confortável é, segundo o autor, o sentimento de nacionalidade.

Hall, no entanto, esclarece que para um indivíduo se sentir pertencido a uma nação, não precisa necessariamente ter nascido no local. Isso porque o sentido de nação é capaz de ser simbólico e “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2006, p.30). O sentimento de pertencimento a uma nação, segundo o autor, provoca ainda no indivíduo contemporâneo o desejo de manter-se leal a esta terra, defendendo-a sempre que necessário, persistindo nas tradições locais e temendo a desterritorialização, que, de acordo com Rocha, se trata da “perda ou o afrouxamento das relações de vínculo e identificação de um sujeito com um lugar específico” (2012, p.03).

Visto que o mundo de hoje encontra-se cada vez mais globalizado, que a relação espaço-tempo encontra-se diluída e que a facilidade dos deslocamentos geográficos e culturais trata-se de uma realidade em decorrência do avanço dos meios de comunicação e transportes, as figuras nacionalistas resistentes vislumbram toda essa transformação como uma ameaça à nação e, conseqüentemente, temem à perda das suas identidades nacionais (HALL, 2006).

A era da cultura de massas se inicia retirando os espólios informacionais das mãos da minoria. As informações tornam-se mais disponíveis, podendo ser acessadas de diversas formas e por inúmeros indivíduos. É chegada, então, a era da cultura digital, onde a interação entre seres humanos com seus semelhantes e com máquinas são frequentes. Os receptores deixam de apenas receber as mensagens, passando também a produzi-las e compartilhá-las. É possível denominá-la como a cultura do acesso.

Hall (2006), todavia, salienta que a globalização só seria inteiramente favorável se atingisse de forma igualitária e equilibrada todas as partes do planeta, o que não ocorre nas vias práticas. “[...] a globalização é muito desigualmente distribuída ao redor do globo, entre regiões e entre diferentes estratos da população dentro das regiões. Isto é o que Doreen Massey chama de "geometria do poder" da globalização” (HALL, 2006, p.45). Canclini (2003) concorda e ressalta que a globalização não foi capaz de dissolver as desigualdades na apropriação cultural e simbólica das nações. Estas questões despertam conflitos sociais, biológicos, políticos, econômicos e que resultam numa disputa de territórios entre os povos.

De acordo com Fanon (1979), todo esse desequilíbrio é reflexo dos embates recorrentes entre países de primeiro mundo e os países em desenvolvimento, sobretudo

durante os períodos de colonização e descolonização. As produções científicas do autor africano são fruto das vivências do mesmo frente à militância durante a independência da Argélia. Fanon trazia consigo um pensamento enfático no que diz respeito aos combates entre as nações. Na sua visão, o mundo é dividido entre colonizados e colonizadores, isto é, os ricos e os pobres, respectivamente; a colonização estimula o racismo; a forma mais eficiente dos colonizados enfrentarem os colonizadores e alcançarem a libertação é por meio da violência, tanto física, quanto psicológica (CABAÇO; CHAVES, 2004).

Santos, B. (2007) não vislumbra as agressões como a solução dos problemas, entretanto, acredita que os conflitos entre as nações na atualidade são heranças e retratos da colonização.

O pensamento moderno ocidental continua a operar mediante linhas abissais que dividem o mundo humano do sub-humano, de tal forma que princípios de humanidade não são postos em causa por práticas desumanas. As colônias representam um modelo de exclusão radical que permanece atualmente no pensamento e práticas modernas ocidentais tal como aconteceu no ciclo colonial (SANTOS, B., 2007, p.10).

Para Boff (2005) o estrangeiro, representante de uma cultura diferente da nacional, na colonização brasileira, sofreu exclusões pela religião e pela descendência africana ou indígena. O sujeito migrante, contudo, não se desloca simplesmente por razões coloniais. Nos dias atuais, as migrações ocorrem em decorrência de motivações políticas, econômicas ou por catástrofes naturais.

As migrações não se limitam ao deslocamento dos povos entre países e podem ocorrer entre Estados de uma mesma nação, como é o caso das migrações dos nordestinos em direção ao Sudeste, como bem indicou Sobral (1993). De acordo com o autor, esse processo migratório é dotado de complexidade, pois, embora estejam no mesmo país, são regiões que possuem culturas distintas e isso faz com que o sujeito migrante se reconheça como tal quando se depara com uma identidade diferente da dele.

A trajetória do migrante é marcada pela reelaboração de seus referenciais identificatórios – traços socioculturais com os quais os sujeitos se identificam e a partir dos quais se fazem reconhecidos como membros de um grupo – e, portanto, envolve o questionamento de valores e de imagens de si e do outro (SOBRAL, 1993, p. 19).

O fato é que este questionamento identitário gera uma tensão entre os povos distintos que pode ocorrer independente do sujeito migrante ser proveniente de uma região, país ou continente. Este conflito é capaz de provocar no nativo inúmeras reações, como preconceito e intolerância, o que destrói as precondições para qualquer hospitalidade, pois, somente reconhecendo a alteridade seria possível construir a proximidade e desenvolver relações de convivência benevolentes.

2. O nordestino migrante

A metade do século XX foi marcada por um relevante deslocamento geográfico de nordestinos em direção à região Sudeste do Brasil. Dentre as motivações, Santos, L. (2010) destaca aspectos econômicos, sociais e políticos. Guillen (2001) acrescenta as secas periódicas como um fator significante. Singer (1973) salienta o problema da desigualdade social existente entre as regiões do país como um estímulo para a migração interna, sobretudo num período de desenvolvimento do setor industrial do Sudeste. Grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro receberam cerca de 1,5 milhões de nordestinos, sendo a maior parte proveniente do campo (SANTOS, L., 2010).

Os migrantes nordestinos trouxeram consigo uma tradição cultural sobressalente, contudo, as principais impressões que transmitiam aos cidadãos metropolitanos estavam atreladas aos aspectos negativos, oriundos do retrocesso e da miséria (GOMES, 2006). Guillen (2001) compartilha deste pensamento e integra:

Quando se trata de migração nordestina, tudo se passa como se fosse uma decorrência econômica e social natural, levando-se em conta a construção imaginária do tripé Nordeste/ seca/ migração. Essa construção imaginária "destina" ao homem nordestino a condição e migrante, pobre e flagelado. De certo modo, essa representação social contribui para criar a invisibilidade histórica em torno do migrante, deslocando as questões para outros campos que não favoreciam o surgimento de uma história social que os incluísse (GUILLEN, 2001, p.03).

As questões colocadas pelos teóricos até aqui citados reforçam a construção de um estereótipo nordestino. Dentre os elementos que dispunham contra esses migrantes enumeram-se ainda a origem racial e o nível de instrução inferior que apresentavam (FONTES, 2008).

Segundo o autor, 60% desses indivíduos não sabiam ler e nem escrever. O caos urbano ocasionado pelo crescimento das cidades, o aumento dos índices de violência e a ocupação de áreas marginais na década de 1960, tornaram-se ainda motivos de rejeição ao nordestino por parte dos nativos do Sudeste.

Embora encontrasse subestimado, o migrante respondia aos acometimentos por meio de suas habilidades operacionais, isto é, apreciando seu engajamento no trabalho (DUARTE, 2010). Para Santos L. (2010) além da mão-de-obra é necessário valorizar os elementos culturais que os nordestinos agregaram aos costumes do Sudeste, transformando a região em um pólo de “sociedades multiculturais” (HALL, 2006, p. 50). Um centro multicultural, desta forma, abriga cidadãos que mantêm tradições diferentes e dividem o mesmo espaço, originando novas expressões culturais.

Para manter os costumes oriundos do Nordeste e não se afastar totalmente de suas raízes, os migrantes passaram a criar pontos de encontro nas metrópoles a fim de sustentar tradições artísticas, gastronômicas e literárias (LUYTEN, 1981). A Feira de São Cristóvão, localizada no Rio de Janeiro e o Centro de Tradições Nordestinas, em São Paulo são o reflexo materializado da preservação cultural nordestina.

De acordo com Sobral (1993, p.19) os “[...] traços socioculturais com os quais os sujeitos se identificam e a partir dos quais se fazem reconhecidos como membros de um grupo [...] envolve o questionamento de valores e de imagens de si e do outro”. Observa-se, portanto, que o percurso migratório do nordestino ao longo do século XX foi constituído de estranhamento por parte dos nativos do Sudeste. Além da necessidade de provar que são seres dotados de habilidades, ainda precisavam conservar suas tradições em meio a uma sociedade cultural distinta.

3. A literatura de cordel como produto da tradição nordestina

O surgimento da literatura de cordel, segundo Andrade (2017), não ocorreu no Brasil e sim na Europa, mais especificamente no período da Idade Média, a partir do advento dos meios de comunicação impressos, desenvolvido por Gutenberg. O material apresentava versões escritas do trovadorismo, antes promovido pela oralidade e foi uma das heranças dos

portugueses monarcas ao se fixarem na colônia, no século XVIII. A propagação desse segmento, contudo, se deu por meio dos jesuítas e foi espontaneamente bem recebido na região do Nordeste, onde se popularizou e adquiriu versões próprias (ANDRADE, 2017).

A literatura de cordel oriunda do Brasil foi difundida pelos cantadores viajantes, que compunham versos em suas passagens pelo interior do Nordeste. Como forma de remuneração, os cantadores vendiam nas feiras os registros dos versos em forma de folhetos, produzidos com material de baixo custo. Os mesmos, de acordo com Andrade (2017) se encontravam expostos por meio de uma sustentação à base de barbantes ou cordas, o que explica a origem da denominação “cordel”. O termo, no entanto, passou a ser utilizado somente na segunda metade do século XX. Anteriormente eram conhecidos simplesmente como folhetos ou versos.

Dentre as características dos cordéis, segundo Andrade (2017) é possível destacar as figuras apresentadas no formato de xilogravuras e o baixo custo tanto para quem produz e vende quanto para quem compra. Ao longo das décadas, as normas para a impressão tornaram-se padronizadas. Dentre elas, Abreu (2006, p.119) afirma que necessita “ser escrito em versos setissílabos ou em décimas, com estrofes de seis, sete ou dez versos”. Galvão (2001) discorre que os primeiros folhetos nordestinos foram produzidos no século XIX. A prática teve como um dos seus principais representantes o poeta Leandro Gomes de Barros. Outro nome relevante, segundo a autora, foi João Martins de Athayde, que além de compor, contribuiu para a evolução da produção editorial dos cordéis.

De acordo com Santos L. (2010) a legitimação da literatura de cordel e do poeta enquanto cordelista se deu pela contribuição significativa da pesquisa acadêmica da Fundação Casa de Rui Barbosa, por meio do estudo **Literatura popular em verso**, publicado em 1973. Para a autora, além do reconhecimento do instituto, três outros fatores contribuíram para a valorização do cordel na cena literária, editorial e cultural:

- a) a existência, já amadurecida, de uma poética cantada; b) a presença das máquinas tipográficas no Nordeste, responsáveis pelo impulso das condições concretas para o “estabelecimento de focos de produção de folhetos populares” (CARVALHO, 2005, p. 16); e c) a apropriação, por parte dos poetas cantadores – emergentes poetas de cordel –, dessas novas tecnologias de informação e comunicação (SANTOS, L., 2009, p. 26.)

No que tange ao perfil dos cordelistas pioneiros, Abreu (2006) os descreve como nativos do campo ou operários que embora se encontrassem alheios às oportunidades de estudo, desenvolveram a escrita pelo auxílio dos letrados próximos, mesmo que de forma coloquial e com a presença de equívocos na ortografia. Para Andrade (2017), um aspecto que conecta os poetas são as temáticas das narrativas. A pesquisadora elenca “a descrição de personagens, monólogos, súplicas, preces por parte do protagonista” (ANDRADE, 2017, p.14). Os elementos que constituem as histórias são os heróis, os amores e os inimigos, que desenvolvem algum tipo de barreira para o relacionamento dos protagonistas.

Este repertório, no entanto, na perspectiva de Santos, L. (2010) não é suficiente para traduzir a essência das narrativas cordelistas, uma vez que a experiência da migração permitiu a abordagem de novos assuntos. “O poeta não se limita apenas à lembrança de seu passado, mas mistura, funde os dois tempos e os dois espaços (SANTOS, L., 2010, p.81). Esta afirmação pode ser percebida na composição de Leandro Gomes de Barros, que compôs o cordel denominado **O retirante e o Sertanejo do Sul**.

Nós todos estamos a par
Das indigências do Norte
Quando o anno não é secco
O inverno é muito forte;
Vem sertanejo de cima
Arrenegando da sorte.

Vendo que morre de fome
Como morre qualquer bruto,
Vae ver se chueu no sul
Ou se também está enchuto;
Pergunta o senhor do engenho:
De onde vem este matuto? (BARROS *apud* SANTOS, L., 2010, p. 81)

Outros cordéis que abordam a migração nordestina são enumerados por Santos, L. (2010): **O poeta passeia por São Paulo num sábado à tarde**, de Aristides Theodoro; **Os martírios viajando para o sul**, de Cícero Vieira da Silva “Mocó”; **O flagelo do sertão**, de Delarme Monteiro; **Um pedaço do nordeste**, de Erotildes Miranda dos Santos; **O que faz o nordestino em São Paulo**, de João Antonio de Barros; **Zé Matuto no Rio de Janeiro**, de José João dos Santos; **O choro dos nordestinos no Rio**, de Manuel Camilo dos Santos; **O mostro de São Paulo**, de José Soares; **Os sofrimentos de um baiano no Estado de São**

Paulo, de Minelvino F. Silva; **Paulista virou tatu viajando pelo metrô**, de Rodolfo Coelho Cavalcante.

Por meio dos títulos das obras mencionadas anteriormente é possível identificar as emoções dos migrantes. As mesmas foram traduzidas nas narrativas dos folhetos, como o estranhamento causado pelo choque cultural e a tristeza pela distância da terra natal. Ao compor os cordéis, o poeta compartilha suas angústias provocando no leitor e sujeito migrante a identificação. Ao se tratar de um leitor nativo da capital, é possível despertar o sentimento de compreensão do mesmo para com o nordestino.

4. O ciberespaço como uma alternativa de alteridade

Uma questão inicial a ser vislumbrada como solução de conflito entre os povos, segundo Saraiva (2008) seria a alteridade, isto é, a condição de reconhecimento do outro. “Outro é aquele que não se tematiza e que não posso conhecer” (SARAIVA, 2008, p.44). O outro é a marca da diferença, é não categorizá-lo ou hierarquizá-lo, mas acolhe-lo e escutá-lo sem julgamentos. Derrida (apud SARAIVA, 2008, p. 45) complementa: “o respeito ao Outro não busca tematizá-lo. Não é o respeito pela diferença (oposição, distinção, dessemelhança), mas uma contemplação da *différance*”.

Para Saraiva (2008) um ambiente contemporâneo que promove a reflexão sobre os princípios de alteridade e hospitalidade é o ciberespaço, uma vez que a Internet, mais que um recurso, passa a ser compreendida como um espaço de entrelaçamento das línguas e das culturas, exigindo do usuário a capacidade de tradução e compreensão de uma realidade heterogênea, resultando em uma nova cultura. A cibercultura é o termo empregado por Lévy (1999) para referenciar este cenário contemporâneo. Segundo o autor a chave para o futuro da cultura seria a universalidade sem totalidade, definindo o universal como “presença virtual da humanidade para si mesma” e totalidade como a “unidade estabilizada do sentido de uma diversidade” (LÉVY, 1999, p.247 e 248).

A partir do pensamento de Lévy, compreende-se que a cultura que se percebe hoje é aberta, fragmentada e mutável, transmitida menos pela hierarquização e mais pela formação de redes, o que possibilita o surgimento de subculturas dentro da cibercultura. Essas novas

representações nascem e se desintegram de modo tão veloz quanto à evolução da tecnologia. “Conectados ao universo, as comunidades virtuais constroem e dissolvem constantemente suas micrototalidades dinâmicas, emergentes, imersas, derivando entre as correntes turbilhonantes do novo dilúvio” (LÉVY, 1999, p.249).

Para Pereira e Gomes (2002, p.93), a questão da alteridade pode ser solucionada por meio da apreciação de obras transcendentais, como produtos artísticos, religiosos ou literários. Esses artefatos são capazes de aproximar o sujeito migrante do sujeito nativo, servindo como um instrumento de diluição de barreiras.

Ao focalizar o aspecto literário, observa-se diversos modos de se referir às produções textuais que vem sendo desenvolvidas com algum tipo de interferência tecnológica. Barbosa (1996) opta por empregar o termo ciberliteratura. O fenômeno se refere tanto aos impactos de criação quanto aos momentos de recepção de textos literários frente ao ciberespaço. Para Berganimiti (2010) a leitura eletrônica tende a ser mais eficiente, uma vez que, por meio dos links, é possível obter informações complementares a respeito de uma obra, sem sair da plataforma em que se encontra. “Essas referências [...] transportam o leitor para uma outra página, ou algo semelhante, que explicará a ele ao que aquilo se refere” (BERGANIMITI, 2010, p.85). Esta ação é definida por Levy (1999) como hipertextualidade. O tópico a seguir abordará a literatura de cordel enquanto objeto hipertextual.

5. A migração nordestina em território virtual por meio da literatura de cordel

A literatura, embora possa apresentar sentido conotativo, também se baseia no real, no cotidiano e no imaginário popular. Pereira e Gomes (2002) chamam a atenção para as narrativas que tratam de universos culturais próprios, pois eles são capazes de levar o leitor a compreender e aceitar uma realidade que não é sua por meio da empatia e da exotopia. Essas obras, de acordo com Pereira e Gomes

nos leva[m] a pensar sobre os discursos e os valores que os sujeitos empregam para delinear o seu estar-no-mundo, por exemplo, através da elaboração de parâmetros que delimitem as noções de familiar e estrangeiro, Eu e Outro nas relações intergrupais e interpessoais (PEREIRA; GOMES, 2002, p.94).

Deste modo, é válido pensar na apresentação das tradições ao indivíduo oposto como uma forma de aproximação entre sujeitos de culturas distintas, uma vez que o elemento da tradição remete às suas origens e, conseqüentemente, ao seu particular. Para Diniz (2007), além da sua relevância no contexto cultural e de ser vislumbrado como uma parte tangível da terra natal, o cordel funcionava, no século XX, como um canal de comunicação. Os nordestinos migrantes tinham pouco acesso aos meios audiovisuais como o rádio e a TV para a aquisição de informações e entretenimento, então utilizavam o cordel como uma ferramenta de conhecimento e distração nos momentos de lazer.

Ao longo das décadas, a literatura de cordel foi sendo aperfeiçoada. Conforme afirma Diniz (2007, p.02)

A poesia oral do cordel ganha cores e forma no uso predominante das sextilhas e do seu forte apelo aos temas sociais e da atualidade [...] O cordel ganha uma identidade própria na medida em que acontece sua difusão nas feiras e o processo de transmissão entre gerações são mantidos. Essa identidade é ainda mais reforçada quando nas últimas décadas as primeiras mulheres se debruçam sob a arte do folheto.

Os folhetos, entretanto, não se tornaram suficientes para transmitir as mensagens dos cordéis em tempos de globalização. De acordo com o poeta Costa Leite (apud DINIZ, 2007, p.02), “se antes as pessoas paravam para ouvir o poeta recitar/cantar nas feiras, hoje se faz necessário o uso de som, do microfone e da TV”. Ao acrescentar o advento da internet a esta lógica, as atenções dos sujeitos se dissipam ainda mais, uma vez que as redes virtuais oferecem incontáveis informações por segundo. É possível, desta forma, considerar o avanço das tecnologias de comunicação como um oponente da tradição, entretanto, a proposta aqui se baseia justamente no contrário, ou seja, utilizar o ciberespaço como uma vitrine de elementos culturais.

Ao pesquisar o termo “cordel” na ferramenta de busca Google, observa-se aproximadamente 8.230.000 resultados³, um número expressivo que demonstra o interesse dos usuários por este tipo de literatura. Há páginas inteiramente dedicadas aos cordéis, como o blog **Poesia e Cordel** e o site **Mundo Cordel**, que apresentam produções cordelistas de formas textuais e hipertextuais. A literatura de cordel também está presente nos *podcasts* e nas

³ Busca realizada em maio de 2020.

redes sociais. Plataformas como o Facebook se tornaram canais de disseminação de produções textuais e divulgação de eventos culturais e literários.

O poeta cearense Bráulio Bessa alcançou repercussão nacional desde 2012, quando se lançou nos espaços virtuais proclamando suas composições de cordel. A popularização de seus versos alcançou todo o país e Bessa foi convidado para o elenco fixo de um programa da Rede Globo de Televisão. A participação do cordelista ocorre semanalmente em um quadro próprio de proclamação de cordéis denominado **Poesia com Rapadura**, nome que deu título ao seu primeiro livro, lançado em 2017. De acordo com o portal G1(2017), a obra direciona “o leitor para um dos sentimentos mais preciosos do autor, a sua cumplicidade com a poesia nordestina, falando dos dramas dos dias atuais, como a violência e o preconceito, até temas caros ao cancionero sertanejo, como a fé e o amor”. No cordel **Orgulho de Ser**, presente no livro, Bessa se apresenta por meio das características típicas do nordestino. Exalta a riqueza de sua cultura e reafirma as lutas pela sobrevivência do seu povo que mesmo em meio às dificuldades não perdeu a vivacidade:

Sou o gibão do vaqueiro, sou cuscuz sou rapadura
Sou vida difícil e dura
Sou nordeste brasileiro
Sou cantador violeiro, sou alegria ao chover
Sou doutor sem saber ler, sou rico sem ser granfino
Quanto mais sou nordestino, mais tenho orgulho de ser
Da minha cabeça chata, do meu sotaque arrastado
Do nosso solo rachado, dessa gente maltratada
Quase sempre injustiçada, acostumada a sofrer
Mais mesmo nesse padecer eu sou feliz desde menino
Quanto mais sou nordestino, mais orgulho tenho de ser (BESSA, 2017).

Os desdobramentos dos poemas de Bessa alcançaram a televisão, a literatura e as plataformas virtuais móveis, uma vez que os vídeos de proclamação desses cordéis são espontaneamente compartilhados nas ferramentas de bate-papo como o WhatsApp. Jenkins (2009) explica este fenômeno o denominando como efeito transmídia, isto é, uma consequência da convergência tecnológica, que, segundo o autor, é “o fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação” (JENKINS, 2009, p. 29). A cena digital ainda permite a participação de leitores enquanto produtores de conteúdo e

possibilita o estreitamento das relações entre escritor e leitor por meio da interação em ambientes como as redes sociais.

Na cena contemporânea, portanto, o poeta de cordel possui diversos espaços para disseminar essa tradição e contribuir para que a mesma se popularize, assim, é possível preservar a memória nordestina e estreitar os laços com sujeitos pertencentes às outras culturas, não só do Brasil, mas do mundo. Se no passado o cordelista compunha sobre o processo de migração do Nordeste ao Sudeste do país, hoje busca traduzir por meio dos versos a trajetória dos folhetos de feiras para o ciberespaço. A afirmação pode ser percebida em **A peleja do Cordel de Feira com a Internet**, do cordelista Walter Medeiros, disponível em seu próprio site:

[...] Severino Rio Grande
Fazia muito cordel
Falava até de bordel
Assim a arte se expande
De soldado, coronel,
Matuto, arranha-céu,
Falava até de Gandhi [...]

[...] Pois aquele cordelista
Danou-se pra capital
Foi morar no areal
Ali bem perto da pista
Sua cidade natal
Soube um dia, afinal,
Que se tornou jornalista [...]

[...] Nem mesmo questionou
A nova moda lançada
E de forma enviesada
Seus cordéis lá colocou
Foi uma festa danada
A homepage lançada
Que ao mundo lhe levou

Pois agora na internet
O cordel vai mais distante
Basta somente um instante
E a história se repete
São Gonçalo do Amarante
Paris, Itu, num berrante
Todo mundo se derrete [...]

Os versos de Medeiros são capazes de reunir as memórias e as conquistas do sujeito nordestino migrante. Aborda a necessidade de se deslocar do interior para as grandes capitais embora a tradição local tenha permanecido enraizada por meio da produção textual de cordel. A essência nordestina permanece a mesma, entretanto, o sujeito se mostra consciente da realidade atual e prova que é capaz de se adaptar ao novo. Se no século XX a novidade pertencia aos costumes metropolitanos do Sudeste, no século XXI trata do fenômeno da internet. O que ocorre, portanto, é um entrelaçamento da tradição nordestina do cordel ao processo tecnológico atual, onde o poeta utiliza das plataformas digitais para proclamar suas vivências e promover sua cultura.

Embora o nordestino não seja um tema novo a ser explorado na literatura, a introdução de novas culturas e a constituição dessa nova identidade do sujeito contemporâneo afeta de forma relevante as manifestações artísticas e literárias. Para Santos, L.

essas novas imagens, (re) significantes de si, entraram em sua escrita, possibilitando-lhes novos temas ou lhes causando repulsa das novas influências. Haja vista que percebermos em alguns poetas um desejo de purismo no trato com as tradições e os costumes. No entanto, mesmo assim eles não deixam de se relacionar com os novos espaços em seus textos (SANTOS, L.2010, p.81).

Segundo Diniz (2007), o aumento das experiências do migrante nordestino ampliou seu repertório e o permite abordar um número elevado de temáticas atuais nos cordéis, como empoderamento feminino, política e segurança. De acordo com Bhaba, inserir vivências migratórias e extraterritoriais nas obras é um processo de “hibridismo cultural de suas condições fronteiriças” (BHABHA,1998, 26). Na visão de Diniz,

encontrar o cordel na internet, antes de qualquer coisa, é permitir o acesso irrestrito e vivo desse gênero literário. Não é possível prever se o folheto de papel chegará a um fim como não podemos ainda antecipar a morte ou não dos livros no formato tradicional. Outrossim, o cordel virtual não põe em jogo a natureza e tradição da prática do folhetim. Muito pelo contrário, o hipertexto revitaliza e confere uma importância ainda maior, criando um conceito mais complexo e ambíguo que é da cultura popular virtualizada (DINIZ, 2007, p.09).

A versatilidade dos temas desperta ainda mais o interesse de sujeitos de outras culturas pela literatura de cordel no ciberespaço e contribui na preservação da tradição. Oferecer

acesso aos conteúdos tradicionais por meio das novas plataformas significa compartilhar cultura, conhecimento e desenvolver a alteridade, uma vez que a cibercultura é reflexo de um conjunto de diferenças que ocupam um mesmo espaço. A adaptação ao novo e ao Outro constituem um processo de transformação que afeta não só os nordestinos, mas todos os indivíduos, pois como afirma Steiner (1990, p.174) “o que é imutável é a capacidade para mudança”.

Considerações finais

Há mais de cinquenta décadas, devido às variações sociais, econômicas e naturais, povos como os nordestinos se viram obrigados a abdicar de seus locais de origem em prol de uma vida estável. Poderia não ser o desejo inicial dessas pessoas, que muito provavelmente ansiavam plantar e colher no seio da sua terra. A contemporaneidade, entretanto, cercada pelo imprevisível impediu que os planos fossem concretizados exatamente como o esperado.

Foi devido à evolução dos meios de comunicação e dos transportes que novas alternativas em prol de uma melhor qualidade de vida passaram a existir. Estabelecer novas trajetórias tornou-se uma possibilidade viável, contudo, é desafiador se estabelecer em um novo território. Se deparar com diferenças culturais, linguísticas, artísticas e religiosas é inevitável, uma vez que todos os indivíduos possuem experiências individuais e distintas.

Os conflitos por conta das diferenças culturais ocorrem não só pela intolerância das tradições alheias, mas também porque quando um ser se depara com o outro, consegue mais claramente se perceber. Os indivíduos reconhecem a si próprios por meio da diferença do outro e é pela necessidade da autodescoberta que o estabelecimento de novas relações se torna essencial. O migrante nordestino ilustra muito bem essa questão. Enfrentou inúmeros obstáculos e, após décadas, consegue firmemente se valorizar e não só resguarda a poesia de cordel, objeto da sua cultura, como a apresenta aos outros povos mundo afora.

A migração das ferramentas arcaicas e analógicas para as digitais permitiram aos usuários a possibilidade de se reinventar, de agregar, de construir a sua identidade a partir da troca, da experiência da coletividade. Há diferentes formas de expressar a identidade nos tempos de globalização. O ciberespaço permite a expressão da verdade de cada um e é resultado da pluralidade dos povos. Desta forma, é imprescindível vislumbrar o ambiente

virtual como um local de construção das multiculturas e não um responsável pela dissolução das mesmas, uma vez que o hibridismo se torna inerente ao indivíduo na contemporaneidade.

Referências

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. São Paulo: Mercado de Letras, 2006.

ANDRADE, Adelia Amorim de. **Literatura de cordel (manuscrito): incentivo para formação de leitores**. 2017. 27 f. Monografia (Especialização) - Curso de Pedagogia, Departamento de Educação, Universidade Estadual da Paraíba, Paraíba, 2017.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BARBOSA, Pedro. **A ciberliteratura: criação literária e computador**. Lisboa: Cosmos, 1996.

BERGANIMI, Denise Lopes. **Da poesia inspirada à poesia eletrônica: um breve histórico sobre os caminhos da poesia**. Instrumento: R. Est. Pesq. Educ. Juiz de Fora, v. 12, n. 1, jan./jun. 2010.

BESSA, Bráulio. **Poesia com Rapadura**. Fortaleza: Cene, 2017.

BOFF, Leonardo. **Virtudes para um outro mundo possível. Vol. I: Hospitalidade: direito e dever de todos**. Petrópolis: Vozes, 2005.

CABAÇO, José Luis; CHAVES, Rita de Cássia Natal. "Frantz Fanon: colonialismo, violência e identidade cultural". In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Margens da Cultura: Mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 67-86.

CENTRAL 3. **Hoje é dia de Cordel**. Podcast Ex Libris. Episódio 17. Disponível em: <<http://www.central3.com.br/ex-libris-017-hoje-e-dia-de-cordel/>>. Acesso em: 9 abr. 2020.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

DINIZ, Madson Góis. Do folheto de cordel para o cordel virtual: interfaces hipertextuais da cultura popular. **Hipertextus Revista Digital**, v.1, 2007. Disponível em: <<http://www.hipertextus.net/volume1/artigo11-madson-gois.pdf>>. Acesso em: 2 abr. 2020.

DUARTE, Adriano Luiz. Um nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista, 1945/1966. Resenha. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 30, nº 60, 2010. p.255-258.

FANON, Franz. **Os condenados da terra**. 2 ed. Trad. J. L. de Melo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.

FONTES, Paulo. **Um nordeste em São Paulo**: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista (1945/1966). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Literatura popular em verso**. Rio de Janeiro, MEC/FCRB, 1973. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/acervo.html>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

G1. **Poeta cearense Bráulio Bessa lança primeiro livro da carreira em Fortaleza**. Disponível em <<https://g1.globo.com/ceara/noticia/poeta-cearense-braulio-bessa-lanca-primeiro-livro-da-carreira-em-fortaleza.ghtml>>. Acesso em: 31 mar. 2020.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Cordel**: leitores e ouvintes. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GOMES, Sueli de Castro. **Uma inserção dos migrantes nordestinos em São Paulo**: o comércio de retalhos. *Imaginário, INIME –LABI*, São Paulo, v.12, n.13, p. 143-169, dez. 2006.

GOOGLE. Disponível em <<https://www.google.com>>. Acesso em: 2 mai. 2020.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Seca e migração no Nordeste: reflexões sobre o processo de banalização de sua dimensão histórica. *In: CAVALCANTI, Helenita; BURITY, Joanildo (Orgs.). Polifonia da miséria*. Uma construção de novos olhares. Recife: Editor Massangana, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

MEDEIROS, Walter. Poemas de Cordel. **A peleja do Cordel de Feira com a Internet**. Disponível em: <<http://www.rnsites.com.br/cordeis-internet.htm>>. Acesso em: 3 abr. 2020.

MUNDO CORDEL. Disponível em <<http://mundocordel.com>>. Acesso em: 3 abr. 2020.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LUYTEN, J. M. **O que é literatura de cordel**. São Paulo: Edições Loyola, 1981.

PEREIRA, Edimilson de A.; GOMES, Núbia Pereira de M. Os monstros somos nós. *In: Flor do não esquecimento*. Cultura popular e processos de transformação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 91-114.

POESIA E CORDEL. Disponível em: <<https://poesiaecordel.wordpress.com/>>. Acesso em: 3 abr. 2020.

PUCHEU, Alberto. Efeitos do contemporâneo. *In: Aposesia contemporânea*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial/CAPES/ FAPERJ, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 2007.

SANTOS, Luciany Aparecida Alves. Literatura de cordel e migração nordestina: tradição e deslocamento. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 35, Universidade de Brasília, Brasília, Brasil, 2010.

SARAIVA, Karla. A Babel eletrônica: hospitalidade e tradução no ciberespaço. *In: SKLIAR, Carlos (Org.). Derrida e a Educação*. Belo horizonte: Autêntica, 2008.

SINGER, P. *Economia política da urbanização*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1973.

SOBRAL, Germano Leóstenes Alves de. Imagens do migrante nordestino em São Paulo. *Travessia: revista do migrante*. São Paulo, ano 4, n. 17, 1993, p. 10-20.

STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Companhia das Letras, São Paulo, 1990.

ROCHA, Pedro de Freitas Damasceno da. **A constituição do sujeito literário em trânsito**. Darandina Revisteletrônica. Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura VI – Disciplina, Cânone: Continuidades & Rupturas, realizado entre 28 e 31 de maio de 2012 pelo PPG Letras: Estudos Literários, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2012/09/Pedro-F-D-Rocha-A-constitui%C3%A7%C3%A3o-do-sujeito-liter%C3%A1rio-em-tr%C3%A2nsito.pdf>>. Acesso: 03 mar. 2020

RELENDO O POETA BRUNO DE MENEZES: UMA PROPOSTA ETNOGRÁFICA DOS ARQUIVOS

Rodrigo de Souza Wanzeler¹

RESUMO: A proposta deste artigo, por meio de uma etnografia dos arquivos, está relacionada à existência de um Bruno de Menezes etnógrafo, visto que a perspectiva de estudo desta pesquisa se concentra nas trajetórias do homem Bruno enquanto um múltiplo ser social, que através de suas experiências-vivências, como cidadão e pesquisador empírico, soube traduzir em seus escritos olhares diversos acerca da cultura de uma Amazônia situada no espaço e no tempo.

Palavras-Chave: Bruno de Menezes; Etnografia dos arquivos; Literatura; Antropologia; Amazônia.

ABSTRACT: The purpose of this work, through a ethnography of files, is related to the existence of an ethnographer Bruno de Menezes because the perspective of this research focuses on the history of man Bruno de Menezes as a multiple social being, that through their experiences, as a citizen and researcher empirical knew translate his writings looks different about culture of an Amazon located in space and time.

Key-words: Bruno de Menezes; Ethnography of files; Literature; Anthropology; Amazon.

Ponto de partida

Bruno de Menezes, notável homem de letras da Amazônia, possui enorme relevância social e acadêmica no que tange ao conjunto de sua obra. Os estudos sobre o literato são vários e trazem discussões diversas acerca de sua poética, seu engajamento político e sua vivência como folclorista. A obra de Bruno de Menezes possui riqueza, densidade e caráter interdisciplinar, pois permite diálogo com diversas áreas do conhecimento como Literatura, Antropologia, História, Sociologia, para citar as principais. Tal constatação teve início na graduação, passando pelo mestrado e desembocando no doutorado. Em todos estes momentos, Bruno de Menezes fora elemento central nos trabalhos.

Dessa maneira, foi possível observar que a literatura de Bruno de Menezes traduz uma realidade social na medida em que vivenciou, ouviu e escreveu sobre tal. É exatamente esse conjunto de vivências, que perpassam o olhar cuidadoso, o ouvir atento e o escrever

¹ Doutor em Antropologia Social; Mestre em Estudos Literários; Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará.

sobre e dentro desta realidade, que evidenciam e permitem desvelar outro Bruno de Menezes: um Bruno etnógrafo. Francisco Paulo Mendes ao considerar “o Bruno estudioso e dedicado pesquisador das coisas nossas” (1993a, p. 10), indiretamente através do termo “pesquisador”, ressalta a condição de Bruno como alguém que pesquisa e que para pesquisar vivenciou, ouviu com atenção e escreveu sobre o objeto pesquisado.

No prefácio de um dos volumes das obras completas de Bruno de Menezes, intitulado *Bruno de Menezes, era o folclore*, Vicente Salles faz uma observação interessante para o propósito deste artigo (1993b, p. 15).

Minha memória é toda Bruno de Menezes portador de folclore. Quando adolescente, morei na rua Santarém, na Cidade Velha. Era tempo difícil, 13 anos, menino chegado do interior. Duas pessoas então marcaram minha entrada na vida de adulto, precocemente iniciada na necessidade de trabalhar: o sapateiro Dagoberto Lima, “seu” Lima, que me levou à utopia socialista, emprestando-me livros e jornais comunistas que lia avidamente, de um lado; o poeta Bruno de Menezes, nosso quase vizinho, que me levou aos subúrbios a ver batuques, pássaros e bumbás, doutro lado. Os dois tinham muito em comum, o sapateiro e o poeta, mas agiam de modo diferente: o sapateiro me intelectualizava; **o poeta me ensinava o ofício de observador da vida popular** (Grifo meu).

Este trabalho se diferencia do conjunto de estudos já realizados sobre este autor, principalmente nos campos da literatura e da história, pois enquanto os estudos literários se debruçaram sobre a estrutura narrativa e os trabalhos de caráter histórico prezaram por um enfoque da militância política de Bruno, a perspectiva de estudo deste artigo se concentrará, brevemente, na trajetória de Bruno de Menezes enquanto um múltiplo ser social, que através de suas vivências como cidadão e pesquisador empírico, soube traduzir em seus escritos olhares diversos acerca de práticas culturais de uma certa Amazônia. Para tanto, utilizo enquanto método de pesquisa neste trabalho, a chamada etnografia dos arquivos.

1. Bruno de Menezes: trajetórias

Em 1893 nasceu Bruno de Menezes. Neste período, Belém passava por uma grande efervescência de sua literatura, que culminou com a criação da *Mina Literária*, em 1894, ancorada por Natividade Lima. A *Mina Literária* foi a mola propulsora da literatura em fins

do século XIX em Belém, após um período considerado, para o cânone nacional, de letargia de nossas letras². A proposta da *Mina* fora retomada e ampliada apenas em 1923, com a criação da revista *Belém Nova*.

Bruno de Menezes era de origem pobre, nascido e criado no bairro do Jurunas, na cidade de Belém, no Pará, em meio a embarcações e batuques, emergia, em seus territórios de vida, imagem das contradições de uma cidade rica para poucos e miserável para muitos. O primeiro trabalho foi como aprendiz de gráfico ainda muito jovem, período marcado por horas de trabalho a fio, pelo descaso, castigos e humilhações, fatos que, entre outras experiências compartilhadas, provavelmente contribuíram para torná-lo um crítico ferrenho do sistema capitalista, levando-o a vivências anarquistas entre as décadas de 1910 a 1920, conforme aponta Aldrin Figueiredo (2007, p. 294).

Bruno era filho de “Seu” Dionísio, pedreiro, e Maria Balbina, dona de casa. Sua obra está situada em um intervalo de 40 anos, de 1920 a 1960, e neste período, o Brasil e, mais especificamente, a Amazônia Paraense, vivenciaram mudanças diversas, as quais não passaram impunes aos olhos do escritor. No início do século XX, Belém tinha se tornado um dos grandes centros escoadores da produção de látex para o resto do mundo, mas também se tornou importadora de modelos culturais europeus, principalmente o francês. As riquezas geradas pela produção da borracha proporcionaram um dos períodos mais intensos em termos culturais, econômicos, sociais e urbanísticos da história de uma das principais capitais amazônicas: a *Belle Époque*.

Nos anos de 1920, a cidade possuía rescaldos de sua bela época, no entanto, a dita decadência da *Belle Époque* proporcionou o surgimento de outras perspectivas, nas quais a marginalidade artística teve voz e vez. Bruno de Menezes vivenciou a transformação socioeconômica de Belém e isso marcou profundamente suas letras. Sua obra poética, primeiramente, fora fortemente influenciada pela estética simbolista, “a música antes de todas

² Possivelmente, diferentes escritores locais, que não faziam parte do epicentro dominante e dos circuitos literários mais conhecidos, seguiam escrevendo suas poéticas.

as coisas”³, no início da década de 1920, e que daria o tom em grande parte de sua obra literária, não é à toa que Bruno é chamado de “Poeta da Lua”⁴.

O espírito renovador de Bruno de Menezes o levou a criar grupos onde se discutia a fundo o tema das artes, principalmente a literatura. Primeiramente surgiram os *Vândalos do Apocalipse* e mais tarde a *Academia do Peixe Frito*, uma verdadeira crítica às Academias oficiais, institucionalizadas. Da Academia proposta por Bruno fizeram parte literatos como Jacques Flores e Dalcídio Jurandir.

Nesse sentido, havia, em Belém, uma cena artística, mais precisamente, para o contexto deste trabalho, literária efervescente. Nomes fortes localmente, como os de Severino Silva e Carlos Nascimento, da geração anterior à dos Vândalos; todo o renome de José Veríssimo e Inglês de Souza, já falecidos à época, que levaram ao eixo do “Sul”, na segunda metade do século XIX e início do XX, uma literatura que tratava, entre outras coisas, do mundo amazônico; contribuíram de certa forma para a magnitude do que desembocara nos anos de 1920 na capital paraense. Ou seja, uma estética modernista começara a ser delineada país afora bem antes de seu, dito e reconhecido, marco inicial, o ano de 1922. Para tanto, creio que seja relevante trazer um trecho do texto de Menotti Del Picchia, publicado em São Paulo no ano de 1917, Juca Mulato, numa clara ressignificação e desvelamento de outros sujeitos em relação ao texto I-Juca Pirama, do poeta romântico Gonçalves Dias:

Que tens, Juca Mulato?
Uma tristeza mansa
embaça-lhe o fulgor dos olhos de criança.
Ele é outro... Um langor anda a abraçar-lhe a pele.
Não sabe definir o que há de novo nele.
Fuma e segue pelo ar uma espiral que esvoaça,
pensa que seu destino é igual a essa fumaça...
"A vida é mesmo assim..." ele cisma tristonho.
"Sai do fogo da dor a fumaça do sonho"...

Nesse enredo, trago apenas a primeira estrofe do poema *Arte Nova*, de Bruno de Menezes, publicado em 1920, no qual fica latente a ânsia por novidades (1993a, p. 454). Em

³ Referência à tradução do primeiro verso do poema *Art Poétique* (Arte Poética), “*De la musique avant toute chose*”, do poeta simbolista francês Paul Verlaine.

⁴ A *lua* era bastante representada em poemas simbolistas brasileiros, tornando-se um dos maiores símbolos deste estilo. Na poesia de Bruno de Menezes, a presença da lua era bastante recorrente, desde o título de algumas obras, como *Bailado lunar* e *Lua sonâmbula*.

uma espécie de metapoesia, o eu-lírico trata do estado da arte de seu tempo sob sua visão antipassadista.

Eu quero um'Arte original...Daí
esta insatisfação na minha Musa!
Ânsias de ineditismo que eu não vi
e o vulgo material inda não usa!

Entretanto, os jovens intelectuais dos anos 1920 não queriam apenas a instauração do novo em detrimento de fórmulas, para eles, passadistas, fossem elas parnasianas ou vanguardistas europeias. Como aponta o professor Aldrin Moura de Figueiredo ao afirmar que o que tornava estes jovens diferentes em relação aos antigos era algo relacionado a uma identidade intelectual e política, as quais para eles e para quem os identificava eram, de fato, novas e arremata dizendo que “Diferentemente do que se viu nas décadas anteriores, o gosto pelo passado estava perdendo espaço para uma outra leitura da história, muito mais vinculada ao tempo presente” (2001, p. 193). Havia também no grupo um certo ar de independência, de tentativa de construção de uma identidade brasileira a partir do Norte no que diz respeito ao que se era propagado pelo “sul” do Brasil.

Sob este aspecto, se São Paulo e grande parte do Brasil tiveram a Semana de Arte Moderna, ocorrida em fevereiro do ano de 1922, como o marco para a instauração do modernismo em terras tupiniquins, Belém, mesmo reconhecendo a importância do movimento ocorrido na capital paulista de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, tivera também um ponto apoteótico para o início do movimento por estes lados Amazônia: a já citada revista *Belém Nova*.

O periódico idealizado pelos jovens intelectuais da época circulou entre 15 de setembro de 1923 e 15 de abril de 1929, sob a direção de Bruno de Menezes, já com 30 anos de idade e tido como referência àquela juventude sedenta por mudanças. A posteriori, Bruno dividiu a coordenação da revista com Paulo de Oliveira, o qual passou a dirigi-la junto de Martins Silva em 1927.

Belém Nova trazia em suas páginas crônicas, contos, poemas, novelas, ensaios, divulgação de lançamento de obras, críticas literárias, que eram o principal objetivo da revista e o chamariz do periódico, isto é, a discussão em torno da arte produzida naquele contexto,

dentro e fora de Belém do Pará; entre outras coisas menos relevantes para o propósito artístico dos “novos”, mas que em certas vezes apareciam na revista – como, por exemplo, propagandas de estabelecimentos comerciais e seus produtos; comunicado de aniversários, casamentos, viagens, em uma espécie de coluna social; além de anúncios de posse em certos cargos por alguns políticos do estado do Pará.

A revista dos “novos” aliava padrões considerados passadistas e os atuais à época; valorizava o brado paulista de modernidade, mas também reconhecia que este brado não incluía a região Norte no seio das mudanças estilísticas nas artes em geral, principalmente, na literatura. Acerca disto, de acordo com Marinilce Oliveira Coelho (2003, p. 53-54), em sua tese de doutorado intitulada *Memórias Literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos (1946 – 1952)*, no ano de 1922, em São Paulo, logo após a Semana de Arte Moderna, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, entre outros modernistas, lançaram a revista *Klaxon*, com o intuito de divulgar as novidades estéticas que tiveram seu estopim na referida Semana.

Tal revista teve circulação entre maio de 1922 e janeiro de 1923, isto é, a *Belém Nova*, quando surgira, a *Klaxon* não mais era editada, entretanto, esta exerceu influência nos intelectuais belemenses, mas os mesmos não se furtaram à crítica. Textos-manifestos como *Uma reação necessária*, de Bruno de Menezes, e, principalmente, *À geração que surge!*, de Abguar Bastos, denotam claramente este sentimento de exclusão do “Sul” para com o Norte do Brasil. Nesse sentido, Figueiredo (2001, p. 194) assevera que:

Bruno chamava de “reação necessária” o movimento que ocorria de “norte a sul” numa espécie de “endosse de concepção e sentimento, revolucionando as artes e as letras”. Mais adiante, reconhecia o papel da “bizarra Pauliceia” como a “sede” onde pontificava uma plêiade de reformadores”. (...) O “sul” sim, este representava um ente político que ignorava solenemente a literatura do “Norte”. Abguar Bastos afirmava no mesmo número da revista : “O Sul, propositadamente, se esquece de nós”. Clamando aos colegas que se unissem pela liberdade das letras amazônicas (...) “criemos a Academia Brasileira do Norte!”. E concluía endossando um dos propósitos de *Belém Nova* “que Bahia, Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará, Maranhão e Amazonas, se unam, se fraternizem para o apoio da nossa Renascença!”, e mais “e que o intercambio entre esses Estados seja um fato nacional!”.

Os consistentes alardes feitos foram válidos. Belém e seus intelectuais dos anos 1920, por meio da *Belém Nova*, ingressaram de vez no cenário do movimento artístico e cultural do modernismo brasileiro, mas, obviamente, desvelando demandas outras, diferentes do resto do país, exigindo, principalmente, respeito e reconhecimento para com a arte proveniente do Norte do Brasil.

Bruno se engajou em outras frentes, homem ligado diretamente às cooperativas relacionadas à terra, preocupado com as desigualdades sociais existentes, uma mente com fervor revolucionário que visibilizou, entre outros, negros, mulheres, indígenas, “caboclos” e flagelados, denunciando as iniquidades por meio de seus escritos, quebrando o paradigma de se falar pela classe menos favorecida, pois, em Bruno, os que historicamente estão à margem possuem agência. Observe-se o aspecto social na poesia e na prosa de Bruno para o professor Paulo Mendes (1993a, p. 10):

Consideramos, hoje, em relação à poesia de sua época, do Modernismo paraense, que a contribuição de Bruno de Menezes foi verdadeiramente revolucionária e criadora. Acrescente-se, também, haver inaugurado ele, com *Maria Dagmar* e *Candunga*, a novela e o romance realistas, engajados em uma preocupação social e na constatação das injustiças sofridas duramente pelas classes não privilegiadas, obra de ficção que encontraria, mais tarde, entre nós, em Dalcídio Jurandir, um brilhante e talentoso continuador.

O espírito de *putirum*⁵ e seu fervor pelo cooperativismo levaram Bruno a se tornar Diretor do Departamento do Estado do Pará de Cooperativismo, cargo pelo qual se aposentou em 1955. Aliás, o cooperativismo foi uma das facetas mais marcantes em Bruno de Menezes no fazer-se do literato-etnógrafo.

De acordo com informações da família, sua paixão pelas cooperativas despontara desde a juventude, pela infância pobre que teve, e se institucionalizou quando Bruno foi servidor público estadual na Secretaria da Agricultura. Tal fato aumentou sua ânsia por igualdade na luta pela reforma agrária. Leia-se o trecho a seguir, retirado de publicações esparsas de Bruno de Menezes (1993b, p. 433):

É só assim, desde os colégios do Estado aos de direção privada, às classes de proletários e braçais, do funcionalismo público aos empregados em todas as

⁵ *Putirum*, termo indígena que significa comunhão; mutirão; construir junto.

atividades; das populações dos campos às litorâneas e urbanas, o amplo horizonte da cooperação se distenderá na Amazônia, traçado e dilatado pelo homem da planície, tão necessitado, no presente e neste dramático pós-guerra, do regime humanitário e fraternal, corporificado no cooperativismo, que tem uma revolução a evitar e um mundo novo a construir.

Bruno é considerado um exímio folclorista, grande estudioso que pertenceu, inclusive, à Comissão Paraense de Folclore, trabalhando com uma diversidade de manifestações artísticas de cunho popular e lecionando a disciplina Folclore por meio do SENAC/ Departamento Regional do Pará. Note-se que o escritor e pesquisador Bruno de Menezes não era, de modo algum, canônico. Bruno valorizava o que provinha das margens, fazendo referência com mestria desta realidade marginal na literatura. Alonso Rocha tece um interessante comentário sobre as vivências religiosas e folclóricas do autor (1994, p. 09):

A infância passou-a na estância coletiva “A Jaqueira”, no bairro do Jurunas, livre e solto, convivendo e admirando os seus valentes desordeiros, os capoeiras, os manejadores de navalha, os embarcadiços, as mulatas e trescalantes; acompanhando nos ombros largos de seu pai o círio de Nazaré, gola azul, gorro de marinheiro de fitas pretas e letras douradas, pisoteando, adolescente nas saídas festivas de Boi-Bumbá de seu padrinho Miguel Arcanjo, sob os olhares carinhosos de sua mãe Balbina e a proteção de João Golemada, maranhense, valente na defesa de seu bando, quando a polícia ainda não havia proibido os “bois” saírem de seus currais para os tradicionais encontros.

João Carlos Pereira (1994, p. 80-81), em ensaio intitulado Bruno de Menezes: as aventuras do Barão de Goré entre bumbás e mastros votivos, contido na coletânea Bruno de Menezes ou a sutileza da transição, faz uma afirmação interessante para o propósito desta pesquisa, reconhecendo a importância de Bruno para um certo campo antropológico, como era considerado o Folclore: “Sua literatura esteve marcada por esse ramo da Antropologia, que serviu de força propulsora à sua criação artística”.

O escritor Bruno de Menezes faleceu em Manaus, no dia 02 de julho de 1963, aos setenta anos, de um fulminante infarto. Ele participava, como jurado, de um festival folclórico que estava sendo realizado naquela cidade.

2. Um breve olhar sobre a crítica

Ao longo de mais de meio século de crítica, que vão de resenhas jornalísticas a capítulos de tese de doutorado, a obra de Bruno de Menezes continua a exercer fascínio em pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento.

Dentre os principais trabalhos sobre Bruno, há uma diversidade de temas que abarcam a negritude, o erotismo, a religiosidade, a análise do discurso, o simbolismo, o modernismo e a militância política. Dos que foram citados, ressalte-se a recorrência de dois pontos principais na crítica sobre o autor: questões relacionadas à cultura negra e à luta contra as desigualdades sociais.

Na verdade, a literatura é o esteio para as diversas análises existentes. Na maioria dos trabalhos, pensa-se o texto literário como representação do pensamento de uma época, o que contribui para uma análise interdisciplinar dos escritos de Bruno.

Os estudos atuais sobre Bruno, com raras exceções, partem de Silva (1984), livro resultante de sua dissertação de mestrado que abordou o africanismo no *Batuque*. Silva fez um trabalho amplo, suas análises foram do poético ao sociocultural, trabalhando aspectos essencialmente literários como a musicalidade dos versos, e ampliando suas considerações para o campo da religiosidade e da cultura afro, tendo como base o teórico Roger Bastide.

Figueiredo (2007) traz uma reflexão acerca da vivência política de Bruno e de sua intelectualidade, destacando o fato de o autor ter sido o idealizador o coordenador da Revista *Belém Nova*, veículo responsável pela propagação da estética modernista no Pará. Para Figueiredo, a vivência de Bruno o levou ao anarquismo enquanto bandeira política na luta contra as injustiças sociais, na década de 1920, sendo esta marca refletida em sua poética.

Fares & Nunes (2010) fazem uma reflexão acerca da obra *Batuque*, de Bruno, no sentido de alargar a compreensão da formação cultural da Amazônia, historicamente pautada em influências indígenas e/ou caboclas, e desta forma inserir a voz do negro no contexto cultural regional, pautando-se nos escritos de Bruno de Menezes.

Na esteira da discussão de Fares & Nunes, Fernandes (2010) analisa a obra *Batuque* como antecipadora dos conceitos de negritude e criouliização, baseado nos conceitos,

primordialmente, de Aimé Césaire e Édouard Glissant, e que desta forma ratifica a qualidade de um modernista, que está além de seu tempo e de seu espaço, em Bruno de Menezes.

Para ilustrar a importância de Bruno de Menezes, traz-se esta crítica feita à época da publicação de mais uma edição de *Batuque*:

É um poeta forte e desigual, menos sutil que Raul Bopp e menos gracioso que o Jorge de Lima dos poemas negros. Porém, nenhum dos dois, talvez, tenha realizado transposição mais fiel das vivências do negro no Brasil, do fato folclórico, **da realidade que não interessa apenas ao crítico literário, mas também e principalmente ao sociólogo, ao estudioso dos hábitos e costumes, ao etnógrafo do negro brasileiro** (Grifo meu). (Dante Costa – Jornal “O Dia”, Rio de Janeiro, Guanabara, 1955 *apud* MENEZES, 2005, p. 104-105).

Como foi dito no início desta seção, há uma rica diversidade de trabalhos sobre Bruno de Menezes, especialmente na área da Literatura, no entanto, pelos limites estruturais deste trabalho, não foi possível incluí-los.

3. Literatura, Antropologia e História em Bruno de Menezes: uma etnografia dos arquivos.

Um estudo que pretende investigar a possível condição de Bruno de Menezes enquanto etnógrafo não pode se limitar a um estudo disciplinar à maneira da literatura, mas sim deve buscar outros elementos, inclusive metodológicos, em outras ciências ou áreas do conhecimento como: Estudos Culturais, Estudos Pós-Coloniais, História, Sociologia e Antropologia. Esta ampliação permitiria o alargamento da compreensão sobre a natureza do trabalho literário e do múltiplo ser social que foi Bruno de Menezes.

Ao longo da segunda metade do século XX, percebe-se, no âmbito das pesquisas acadêmicas, uma forte imbricação entre a Literatura, Antropologia, a História. Teóricos da Desconstrução, dos Estudos Culturais, da Nova História, da Literatura Comparada, do Pós-Colonialismo, foram extremamente importantes para o surgimento de novas epistemologias que passaram a ressignificar o aspecto não puro dos elementos textuais, ou seja, um olhar não apenas estético pelo literato, bem como um olhar não apenas documental pelo antropólogo ou historiador, e sim a observação de ambos os aspectos.

Sob a ótica da interdisciplinaridade, a crítica literária tem influenciado bastante os historiadores no que diz respeito ao reconhecimento por estes do papel relevante da linguagem, dos textos e das estruturas narrativas na criação, recriação e descrição da realidade histórica, evidenciando-se o crescente diálogo entre o documento e a ficção. Para Costa Lima (1986, p. 192-193) o documental é inevitável no que diz respeito a todas as ações e observações humanas. Nossas ações documentam tanto o que se conhece quanto o que se desconhece, principalmente, por conta de nossa relação estabelecida com os signos e por meio destes. Neste aspecto, a literatura não foge à documentalidade.

O documento, basicamente, seria a comprovação de existência de algo, material primeiro de uso de um antropólogo, no que tange a uma etnografia dos documentos, ou de um historiador, mas secundário nas análises literárias. Secundário, mas não dispensável. Analisar uma determinada obra literária unicamente por um viés documental não é o bastante para a conclusão de tal ato, isto é, segundo Costa Lima o analista deve ser consciente da impossibilidade de, a partir do documento, inferir a configuração do *teatro mental*⁶ que forma seu objeto. Marcel Mauss, em seu clássico *Ofício de Etnógrafo, Método Sociológico*, de 1902, já demonstra a preocupação e importância dada ao método etnográfico envolvendo documentos afirmando que “deve o etnógrafo buscar os fatos profundos, inconscientes quase, porque eles existem apenas na tradição coletiva. São estes fatos reais, estas coisas, que procuraremos alcançar através dos documentos” (1979, p. 57).

Nessa linha, Laplantine faz a ligação entre a Antropologia e a Literatura tendo como esteio os escritos de viagem. Tais escritos corroboram para as discussões acerca da cultura, identidade e sociedade, pois é no encontro fronteiriço com o outro que emergem as diferenças, os hibridismos e relações de poder em um dado momento histórico. Neste sentido, Laplantine afirma que o escritor, ao relatar estas viagens, estes deslocamentos, não faz um trabalho literário, apenas, mas afirma, sob um enfoque contemporâneo, que há também um labor etnográfico acerca dessas movimentações em seus escritos. Chateaubriand, Melville, Conrad, Cendrars, Gide, Baudelaire, Artaud, entre outros autores figuram na vasta lista desses escritores de viagem. O próprio Mauss (*idem*), ao versar acerca do missionário inglês Henri

⁶ O “teatro mental” destacado é um termo emprestado a Paul Valéry por Costa Lima e que, para este, seria uma metáfora do discurso ficcional, tornar-se outro tendo a consciência de sua diferença, permitindo à realidade penetrar no discurso ficcional e vice-versa, causando o efeito desejado pelo emissor de tal discurso.

Callaway, finda por comparar o método deste na composição de seu livro sobre a religião dos Amazulus com o utilizado pelos irmãos Grimm na coleta de alguns seus contos.

Tem-se ciência de que a Literatura, em particular o romance, é, em si, observação detalhada da realidade, ampliação das significações do real na ficção, daí a possibilidade de sua aproximação com a etnografia, bem observada por Laplantine (2011, p. 175-176):

(...) a questão das relações entre a experiência propriamente literária e a experiência etnológica permanece colocada, não apenas para os autores que acabamos de citar, mas também para os etnólogos, ou pelo menos para os que consideram que a descoberta do outro vai junto com a descoberta de si: isto é, para quem a etnologia é também (o que não quer dizer exclusivamente) uma maneira de viver e uma arte de escrever.

No que tange à história, Hayden White afirma que toda história “têm um profundo conteúdo estrutural, em geral poético e de natureza especificamente linguística, que atua como paradigma pré-criticamente aceito do que deveria ser uma explicação caracteristicamente ‘histórica’” (1992, p. 146). Esse nível estrutural é o ponto de partida para que “o historiador pratique um ato essencialmente poético, no qual prefigure o campo histórico e o constitua como um domínio onde possa exercitar as teorias específicas que usará para explicar ‘o que realmente estava acontecendo’ nele” (1992, p.146). Neste ponto, pode-se observar a relação intrínseca entre o presente e o passado no que diz respeito ao aspecto lítero-histórico, possibilitando um olhar diferenciado sobre o passado documental por meio da literatura, e também da etnografia.

A partir dos anos 1980, no contexto do chamado pós-colonialismo, os antropólogos passaram a questionar a capacidade de a antropologia por si só dar conta das inúmeras vozes, dos diversos atores sociais e dos conflitos existentes no campo sociocultural. Neste período, a partir da contribuição de James Clifford e George Marcus, materializada na publicação de diversos artigos resultantes do Seminário de Santa Fé, na coletânea chamada *Writing Culture*, a qual ressaltava o caráter autoral concedido ao antropólogo por si mesmo, passa-se a refletir sob a perspectiva de uma etnografia que enveredaria pelas trilhas do texto experimental, destacando diálogos, imposições, invenções e, acrescentam-se, representações sociais.

Aprofundando o tema, de acordo com Clifford em seu *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no séc. XX* (2011, p. 27), na década de 1920 um poderoso gênero

científico foi criado pelo, a que ele chama, novo teórico-pesquisador: a etnografia, baseada em uma observação participante, influenciada por Malinowski. O autor faz uma interessante crítica à dita antropologia clássica, mostrando que, na contemporaneidade, diversas vozes emergem a partir de um certo fazer etnográfico, atravessado por diversas experiências e revelado por meio da escrita. Empíria e teoria compoem a pesquisa antropológica.

James Clifford (2011, p. 28-30) destaca seis pontos referentes a um novo olhar sobre a antropologia, baseado em uma fazer etnográfico assentado na observação participante. Primeiro, a vivência com o objeto de estudo; segundo, o uso da língua nativa pelo pesquisador; terceiro, uma observação participante que enfatiza o aspecto visual; quarto, o conhecimento da estrutura social de uma dada comunidade; quinto, em termos culturais, as partes concebem o todo cultural; sexto, o presente etnográfico, o tempo de pesquisa para o conhecimento de uma dada cultura. Para Clifford, tais novidades tinham a função de caracterizar uma etnografia eficiente, com esteio em uma observação participante, na junção de experiência e interpretação. Tal junção entre experiência e interpretação, no que diz respeito à autoridade etnográfica, confere ao etnógrafo, segundo Clifford, o “eu estava lá”. O pensamento de James Clifford dialoga intensamente com o de Geertz, no que tange ao “estar lá” que, para o segundo, é comprovado por meio da escrita e revela o afetar e o ser afetado do antropólogo enquanto autor. Os ditos pós-modernos, entre eles Clifford e Marcus, trazem a reflexão acerca, também, desta escrita etnográfica, questões de subjetividade e objetividade, instigados pelo próprio Geertz e seu *A Interpretação das Culturas*.

Neste artigo, observar-se-á de forma breve que Bruno de Menezes “esteve lá”, o que lhe concede uma certa autoridade sobre o que escreve, uma autoridade não apenas literária, mas também etnográfica, visto que se tem neste trabalho a intenção de refletir acerca da existência de um outro Bruno de Menezes, que está para além do literato, representação do homem contemporâneo, um ser fragmentado, na esteira de Hall (2010).

Para os fins do presente estudo, Literatura, Antropologia, História, Estudos Culturais e Pós-Coloniais se complementam como forma de ressignificar a figura múltipla de Bruno de Menezes, homem submerso na cultura, o qual experienciou e interpretou fragmentos de modos de vida, em uma certa Amazônia, através de um olhar e de um ouvir atentos, que foram sintetizados através de um escrever que perpassa a sua vida e sua obra literária.

Gostaria, nesse sentido, de destacar neste ensaio duas facetas de Bruno de Menezes, o romancista e o poeta, para ilustrar a hipótese inicial deste trabalho. O antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira (2006) versa sobre uma *observação participante*, que se trata de analisar a cultura do outro por dentro, assegurando vivência, *in loco*, ao pesquisador de campo. Neste trabalho, não se tem a presença física do ser humano Bruno de Menezes, e sim apenas contato com seus escritos, que, apesar disso, dizem e esclarecem muita coisa sobre a existência deste autor, que esteve inserido em uma cultura e em vários movimentos sociais. Ou seja, os escritos literários podem ser vistos aqui enquanto documentos, e cabe ao pesquisador a investigação, imergindo nestes escritos e captando fragmentos que dão sentido e significado ao autor e sua obra, possibilitando o desvelar de outras verdades.

Nessa linha, percebe-se, no contexto deste artigo, a relevância conferida ao aspecto documental pelo fato de partir deste se observar a trajetória artística e profissional de Bruno de Menezes. Os escritos de e acerca de Bruno, dizem muito sobre a composição de tais trajetórias.

Os anos 1980, considerados o marco pós-moderno dos questionamentos teórico-metodológicos em Antropologia, possibilitaram experimentações, entre elas, um olhar diferenciado sobre os arquivos. Nesse sentido, Cunha (2004, p. 292) afirma que

nos últimos anos, além de historiadores e arquivistas, antropólogos têm se voltado para os arquivos como objeto de interesse, vistos como produtores de conhecimentos. Não preservam segredos, vestígios, eventos e passados, mas abrigam marcas e inscrições a partir das quais devem ser eles próprios interpretados.

Cunha (2004) ressalta ainda que uma aparente oposição entre a pesquisa de campo clássica, tradicionalmente atribuída a Malinowski e ao seu *Argonautas do Pacífico Ocidental*, e a pesquisa que tem o arquivo como campo, pormenoriza esta última, visto que estaria estreitamente vinculada à chamada antropologia de gabinete. Entretanto, uma etnografia nos arquivos, assim como a etnografia clássica, revela-se densa no que diz respeito a sua constituição e manutenção, dela emergindo, sob uma perspectiva pós-moderna, diversas vozes (as quais James Clifford (2011, p. 19), baseado em Bakhtin, chama de heteroglossia), que podem ser utilizadas enquanto objeto de análise, visto que tais arquivos foram constituídos e sua manutenção garantida por pessoas, individualmente ou em grupo, e instituições.

A partir dos escritos de e sobre Bruno de Menezes, nota-se que sua vivência, suas andanças pelas ruas de Belém, deram-lhe o *know-how* de se tornar, certamente, uma das principais fontes de informação sobre a cultura paraense em sua época. Como afirma Vicente Salles, no título de um texto acerca do literato: “Bruno de Menezes era o folclore” (1993b, p. 15). Na esteira de Oliveira (2006, p. 31-32), que afirma ser o escrever uma parte indissociável do pensamento, baseado em um olhar e em um ouvir atentos que constituem a percepção da realidade centrada na pesquisa empírica, pensa-se que o que Bruno viu, ouviu e escreveu denotam um fazer etnográfico em seus textos.

Bruno de Menezes, homem de periferia, teve contato com diversas manifestações culturais ao longo de sua vida. Ele frequentou terreiro, dançou boi-bumbá, estudou São Benedito no Ver-o-Peso e transformou estas experiências em arte, no entanto, arte como ferramenta de transformação social, arte enquanto denúncia.

Em 1954, o intelectual publica seu único romance: *Candunga: cenas das migrações nordestinas na zona bragantina*, escrito em 1939, mas publicado somente após quinze anos. A obra faz referência à migração nordestina para a Zona Bragantina, no nordeste paraense, entre as décadas de 1930 e 1940, como parte do projeto de colonização do entorno da Estrada de Ferro de Bragança. Sendo pontual, tem-se no livro a saga de uma família de retirantes oriundos do Nordeste brasileiro, mais especificamente do Ceará, que vem para o Pará por conta da fuga da seca na região e, também, pelo incentivo à política migratória, promovida pelo poder público, para a Zona Bragantina, local que estaria em pleno desenvolvimento devido à construção da Estrada de Ferro de Bragança que ligava esta a cidade de Belém, servindo para o transporte de pessoas oriundas destes dois municípios, bem como dos que surgiram ao longo da ferrovia, núcleos predominantemente agrícolas.

No prefácio da edição alusiva ao centenário de nascimento de Bruno, tem-se a seguinte passagem (1993c, p. 90):

O autor (Bruno de Menezes) deste depoimento, em forma de romance, apesar de ser um dos nossos grandes poetas, não o apresenta como ficcionismo integral, nas cenas que se encontram narradas, eis porque, o mesmo participou de importantes comissões designado pelo governo interventorial, para serviços nos setores migratórios, ao tempo do encaminhamento dessas levas para o interior da Zona Bragantina.

A história se faz presente quando se aborda o tema da ferrovia Belém-Bragança. O principal historiador desta temática foi Ernesto Cruz (1955, p. 96), e seu texto, publicado um ano após o livro de Bruno, corrobora para as feições etnográfica e documental presentes no texto literário em *Candunga*:

Foi a locomotiva, atravessando a estrada de Bragança, que levou a colonização e o desenvolvimento a essa zona agrícola e industrial do Estado. Graças ao caminho de ferro foi possível escoar para o mercado consumidor a considerável produção que as colônias davam. Cada vez que os trilhos chegavam mais perto de Bragança e se organizavam os núcleos, ia-se acentuando o espírito colonizador. Novos migrantes chegavam para povoar e cultivar as áreas marginais da estrada, estabelecendo pontos de partida e perspectivas para a exploração e o progresso agrícola e fabril.

A vivência de Bruno de Menezes enquanto servidor público no serviço de migração possibilitou a ele uma escrita vivaz no que tange à situação dos nordestinos na Zona Bragantina. Penso que Bruno foi um observador participante, que penetrou na cultura do outro, como se fora um pesquisador no seu campo, viu, ouviu este outro e escreveu sobre ele. Ou seja, o romance *Candunga* não necessitou de labor literário apenas, mas também de um fazer etnográfico para alcançar o nível estético desejado por Bruno, embasando-me aqui em Antonio Candido (2000), como nas passagens descritivas a seguir (1993c, p. 99-100; 117; 118):

Francisco Gonzaga, cearense do Canindé, bordejando pelos sessenta anos, apresenta a mesma fisionomia sofrida de todos os retirantes. Em meio ao emaranhado sujo da barba, quando fala retorce a boca vincada, com a dentadura amarela, salivando “masca” [...] Antônio Candunga, seu afilhado, pelo físico dessorado, lembra um novilho desgarrado, de ossatura à mostra, a quem abriram a porteira do curral.

Tereza Rosa [...] ainda estampa nas feições maceradas traços de beleza sertaneja [...] Ana e Josefa [...] já manifestando faceirice nos gestos e nos olhares. Dois tipos característicos de nordestinas novas e bonitas, apesar dos horrores da seca.

Gonzaga manda o afilhado buscar as mulheres para a tósca habitação e ficarem todos juntos, menos afastados dos terrenos de seu roçado. O lugar é ermo, não há vizinhos, de modo que ficam isolados, naquela tristeza absorvente.

Compõe-se de dois pequenos compartimentos a mísera choça. Na divisão da frente, manchadas de sangue negro, das picadas das pragas, estão as

“tipóias” dos homens, suspensas do travessão; na separação do centro, de certo mais convidativas, a rede das mulheres, armadas, sem lençóis nem mosquiteiros. Num canto do quarto, esfumado da luz do querosene, nota-se o lugar das lamparinas; e pelo chão irregular, de barro batido, amarelo e úmido, visíveis cusparadas de “masca” denunciam a marca de um vício antigo.

Ao longo da narrativa, além da exposição das agruras vividas pelos retirantes, o aparecimento de uma espécie de mentor, o senhor Romário, serve como estímulo à organização dos colonos. Romário, considerado por mim o *alter ego* de Bruno de Menezes, é personagem preocupado com a condição socioeconômica da comunidade, o qual incentiva a educação das crianças e a criação de cooperativas para a manutenção e organização dos trabalhadores. Com o intento de conscientizar, Romário diz para os colonos (1993c, p. 227): “Mandem os filhos de vocês à escola que vai ser criada aqui perto. Eles precisam estudar para serem donos desta grandeza toda! Mas, sabendo o que fazem, conhecendo os direitos de cada um”.

Sob essa perspectiva, *Candunga: cenas das migrações nordestinas na zona bragantina* é uma obra deveras importante para o contexto desta pesquisa visto que é fruto das observações de Bruno do tempo em que fora funcionário-chefe da seção de povoamento do estado do Pará, a partir de 1932.

No campo da poesia, o livro *Batuque* carrega consigo, entre outros elementos, uma força religiosa tremenda, com diversos poemas os quais trazem versos que tratam do culto tanto a santos comuns da devoção cristã ocidental quanto a orixás. Os santos juninos, Antônio, João e Pedro, São Jorge, o guerreiro, São Miguel Arcanjo, São Benedito, o preto, os orixás Oxóssi, Omolu e Oxum estão presentes na poética de Bruno e desvelam parte da interculturalidade (CANCLINI, 2009) existente no contexto do livro, mas também representam muito das experiências de Bruno em meio a manifestações folclóricas e religiosas diversas pelas ruas de Belém do Pará ao longo de suas trajetórias de vida, como se pode observar a seguir em trechos do poema *Mastro do Divino* (1993a, p. 231-235):

“Lavadera da campina
Lavadera!

Lava roupa sem sabão
Lavadera!”
(Canção dos Romeiros do Divino – Motivo)

O mastro vem vindo na ginga vadia
da velha toada.
Vem vindo rolando nos ombros melados
da tropa devota de tantos festeiros.
(...)

A tia Ana das Palhas que foi do tempo dos cabanos,
ornamentada de chitão
e jóias de ouro português
é a dona do Santo que paga a promessa.

E por vontade do Divino,
no Dia da Ascensão o mastro vai se levantando,
carregado de frutos e verdes folharadas,
apontando para o céu que a Pomba Branca vai subindo.
(...)

A dona do Santo derruba o seu mastro,
soltando folguetes cantando toadas
dos sambas do engenho...
(...)

...E a tia Ana das Palhas
que benze pão faz banhos de sorte,
rezando acendendo três velas sagradas
pede à Pombinha Branca que a conduza sob as asas,
quando a dona for ao céu ver os festejos do seu Santo...

Nesse texto, é válido ressaltar dois pontos para mim importantes. Em primeiro plano, vejo importância em citar o fato de que a senhora “Ana das Palhas” era em vida uma das grandes responsáveis pelos festejos do Divino no bairro do Umarizal, na cidade de Belém, tendo Bruno sabido bastante a seu respeito, trouxe-a por meio não apenas da poética do *Batuque*, mas também a cita no livro *São Benedito da Praia: folclore do Ver-o-Peso*. Nesse sentido, trago o segundo ponto, ligado à questão da memória.

Martha Abreu (1999) aborda a questão da Festa do Divino no Rio de Janeiro ao longo de grande parte do século XIX e faz destaque, entre outras coisas, ao aspecto memorialístico acerca da referida manifestação, afirmando que durante as comemorações havia significantes marcas que definiam a nação, ou, em uma perspectiva menor, sua cidade e suas gentes. Assim, ao tratar dos registros acerca do Divino enquanto memórias, Abreu pretende “evidenciar que os autores dessas memórias lançaram mão de lembranças próprias, e

de outros, para explicar a festa. Nesta operação acabaram privilegiando determinadas imagens, certamente em detrimento de outras (...)” (1999, p. 130). Sendo assim, nos trechos do poema de Bruno elucidado por mim, há claras referências de que as escolhas por ele feitas findam representar aspectos ligados à cidade de Belém e, principalmente, à negritude, o grande mote do livro *Batuque*, centradas na figura da tia Ana das Palhas, a qual era do “tempo dos cabanos”, (clara referência à revolta popular denominada *Cabanagem*, ocorrida na Província do Grão-Pará entre 1835 e 1840) viveu em Belém do Pará, no Umarizal, era a dona do Santo homenageado e entoava cantigas “dos sambas do engenho”, recordando-me neste ponto o que afirma Salles (1971, p. 187): “Os escravos associavam frequentemente seu canto ao trabalho”.

Aliás, é importante ressaltar o quanto essa religiosidade negra suburbana foi, além de poeticamente representada por Bruno, historicizada por Vicente Salles. O antropólogo paraense (1971, p. 189) afirma que diversos rituais, folguedos e danças (como o bumbá, o carimbó e o lundu) tinham o Umarizal enquanto palco central. Um bairro que fora, ao longo do século XIX e início do XX, popular e proletário, habitado por um enorme contingente de pessoas negras, entre elas, acrescento eu, tia Ana das Palhas. No entanto, além das perspectivas poética e histórica, há também o conjunto de crônicas do autor De Campos Ribeiro intitulada *Gostosa Belém de Outrora* (2005), publicada pela primeira vez em 1966, citada por Salles (1971, p. 190) como *Saudosa Belém de Outrora*, e que, para o antropólogo, trata do Umarizal enquanto local de grandes acontecimentos populares. Nessa perspectiva, o cronista em questão afirma, por exemplo, que nos bairros da Cidade Velha, Umarizal e Jurunas havia saídas de famosos bumbás (2005, p. 100) e, além disso, aborda em uma parte do livro de nome *Mastros Votivos de Outrora*, a canção com a qual Bruno de Menezes inicia o poema Mastro do Divino, chamada Lavadeira da Campina, além de também fazer referência à figura da tia Ana das Palhas.

Porém, no que tange ao poema de Bruno, o fato de ser a dona deste Divino faz com que tia Ana das Palhas seja descrita pelo eu-lírico com roupas e joias portuguesas, à altura de sua importância àquela manifestação. Este aspecto português, mesmo que pouco ressaltado no poema como um todo, condiz com a própria origem da festa, a qual, de acordo com Câmara

Cascudo, foi “estabelecida ainda nas primeiras décadas do sec. XIV, pela Rainha D. Isabel (1271-1336), casada com o Rei D. Diniz de Portugal (1261-1325)” (1988, p. 294).

Além deste, há outros textos que denotam essa forte imbricação religiosa africana e cristã em *Batuque* – Louvação do Cavaleiro Jorge, Oração da Cabra Preta e Toiá Verequete - porém, o poema elucidado já ressalta a diversidade temática presente na obra de Bruno de Menezes. Nesse sentido, recordo-me dos escritos de Roger Bastide o qual, ao tratar das religiões afro-brasileiras, em especial da manifestação da macumba, ancora-se no pesquisador brasileiro Arthur Ramos, que definiu esta representação como sendo fruto do sincretismo (termo situado historicamente) ocorrido entre os cultos africanos ameríndios, católicos e espíritas (1971, p. 407).

Bruno e seu *Batuque* desvelam o cotidiano do negro, não de modo localizado, específico, e sim, o poeta universaliza saberes, fazeres, experiências, trocas, resistências, isto é, interculturalidades por meio de uma escrita que é, também, polifônica, a qual desconstrói, modernamente, estruturas de escritas vigentes, alternando vozes poéticas, revelando outras perspectivas artísticas e sociais. Nesse sentido, o poeta jurunense exerceria, para mim, em alusão aos dizeres de Edward Said (2003, p. 29) “O papel simbólico do escritor como um intelectual que testemunha a experiência de um país ou de uma região, dando a essa experiência, portanto, uma identidade inscrita para sempre na agenda discursiva global”.

Em síntese, tanto *Candunga* quanto *Batuque* trazem à tona aspectos sociais, históricos e culturais presentes na vida de Bruno de Menezes, marcas de suas relações afetivas, suas crenças, sua luta por igualdade, marcas de uma vida dinâmica, repleta de trocas simbólicas, trânsitos diversos, traços que abrem um leque de possibilidades para a observação de seus escritos.

Referências

ABREU, M. **O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900.** Rio de Janeiro/ São Paulo: Nova Fronteira/ FAPESP, 1999.

BOSI, E. **Memória e sociedade: Lembrança de velhos.** São Paulo: T.A. Queiroz. 1987.

CASCUDO, L. da C.. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** 6ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Org. José Reginaldo Santos Gonçalves. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

CRUZ, E. **A Estrada de Ferro de Bragança: visão política, econômica e social**. Belém: Falangola, 1955.

CUNHA, O. M. G. da. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. *In: Revista Mana*. Vol.10 no.2 Rio de Janeiro Oct. 2004

DE CAMPOS RIBEIRO, J. S. **Gostosa Belém de Outrora**. 2ª edição, Belém: SECULT, 2005.

DEL PICCHIA, M.. **Juca Mulato**. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/mpicchia03p.html>>. Acesso em: 26 abr. 2020.

FARES, J. & NUNES, P. Amazônia: vozes em negritude. *In: Revista Mulemba*, n.2, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, 2010, p. 111-117.

FERNANDES, J. G. dos S. Negritude e criouliização em Bruno de Menezes. *IN: Novos Cadernos NAEA*, v. 13, n. 2, p. 219-233, dez. 2010.

FIGUEIREDO, A. M. de. Arte, literatura e revolução: Bruno de Menezes, anarquista, 1913-1923. *In* FONTES, Edilza Joana de Oliveira & BEZERRA NETO, José Maia (orgs.). **Diálogos entre Literatura, História e Memória**. Belém: Paka-Tatu, pp, 293-307, 2007.

FIGUEIREDO, A. M. de. **Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929**. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2001.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro. LTC, 2014.

GEERTZ, Clifford. **Obras e Vidas: o antropólogo como autor**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2009.

HALL, S. **Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales**. Editores: Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Colômbia, Peru y Ecuador. Instituto de estudios sociales y culturales Pensar; Universidad Javeriana Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Andina Simón Bolívar; Envió Editores, 2010.

KRAMER, L. S. Literatura crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick Lacapra. *In: HUNT, Lynn. A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LAPLANTINE, F. **Aprender Antropologia**. 26ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2011.

LIMA, L. C. Documento e ficção. *In: Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, pp. 187-242. 1986.

MAUSS, M. Ofício de Etnógrafo, método sociológico (1902). *In: Marcel Mauss*. Roberto Cardoso de Oliveira (Org.). São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas. pp. 53-59, 1979.

MENEZES, B. de. **Batuque**. 7ª ed. Belém, 2005.

MENEZES, B. Batuque. *In: Obras Completas*, v.1, Poesia. Belém: SECULT, 1993a.

MENEZES, B. **Obras Completas**, v.2, Folclore. Belém: SECULT, 1993b.

MENEZES, B. Candunga: cenas das migrações nordestinas na zona bragantina. *In: Obras Completas*, v.3, Ficção. Belém: SECULT, 1993c.

OLIVEIRA, R. C. de. **O trabalho do antropólogo**. 3ª ed. São Paulo: Unesp, 2006.

SALLES, V. **O Negro no Pará. Sob o Regime da Escravidão**. Fundação Getúlio Vargas/Universidade Federal do Pará. Rio de Janeiro, 1971.

SILVA, E. G. da. **O Africanismo em Batuque de Bruno de Menezes**. Belém: Secult, 1984.

WHITE, H. O Texto Histórico como Artefato Literário. *In: WHITE, H. Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

JORGE AMADO: O ESPAÇO COMO SENTIMENTO E UNIDADE NEGRA NO ROMANCE REGIONALISTA *MAR MORTO*

Daniel Ferreira Santos Sobrinho¹
Paulo Fernando Souza Campos²

RESUMO: Este artigo analisa o romance *Mar Morto*. O texto propõe responder como o espaço geográfico retratado na obra de Jorge Amado possibilita recuperar o sentimento de unidade negra e quais peculiaridades culturais negras a literatura regionalista permite evocar. Analisar o espaço enquanto lócus do sentimento de unidade negra é o principal intuito. A interpretação dada a partir da teoria da produção do espaço revela o impacto na formação do sentimento de unidade racial.

Palavras-chave: Romance Regionalista; Unidade Étnica; Espaço Geográfico.

ABSTRACT: This article analyzes the novel *Mar Morto*. The text aims to answer how does the geographic space portrayed in the work of Jorge Amado make it possible to recover the feeling of black unit and what black cultural peculiarities around the inhabited space does regionalist literature allows to evoke. Analyzing space as the locus of the feeling of black unity is the main aim. The interpreted based on the theory of space, reveals the impact on the formation of the feeling of racial unity.

Keywords: Regionalist Romance; Ethnic Unity; Geographic Space.

Introdução

No final da década de 1930, Jorge Amado escreve o romance *Mar Morto*, publicado originalmente pela livraria José Olympio Editora, no Rio de Janeiro, em 1936. A obra é decorrente do Modernismo, da chamada fase dos romances regionalistas. Nela, o autor descreve uma história de vida e de amor atravessadas pelo mar. O enredo retrata uma trama épica e trágica, que fala da vida difícil, principalmente, dos pescadores, marinheiros e velejadores. Assim, o romancista cria uma narrativa em que a principal personagem é Guma, negro valente e honrado, cujo destino é trabalhar e morrer no mar. Praticante do candomblé,

¹ Graduado em Geografia, Universidade Santo Amaro/UNISA. Grupo de Pesquisa CISGES/UNISA/CNPq. damferreira81@gmail.com

² Doutor em História, Programa de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro/Unisa e Grupo de Pesquisa CISGES/UNISA/CNPq. pfcampos@prof.unisa.br

tem como devoção Iemanjá, rainha das águas, representação que evoca o oceano como símbolo agregador e mítico de origem africana, revelador do fascínio, mas também do medo.

Esse espaço mitológico orienta as vidas das personagens retratadas no romance, dando sentido aos seus desejos e propósitos. Na trama, Guma se relaciona com personagens reais e suas histórias ecoam na narrativa de maneira que o leitor possa conhecê-las do mesmo modo como o povo negro as conheciam. Os sentimentos provocados representam tanto a emoção, quanto a desgraça, pois ambos tecem uma rede de sensações, cujos enigmas percorrem as águas da Baía de Todos os Santos e as cidades do recôncavo baiano, atribuindo sentido ao romance. Tudo gravita no entorno do mar.

O estudo parte da problemática que visa compreender como a cooperação e as relações sociais travadas no ambiente marítimo traduzem o sentimento de unidade negra herdado da diáspora africana. Para tanto, são propostas as seguintes questões norteadoras: Como o espaço geográfico retratado na obra *Mar Morto*, de Jorge Amado, possibilita recuperar o sentimento de unidade negra? Quais peculiaridades culturais negras, no entorno do espaço habitado, a literatura regionalista permite evocar?

O artigo relaciona o espaço geográfico retratado na obra de Jorge Amado que, ao descrever suas personagens como sujeitos do seu discurso e de sua ação, evidencia a unidade negra observada no espaço produzido, qual seja, o recôncavo baiano, lugar banhado pelo oceano. Deste modo, pretende destacar o empenho do escritor na luta pela afirmação cultural, legitimação e integração do negro na sociedade brasileira, afastando-se de estereótipos e distorções antes apontados por escritores com posicionamento antagônico, ou seja, de representação do negro como objeto³. Assim, visa elucidar a relação dos negros com o meio em que vivem, no caso, a Baía de Todos os Santos. Vale dizer que o estudo busca entender a relação que os negros estabelecem com o espaço vivido (MOREIRA, 2010), no qual o mar assume lugar de destaque.

³ Conforme destacado por estudiosos da área, há muitas leituras que não compreendem a obra de Jorge Amado como uma literatura que se afasta dos estereótipos comumente associados aos negros. *Gabriela Cravo e Canela* (AMADO, 1958), por exemplo, para muitos, é estereótipo da “mulata” brasileira. Neste sentido, é preciso explicitar que a análise proposta não visa tornar a questão uma verdade na obra de Jorge Amado, e que tal percepção revela os impactos de uma sociedade altamente machista e patriarcal (PEREIRA; HATTNER, 2010).

O conceito de espaço, que fundamenta o presente artigo, permite considerar que as formas de cultura das personagens são ações organizadas e mediadas pelo sentimento que evoca a diáspora e traduz a unidade negra. O mar é a extensão, o percurso, o território que dilacera e, ao mesmo tempo, une trajetórias interrompidas e redimensionadas pela diáspora. A teoria da produção do espaço conduz a presente pesquisa e permite considerar três aspectos fundamentais para compreensão desta, são eles: I) o conceito específico de dialética original independente e triádico, para os quais o pensamento dialético só pode ser entendido considerando a realidade social marcada por contradições derivadas de relações de poder e conflitos em uma determinada sociedade; II) a teoria de linguagem desenvolvida por uma tridimensionalidade, isto é, a *dimensão sintática*, que lida com as regras formais de combinação dos signos, que determinam a relação entre as coisas, a estrutura das sentenças e sintaxes, a *dimensão paradigmática* na qual um signo pode ser classificado de forma simples, podendo ser substituído por outro equivalente ou de forma complexa, em que o signo é correspondente a um processo metafórico e se relaciona a um sistema de significados, que pode alterar o sentido e a *dimensão simbólica* para a qual os símbolos são carregados de imagem, emoções, afetividade e conotações; III) a fenomenologia francesa baseada na tríade *percepção*, ou seja, como cada sujeito percebe uma imagem ou uma paisagem combinada com a prática espacial do sujeito em questão, *concepção*, isto é, como cada sujeito reproduz, gera, cria seu espaço e *vivência*, que não pode ser compreendido historicamente sem a noção de concepção, do que foi concebido (LEFBVRE, 1991, p. 406 apud SCHMID, 2005, p.95)

Deste modo, o presente artigo pretende investigar o sentimento de unidade negra produzido no espaço das personagens citadas neste “gênero de vida” que, de acordo com as publicações existentes, sugere a “forma de relação local com o meio ambiente local, mediada por uma cultura técnica nascida das experiências ambientais locais” (MOREIRA, 2010, p.176). Nessa perspectiva, o romance pode ser considerado com um discurso capaz de construir uma realidade espacial e social, portanto, geográfica. A representação do espaço no discurso literário não será analisada apenas como um processo de descrição dos ambientes, pois pretende-se ultrapassar as aparências descritas por Jorge Amado para apreender aspectos e traços humanos essenciais, os quais, por sua vez, evidenciam a unidade negra evocada na essencialidade mediada pela relação que as personagens estabelecem com o mar.

Como método, o estudo se ampara na pesquisa de natureza fenomenológica (HUSSERL, 1907), na descrição das experiências vividas, tratadas a partir da abordagem qualitativa. Para a fenomenologia, a realidade é percebida pelos sentidos e a análise dos objetos da realidade exterior é realizada considerando como essa realidade é percebida pelos sentidos humanos. Nesses termos, o estudo seleciona citações referentes à produção de unidade negra a partir das categorias de análise propostas, as quais remontam identidades culturais e sentimento de pertencimento das personagens negras, cuja essencialidade encontra no mar o *locus* dessa territorialidade na medida em que apresenta similitude, harmonia e coerência com outros elementos de suas ancestralidades, isto é, crenças, valores, memórias.

O tratamento dos resultados e interpretação realiza-se na categorização ou na classificação dos elementos, segundo semelhanças e diferenças das paisagens, dos espaços sociais habitados, dos lugares de convívio e de trocas em função de características comuns (BASTOS; KELLER, 1991). A análise da unidade negra, atrelada ao espaço social evocado no romance, encontra-se sintomaticamente vinculada ao mar. A forma de análise remonta às bases teóricas da geografia regional ou geografia da população, também identificadas como geografia crítica, na medida em que essa perspectiva se orienta não somente por condicionantes econômicos, mas culturais, portanto, de representação, de atribuição de sentido, de significação.

A possibilidade de análise preconizada permite reconhecer uma dada sociedade, comunidade ou grupo social. Sem descaracterizar a importância do materialismo histórico, geógrafos ligados à geografia crítica permitem considerar que a Geografia é um campo de possibilidades no qual os condicionantes culturais devem ser observados. São esses paradigmas que norteiam a análise dos resultados.

Por intermédio do romance, é possível considerar que uma forma específica de representação do espaço geográfico é evidenciada. O significado atribuído emerge da relação entre a imagem espacial herdada e o que é representado pelo autor. Esta reflexão é baseada na corrente filosófica fenomenológica na qual Henri Lefebvre (2000) desenvolveu seus trabalhos observando o lugar como uma representação diferente para cada indivíduo, que ordena os significados do espaço vivido a partir de aspectos subjetivos, na medida em que as pessoas vivenciam e se apropriam do espaço percebido, concebido e vivido.

Diante desse quadro, a organização do artigo segue dividida em três momentos, os quais indicam a alteridade do autor ao se apropriar do relativismo cultural para contar suas histórias. A análise e apreensão dos excertos em que os sentimentos são expostos, são aqui evidenciadas como fundamentação do estudo, isto é, como comprovação das relações entre espaço e unidade negra na obra amadiana, destacadamente, a partir das representações e vivências que ocorrem estritamente no ambiente marítimo, ligado às águas, aos rios e ao oceano que delimitam o recôncavo baiano.

1. Produção de espaços e unidade negra no romance amadiano

A apropriação da Geografia, História e Literatura para analisar a obra literária *Mar Morto* possibilita apreender uma interpretação única dos espaços representados pelo autor, qual seja, o sentimento de unidade regional, que vincula o espaço social habitado, banhado pelo oceano, com tradições e ancestralidades negras, vale dizer, a remontagem de um espaço deixado, arrancado, subtraído dos corpos negros forçados ao regime de escravidão, no Brasil, durante quatro séculos.

Jorge Amado, nascido em 1914, na cidade de Itabuna, interior da Bahia, mudasse ainda adolescente para Salvador. O contexto histórico deste período é ímpar. No Brasil, em 1922, acontece a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, movimento que evidencia a fase de produção literária regionalista do Modernismo. Em 1928, José Américo de Almeida publica *A Bagaceira*, obra apontada como o marco da literatura regionalista do Nordeste, e que, segundo Jorge Amado, “falava da realidade rural como ninguém fizera antes” (MACHADO, 2012, p.267). Tais acontecimentos impactam na vida e obra do autor.

Ainda aluno colegial, Jorge Amado trabalha como repórter policial para dois jornais da Bahia, o Diário da Bahia e o Imparcial. Suas experiências nas ruas, mercados e portos o levou a conhecer pessoas que compunham estes cenários e que, mais tarde, seriam representadas em suas obras, como permite afirmar as referências consultadas (QUERINO, 1955; FREYRE, 1999; BASTIDE, 2001). Ao integrar-se à Academia dos Rebeldes, grupo a favor de uma arte moderna, sem ser modernista, escritores e artistas em geral queriam se afastar de uma ideia eurocêntrica de mundo, afinal, o centro do planeta está em toda a linha do Equador. Assim, era preciso desvelar um novo Brasil. Daí, então, sua narrativa ganha forma.

Em 1933, Gilberto Freyre publica *Casa-grande & senzala*, obra clássica da Antropologia e Sociologia brasileira que trata de elementos econômicos, políticos e regionais responsáveis pela formação da família e da sociedade brasileira. Freyre reflete igualmente o processo de miscigenação, o patriarcalismo, bem como as relações étnico-sociais no país. Esta obra marca profundamente a visão de mundo de Jorge Amado. É neste contexto que o autor de *Mar Morto* passa a perceber a cidade, o cais e toda a atmosfera de Salvador de forma crítica em sua narrativa. Essas mesclas da vida cotidiana atravessam o romance que serve de material para as reflexões propostas e permite considerar a importância do espaço marítimo como elemento de unidade negra.

Desta forma, o estudo considera a percepção apreendida na obra e nas paisagens baianas na medida em que:

[...] todo discurso existente não se contrapõe da mesma maneira ao seu objeto: entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, frequentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos “alheios” sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema. E é particularmente no processo da mútua-interação existente com este meio específico que o discurso pode individualizar-se e elaborar-se estilisticamente. Pois todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por uma névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele (BAKHTIN, 1993, p. 86).

Evidenciar a presença dos negros que viviam e produziam seus espaços na cidade de Salvador e em todas as cidades banhadas pelas águas da Baía de Todos os Santos, bem como contar histórias da qual o autor pôde vivenciar e perceber, foi a forma que Jorge Amado encontrou para imprimir sua arte moderna ao descrever seus personagens como sujeitos dos seus próprios discursos, de sua ação em defesa da identidade cultural e diáspora africana. Na literatura amadiana em análise, o negro deixa de ser objeto, ou seja, distancia-se das práticas de escrita combatidas pelo autor, pois:

A visão distanciada configura-se em textos nos quais o negro ou o descendente de negro reconhecido como tal é personagem, ou em que aspectos ligados às vivências do negro na realidade histórico-cultural do Brasil se tornam assunto ou tema. Envolve, entretanto, procedimentos que,

com poucas exceções, indiciam ideologias, atitudes e estereótipos da estética *branca* dominante (PROENÇA FILHO, 2004, p. 161).

Todavia, é inegável o reconhecimento simbólico das tradições, saberes e fazeres do povo afrodescendente que vive na Bahia, em suas obras e estilo único. Deste modo, analisar o espaço na literatura regionalista de Jorge Amado, enquanto *lócus* do sentimento de unidade negra, resulta desta negação. Localizar na obra palavras, conceitos e outras formas de caracterização do espaço percebido, vivido e concebido, assim como relacionar a esse espaço composto por paisagens, lugares e territórios às personagens criadas pelo autor fundamentam o estudo respaldado na pesquisa qualitativa, sobre a qual Maria Cecília de Souza Minayo adverte:

Ela [pesquisa qualitativa] se ocupa, nas Ciências Sociais, com um nível de realidade que não pode ou não deveria ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes. Esse conjunto de fenômenos humanos é atendido aqui como parte da realidade social, pois o ser humano se distingue não só por agir, mas por pensar sobre o que faz e por interpretar suas ações dentro e a partir da realidade vivida e partilhada com seus semelhantes. (MINAYO, 2001, p. 21).

Diante do contexto histórico na qual a obra *Mar Morto* se insere, o estudo responde a quais peculiaridades culturais negras no entorno do recôncavo baiano, que a literatura regionalista de Jorge Amado evoca, ou seja, como o espaço geográfico retratado possibilita recuperar o sentimento de unidade negra dos grupos sociais ali inseridos. O estudo não pretende esgotar as representações de Jorge Amado, ao contrário, o objetivo é contribuir com as interpretações do conceito de espaço em obras literárias, mais especificamente como o espaço produz unidade negra.

As peculiaridades expostas na obra revelam que os espaços produzidos pelas personagens são delineados por conceitos que definem o espaço geográfico. A força matricial do oceano, que impulsiona o sentimento de ancestralidade africana, de unidade negra, aparece nas significações que as personagens empregam em suas divindades e como estas se relacionam com o mar, extensão que une o sentimento de pertença ao mesmo tempo que evoca lembranças, do mesmo modo, unificadoras. “Todos eles são súditos da Princesa de Aiocá, estão todos desterrados em outras terras, e por isso vivem no mar procurando alcançar as terras da sua rainha” (AMADO, 2012. p. 79).

Em certo momento da trama, numa festa de Iemanjá, em um dos terreiros de candomblé de Salvador, o autor revela o tempo sagrado, de contínua e irreversível duração, que insere a existência e unidade negra no espaço. “É Iemanjá que vem olhar a Lua. Por isso os homens ficam espiando o mar prateado nas noites de lua porque sabem que a mãe d’água está ali. Os negros tocam violão, harmônica, batem batuque e cantam (AMADO, 2012, p. 22).

Corrigir os equívocos cometidos pela História, que deturpou ou apagou as histórias dos negros, transformando-os em insubordinados ou contraventores, é o objetivo do autor. Nesse sentido, a partir do relativismo cultural, demonstra a alteridade do Outro. O conhecimento do contexto, das condições sociais da época e dados históricos ajudam a compreensão das normas jurídicas de um determinado período e todos estes aspectos estão impressos nas páginas de *Mar Morto*.

Essa cidade de Santo Amaro onde Guma está com o saveiro foi pátria de muito barão do império, viscondes, condes, marqueses, mais foi também, gente do cais, a pátria de Besouro. Por esse motivo, somente por esse motivo, não é por produzir, açúcar, condes, viscondes, barões, marqueses, cachaça, que Santo Amaro é uma cidade amada dos homens do cais (AMADO, 2012, p. 117).

É possível perceber a dialética original independente e triádica, que sublinha a linguagem e o pensamento evidenciado pelo autor como parte da construção do espaço construído ao dar valor ao herói Besouro no pensamento de Guma. A obra permite perceber a íntima ligação do autor com espaço do qual toda a narrativa é expressa. Ao criar e apresentar as personagens de sua história, Jorge Amado considera a corrente fenomenológica que, em síntese, trata a realidade percebida pelos sentidos. A análise dos objetos da realidade exterior realizada considera como essa realidade é percebida pelos sentidos humanos (HUSSERL, 1907).

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, junto aos enormes navios suecos nas pontes de Ilhéus. O povo de Iemanjá tem muito que contar. Vinde ouvir estas histórias e essas canções. Vinde ouvir a história de Guma e de Lívia que é a história da vida e do amor no 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 histórias 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 os velhos marinheiros entendem (AMADO, 2012, p. 07).

O autor propõe ao leitor a sua análise do cotidiano no território da Baía de Todos os Santos e se coloca como um agente investigativo que viveu empiricamente a realidade do lugar, por ele percebido, como um indivíduo construtivo de uma narrativa carregada de subjetividades. Ao apresentar os elementos concretos dos espaços narrados, como o Mercado Modelo, inaugurado oficialmente em 1912, que se tornou o principal centro de abastecimento da Cidade de Salvador, comercializando principalmente gêneros alimentícios mas onde se vendia de tudo, assim como os pequenos portos do Recôncavo, o autor evidencia outro elemento concreto e desvela o modo como as personagens vivenciam e se apropriam destes espaços. Neste ponto, revela os três processos de produção que, interconectados dialeticamente, compõem a teoria da produção do espaço criada por Henri Lefebvre (2000).

Compreendidos como o espaço percebido, onde a análise parte do entendimento de como o sujeito percebe uma paisagem, o autor indica como a percepção depende do sujeito, pois um velejador não enxerga sua paisagem da mesma forma que um morador da cidade. Lefebvre (2000) combina prática espacial à percepção, ou seja, cada indivíduo percebe e produz um espaço - o seu lugar - de acordo com o uso que o sujeito se apropria do território. Nas palavras do autor, é possível explicar um entendimento amplo:

Na acepção ampla, os homens enquanto seres sociais produzem sua vida, sua história, sua consciência, seu mundo. Nada há na história e na sociedade que não seja adquirido e produzido. A “natureza”, ela mesma, tal como se apresenta na vida social aos órgãos dos sentidos, foi modificada, portanto, produzida. Os seres humanos produziram formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas, filosóficas, ideológicas. A produção no sentido amplo abrange então obras múltiplas, formas diversas, mesmo se essas formas não trazem a marca dos produtores e da produção (LEFEBVRE, 2000, p. 62).

Transpostas para o romance, a teoria da produção dos espaços permite considerar que as personagens de Jorge Amado estão imbuídas das práticas do velejar, herdadas de seus antepassados, passadas de geração em geração, por homens e mulheres negros advindos dos países africanos banhados pelo Oceano Atlântico, cujas práticas marinhas são milenares, isto é, o espaço vivido possui um valor de proteção original e real correspondente à unidade negra

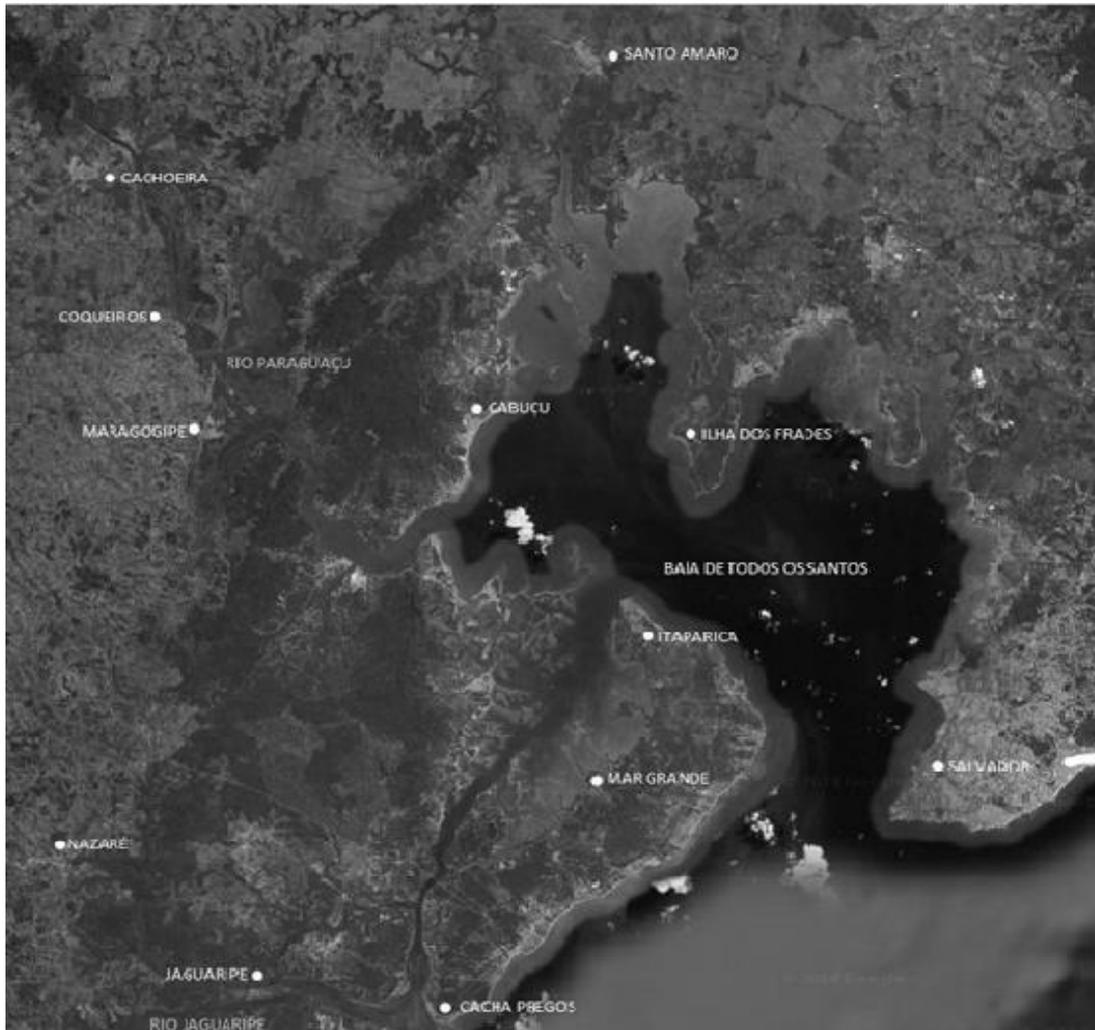
produzida. Este processo, assim entendido, resume-se ao conceito de cotidianidade que, por intermédio das relações sociais, do modo de produção vigente, foram constituídas pela linguagem e costumes (MOREIRA, 2010).

Imaginar o Recôncavo como o lar de Iemanjá, a mãe africana de seios fartos que reinava e era cultuada nas terras de Abeokutá às margens do Rio Ogum, na Nigéria, é a forma espacial que Jorge Amado concebeu ao descrever a relação entre suas personagens e a Baía de Todos os Santos. É preciso compreender como uma divindade ligada aos rios se torna a rainha do mar. Na verdade, Iemanjá é senhora de todas as águas e seu culto se dá especialmente na confluência entre o rio e o mar. A Baía de Todos os Santos, neste contexto, é a representação concreta deste território. É esta a forma encontrada para retratar o sentimento de unidade negra atrelado ao espaço ora produzido, ora imaginado na obra amadiana. O espaço geográfico representado evidencia o sentimento de unidade negra traduzida pelo mar, isto é, território que evoca as crenças, os povos, as identidades:

Mil lanternas enchem o mar de estrela. Guma vai com o negro Rufino no Valente. O velho Francisco canta também, e Rosa Palmeirão leva uma almofada cara, para nela Iemanjá deitar a sua cabeça. A procissão corta o mar. As vozes se elevam e adquirem um som misterioso, porque vêm dos botes e das canoas e se perdem no mar imenso onde Iemanjá descansa. Mulheres soluçam, mulheres levam cartas e presentes, todos têm um pedido a fazer à mãe-d'água. Dançam dentro dos saveiros e parecem fantasmas aqueles corpos de mulheres se rebolando, aqueles homens remando ritmadamente, àquela música bárbara que atravessa o mar (AMADO, 2012, p. 80).

Na representação geográfica da Baía de Todos os Santos (Figura 1), cada cidade destacada está apresentada na obra como território concreto de práticas e atividades sociais das principais personagens. Quando estes lugares são aplicados à produção do espaço, a paisagem, a localidade, o recinto evocam o que se considera como unidade, isto é, o espaço social não inclui somente a materialidade concreta da territorialidade, mas uma experiência social e imaginária dos atores sociais, no caso, a partir do que o mar representa.

Figura 1 – Recôncavo Baiano



Fonte: Google Earth

As atividades sociais de todos os agentes de um território expressam a produção de seu espaço. O encontro dos rios Paraguaçu e Jaguaripe com o mar tem grande significado mítico em relação à principal divindade seguida pelo povo descendente do continente africano, pois é primordial e atemporal, além de permitir reatualizar o tempo sagrado (ELIADE, 1991). Perceber que a Baía de Todos os Santos é o lar de Iemanjá confirma a proposta do sentimento de unidade negra africana resgatado pelos negros ao legitimarem o espaço a partir de seus mitos. Entretanto, cabe ressaltar a diversidade de crenças que existia e ainda existe na África não são tratadas de modo a homogeneizar as especificidades étnicas e culturais dos diferentes povos africanos, na medida em que os africanos foram violentamente separados para que não

existisse uma dada unidade cultural, que pudesse fortalecer movimentos de resistência à escravidão (SOUZA, 2007).

Assim, importa destacar que o argumento da unidade negra não se vincula a um tipo específico de etnia ou cultura, ao contrário. Por conseguinte, o território representado pelo recôncavo evoca a reconstrução, do outro lado do Atlântico, das diversidades e especificidades que permitem as inferências, quais sejam, de que o mar traduz a unidade negra no romance, não por acaso, encontra-se no título do livro, metaforicamente tratado como morto, pois é esse território que permite aos negros voltar a ser gente que vive em grupo e, no Brasil, confere novas identidades, reabilita crenças, redimensiona o infortúnio e favorece à permanência da memória diaspórica.

O escritor e pesquisador de cultura negra na Bahia, Roger Bastide (2001), relata como esse sentimento é reproduzido pelas pessoas que ali vivem ao afirmar que "[...] o negro manteve vivo na sua memória uma África mítica e guardando na religião seu antepassado, nas cerimônias cada foguete era sinal que uma divindade veio da África possuir um de seus filhos na terra do exílio." (2001, p. 30). O elo dessa memória é o mar, território do vazio, mas também da lembrança, onde a propriedade é abolida em lugar da colheita (CORBIN, 1989).

De acordo com os autores consultados, não há nenhuma prova definitiva de predominância dos diversos grupos étnicos oriundos da diáspora africana no Brasil e, especificamente, na Bahia. A diversidade de países que foram massacrados com a escravização e deportação de seus povos remontam as etnias bantos, gegés, daomé, tapas, bornus, minas, galinhas, entre outros tantos, e diversos grupos, cujas raízes ancestrais evidenciam um legado cultural secular. As tradições culturais de alguns grupos sudaneses, como os iorubas, da Nigéria, são predominantes nas heranças africanas da cultura baiana. A presença comum da língua pertencente ao grupo linguístico ioruba talvez explique a predominância dos elementos dessa cultura em nosso candomblé e nas influências negras na linguagem (QUERINO, 1955; SOUZA, 2007). Essas variáveis são exemplos da construção do espaço realizado pelas personagens, os sistemas de objetos e sistemas de ações interligados pela ação destes agentes entram em conformidade com a teoria da produção do espaço e revelam toda a composição geográfica apreendida em *Mar Morto*.

2. Espaços, territórios, lugares: diálogos entre geografia, história e literatura

Ao identificar um lugar ou território, é preciso ter em mente que as técnicas e os objetos ali desenvolvidos e utilizados também são parte da construção do espaço analisado, portanto, objeto de estudo da Geografia. Quanto à afirmação, Milton Santos, em seu livro *A Natureza do Espaço*, alerta: “Mas, a técnica é também geografia. Se esta não se alcançou às condições de considerar a técnica como um dado explicativo maior, podemos, no entanto, dizer que a técnica é também, necessariamente espaço”. (1999, p.39).

O recôncavo baiano torna-se espaço produzido nas páginas de *Mar Morto* ao ser descrito como ambiente de relações sociais provido de técnicas de velejar, pescar, transportar, mas também pela apresentação dos objetos constituintes do espaço como os barcos a vela, as canoas e os navios, assim como o próprio oceano, território do qual emana outra geografia, imaginada, fantástica, desconhecida. Torna-se, assim, essencial a consideração dos objetos e das técnicas aplicadas a estes lugares como fator preponderante à compreensão do que significa o conceito espaço. Ou seja: “Trata-se de reconhecer o valor social dos objetos, mediante um enfoque geográfico” (SANTOS, 1999, p. 67).

Nesta perspectiva, objetos são formas geográficas e as ações dos agentes sociais que se utilizam destes resultam em necessidades naturais ou criadas, que constroem o espaço social, os caminhos, as memórias, no caso, medidas pelo mar e que traduzem o sentimento de unidade negra. Essas necessidades materiais, imateriais, econômicas, sociais, culturais, morais, afetivas é que conduzem as personagens a agir e instituir funções. O espaço é, então, realização produzida por um conjunto de processos materiais e processos de significação (LOGALOUPOS, 1993). O romance revela a contiguidade dos objetos, as técnicas adotadas, os agentes sociais, a paisagem e suas significações quando o autor afirma:

Guma e mestre Manuel ficaram descarregando os saveiros. Depois irão carregá-los de novo e partirão para Maragogipe, donde volverão com charutos e fumo para a Bahia. Pegaram essa viagem juntos, uma viagem boa nesses meses maus de pouco movimento. Maria Clara e Lívia saem pela estrada do Mar Grande que é a praia. As casas são de palha. Passam homens que vendem peixe, as calças arregaçadas, os braços tatuados. Aqui em Mar Grande existem candomblés afamados, pais-de-santo respeitados. Há algumas casas de pedra na zona dos veranistas. É terra dos pescadores. Daqui saem todas as manhãs os barcos para a pescaria e voltam à tarde lá

pelas quatro horas. Antigamente levavam veranistas da cidade. Hoje há uma lancha que faz esse serviço (AMADO, 2012, p. 160).

Tais constatações teóricas são evocadas no romance amadiano de modo peculiar. Ao narrar o romance histórico Jorge Amado indica que Guma realiza suas ações ressignificando a Bahia como parte de sua mãe África, regida por Iemanjá.

O oceano é muito grande, o mar é uma estrada sem fim, as águas são muito mais que metade do mundo, são três, quatro partes, e tudo isso é de Iemanjá. No entanto, ela mora é na pedra do Dique do cais da Bahia ou na sua loca em Monte Serrat. Podia morar nas cidades do Mediterrâneo, nos mares da China, na Califórnia, no mar Egeu, no golfo do México. Antigamente ela morava nas costas da África, que dizem que é perto das terras de Aiocá. Mas veio para a Bahia ver as águas do rio Paraguaçu. E ficou morando no cais, perto do Dique, numa pedra sagrada (AMADO, 2012, p.73-74).

Os objetos em contiguidade são os saveiros, canoas, jangadas, lanchas, batelões e os produtos transportados pelas personagens que se interconectam com as diversas cidades de entrada e saída de mercadorias no recôncavo baiano. É o saveiro Valente, o objeto de produção espacial em que Guma atua. Reproduzir o sentimento de pertencimento ao povo negro com suas crenças e costumes é sua forma de lutar e situar-se como herói de sua própria história, ao mesmo tempo em que faz a interligação das formas geográficas, da contiguidade expressa no sentimento que o espaço territorial produz, inspira, fábrica. O território baiano é talvez o principal palco da diáspora africana no Brasil, mas também da unidade negra.

Um dado apresentado pelo censo demográfico de 1872 revela que, do total de negros escravizados que viviam no Brasil, 4% eram estrangeiros, o que denota uma importante informação a respeito da cultura africana herdada e difundida entre os descendentes africanos que viviam na Bahia narrada por Jorge Amado (IBGE, 1872). Para que o leitor possa mergulhar neste espaço subjetivo, o autor narra a chegada de um navio estrangeiro junto ao porto de Salvador e, por uma brecha, via licença poética, revela o impacto atravessado pelo olhar de um homem negro que sobreviveu a travessia: “O homem que chegara na terceira classe ficou olhando a cidade de costumes diversos, de língua diversa. Apertou contra o peito a carteira vazia e se atirou pela primeira ladeira que encontrou com seu saco de viagem” (AMADO, 2012, p. 12).

Como destacado, é possível de que tais línguas diversas resultassem da mistura de dialetos africanos e a língua oficial brasileira. A linguagem, portanto, é mais uma possibilidade de análise da construção da realidade espacial e histórica-social representada nas obras do escritor baiano.

3. Personagens negras e sentimento de unidade no romance mar morto

Como remonta a narrativa do romance amadiano, Guma e Livia são as personagens principais. Trata-se de um velejador que aprendeu o ofício com seu tio Francisco, um velho negro tatuado, sem idade para conduzir um saveiro. Este último, talvez, seja a personagem que mais traga consigo o sentimento de unidade negra herdada da diáspora africana, sobretudo, no culto a dona Janaina, rainha das águas, sempre presente em suas falas, assim como o cais, representação espacial mais significativa desta personagem.

[Francisco] Sempre voltou para o seu porto e o nome dos seus três saveiros estão tatuados no seu braço direito junto com o nome de seu irmão que ficou numa tempestade também... Se ele não ficou também é que Iemanjá não o quis, preferiu que ele o visse vivo e que ficasse para conversar com os rapazes, ensinar remédios, contar histórias (AMADO, 2012, p. 26).

Ora, como um velho negro poderia conhecer remédios naturais e contar as histórias de Iemanjá se não tivesse herdado de seus antepassados africanos tais conhecimentos? Seu papel, fundamental na trama, é dar voz aos negros brasileiros, pois, em suas conversas, Francisco cita Rosa Palmeirão, mulher de fibra em defesa dos direitos de mulheres negras, no início do século XIX, e Zumbi dos Palmares, reconhecido guerreiro negro, fundador do Quilombo dos Palmares, espaço de emancipação dos negros que não aceitavam a condição de escravos. Recorda também de Besouro, capoeirista habilidoso que não admitia a exploração da mão de obra sem o devido pagamento. Suas brigas em direito do pagamento justo viravam histórias de orgulho negro na voz do velho Francisco.

Livia é o amor de Guma, uma mulher de beleza exorbitante, assim apresentada pelo autor. O casal se conheceu em um ritual de Candomblé, em um dos terreiros narrados no livro. Os terreiros são outro exemplo de produção do espaço concreto, onde os atores sociais se identificam e resgatam o sentimento de unidade negra de seus ancestrais africanos.

“Desembarcaram dos saveiros. Iemanjá vem com eles. É noite da sua festa, ela vem dançar nos candomblés de Itapagipe... vem galopando no cavalo que lhe deram hoje” (AMADO, 2012, p. 81).

Todo o enredo da obra é desenvolvido entre as relações de trabalho, religião e afeto entre as personagens no entorno do mar. A relação entre Guma e Livia é aplicável à teoria materialista de Lefebvre (2000), que compreende os seres humanos em sua corporeidade e sensualidade, sua sensibilidade e imaginação, seus pensamentos e suas ideologias, isto é, seres humanos que entram em relação entre si por meio de suas atividades e práticas (SCHIMID, 2012).

Agora que pela cidade, pelo cais, pelo mar, se estendia a verdadeira noite, a do amor e da música, a das estrelas e da lua, o amor no saveiro de mestre Manuel era doce e repousante. Os gemidos de Maria Clara eram como soluços de alegria, quase em surdina, quase canção. Livia tirou por um momento os olhos do mar sereno e ouviu aqueles gemidos. Em breve Guma chegaria, o Valente atravessaria a baía, e ela o teria entre os braços morenos e gemeriam de amor (AMADO, 2012 p. 14).

A citação apontada permite exemplificar a teoria da linguagem apresentada por Henri Lefebvre (2000), em relação à produção do espaço. Para o autor, a linguagem é um dos alicerces. Nota-se, na passagem da obra amadiana, a dimensão simbólica da linguagem empregada pelo romancista. Os adjetivos usados para representar o amor, *doce* e *repousante*, são carregados de imagens, emoções, afetividade, conotações, isto é, signos empregados de maneira a agregar valor figurado e poético de acordo com o contexto narrado.

Em outra passagem, é possível observar a dimensão paradigmática na linguagem empregada por Jorge Amado. Nesta dimensão, os signos podem ser classificados de forma simples, portanto, ao ser substituído por outro, não muda seu sentido. A possibilidade de substituir um termo por outro equivalente ao primeiro, a partir de um ponto de vista diferente dele, quando visto por um outro ângulo, não altera o significado. Esta segunda classificação do signo corresponde a um processo metafórico e se relaciona a um código, um sistema de significados possível de ser apreendido no romance:

Iemanjá, que é dona do cais, dos saveiros, da vida deles todos, tem cinco nomes, cinco nomes doces que todo mundo sabe. Ela se chama Iemanjá, sempre foi chamada assim e esse é se verdadeiro nome, dona das águas, de

senhora dos oceanos. No entanto os canoeiros amam chamá-la de dona Janaína, e os pretos, que são seus filhos mais diletos, que dançam para ela e mais que todos a temem, a chamam de Inaê, com devoção, ou fazem suas súplicas à Princesa de Aiocá, rainha dessas terras misteriosas que se escondem na linha azul que as separa das outras terras (AMADO, 2012, p. 73).

A narrativa que emerge do romance amadiano possibilita constatar a dimensão paradigmática quando indica “que se escondem na linha azul que as separa das outras terras.” É possível empregar a palavra “mar” ou “oceano” em substituição ao uso do termo “linha azul” que o sentido não mudaria. De todo modo, a Geografia é mais uma vez evocada nas linhas do espaço produzido, real ou imaginário, que acalma a alma negra, vilipendiada de sua liberdade, afastada de sua terra natal. O mar, novamente, significa esse elo perdido e, ao mesmo tempo, desejado e redimensionado, sem alteração dos sentidos atribuídos.

Por outro lado, o aspecto da dimensão paradigmática de linguagem é a classificação dos signos de forma complexa, pois a troca deste, pode alterar o sentido da frase. Sendo assim, por exemplo, é possível observar os nomes dados à divindade aqui conhecida como Iemanjá ao identificar os negros nascidos na África como “seus filhos mais diletos” (AMADO, 2012, p.39). Ao tratar a narrativa deste modo, Jorge Amado nomeia diferenciações que estes conhecem acerca da divindade. Embora trate da mesma divindade, ao chamá-la de Inaê, o sentimento de medo é evidenciado. Ao chamá-la de Princesa de Aiocá, o sentimento de súplica é evocado. Nesta perspectiva dona Janaina é um signo polissêmico que agrega todos os valores atribuídos a Iemanjá e este signo, adotado pelos negros brasileiros da Bahia, é uma forma de linguagem de representação espacial deste território (LEFEBVRE, 1966).

A terceira dimensão pode ser lida como regras formais de contração de signos que determinam a relação entre as coisas. A exemplo da dimensão simbólica, o diálogo entre mestre Manuel, Guma, Severiano e o velho Francisco é emblemático:

- Vai ter coisa braba, hoje... - Quem sai é que é doido... Puxavam fumaça dos cachimbos. Pessoas entravam e saíam do mercado Modelo. O sol reluzia nas pedras pequenas do calçamento. Na janela de uma casa uma mulher estendia uma toalha. Marinheiros trepados no dorso de um navio o lavavam. O vento começou a correr sacudindo a areia que voava. Severiano perguntou: - Tem muita gente no mar? Mestre Manuel olhou em volta. Os saveiros balouçavam sobre pequenas ondas. - Que eu saiba, não... Quem tiver fica por Itaparica ou Mar Grande... - Eu não queria tá n'água numa hora

dessas...O velho Francisco se juntou ao grupo que ia aumentando. - Foi num dia assim que João Pequeno bebeu água... (AMADO, 2012 p. 61).

As relações entre as falas das personagens e o ambiente descritos pelo autor revelam ao leitor o fenômeno que irá acontecer no próximo instante, uma tempestade. A linguagem utilizada expressa o cotidiano dos atores sociais que produzem este espaço composto pela religiosidade e o senso comum herdados entre gerações. Quando mestre Manuel diz “coisa braba”, ao olhar para a paisagem, a relação com tempestade se evidencia na dimensão simbólica. As personagens sabiam da tempestade que estava por vir, daí o senso comum. O uso da expressão “bebeu água” como contração de signos no cerne da religiosidade atribui relação à morte do marinheiro, filho de Iemanjá.

Desta forma, o romance *Mar Morto*, apropriado à dialética tridimensional, é uma obra literária que permite reconhecer o Recôncavo baiano como construtor de um espaço que não se restringe a uma medida estanque, esquemática, mas um território de ações e sentimento dos povos surgidos da diáspora africana, que não só cristaliza o seu próprio lugar, como comprova a Baía de Todos os Santos, mas atribui sentido de unidade negra atravessada pelo mar. Sandra Jatahy Pesavento permite avançar na apreensão do sentimento enquanto objeto de estudo da história cultural ao considerar que:

Ora, sensibilidades se exprimem em atos, em ritos, em palavras e imagens, em objetos da vida material, em materialidades do espaço construído. Falam, por sua vez, do real e do não-real, do sabido e do desconhecido, do intuito, do pressentido ou do inventado. Sensibilidades remetem ao mundo do imaginário, da cultura e de seus conjuntos de significações construído sobre o mundo. Mesmo que tais representações sensíveis se refiram a algo que não tenha existência real ou comprovada, o que se coloca na pauta de análise é a realidade do sentimento, a experiência sensível de viver e enfrentar aquela representação (PESAVENTO; LANGUE, 2007, p. 20).

A percepção das personagens sobre seu lugar na Bahia é capaz de produzir o sentimento, que é uma expressão sensível de pertencimento a este local investigado. Assim, a sensibilidade consegue, pelo lembrar de outrora, reproduzir a experiência do vivido reformulado pela presença do sensível. A experiência histórico pessoal de cada uma das personagens, nessas relações, resgata emoções e sentimentos herdados de seus ancestrais africanos. Elas aprendem a sentir e a pensar, ou seja, a traduzir o lugar onde vivem em razão

do sentimento, por intermédio da sua inserção no mundo social e na sua relação com o outro, sempre mediada pelo mar, lugar vívido, de esperanças, medos e anseios.

4. Considerações finais

O espaço produzido, assim entendido como objeto que norteia a análise, é construído pelos agentes sociais que emergem do local analisado, a Baía de Todos os Santos. Nas obras regionalistas dos escritores enquadrados na fase modernista da Geração de 30, é possível apreender como cada escritor se apropria e significa estes territórios segundo suas relações empíricas do lugar previamente analisado e posteriormente concretizado em suas obras. *Mar Morto* constitui-se, deste modo, em uma possibilidade singular para observar como o espaço é produzido, logo, como a Geografia perpassa a História e a Literatura.

A análise interdisciplinar dos espaços narrados na obra *Mar Morto* está atrelada à visão e experiência dos locais, costumes e cultura expressas na cidade de Salvador, na qual, Jorge Amado, como agente social, é capaz de evidenciar o relativismo cultural e apontá-lo, revelando-o como um escritor preocupado com a alteridade, negando proposições que o veem como um escritor que retrata o negro como objeto. Ao contrário disso, Jorge Amado, ao não delinear o período escravista no Brasil, resgata os negros, corrigindo diversos equívocos cometidos por uma História narrada de cima para baixo, política, heroica, branca, que apontou os negros como insubordinados, imbecilizados e páreas.

A materialidade das práticas sociais das personagens na referida obra e o papel central do corpo negro nas atividades laborais, religiosas e cotidianas nos lugares descritos, são a chave para se compreender a produção do espaço vivido, percebido e concebido que compõem o território de identificação e sentimento de unidade étnica. A Baía de Todos os Santos é assim, lugar de identificação, de sentimento, de unidade negra dos povos que ali habitam e se reproduzem. É nessa medida em que o mar constitui a unidade negra.

Referências

AMADO, Jorge. **Mar Morto**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.

AMADO, Jorge. **Gabriela Cravo e Canela**. São Paulo: Livraria Martins, 1958.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: A teoria do romance**. 3 ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia: rito nagô**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BASTOS, C. L.; KELLER, V. **Aprendendo a Aprender: introdução a metodologia científica**. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

CORBIN, Alain. **Território do Vazio**. A praia e o imaginário ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. 35 ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia**. Rio de Janeiro: Edições 70 (Brasil) Ltda, 1907.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Recenseamento do Brasil em 1872**. Rio de Janeiro: IBGE, 1872. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=225477&view=detalhes>. Acesso em: 16 abr. 2020.

LAGOPOULOS, A. P. Environment and Planning D. **Society and Space**, v. 11, n. 3, p. 255-278, mar. 1993. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1068/d110255> Acesso em 15 set. 2018.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. 4 ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000. Disponível em <https://gpectfiles.wordpress.com/2014/06/henri-lefebvre-a-produc3a7c3a3o-do-espac3a7o.pdf>.> Acesso em: 15 mai. 2018.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa Social Teoria, Método e Criatividade**. 30 ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2001.

MOREIRA, Ruy. **Pensar e Ser em Geografia: ensaios de história, epistemologia e ontologia do espaço geográfico**. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

PEREIRA, Edmilson de Almeida; HATTNER, Álvaro Luiz. **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy; LANGUE, Frédérique (org.). **Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 18, n. 50, p. 161-193, jan./abr. 2004. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/download/9980/11552>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

QUERINO, Manuel. **A raça africana e seus costumes na Bahia**. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SOUZA, Marina de Mello e. **África e Brasil Africano**. 2 ed. São Paulo: Ática, 2007.

SCHMID, Christian. A Teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: Em direção a uma dialética tridimensional. **GEOUSP espaço e tempo**. São Paulo, n. 32, p. 89-109, abr. 2012. Disponível em: <<http://www.revista.usp.br/geousp/article/view/74284>>. Acesso em 19 mai. 2018.

“QUEM FUI... QUEM SOU!!!”: REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS E LITERÁRIAS NA POESIA DE JOVE DA MATA

Ivy Daniela Monteiro Matos¹

RESUMO: O espaço, a natureza, o cotidiano, são forças que emergem das representações identitárias de um poeta sertanejo na década de 1970. No entanto, a subjetividade poética pauta a construção de uma identidade que se revela coletiva, fundada no pertencimento, na assunção do eu, na condição humana de um povo que necessitava recorrer à literatura para se representar e para construir a sua identidade. A poesia de Jove da Mata reafirma o local, mas é capaz de construir-se universal.

Palavras-chave: Literatura Regional; Identidade; Barranqueirismo.

ABSTRACT: Space, nature, daily life are forces that emerge from the identity representations of a backwoods poet in the 1970s. However, poetic subjectivity guides the construction of an identity that reveals itself to be collective, founded on belonging, on the assumption of self, in the human condition of a people that needed to resort to literature to represent themselves and to build their identity. Jove da Mata's poetry reaffirms the place, but it is capable of building itself universally.

Keywords: Regional Literature; Identity; Bankruptcy

O processo de escrita de Jove Da Mata

A obra de Jove da Mata transporta-nos para a região dos gerais em Minas, mais precisamente o norte do Estado de Minas Gerais. Nesta viagem, os elementos do cotidiano, a paisagem característica da região, o trabalho do homem daquele lugar, afloram como recursos de representação do eu, descortinando a construção de uma identidade coletiva, fundada no pertencimento.

O passeio pelos espaços físicos, sociais e culturais desta região revela elementos decisivos nesta representação, sendo o rio São Francisco o mais importante deles. Em torno do rio giram as lendas, as representações, a identidade de um povo que preserva suas memórias através da oralidade, das representações folclóricas e da poesia. Desta forma, o rio

¹ Professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do IFNMG, mestre em Sociologia Política pela UFSC, doutoranda em Ciências da Educação pela UTAD.

transcende a condição de elemento natural, e passa a configurar-se também como elemento cultural e social.

Sendo assim, a natureza, o estilo de vida, os elementos culturais, tais como a religiosidade, o trabalho, todos são apresentados como elementos decisivos e marcantes na construção da identidade do povo norte mineiro, barranqueiro e sertanejo. Construindo o caminho do eu e dando-nos acesso à identidade de um povo, a poesia de Jove da Mata localiza-se entre o regional e o universal, expressando-se através de uma linguagem simples, deliciosa que, algumas vezes, inspira a musicalidade de um cordel, mas que também torna-se capaz de evocar sonoridades marcantes de outras produções da literatura brasileira, construindo fortes intertextualidades com renomados autores nacionais.

A relação da sua poesia com outros textos da literatura brasileira torna-se latente. Convém questionar se esta é uma marca dos gostos literários do autor, ou se trata-se apenas de certos traços coincidentes entre as obras, conforme se caracteriza o próprio autor, como homem de poucas letras. No entanto, apesar da rusticidade (no sentido de natural, genuíno) da produção de Jove da Mata, entendemos que a sua sabedoria não se relaciona diretamente a diplomação. Como bem o descreveu Vasconcellos no prefácio da obra analisada: “foi mais um brasileiro desvalido que fustigado por incômoda centelha se fez autodidata, diplomando-se com todos os méritos em prático na vida” (SANTOS: 1977).

O título do seu livro QUEM FUI... QUEM SOU!!!, publicação que contou com o apoio da Prefeitura Municipal de Januária, no ano de 1977 e objeto do nosso estudo, revela um movimento introspectivo do poeta ao remexer no baú do passado para a assunção do presente: QUEM SOU!!!, afirmativo, expressivo. O título baliza a divisão da obra em duas partes: a primeira, QUEM FUI..., desnuda uma poesia mais lírica, expressando seus sentimentos sobre o mundo. Percebe-se uma representação da paisagem local, do povo da região e da sua própria subjetividade, que, segundo o próprio autor, é carregada de elementos imaginários com toques do Romantismo. A segunda parte remete-nos ao QUEM SOU!!!, que carrega a expressividade do agora (apesar da imprecisão temporal), revelando um eu lírico pessimista, calejado das amarguras da vida, indignado com as injustiças e corrupções. Neste ponto surge sua escrita satírica, bastante irônica e escarnecedora, crítica das arbitrariedades e injustiças vivenciadas pelo povo da região.

Convém perguntar-nos a que época se refere a obra? Apesar da publicação do livro ser datada do ano de 1977, percebem-se criações remetentes a diversas épocas da vida do autor, demarcando o tempo psicológico: a época da infância, que muitas vezes chega através de memórias; a época da mocidade, com escritas empregando o verbo no tempo presente, remetendo-nos, se não ao tempo real da produção da poesia, ao menos ao tempo do desejo, aquele que o autor desejaria que se configurasse em eterno presente; a época da velhice, da “caturrice”, demonstrando uma passagem de tempo na produção do autor, trazendo uma escrita mais direta, a respeito das suas impressões da vida, sem temor. No final do livro, o próprio autor escreve uma nota localizando o leitor no tempo cronológico, ao dizer que toda a obra poética publicada ali havia sido produzida antes da década de 1960. Chama-nos atenção a poesia “A voz do Caboclo”, que narra o episódio da História do Brasil em que o Presidente Washington Luís fora substituído por Getúlio Vargas. Este episódio histórico data do ano de 1930 e aparece na obra como uma narrativa em tempo passado. O poema “Justiça vesga” denuncia os desmandos do Juiz Rogoberto Ferreira da Silva, da Comarca de São Francisco, que por lá trabalhou entre os anos de 1939 a 1946 (RODRIGUES: 2012). O fato é que não há um recorte do tempo realizado pela obra.

Joviniano dos Santos nasceu em Januária, região do alto médio São Francisco. Popularmente conhecido como Jove da Mata, em atenção ao lugar onde escolheu ser feliz, a Mata do Engenho, cantado em seus versos. Tomou posse na Academia Municipalista de Letras de Minas Gerais, o que denotou o reconhecimento, segundo alguns jornais da época, tanto pela importância do poeta, mas também pela cultura dos gerais. A obra foi organizada e prefaciada por Francisco de Vasconcellos, folclorista, que a descrevia como uma arte inebriante pelos cheiros e sabores regionais, pelas simplicidades de suas construções, que colocava o autor como o trovador do povo, antes pelo seu conteúdo que pela sua forma. E completava:

Jove da Mata não é um ortodoxo da métrica e da rima em moda clássica ou segundo os rígidos princípios dos poetas populares da área nordestina. Tão pouco tem a intenção estética, isto é, a vontade consciente de fazer literatura. Se assim fosse seria um erudito pautado pela ilustração haurida nos vários graus do ensino metódico e sistemático. (SANTOS, 1977, p. 1)

Aí reside o prazer de ler Jove da Mata: na sua simplicidade, na naturalidade dos seus versos, na linguagem empregada, no lirismo espontâneo. E neste caminho, focando mais a fruição e o conteúdo que procederemos a uma análise das suas poesias.

A poética de Jove da Mata

Fui boticário sem carta,
Médico sem ser doutor
Fui mascate e boiadeiro
Sou poeta e trovador
(SANTOS, 1977, p. 15)

“Fui...” verbo que expressa a efemeridade das coisas da vida; “Fui boticário”, agora não é mais, “Fui boiadeiro”, não é mais, opondo-se a profundidade que cala ao peito: “Sou poeta”, a única verdade imperante, descortinando que a poesia é e não se faz. Esta poesia verdadeira, já talhada na alma do poeta e que Jove da Mata nos apresenta em seu livro QUEM FUI... QUEM SOU!!. Uma arte inebriante pelos cheiros e sabores regionais, pela simplicidade das suas construções.

Na primeira parte do livro o poeta traz à tona o menino da Fazenda Olhos D’água, o jovem da idade das paixões e o homem caturra do Rio São Francisco. Em “Poeta de água doce”, o autor declara a influência do Rio São Francisco sobre o processo de construção da sua identidade, bem como a importância que a poesia toma na elaboração do eu:

Se não fosse
Um poeta de água doce
Não teria uma caturrice,
Na velhice,
A recordar
(SANTOS, 1977, p. 5)

Rememoriza causos e temas regionais e confessa a indissociabilidade entre o poeta e o rio São Francisco. O velho Chico (como o rio é chamado na região) aparece ditando o comportamento do poeta e dos demais barraqueiros. Atribui-lhes os traços de identidade (caturra, bravio, sonhador e afetuoso), que são inevitáveis, “Pois nasci à beira rio”:

Mas, felizmente,
Sou caturra e sou bravio,
Pois nasci à beira rio,
Onde vivo,
A sonhar

Mas o meu rio,
Puramente brasileiro,
Dá ao povo barranqueiro
O ar comum,
A afeição!
(SANTOS, 1977, p. 5)

É o rio quem concede a inspiração ao poeta, definindo o tom dos seus versos. Assim, ser poeta e amar/viver o rio são dois fatores interdependentes no estabelecimento das relações identitárias:

Se tanjo a lira,
O São Francisco me inspira,
E me dita, ao coração,
A canção
Doce ou dolente!
(SANTOS, 1977, p. 5)

O poeta celebra o rio, sua soberania sobre a vida, a diversidade e beleza de sua fauna e flora. O rio ganha um poder transcendental ao harmonizar toda a natureza, qual um maestro que rege a orquestra. Percebe-se ainda que esta harmonia flui da natureza para o poeta, a partir do momento em que esta dinâmica é tida como algo indubitável, natural, estabelecido:

A voz do rio,
Com as das aves de harmoniza,
As coisas se fraternizam
E confabulam
Entre si.
(SANTOS, 1977, p. 9)

“Não me lembro” explicita as lamúrias existenciais que o levaram a uma visão pessimista da vida. Construção identitária a partir do pertencimento, da carga de outras gerações de que não se pode fugir, de um certo fatalismo a partir da manutenção das condições de vida estabelecidas no sertão:

Qual o poder que me pôs

No meio desse enredo,
Nesse imenso segredo
Onde há golpes e açoites,
De traje vermelho escuro
A frente sempre pendida
Na floresta a meia-noite.

(...)

A mesma corrente de vida
Que desliza pelas veias,
Em deliciosas cadeias,
Pela vida em pulsações.
Esta, a mesma corrente,
Em ti estabelecida,
Circula e palpita a vida
Das passadas gerações.
(SANTOS, 1977, p. 16)

Acha-se num discurso enfadonho, qual o poder que o colocou nesse enredo, a vida. Mas, de repente um sentimento o inunda. É a percepção da vida universal. A religiosidade surge como elemento cultural importante no processo identitário:

Mas, como vi a luz do dia,
Senti, num feliz momento,
Falar-me ao pensamento
Uma voz celestial
O que sentes em teus membros
Com impulso ritmoso
É o contato glorioso
Da vida universal.
(SANTOS, 1977, p. 16)

E o poeta reconhece essa corrente de vida nas gerações ascendentes, na natureza e na dicotomia do dia-a-dia. Assume o seu pessimismo, mas declara vencê-lo sempre, como o sol que sempre nasce ao alvorecer. Neste poema pode-se confirmar a presença da dicotomia noite/dia como metáforas da tristeza/alegria.

A introspecção torna-se terreno fértil para a mais fecunda metáfora de Jove da Mata: a noite. Metáfora da solidão, do saudosismo, contrapondo-se ao dia, que sempre vence o sofrer. Em “Do por ao nascer do sol na Mata do Engenho”, o poeta revela a influência da escuridão, da noite sobre a sua poesia:

Aqui vem a noite
E fecha os olhos do dia;
Também dorme a alegria, reina em tudo

A solidão!
E a tristeza,
Invadindo toda a mata
É a saudade que desata
A torturar
Meu coração!

Eu me ponho
a mirar, com ansiedade,
com os olhos
do coração!
Tudo que é agro
E dissonante, em minha vida,
Vejo n'alma refletidos
Nas noites de escuridão!
(SANTOS, 1977, p. 21)

O dia indubitavelmente chega e o poeta, por aquele momento, vence a sua dor para revivê-la no próximo escurecer. Que confessional e singela criação, com certas pinceladas de uma peculiar ingenuidade:

Acorda em festa,
Toda a Mata do Engenho,
E com empenho,
Todos cantam,
Com lirismo
Encantador!
Até eu.
(SANTOS, 1977, p. 22)

Na literatura de introspecção, a desintegração do tempo cronológico vem geralmente acompanhada de uma nova organização espacial, como cantou em “Mata do Engenho”:

O prelúdio das palmeiras
e o canto das passaradas
deixam minha alma premida
de joelhos extasiada,
dolorida, das saudades
de uma idade já passada.
(SANTOS, 1977, p. 19)

A construção desse espaço é feita de modo muito arraigado de imagens regionais: o rio, a fauna, a flora, o espaço rural característico. Casagrande (2006) nos fala, sob a perspectiva de Chklovski, sobre a função dessas imagens. Segundo os autores, objetiva-se

criar uma percepção particular do objeto, revelando a percepção individual e singular do artista, distanciando do reconhecimento gerado pelo olhar cotidiano.

A evocação da idade passada, tempo da liberdade e da felicidade, promove a desintegração do tempo cronológico a partir da elaboração de memórias, que busca na construção do espaço (palmeiras, canto dos pássaros) atribuir uma nova significação do tempo e do espaço passados, de forma especial, lírica, sublime.

A relação entre o eu lírico e o poeta, entre a subjetividade e a representação de uma identidade coletiva, equivale ao que Bosi (2013) chama de “momento de fusão entre sujeito e objeto (quando um brota enraizado no outro), o qual consideráramos, afinal, como um dos momentos do poético – entre dissonância e empatia. Em sua máxima radicalidade, uma é distância e análise, enquanto outra, identidade e intuição” (p. 103). A autora, buscando Hegel, denomina o sujeito lírico como “aquele que se projeta em direção ao mundo, e ao mesmo tempo interioriza o externo, em um movimento entre o universal e o particular” (p. 103). Desta forma, há que conceber a poesia de Jove da Mata como uma representação do eu e do outro, da identidade através da análise do real, do subjetivo e do universal.

O seu lirismo mostra-se pincelado por várias influências. Usando de alguns registros autobiográficos, Jove da Mata relata várias passagens da sua vida, incluindo o seu nascimento. Na poesia autobiográfica “Quem fui e quem sou”, o relato do seu nascimento busca referências no texto de Machado de Assis. Na obra “Memórias póstumas de Brás Cubas” (ASSIS: 2019), Machado escreve na primeira pessoa, cedendo ao personagem principal o direito, em período posterior a sua morte, de narrar a sua própria vida. Dispensado das formalidades e da diplomacia dos vivos, o defunto-autor então compõe a sua autobiografia sem traços de modéstia, chegando a relatar que em 1805, na sua árvore genealógica brotara uma “flor graciosa” e descreve o dia do seu batizado como um celebrar da natureza, em sua honra. Jove da Mata retrata o seu nascimento também como um dia especial, em que toda a natureza estava em festa. No entanto, ao contrário do primeiro autor (um defunto-autor), necessitou acatar a modéstia e canalizou as maravilhas daquele dia à natureza, à aurora, ao raiar daquele dia em que nascera e não a si mesmo. No entanto, o esplendor da natureza não deixa de ser um brinde àquele que nascia:

Em novecentos e cinco,
Cuja data inda me lembro,
Dezenove de novembro,
Vinha surgindo o clarão;
A passarada acordava,
Em verdadeira Harmonia,
Com a aurora, que surgia,
E eu nascia no sertão.
(SANTOS, 1977, p. 11)

A descrição memorialística do quintal da sua casa lembra Casimiro de Abreu em “Meus oito anos” (ABREU: 2020). Os sentimentos de solidão e pessimismo buscam evasão na infância e no sonho. Ainda no poema “Quem fui e quem sou”, o autor relata a trajetória de parte da sua vida, localizando na infância o tempo da felicidade, evocando a presença dos pais. Perdê-los coloca-se como uma inflexão nesta trajetória, um elemento de transição entre a singeleza e o enfrentamento das durezas do mundo. No entanto, além da presença dos pais, a felicidade ali era parte de um conjunto composto pela natureza e pela ingenuidade:

Eu nasci numa casinha,
Cercada de laranjeiras,
De romãs e bananeiras,
Além de verdes tapizes,
Onde nas tardes amenas,
Se ouviam belos poemas,
No gargalhar das seriemas
E no chorar das perdizes!
(...)
Nasci naqueles bons tempos,
Que bem longe já se vão
E que jamais voltarão,
Nem mesmo podem voltar.
Aqueles tempos de outrora,
Tempos belos e risonhos
São lembrados como sonhos,
Que só chegam para cantar.
(SANTOS, 1977, p. 11)

Esse cenário rural apresenta-se na poesia de Jove da Mata a partir de tendências diferentes: construído como elemento de evasão no tempo, recuperado através das memórias, representando um lugar da felicidade e da infância, aproxima-se da perspectiva do Romantismo. Apresenta-se ainda revisitado e elevado, juntamente com a vida simples, à fonte da felicidade, aproximando-se dos ideais de *fugere urbem* (fuga do urbano) e *aurea*

mediocritas (espírito medíocre) do Arcadismo. Tais ideais correspondem (segundo COUTINHO: 2003) à eleição do rural e do bucólico e à negação dos excessos como ideal de felicidade, encontrando o prazer no essencial e na vida simples, como é possível constatar:

Deixava a vida citadina,
Elegante e grã-fina
Pela vida na palhoça.
É que a tal felicidade,
Que passeia na cidade
Habitou sempre na roça.
(SANTOS, 1977, p. 67)

Ao falar das construções memorialísticas, Bosi (2015) ressalta que a memória retém aquilo que significa do que foi experienciado, às vezes intacto, às vezes alterado pela atribuição de novos significados. E complementa ao afirmar que a manutenção dos fatos vividos conservando as representações que gozara no passado, dá-se mais intensamente se a vida atual se mostra de modo insatisfatório.

Mais contextualizadamente, Souto (2001) relaciona memória, sentimento de barranqueirismo (quem nasce/mora nas barrancas do rio São Francisco) e identidade, ao afirmar que a produção memorialística daquele povo, (de que Jove da Mata faz parte) encontra-se impregnada de um sentimento de barranqueirismo. Entende-se barranqueirismo como uma construção a partir das práticas cotidianas dos barranqueiros, uma representação construída no imaginário do povo ribeirinho, com função identificadora.

Para Frota (2012), a construção da identidade barranqueira é o cerne do processo de composição do autor, elencando o rio São Francisco como elemento central nesta construção e baseia-se na tentativa de produzir uma representação de si mesmo e das suas relações de concretude com o mundo, colando sua imagem à do rio e à do sertão.

O saudosismo fará Jove da Mata ainda mais direto em sua intertextualidade, ao elevar a cidade natal, Januária, à sublimação de nobreza e inspiração, aproximando-se de Gonçalves Dias em “Canção do exílio” (DIAS: 1969), também no que se refere à melodia e a algumas rimas. Veja no poema “Honor a Januária”:

Januária, eu me arrisco

A exaltar tua nobreza,
Pois em todo São Francisco
És chamada de princesa
(SANTOS, 1977, p. 31)

Concernente ao conteúdo, assim como Gonçalves Dias, nosso poeta canta o estar ausente da terra natal, relata a dor que isto lhe causa e o desejo de regressar:

Embora saiba que o sonho
É uma coisa visionária,
Acordo sempre risonho,
Se sonho com Januária
(SANTOS, 1977, p. 31)

E ainda a eleva como a única capaz de dar-lhe inspiração. Se não a tem, o seu processo criativo passa por desgastes e perdas:

Da minha inteligência,
Extraí todo cascalho
Lavei-o com paciência
Perdi todo o meu trabalho.

Não encontrei rimas caras
Nem bonito pé de verso
Nem tão pouco expressões raras,
Tecendo em estilo terso.
(SANTOS, 1977, p. 32)

Inspirações são resgatadas do Parnasianismo, quando o autor manifesta sua preocupação com a escrita, na tentativa de construí-la com “rimas caras” e “expressões raras”, aproximando-se dos poetas parnasianos na busca pela “perfeição” poética.

Ao falar da juventude, idade das paixões, aproxima-se de Álvares de Azevedo na primeira parte do livro “Lira dos vinte anos” (AZEVEDO: 1996). Ambos retratam suas desilusões quanto ao amor, posicionando-se com pessimismo e solidão, chorando uma mocidade perdida. Enquanto Azevedo refugia-se na morte ou no sonho, Jove da Mata refugia-se no trabalho, na labuta do cotidiano e no ambiente rural que lhe fornece o direito de ser solitário, reconhecendo a efemeridade da vida e a sua própria insignificância, como nos revela o poema “Quem fui e quem sou”:

Na porta dos vinte anos,

senti da vida_o sabor
da mocidade_ o calor
e do mundo as ilusões,
Eis a vida que mudava
Num cenário radioso,
Meu coração ansioso
Palpitou de almas paixões.
(...)
Mas a primavera foi-se...
Foi-se embora e não voltou.
Muito cedo me deixou
No verão dos desenganos
Coitada da primavera!
Teve vida prematura,
Esse tempo de aventura
Durou apenas dez anos.
(SANTOS, 1977, p. 14)

No poema “Mata do Engenho”, o poeta relata suas memórias felizes da vida campestre na Mata do Engenho, menciona sua mocidade e desfecha com o saudosismo e solidão:

Recordei meus vinte anos
de seiva e de mocidade,
a primavera florida
me sorriu naquela idade.
Foi-se embora e me deixou,
Folhas murchas de saudade.
(SANTOS, 1977, p. 19)

Além da introspecção, há um forte aspecto memorialístico e documental na obra de Jove da Mata, desde quando fala dos rios (São Francisco e Pandeiros) e descreve as condições naturais da biodiversidade até a década de 1960, mas também quando aborda a pobreza da região.

No poema “Pardinho”, a linguagem empregada apresenta uma amálgama entre o verso e a prosa, relatando a história de um bezerro (Pardinho) da Fazenda Bela Vista, bicho manso e de estimação, que fora vendido por trinta mil réis. O autor ressalta a virtude da lealdade do animal, voltando sozinho à fazenda onde fora criado. Mas lá não ficou por muito tempo, tornado a ser vendido por mais duas vezes até morrer de tristeza.

Para Martins (1954), a linguagem da prosa e da poesia evocam objetivos distintos, mas associáveis e complementares, ambas as formas semelhantes quanto à capacidade de expressão literária, distinguíveis apenas por aspectos secundários. Enquanto a prosa utiliza-se

da linguagem útil, isto é, a linguagem que serve para o homem atingir seus objetivos, o poema é feito expressamente para reviver e vir a ser indefinidamente.

A concepção da transitoriedade da vida, da efemeridade das coisas, desembocando em uma visão taciturna de que a sociedade é vil e que mais lhe interessa “o dinheiro que a ciência” aproxima a poesia “O ouro e a caveira” do conto “Um apólogo”, de Machado de Assis (ASSIS: 2012), em que este também revela sua visão pessimista da sociedade através da personificação da agulha e da linha. É possível perceber semelhanças no tom estabelecido no diálogo entre os dois elementos eleitos pelos autores, sendo linha e agulha por Machado e ouro e caveira por Jove. Ambos os diálogos são acirrados, com tons de ironia, de diminuição do outro em favor de si próprio e da exposição da utilidade das coisas. No entanto, enquanto no conto de Machado o homem surge para refletir sobre o seu lugar no mundo, se ocupa a posição de linha ou de agulha, na poesia de Jove o homem surge com um simples propósito: eleger, de forma permanente, o ouro como essencial para a sua existência:

O Ouro e a Caveira
Um dia se encontraram.
Mal se olharam
E o Ouro então parou
E perguntou com desdouro:

-De que sorris, eterna louca?
Sorris da tua própria obra?
Da beleza que é pouca
Ou da fealdade que te sobra?

E a Caveira respondeu
Com toda severidade:
-Sorris da humanidade;
Sorris da turba multa
Que a tudo e a todos insulta,
Quer seja santo ou prometeu.

Sorris da negra história
Da triste trajetória
Em que a humanidade se perdeu.
(SANTOS, 1977, p. 37)

Sua obra revela ainda uma dedicação à poesia satírica, segundo o autor, para denunciar as agruras por que passavam os sertanejos. Tornaram-se temas prediletos, motivado por

episódios em que também fora injustiçado, a corrupção e os abusos de poder do judiciário do sertão, mais especificamente sobre a Comarca de São Francisco, cidade próxima a Januária, sob a custódia do Juiz Rogoberto Ferreira da Silva. Veja em “Justiça vesga”:

Ao público ofereço,
Minhas satíricas trovas,
São verdades muito duras
E posso dar-lhes as provas,
De poeta eu não tenho
Nem sequer a pretensão,
As dores da injustiça
Deram-me inspiração,
Para esclarecer o público
Da minha indignação,
Pelas misérias que reinam
Pelo esquecido sertão!
(SANTOS, 1977, p. 73)

Cumpre-nos falar dos protestos em linguagem poética empenhados por Gregório de Matos (MALARD, 1998), expressando-se através de caricaturas, ofensas, praguejar sem piedade, elencando um vocabulário grotesco e forte. Gregório falava da corrupção generalizada na política, na igreja e até daqueles que se calavam. Jove da Mata rebela-se da imagem de barranqueiro melancólico e introspectivo e denuncia os abusos do judiciário do sertão norte mineiro:

Justiça em São Francisco
É palavra sem sentido
De justiça tem o nome
O seu papel invertido,
Ela persegue o inocente
E immortaliza o bandido!

A justiça ali é um monstro,
A tudo e a todos consome
Quem ganhar honestamente
Pode jurar que não come;
Ao não ser seus afilhados
Tudo mais fica com fome!
(SANTOS, 1977, p. 71)

Aqui assemelha seu desafeto a um cão:

Se o doutor Getúlio Vargas,
Governador do país,

Mandasse por uma corrente
No pescoço do juiz
O povo daquela Comarca
Voltaria a ser feliz.
(SANTOS, 1977, p. 76)

Os títulos dessas composições revelam uma feroz ironia: “Justiça vesga”, “Alô, alô, justiça mineira!” e “ABC do São Francisco”. Na última, compõe trovas com cada uma das letras do alfabeto, como a denunciar com todas as letras o abuso de poder.

A linguagem do autor mescla erudição e arcaísmos (mui, oiro, honor) com inovações lexicais consideráveis para o tempo em que fora escrita (super-manso), uso de metáforas e hipérboles. Interessante o poema “A voz do caboclo”, pelo registro real da fala popular da região. Interpretação válida sobre a voz que narra o poema, pode se referir à representação de que até mesmo o homem simples, matuto, sem estudo, compreende as perdas políticas causadas pela sucessão do presidente Washington Luís por Getúlio Vargas, no ano de 1930:

Vanceis não arrepere
A minha cumparação.
E se ofendê a arguém,
Por Deus eu peço perdão,
Mas pensa no juízo
Se é verdade ou não.

Essa terra de Tupã
Já foi um grande país.
A gente vivia tão farto,
Tao satisfeito e feliz,
No tempo que governava
O doutro Washington Luís.

Despois a politicaia
Irmã geme da umbição,
Surgiu das bandas do sul
Um cabra sarambelão,
E com suas gauchadas
Tomou conta da Nação.
(SANTOS, 1977, p. 59)

Defende o anteriormente presidente do Brasil, Washington Luís, contra a tirania do atual, Getúlio Vargas, apresentado pelo autor como um ditador, um senhor feudal. Localiza a nomeação de Getúlio como um ato de políticaia (politicagem) e umbição (ambição). Na

relação comparativa entre os dois governos, descreve os tempos de Washington Luís como tempos em que a casa estava arrumada (o país), descrevendo cada Estado como cada quarto da casa, os quais estavam todos equipados.

Há recorrentes registros de fatos históricos na obra de Jove da Mata. A relação estabelecida entre o texto literário e o registro histórico é questionada por alguns teóricos da literatura. No entanto, entendemos que a literatura é capaz de apresentar à História o aspecto vivencial dos fatos. Não apenas o registro do que houve, mas a repercussão, a influência dos fatos históricos sobre as pessoas, o cotidiano, os costumes. Isso não equivale a dizer que o autor escreve com fundo histórico com o intuito maior de fazer registros. Concordamos com Silveira (2006), ao afirmar que a expressão literária, longe de ser diminuída ou cerceada na sua criação, serve, para além dos objetivos precípuos do texto literário, ainda para fins históricos. E isso não o restringe, ao contrário, amplia sua capacidade de representação.

E nesta perspectiva, Jove da Mata retrata o homem a partir das suas atividades laborais, como um definidor da sua identidade: “O barranqueiro”, “O campineiro”, “O chapadeiro”. Na poesia “Ouro branco” fala da agricultura e da relação do homem com esta atividade produtiva. Em “O barranqueiro” descreve o trabalho do pescador:

Por esta designação,
É por de mais conhecido,
O caboclo destemido
Que habita as margens do rio,
Pescador por tradição,
Faz da pesca meio de vida,
Não lhe importando outra lida
Fora dos mares bravios.
(SANTOS, 1977, p. 53)

A leitura da obra de Jove da Mata representa um exercício agradável de ler o homem, conhecer suas relações identitárias e como elas se entrelaçam às relações identitárias de um povo. É construir a correlação da literatura mineira com a história, com a cultura e com a sociedade, a partir de um texto mágico, que ele próprio explica:

Poetas? Meninos grandes... disse alguém.
Eles aí vão fitando o firmamento
São eles que através da prosa e do verso

Para o nosso regalo, e nosso bem,
Contam-nos com humano sentimento
O milagre da vida e do universo!
(SANTOS, 1977, p. 62)

Conclusão

Apesar da poesia de Jove da Mata referir-se a um tempo que data em torno de um século atrás, e de alguns aspectos ambientais, sociais e culturais da região que ele cantou serem outros na atualidade, a divulgação e o reconhecimento da sua obra tornam-se uma inflexão na trajetória de reafirmação da identidade do povo norte mineiro.

Isso se faz importante por algumas razões: uma delas refere-se ao fraco costume que as comunidades, as regiões de um modo geral têm de preservarem as suas memórias. A arquitetura, a poesia, as narrativas orais, as manifestações folclóricas tem se perdido, principalmente nas cidades do interior, que costumeiramente não são vistas pelas políticas públicas de resgate cultural e que seguem em administrações públicas sem recursos financeiros para isso, ou mesmo sem interesse. A outra razão trata-se da permanência desses aspectos culturais na formação da identidade regional, apesar do passar do tempo. É inegável, por exemplo, a influência do rio São Francisco na formação identitária do povo das cidades ribeirinhas, ainda nos dias atuais. Todos conhecemos pessoas que migram para outras regiões e que anseiam por ver o rio quando retornam à cidade natal, ou por frequentar as praias de água doce, numa relação saudosista. Apesar do passar dos tempos, ainda temos profissionais que desenvolvem uma relação íntima com o rio, sejam os vazanteiros ou os pescadores, que estabelecem com ele uma relação estreita de representação social, cultural e econômica, formando comunidades.

Passado e presente gozam de uma relação de contiguidade. Ainda temos, como povo, fortes características construídas através das representações identitárias que, apesar de acharmos já findadas, subjazem no modo de ser e de viver do povo norte mineiro. Esta teia, apesar de invisível, é forte e se estenderá ao futuro. E mesmo que inventemos novas formas de vida e de representação social, ainda estará lá, como a semente que se desconfigura para dar lugar à árvore.

Assim, revisitar a obra de Jove da Mata nos reaviva como povo, permite-nos construir elos através dos tempos, conhecendo o passado, assumindo o presente, a fim de fortalecer as representações identitárias para o futuro.

Referências

ABREU, Casimiro de. As primaveras. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Editora Principis, 2019.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *In: Para gostar de ler*. Volume 9. Contos. São Paulo: Editora Ática, 2012.

AZEVEDO, Álvares de. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BOSI, Eclea *et all*. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BOSI, Viviana. O sujeito lírico e o sujeito pedra. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 47, n. 4, 101-117, 2013.

CASAGRANDE, Rosângela Fonseca. Entre a prosa e a poesia. **Revista Literatura**, ed. 81, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 7 ed. Rio de Janeiro: Global Editora, 2003.

DIAS, Gonçalves. **Primeiros cantos**. Coleção “Nossos clássicos”. São Paulo: Agir, 1969.

FROTA, Luciane da Mota. **Rios poéticos: a figuração do rio no romance de Guimarães Rosa e na obra de Jove da Mata**. Dissertação (Mestrado) – PUC de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. Belo Horizonte, 2012. 95f.

MALARD, Letícia. **Poemas de Gregório de Matos**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

MARTINS, Wilson. Poesia e prosa. Distinção. Histórico desta distinção. **Revista Letras**. v. 2, 1954. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/20073/13254>.

NÓBREGA, GM. Relação entre textos. *In: BORBA FILHO, Hermilo. Memória de resistência e resistência da história*. Campina Grande: EDUEPB, 2015.

RODRIGUES, Francisco Jr. **Jove da Mata**: identidade e memória na literatura popular sanfranciscana, 2012.

SANTOS, Joviniano dos. **Quem fui...Quem sou!!!** Co-produção da prefeitura Municipal de Januária, 1977.

SILVEIRA, Cristiane da. Entre a história e a literatura: a identidade nacional em Lima Barreto. **História: Questões & Debates**. Curitiba: Editora UFPR, n. 44, p. 115-146, 2006.

SOUTO, M. G. F. “**Eu nunca vi não... só vejo falá**”: Mitos e ritos da narrativa oral nas barrancas do São Francisco. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.

SUBALTERNIDADE LOCAL: OS ESPAÇOS E A DEFINIÇÃO IDENTITÁRIA EM *O VELHO E O MAR*, DE ERNEST HEMINGWAY

Ferdinando de Oliveira Figueirêdo¹
Sueli Meira Liebig²

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo desenvolver uma análise pós-colonial do romance *O velho e o mar* (1952), do escritor norte-americano Ernest Hemingway (1899-1961), a fim de observar a representação dos personagens pelos espaços locais apresentados na obra enquanto um reflexo de identidades subalternizadas pelo contexto neoimperialista dos Estados Unidos. Apresenta-se, portanto, sujeitos afetados pelo sistema colonial que os determina como objetos de dominação do Império.

Palavras-chave: Identidade; Literatura; Lugar; Pós-colonialismo; Subalternidade.

ABSTRACT: This article aims to develop a post-colonial analysis of the novel *The Old Man and the Sea* (1952), by the North-American writer Ernest Hemingway (1899-1961), in order to observe the representations of the characters by the local spaces presented on the work while a reflection of the subordinate identities by the neo-imperialist context of the United States. Therefore, it presents subjects affected by the colonial system that determine them as objects of the Empire domination.

Keywords: Identity; Literature; Place; Post-colonialism; Subalternity.

Introdução

A questão da pós-colonialidade significa um território extenso de discussão na arte literária, sobretudo nas literaturas oriundas do contexto imperialista no âmbito mundial entre os séculos XVIII e XX. Ao tratar sobre o panorama colonial, considera-se a Inglaterra como o país que mais usufruiu do colonialismo para se expandir em sua cultura, economia e, principalmente, na sua política expansionista. Todavia, embora o Império Britânico tenha sido o agente elementar da prática colonial, os Estados Unidos também realizaram o seu modo de interferência cultural, econômica e política através da colonização, o que justifica a importância de se aplicar a teoria pós-colonial em textos compostos por escritores norte-americanos, embora se tenha uma insuficiência em análises dessa natureza sobre essas obras.

¹ Mestre em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba.

² Doutora em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais.

De acordo com Madsen (2003), a teoria pós-colonial fornece uma abordagem profunda da literatura dos Estados Unidos e daquelas regiões políticas significativamente influenciadas pelo imperialismo político ou cultural americano. As relações de poder entre a América do Norte e culturas à margem da modernidade capitalistas constituem um dos aspectos sociais a serem observados pela perspectiva da diferença e da condição de subalternidade estabelecida pelo Império norte-americano. Nesse sentido, Cuba é um exemplo desse quadro, já que, na primeira metade do século XX, se tornou um país totalmente subserviente às ordens do governo norte-americano, mais especificamente pela prática *neocolonial*, considerada como uma estratégia mais recente do colonialismo, porém, centrada no domínio ditatorial da cultura e da economia dos países colonizados.

Nessa relação entre Cuba e Estados Unidos a partir de uma visão literária, apresenta-se o escritor norte-americano Ernest Hemingway (1899-1961), autor que vivenciou pessoalmente a experiência de dominação norte-americana em solo cubano, de modo que uma boa parte de sua biografia se realizou em Havana, a capital cubana. Ao investigar um pouco sobre a fortuna crítica de Hemingway, atenta-se ao fato de que o romancista integrou o grupo de escritores do movimento modernista dos EUA, e esses artistas adotaram uma abordagem que buscava retratar os personagens, situações e cenários de forma direta, representativa e reconhecível (ANDERSON, 2010). Ademais, eles utilizavam estilos distintos e inovadores de composição na época, a exemplo da escrita objetiva, essa originada do gênero jornalístico, área pela qual o autor inicialmente se profissionalizou em sua vida.

Durante o seu período de estadia em Cuba, a prosa de Hemingway foi envolvida por lugares, pessoas e experiências que estavam ao alcance do autor diariamente enquanto ele escrevia. Conforme pontua Wheeler (2018), sua escrita sólida e duradoura atingiu o seu ápice em Havana, onde completou grandes romances, como *Por Quem os Sinos Dobram* (1940), bem como iniciou a produção de outros, a exemplo de *Ilhas na Corrente* (1970), publicada postumamente. Com efeito, nas narrativas situadas no contexto cubano, Hemingway refletiu a essência do relacionamento que ele compartilhava com a população cubana e, especialmente, com a sua paisagem.

Portanto, este artigo consiste em uma adaptação oriunda de um tópico de discussão desenvolvido em uma pesquisa dissertativa do PPGLI³ da UEPB, na qual pretende analisar a obra-prima de Hemingway, *O velho e o mar* (1952), sob um viés pós-colonial, mediante a questão dos espaços representados no romance enquanto um reflexo da ação neocolonialista americana, um contexto pelo qual se predominou em Cuba, país de origem na obra. Para isso, será feita uma discussão acerca de como a literatura pós-colonial, em geral, amplia a discussão acerca do lugar enquanto um objeto de determinação identitária do sujeito imperialista pela ótica colonial, esta que, pela sua caracterização de dominação, estabelece um caráter subalterno ao cidadão colonial em vista de sua condição enquanto um detentor de poder. De fato, esse aspecto se tornará mais abrangente através da aplicação teórica proposta ao *corpus*, que será desenvolvida ao longo desta pesquisa.

1. Literatura pós-colonial, subalternidade e a questão do lugar

O lugar corresponde a uma característica importante das literaturas pós-coloniais, pois será nesse aspecto que irá se desenvolver a crise da identidade pós-colonial, especialmente na preocupação em se definir entre o desenvolvimento ou a recuperação de uma relação da identificação entre si e o próprio lugar. É no colonialismo que a consciência de identidade por parte do sujeito pode ser corroída ou destruída pelo sistema ditatorial determinado pela autoridade colonial da prática imperialista.

Em vista desse aspecto, o dualismo identidade/lugar está sempre presente nas sociedades coloniais, pois cada uma delas intervém concomitantemente entre si na sua significação enquanto componentes do processo de colonização. Na relação entre esses elementos, as diferenças históricas e culturais se instauram, e daí surge uma preocupação acerca das visões sobre autenticidade e identidade, e isso se torna uma questão constante nas literaturas pós-coloniais escritas em língua inglesa (ASCHROFT *et al.*, 1989).

Na teoria pós-colonial, o conceito de lugar sugere um encontro entre a língua, a história e o meio ambiente, com base nas vivências dos colonizados e na importância de cada local para a definição da sua identidade (ASHCROFT *et al.*, 2007). A interferência do

³ Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, situado no Campus I, Campina Grande-PB.

colonizador na estruturação de cada espaço ocorre a partir do seu próprio discurso cultural de uma comunidade desestruturada de suas origens, o que ilustra uma separação do local enquanto um espaço referente ao nacional, isto é, o território passa a ser exposto pelas representações criadas pelo colonizador a partir de seu ponto de vista, o que distancia a imagem real daquele lugar de suas raízes culturais e históricas. Conseqüentemente, o colonial aciona suas estratégias de desviar o nativo de sua formação individual enquanto sujeito nacional e provoca uma alienação do colonizado para um estado de subalternidade em vista das ideologias defendidas pelo colonialismo.

Por isso, a identidade, situada em um local onde se predomina o poder colonial, sofre diferentes mutações por parte do colonizador. Hall (2006) trata a questão da identidade cultural ao estabelecer algumas ideias e concepções acerca do homem como ser determinado por uma “cultura nacional” deslocada de seu espaço de origem. O crítico considera esse fenômeno como decisivo para a divisão entre elites e minorias, de modo que se conservam apenas os valores delimitados pelos senhores de poder, ou seja, aqueles que possuíam condições econômicas e políticas favoráveis para a instauração de sua supremacia. Isso se aplica ao contexto do predomínio do colonialismo que, ao longo de seu percurso expansionista, considerou a imagem do nativo como sujeito que incorpora identidades fragmentadas devido a sua distinção perante a cultura do Império.

Os objetos artísticos e culturais oriundos da literatura são essenciais na compreensão dessa estreita relação que se há entre o sujeito e o lugar. Um exemplo dessa ocorrência no texto literário está em *Doce Triunfo* (1983), romance norte-americano escrito por Judith McNaught (1944-). Nele, é possível identificar traços característicos dos efeitos do imperialismo dos EUA nos habitantes de Porto Rico, país que, tal como Cuba, também foi afetado pela ação colonial norte-americana. O enredo foca nas relações entre a norte-americana Katie e o porto-riquenho Ramon e, este último, ao tratar de sua definição identitária alocada a um país colonizado, expõe conscientemente como as ações do Império influenciaram na sua formação nacional enquanto indivíduo porto-riquenho, como apresenta o seguinte trecho:

- [...] Ramon, você tem sorte de não ser norte-americano [...].
- Eu sou norte-americano - ele disse, ignorando o aviso dela.

- Mas você disse que é porto-riquenho.
- Eu disse que nasci em Porto Rico. Na verdade, sou espanhol.
- Você acabou de dizer que é porto-riquenho e norte-americano.
- [...] Porto Rico faz parte da comunidade norte-americana. Todos que nascem nesse país são, automaticamente, cidadãos norte-americanos. Meus ancestrais, no entanto, eram todos espanhóis, e não porto-riquenhos. Portanto, eu sou, americano, nascido em Porto Rico e descendente de espanhóis. Exatamente como você é... - Ele examinou-lhe a pele clara, os olhos azuis e os cabelos avermelhados. - Como você é norte-americana, nascida nos Estados Unidos e descendente de irlandeses. (MCNAUGHT, 2005, p. 28).

Observa-se, então, como Ramon adquiriu um caráter variado perante as ações de poder ocasionadas pelo Império dos EUA em um contexto colonial. Embora ele se defina como norte-americano, as suas raízes ainda permanecem enquanto sujeito nacional porto-riquenho, mesmo que essas tenham sido atingidas pela soberania dos EUA. Nesse caso, é preciso considerar como a autoridade imperial contribuiu para a definição de uma identidade cultural local e subalternizada, o que a tornou definida pelo contraste resultante das diferentes culturas que se emergem por meio das aproximações entre Império e colônia.

Por conterem uma extensão maior na sua caracterização enquanto gênero literário, os romances apresentam um espaço mais amplo de discussão acerca dos locais enquanto determinantes da identidade do indivíduo, este representado pelos personagens ao longo da escrita narrativa. O *corpus* em *O velho e o mar* ilustra essas questões espaciais que permeiam a representação dos sujeitos na obra, e o contexto histórico colonial será fundamental para a consolidação da proposta teórica optada para esta análise, apresentada a seguir.

2. Os espaços e a definição identitária em *O velho e o mar*

A obra de Hemingway, juntamente com a crítica jornalística do americano George Selden (1890-1995), se tornou uma das grandes divulgadoras de perspectivas não-americanas para os cidadãos dos EUA em uma época em que os grandes veículos de mídia local dedicavam uma parcela entre 2,5% e 9% de suas páginas para notícias do exterior, como a cobertura feita pelo autor sobre a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a ascensão do fascismo europeu e a vida simples dos cubanos na década de 1950. Embora seja de origem americana, o autor desenvolveu sua literatura entre ações de atribuição de valor à pátria –

estas vistas como uma postura neocolonial – e, concomitantemente, com críticas essenciais ao provincialismo e às tendências imperialistas da mentalidade americana – o que caracterizou uma posição anticolonial por parte do romancista.

Nesse contexto, ele propôs aderir ao cosmopolitismo como uma alternativa de refúgio das políticas públicas internacionais propagadas pela sua própria nação. Logo, a escrita de Hemingway permeou entre suas próprias contradições entre a terra natal e os espaços vivenciados por ele ao longo de sua vida. Para Lewis (2013), a obra do autor se desenrolou em conexão com os eventos e relações pelas quais ele questiona, ouve e atende os efeitos prejudiciais do colonialismo em países submissos ao sistema imperial usufruído pelos EUA e Europa.

A análise espacial de *O velho e o mar* constitui um dos fatores fundamentais para a interpretação da obra sob uma perspectiva pós-colonial, mesmo porque os locais apresentados se associam com a construção dos personagens enquanto sujeitos inferiorizados pelo colonialismo norte-americano. Além disso, as regiões onde são situados determinados momentos da trama são integrantes da história do processo colonial dos EUA, o que endossa o expansionismo realizado pelo imperialismo em diversos países do globo. É preciso enfatizar, entretanto, que alguns dos cenários exibidos na obra são oriundos da consciência do velho pescador e cubano Santiago, o protagonista do romance e, devido à habilidade onisciente do narrador, é possível visualizá-los durante a leitura do texto.

Espaços pertencentes a Cuba são citados constantemente na obra. Um dos principais é Havana. Por meio da mente do protagonista Santiago, percebe-se a utilização do lugar como ponto de localização mediante a sua estadia em alto-mar, como revelam os fragmentos a seguir: “Mais adiante olhou para trás e verificou que já não via terra. ‘Não faz diferença’, pensou. ‘Para voltar posso sempre guiar-me pelo resplendor de Havana [...]’”⁴ (HEMINGWAY, 2013, p. 50).; e este outro trecho: “‘[...] Se o clarão de Havana desaparecer de todo, quer dizer que estamos indo para o leste’, pensou [...]’”⁵ (HEMINGWAY, 2013, p. 51).

⁴ “Then he looked behind him and saw that no land was visible. That makes no difference, he thought. I can always come in on the glow from Havana [...]” (HEMINGWAY, 1952, p. 46).

⁵ “If I lose the glare of Havana we must be going more to the eastward, he thought [...]” (HEMINGWAY, 1952, p. 47).

Para situar-se em alto-mar, Santiago usa a metrópole como centro de localização. Observa-se, então, como a capital é explorada pelos olhos do protagonista, além de atuar como uma espécie de “bússola”, uma ferramenta de guia e, por isso, assume a posição central para a sua trajetória. Logo, inserir a metrópole enquanto espaço sede em textos narrativos corresponde a um modo de o discurso colonial orientar o texto para a sua relevância no processo de expansão imperial e, com isso, arquitetar o lugar através da construção de definições em que a margem sempre ocupará um espaço distante e, ao mesmo tempo, externo à sua admissão. Logo, o Império é o único a ter acesso aos benefícios ofertados pela metrópole (BOEHMER, 2005), espaço onde se instala toda a base de patrimônio cultural e poder.

No enredo, essa inserção de Havana coloca em discussão o interesse que a cidade ocupa na história do colonialismo norte-americano em Cuba, sobretudo pelo fato de ter sido uma das pioneiras na invasão do imperialismo dos EUA. Bruit (1987) afirma que o capital norte-americano cresceu a partir do extrato de recursos ofertados pela capital, de modo que os cubanos se tornaram dependentes dos financiamentos promovidos por empresários que buscavam obter lucros mediante as propriedades dos principais produtores de matéria-prima, como o açúcar e a beterraba. Com isso, famílias tiveram que ceder boa parte de seus engenhos para o domínio de firmas dos EUA com o propósito de quitar os altos impostos exigidos pelo colonialismo norte-americano.

Havana, portanto, torna-se um centro comercial e industrial pelas ações de implantação do poder capital exercido pela política dos EUA. Conforme aponta Kiernan (2009), a construção de fábricas e indústrias administradas por norte-americanos em países da África e da América Latina e Central era uma ação comumente realizada pelo colonialismo como uma estratégia de consolidação de sua infraestrutura industrial. Na narrativa, observa-se como a influência do capitalismo na extração de recursos para as fábricas é evidente no que diz respeito à produtividade dos pescadores cubanos:

[...] Os pescadores que nesse dia haviam sido bem-sucedidos tinham chegado e limpado os espadartes, levando-os estendidos ao comprido sobre duas tábuas – dois homens sustentavam a ponta de cada tábua – para o armazém de peixes, onde ficavam à espera de que o transporte frigorífico os levasse para o mercado em Havana. Aqueles que tinham apanhado tubarões

carregavam-no para a fábrica do outro lado da baía, onde eram içados e limpos, os fígados extraídos, as barbatanas cortadas, as peles raspadas e a carne cortada em tiras para salgar.⁶ (HEMINGWAY, 2013, p. 15).

O trecho anterior coloca Havana como o cenário no qual vive a comunidade de pescadores diante da economia do Império, especialmente na contemporaneidade, dominada pelo o que os estudos sociais nomeiam como a “divisão internacional do trabalho”. Esse quadro é refletido por Spivak (2010) ao tratar sobre o lugar do subalterno: enquanto os EUA, país de Primeiro Mundo, se dedicam a investir no capital, os países colonizados, vistos como nações de Terceiro Mundo, fornecem os recursos para a aquisição desse investimento, e essa dinâmica é um fator resultante da exploração da força do trabalho determinada pela autoridade imperial para a comunidade subalterna, a parcela social que se empenha na manutenção do capital comercial e industrial do colonizador.

Além de Havana, o continente africano é regularmente citado e associado ao pescador Santiago em toda a obra. Ao dialogar com o garoto Manolin – amigo do personagem –, o velho pescador narra que, em tempos anteriores ao da narrativa, ele viajava na proa de um navio quando tinha a idade do garoto, de forma que essa embarcação tinha como destino a África (HEMINGWAY, 2013). Não apenas pelo discurso narrativo, mas o protagonista idealiza constantemente o cenário africano através da fauna, representada pelos leões, animais pertencentes ao grupo de seres que se encontram em vários países do território representado no texto ficcional.

Ao estabelecer uma relação do tempo narrativo com a publicação da obra, isto é, 1952, percebe-se que o percurso ao passado realizado pelo velho homem pode ser associado com a história do domínio dos EUA em diversos locais do mundo. Ao considerar a década de 50 como o tempo base para o contexto situacional do romance juntamente com a faixa etária de Santiago, observa-se que a infância do pescador se adequa às ações do imperialismo norte-americano para a sua expansão territorial: o uso do transporte naval entre o final do século XIX e início do século XX para o desenvolvimento do movimento neocolonialista em países

⁶ “[...] The successful fishermen of that day were already in and had butchered their marlin out and carried them laid full length across two planks, with two men staggering at the end of each plank, to the fish house where they waited for the ice truck to carry them to the market in Havana. Those who had caught sharks had taken them to the shark factory on the other side of the cove where they were hoisted on a block and tackle, their livers removed, their fins cut off and their hides skinned out and their flesh cut into strips for salting.” (HEMINGWAY, 1952, p. 11).

da África e da Ásia, e expande, portanto, a “civilização” e o “progresso” defendidos pelo homem norte-americano (KARNAL *et al.*, 2008) para o seu crescimento comercial. Portanto, a marinha se tornou uma ferramenta de domínio colonial para os EUA, aspecto da história norte-americana que fundamenta a citação de navios destinados à África no romance. Assim, o espaço africano promove o encontro entre a história colonial dos EUA e os povos subjugados a esse sistema, e o texto é apresentado como um produto cultural estruturado por formações histórico-sociais marcadas pelo tempo e pelo espaço envolvidos no regime colonial.

Santiago, ainda, mantém uma íntima relação com o lugar, algo expresso por meio da inserção da narrativa na consciência do protagonista da obra (HEMINGWAY, 2013). Em uma determinada situação, verifica-se a exaltação do narrador ao descrever a extensão do espaço africano, como sugere o trecho seguinte:

Adormeceu quase imediatamente e sonhou com a África de quando era garoto, com as extensas praias douradas e as areias brancas, tão brancas que feriam os olhos, e com os cabos que se erguiam majestosamente sobre o mar, e com as enormes montanhas castanhas. Agora vivia nessas costas todas as noites e, nos seus sonhos, ouvia o marulhar das ondas e via os barcos dos nativos que singravam as águas. Sentia o cheiro do alcatrão e dos cabos da coberta, e parecia sentir o aroma da África que a brisa da terra trazia pela manhã.⁷ (HEMINGWAY, 2013, p. 27-28).

Essa ação exposta pela narrativa corresponde a um típico comportamento do colonizador no que se refere à visão dos espaços. Apesar de ser algo proveniente da mente de Santiago, o texto não evita enaltecer as características físicas da África e, por isso, a observação desses locais se torna visível do ponto de vista colonial. Sobre isso, Memmi (2007) coloca as consequências às quais o colonizado se sujeita mediante a prática imperialista, em vista do fato de que os poucos resquícios materiais do passado sofrem alterações, ou até mesmo um apagamento, causados pelo colonizador, o que sobrepõe as

⁷ “He was asleep in a short time and he dreamed of Africa when he was a boy and the long golden beaches and the white beaches, so white they hurt your eyes, and the high capes and the great brown mountains. He lived along that coast now every night and in his dreams he heard the surf roar and saw the native boats come riding through it. He smelled the tar and oakum of the deck as he slept and he smelled the smell of Africa that the land breeze brought at morning.” (HEMINGWAY, 1952, p. 24-25).

marcas coloniais, além de que as próprias construções espaciais adquirem forma pelo colonialismo, que intimida as ações e ideias do colonizado.

Essa construção do lugar pela voz colonialista é semelhante ao que os escritores ocidentais realizavam com relação ao Oriente no século XX: uma representação fragmentada pela perspectiva de exploração dos espaços dominados pelo governo imperial. Dessa forma, os povos colonizados são definidos pelo olhar do colonizador, e os espaços atuam como parte integrante da formação individual dos subalternizados. Por isso, eles são vistos como objetos locais, estes raramente aceitos no contexto colonial pelo detentor do poder. Sobre essa situação, Boehmer (2005) assinala que o nativo, seja ele oriundo da colônia ou estrangeiro, é designado enquanto instrumento de renovação do colonialismo e, conseqüentemente, o indivíduo é tratado como membro de uma classe estabelecida como “periférica”. Assim, ao relacionar esse aspecto à conjuntura neoimperial, os EUA ocupam a posição de centro tal como a Inglaterra assume o posto de Império perante outras nações. Logo, o espaço imperial atinge um estado inquestionável de soberania, e apenas sofre uma quebra desse paradigma a partir da expressão da comunidade colonizada, acionada sobre o sistema opressor por meio da globalização.

Outro caso de exposição do continente africano é trazido na ficção narrativa, concretizado pelo embate do peixe espadarte com Santiago em alto-mar, conforme se apresenta na obra. Sobre a fauna como elemento integrante das suas raízes culturais, ele realiza um *insight* das suas memórias nativas ao pensar na África:

“Gostaria que ele dormisse umas horas para que também eu pudesse dormir e sonhar com os leões”, pensou. E mais: “Por que é que os leões serão sempre a parte mais importante dos meus sonhos e a recordação que parece ter ficado mais profunda em minha memória? Não pense mais velho”, disse.⁸ (HEMINGWAY, 2013, p. 68).

No excerto anterior, ao estabelecer uma análise do animal sob o ponto de vista simbólico, a imagem do leão representa a liderança, isto é, aquele que governa e é digno de total respeito. Ferber (2007) confirma essa ideia ao tratar da linha histórica que essa espécie

⁸ “I wish he’d sleep and I could sleep and dream about the lions, he thought. Why are the lions the main thing that is left? Don’t think, old man, he said to himself [...]” (HEMINGWAY, 1952, p. 66).

apresenta no conhecimento cultural desde a Idade Média, em que ele era imaginado como o rei dos animais e, da mesma forma, utilizado como emblema real. Porém, o *corpus* direciona a leitura para o desejo íntimo de Santiago de obter sua própria soberania, principalmente por dois motivos: o primeiro, por ser um homem idoso e, com isso, a imagem dos leões sugerir uma vontade inconsciente de ter a força e a estatura física necessária para ser reconhecido perante a comunidade de pescadores, além de anular as limitações provenientes de sua idade; o segundo, e mais pertinente a esse estudo, corresponde ao estado de subserviência que o Império institui ao colonizado, em vista de que ter os leões como uma recordação e um sonho persistente retrata a autonomia que o indivíduo almeja para si.

Todavia, essa condição se torna algo apenas idealizado pela mente de Santiago, assim como essa imagem se repete no trecho final da narrativa: “[...] O velho sonhava com leões.”⁹ (HEMINGWAY, 2013, p. 124). Além disso, examina-se que os leões são oriundos de um *habitat* atingido pelo colonialismo dos EUA, isto é, a África. Logo, o caráter de subalternidade e de dependência torna-se evidente no romance, o que revela a obra como portadora de um discurso que torna possível traçar conexões entre o modo visível e o oculto das relações de poder que perpassam o Império e a margem, com todas as ideias, instituições e valores que se constroem na linguagem e no cotidiano do sujeito colonizado (LOOMBA, 1998).

Como a fauna africana se torna frequente na *psiquê* de Santiago, ela sugere um elemento pertencente a sua própria identidade enquanto nativo. Enquanto o colonizador trata o meio ambiente como objeto de apropriação e extinção dos recursos que fornece, o cidadão colonizado o integra como componente essencial para a sua formação individual enquanto homem, e todos os seres que fazem parte do ecossistema são bens coletivos e de direito aos seus cuidados e usos conscientes, o que se distancia dos hábitos recorrentes à exploração capitalista.

A África é novamente citada durante a descrição de uma luta entre Santiago e o negro na cidade de Casablanca, localizada no Norte africano, em Marrocos (HEMINGWAY, 2013). De acordo com Stone e Kuznick (2015), Casablanca foi um espaço de encontro de planejamento de ações contra a Alemanha na época da Segunda Guerra Mundial, onde o

⁹ “[...]. The old man was dreaming about the lions.” (HEMINGWAY, 1952, p. 127).

governo norte-americano planejava adquirir o triunfo em meio às outras nações envolvidas, tais como Inglaterra e Japão. Em *O velho e o mar*, a própria cidade se torna uma disputa entre o homem branco e o negro, e o texto atribui a Santiago o caráter de oposição em vista dos conceitos defendidos pelos EUA acerca das diferenças étnicas.

Além de estarem situados em um local que, pelo governo norte-americano, serviu como contexto de imposição de sua soberania, o romance reforça o caráter de subordinação ao trazer a origem do negro, isto é, a cidade de Cienfuegos, um dos cenários mais cobiçados pelos empresários dos EUA para a obtenção do comércio da cana-de-açúcar. Schoultz (2000) pontua que o lugar, além de ter sido espaço do poderio comercial norte-americano, foi, ao mesmo tempo, um palco de repúdio do governo por parte do proletariado, uma vez que, em 1905, a porta do consulado norte-americano foi atingida por excrementos dos revoltosos cubanos em um inusitado ato de protesto contra o exército dos EUA e o regime colonial. Com isso, eles adotaram a ideia de que a sociedade cubana não se portava a favor da manutenção da saúde pública e do bem-estar dos militares, o que atribuiu ao poder naval a responsabilidade de Cienfuegos, o que conseqüentemente impôs a supremacia dos EUA em terra cubana.

Apesar de serem sujeitos de status opostos entre si, Santiago e o negro não desfrutam da mesma condição de preeminência ocupada pelo norte-americano. A narrativa colonial em *O velho e o mar* reflete os EUA enquanto sistema dominante, o que promove desigualdade entre os próprios cidadãos cubanos. Por conseguinte, esse quadro não expressa uma resposta ao Império. Pelo contrário: ele confirma a absorção das convicções de disputa social que a autoridade colonial instaura sobre a aquisição do lugar do indivíduo em um contexto dominado pela hierarquia atribuída aos próprios nativos.

Infere-se que colocar um cidadão cubano contra outro – Santiago em rivalidade com um negro de Cienfuegos – é denominar a personalidade do nativo a partir das convicções dos norte-americanos em depreciar aqueles que não seguem os padrões do colonialismo. O indivíduo negro, portanto, atua como uma peça de contraste pelo fato de pertencer a essa etnia, proveniente de um lugar expresso pelo seu estado de dependência e despreço em vista da postura apresentada diante do poder colonial. Nesse sentido, as sociedades opostas ao sistema são tratadas como minorias, e a imagem do homem branco é construída pela figura de

um lutador que precisa se sobrepor a todos os que não se associam aos padrões dos EUA (TOTA, 2000).

Esses locais produzem uma reflexão acerca da superioridade racial trazida pelo imperialismo. Santiago, enquanto homem branco, proposto em relação ao negro, reflete a ideia de Loomba (1998) sobre a soberania atribuída à etnia branca em relação à imaginação acionada pelo colono acerca do negro enquanto um sujeito inferior a ponto de alocá-lo sempre como um trabalhador braçal ou escravo, além de considerá-lo impossibilitado de exercer os mesmos direitos usufruídos pelo colonizador. A organização das classes trabalhadoras movia-se de acordo com as ordens do Império e observava cada indivíduo a partir de sua origem natural enquanto etnia e, com isso, a rivalidade se instaurou abundantemente entre as raças e expandiu esse conceito de discrepância entre os homens a fim de garantir o poder para aqueles que unicamente se adequavam aos padrões sustentados pelo colonialismo do indivíduo branco.

Assim, a ideologia de raça lançada pelos norte-americanos é equivalente ao que os colonizadores britânicos realizavam na África, e os espaços são os elementos prioritários para o desenvolvimento capitalista colonial. Os africanos, por exemplo, eram deslocados de suas melhores habitações para morarem em locais vizinhos, onde a produtividade material não apresentava uma lucratividade suficiente nem para a sua própria manutenção. Os povos eram vistos como seres secundários ao tratamento digno do Império e, por isso, eram destinados a se tornarem mão-de-obra colonial. Assim, o cuidado e o cultivo das terras eram o principal objetivo para o crescimento econômico da elite imperial.

Isto posto, essas concepções acerca dos espaços locais revelados na obra são imagens do colonialismo como agente determinante desses cenários percebidos enquanto colônia e metrópole, o que adiciona, portanto, traços de inferioridade às nações colonizadas. Os espaços são, de fato, determinantes na concepção do sujeito pelo olhar colonial, mediante um contexto caracterizado pela dominação econômica, política e cultural norte-americana, e a literatura se revela como um objeto artístico de combate aos valores estabelecidos pelo colonialismo, que inferioriza e forma a imagem de um sujeito a partir dos produtos culturais do Império, o principal responsável pela determinação e domínio do indivíduo colonizado.

Conclusão

Com base na discussão desenvolvida, observou-se, portanto, que o texto traz uma relação muito próxima entre o eu e o lugar no pós-colonialismo. Os lugares são instrumentos de promoção de um senso de identidade destruído pela difamação cultural, pela opressão consciente e inconsciente da personalidade por um modelo cultural ou racial imaginado pelo Império (ASHCROFT *et al.*, 1989). Isso é um fator característico de nações pós-coloniais atingidas pela criação ou intervenção do homem imperialista na composição de uma sociedade que concerne aos propósitos de dominação colonial e que influenciou na existência da autenticidade do nativo. São os espaços os promotores das experiências individuais do homem e, a partir da intervenção de um poder externo, essas vivências se desagregam da individualidade histórica e cultural contida na representação literária de nações colonizadas.

Os locais imaginados ao longo do romance e pontuados nesse estudo correspondem a situações destacadas pela narrativa que remetem ao colonialismo dos EUA e ao condicionamento do indivíduo em meio a esses espaços dependentes dos comandos do Império. De certa forma, isso expõe o predomínio que a América exerceu para a sua expansão territorial e, especialmente, para o seu crescimento enquanto potência econômica mundial. Com isso, a obra se torna um campo de batalha dos princípios coloniais que atribuem às regiões apresentadas como cenários definidos pela inferioridade e marginalização em frente à posição absoluta de ascendência ocupada pelo cidadão norte-americano.

Nesse caso, a influência pós-colonial traduzida pela literatura norte-americana é uma questão flagrante que se relaciona a espaços e a contextos situacionais existentes em obras diversas que se expandem para além da temática do lugar como elemento característico de determinação do indivíduo. Outros aspectos culturais, como a linguagem e o modo de vida habitual do colonizado, são também relevantes para se compreender a questão da influência exercida pelo Império na determinação das classes sociais existentes nas colônias, dividindo-as enquanto membros da metrópole/centro e da margem/periferia. Com efeito, o enredo de *O velho e o mar* demonstra verdadeiramente essa visão fragmentada pelo sistema colonial americano, de maneira que o objeto literário se materializa como um reflexo dessa perspectiva construída pelas consequências do poder imperialista.

Referências

- ANDERSON, George Parker. **Research Guide to American Literature: American Modernism: 1914-1945**. New York: Facts On File, 2010.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures**. London: Routledge, 1989.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **Post-colonial studies: The Key Concepts**. London: Routledge, 2007.
- BOEHMER, Elleke. **Colonial and Postcolonial Literatures: Migrant Metaphors**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2005.
- BRUIT, Héctor Hernan. **O imperialismo**. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987.
- HEMINGWAY, Ernest. **The Old Man and the Sea**. New York: The Scribner Library, 1952.
- HEMINGWAY, Ernest. **O velho e o mar**. Tradução de Fernando de Castro Ferro. 80. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- FERBER, Michale. **A Dictionary of Literary Symbols**. 2. ed. New York: Cambridge University Press, 2007.
- HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KIERNAN, Victor Gordon. **Estados Unidos: o novo imperialismo**. Tradução de Ricardo Doninelli Mendes. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- LEWIS, Nghana Tamu. Race and Ethnicity: Africans. In: MODDELMOG, Debra A; GIZZO, Suzanne del (Ed.). **Ernest Hemingway in Context**. New York: Cambridge, 2013. p. 315-322.
- LOOMBA, Ania. **Colonialism/Postcolonialism**. New York: Routledge, 1998.
- MADSEN, Deborah Lea. **Introduction: American Literature and Post-colonial Theory**. In: MADSEN, Deborah Lea (Ed.). **Beyond the Borders: American Literature and Post-Colonial Theory**. Sterling: Pluto Press, 2003. p. 1-11.
- MCNAUGHT, Judith. **Doce Triunfo**. Tradução de Vitória Paranhos Mantovani. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora BestSeller, 2005.
- MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SCHOULTZ, Lars. **Estados Unidos: poder e submissão.** Tradução de Raul Fiker. São Paulo: EDUSC, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida [*et al.*]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STONE, Oliver; KUZNICK, Peter. **A História Não Contada dos Estados Unidos.** Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Faro Editorial, 2015.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WHEELER, Robert. **Hemingway's Havana: A reflection of the writer's life in Cuba.** New York: Skyhorse Publishing, 2018.

PROCESSOS MIGRATÓRIOS E A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL EM *CIDADÃ DE SEGUNDA CLASSE*, DE BUCHI EMECHETA

Leonardo Júnio Sobrinho Rosa¹

João Barreto da Fonseca²

RESUMO: Este artigo tem por objetivo investigar o processo de formação da identidade cultural de Adah, protagonista do romance *Cidadã de segunda classe*, de Buchi Emecheta, relacionando-o com a experiência de deslocamentos, em especial as migrações. Para isso, esta análise utiliza os pressupostos teóricos de Bhabha (2010), Deleuze e Guattari (1997), Haesbaert (2011), Hall (2006, 2013), dentre outros.

Palavras-chave: Identidade cultural; migração; *Cidadã de segunda classe*; Buchi Emecheta.

ABSTRACT: The present work aims at investigating Adah's process formation of her cultural identity, in the novel *Second-Class Citizen*, by Buchi Emecheta, relating it to the experience of displacement and migration. To reach the proposed objectives, the present work uses the contributions of Bhabha (2010), Deleuze and Guattari (1997), Haesbaert (2011), Hall (2006, 2013), among others.

Keywords: Cultural identity; migration; *Second-Class Citizen*; Buchi Emecheta.

“Existem milhões de mulheres africanas que nunca deixam suas casas, nunca deixam seus vilarejos; esposas em vilarejos continuam na escravidão. Quanto aos meus livros, eles podem ser positivos, ou podem ser negativos. Mas eu acredito que se você cria uma heroína, seja africana ou europeia, com educação – ela ganha a confiança para lidar com o mundo moderno”.

Buchi Emecheta

“Como membros dessa economia, todos nós fomos programados para reagir com medo e ódio às diferenças humanas e a lidar com essas diferenças de determinada maneira dentre nós: ignorá-las e, se isso não for suficiente, imitá-las se acharmos que são dominantes, ou destruí-las se acharmos que são subordinadas”.

Audre Lorde

¹ Mestrando em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior (CAPES).

² Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Departamento de Comunicação Social (DCOMS) e do Programa de Mestrado em Letras (PROMEL) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).

A colonização imposta aos países africanos foi um processo duradouro, que deixou como herança inúmeras cicatrizes nesse vasto continente. As potências europeias promoveram uma série de expedições e de movimentos de ocupação visando ao estabelecimento de monopólios de poder, que facilitariam a exploração das colônias e do comércio. No entanto, essa intervenção dos países europeus no continente africano é marcada por momentos de tensão e rivalidade.

As potências imperialistas se juntaram em uma conferência em Berlim no ano de 1884. A Conferência de Berlim reuniu ao todo quatorze potências do século XIX para debater a ocupação do continente africano. Essa conferência é conhecida como a **partilha de África**, pois oficializa a exploração econômica das colônias por parte dos países europeus e define uma nova marcação territorial. Todavia, essa marcação não levou em consideração os povos que ali existiam, fazendo com que grupos iguais fossem divididos em diferentes países ou, em alguns casos, que grupos inimigos ficassem sob a tutela do mesmo governo. Essa divisão descuidada é um dos motivos que proporcionaram inúmeros conflitos entre os povos africanos. A disputa pelos “melhores” territórios promoveu, assim, uma instabilidade política entre as nações envolvidas, resultando em conflitos bélicos como a Primeira Guerra Mundial, as guerras de libertação em países como Angola, Ruanda, Congo, dentre outros, além das guerras civis, como a ocorrida na Nigéria.

Essa política de intervenção concebida pelas potências europeias e imposta ao continente africano foca somente nos interesses econômicos e políticos. Ao desconsiderar os povos nativos, há, conseqüentemente, o esquecimento da cultura e da tradição local e, aliado a isso, há o surgimento de conflitos entre os povos locais e os colonizadores. Na visão do colonizador, a ida para os países africanos era um gesto de amor e grandeza. Diferentemente das primeiras colonizações, feitas no período dos descobrimentos, que objetivavam a propagação da fé e a expansão dos impérios, essa colonização passava a ideia de que se buscava a criação e a modernização das nações, escondendo, dessa maneira, seu lado mais cruel, pois a intervenção nas nações africanas foi pautada por sistemas atroz, como a escravidão dos negros e a exploração e genocídio de nativos.

A independência das ex-colônias em África ocorre de maneira turbulenta. Recém-libertados do jugo do colonizador, esses países, ao estabelecerem-se como Estados, passam a enfrentar problemas e conflitos internos que resultaram em fases de instabilidade política e econômica. As populações locais foram as mais atingidas por essas tensões, com grande parte desses grupos populacionais encontrando no êxodo uma forma de buscar melhores condições de vida e segurança. Esse trânsito de pessoas “intensificou a produção de obras literárias que tematizam os movimentos migratórios, expondo aspectos contextuais que lhes são inerentes, como o choque cultural e o processo de adaptação a uma nova terra; e, não raramente, são inspiradas pelas experiências pessoais de seus autores” (CARREIRA, 2019, p. 146).

As experiências de migração colocam em conflito a identidade do sujeito, bem como a sua tradição cultural. O ato de migrar traz para o indivíduo novas experiências, pois o insere em diferentes contextos políticos e culturais, que acabam influenciando a construção da(s) sua(s) nova(s) identidade(s). Na literatura africana expressa em língua inglesa, encontramos escritores como Chimamanda Ngozi Adichie, Noviolet Bolawayo, Dinawn Mengestu, Buchi Emecheta, dentre outros, que tematizam em suas obras essas questões. Pode-se observar nessa literatura o desenvolvimento de um trabalho que questiona e discute as condições e as representações do negro. Debates de experiências como a do racismo e da opressão têm um papel relevante no processo de construção da identidade cultural desses indivíduos.

Buchi Emecheta (1944-2017) é uma das primeiras escritoras proeminentes da Nigéria. Emecheta assumiu o compromisso de corrigir os estereótipos a respeito da mulher nigeriana e africana, expondo a realidade diária e a opressão imposta pelas normas sociais. Suas obras abrangem temas como a educação da mulher, a imposição da maternidade, a violência degradante do colonialismo e a cultura que deslegitima a autonomia feminina. As obras de Buchi Emecheta fornecem ao leitor uma visão capital das lutas sociais e culturais vivenciadas pelas mulheres de sua terra natal, bem como em território estrangeiro.

Entrelaçando o factual e o ficcional, *Cidadã de segunda classe*³, de Emecheta, tem como pano de fundo a Nigéria dos anos de 1960. Nesse romance, acompanhamos a trajetória de Adah, que nascera na cidade de Lagos e, desde a sua infância, encontrava-se em situação

³ *No fundo do poço* (*In the ditch*, em inglês) e *Cidadã de segunda classe* (*Second-Class Citizen*, em inglês) são os primeiros romances publicados de Buchi Emecheta. Eles apresentam um caráter autobiográfico com elementos ficcionais, pois os acontecimentos vivenciados por Adah, protagonista de ambos os romances, se assemelham à história de vida da escritora.

idêntica a outras meninas de seu país, pois desde cedo fora utilizada como uma mercadoria. O direito de frequentar a escola fora conquistado à “força” pela personagem, pois as famílias priorizavam a educação dos meninos. A família de Adah tinha o entendimento de que ir à escola por um ano ou dois seria o tempo ideal, uma vez que “ela só precisa aprender a escrever o nome e a contar. Depois, vai aprender costura” (EMECHETA, 2018, p. 06).

Após a morte de seus pais, Adah passa a viver com a família do irmão mais velho de sua mãe, para quem trabalharia. No entanto, ela passa a sofrer violência doméstica e, ainda na infância, torna-se noiva de um estudante mais velho chamado Francis. Ela então se casa e, graças aos seus estudos, consegue um emprego na representação diplomática britânica, em Lagos. Esse emprego gerava uma boa remuneração, fazendo com que Adah tivesse uma renda maior do que toda a família do marido.

Por custear a sobrevivência da família, assim como a de seus sogros, Adah conquista a simpatia da sogra, que autoriza a ida da família para Inglaterra, onde o marido iria se aperfeiçoar nos estudos. A elite local tinha o sonho de estudar em Londres e retornar para ocupar os postos de liderança quando ocorresse a independência⁴, que veio a concretizar-se no ano de 1960. Para alcançar esse sonho, Adah concorda que o marido vá primeiro para a Inglaterra para depois juntar-se a ele com seus filhos. “Ir ao Reino Unido era como fazer uma visita a Deus. Ou seja, o Reino Unido devia ser uma espécie de Paraíso” (EMECHETA, 2018, p. 5).

Ao chegar à Inglaterra, Adah assusta-se com as condições em que o marido morava: um espaço mínimo que era compartilhado com outros africanos. Ela, então, nos fala que,

Era uma casa cinzenta, de janelas verdes. Impossível dizer onde ela começava e onde terminava, porque era grudada daquele jeito. Em Lagos as casas costumavam ser completamente separadas, com pátios dos dois lados, o conjunto no fundo e as varandas na frente. Aquelas não tinham nenhuma dessas coisas. Eram longos quarteirões sólidos, com portas que se abriam para a rua. As janelas formavam fileiras retilíneas ao longo das ruas. Olhando ao redor, Adah percebeu que pela cor das molduras era possível saber quais janelas correspondiam a qual porta. Aparentemente, a maioria das casas tinha as mesmas cortinas nas janelas. [...] Francis não fez nenhum comentário. Não havia necessidade. Abriu a porta para algo que Adah achou parecido com um túnel. Só que era um vestíbulo; um vestíbulo com paredes

⁴ É importante frisar que no referido romance não são apresentadas a situação social e política da Nigéria. Contudo, esses fatos estão implícitos na trama.

floridas! Já que era um vestíbulo estreito, no começo deu a impressão de não ter janelas. [...] Subiram escadas e mais escadas, até ter a impressão de que estavam chegando ao telhado do edifício. Então Francis abriu uma porta e os fez entrar num quarto, ou melhor, num meio-quarto. Era muito pequeno, com uma única cama num canto e um sofá novo, que Francis comprara com o dinheiro que Adah lhe enviara para comprar um sobretudo (EMECHETA, 2018, p. 41-42).

Deparar-se com esse cenário desolador faz com que o sonho de habitar o “Paraíso Londrino” se despedace. Adah conhece uma dura realidade, à qual não estava habituada como uma mulher negra, africana e estrangeira em uma cidade europeia predominantemente branca. Ela passa a conviver com uma cultura e tradições completamente diferentes, mas que ainda mantêm a salvo o sistema patriarcal e a opressão às mulheres. Adah é também desprezada por seus conterrâneos que habitam Londres, que a viam como alguém inferior, como uma cidadã de segunda classe. O desencantamento proporcionado por Londres passa, então, a exigir novos esforços de Adah, pois ela precisa habituar-se a um novo modo de vida, deve dominar o idioma do local em que vive, além, é claro, de construir uma nova identidade. A fala da trabalhadora doméstica Ella Survey, empregada no artigo de Patricia Hill Collins, que diz “sempre tivemos que viver duas vidas – uma para eles e outra para nós mesmas” (COLLINS, 2019, p. 271), pode ser estendida por analogia em duas direções: para se referir à dominação da mulher pelo seu parceiro e para traduzir a opressão no mundo do trabalho.

Para Salman Rushdie o migrante, na acepção completa da palavra, “sofre, tradicionalmente, uma tripla ruptura: perde o seu lugar, adota uma língua estrangeira e encontra-se rodeado de pessoas cujo comportamento e códigos sociais são muito diferentes dos seus, e, por vezes, até mesmo ofensivos” (1991, p. 277-278; tradução nossa)⁵. Essas rupturas são vivenciadas por Adah e geram um sentimento de desconfiança e estranheza, que é totalmente incompatível com a Londres idealizada pelos nigerianos. Retornar para a terra natal não é, porém, uma opção plausível, pois Adah estava em busca de melhores condições de vida para ela e sua família. Essa impossibilidade de retorno gera uma “fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar” (SAID, 2003, p. 46).

⁵ No original: “A full migrant suffers. Traditionally, a triple disruption: he loses his place, he enters into an alien language, and he finds himself surrounded by beings whose social behavior and codes are very unlike, and sometimes even offensive to, his own” (RUSHDIE, 1991, p. 277-278).

Os deslocamentos territoriais resultam, nesse sentido, em um processo de desterritorialização. Falar sobre esse fenômeno nos leva diretamente à obra dos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari, em que a desterritorialização é o movimento pelo qual abandona-se o território, é “a operação da linha de fuga” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 224). Primeiramente, “os agenciamentos se desterritorializam e, no segundo, eles se reterritorializam como novos agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação” (HAESBAERT, 2011, p. 127). Conseqüentemente, toda desterritorialização pressupõe necessariamente uma reterritorialização, ou seja, “um processo de reconstrução do ‘lugar’ em outro espaço, que não corresponde, na realidade, a uma tentativa na pátria de acolhimento; de estabelecer novos elos e reconfigurar a identidade” (CARREIRA, 2019, p. 146).

Os deslocamentos aparecem em forma de signos múltiplos e divergentes. Ao caso vivido por Adah e Francis não podem ser aplicadas as generalidades culturais, pois as combinações provenientes das relações de etnia, sexo e gênero requerem soluções fora do ambiente da reconhecimento e da banalidade. A representação, que seria “por sob os olhos alguma coisa... e também tornar presente ao espírito algo que esteve presente aos nossos sentidos” (SCÖPKE 2004, p. 39), também não é suficiente, uma vez que Adah e Francis precisam combinar dois universos situados entre duas culturas distintas, com suas faces inegociáveis e intraduzíveis.

A identidade cultural é o conjunto de significados e valores compartilhados que “alinham nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural” (HALL, 2006, p. 12). Nas migrações, as relações identitárias se fragilizam mediante a necessidade de adaptar-se a uma nova terra. Nesse contexto, a identidade que se supõe como “fixa, coerente e estável é deslocada pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER, 1990, p. 43 *apud* HALL, 2006, p. 09). Desse modo, “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2006, p. 07). Stuart Hall ainda destaca que “estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar” (HALL, 2013, p. 49).

Cidadã de segunda classe promove, assim, uma representação da formação identitária da protagonista. Adah cresceu em uma cultura totalmente patriarcal, onde a figura masculina tem lugar de destaque, sendo esta o chefe da família, pois provém o sustento da casa. Além disso, o homem tem total liberdade para castigar física e moralmente meninas e mulheres desde o momento em que nascem. A divisão de papéis, segundo o pensamento corrente, ficaria a cargo da natureza. O nascimento de uma menina é algo banal, inferior e, na maioria das vezes, ela é proibida de estudar e vendida para homens mais velhos quando atinge idade para casar. Desde cedo, as meninas são ensinadas que as mulheres devem ter filhos, precisam ser compreensivas e sempre devem ceder aos desejos do marido, mesmo se estiverem em uma relação abusiva.

Nesse sentido, os gêneros e as etnias são performados como estratégias de sobrevivência. O título da obra, *Cidadã de segunda classe*, já pressupõe uma ordem, uma posição, uma hierarquia e, como afirma Judith Butler, aqueles que falham em performar corretamente o seu gênero são punidos. O mesmo pode-se dizer em relação à etnia: “Os autores dos gêneros entram em um transe de suas próprias ficções, e por meio dele, os processos de construção impulsionam a crença na sua necessidade e natureza” (BUTLER, 2019, p. 217). Por analogia, o pessoal é político, na medida em que o casal Adah e Francis protagoniza uma história cultural compartilhada e também privada, porque só pode entender e viver de maneira singular as tensões entre o público e privado.

Se à família é, tradicionalmente, atribuída a função de reprodução e socialização, os códigos e seus significados se confundem na passagem da Nigéria para o Reino Unido no romance. A divisão de papéis que repousa sobre a natureza do masculino e feminino entra em choque na escrita de Buchi Emecheta, porque a “contribuição das mulheres para a reprodução econômica e presença no mercado de trabalho constituem precisamente desvios em relação à norma de repartição entre os papéis” (DEVREUX, 2009, p. 97). O que a autora parece relativizar, em ambientes distintos, é o duplo papel da protagonista: objeto como modo de reprodução doméstica e sujeito como provedora.

Os obstáculos impostos pela terra natal de Adah também se fazem presentes no país em que ela escolheu viver, pois ela precisa lidar com o racismo, a xenofobia, a dominação do marido e a violência doméstica. Márcia Aparecida Vilaça, em consonância com Gayatri

Spivak, argumenta que “a construção da mulher nas sociedades pós-coloniais é caracterizada pelo ‘duplo apagamento’ do elemento feminino: *porque ela é uma mulher e porque ela pertence a um grupo de pessoas que já foram colonizadas, ela é duas vezes silenciada*” (2004, p. 149-150; tradução nossa, grifo nosso)⁶. O silêncio é, então, a “condição universal da opressão, e existem muitas espécies de silêncio e silenciados” (SOLNIT, 2017, p. 35). Esse silenciamento é traduzido por meio dos inúmeros mecanismos de exploração, abusos físicos e psicológicos, sujeição, reificação, que são abordados no decorrer do romance.

Esse silenciamento que perpassa o romance de Emecheta é também explicitado pelo seu título. O marido de Adah afirma que, em Lagos, ela “pode ser um milhão de vezes agente de publicidade para os americanos; pode estar ganhando um milhão de libras por dia; pode ter centenas de empregadas; pode estar vivendo como uma pessoa da elite, *mas no dia em que chega à Inglaterra vira uma cidadã de segunda classe*” (EMECHETA, 2018, p. 44; grifo nosso). Por ser uma cidadã de segunda classe, Adah era vista pelo marido como um mero objeto que

Servia para se deitar com ele quando ele quisesse, inclusive durante o dia, e, caso se recusasse, apanhar até criar juízo e ceder, para ser expulsa da cama depois dele se satisfazer; para lavar sua roupa e servir suas refeições na hora certa. Não havia necessidade de ter uma conversa inteligente com a esposa porque, entende, ela podia começar a ter ideias. Adah sabia que era um espinho na carne dele. (EMECHETA, 2018, p. 196).

Dos cidadãos de segunda classe espera-se somente uma única coisa: submissão. No entanto, a estada na Inglaterra proporcionou mudanças: “Adah sabia que ela mesma estava mudando” (EMECHETA, 2018, p. 196). O deslocamento feito pela personagem exige que ela (re)construa seu lugar em um outro espaço. Essa (re)construção implica necessariamente um processo de reconfiguração identitária, em que a protagonista torna-se, pouco a pouco, uma mulher independente e emancipada, que irá romper as amarras da submissão impostas pelo seu marido. Para ela, “se o pior se transformasse em muito pior, *abandonaria Francis com os*

⁶ No original: “Spivak argues that the constriction of the woman in postcolonial societies is characterized by the ‘double effacement’ of the female element: because she is a woman, and because she belongs to a group of people who were once colonized, she is twice silenced” (VILAÇA, 2004, p. 149-150).

filhos, já que não tinha nada a perder exceto seus grilhões” (EMECHETA, 2018, p. 181; grifo nosso).

Contudo, Adah percebe que o plano deles havia fracassado e pensa que a culpa era sua. Ela acreditava que não deveria ter trabalhado fora, que deveria ter estimulado o marido a progredir nos estudos e a conseguir um emprego digno. Ela até tentou remodelar seu marido, mas Francis “se acostumara a que trabalhassem por ele, que uma mulher que ele sabia que pertencia e ele por direito trabalhasse por ele. Adah não tinha como escapar por causa das crianças – pelo menos era o que Francis imaginava” (EMECHETA, 2018, p. 189). Por esse motivo, a protagonista toma uma medida drástica, pois

O dinheiro não chegava ao fim do mês e ela disse a Francis: “De hoje em diante, se vire sozinho. Sei que os filhos são meus, e eles precisam ser alimentados. Você precisa arrumar um emprego. Do contrário, só vai haver comida para meus filhos”. Francis respondeu que ela não podia fazer aquilo. Adah não disse nada, mas foi em frente com seus planos. Francis precisava arrumar um emprego. Ela dava importância aos estudos dele e tudo o mais, mas as crianças estavam crescendo, tanto em tamanho como em número. As crianças vinham em primeiro. Também tinham o direito à felicidade, não só Francis. Ele a mandou pôr por escrito a declaração de que não ia mais alimentá-lo. Adah escreveu sem hesitar. Se o mundo quisesse censurá-la por não alimentar aquele marido de corpo sadio, ela não estava nem aí. O assunto deixara de ser importante. Tinha três filhos, em breve quatro, com quem se preocupar (EMECHETA, 2018, p. 191).

A fome leva Francis a trabalhar como um funcionário administrativo dos correios. Adah começa, então, a ter esperanças de que o marido se transformaria e de que seu casamento seria salvo. Entretanto, logo se decepcionou, pois Francis arcava com o aluguel do espaço onde moravam e dava-lhe “apenas duas libras para o sustento dos seis, e nada mais” (EMECHETA, 2018, p. 192) - ela desconhecía a remuneração do marido e o dia em que ele era pago. Ela assegura que irá trabalhar no serviço público e que agirá como o marido, mas ele alega que ela não poderia fazer isso, uma vez que era esposa dele. Nesse momento, a protagonista dá um sinal importante de que está se empoderando ao responder que “nós estamos na Inglaterra, não na Nigéria. Não preciso da sua assinatura para conseguir um emprego” (EMECHETA, 2018, p. 193).

Adah, enquanto cuidava dos preparativos para a chegada do filho que estava esperando, descobre que ao longo do dia tem três horas livres. Com a vinda de mais uma criança, ela sente a necessidade de estabelecer um planejamento onde ela poderia delimitar suas atividades diárias e os horários que deveria cumprir. Ao perceber que tinha um tempo livre, o sonho que ela sempre cultivou de ser escritora apresentou-se novamente. Empolgada com a ideia, ela “correu ao Foyles e comprou um exemplar de *Como escrever bem* e, ao longo de todos os meses em que amamentou Dada, sentava-se à tarde para escrever o manuscrito de um livro que receberia o título de *Dote de esposa*” (EMECHETA, 2018, p. 193).

A escrita de Adah, assim como a da própria Buchi Emecheta, se “*transforma* assim em *instrumento de tomada de consciência*. (...) O ato de escrever se reveste de uma importância política capital, ele age como estímulo diante da passividade imposta pelas condições sociais” (ORTIZ, 2014, p. 429; grifo nosso). No espaço da escrita, o que se interroga não é simplesmente a imagem da pessoa, mas o lugar discursivo e disciplinar de onde as questões de identidade são institucional e estrategicamente colocadas. De acordo com Homi Bhabha,

Aquela perturbação do seu olhar voyeurista encena a complexidade e as contradições de seu desejo de ver, de fixar a diferença cultural em um objeto abrangível, visível. O desejo pelo Outro é duplicado pelo desejo na linguagem, que fende a diferença entre Eu e Outro, tornando parciais ambas as posições, pois nenhuma é autossuficiente (...) a própria questão da identificação só emerge no intervalo entre a recusa e a designação. Ela é encenada na luta antagônica entre a demanda epistemológica, visual, por um conhecimento do outro e sua representação no ato da articulação da enunciação. (BHABHA, 2010, p. 84-85).

Através da escrita, Adah convencia-se de que sabia escrever e que gostava disso. Ela não estava interessada em saber se seu livro seria ou não publicado; somente lhe importava o fato de ter escrito um livro. A utilização da escrita por Adah demonstra, assim, o poder que ela representa, visto que a escrita era utilizada por grupos dominantes como critério para hierarquizar e dominar povos. A posse da escrita pelo grupo “dominado” simboliza a chance de se tornar visível e de também romper com as amarras de um sistema opressor e excludente.

O valor da escrita enquanto representação do poder é discutido por Jacques Derrida em *A farmácia de Platão*. O filósofo destaca que a escrita foi relegada desde a Antiguidade a um papel menor em relação à fala e à oralidade do discurso. Esse privilégio conferido à fala,

que permaneceu consolidado em toda a metafísica ocidental, é o objeto que o filósofo busca desconstruir a partir do diálogo *Fedro*, de Platão. Nele, a cena da origem da escrita é apresentada por Sócrates a partir do mito egípcio de Theuth. Na região de Tebas do Egito, cujo deus era Amon, reinava o rei dos deuses, Thamous. Theuth oferece à apreciação do rei-deus suas invenções. Ao analisar os caracteres da escrita, Theuth fala: “eis aqui oh Rei, um conhecimento que terá por efeito tornar os Egípcios mais instruídos e mais aptos para se rememorar: memória e instrução encontraram seu remédio” (PLATÃO *apud* DERRIDA, 2005, p. 21).

No mito de Theuth, a escrita ou *phármakon* é apresentada para avaliação do rei, sendo uma oferenda com valor incerto, pois dependerá do julgamento do rei. A escrita não tem, então, valor em si mesma, mas somente “na medida em que o deus-o-rei a estime” (DERRIDA, 2005, p. 22). Na perspectiva platônica, o rei-deus não recusa a oferenda, mas manifesta a inutilidade da escrita, uma vez que ela é benéfica somente à memória, além de ser também uma ameaça, pois é exterior à memória e produtora somente de opinião e não de verdade.

Segundo Derrida, Sócrates compara os textos escritos que Fedro trouxe consigo a uma droga:

Esse *phármakon*, essa ‘medicina’, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço, podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas (DERRIDA, 2005, p. 14).

A escrita é, dessa maneira, entendida como um *phármakon*, como veneno e remédio. Na leitura platônica, a escrita carrega em si todo poder da palavra; todavia, esse valor muda na medida em que pode ser interpretado. Se a escrita é *phármakon*, mais poder detém aquele que administra o remédio, o *pharmakéus*.

O ato de escrita do romance fornece os subsídios necessários para que Adah adeque-se ao novo país. Ela percebe que, para ser escritora, muitas coisas deveriam ser aprendidas, a começar pelo idioma, pois não poderia escrever em uma língua africana, de modo que seria necessário aprender a língua inglesa. Entretanto, ela não queria usar palavras longas e

expressões difíceis e, por isso, ela “faria suas próprias frases do seu próprio jeito” (EMECHETA, 2018, p. 198). Essa originalidade da língua desejada por Adah comprova que

O ofício da palavra é sublime, pois criador; inventa o sentido que assegura nossa diferença, nossa especificidade humana – o modo como não somos iguais a nenhuma outra forma de vida. Nós morremos. Talvez seja esse o sentido da vida. Mas *fazemos* linguagem. O que bem pode ser a medida da nossa vida (MORRISON, 2020, p. 145-146).

Essa transformação vivenciada por Adah incomoda seu marido, que pertence a uma cultura que não via vantagens em ter uma mulher instruída. Para ele, o manuscrito de Adah era um lixo, mas para ela “ficou óbvio que Francis seria incapaz de tolerar uma mulher inteligente” (EMECHETA, 2018, p. 200) ao seu lado. Alegando que a família se aborreceria por causa do livro, Francis o queima, conforme vemos a seguir.

Agora Francis estava com aquele sorriso nauseante no rosto, e Adah presentiu que estava orgulhoso de algum feito heroico. Quando ele apanhou a última folha ela viu, entre os papéis amassados, a capa alaranjada de um dos cadernos de exercícios onde escrevera sua história, e a realidade explodiu em sua mente. Francis estava queimando sua história; já queimara toda ela. A história na qual estava apoiando seu sonho de se tornar uma escritora. [...] E então ela disse a Francis, numa voz sumida e cansada: “Bill falou que essa história era minha criação, meu filho. Você me odeia a esse ponto? A ponto de matar meu filho? Porque foi isso que você fez”. “Não estou preocupado em saber se é seu filho ou não. Eu li, e minha família nunca ficaria feliz se eu deixasse uma mulher minha escrever um livro desses”. “E por isso você queima o livro?”. “Não está vendo que eu já queimei?”. Para Adah, aquela foi a última gota. Francis era capaz de matar seu filho. Ela podia perdoar tudo o que ele fizera até ali, mas não aquilo (EMECHETA, 2018, p. 202-203).

A potência da esposa gera um tipo de ressentimento em Francis. Maria Rita Kehl (2015) explica que o ressentimento é um ótimo recurso narrativo, porque esse tipo de personagem ressentido atrai simpatia por pressupor uma superioridade moral. É um tipo de acusador repleto de razões: “O ressentido sofre porque se dá conta de que deixou de viver o que o momento lhe oferecia, e quer acusar os fortes, que sabem dizer “sim” à vida, do prejuízo pelo qual ele é o único responsável” (KEHL, 2015, p. 35). Francis sofre de um tipo de memória reiterada e, por isso, não pode se entregar ao fluxo do presente e pretende silenciar a mulher, alvo de seu ressentimento. Para Solnit um dos recursos do silenciamento é

a violência em suas variáveis: “A violência é uma maneira de silenciar as pessoas, de negar-lhes a voz e a credibilidade, de afirmar que o direito de alguém de controlar vale mais que o direito delas de existir, de viver” (SOLNIT, 2017, p. 17).

Esse momento marca a quebra dos grilhões de Adah. Ela avançou para a liberdade com nada além de seus filhos, o emprego como bibliotecária e uma caixa com roupas. Consumar o divórcio é o modo que ela, então, encontra para romper, mesmo que parcialmente, com as opressões vividas diariamente. Após tantos infortúnios, a protagonista deixa de lado a passividade ensinada desde cedo às mulheres e se dá conta de que estava cega por não perceber como Francis realmente era: um homem que somente pensava nele mesmo e que não se importava com o bem-estar da mulher e dos filhos.

Cidadã de segunda classe oferece uma visão privilegiada das lutas sociais e culturais vividas pelas mulheres nigerianas em sua terra natal, bem como no território estrangeiro. Por meio da protagonista Adah, é possível ver como a questão do poder e do território é crucial para compreender os conflitos enfrentados pelos indivíduos que vivem em países pós-coloniais e que se deslocaram de seus países para habitar o espaço do antigo colonizador. Além disso, o romance reflete sobre a completa transformação da protagonista, que passa a se entender e se perceber como mulher. Essa transformação da subjetividade individual é desenvolvida através da rejeição das convenções patriarcais impostas às mulheres, pois “alcançar a igualdade de direitos é converter-se em um ser humano pleno e cheio de possibilidades e oportunidades, além de sua condição de raça e de gênero. Esse é o sentido final dessa luta” (CARNEIRO, 2019, p. 320).

O patriarcado, entendido como natural com base em determinismos biológicos, foi largamente amparado pelas “ciências”, ao ser identificado com a natureza. Daí, a antropóloga, Gerda Lerner avalia: “Pode-se argumentar que mudar a natureza é exatamente o que a civilização fez, mas que, até agora, a maioria os benefícios, advindos do domínio sobre ela, que os homens chamam de progresso, favoreceu o grupo masculino da espécie” (LERNER, 2017, p. 31).

Adah, ao que parece, tenta reconfigurar as imagens “prefiguradas” de uma cultura e de uma experiência cultural passada baseada na ideia de que a matriz dos conceitos é a realidade que está a todo momento sendo reinterpretada. Como *Cidadã de segunda classe* é uma

história de mudança, o que se busca na experimentação de um campo de força diferente é fazer novas composições e invenções. Entra em jogo, no entanto, um embate entre sexo e gênero e, por este ser uma definição cultural de comportamento definido socialmente como aceitável em épocas e territórios específicos, o embate entre Nigéria e Inglaterra se dá na movimentação dos corpos, dos comportamentos e dos pensamentos dos personagens. O conflito da trama advém do acirramento, com as particularidades de uma composição inusitada entre territórios distintos e tensões entre sexo e gênero. Além disso, o conflito também é oriundo da institucionalização da dominação para mostrar que, entre a Inglaterra e Nigéria, há uma diferença de grau e não de natureza, caso contrário, bastaria uma mudança de endereço para tudo estar resolvido: “Enquanto os homens institucionalizaram sua dominância na economia, na educação e na política, as mulheres eram encorajadas a se adaptar a seu *status* de subordinação por uma ideologia que deu à função materna um significado superior” (LERNER, 2019, p. 55).

Buchi Emecheta, ao escrever *Cidadã de segunda classe*, não propõe um simples revisitar do passado da Nigéria e de seus processos de colonização e descolonização. A escritora traça por meio de sua escrita um percurso pelos tortuosos caminhos do colonialismo, que são compostos por diversas lacunas e dolorosos silêncios. Essa escrita que ganha corpo pelo olhar de Adah soa como um grito contra as diferentes violências infligidas às mulheres. Logo, escrever não é uma simples narração de fatos, mas um ato político, um devir. Escrever é dar voz aos que foram calados, é sobrevivência, é libertação e o elemento necessário para romper com as amarras da opressão.

Referências

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Tradução de Ana Cecília Acioli Lima *et. al.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Tradução de Ana Cecília Acioli Lima *et. al.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A reconfiguração da identidade cultural em Precisamos de novos nomes, de Noviolet Bulawayo. **Ilha do Desterro**, v. 72, n. 1, p. 145-157, jan./abr., 2019.

COLLINS, Patricia Hills. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Tradução de Ana Cecília Acioli Lima *et. al.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Vol. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminaras, 2005.

DEVREUX, Anne-Marie. Família. In: HIRATA, Helena *et. al.* (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. Tradução de Vivian Aranha Saboia *et. al.* São Paulo: Editora Unesp 2009.

EMECHETA, Buchi. **Cidadã de segunda classe**. Tradução de Heloisa Jahn. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Loupes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. Casa do Psicólogo: São Paulo, 2015.

LERNER, Gerda. **A criação do Patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero – mulheres redefinindo a diferença. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Tradução de Ana Cecília Acioli Lima *et. al.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MORRISON, Toni. O discurso do Nobel de Literatura. In: MORRISON, Toni. **A fonte da autoestima**: ensaios, discursos, reflexões. Tradução de Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

NADASWARAN, Shalini. The Legacy of Buchi Emecheta in Nigerian Women's Fiction. **International Journal of Social Science and Humanity**, v. 2, n. 2, p. 146-150, mar., 2012.

ORTIZ, Renato. Frantz Fanon: um itinerário político e intelectual. **Contemporânea**, v. 4, n. 2, p. 425-442, jul./dez., 2014.

RUSHDIE, Salman. **Imaginary Homelands**: Essays and criticism 1981-1991. Londres: Granta Books, 1991.

SAID, Edward. **Reflexões sobre exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença**: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto. São Paulo: Edusp, 2004.

SOLNIT, Rebeca. Uma breve história do silêncio. In: SOLNIT, Rebeca. **A mãe de todas as perguntas**: reflexões sobre os novos feminismos. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SOLNIT, Rebecca. **Os homens explicam tudo para mim**. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Cultrix, 2017.

VILAÇA, Maria Aparecida. The Power of the Mergins in Buchi Emecheta's In the ditch and Kehinde. **Em Tese**, v. 8, s/n, p. 147-152, dez., 2004.

AS MÚLTIPLAS FACES DO EXÍLIO: UMA ANÁLISE DO ROMANCE *A GORDA*, DE ISABELA FIGUEIREDO

Natacha Iria Pereira Lopes¹

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de analisar a obra *A Gorda*, de autoria da portuguesa Isabela Figueiredo, refletindo a respeito da maneira como a temática do exílio e das migrações em massa são representadas no romance, levando em conta suas múltiplas definições, facetas e vivências, bem como considerando sua influência sobre a produção literária contemporânea. O cabedal teórico é composto por autores como Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy e Edward Said.

Palavras-chave: Exílio; Literatura; Escrita; Subjetividade

ABSTRACT: This article aims to analyze the novel *A Gorda*, by Portuguese author Isabela Figueiredo, reflecting about the ways in which the theme of exile and mass migrations are represented in the novel, taking into account its multiple definitions, facets and experiences, and also considering its influence over the contemporary literary production. The theoretical leather is composed by authors such as Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy and Edward Said.

Keywords: Exile; Literature; Writing; Subjectivity.

Introdução

A obra *A Gorda*, da autora Isabela Figueiredo (2018), relata a trajetória da personagem Maria Luísa, portuguesa nascida em Moçambique e emigrada para Portugal na época da descolonização. Ao longo da narrativa, a jovem vê-se obrigada não apenas a aprender a viver em um novo país, mas também a defrontar-se com seu corpo e com o que ele representa socialmente. Muito embora seja inteligente, excelente aluna e boa em seu trabalho, a protagonista do romance é uma mulher gorda, o que acaba por suplantar, na visão da própria Maria Luísa, todas as demais características que a definem. Além disso, sua imagem corporal a priva de experiências, convívios e até mesmo da capacidade de reconhecer e estimar a si mesma. Para auxiliá-la neste processo, a protagonista parece contar com uma única alternativa: a escrita.

¹ Mestranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Orientanda da Professora Dra. Marly Catarina Soares.

Este artigo intenciona analisar a obra em questão, debruçando-se sobre autores como Blanchot (1987), Nancy (1996) e Said (2003), e abordando conceitos acerca do exílio, do pós-colonialismo e da necessidade da literatura. Procuraremos compreender a maneira como a temática do exílio desenvolve-se ao longo da obra, na construção de personagens e cenários, além de lançar um olhar sobre a urgência da escrita e como ela influencia a trajetória da protagonista do romance.

De acordo com Said (2003), a produção cultural moderna é intensamente marcada pela temática das migrações, das diásporas e do exílio. Para o autor, esta característica é advinda dos grandes movimentos humanos resultantes da implementação de regimes totalitários, guerras, perseguições religiosas, catástrofes naturais, entre outros fatores que obrigam os indivíduos a deixar para trás sua terra e cultura de origem. Na visão de Hall (2003), estes movimentos diaspóricos são tão intensos em nosso contexto pós-moderno que já constituem, hoje, mais a regra do que a exceção.

Diante disto, Said (2003) julga impossível ignorar, em nossos dias, toda a produção literária e artística proveniente destes povos imigrados, que tanto enriquecem, de acordo com ele, o cabedal cultural do ocidente. Reconhece, ainda, que refletir a respeito dessas obras é também pensar sobre o exílio, uma tarefa por vezes árida e tortuosa.

Em seu texto *Reflexões sobre o exílio*, Said (2003) ressalta a característica de rompimento físico com a terra natal, muito associada à busca pela definição do que seria o exílio. Nas palavras do autor, este seria “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar” (SAID, 2003, p. 46), uma fonte constante de dor, perda e separação.

Somando-se a este conceito, Nancy (1996) propõe uma nova reflexão a respeito do que seria o exílio. Para o autor, ater-se à sua definição física, de estar alheio à terra de origem, seria demasiado rasa. Para ele, o exílio ocorreria em si mesmo. Desta maneira, estar exilado não seria apenas sair ou ser retirado de algum lugar palpável, mas sim estar “fora” em todos os sentidos possíveis para o reconhecimento humano: “fuera del lugar proprio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de la presencia de lo proprio em general”²

² “fora do lugar próprio como lugar natal, local nacional, lugar familiar, lugar da presença do próprio em geral.”
Tradução nossa.

(NANCY, 1996, p. 1). Em outras palavras, para o filósofo, o exílio seria estar alheio a tudo que é conhecido, seja ao físico, ao familiar ou ao reconhecimento de si mesmo.

Ao longo da obra literária a ser analisada, perceberemos como ambas as definições acerca do que seria o exílio entremeiam-se, moldando os caminhos a serem tomados pela narrativa e interferindo na construção da subjetividade e no processo de auto-reconhecimento que a protagonista, Maria Luísa, desenvolve ao longo do romance através da escrita.

1. Manifestações do exílio: O afastamento da família

Logo em uma primeira leitura do romance *A Gorda*, podemos perceber que a existência da personagem Maria Luísa e de sua família é intrinsecamente permeada por diversas manifestações e interpretações diferentes do que seria o exílio. Esta problemática parece fazer parte da própria árvore genealógica da protagonista, uma vez que, muito antes de sua concepção, os pais da personagem já experimentavam o que era a migração, a sensação de estarem alheios à pátria e àquilo que lhes era familiar.

Os pais de Maria Luísa (que não são nomeados na narrativa, sendo definidos apenas como “papá” e “mamã”) integraram a massa de portugueses que abandonaram seu país de origem e partiram em direção a Moçambique, então colônia portuguesa, em busca de melhores condições de vida e da promessa de fazer fortuna no novo mundo. Desta forma, a filha do casal tornou-se parte de uma geração de portugueses nascidos alheios à terra de seus antepassados.

Ainda que tivessem vivido por anos longe de Portugal, “os papás”, como os chama a protagonista, em uma tentativa de manter aparências e valores portugueses, decidem mandar Maria Luísa a Portugal, para que estudasse e fosse educada conforme as regras da metrópole. Desta forma, a jovem parte sozinha em direção a uma realidade diferente da que conhecia até então: novos costumes, novo clima e novas pessoas. Este representa o primeiro momento de ruptura na trajetória da protagonista, com o abandono daquela que conhecia como sua terra natal e o afastamento de seus pais.

De acordo com Said (2003), por mais que aqueles que foram submetidos à experiência do exílio procurem emendar os traumas desta vivência, criando algo novo a partir dela, ou

recorrendo às memórias daquilo que foi deixado para trás, a fratura representada pela separação é incurável. Para o autor, a existência daquele que viveu em exílio será sempre marcada pela dor de algo irrecuperável que ficou para trás.

Na obra, a relação de Maria Luísa com os pais pode ser interpretada como uma representação desta fragmentação irremediável de que fala Said (2003). Após passar anos longe da filha, seus pais se veem, por fim, obrigados a retornar a Portugal, diante da descolonização de Moçambique e do consequente rechaço aos portugueses que lá viviam. Assim que reencontram Maria Luísa e procuram retomar com ela a antiga convivência, morando juntos novamente, o peso da longa separação – ou desta forma de exílio com relação à família – deixa entrever suas marcas. A protagonista, que é também narradora do romance, relata a respeito dos pais:

Quando afirmo que ao chegar de África nenhum deles era capaz de me olhar como adulta, talvez queira dizer que nunca fui capaz de me ver como adulta junto deles. Que não sabia ter, com eles, o poder de uma pessoa crescida, ao seu lado, como igual. Não andei nessa escola lenta de ir progredindo em companhia. Fui criança e depois mulher, e o que ficou pelo meio perdemo-lo os três. Saltámos dez anos no tempo e no espaço sem que as nossas mentes tivessem conseguido ajustar-se a viver na ausência e depois na presença adulterada. (FIGUEIREDO, 2018, p. 76)

Além de ter sido essencial para determinar os termos da relação familiar a partir do retorno dos pais, este hiato na unidade da família pode também nos oferecer uma explicação para a ausência de nomes para os personagens denominados de “papás”. Uma vez que Maria Luísa não pode contar com sua presença durante o processo de crescimento e amadurecimento, temos a impressão de que a personagem nutriu uma visão ainda infantil dos pais, vendo-os não como outros seres humanos completos e iguais a ela, e sim como adultos com a exclusiva função de tomar conta dela, a criança. Isto pode ainda ser reforçado pelo uso dos termos “mamã” e “papá” para referir-se aos pais, algo que pode ser interpretado como pertencente ainda à esfera da infância.

Somando-se a esta passagem, a narradora traz ainda, ao longo da obra, mais amostras da relação dúbia que mantém com os pais, afirmando, por exemplo, que sabe que a mãe sente orgulho dela, mas que não sabe como demonstrá-lo, não tendo nem mesmo o costume de abraçar ou beijar a filha. Relata também o desejo de não ter os pais por perto, ao mesmo

tempo que não sabe como viver sem a presença deles, sentimento este que transparece em seus pensamentos, no leito de morte da mãe:

Penso, “vai-te embora, se o teu corpo acabou. Deixa-me agora viver. Espera, não vás. Espera um pouco mais. Aguenta-te. Agentas-te? Quanto tempo me vais sacrificar ainda? Não sei viver sem ti. Vai. Sobrevivemos todos uns aos outros”. (FIGUEIREDO, 2018, p. 151)

Na visão de Said (2003), o exílio existe em uma fronteira entre o “nós” e os “outros”, na qual resvalamos pelo território da exclusão, do não pertencimento e banimento. Embora o autor refira-se especificamente aos nacionalismos quando alude a este deslocamento, podemos imputar esta definição também ao relacionamento de Maria Luísa com os pais. Percebe-se na personagem, ao mesmo tempo, um desejo de rechaçar a atenção e o amor dos pais e, ao mesmo tempo, um grande medo de não integrar de todo esta relação familiar. Isto pode ilustrar-se por alguns trechos do romance em que a personagem parece ser uma observadora da conexão entre os pais, e não necessariamente uma parte dela.

Alguns destes trechos podem ser encontrados no capítulo intitulado “Quartos dos papás”. A própria alusão a este cômodo sugere impenetrabilidade e uma forma de intimidade que poderia apenas ser compartilhada pelos pais, e não por Maria Luísa. Ao longo deste capítulo, a narradora coloca-se a distância, relatando a interação entre os “papás” como sendo ela mesma um membro externo.

Estando em qualquer parte da casa, conseguia ouvir os papás, depois de almoço, deitados, descansando e dissertando sobre a vida, de porta aberta. Dormiam uma sesta muito breve. O resto do tempo era passado a falar, estendidos. Escutava as conversas ao longe. O papá aconselhava-se. Entendiam-se como anjos. Era uma paz sem sobressaltos. (FIGUEIREDO, 2018, p. 81)

Neste trecho, a protagonista coloca-se como um elemento alheio ao companheirismo e à cumplicidade que flui entre os pais, escutando o ruído das conversas ao longe, como se a ruptura existente entre eles fosse intransponível nos pequenos detalhes. A imagem da porta aberta, no entanto, pode sugerir que este afastamento seja auto infligido: há, na porta aberta, um convite para uma familiaridade, que ela não ousa aceitar.

1.1 O exílio e as marcações espaço-temporais

As temáticas da relação familiar e do exílio são de tal forma importantes para o desenvolvimento do romance, que podemos percebê-las nas construções espaço-temporais que servem de pano de fundo para os eventos relatados pela narradora. Isto fica evidente, por exemplo, na organização do romance, dividido em oito capítulos, cada um nomeado a partir de um cômodo da casa dos pais de Maria Luísa em Portugal. Em cada uma dessas oito partes, a protagonista relata eventos marcantes de sua vida ou do cotidiano familiar, ligados de alguma maneira à existência desta casa. Exemplos disso são as alusões ao relacionamento dos pais, anteriormente citadas, no capítulo “Quarto dos papás”, ou o estupro sofrido pela protagonista, cometido no banheiro da casa por seu ex-namorado, David, no capítulo intitulado “Casa de banho”.

Ao longo do romance, temos a impressão de que a casa é um organismo vivo, ao mesmo tempo testemunha e participante da vida da família. Para Said (2003), a traumática separação de suas raízes faz com que os exilados estejam sempre em busca de um novo ponto de ancoragem, de acolhimento e proteção. Podemos afirmar, desta maneira, que a casa representa este refúgio de que a família necessita, e por isso pode ser quase que considerada um outro personagem do romance, por ter sua aura, sua energia e suas percepções próprias daquilo que ocorre em seu cerne. Um exemplo disso está no capítulo “*Hall*”, o último da obra, que parece engendrar em si todos os acontecimentos do romance, oferecendo uma espécie de encerramento, assim como o cômodo em questão dialoga com as demais partes da casa: “Saindo do elevador, o apartamento é o da esquerda. Todas as portas da casa dão para o *hall*. É uma saleta retangular, sem luz natural, Toda a circulação entre assoalhadas implica o seu atravessamento.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 185)

É também neste capítulo que vemos, de maneira clara, alusões à percepção da casa como um personagem, uma vez que a narradora atribui a ela ações humanas, como a capacidade de escutar, de entreter-se, de recordar e de guardar as memórias de tudo o que acontece entre suas paredes:

A casa escuta. Respira fundo, fecha os olhos e deixa-se levar na melodia das vozes gravadas no lugar para sempre, com as quais poderá ainda contar quando chegar o fim do mundo.

É noite alta. Só eu. Ninguém mais respira dentro. Ninguém pensa ou fala. O coração bombeia o sangue que circula nas minhas veias, pum-pum, pum-pum, pum-pum. Só o escuto eu e a casa, com suas grandes orelhas de abano. (FIGUEIREDO, 2018, p. 203)

A narradora segue ainda descrevendo a atmosfera da casa como se a mesma se tratasse de um grande organismo vivo, capaz de reter suas próprias cicatrizes, gravadas sob parede, tinta e tijolos que parecem ser comparáveis com pele, sangue e músculos:

“A casa entretém-se escutando as conversas e os pensamentos gravados por vozes diversas na atmosfera do quarto, da sala, da cozinha, na primeira camada de tinta, por baixo dela, chegando ao tijolo, impossível de expurgar.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 203)

A relevância para a obra das relações pessoais e das casas nas quais a família residiu ao longo dos anos também fica evidente quando percebemos que estes elementos também atuam como marcadores temporais e espaciais para os eventos decorridos no romance. A narradora nos oferece poucos referenciais explícitos com relação ao tempo e ao espaço, como alusão ao ano em que determinado fato aconteceu ou ao local físico. Em vez disso, as orientações a que o leitor tem acesso são pertencentes à esfera interna dos personagens.

Um exemplo desta escolha da narradora é que, na intenção de situar o leitor sobre em qual tempo e país os eventos narrados ocorrem, Maria Luísa não se refere a Portugal ou Moçambique, especificamente, mas sim à Casa da Almada e a Lourenço Marques, as residências que ocupou com os pais em cada um dos países, respectivamente.

Além disso, a passagem do tempo interna à personagem e à narrativa não parece orientar-se pelos anos transcorridos, e sim pelos episódios que acometem a vida de seus pais, como o acidente vascular cerebral sofrido pelo pai, o declínio da saúde de sua mãe e a morte de ambos: “Nestes anos antes de o papá morrer e de me ver obrigada a regressar do Alentejo, habitava um sótão em Grândola, no qual, na ausência do David, voltei a voar, como nos sonhos da infância.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 96); “A mamã morreu há seis meses. Consegui comprar-lhe a lápide que identifica a sua campa no cemitério e que mais ninguém visita a não

ser eu e a empregada que me ajudou a cuidar dela e da casa, no fim.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 190) ou ainda “A mamã morreu numa quarta-feira; logo, a funcionária tem direito a cinco dias para chorar.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 195) As alusões temporais externas à intimidade da narrativa são raras, e abordam, em sua maioria, eventos relevantes para a política mundial, como o assassinato, em 1978, do político italiano Aldo Moro, e o ataque às Torres Gêmeas em 2001.

Ainda no tocante às configurações espaciais do romance, podemos perceber a temática do exílio fortemente presente na forma de organização da casa da família, palco central da obra *A Gorda*. De acordo com Said (2003)

Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado. Em geral, não têm exércitos ou Estados, embora estejam com frequência em busca deles. Portanto, os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmos como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado. (SAID, 2003, p. 48)

Frente a este posicionamento do autor, podemos afirmar que aquele que experiencia a vivência do exílio empreende uma eterna busca pela recuperação de suas raízes, de sua pátria, cultura e costumes, como uma maneira de sentir-se novamente protegido e em casa. Podemos afirmar ainda que a intenção fervorosa de retomar o que é conhecido é uma forma encontrada por aquele em situação de exílio de retomar o controle sobre a própria existência, uma tentativa de obter novamente a segurança perdida.

As casas da família de Maria Luísa são uma alegoria deste desejo de retorno à zona de conforto, à esfera do que lhes é usual. A casa Lourenço Marques, em Moçambique, foi organizada pela mãe da protagonista de maneira a parecer-se o máximo possível com uma casa portuguesa tradicional, com a intenção de manter a impressão de familiaridade, mesmo estando tão longe da pátria. Sobre a organização da ampla casa em Moçambique que foram obrigados a abandonar na época da descolonização, a narradora afirma:

“A mamã é portuguesa. Nunca pretendeu destacar-se do trivial. Já não possui os grandes salões das casas dos brancos em África, espaços comuns para as refeições e o convívio, rendendo-se ao que é uso na terra onde nasceu e cresceu.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 131)

Assim, percebemos que, ainda que esteja ausente de Portugal, a matriarca opta por seguir com os costumes então vigentes em sua terra, como a manutenção dos grandes salões de jantar, além de outros aspectos citados na obra, como a mobília em estilo europeu e os jogos de porcelana utilizados pela família, incomuns para os nativos de Moçambique. A respeito da casa, Maria Luísa diz ainda que “A mamã nunca viveu no mato. Nunca fomos propriamente para o mato. A Lourenço Marques branca era ordenada e limpa, tropical, é certo, mas domesticada.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 55)

Após viverem durante décadas em Moçambique, os pais de Maria Luíza parecem passar a considerar Lourenço Marques como seu novo lugar no mundo. Talvez em decorrência de todos os esforços feitos para que a nova casa se parecesse ao máximo com Portugal, além da vida cotidiana da família relacionada àquele local, “os papás” parecem encontrar no novo país uma espécie de refúgio, ou a reconstrução da própria existência de que fala Said (2003). Desta forma, parece cruel, e até mesmo irônico que, uma vez tendo encontrado esta espécie de paz, a família seja obrigada a enfrentar novamente a existência em exílio, quando são forçados a deixar a África e retornar à Europa.

Percebe-se então que o exílio e os “entre-lugares”, nas palavras de Bhabha (2007, p. 20), fazem parte do ciclo destes personagens, que já não sabem mais denominar com clareza quem são, qual é sua identidade: já não são puramente portugueses, uma vez que os anos vividos fora de sua pátria os fez adquirir novos traços culturais, novos costumes e novas visões de mundo. No entanto, também não podem ser considerados moçambicanos, pátria esta de que foram expulsos e que já não lhes pertence.

Na visão de Hall (2003), existe, no cerne dos emigrados, refugiados e exilados, uma urgência por um “retorno redentor” (p. 28) à sua terra de origem. Para o autor, este desejo refere-se ao sonho de reencontrar o local de nascimento, com seus costumes, sua cultura e seus laços familiares e sociais. Ainda de acordo com o autor, este desejo não pode ser cumprido.

Hall (2003) explica que nunca é possível para o emigrado retornar à sua pátria de origem, uma vez que, em um mundo globalizado e em constante transformação como este em que vivemos, os locais, pessoas e costumes jamais permanecem os mesmos. Assim como aquele que foi exilado, voluntariamente ou não, passa por seus processos de reformulações

culturais e identitárias, também os locais mudam, evoluem, dobram-se diante da passagem do tempo e das transformações que ele traz consigo. Desta forma, Hall (2003) e Said (2003) parecem entrar em consenso a respeito de que não há retorno ou emenda possível entre o exilado e sua terra natal.

Os pais de Maria Luísa parecem já saber disso quando retornam a Portugal: “Quando regressaram, os papás não conceberam a ideia de voltar às terras onde tinham nascido, porque haviam conhecido demasiado mundo para conseguir estabelecer-se na província.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 21) Neste trecho, percebemos que “os papás” reconhecem os efeitos que os anos no exterior operaram neles próprios, e sabem que estas mudanças jamais permitirão que eles encarem seus locais de nascimento da mesma forma.

No entanto, não são apenas os personagens que se encontram de alguma forma alterados pelo tempo. Em sua chegada, deparam-se com um país diferente do que deixaram para trás tantos anos antes. Novamente, como parece fazer sentindo para o ciclo da família e da obra, algumas destas mudanças tem a ver com a casa que acabam comprando, a casa da Almada: um apartamento, consideravelmente menor do que as casas de antigamente, sem uma ampla sala de jantar, como mandavam os velhos costumes, e sem espaço para comportar boa parte da mobília datada e ampla que traziam consigo de Moçambique.

Neste ponto da narrativa, percebemos, a partir da nova decoração da casa da Almada, que o exílio agora encontra-se em Portugal, uma vez que a mãe de Maria Luísa passa a arrumar a nova residência de modo a recordar o máximo possível de Moçambique:

O jarrão pintado à mão tinha uma fantasia de lírios amarelos e verdes sobrevoados por abelhas, e provinha do *boom* de produção cerâmica no início dos anos 80. Ladeando o jarrão, duas pacaças em pau-preto, uma delas com um chifre partido, e atrás, encostado à parede, um elefante da mesma madeira, uma girafa manca e uma zebra, ambas em pau-rosa, compradas em Tete ou no Maláui com o fito de trazer para a ex-Metrópole os despojos da África perdida. O esplendor da fauna na savana, com os ruídos da erva que estala sob o calor que tudo queima. Não sei se a mamã viu ao vivo algum dos animais que tinha em madeira, na sala. Em Lourenço Marques não existiam na nossa casa tantos artefactos africanos. O que aconteceu à mamã entre Lourenço Marques e Tete? Quantos anos esteve a mamã em África? A mamã deve ser por dentro o entre-lugar que a sua sala mostro, julgo. (FIGUEIREDO, 2018, p. 67-68)

É interessante que, neste trecho, Maria Luísa utilize o mesmo termo que Bhabha (2007), “entre-lugar”, para definir a subjetividade que molda sua mãe. Além disso, percebemos a compreensão da narradora de que a casa em que vivem é um reflexo destas identidades fragmentadas, do sentimento do exílio e da urgência por encontrar-se que rege a dinâmica de sua família.

1.2 O corpo como exílio

Apesar de a trajetória de Maria Luísa ser constantemente marcada por diversas manifestações do exílio, a maneira mais marcante com que esta temática se manifesta ao longo do romance diz respeito ao corpo da protagonista. Conforme sugere o próprio título da obra, a narradora é uma mulher gorda, e sua forma física interfere constantemente na maneira com que ela se relaciona consigo mesma, com a família, com os homens e com a sociedade em geral.

De acordo com Nancy (1996), o exílio ultrapassa o conceito de rompimento com um local físico, de afastamento da pátria ou da família. O autor traz, em seu texto “*La existencia exiliada*” a ideia de um exílio fundamental, existente por si só e independente de fatores externos. Para ele, o exílio não pode ser definido de uma maneira definitiva e taxativa, uma vez que é um movimento que nunca cessa, e que é cercado de questionamentos cujas respostas não são objetivas. Em suas palavras,

Segundo o significado dominante, exílio é um movimento de saída do próprio: fora do lugar próprio (e neste sentido é também, no fundo, o solo, certa ideia de chão), fora do ser próprio, fora da propriedade em todos os sentidos e, portanto, fora do lugar próprio como lugar natal, lugar familiar, lugar da presença do próprio em geral³. (Tradução do autor)

Ainda de acordo com Nancy (1996), afirmar que a existência é, por si só, uma forma de exílio, significa também que o “eu” constitui sempre um local de estranhamento e

³ Según el significado dominante, exilio es un movimiento de salida de lo propio: fuera del lugar propio (y en este sentido es también, en el fondo, el suelo, cierta idea del suelo), fuera del ser propio, fuera de la propiedad en todos los sentidos y, por lo tanto, fuera del lugar propio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de la presencia de lo propio en general. (NANCY, 1996, p. 1)

instabilidade, em constante transformação. Desta maneira, para o autor, o corpo é um dos grandes constituintes desta visão de exílio: sempre um local de passagem, que não permanece o mesmo e que um dia abandonaremos ao deixar esta vida.

Para a protagonista de *A Gorda*, seu corpo pode ser considerado o estopim do isolamento da personagem com relação ao seu mundo exterior, aos ambientes por ela frequentados e às relações que procura travar ao longo da vida. Um dos exemplos destas relações perturbadas por sua forma física é aquela travada com a mãe, que a interpela constantemente por conta de sua aparência e seu peso, criticando-a e reafirmando a necessidade que, segundo ela, a jovem teria de emagrecer:

Diz, “não vistas a blusa branca; engorda-te mais. As saias não te favorecem. Que creme andas a pôr na cara? Estás com a pele numa miséria. Experimenta o creme Benamôr, que uso desde nova. Aclara a pele e tira as manchas. Ganhavas em passar uma pintura leve, uma base, um pó de arroz, um *blush*. Antigamente usavas um batonzinho, agora nem isso.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 147-148)

Além disso, a própria descrição que temos por parte da narradora a respeito do próprio corpo reflete grande descontentamento e até mesmo uma certa aversão por parte de Maria Luísa com relação à sua aparência física:

O meu corpo continuava a manifestar tendência para alargar. Não era conforme. Os pneus na cintura não me permitiam blusas mais justas, nem a barriga saliente nem as mamas grandes e suspensas, que não se adequavam ao padrão e me envergonhavam, mas havia outros trunfos que me permitiam progredir: lindos olhos amarelos, lábios pulposos, atrevimento e palavra forte. (FIGUEIREDO, 2018, p. 57-58)

Neste trecho, a narradora afirma possuir um corpo que não era adequado ao padrão de beleza exigido pela sociedade na qual vivia, denotando a existência de certas exigências responsáveis por excluir e constringer aqueles que não correspondem a elas. Além disso, logo em seguida, Maria Luísa afirma ter outras qualidades, que parecem agradá-la “apesar do seu corpo”, como se o fato de ser uma mulher gorda dificultasse para ela a apreciação destas características.

Outros episódios ilustram também a maneira como o corpo de Maria Luísa serve para sistematicamente excluí-la dos ambientes que pretende frequentar, como a escola, por

exemplo, em que a personagem era constantemente interpelada por gritos que a chamavam de “baleia”, “orca” e “monstro da Arrábida”, ainda que procurasse esconder seu corpo sob roupas largas, que nem sempre a aqueciam. Além disso, também em sua época escolar, Maria Luísa relata que preferia acordar mais cedo e banhar-se sozinha a lavar-se em frente às suas colegas, uma vez que não queria que nenhuma delas visse seu corpo.

Um dos acontecimentos mais marcantes, no entanto, e que melhor ilustra a maneira como a forma física de Maria Luísa representou o seu exílio, sua exclusão de espaços comuns e da convivência com os demais, é o momento em que seu namorado, David, pede a ela que não o visite mais:

“Diz, David. Diz a verdade. Gozam contigo porque arranjaste uma gorda, não é?! É por isso. Por ser gorda. Por não ser como as raparigas de quem todos gostam e falam, a quem assobiam e mandam piropos. As normais. Gozam contigo porque sou gorda!” temo ouvi-lo, mas quero a confirmação. E quero atirá-lo contra os seus sentimentos, medos e inseguranças. Expira fortemente. Passa a mão pela testa. “Dizem que arranjei um peso-pesado”, exclama. A resposta certa, finalmente. A esperada. A reprovação que vem de trás e conheço bem. (FIGUEIREDO, 2018, p. 119)

A maneira como a narradora afirma que as mulheres que não são gordas são “as normais” deixa claro que a personagem não reconhece a si mesma ou a seu corpo como fazendo parte deste meio de convivência, o que é corroborado pelo pedido de David, que não quer mais ser visto com ela por medo de sofrer zombarias por parte dos amigos. Maria Luísa diz, ainda, conhecer bem esta reprovação com relação à sua aparência, deixando claro que as ofensas e críticas não perduraram apenas através de sua vida escolar, mas também ao longo da vida adulta.

Na visão de Nancy (1996), a temática do corpo como representação máxima do exílio vem da dualidade entre o interior e o exterior, de nossa capacidade de possuir um mundo interior que reflete sobre o corpo, e que nem sempre está de acordo com esta exterioridade (o corpo é o que mostramos de nós para o mundo, mas há muito mais no interior). Além disso, existe a constante contradição de que, ao mesmo tempo, somos e não somos nosso corpo – dele depende nossa existência e nossa representação terrena, mas somos apenas inquilinos que o habitam por um tempo determinado, finito.

Após passar por dois abortos espontâneos atribuídos à sua idade e peso, a protagonista decide submeter-se a uma gastrectomia, vista por ela como última alternativa para que pudesse ser alguém “normal” aos olhos da sociedade, para que pudesse deixar de ser vista por si mesma e pelos outros apenas como “a gorda”. Ao acordar da cirurgia e ser informada de que tudo correria bem, Maria Luísa relata que

Eu tinha sido amplamente cortada e permanecia manchada de sangue, mas respirava e estava ali com uma única certeza: “Quem manda aqui sou eu!”. E o meu corpo ia piar fininho. Quietinho. Dobrado sobre si. E eu dizendo-lhe, “subestimaste-me. Afinal não conhecia assim tão bem a mulher com a qual te meteste.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 125)

Mais adiante, a narradora afirma ainda, a respeito de seu corpo, que “Ele chiava de dor, e a sua dor era também minha.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 125)

Neste trecho, podemos ver claramente na personagem a contradição apontada por Nancy (1996) na relação entre o ser humano e o próprio corpo. Chama atenção a maneira como a personagem refere-se ao próprio corpo como “ele”, como algo alheio a ela, que não faz parte do seu reconhecimento como “eu”. Até mesmo a sua construção “Ele chiava de dor...” (FIGUEIREDO, 2018, p. 125) contradiz a afirmação usual de “Eu estou com dor” que geralmente utilizamos ao experienciar algum tipo de sofrimento.

Após ter perdido quarenta quilos por conta da gastrectomia, a narradora afirma que “Deitei fora as roupas da gorda. Atirei-as para um contentor de reciclagem têxtil.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 204). Esta forma de referir-se à gorda, ela mesma no passado, como uma terceira pessoa, reforça a maneira como Maria Luísa nunca foi capaz de reconhecer-se com o corpo que costumava ter, e como nunca lhe agradou o que esta imagem representava.

No entanto, embora sua representação física tenha se alterado, a personagem ainda afirma reconhecer-se como gorda. Maria Luísa relata que, apesar do sucesso da cirurgia, “Ainda penso como gorda. Serei sempre uma gorda. Sei que o mundo das pessoas normais não é para mim. Continuo a ter o defeito, mas não se vê tanto; tornou-se menos grave.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 17). Neste trecho, podemos ter uma demonstração da dualidade proposta por Nancy (1996), que afirma que, ao mesmo tempo, somos e não somos o que nosso corpo representa. Para Maria Luísa, ser gorda foi o que a representou por tantos anos

que, mesmo após emagrecer, ainda vê a si mesma como “uma gorda”. Para ela, ser gorda não parece depender de sua forma física: parece tratar-se de um estado mental, algo que a definiu durante toda a vida, e que se tornou parte dela, independentemente de seu peso.

A partir destas considerações, podemos afirmar que o corpo sempre representou, para Maria Luísa, uma fonte de exílio. Além de ter sido privada de locais e experiências por conta de sua forma física, a personagem nunca foi capaz de se reconhecer. Quando gorda, não era capaz de aceitar aquele corpo como sendo o seu e, após emagrecer, como tanto desejava, não se reconhece como habitante daquele novo corpo, tendo sempre uma visão dissonante de si mesma.

2. A necessidade de escrever

De acordo com Said (2003), faz parte da experiência do exilado buscar meios de retomar o controle sobre a própria existência. Para o autor, uma das maneiras encontradas de recuperar este controle reside na arte e na capacidade do ser humano de criar realidades alternativas, novos mundos em que é possível vivenciar a estabilidade e a permanência das quais foram privados.

Na visão de Blanchot (1987), a urgência da escrita é uma forma através da qual a necessidade de criação e fuga se manifesta naqueles que vivem situações limítrofes, como o exílio. A escrita é, segundo ele, uma forma de proteger-se “do mundo onde agir é difícil, estabelecendo-se num mundo irreal sobre o qual reina soberanamente.” (BLANCHOT, 1987, p. 46)

Para o autor, a escrita, conforme demonstram as obras de Kafka, tem origem no desespero, no sentimento de inadequação e na necessidade de salvação, que compelem o autor para fora de si mesmo e que reverbera como uma espécie de capacidade criativa.

Na obra de Figueiredo (2018), percebemos com clareza a maneira como a narradora, Maria Luísa, sente-se compelida a escrever, como uma estratégia de fuga de sua vida marcada por relações familiares complexas e pela aversão e não reconhecimento de si e de seu corpo. Em um dos trechos do romance, sofrendo após o fim do namoro com David, com quem mantinha uma relação que beirava a dependência, a personagem relata:

Às vezes pensava “agora não aguento” e escrevia nos meus cadernos qualquer coisa para continuar. A história de um homem do café que se oferecia para ajudar outro que não conhecia, mas que tinha sido expulso de casa pela mulher traída, ou o episódio das sandálias de salto alto que o papá, aos dez anos, me comprara na avenida 24 de Julho, em Lourenço Marques, contra a vontade da mamã, para quem três centímetros de salto eram um incentivo ao caminho da desonra. Escrevia sobre conversas que ouvia na mesa do café, tal e qual como as ouvia, ou introduzindo elementos especulativos, morigeradores, manipulando a realidade. Eu não aguentava a vida. Estava metida num jogo que me via obrigada a jogar sem lhe ver o fim. Por isso escrevia. (FIGUEIREDO, 2018, p.44)

Neste trecho, percebemos a necessidade da personagem de escrever como alternativa aos sofrimentos de sua existência, como se, através deste ato, Maria Luísa pudesse apartar-se de si mesma e de sua realidade, imaginando situações fictícias, lembrando e recriando eventos do passado. Além disso, a escrita parece representar, para ela, uma maneira de conseguir seguir em frente, um suporte para que possa continuar viva, que pode soar tão essencial como comer ou respirar, o que é corroborado por outra passagem do romance, um pouco mais adiante:

Podia viver sem o David e fantasiar. Sabia viver sem os que amava, mas sem a escrita a vida não tinha como continuar. A estrada acabava. O ruído colossal das marés de setembro, nas praias da Comporta, esvaziava-se. Sem escrita não havia uma casa onde chegar, tirar o casaco, pendurá-lo, acarinhar a cadela, levá-la à rua, regressar, alimentá-la, sentar-me no sofá e apreciar o gesto. Podia viver sem tomar banho, sem beijos, mas sem escrita não. (FIGUEIREDO, 2018, p.45)

Ainda em outros trechos da obra, Maria Luísa reafirma a sua urgência pela escrita, especialmente nos momentos mais difíceis que precisa enfrentar, como a doença e a proximidade da morte de seu pai, o falecimento da mãe, os abortos espontâneos que sofreu e o fim do relacionamento com David. Ela relata que “Nos dias piores, para me sentir viva, escrevia os meus cadernos” (FIGUEIREDO, 2018, p. 97)

Desta maneira, percebemos que Maria Luísa reflete a teoria de Blanchot (1987) de que a escrita exerce forte atração sobre o artista que deseja subtrair-se dos sofrimentos e da seriedade da vida. Para a narradora de *A Gorda*, o ato de escrever parece significar muito mais e ser muito mais profundo do que uma fuga ou uma alternativa à sua existência: parece ser uma condição básica para que ela possa existir, seguir em frente e manter-se viva.

Conclusão

De acordo com Said (2003), a temática do exílio é algo muito recorrente em nossos tempos, e algo tão marcante que somos constantemente compelidos a pensar e a falar a respeito. Conforme pudemos perceber ao longo do desenvolvimento deste artigo, a literatura é uma fonte constante de reflexões e problematizações acerca das inúmeras formas de exílio possíveis.

A obra *A Gorda* nos permitiu não apenas abordar as formas mais tradicionais do que seria o exílio, que evoca imagens de ruptura com a pátria, com a família e com a cultura de origem de um indivíduo. Mais do que isso, o romance nos provoca a pensar a respeito do exílio sob um prisma menos óbvio e menos tradicional: o exílio que vem de nós mesmos, do corpo, e que é, por si só, constituinte de nossa existência. O romance trata a respeito deste tema como algo primordial, que está presente a cada página e que permeia toda a narrativa, desde as construções espaço-temporais até as relações travadas entre os personagens, e destes consigo mesmos.

Além disso, a obra de Figueiredo (2018) é condizente com a fala de Said (2003) de que o exílio e os sentimentos de quem o atravessa não devem ser romantizados. A maneira como a autora retrata esta questão, a partir dos olhos da narradora Maria Luísa, nos deixa entrever a angústia e o sofrimento que, para a personagem, viver sem reconhecer-se como alguém “normal”, como parte integrante da sociedade que a cerca.

Entramos em contato também, através do romance, com as reflexões suscitadas por Blanchot (1987) e Said (2003) no tocante à necessidade e à urgência criativa daqueles que vivem em exílio. Na obra analisada, a necessidade da escrita por parte da personagem Maria Luísa deixa-se entrever como condição necessária à sua própria existência, como alternativa de fuga e criação de uma realidade paralela que a narradora pode controlar.

Conforme percebemos, o exílio, em suas mais diversas manifestações e facetas, é um assunto que não pode ser ignorado em nossos tempos, uma vez que reflete a realidade de milhares de povos e indivíduos ao redor do mundo. Refletir a respeito do exílio é pensar também sob um prisma humanitário, compreendendo diferentes vivências e estabelecendo diálogos sociais, políticos e culturais.

Referências

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

FIGUEIREDO, Isabela. **A gorda**. São Paulo: Todavia, 2018.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. *In: Archipiélago*. Madrid: Arco. n. 26-27, 1996.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad, Pedro Maia. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

A SOCIEDADE MEDIEVAL SICILIANA NA POESIA “IL CONTRASTO”, DE CIELO D’ALCAMO

Rafael Vidal dos Reis¹

RESUMO: O presente artigo, intitulado **A sociedade medieval siciliana na poesia “Il Contrasto”, de Cielo D’Alcamo**, refere-se ao estudo da sociedade siciliana no Século XIII a partir das marcas literárias árabes na poesia desse poeta siciliano. O objetivo desse artigo é descrever a sociedade siciliana no reinado de Frederico II de Hohenstaufen, na primeira metade do Séc. XIII.

Palavras-chave: Literatura siciliana; Literatura Comparada; Cielo D’Alcamo; Poesia; Frederico II de Hohenstaufen.

SOMMARIO: Il presente articolo scientifico, intitolato **La Società siciliana del medioevo nella poesia il Contrasto di Cielo D’Alcamo** si riferisce alla ricerca sulla società siciliana nel XIII Secolo attraverso delle marche letterarie arabe nella poesia di questo poeta siciliano. L’obiettivo di questo studio è descrivere la società siciliana nel regno di Federico II di Hohenstaufen nella prima metà del tredicesimo Secolo.

Parole-Chiavi: Letteratura Siciliana; Letteratura Comparata; Cielo D’Alcamo; Poesia; Federico II di Hohenstaufen.

Introdução

O presente artigo, intitulado **A sociedade medieval siciliana na poesia “Il Contrasto”², de Cielo D’Alcamo**, refere-se ao estudo da sociedade siciliana no Século XIII a partir das marcas literárias árabes na poesia desse poeta siciliano. O objetivo desse artigo é descrever a sociedade siciliana durante o reinado de Frederico II de Hohenstaufen³, na primeira metade do Séc. XIII, em que Cielo D’Alcamo escreveu o seu livro de poesia nomeado de **Il Contrasto**. A poesia de D’Alcamo tivera o objetivo de descrever e narrar a então miscigenada sociedade do reino da Sicília, descrita por Kantorowicz (1957) como a

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e Bolsista da CAPES; Licenciado em Letras: Português e Italiano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro -UFRJ. E-mail: ra_fa_vidal@hotmail.com.

² A poesia **Il Contrasto** também é conhecida pela crítica literária como **Rosa Fresca Aulentissima**, por ser o primeiro verso declamado por D’Alcamo na poesia.

³ Hohenstaufen foi uma importante família nobre da Suábia, região do sudoeste da Alemanha. A casa de Hohenstaufen fora de uma importante linhagem de príncipes suábios que, nos Séculos XII e XIII, se tornaram imperadores do Sacro Império Romano-Germânico e Reis da Sicília.

primeira sociedade laica do continente europeu. O período histórico é revisitado pela crítica literária devido ao processo de miscigenação do reino da Sicília e ao financiamento, por parte do rei e imperador Frederico II, da produção literária de Cielo D'Alcamo, assim como de todos os poetas da *Scuola Siciliana* (primeiro movimento literário da literatura italiana). A *Scuola Siciliana* representa o nascimento da literatura italiana, de acordo com Francesco De Sanctis (2015) e Michele Amari (1854). O teórico oitocentista Amari (1854) apresenta, em seus estudos sobre interculturalidade, a herança deixada pelos árabes na Sicília. Esse povo semita, ao longo do Século IX ao Século XIII, ajudou a constituir a identidade siciliana juntamente com os latinos, gregos, judeus, normandos e germânicos, povos que se miscigenaram e constituíram o que conhecemos como siciliano.

1. As diversas colonizações na Sicília

Antes de iniciar a descrição da sociedade medieval siciliana na poesia **II Contrasto** de D'Alcamo, é importante falar sobre os povos que colonizaram a Sicília antes do período histórico do reinado de Frederico II, Rei da Sicília e Imperador do Sacro Império Romano-Germânico. Antes do reinado de Frederico II, período histórico estudado no presente artigo, a atual região da Sicília fora colonizada por outros povos de diferentes etnias. A colonização na Sicília iniciou-se no Século VIII a. C com o povo grego, ficando conhecida como *Magna Grécia*. Já a partir do Século V a. C até o Século III a. C, essa região fora de domínio da civilização cartaginesa⁴. Ao fim da primeira guerra púnica, a ilha da Sicília tornou-se uma das províncias romanas. Na Idade Média⁵, entre mais ou menos 440-493, de acordo com Amari (1854), a Sicília passou a pertencer ao povo vândalo⁶ por motivo das inúmeras invasões ao

⁴A civilização cartaginesa ou civilização púnica foi uma civilização da Antiguidade fundada pelo povo fenício, originário de Canaã-Israel, pertencente ao grupo ou família canaanita, que se desenvolveu na Bacia do Mediterrâneo entre o fim do Século IX a. C e meados do Século II a. C e rivalizou com a maior potência da época, o Império Romano.

⁵Idade Média é um período histórico da Europa entre os Séculos V e XV. Inicia-se com a queda do Império Romano do Ocidente e termina no final de 1453 com o Renascimento e o Humanismo.

⁶Os vândalos eram uma tribo de origem germânica que se expandiu pela Península Ibérica, ao norte da África e no Império Romano, no Século V a.C.

Império Romano do Ocidente⁷, marcando na historiografia a queda deste império para os chamados povos bárbaros⁸.

No ano de 493, a Sicília passa novamente por um período de invasões, em que houvera o domínio Ostrogodo, no período de 493-555 d.C. No Século VI d. C, a história da Sicília começa a ser escrita na historiografia, isto é, começa a ser documentada pelos historiadores a partir da conquista bizantina, em 535 d.C. Com a conquista bizantina, iniciou-se uma nova colonização grega na Sicília, ou seja, uma colonização oriental⁹ nesta região do Mediterrâneo. A colonização bizantina foi marcada por duas marcas difusoras da miscigenação na Sicília: a língua grega e a arquitetura, correspondente aos templos religiosos da Antiguidade e do Cristianismo Ortodoxo. Os gregos, por meio dos bizantinos, foram os primeiros povos a compor a miscigenação com os árabes, latinos, normandos, judeus e germânicos, os quais contribuíram para a formação e a identidade do povo siciliano.

2. A colonização árabe na Sicília e o nascimento da *Letteratura Italiana*

No ano de 720, os árabes, que se originaram na atual Tunísia, iniciaram as invasões à Sicília e, no ano de 827, Século IX, conquistaram a cidade de Siracusa¹⁰, iniciando a colonização nesse território do Mediterrâneo, segundo o estudioso Michele Amari (1854). A colonização árabe perdurou por dois séculos na Sicília, entretanto, é notável dizer que, ao longo desses dois séculos, o chamado Emirado da Sicília deu inúmeras contribuições à sociedade siciliana. As contribuições se deram nas áreas da ciência, da literatura e da arte. Amari (1854) fala da grande contribuição do poeta árabe-siciliano, Ibn Hamdis, considerado o maior poeta nos tempos de dominação árabe na Sicília. Ibn Hamdis é o grande precursor e contribuidor dos poetas sicilianos, como Giacomo Da Lentini, Pier delle Vigne, Stefano

⁷ Império Romano do Ocidente era a parte ocidental do antigo Império Romano, configurando a metade desse poderoso império, mas, após a sua divisão por Deocleciano, em 286 d. C, passaram a existir dois impérios: Império Romano do Ocidente e Império Romano do Oriente.

⁸ Os povos bárbaros eram todos os povos não pertencentes à cultura greco-romana, de acordo com De Mauro (1991).

⁹ Os gregos são considerados orientais, na visão de Amari (1854), devido à sua orientalização por parte da Igreja Católica Ortodoxa e do Império Bizantino.

¹⁰ A cidade de Siracusa, localizada na Sicília, tornou-se a primeira cidade a ser conquistada pelos árabes-berbere, povo originário da região do Magrebe, no norte da África. A posição geográfica de Siracusa possibilitou a constituição rapidamente de uma colônia árabe depois da conquista da cidade sobre os bizantinos, principalmente por causa do seu porto e da aproximação com o califado árabe ao norte da África e com a Espanha muçulmana, localizada ao sul da península ibérica.

Pronotaro, Rinaldo D'Aquino, Giacomino Pugliese e Guido Delle Colonne. Os seis poetas descritos acima, além de Cielo D'Alcamo, formaram a *Scuola Siciliana*, que marca o nascimento da literatura italiana na região da Sicília, um século após a queda do Emirado da Sicília e a posterior ascensão do Reino Normando, da dinastia de Altavilla, iniciada pelo Conde Rogério I¹¹. Da *Scuola Siciliana*, surgiu a *Letteratura Volgare* ou Lírica Vulgar Siciliana¹². Esses poetas receberam as contribuições de Ibn Hamdis e da literatura árabe clássica através da poesia amorosa, fazendo desse gênero literário o início da renomada literatura e cultura italiana.

Além de Giacomo Da Lentini, Guido Colonne e dos demais poetas descritos acima, o poeta Cielo D'Alcamo compôs o grupo de poetas da *Scuola Siciliana*, primeira escola literária da literatura italiana, na qual os poetas da corte de Frederico II passaram a ser chamados de *Siciliani*¹³ pela crítica de Francesco De Sanctis (2015), primeiro teórico a reconhecer a Sicília como local do nascimento da literatura nacional italiana e nomeou esses poetas por pertencerem a essa escola literária. O livro **Storia Della Letteratura Italiana**¹⁴ só foi escrito no Século XIX, após a unificação do Estado Nacional Italiano em 1866. Antes dessa época não havia o reconhecimento da literatura italiana, mas de literaturas regionais, como siciliana, toscana, úmbria e etc, todavia essas literaturas regionais estavam em alta produção a mando do Estado Pontífice, dos ducados, dos marquesados e dos condados, que poderiam ou não estar na condição de vassalos do Sacro Império Romano-Germânico, do Reino da França ou do Reino da Espanha.

A *Scuola Siciliana* tem um papel central no fluxo da literatura italiana, em vista da transformação literária que ela acrescentou à Itália, em virtude do processo literário ter iniciado a partir da oralidade com os poetas sicilianos, na qual teóricos como Guisan (2009) defendem que esse processo de oralidade é chamado de *oratura*¹⁵, ou seja, a transcrição de

¹¹ Rogério é o nome traduzido para o português do italiano Ruggero. Rogério foi o primeiro nobre da dinastia de Altavilla a governar a Sicília.

¹² O termo *Letteratura Volgare* ou Lírica Vulgar Siciliana foi estabelecido pelo teórico Francesco De Sanctis (2015), referindo-se à produção literária da *Scuola Siciliana*, na qual os textos passaram a ser escritos em vulgar siciliano, que adquiriu *status* de língua literária, e já não mais em latim.

¹³ *Siciliani* significa sicilianos e, desta palavra, originou-se o termo usado em relação aos primeiros poetas da literatura italiana, elaborado por Francesco De Sanctis, no Séc. XIX.

¹⁴ O livro **Storia Della Letteratura Italiana** foi escrito por Francesco De Sanctis (2015).

¹⁵ Guisan (2009, p. 22) defende que a *oratura* é o termo ideal para a literatura oral, conforme a necessidade da escrita. Ele diz em sua teoria a obrigatoriedade da escrita para que exista a literatura, em vista do termo

uma língua vulgar. Guisan defende que essa língua vulgar, o vulgar siciliano, antes de ser elevado a língua de corte ou *nova koiné*¹⁶ era utilizado apenas de forma oral, fazendo com que os poetas apenas declamassem as suas poesias, copiando os poetas gregos da Idade Antiga. A teórica Ellen Constans (2004) classifica a *oratura*, termo utilizado por Guisan, como literatura popular antiga ou paraliteratura, em razão desse gênero literário vir de uma origem popular e ter a sua aplicabilidade na oralidade. A teoria de Guisan (2009) e de Constans (2004) dialogam de acordo com a historiografia, dado que a literatura tem a escrita como base na Idade Média e é restrita à nobreza e ao Clero. Ambos os teóricos vão negar que essa oralização das poesias seja a alta literatura e podemos comparar a literatura latina, grega ou árabe, nas quais essas literaturas/altas literaturas apresentam uma uniformização da escrita e a rigidez das métricas para a composição da poesia.

A poesia de Cielo D'Alcamo está atrelada à teoria de Guisan e Constans, de forma que o pedido do rei Frederico II da Sicília fez com que D'Alcamo elevasse o vulgar siciliano a uma *nova koiné*, no Século XIII, nas décadas de 30 e 40. O rei Frederico II pede a Cielo D'Alcamo que descreva em suas poesias a miscigenação da sociedade siciliana, mas, para que esse objetivo fosse alcançado, o vulgar siciliano deveria se tornar uma língua de cultura, por isso, o poeta siciliano se baseou no modelo latino, principalmente na formulação da sintaxe do vulgar siciliano, elevando à língua de corte. Entretanto, Dante Alighieri, em seu tratado lingüístico **De Vulgari Eloquentia**, nega que a produção de D'Alcamo tenha sido escrita em vulgar siciliano ilustre (*Nova koiné*). Na teoria de Frederico II, essa língua deveria ser bela e refinada como o latim, por essa razão, o modelo a ser copiado era a língua latina por causa da aproximação geográfica do Reino da Sicília com Roma, pela alta tradição e difusão da língua latina.

Podemos confirmar que, antes da uniformização da escrita pelos integrantes da *Scuola Siciliana*, o que existia era uma produção oral que teóricos como Guisan (2009) nomeiam de *oratura* e Constans (2004) intitula de paraliteratura/literatura popular, uma vez que a produção literária ficava restrita à declamação (oralidade), não tendo a escrita como base do

literatura vir de *littera*, termo latino correspondente a escrita ou o ato de escrever. Não pode haver literatura sem escrita, por isso, Guisan defende que a oralidade dentro da literatura sem o apoio da escrita é *oratura*.

¹⁶ Língua de Corte ou *Nova Koiné*, termos utilizados para designar à evolução de uma língua vulgar a condição de língua escrita, é o que os linguistas chamam de língua de cultura. O termo língua de cultura remete a uma língua literária, a uma língua de prestígio, como o Latim.

processo de normatização linguística. O poeta Cielo D'Alcamo, diferentemente dos demais poetas sicilianos, manteve traços orais do vulgar siciliano nas suas poesias, contrariando o uso do vulgar siciliano ilustre (língua literária), na visão de Alighieri (1997, p. 9). Com isso, o que se tem na poesia **Il Contrasto** é uma transcrição do oral a partir da escrita do vulgar usado pelo poeta. O estudioso Cono Antonio Mangieri relata em seu **Il Contrasto di Cielo D'Alcamo (Proposta di Lettura)** que o poeta:

Usou vocábulos de diversos dialetos peninsulares para construir uma língua oponível aquele siciliano literário (siciliano ilustre) imposto pela *Magma Curia*¹⁷ aos rimadores do reino siciliano (MANGIERI, 2003, p. 4, tradução minha)¹⁸.

Mangieri (2003) confirma que D'Alcamo mesclou o vulgar siciliano com outros vulgares ou dialetos peninsulares, por esse motivo, não usou o vulgar ilustre, mas valorizou o vulgar siciliano falado com a inserção e variação de palavras que vinham de outros locais do reino da Sicília, como Calábria, Apúlia e etc. O teórico conclui seu texto afirmando que a opção de não escolher o vulgar ilustre remete à descrição da miscigenação linguística na sociedade siciliana. Todavia Monteverdi se opõe à hipótese de Mangieri, alegando que Cielo buscava criar uma *nova koiné* que pudesse contrapor à *Magma Curia* de Frederico II (MANGIERI, 2003, p. 10). Sobre a produção de Cielo D'Alcamo, considerando as teorias apresentadas por Guisan (2009), Constans (2004), pela crítica literária de Alighieri (1997), por Mangieri (2003), fica comprovado que a literatura italiana possui uma ramificação popular no seu nascimento, apesar de ter na sua essência o erudito ou a busca pelo erudito. O exemplo da busca pela alta literatura está nas poesias de Giacomo da Lentini, criador do soneto. Suas poesias seguem o padrão estabelecido pelo tribunal literário do imperador Frederico II, que tinha as literaturas greco-romana e árabe como base para a produção literária da *Scuola Siciliana*.

¹⁷*Magma Curia* era o tribunal representado por figuras jurídicas e magistrados, porém presidido pelo próprio Frederico II. Havia uma jurisdição literária no grupo de poetas e homens de cultura, sicilianos ou provenientes de outras regiões do reino. Um dos magistrados foi Pier della Vigne.

¹⁸ ... *Cielo avesse utilizzato a bella posta vocaboli di diversi dialetti peninsulari, per costruire una lingua opponibile a quella siciliana letteraria ('siciliano illustre') imposta dalla Magma Curia ai rimatori del Regno Svevo* (MANGIERI, 2003, p. 4).

O poeta siciliano Cielo D'Alcamo, além de ser um poeta e dramaturgo do reinado de Frederico II, era um *giullare*, palavra derivada do latim *iocus*, que significa jogo. A figura do *giullare*, no Século XIII, se modificou em relação aos séculos anteriores, pois era a figura que entretinha a elite, a corte, e ao povo, porém Le Goff descreve a possibilidade do *giullare* ser visto de forma positiva ou negativa, já que dependia de suas ações, como por exemplo, fazer alguma brincadeira ou jogo que ferisse a honra de determinado cidadão ou o riso, ato recriminado pelo Vaticano até o Século XII por ser diabólico, uma vez que o Clero alegava a incorporação do satanás no corpo do homem:

O *giullare* é em qualquer medida a figura da dupla natureza do homem criado por Deus, mas depois caiu no pecado original. Os seus pensamentos e as suas ações podem, portanto, inclinar para o caminho do bem ou para o caminho do mal, e manifestar a sua natureza de filho de Deus, criado a sua imagem ou do pecador manipulado pelo demônio. Pode ser o *giullare* de Deus ou o *giullare* do diabo (LE GOFF, 2016, p. 123, tradução minha)¹⁹.

A partir da citação de Le Goff, percebe-se a forma que a sociedade medieval enxergara o *giullare*, sempre com aspectos negativos e muitas vezes excluía-se os aspectos positivos, principalmente pela função desempenhada de entreter as pessoas. A crítica literária de Amari (1854) defende que Cielo D'Alcamo era um típico poeta siciliano que transitava entre o popular e a alta literatura, a corte, por isso, fora considerado o precursor da ascensão literária italiana, ascendendo da origem popular à literatura de corte. Em contrapartida, a teoria elaborada por Constans (2004) classifica D'Alcamo como um poeta médio, em razão dele transitar pelos dois polos literários, o popular e a alta literatura. Sabe-se que ele escolheu estar mais próximo da literatura popular que da chamada alta literatura, todavia Mangieri diz “...porquê o autor [D'Alcamo] não deveria ser um *giullare*, mas sim um estudante da *Scuola Medica Salernitana*²⁰” (MANGIERI, 2003, p. 4)²¹. O teórico descreve o poeta siciliano como

¹⁹Il *giullare* è in qualche misura l'illustrazione della duplice natura dell'uomo, creato da Dio ma decaduto dopo il peccato originale. I suoi pensieri e le sue azioni possono dunque inclinare verso il bene o verso il male, manifestare la sua natura di figlio di Dio, creato a sua immagine, o di peccatore manipolato dal demonio; può essere *giullare* di Dio o *giullare* del diavolo (LE GOFF, 2016, p. 123).

²⁰ Primeira faculdade de medicina da Europa. A *Scuola Medica Salernitana* foi fundada no Século IX, de acordo com Edoardo D'Angelo (2005, p. 1). A partir do Século XI, a faculdade tornou-se um local de intercâmbio cultural com a inserção dos médicos e tradutores árabes, judeus e gregos. A importância da *Scuola Medica Salernitana* para o Renascimento e o Humanismo é de grande relevância, pois, foi nesta instituição que Leonardo Da Vinci aprendeu anatomia (dissecar corpos) com os médicos árabes e judeus, assim como, Avicenna,

um artista popular, porém com um alto grau de instrução: primeiro pela possibilidade em ser um estudante de medicina; segundo por estar em uma instituição italiana de longa tradição de médicos árabes, judeus e gregos; e terceiro pela própria instituição se transformar em um local de tradução dos tratados médicos árabes e de textos literários da literatura árabe clássica. O estudo de Mangieri (2003) abre a possibilidade de D'Alcamo não ser um *giullare*, dado que grande parte dos teóricos italianos nega esta possibilidade e afirma que o poeta foi um *giullare*. Um ponto que chama atenção é que todos os poetas da *Scuola Siciliana* possuíam um alto grau de instrução, portanto, Amari (1854), Kantorowicz (1957) e Abulafia (2005) afirmam que os poetas foram funcionários do alto escalão do imperador Frederico II. Um exemplo que confirma essa afirmação é o de Giacomo da Lentini, tabelião de todo o reino da Sicília e grande poeta. Nesse contexto, levando em consideração o requisito da *Magma Curia* (alto grau de instrução), seria impossível Cielo se tornar um poeta da *Scuola Siciliana* e receber financiamento do imperador se ele não fosse diplomado ou instruído.

Retornando a figura do *giullare*, é através dos franciscanos que ocorre a mudança na forma da sociedade medieval enxergar esse poeta médio. O *giullare* modifica a forma de se comunicar, deixando a gesticulação²², o que classificara como um *giullare* satânico e passa a recitar, a usar a fala para que pudesse se expressar, o que o torna um *giullare* de palavras na teoria franciscana, de acordo com Le Goff:

No Século XIII, o *giullare* se torna um personagem realmente positivo. E ele se torna positivo sobretudo graças às ordens franciscanas. Isto é evidente no caso de São Francisco de Assis: mas nenhum deles, na Idade Média é declarado *giullare* de Deus. Todavia, ele precisa ser o *giullare* de palavras, isto significa evitar a gesticulação, mas considera a própria pregação pelo

Averroè, Constantino o Africano, Alíbn Abbas, al-Jazzar, Rhazes e Isaac Israeli Bem Solomon, todos eles são médicos que estudaram ou lecionaram na *Scuola Medica Salernitana* e contribuíram para a faculdade se tornar uma instituição de grande prestígio na Europa.

²¹ ...perché l'autore non dovrebbe essere stato un *giullare*, bensì uno studente della *Scuola Medica Salernitana* (MANGIERI, 2003, p. 4).

²² A gesticulação é uma forma tradicional de comunicação italiana que foi estereotipada pela mídia na atualidade. Inclusive acredita-se na possibilidade da gesticulação ter surgido na Idade Média por causa da falta de compreensão entre os povos habitantes da península itálica, decorrente das diversas etnias e das diferentes línguas e dialetos que são até hoje incompreensíveis entre os povos de diferentes regiões italianas, mas a partir da escolha do dialeto fiorentino a posição de língua nacional italiana, em 1866, tornou-se concreto à comunicação entre os italianos.

seu caráter narrativo e popular, exatamente semelhante ao mistério salvífico dos *giullari* (LE GOFF, 2016, p. 126-127, tradução minha)²³.

É desta forma que o *giullare* ganhou uma nova conotação no Século XIII, principalmente por São Francisco de Assis ser um santo que sabia rir e fez do riso uma das suas expressões espirituais, o que fez com que os pecadores sentissem a sua santidade, de acordo com Le Goff (2016, p. 127). Finalizando as mudanças geradas neste século, o teórico Ramon Llull coloca o *giullare* em cena com mais versatilidade, o que determina a sua posição não apenas de um mero portador de entretenimento, mas um herói literário, assim como Reis (2019) cita em seus estudos o personagem Orlando de Boiardo²⁴, um grande cavaleiro do Humanismo, no Século XV, que retorna as suas origens de um herói épico da Alta Idade Média. Le Goff deixa bem claro o posicionamento de Llull relação à figura *giullaresca*:

Os romances inspiradores do catalão Ramon Llull ao final do Século XIII, colocam em cena os *giullari* mais versáteis. O *giullare* não é mais o único portador de diversão, mas ele mesmo se torna o herói literário. Sobretudo, é verdade, sempre que o *giullare* se torna o trovador. (LE GOFF, 2016, p. 127, tradução minha)²⁵.

O teórico Ramon Llull, já no Século XIII, iguala a condição dos *giullari* a condição heroica dos heróis na literatura. Os personagens postos como exemplos são os cavaleiros medievais do Século X ao XII, de acordo com os estudos de Reis (2017; 2018), onde esses heróis medievais tornaram-se épicos, ao exemplo de Orlando, da Canção de Orlando; Siegfried, da Canção dos Nibelungos e Tristão, do Romance de Tristão e Isolda. A partir dos estudos comparativos de Reis sobre os cavaleiros épicos na Idade Média, comprova-se o percurso percorrido pelos *giullari* para que pudessem alcançar a posição de herói, assim como

²³*Nel secolo XIII il giullare diviene così un personaggio veramente positivo. E lo diviene soprattutto grazie agli ordini mendicanti. Cio è evidente nel caso di San Francesco d'Assisi: nessuno più di lui, nel Medioevo, si è dichiarato <<giullare di Dio>>. Tuttavia egli precisa di essere giullare <<di bocca>>, cioè di evitare la gesticolazione ma considera la propria predicazione, per il suo carattere narrativo e popolare, simile appunto al mestiere salvifico dei giullari (LE GOFF, 2016, p. 126-127).*

²⁴ O personagem Orlando refere-se ao cavaleiro épico Orlando da epopeia *Orlando Innamorato*, escrita no Século XV, obra do escritor italiano Matteo Maria Boiardo.

²⁵*I romanzi edificante del catalano Ramon Llull, alla fine del XIII secolo, mettono in scena dei giullari più versatili. Il giullare non è più solo portatore di svago, ma diviene lui stesso eroe letterario. Soprattutto, è vero, allorché da giullare diventa menestrello (LE GOFF, 2016, p. 127).*

os herói das epopeias extrapolaram todas as irrealidades do mundo fantástico, alcançando a posição de heróis épicos:

No plano do maravilhoso o herói realiza as suas conquistas através das mais sangrentas batalhas e guerras que ao serem somadas a todos os feitos são vistos pela crítica como épico, entretanto o maravilhoso inclui elementos que não são comuns ao plano histórico, como os episódios fantásticos e a grandiloquência. (REIS, 2018, p. 21).

Adaptando a teoria de Reis ao contexto dos *giullari* na Sicília, podemos confirmar todo o percurso desse poeta médio igual aos heróis épicos, dado que eles extrapolaram todas as irrealidades mediante a mudança de contexto do riso, visto e condenado como o elo com satanás, contudo São Francisco de Assis, um personagem mítico, vai ajudar os *giullari* a superar todas as trajetórias do mundo fantástico, inclusive é a nova concepção sobre o riso do próprio São Francisco de Assis, que modificou o pensamento do Clero. Com a nova percepção e teoria do riso elaborado por São Francisco de Assis, mostrou-se a verdade sobre esse comportamento na Idade Média, modificando e comprovando a sociedade medieval que o riso pode ser uma expressão de felicidade e paz com Deus.

Como já dito anteriormente e retornando a poesia de *D'Alcamo*, o poeta/*giullare* descreve a sociedade medieval siciliana no Século XIII, como uma sociedade miscigenada, em que essa sociedade era composta de árabes, gregos, judeus, normandos, latinos e germânicos. A poesia **II Contrasto** usa o sarcasmo para descrever a tentativa de conquista do amante sobre a *fanciulla*²⁶ e descreve o dia-a-dia da sociedade em Palermo²⁷. Utilizarei alguns fragmentos da poesia de Cielo D'Alcamo para comprovar a miscigenação e a relação amorosa entre os personagens e a forma que essa sociedade laica se comportava.

O fragmento 4 da poesia, a *fanciulla* recusa o Amante, alegando que ele deveria partir, pois os seus familiares poderiam fazer algo contra ele, já que não era Católico Apostólico Romano, e sim um judeu, considerando que a união do casal seria impossível apesar do Reino

²⁶*Fanciulla* significa menina em língua italiana. O termo origina-se do latim *fantiolus-a*, suposto diminutivo na língua latina. Significa o período de pureza entre a infância a adolescência (PIANIGIANI, 1907, p. 504).

²⁷ Palermo Capital do Reino da Sicília e da atual região da Sicília. A cidade de Palermo foi fundada pelos árabes na dinastia Khalbiti, última dinastia a governar a Sicília antes da invasão e tomada da ilha pelo Conde Rogério de Altavilla.

da Sicília ser miscigenado. Havia um respeito e uma liberdade entre os católicos, judeus e muçulmanos, o que configura uma sociedade laica. 4 – *Maddona*²⁸:

Que o nosso amor se una, não quero que me agrade:
se aqui tu encontras meu pai com os meus outros familiares,
tenha calma, que eles não te pegarão, pois, estes bons corredores
mostra que é fácil para tu vir aqui
te aconselho de estar atento na sua partida.
(CONTRASTO, 1999, p. 3, tradução minha)²⁹.

No fragmento 5, o Amante alega que caso ele seja acusado de ter relações conjugais com a *fanciulla*, ele fugirá para a cidade de Bari, na Apúlia, pedindo para ser exilado, posto que nesta época iniciou-se o exílio dos árabes muçulmanos para a cidade de *Lucera* e as cidades ao redor, na região da Apúlia. Para obter o exílio, ele alegaria diante do Imperador Frederico II do Sacro Império Romano-Germânico e Rei da Sicília que era muçulmano e gritaria em público, “Viva o Imperador pela graça de Deus”. Esse grito em público era a forma para que não houvesse punição para as etnias que não tivessem o catolicismo como o seu credo religioso. Kantorowicz (1957) relata, em seu livro **Frederick The Second 1194-1250**, as relações conjugais entre muçulmanos, judeus e católicos na Sicília, dando uma grande contribuição e provando a miscigenação nesse reino do Mediterrâneo. Amari (1854) aprofunda os estudos sobre a miscigenação, relembrando os abusos sexuais nos diversos períodos de invasões a Sicília, relatando o aumento do processo de miscigenação a partir desses atos extremamente negativos. É importante recordar que antes dos normandos, a Sicília fora um Emirado Árabe muçulmano e, por esse motivo, havia uma grande comunidade de muçulmanos e judeus que viviam na corte em Palermo. 5 – Amante:

Se os teus familiares me encontram, o que eles podem fazer comigo?
nos coloco em defesa de duas mil augustali³⁰:
teu pai não me tocará, nem mesmo por quanta riqueza há a Bari.
Viva o Imperador pela graça de Deus!
Compreendes bela, o que eu dico?
(CONTRASTO, 1999, p. 3, tradução minha)³¹.

²⁸*Maddona* é a forma que o poeta *Cielo D'Alcamo* retrata a *fanciulla*.

²⁹*Ke 'l nostro amore ajùngasi, non boglio m'atalenti: se ti ci trova pàremo cogli altri miei parenti, guarda non t'ar[i]golgano questi forti cor[r]enti. Como ti seppe bona le venuta, consiglio che ti guardi a la partuta* (CONTRASTO, 1999, p. 3).

³⁰ Moeda do Reino da Sicília no Século XIII.

A forma sarcástica que D'Alcamo usa para descrever a sociedade e a forma com que ele se refere ao pai da *fanciulla* faz com que o poeta se distancie do modelo de poesia amorosa árabe e do *Minnesanger*³². Nos estudos sobre a poesia amorosa árabe, percebe-se que o poeta Cielo se afasta e rompe com o modelo amoroso utilizado por Giacomo Da Lentini, em que o homem vê a mulher como a sua amada, quase como um ser angelical. D'Alcamo rompe com esse modelo de poesia amorosa, sendo assim, ele não reproduz o modelo iniciado pelo poeta árabe-siciliano IbnHamdis. De acordo com os estudos de Bragança Júnior sobre a *Minnesanger*, não é possível interligarmos a poesia de Cielo D'Alcamo à lírica de amor alemã, já que a poesia lírica amorosa alemã é restrita aos romances de cavalaria e por termos uma sociedade siciliana laica, vista que essa sociedade apresentara o cristianismo, o judaísmo e o islamismo, abolindo a concepção medieval europeia de um reino católico ao norte ou muçulmano ao sul, em que o cavaleiro lutara para defender a donzela, a Igreja e os indefesos das três cruzadas realizadas contra os califados muçulmanos:

Os romances de cavalaria em médio-alto-alemão, a partir da segunda metade do século XII até o terceiro quarto da centúria posterior, são portadores de um estilo de pensar e de viver condizentes com a influência de motivos provençais, no que tange a lírica de amor – *Minnesang* – e do Norte da França, cujos tópicos centrais tratam da representação da nobreza em aventuras. (BRAGANÇA JÚNIOR, 2017, p. 33).

O Amante não se refere à dama como um homem cortês, mas um homem que deseja o corpo da mulher. Essa postura do personagem rompe com o código cortês que se baseia no código cavalheiresco³³. Por fim, quando o Amante se refere ao pai da *fanciulla* como *pàdreto*, ele está chamando de papaizinho. Nota-se o deboche do poeta ao mencionar o patriarca da família, infligindo não apenas a tradição judaico-cristã, mas também a muçulmana, uma vez que são religiões possuidoras de uma forte tradição patriarcal. Apoiando-se na tradição

³¹*Se i tuoi parenti trova[n]mi, e che mi pozzon fare? Una difesa mè[t]oci di dumili' agostari: non mi toc[c]ara pàdreto per quanto avere ha 'n Bari. Viva lo mperadore, graz[i'] a Deo! Intendi, bella, quel che ti dico eo?* (CONTRASTO, 1993, p. 3).

³²*Minnesanger* é a lírica amorosa alemã que surgiu no Século XII no Império Germânico e fora utilizada por Giacomo Da Lentini e os demais poetas da *Scuola Siciliana*.

³³O código cavalheiresco foi instituído pela Igreja Católica Apostólica Romana por meio do poeta e trovador francês Chrétien de Troyes. Ele inspirou a criação de um código cavalheiresco através dos seus romances de cavalaria que se tornaram leis para todos os cavaleiros na Idade Média, partindo do princípio de respeito e defesa aos indefesos, as damas e ao Clero.

patriarcal das três maiores religiões é quase impossível cogitarmos a existência de miscigenação na Idade Média, mas com a fundação do primeiro Estado laico na Europa permitiu a miscigenação em maior número durante a permissão jurídica de Frederico II.

No fragmento 26, a *fanciulla* faz uma menção religiosa em nome do Pai, do Filho e de São Matheus, uma referência direta a Deus e a Jesus Cristo, porém o poeta Cielo substitui a Santíssima Trindade por São Matheus, não fazendo referência a Deus como as três pessoas, como é mencionado no cristianismo a partir da Bíblia de Jerusalém. Mais uma vez comprova-se que a sociedade siciliana, no Século XIII, era miscigenada e laica. Aprofundando os estudos no fragmento 26, a *fanciulla* duvida da religiosidade do Amante, dizendo que se ele não é um herético, ele é um filho de judeu. Essa referência da *fanciulla* na poesia refuta a hipótese de Kantorowicz (1957), na qual o teórico alega que essa sociedade havia matrimônio entre pessoas de credos diferentes, mas na verdade a poesia **II Contrasto** comprova que houvera uma restrição a matrimônio entre pessoas de diferentes credos, segundo uma doutrina religiosa e uma contestação dessas religiões a unir-se e a manchar o nome da família, apesar da convivência harmônica concebida pelo monarca Frederico II. 26 – *Maddona*:

Me marca no nome do Pai, do Filho e naquele de São Matheus:
sei que não sabes herege ou judeu,
e essa palavra aqui não as escutaste dizer.
Se a mulher morreu em tudo e por tudo
Nos perde o sabor e o prazer.
(CONTRASTO, 1999, p. 6, tradução minha)³⁴

De acordo com os estudos de Kantorowicz (1957), a sociedade siciliana era miscigenada, contudo, o reino da Sicília contemplava as regiões da Sicília, da Campânia, da Apúlia, da Calábria, de *Abruzzo*, de *Molise*, da *Basilicata*, da Sardenha e as ilhas de Malta e de Gozo, onde eram compostas por árabes, gregos, normandos, germânicos, judeus e latinos. O rei Frederico II permitia o livre convívio dos povos, em que houvera a presença em harmoniadas três grandes religiões abraâmicas: cristianismo, judaísmo e islamismo. Kantorowicz (1957) cita: “Com ele, a mistura de raças siciliana começa a ser uma pessoa com

³⁴*Segnomi in Patre e 'Figlio ed i[n] santo Mat[t]eo: so ca non se' tu retico [o] figlio di giudeo, e cotale parabile, non udi' dire anch'eo. Morta si [è] la femina a lo ntutto, pèrdeci lo saboro e lo disdotto*(CONTRASTO, 1999, p. 6).

sua própria história” (1957, p. 290)³⁵. A partir da citação do teórico Kantorowicz, constata-se uma sociedade altamente miscigenada, diferentemente dos demais reinos na Idade Média, quando não havia uma miscigenação tão ampla com diferentes etnias, que agregassem também as três maiores religiões monoteístas dentro de um mesmo espaço territorial. A melhor comparação entre miscigenação de reinos ou territórios na Idade Média é entre o Reino da Sicília com os reinos árabes e cristãos na Península Ibérica, em razão dos reinos desta península serem tão miscigenados quanto o Reino da Sicília. Não havia o convívio harmônico entre as diferentes etnias na Península Ibérica, pois os árabes-berbere estavam em guerra com os ibéricos³⁶, e os judeus transitavam entre esses dois reinos, entretanto estavam em difíceis condições diplomáticas, posto que, em determinados períodos históricos, os judeus foram perseguidos pelos cristãos na Península Ibérica e se refugiaram nos reinos muçulmanos ao sul desta península. Outro dado importante em comparação ao Reino da Sicília com os reinos da Península Ibérica era que ao final da guerra santa, a etnia que fosse derrotada era feita de escrava, diferente da Sicília, em que as diferentes etnias que compuseram a identidade siciliana viviam harmonicamente no reinado de Frederico II.

Retornando a poesia **II Contrasto** de Cielo D’Alcamo, é visível a miscigenação étnica na poesia, ainda assim a poesia de D’Alcamo é a prova mais contundente da existência desse reino miscigenado ao sul da Península Itálica e Kantorowicz e apoiou na literatura italiana para que pudesse comprovar os seus estudos sobre o reino de Frederico II. Os estudos de Dalla Bona e Barni (2016) vão comprovar que a literatura é a marca mais importante na sociedade e na historiografia siciliana, é inclusive a partir dessa marca literária portadora de uma miscigenação árabe-normanda e greco-romana que a história se mantém do Século XIII, do nascimento da literatura italiana até os dias atuais, em função dessa memória coletiva que mantém toda a tradição de origem siciliana viva. Nas palavras de Dalla Bona e Barni:

A literatura siciliana desempenhou um papel importante na fundação da identidade local e na reabilitação de sua cultura; além de contribuir significativamente para o prestígio da literatura italiana, ela também colaborou ativamente na criação de uma memória coletiva, além de influenciar consideravelmente na identificação daquelas características consideradas tipicamente sicilianas. (DALLA BONA E BARNI, 2016, p. 159-160).

³⁵with her him the Sicilian race-mixture begins to be a people with a history of its own (1957, p. 290).

³⁶Ibéricos: Espanhóis e Portugueses.

Os estudos de Dalla Bona e Barni ratificam a importância da literatura como uma memória coletiva, e retornando aos estudos de Guisan (2009) e Constans (2004), é possível analisarmos o trajeto realizado por Cielo D'Alcamo e Frederico II na *Letteratura Volgare*, pois a literatura italiana inicia a partir da oralidade, na teoria de Guisan, a chamada *oratura*, e na teoria de Constans, a oralidade é o nascimento da literatura popular antiga, chamada de paraliteratura, melhor dizendo, é através da memória coletiva, que a literatura italiana tem sua origem na oralidade e junto a transformação do oral para o escrito. A partir da *nova koiné*, ocorreu a elevação do dialeto siciliano à língua de corte, o que possibilitou à escrita se transformar na grande conservadora da literatura e da história, de acordo com Guisan (2009), dado que, sem a escrita, a poesia de forma geral poderia ser esquecida, mas Dalla Bona e Barni nos confirmam e recordam o quanto a literatura siciliana está na contra mão por motivo dessa literatura conservar o seu passado e a sua história fundamentado pela oralidade ou *oratura* como nomeia Guisan. A oralidade/memória está atrelada à escrita, e autores como Luigi Pirandello, Andrea Camilleri e Leonardo Sciascia vão manter essa tradição literária iniciada pela *Scuola Siciliana*, mas porta uma herança árabe-normanda e greco-romana.

Conclusão

Desde o Século IX, com a primeira colônia árabe na Sicília a partir da tomada de Siracusa, modificou-se todo o processo histórico, cultural e literário. As contribuições árabes à Sicília e à Itália são visíveis até hoje. As suas marcas literárias a partir do poeta árabe-siciliano IbnHamdis passaram aos poetas sicilianos, mas Cielo D'Alcamo decidiu romper com a marca da poesia amorosa, oriunda da literatura árabe clássica e da lírica amorosa alemã, a chamada *Minnesanger*. Com isso, D'Alcamo inova na língua e na forma de compor poesias no Século XIII. Nesse exato momento, ele descreve a sociedade siciliana a partir da sua poesia **II Contrasto** e registra o quanto a sociedade do reino da Sicília fora miscigenada para a época e é para a atualidade, já que essa sociedade fora formada por miscigenação de diversas etnias: gregos, árabes, judeus, normandos, latinos e germânicos, e quanto o rei Frederico II fora clemente ao seu povo, principalmente por permitir o estabelecimento do primeiro Estado laico da Europa.

O sarcasmo na poesia **II Contrasto**, composta por D'Alcamo, dá uma verdadeira contribuição e comprovação às teorias de Amari, Kantorowicz, Guisan, Constans e Dalla Bona e Barni, dado que além do poeta siciliano jogar com a questão amorosa, religiosa e social através do sarcasmo, Cielo preserva a memória como a marca mais forte dessa sicilianidade, herança dos gregos, dos árabes, dos judeus, dos normandos, dos latinos e dos germânicos, na qual remetem a origem da literatura italiana como uma literatura oral, *oratura*, literatura antiga ou paraliteratura, formas nomeadas pelos teóricos apresentados no artigo. Essa memória remete à origem literária da *Scuola Siciliana* e ao progresso a partir da ascensão a língua de corte por D'Alcamo e Frederico II.

O presente estudo visa a contribuir e a comprovar o quanto os dois séculos de colonização árabe e mais um século como cidadãos do reino da Sicília, governado pelas dinastias de Altavilla e deHohenstaufen, foram importantes para o nascimento da literatura nacional italiana com a suas contribuições que se mantem até hoje como marcas literárias, além da importância dessa cultura junto as demais culturas que ajudaram a criar uma identidade tipicamente siciliana e uma autonomia literária a Itália.

Referências

ABULAFIA, David. **Ebrei**. Enciclopedia Treccani. Roma, 2005, p. 1-12. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/ebrei_%28Federiciana%29/. Acesso em: 04 ago. 2019.

ALIGHIERI, Dante. **De Vulgari Eloquentia**. A cura di Aristide Marigo. Firenze: F. Le Monnier, 1997.

AMARI, Michele. **Storia dei Musulmani di Sicilia**/scritta da Michele Amari – Firenze: F. Le Monnier – Volume 1, LVI, 536p, 1854.

AMARI, Michele. **Storia dei Musulmani di Sicilia**/scritta da Michele Amari – Firenze: F. Le Monnier – Volume 2, LVII, 561p, 1858.

AMARI, Michele. **Storia dei Musulmani di Sicilia**/scritta da Michele Amari – Firenze: F. Le Monnier – Volume 3, parte 1, LVIII, 344p, 1868.

AMARI, Michele. **Storia dei Musulmani di Sicilia**/scritta da Michele Amari – Firenze: F. Le Monnier – Volume 3, parte 2, LVIII, 976p, 1872.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. 13. reimpressão. São Paulo: Paulus, 2019.

BONA, F.D; BARNI, R. Em busca de um ethos siciliano. **Itinerários**. Araraquara: Unesp. v. 1. n. 43, p. 155-176, jul./dez. 2016.

BRAGANÇA JÚNIOR, Álvaro Alfredo. A cavalaria na Idade Média – Entre a guerra e a civilização. In: ZIERER, Adriana e BRAGANÇA JÚNIOR, Álvaro Alfredo (Orgs). **Cavalaria e Nobreza: Entre a História e a Literatura**. Maringá-PR: Eduem, 2017.

CONSTANS, Ellen. **Le roman populaire, définition et histoire de quelques questions théoriques et pratiques sur le roman populaire**. L'équipe "Littératures et Expressions populaires" du CIEREC de l'Université Jean Monnet avait envisagé le Project d'un dictionnaire du roman populaire. Université Jean Monnet, 2004. Disponível em: <https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47772/08_02_consta_popula_fr_c ont.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 23 mar. 2020.

D'ALCAMO, Cielo. **Il Contrasto**. Poesia Italiana del Duecento. A cura di Piero Cudini. Milano: Garzanti, 1999.

D'ANGELO, Edoardo. **Scuola Medica Salernitana**. Enciclopedia Treccani. Roma, 2005, p. 1-11. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/scuola-medica-salernitana_\(Federiciana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/scuola-medica-salernitana_(Federiciana)/). Acesso em: 20 nov. 2020.

DE MAURO, Tulio. **Storia Linguistica Dell'Italia Unita**. Roma-Bari: Laterza, 1991.

DE SANCTIS, Francesco. **Storia Della Letteratura Italiana**. Milano: Editore Bur, 2015.

GUISAN, Pierre. Língua: A ambiguidade do conceito – Das ambiguidades, das suas dimensões e das novas perspectivas. In: BARRETO, Mônica Maria Guimarães e SALGADO, Ana Claudia Peters (Orgs). **Sociolinguística no Brasil: Uma contribuição dos estudos sobre línguas em/de contato**. Homenagem ao Professor Jurgen Heye. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

KANTOROWICZ, Ernest. **Frederick The Second 1194-1250**. New York: Frederick Ungar Publishing Company, 1957.

LE GOFF, Jacques. Il Giullare. In: LE GOFF, Jacques. **Eroi e Meraviglie Del Medioevo**. Roma-Bari: Editori Laterza, 2016.

MANGIERI, Cono Antonio. Il Contrasto di Cielo D'Alcamo. Proposta di Lettura. In: **Critica Letteraria**. Napoli, Loffredo Editore. Anno XXXI, Fascicolo 1, n. 118-2003, p. 3-62, 2003.

PIANIGIANI, Ottorino. **Vocabolario Etimologico Della Lingua Italiana**. Roma-Milano: Società Editrice Dante Alighieri, 1907.

REIS, Rafael Vidal dos. **As características, funções e indícios que evidenciam a construção do protagonista no poema Orlando Innamorato**. 2018. Monografia

(Licenciatura em Letras: Português e Italiano) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

REIS, Rafael Vidal dos. A figura dos heróis nas epopeias medievais. In: ANDRARE JÚNIOR, Antonio Francisco de; BONA, Fabiano Dalla et al.(Orgs). **Anais do XVII Colóquio de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras Neolatinas/Colóquio de do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2017. 620f. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1oNeNp7zHB_3f_Nl9Fw-0XWCApXCsbGr-/view>. Acesso em: 03 fev. 2020.

REIS, Rafael Vidal dos. As marcas (bio)gráficas de Boiardo no protagonista de Orlando Innamorato. In: JORGE, Wellington Junior (Org). **Novos olhares para a linguística e literatura** [recurso eletrônico]. Maringá-PR: Uniedusul, 2019. Disponível em: <<https://www.uniedusul.com.br/publicacao/novos-olhares-para-linguistica-e-literatura/>>. Acesso em: 02 jan. 2020.

AS BABAS DE CAIM

Wellington Ricardo Fioruci¹

Vocês já se deram conta de que em toda cidade há sempre aqueles personagens que se grudam à memória coletiva como um convidado indesejado no cartão postal? Nunca fiz uma pesquisa e duvido que haja um livro sobre o assunto. Certamente seriam ambos considerados desperdício de tempo. Ainda assim eu aposto que vocês concordarão comigo. Pois na minha cidade de infância existia um desses incansáveis andarilhos do asfalto e a lembrança dele é tão presente ainda como o coreto da praça de igreja, a estátua de São Francisco de Assis no topo da avenida ou o parque onde brincávamos de esconde-esconde e outras brincadeiras que a idade se encarrega de descolorir. Não sei se concordam, mas para mim a nostalgia é um placebo quando se trata de nossas memórias. O rapaz, difícil dizer a idade, era chamado por todos de Aguinaldo. Não disse que era o nome dele, porque pra falar a verdade acho que ele não tinha um ou se algum dia tivesse recebido tampouco alguém se importaria. Era filho da rua e apadrinhado de muitas almas que desmentem a gratuidade do mal. Mas há sempre exceções. Aguinaldo vivia zanzando de lá pra cá, sem destino, se equilibrando entre um dia e outro, zombando da ordem divina. Sua vida seguia o traçado das sarjetas, o fluxo dos carros, o andar a esmo dos cães sem dono. Um passarinho sem asas que piava sempre o mesmo trinado sem sentido dos herdeiros da loucura. Era essa a única herança que receberia. Me lembro dele muito mais magro quando eu ainda andava de bicicleta com rodinhas e de corpo inchado e olhos mais úmidos quando eu já dirigia carros e minha própria vida. Só não descobri o que lhe aconteceu quando eu já era pai e percebi que sua voz tinha sumido das ruas de minha pequena cidade do interior de São Paulo. Me pergunto se alguém sentiria falta daquele som rouco destituído de batuta, que requeria à urbe alheia um lugar no trânsito da avenida principal, porque não era bem-vindo em nenhum outro. Aguinaldo, o homem-rua, com seu sorriso torto a desafiar a estúpida banalidade do cotidiano. Anos mais tarde eu me mudei para o interior do Paraná e conheci um senhor de cabelos branquinhos e dentes cor de açúcar mascavo. Quer dizer, conheci como força de expressão. É que vê-lo todos os dias perambulando pelas

¹ Doutor em Letras pela UNESP (Assis), docente da UTFPR – Câmpus Pato Branco.

calçadas lhe dava uma certa intimidade, se é que me entendem. Só não o via nos domingos, dia guardado para o sagrado. Sequer tinha um nome, era o velho do palheiro, o louco do cigarro, nome e sobrenome daquele incansável senhor de passos rápidos frenéticos, imerso em suas indevassáveis entranhas. Um dia ao passar ao seu lado percebi que ele conversava baixinho, talvez consigo mesmo, um sussurro silenciado pelos ruídos caóticos de um centro urbano. Outras vezes aconteceu o mesmo e vi que ele estava sempre mexendo a boca e o cigarro entre os dedos amarelos era apenas parte do seu ritual. Quem sabe recitava um mantra próprio que a razão pagã desconhecesse. Mas ao contrário de Aguinaldo nunca soube seu nome, era mesmo um flanador desconhecido passando despercebido pelo nosso mundo. Homem-invisível num espaço de vaidades a se incendiarem em chamas de fogos fátuos. O Rato, no entanto, todos notavam. Ele fazia parte da rotina de um desses provincianos municípios tão bem encravados no aconchegante interior do país. Claro, nem todos pensam assim, como diz o ditado espanhol “sobre gustos no hay nada escrito”. Quando já divorciado, me mudara para ali. O Rato, digamos, era impossível não notá-lo, não vê-lo na frente dos restaurantes. Sua presença era tão marcante que logo o tiravam dali pra não estragar o sabor do almoço familiar. Notavam seu cheiro de miséria triste, suas cicatrizes sem heroísmo, o rangido do olhar de fera. Os mais crédulos não cruzavam sua frente, pois temem o que é de desconhecimento humano. Sempre era possível que um desavisado passasse perto demais. Bastava este quase contato de outro ser e então ele mostrava de que eram feitas suas veias saltadas no corpo de pele, osso e esquecimento. Urrava, ameaçava gutural e insanamente. O saco de lixo às costas era seu escudo, as unhas escuras, a lança afiada e seu medo, sua armadura. Homem-rato não poderia ser, é uma contradição imponderada. Apenas rato, era assim que o identificavam. Até que ele sumiu das ruas. Era fácil imaginá-lo em um canto escuro, escondido das vistas asseadas, quem sabe preso em uma ratoeira qualquer. Melhor assim, restituía-se a beleza das vias públicas, a segurança dos espíritos mais suscetíveis. Inclusive ajudava no problema de certos odores indesejáveis de que não estão livres as sociedades evoluídas. Eu soube da morte dele por um conhecido da polícia. Nenhum dos jornais locais noticiou o ocorrido, apesar da violência do assassinato. Ele era apenas mais um desses estranhos seres que povoam a realidade, viajante à deriva, para o qual se escrevem livros imaginários e contos sem mais valor. Vez ou outra um belo poema notícia. Ele era uma

entre todas essas figuras que vivem neste entremundos que se criou para sua raça, esculpida à sombra da razão, à margem da história. Para alguns, são filhos do cochilo de Deus. Eu prefiro acreditar que são órfãos da consciência dos homens.

SE WAYRÁ ME EMPRESTAR O VENTO EU VOU GIRAR AO CONTRÁRIO

Yvoty RENDYJU

--

Essa história aconteceu no casamento da princesa kuna com o deus vento, ou, no casamento de Tupã com a Deusa Kuña, ou, no dia que o céu quase caiu...

Kuña é uma Deusa Mulher, mas ela não tem identidade. Dizem que ela é a Mãe-Terra.

--

No ano de XX22, do calendário cabalístico aconteceu o casamento da princesa kuna que ressuscitou wayrá tornando ele uma divindade: Tupã.

O deus do trovão e da tempestade.

A tempestade precipita-se de vento. E wayrá é o “eu” da tempestade.

Numa definição Guarani, é o ava-reko do Tupã.

O modo de ser do raio.

Foi nesse dia que o céu estava quase caindo e Kuña foi lá e segurou o vento.

Enquanto o céu desabava, ela protegia Wayrá em seu ventre.

O “eu” do trovão se refugiou no ventre de uma tempestade, enquanto tudo se reconstruía.

Dizem que o céu foi caindo aos pedaços e muitos não resistiram.

Os jaras estavam furiosos pelo que estava ocorrendo no cosmos.

Fazia um calor insuportável.

Que foi sentido desde o Chaco até as areias calientes do Egito.

Os jaliscos sopravam águas cálidas de suas narinas.

A Mãe-Terra agonizava enquanto tudo se destruía...

*Dizem que Kuña é uma flor,
se chama yvoty e é forte (mbarete).*

--

– Mas as flores não são delicadas?

– As flores são delicadas e resistentes ao mesmo tempo!

E tempo é um sentimento permoformado por wayrá.

*Às vezes ele é pode ser muito rápido.
Às vezes ele paralisa seu dia, por exemplo a saudade,
que te leva de volta no tempo
e faz rir ou chorar

As flores simbolizam o feminino
Então Kuña pode mesmo ser uma mulher!
**
– E por que só a mulher pode ser flor e menina (ao mesmo tempo)?
(perguntou wayrá praquela que lhe guardava no ventre)
*
– É porque ela sabe onde guardar o coração.
(lhe respondeu yvoty)
*
O coração primeiro pulsa no ventre pra depois pulsar no peito!

E neste dia teve mesmo um casamento, ou
Kuña recebeu Tupã e batizaram Wayrá?

Foi o pequeno deus que falou:
“se wayrá me emprestar o vento eu giro ele ao contrário!”

Tem gente que fala que Kuña é um ciclone. E ciclones [sic] são tempestades tropicais, isto é,
uma ventania com chuva e calor no coração do vento.
Algumas Kuña chamaram Katrina.
O casamento perfeito entre o vento e a tempestade.

Mas o céu caiu esse dia? No dia do casamento, de vento e tempestade?
Eu infelizmente não sei!
Eu não lembro!
Isso foi há muito tempo
**
Lembro que nesse dia eu estava brincando de cata-vento entre os meus pares, Tupã'i e Wayrá.
Eles saíram correndo pra ajudar Kuña e eu fiquei tomando conta do vento.
Foi aí que eu girei o vento para o contrário.

A minha mãe sempre disse que eu era uma flor de ilusão.
Dizia que eu era filha de Jasy mas nunca se soube se ele era homem ou mulher.
Então eu nasci aluada.*

*Não entendia o que as pessoas falavam quando usavam artigo, ou gênero.
Então, pode ser que wayrá tenha deixado o cata-vento comigo, pois sabia que eu não ia
contar a ninguém.*

*Eu tinha nascido com a língua cortada e gostava de conversar com o vento quando ele
assoviava e cantava.*

*Às vezes eu acho que as pessoas não entendem o vento porque ele canta.
E as pessoas gritam...*

*Acho também que a gente só entende as coisas quando conseguimos dizê-las.
Tem deuses bacos do panteão das letras que dizem que há relação íntima entre a língua e
fala.*

*Eu acho que eles têm razão.
Mas como eu não sei falar, eu assovio,
das coisas que eu aprendi com vento.*

Então, eu girei o vento ao contrário e comecei a falar

-

*Porque Tupã'i era o deus das minhas palavras.
E ele me disse que o povo de Baco fala tudo ao contrário.*

-

*Foi aí, sem querer,
que eu assustei o céu enquanto ele caía na minha cabeça*

-

Cada pessoa tem um céu que uma hora vai desabar na sua...

*Mas, enquanto Kuña guardava wayrá em seu ventre,
eu girei o vento ao contrário com meu cata-vento. E trouxe tupã'i para sentar ao lado de
"mim". Pra escutar aquele canto sofrido como um passarinho de verão na tempestade.*

*Dizem que Kuña é uma gaivota e nesse dia ela foi embora no vento.
Eu não sei terminar essa mito-lógica.*

-

*Acho que não teve casamento
O céu caiu antes de terminar*

--

Assim me disse uma vez o pajé onça

-

Agora, ele não explicou se foi ciclone ou chuva de verão.

*Como diz minha mãe,
se eu não fosse assim tão aluada ela poderia deixar-me tornar-me xamã.*

--

*Mas eu não sou dada das curas
Eu não tenho (en)canto
Eu só assovio tagarelices*

--

Eu concordo com ela que eu sou uma flor de ilusões

-

*Eu quis mesmo curar o mundo com o sopro do vento,
mas ele era trovão*

*– Não é que tem um deus que soprou o homem do barro?
– Mas será que foi um Deus ou uma Kuña?*

-

(sem resposta)

*Digo, porque, as Kuña não têm identidade,
por isso, elas podem até serem Deusas.*

*Já eu,
talvez já não penso que possa curar com sopro, o próprio vento,
mas ainda acho que pode reconstruir o sujeito fraturado dele.
Só não sei se é guardando ele no ventre
ou
soprando o nariz dele de barro.*

--

Uma dessas coisas tem a ver com o feminino.

*Quando não,
as duas*

*De uma coisa eu tenho certeza:
o coração primeiro pulsa no ventre, pra depois bater no peito.*

Assim,

eu confesso:

*nesse dia do casamento da princesa kuna,
eu girei o vento ao contrário e fez calor no coração do vento.
Ele vinha de longe e vinha num raio, e coitadinho, ele estava todo gelado.
Eu tive! que emprestar meu coração pra ele,*

enquanto eu aquecia o dele no ventre.

--

*Meu irmão que estava lá, não falou nenhuma palavra.
Ele apenas assoviou enquanto o tempo parava para os deuses poder debater quem ia segurar
o céu, que desabava naquele dia do casamento da flor.*

**

Era uma assembleia cósmica? Não sei...

**

Um mais velho falou: – Mas e se a flor sucumbir ao vento?

*

*– Mas a flor tinha raiz e guardara o vento no ventre.
(apenas pensei)*

*Nesse dia foi uma confusão e como eu não entendia nada
dos artigos e gêneros daquela linguagem,
eu saí de lá com wayrá, que voltou pra me chamar pra dançar naquele vento cantado pelo
nosso pequeno tupã.*

-

*Ele já havia me pedido numa outra vez que o céu caiu,
pra ensinar ele girar ao contrário.*

*Pelo menos foi isso que eu entendi,
porque já disse! Os deuses bacos falam tudo ao contrário,
e foi desse modo que eu virei o vento pro nosso lado.*

Espero ter ajudado...

*Eu me senti feliz neste dia
Minutos antes do céu cair.*

[Conto Guarani para ajudar a adiar o fim do mundo – dedicado a ngrenhtabare menire]

RUFFATO, Luiz. *O verão tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

O VERÃO TARDIO, DE LUIZ RUFFATO

Lucas Neiva da Silva¹

“Afinal, o que você veio fazer em Cataguases, depois de tanto tempo?” (RUFFATO, 2019, p.33). “Não sei, Rosana ... - Que que você quer, hein, Oséias? - Talvez um pouco de paz...” (RUFFATO, 2019, p. 36). Esse diálogo entre Oséias e sua irmã Rosana, ao se reencontrarem após dezenove anos, caracteriza bem a essência de *O verão tardio*: a tentativa de um homem solitário, diante do irremediável destino, de pacificar sua dor existencial, buscando ligar os “fios que atam o começo e o fim” (RUFFATO, 2019, p. 15). Publicado em 2019 pela editora Companhia das Letras, o livro é o mais recente romance do escritor Luiz Ruffato.

A literatura do consagrado autor de *Eles eram muitos cavalos* (2001) não é indiferente à desesperança “coletiva” decorrente das crises sociais, econômicas e políticas, pelas quais atravessa o Brasil. Por isso, nessa sua nova trama, além dos procedimentos estilísticos comuns à linguagem ruffatiana, o que mais salta aos olhos do leitor é a falta de esperança. Esse sentimento é transformado em objeto literário para confrontar a nossa instabilidade e insegurança diante dos rumos que o país tem seguido.

A obra apresenta a história do cataguasense Oséias que, depois de trinta e cinco anos morando em São Paulo, abandonado pela mulher e pelo filho, retorna à sua cidade natal a fim de buscar respostas para os seus descaminhos. Essa busca, para ele, implica a tentativa de restabelecer laços afetivos, seja com familiares e amigos, ou, ainda, com o próprio lugar de origem, o qual se configura como o grande catalizador da memória, do passado e da história da personagem.

“De volta ao começo, cobra mordendo o próprio rabo...” (RUFFATO, 2019, p.97), Oséias tenta reaproximar-se, primeiramente, do núcleo familiar constituído pelos seus irmãos.

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora

São eles: Rosana, que com seu estilo de vida médio burguês, se preocupa mais com suas dietas e viagens do que com a própria família; Isabela (Isinha) que, ao contrário da primeira, vive em constante luta pela sobrevivência básica, morando em um bairro periférico da cidade, com o marido alcóolatra, filhos e netos, os quais ficam sob seus cuidados; e João Lúcio, “podre de rico”, conforme define Rosana. Este último mantém-se isolado do restante da família, na cidade de Rodeiro. Todas as tentativas de comunicação e, talvez, de reconciliação, são sempre falhas, pois aparentemente não existe afeto entre eles. Contribuem com esse imbróglio as mágoas, os ressentimentos, os remorsos e as pontas que não foram devidamente costuradas no tempo certo. Somam-se a isso as marcas profundas do traumático suicídio de Lígia, uma das irmãs. Nesse ponto, há um paradoxo, pois mesmo morta, Lígia é a única dos irmãos, cuja presença ainda parece “real” para Oséias.

Nos seis dias – e assim são divididos os capítulos – em que acompanhamos sua peregrinação por terras mineiras, deparamo-nos, então, com o áspero distanciamento entre pessoas tão próximas – no tocante aos laços sanguíneos. A personagem, em vão, vislumbra uma reaproximação com os seus, porém, há uma barreira entre eles, cuja transposição parece ser impossível. Em certo momento, desabafa com Rosana: “seria tão bom se pudéssemos nos reunir... como antes” (RUFFATO, 2019, p. 90), mas é firmemente repreendido pela irmã: “lá vem você com esses antigamentes... Antigamente não existe, Oséias, antigamente ficou para trás” (RUFFATO, 2019, p. 90). Isso assegura ao ex-representante comercial a impossibilidade de retorno depois que algumas escolhas são feitas.

Além de buscar acolhimento no núcleo familiar, o protagonista procura reencontrar amigos e conhecidos da época em que residia em Cataguases, como se isso pudesse explicar a sua situação atual, mas do “passado são só ruínas.” O prefeito Marcim Fonseca, a ex-namorada Marilda, o antigo professor, entre outros, estão todos fechados em seus mundos particulares, em seus próprios dramas, e apenas enxergam Oséias como um espectro de outrora.

Na tentativa de recuperar a sensação de pertencimento ao lugar de origem, o protagonista evoca recorrentemente o passado, como se certificasse o tempo todo de que os acontecimentos pregressos não lhes são alheios. A trama, desse modo, é permeada por *flashbacks*. Passado e presente confluem-se, como num “circuito fechado”.

O espaço cataguasense se configura como um aliado de Oséias, pois a cidade se encarrega de lhe mostrar os signos que, quando recuperados, ativam as reminiscências. Todavia, esse reencontro com Cataguases, principalmente no tocante ao espaço físico, não é tão pacífico, uma vez que há inevitáveis modificações estruturais devido ao progresso e, também, há a influência do fator tempo, o qual desfaz a nitidez das imagens na memória, “como uma fotografia que desbota pouco a pouco até converter em manchas esbranquiçadas, destituídas de qualquer significado” (RUFFATO, 2019, p. 15). Contudo, a personagem estriba-se no testemunho que a cidade ainda dá a respeito de quando ele viveu ali: “essas árvores me vigiaram, esses paralelepípedos acompanharam meus passos...As paredes têm ouvidos, mas não bocas. Tivessem, contariam do menino magro que voava pela cidade em sua bicicleta Caloi verde, engolindo a paisagem” (RUFFATO, 2019, p. 97). Essa crença ameniza a dor de não ser notado, de não ter para quem voltar. Assim como em outras obras de Luiz Ruffato, a cidade de Cataguases desponta como peça fundamental da história.

A narração em primeira pessoa garante um tom confessional à obra, o que gera uma empatia do leitor com o personagem logo nas primeiras páginas. Entretanto, esse tom intimista é resvalado por forte crítica e denúncia social, principalmente em relação à condição de vida do operário da indústria têxtil cataguasense, como tem sido comum à prosa do autor. O protagonista chega a afirmar que a sua “infância recende a algodão” (RUFFATO, 2019, p. 24), numa alusão clara à forma em que vive esse grupo social. Ademais, outras questões sociais estão sutilmente imbricadas na narrativa, como as enchentes recorrentes na cidade e o minério de ferro que é retirado do município sem que a maior parte da riqueza fique nele, sobrando “só lama no rio e morros esburacados” (RUFFATO, 2019, p. 39).

Em meio ao caos do Brasil contemporâneo, em que o ódio, a intolerância e a inabilidade de se colocar no lugar do outro imperam, a personagem central do livro representa um arquétipo do homem atual: perdido, inseguro e sozinho em meio à multidão. Enfim, *O verão tardio* é outro romance envolvente de Luiz Ruffato, no qual a miséria humana é exposta sensorialmente, pois sentimos o que as personagens sentem: a solidão, o medo de ser, a angústia existencial, entre outros conflitos e ambivalências plenamente humanos. É impossível ler o livro sem que questionemos a nossa fugaz existência, o nosso lugar no mundo e o nosso posicionamento em relação ao outro. Afinal, “somos todos peregrinos, ricos,

pobres, pretos, brancos, viajando para o mesmo destino” (RUFFATO, 2019, p. 97), mas confiantes no verão, ainda que tardio.