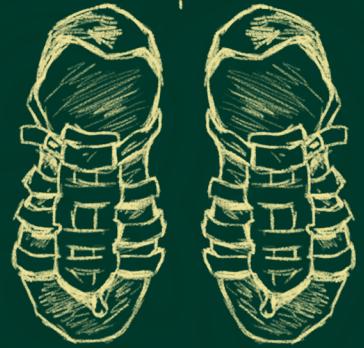


Revell

Revista de Estudos Literários da UEMS

Sandálias do frei Mariano



Chifres —



Facinho
de porco

Ainda o Regionalismo, nosso contemporâneo

Minhocão

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS –REVELL

ISSN: 2179-4456

UEMS – UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

REITOR

Laercio de Carvalho

VICE-REITOR

Luciana Ferreira da Silva

GERENTE DA UUCG

Jaqueline Moreira Jurado

EDITOR-CHEFE DA REVELL

Andre Rezende Benatti

COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Andre Rezende Benatti

COORDENADORES DOS CURSOS DE LETRAS

Mírcia Hermenegildo Salomão Conchalo

Neurivaldo Campos Pedroso Júnior

Susylene Dias de Arujo



REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS –REVELL

ISSN: 2179-4456

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Correa De Souza -UFS
Altamir Botoso -UEMS
Andre Rezende Benatti -UFRJ
Ángeles Mateo Del Pino -ULPGC -Espanha
Antonio Roberto Esteves -UNESP/Assis
Ary Pimentel -UFRJ
Danglei De Castro Pereira -UnB
Daniel Abrão -UEMS
Elanir França Carvalho -UFPA
Eliane Maria de Oliveira Giacon -UEMS
Fabio Dobashi Furuzzato -UEMS
Francisco Javier Hernández Quezada -Universidad Autónoma de Baja California
Gustavo Costa -Texas Tech University
Gregório Foganholi Dantas -UFGD
José Ramón Fabelo Corzo -Instituto de Filosofía del CITMA -Cuba
Karl Erik Schøllhammer -PUC/Rio
Leoné Astride Barzotto -UFGD
Livia Santos de Souza -UNILA
Lucilene Soares da Costa -UEMS
Lucilo Antonio Rodrigues -UEMS
Magdalena González Almada -UNC -Argentina
María Angélica Semilla Durán -Universidad Lumière Lyon 2 -França
Marcio Antonio de Souza Maciel -UEMS
Miguel Ángel Fernández -UNA -Paraguai
Milena Magalhães -UFESBA
Monica Barrientos -UTEM -Chile
Paulo Sérgio Nolasco Dos Santos -UFGD
Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina -UFRJ
Ramiro Giroaldo -UFMS
Ravel Giordano de Lima Faria Paz -UEMS
Rosana Cristina Zanelatto Santos -UFMS
Silvia Inés Cárcamo de Arcuri -UFRJ
Susanna Busato -UNESP/IBILCE



REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS –REVELL

ISSN: 2179-4456

EDITORES DO NÚMERO

Prof. Dr. Jocelito Zalla

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Colégio de Aplicação – Brasil

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil – CNPq/FUNDECT

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil – FUNDECT

Prof. Dr. Andre Rezende Benatti

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - FUNDECT

CAPA

Pedro Costa

DIAGRAMAÇÃO E FORMATAÇÃO

Bella Beatriz Martins Gomes de Oliveira

REVISOR

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

O conteúdo dos artigos e a revisão linguística e ortográfica dos textos são de inteira responsabilidade dos autores.



SUMÁRIO

Apresentação	01
Jocelito Zalla	
Rosana Cristina Zanelatto Santos	
Wellington Furtado Ramos	
Andre Rezende Benatti	
Dossiê	
A saga e a sina do peão de boiadeiro: o regionalismo de Almir Sater e Renato Teixeira	07
Erick Vinicius Mathias Leite	
A tradição desafortunada - o regionalismo e a literatura brasileira	28
Viviane Cristina Oliveira	
A tradição do regionalismo na literatura brasileira: o sertanismo e ao romance de 30	43
Roniê Rodrigues da Silva	
Elenilda Dias de Souza Carlos	
A violência e a memória na literatura de Mato Grosso Do Sul: as confluências nas obras de Aglay Trindade Nantes, Tania Souza e Gleycielli Nonato	60
Melly Fatima Goes Sena	
Às margens do Taquari: poesia e prosa numa despoética do regional	71
Nathalie Elias da Silva Cavalcante	
Aspectos do regionalismo em Pedra Canga de Tereza Albues	83
Julianna Alves Bahia	
Jesuino Arvelino Pinto	
Thiago Monteiro do Carmo	
Benedito Monteiro e a Revista do Norte: regionalismo e vanguardismo no recife da década de 1920	94
Elaine Cintra	



Bernardo Élis e Luandino Vieira sob olhar comparatista: encontros em profundezas de Brasil e Angola nos contos “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” e “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”.....	110
Júlio César Kohler Damasceno Baron	
Marcelo Ferraz de Paula	
Da essência às reticências de Manoel de Barros: um exercício de (re)invenção da realidade que habito.....	123
Fernando Freitas dos Santos	
Wagner Corsino Enedino	
De onde vim e para onde vou? Uma leitura dos contos “Luvina” e “Nos han dado la tierra” de Juan Rulfo.....	134
Job Lopes	
Do "conhecimento em terceira pessoa" à escrita de si: a representação do homem negro em <i>Bom-Crioulo</i> (1895) e em <i>Recordações do escrivão de Isaías Caminha</i> (1909).....	145
Samuel Maciel	
Rodrigo Marques	
Do local ao universal: o regionalismo contemporâneo em <i>Torto Arado</i> (2018), de Itamar Vieira Junior.....	157
Leoné Astride Barzotto	
Entre dois fogos: em torno de José María Arguedas e José Lins do Rego.....	171
Heloisa Costa Rigon	
E-vem o homem de botas: violência no meio rural e melancolia nos contos “A gaiola” e “O frade”, de Augusta Faro.....	182
Fabianna Simão Bellizzi Carneiro	
O net-ativismo do/no perfil de Truduá/Julie Dorrico.....	203
Rosana Cristina Zanelatto Santos	
Letycia Vitória Lopes da Silva	
O regionalismo e as coordenadas do espaço da narrativa fantástica em quatro contos brasileiros do século XIX.....	218
Frederico Santiago da Silva	
Poéticas del desertão y transculturación en <i>Furia</i> (2021) y <i>La cabeza del santo</i> (2014).....	232
Violeta Vaal Rodríguez	
Livia Santos de Souza	



Silêncio e resistência no regionalismo dos dias de hoje	244
Danglei de Castro Pereira	
As Vozes da Lenda da Salamanca do Jarau	257
João Luis Pereira Ourique	
Eugênia Adamy Basso	
Escritoras no Mato Grosso do Sul	268
Karina Kristiane Vicelli	

Tema Livre

A construção estética e política da literatura argentina contemporânea de autoria feminina: a seriação de violências e a melancolia de futuro em <i>Cometerra</i> (2022), de Dolores Reyes	281
Laura Valerio Sena	
Anselmo Peres Alós	
A transgressão vital de Claudio Rodríguez Fer	295
Saturnino Valladares	
Ahmet Bey Agaoglu's Views On Society And Citizens Modern Approach To Analysis	304
Garanfil Guliyeva	
Sevil Hasanova	
Exílios e resistências: alguns aspectos da autoficção em Julián Fuks e Elisa Lispector	320
Vinícius Rangel Bertho da Silva	
Significados históricos e estéticos do projeto de <i>Marco Zero</i>, romance de Oswald de Andrade	333
Wagner Fredmar Guimarães Júnior	
Uma abordagem teórica sobre o ensino de literatura nas escolas	351
Luciana Ledo Peres Ruis	
Laísa Veroneze Bisol	



Apresentação

Ainda o Regionalismo, nosso contemporâneo?

O Dicionário Eletrônico Houaiss (2023, s/p) apresenta, para o vocábulo regionalismo, as seguintes acepções:

substantivo masculino;

1 caráter de qualquer obra (música, literatura, teatro etc.) que se baseia em ou reflete ou expressa costumes ou tradições regionais;

2 tendência a só considerar os interesses particulares da região em que se habita;

3 doutrina política e social que favorece interesses regionais;

4 ling palavra ou locução (dialetismo vocabular) ou acepção (dialetismo semântico) privativa de determinada região dentro do território onde se fala a língua;

4.1 lit caráter do texto literário que se baseia em costumes e tradições regionais, e que tem como uma de suas características o uso de linguagens locais.

Seja do ponto de vista de uma acepção espacial/geográfica, seja do ponto de vista figurativo, a noção de região carrega em si a necessidade de um conjunto de traços distintivos (semas ou mitologemas) que propiciem os critérios para que se preencha com algum conteúdo essa espécie de delimitação arbitrária de uma fronteira (física ou metafórica). Os sentidos do termo regionalismo são trazidos à nossa compreensão por meio dos termos “tradição”, “interesses particulares” ou, ainda, “língua” e “linguagens locais”.

Flávio Aguiar, em *Com palmos medidos* (1999, p. 13) enfatiza a presença do regionalismo na literatura do início do século XX:

Com a virada do século, o regionalismo se expande. Aparecem descrições de problemas novos — os da nova imigração europeia juntamente com o abandono dos ex-escravos e de seus descendentes pela política oficial. As guerras desencadeadas pelas lutas entre facções da classe dominante — os senhores da terra — ganham destaque sobretudo na narrativa, na qual o conto ganha um espaço considerável, ao lado do romance, consolidado como gênero de prestígio. O estilo torna-se descritivo, etnográfico, buscando caracterizar a junção entre forma de vida e peculiaridade linguística.



Seja pela convenção de um território geopolítico, pelo conjunto de tradições culturais ou ainda pela repercussão de imagens naturais tomadas metonimicamente como representantes de territórios e identidades, o regionalismo historicamente se constrói em uma rede tensa e contraditória de representações sociais, culturais e subjetivas que, perigosamente, podem tender a estereótipos e a homogeneidades redutoras das dinâmicas humanas. Afinal, o regionalismo pode cair no vício das identidades estáticas, assentadas na “cor local”, no tratamento exótico da natureza ou das culturas e dos sujeitos, por vezes, inclusive, recaindo em imagens pitorescas.

No contexto dessa discussão, o projeto de pesquisa intitulado “Ainda o Regionalismo, nosso contemporâneo?”¹, que dá título ao dossiê proposto, parte da hipótese de que, nos séculos XX e XXI, diversas manifestações regionalistas se construíram/constroem analogamente ao ímpeto de formação de identidades nacionais no século XIX romântico. Nesse sentido, **este dossiê da REVELL acolheu trabalhos que se dedicaram a analisar criticamente o conceito de regionalismo em objetos artísticos, sejam eles literários, plásticos, fílmicos, arquitetônicos ou outros, com vistas a discutir a atualidade do regionalismo ao longo da segunda metade do século XIX até esta década de 20 do século XXI.**

No artigo de abertura, intitulado "A saga e a sina do peão de boiadeiro: o regionalismo de Almir Sater e Renato Teixeira", Erick Vinicius Mathias Leite examina a representação do peão de boiadeiro em canções como “Peão” e “Tocando em frente”. A pesquisa aborda o desaparecimento dessa figura em meio à modernidade e a resistência à desumanização tecnológica, destacando a poética regionalista como forma de crítica ao capitalismo.

Por sua vez, em "A tradição desafortunada - o regionalismo e a literatura brasileira", Viviane Cristina Oliveira revisita o conceito de regionalismo e suas complexidades históricas. A autora explora discursos historiográficos que associam o regionalismo ao naturalismo, analisando obras de Aluísio Azevedo e de Inglês de Sousa, para compreender as críticas a essa vertente.

Em "A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do sertanismo ao romance de 30", Roniê Rodrigues da Silva e Elenilda Dias realizam um estudo crítico sobre as diversas formas de

¹ Projeto com apoio financeiro da FUNDECT-MS, por meio da Chamada FUNDECT nº 31/2021 – Universal 2021 – ODS – Termo de Outorga 290/2022.



manifestação do regionalismo. A análise inclui comparações entre obras como *O Sertanejo e Vidas Secas*, investigando as tensões e a recepção crítica da tendência em diferentes períodos.

No estudo "A violência e a memória na literatura de Mato Grosso do Sul: as confluências nas obras de Aglay Trindade Nantes, Tania Souza e Gleycielli Nonato", Melly Fatima Goes Sena discute a relação entre memória e violência na literatura feminina regional. A obra trata da influência da Guerra da Tríplice Aliança/Guerra do Paraguai na formação da identidade sul-mato-grossense e suas ressonâncias na escrita dessas autoras.

Em "Às margens do Taquari: poesia e prosa numa despoética do regional", Nathalie Elias da Silva Cavalcante investiga a obra da poeta indígena Gleycielli Nonato. O artigo explora conceitos de desobediência epistêmica e de resistência cultural, destacando a voz subalterna na literatura sul-mato-grossense.

No texto "Aspectos do regionalismo em *Pedra Canga de Tereza Albues*", Julianna Bahia, Jesuíno Pinto e Thiago Monteiro do Carmo analisam como o regionalismo se manifesta no romance de Tereza Albues. O texto de Albues é observado sob a ótica da relação das personagens com seu espaço e suas tradições, evidenciando aspectos sociais e culturais.

Já em "Benedito Monteiro e a Revista do Norte: regionalismo e vanguardismo no Recife da década de 1920", Elaine Cintra analisa a poesia de Benedito Monteiro. O trabalho revisita o ambiente artístico de Recife nos anos 1920, destacando a influência do regionalismo e do vanguardismo na produção literária.

No estudo comparativo "Bernardo Élis e Luandino Vieira sob olhar comparatista: encontros em profundezas de Brasil e Angola nos contos 'Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá' e 'Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos'", Júlio César Kohler Damasceno Baron e Marcelo Ferraz de Paula exploram a estética e a crítica social. A pesquisa destaca elementos da oralidade e da denúncia política em contextos históricos distintos.

Em "Da essência às reticências de Manoel de Barros: um exercício de (re)invenção da realidade que habito", Fernando Freitas dos Santos e Wagner Corsino Enedino exploram o uso das reticências como símbolo de incompletude na obra de Manoel de Barros. Utilizando a autoetnografia, o estudo faz conexões com pensadores como Artaud e Deleuze.



No artigo "De onde vim e para onde vou? Uma leitura dos contos 'Luvina' e 'Nos han dado la tierra' de Juan Rulfo", Job Lopes examina a representação dos dilemas sociais e regionais. A análise reflete sobre a Revolução Mexicana e a reforma agrária e como esses eventos se manifestam nas narrativas dos protagonistas.

Já em "Do 'conhecimento em terceira pessoa' à escrita de si: a representação do homem negro em *Bom-Crioulo* (1895) e em *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909)", Samuel Maciel Martins e Rodrigo de Albuquerque Marques abordam a posição de destaque de personagens negras em obras de Caminha e de Barreto. A discussão se foca na construção das personagens e no impacto do contexto racial na narrativa.

No artigo "Do local ao universal: o regionalismo contemporâneo em *Torto Arado* (2018), de Itamar Vieira Junior", Leoné Astride Barzotto aborda a renovação do regionalismo sob a ótica contemporânea. O romance é explorado em sua capacidade de transformar questões locais em problemáticas de relevância universal.

Em "Entre dois fogos: em torno de José María Arguedas e José Lins do Rego", Heloisa Costa Rigon traça um paralelo entre o indigenismo peruano e o regionalismo brasileiro. A pesquisa enfoca as convergências e as divergências nas obras *Yawar Fiesta* e *Fogo morto* abordando suas influências políticas e sociais.

No estudo "E-vem o homem de botas: violência no meio rural e melancolia nos contos 'A gaiola' e 'O frade', de Augusta Faro", Fabianna Simão Bellizzi Carneiro discute a opressão patriarcal e suas consequências. A análise teórica inclui autores como Freud, refletindo sobre melancolia e isolamento nas personagens.

No artigo "O net-ativismo do/no perfil de Truduá/Julie Dorrico", Rosana Cristina Zanelatto Santos e Letycia Vitória Lopes da Silva investigam a atuação de Truduá/Julie Dorrico nas redes sociais. O estudo aborda o ativismo indígena digital e como ele contribui para a ampliação de perspectivas teóricas.

Já em "O regionalismo e as coordenadas do espaço da narrativa fantástica em quatro contos brasileiros do século XIX", Frederico Santiago da Silva discute a construção do espaço e da fantasticidade. A pesquisa examina como essas narrativas refletem a dicotomia entre o centro urbano e as periferias culturais.



Na pesquisa intitulada "Poéticas do desertão e transculturação em *Furia* (2021) e *A cabeça do santo* (2014)", Violeta Vaal Rodríguez e Lívia Santos de Souza exploram as narrativas de Socorro Acioli e de Clyo Mendoza. A análise enfoca a relação entre espaço, personagem e ação, discutindo a transculturação sob a ótica de Ángel Rama.

Por fim, em "Silêncio e resistência no regionalismo dos dias de hoje", Danglei de Castro Pereira aborda a expressão de identidades periféricas em obras contemporâneas como *Bacurau* e *O som do rugido da onça*. A pesquisa reflete sobre a resistência social e a complexidade das representações literárias na atualidade.

Há ainda uma sessão dedicada a pesquisas com temática livre, fora do escopo do dossiê. Nesta, contamos com o artigo "A construção estética e política da literatura argentina contemporânea de autoria feminina: a seriação de violências e a melancolia de futuro em *Cometerra* (2022), de Dolores Reyes", de Laura Valerio Sena e Anselmo Peres Alós, que aborda a evolução das temáticas da violência e dos desaparecimentos na literatura argentina. A análise centra-se em como o romance *Cometerra* reflete as consequências da ditadura militar, evidenciando violências de gênero e feminicídios contemporâneos, por meio de conceitos como "melancolia de futuro" e "horror" latino-americano.

Em "A transgressão vital de Claudio Rodríguez Fer", Saturnino Valladares investiga as manifestações de gênero, poder e violência nos textos do escritor galego. O estudo foca no conto "A muller loba" e em poemas que combinam erotismo e crítica social, destacando a dualidade entre paixão e clamor contra as opressões.

O artigo "As opiniões de Ahmet Bey Agaoglu sobre a sociedade e os cidadãos, abordagem moderna de análise", de Garanfil Gulyeva e Sevil Hasanova, explora as ideias sociopolíticas do influente escritor e intelectual do início do século XX. A análise aborda sua visão sobre a democracia e o papel dos cidadãos, destacando suas contribuições para o desenvolvimento dos estudos literários e políticos no Azerbaijão e na Europa.

Já em "Exílios e resistências: alguns aspectos da autoficção em Julián Fuks e Elisa Lispector", Vinícius Rangel Bertho da Silva analisa a prática autoficcional em *A Resistência e No Exílio*. O estudo investiga como esses romances mesclam a ficção e a história de vida dos autores, criando um espaço de leitura ambíguo e reflexivo.



No texto "Significados históricos e estéticos do projeto de *Marco Zero*, romance de Oswald de Andrade", Wagner Fredmar Guimarães Júnior examina o contexto e as intenções do autor. A pesquisa explora as disputas estético-políticas, as críticas recebidas e a defesa de uma literatura engajada, destacando a relevância do projeto *Marco Zero* no panorama cultural da época.

Finalizamos este número da REVELL com o artigo "Uma abordagem teórica sobre o ensino de literatura nas escolas", em que Luciana Ledo Peres Ruis e Laísa Veroneze Bisol discutem a necessidade de novas práticas de letramento literário. O artigo analisa documentos oficiais e propõe que o ensino de literatura priorize o contato com obras literárias como meio de formação de leitores, com base em teóricas como Regina Zilberman e Marisa Lajolo.

Boa leitura!

Prof. Dr. Jocelito Zalla
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Colégio de Aplicação - Brasil

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Brasil - CNPq/FUNDECT

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Brasil - FUNDECT

Prof. Dr. Andre Rezende Benatti
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - FUNDECT



A SAGA E A SINA DO PEÃO DE BOIADEIRO: O REGIONALISMO DE ALMIR SATER E RENATO TEIXEIRA

THE SAGA AND FATE OF THE “PEÃO DE BOIADEIRO”: THE REGIONALISM OF ALMIR SATER AND RENATO TEIXEIRA

Erick Vinicius Mathias Leite

Mestre em Estudos de Linguagens pelo Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Brasil; Doutorando em Estudos de Linguagens na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Brasil. Bolsista CAPES - Brasil.

E-mail: erick_vinicius3@outlook.com.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2474-2191>

RESUMO: As longas jornadas tocando o gado pelas estradas, as intempéries e os causos da viagem, além do trabalho comunitário da comitiva, tornaram a saga e a sina do peão de boiadeiro uma temática cíclica dos sertanejos de asfalto no último século, em meio a qual a produção de Almir Sater e de Renato Teixeira se destaca. O objetivo deste trabalho é analisar a representação do peão de boiadeiro em três canções compostas pelo duo - "Peão", "Boiada" e "Tocando em frente" - guiados principalmente pelos conceitos de "narrador" (BENJAMIN, 2012), "visão romântica" (LÖWY; SAYRE, 2015) e "regionalismo" (ROSA; NOGUEIRA 2011). Com o inherent desaparecimento da profissão diante da modernidade representada pelo caminhão e as pavimentações das estradas, a imagem do peão de boiadeiro subsiste hodiernamente enquanto um mito de resistência à modernidade capitalista. Sater e Teixeira trazem em sua obra os desprazeres do avanço tecnológico à vida do homem do campo e como a desumanização é inherent a este processo. A partir da produção do duo desenvolveremos o debate sobre a poética regionalista enquanto uma forma de resistência à modernidade, não como um passadismo irrefletido, mas como uma condição incontornável da contemporaneidade.

Palavras-chave: Regionalismo; Almir Sater; Renato Teixeira; Narrador; Peão de boiadeiro

ABSTRACT: The long journeys driving the cattle along the roads, the bad weather and the stories of the trip, in addition to the community work of the entourage, made the saga and fate of the cattle ranch hand a cyclical theme of the asphalt country people in the last century, in the midst of which production by Almir Sater and Renato Teixeira stands out. The objective of this work is to analyze the representation of the cowboy cowboy in three songs composed by the duo - "Peão", "Boiada" and "Tocando em frente" - guided mainly by the concepts of "narrator" (BENJAMIN, 2012), "romantic vision" (LÖWY; SAYRE, 2015) and "regionalism" (ROSA; NOGUEIRA, 2011). With the inherent disappearance of the profession in the face of modernity represented by trucks and road paving, the image of the cattle driver remains today

as a myth of resistance to capitalist modernity. Sater and Teixeira bring in their work the displeasures of technological advancement to the lives of rural people and how dehumanization is inherent to this process. Based on the duo's production, we will develop the debate on regionalist poetics as a form of resistance to modernity, not as an unreflective past, but an unavoidable condition of contemporary times.

Keywords: Regionalism; Almir Sater; Renato Teixeira; Storyteller; Peão boiadeiro

1 SATER E TEIXEIRA: ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE

Almir Sater e Renato Teixeira são dois renomados músicos e compositores brasileiros que deram contribuições significativas ao cenário musical do país. Individualmente, Sater e Teixeira alcançaram notável sucesso em suas respectivas carreiras. As composições de Almir Sater, como "Sonhos guaranis" e "Chalana", tornaram-se clássicos atemporais da música brasileira. A discografia de Renato Teixeira é igualmente impressionante, com sucessos como "Romaria" e "Amanheceu, peguei a viola". Mas foram os seus trabalhos colaborativos que realmente deixaram uma marca indelével na indústria musical.

Sater, influenciado pelas ricas tradições musicais do interior brasileiro, combina técnicas clássicas de viola caipira com melodias folclóricas tradicionais e influências contemporâneas (SALES, 2019). De maneira semelhante, Teixeira captura a essência do interior brasileiro e de seu povo em canções com uma profunda ligação com suas raízes culturais (GOUVÊA, 2012). A parceria, que começou no início da década de 1990, resultou



em uma série de canções notáveis que mostram seus talentos combinados. O primeiro álbum em conjunto do duo, AR, lançado em 2015, mostrou a capacidade da dupla de fundir perfeitamente seus estilos distintos, resultando em uma mistura harmoniosa de sons tradicionais e contemporâneos.

Tendo isso em vista, este artigo tem como objetivo analisar três músicas do duo Sater e Teixeira – “Peão”, “Boiada” e “Tocando em frente” – e interpretá-las sob a ótica das noções de “narrador” e “experiência”, tal como elaboradas por Walter Benjamin (2012; 1983), e da proposição de “visão romântica” desenvolvida por Michael Löwy e Robert Sayre (2015). Outros pensadores também serão importantes em nossa abordagem, como Georg Lukács (1999), Friedrich Hegel (2004) e Ian Watt (2010). Com isso, passaremos, no próximo tópico, a desenvolver o primeiro entroncamento de nossa proposta, “regionalismo” e “visão romântica”, assim sucessivamente em cada tópico até convergirmos as três vertentes em nossa análise ao final.

2 A FERIDA CAUSADA PELA MODERNIDADE: VISÃO ROMÂNTICA E REGIONALISMO

Eduardo Lourenço (2001, p. 75) afirma: “Se o Romantismo não inventou a Literatura no sentido moderno do termo, ele mudou radicalmente o seu significado”. O Romantismo foi um divisor de águas na literatura porque emerge em um momento igualmente decisivo da história, o estabelecimento do sistema econômico capitalista: “a visão romântica do mundo, que se desenvolveu nos pródromos das

mudanças estruturais da sociedade europeia, concomitantes ao surgimento do capitalismo” (NUNES, 2011, p. 52). A promulgação do liberalismo econômico, a conquista dos direitos individuais, a afirmação da propriedade privada, a difusão da imprensa e a democratização do público leitor, são alguns fatores que impulsionaram o cultivo da literatura, mas que ao mesmo tempo expõem uma sociedade estratificada e individualista, bem como afirma Ian Watt (2010, p. 63-64):

Pressupõe toda uma sociedade regida basicamente pela ideia da independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos e à fidelidade aos modelos de pensamento conduta do passado designados pelo termo “tradição” – uma força que é sempre social, não individual. A existência de tal sociedade depende evidentemente de um tipo especial de organização política e econômica e de uma ideologia adequada; de modo mais específico, depende de uma organização econômica e política que proporcione a seus membros um amplo leque de escolhas e de uma ideologia baseada não na tradição do passado, mas na autonomia do indivíduo, sem levar em conta status social, mas sim capacidade pessoal. Em geral se concorda que a sociedade Moderna é individualista nesses aspectos e que das muitas causas históricas de seu surgimento duas têm fundamental importância: o advento do moderno capitalismo industrial e a difusão do protestantismo”.

O homem moderno se encontra cindido em todos os sentidos da vida cotidiana por conta da burocracia da sociedade burguesa e a estratificação das camadas sociais: “Uma constituição já muito organizada do estado de mundo desenvolvido, com leis elaboradas, jurisdição penetrante, administração bem organizada, ministérios, chancelarias de Estado, polícia etc” (HEGEL, 2004, p. 9). A



fragmentação da vida moderna leva à “alienação do espírito”, ou seja, uma consciência alheia dos outros e do mundo ao seu redor, que não encontra conexão significativa com a realidade, sintoma patente da modernidade, ao que Hegel (2004) chama de “prosaísmo”, isto é, a visão limitada dos fenômenos, reduzindo-os ao imediato ou ao empírico, e desconsiderando camadas mais profundas da realidade como as dimensões históricas, culturais e espirituais. Desse modo, a consciência moderna se estabelece, antes de tudo, como superficial e ingênua.

Georg Lukács (1999, p. 196) ainda alega que “o caráter prosaico da época burguesa consiste para Hegel na inevitável abolição tanto desta atividade espontânea quanto da ligação imediata entre o indivíduo e a sociedade” (LUKACS, 1999, p. 196). A “atividade espontânea”, à qual Lukács (1999) se refere, é a contraposição da “automação”, que seria um traço próprio da sociedade capitalista, quando o indivíduo atinge a absoluta alienação é incapaz de agir de forma consciente e autônoma. A crescente fragmentação da sociedade faz emergir uma consciência individual mais acentuada em comparação às estruturas tradicionais de autoridade. Com a ideologia dando sentido e função a tudo, o homem moderno perde a consciência universal, como bem declara Hegel (2004, p. 93):

Isso ocorre de modo completo nos dias tardios da vida de um povo, nos quais as determinações universais, que têm de conduzir o homem quanto ao seu agir, não pertencem mais ao ânimo em si mesmo total e à mentalidade, e sim aparecem já autonomamente como um estado jurídico e legal tornado por si mesmo firme, como uma ordem prosaica das coisas, como constituição política, como prescrições morais e de outra natureza, de modo que as obrigações

substanciais surgem ao homem como uma necessidade exterior, não imanente a ele mesmo, que o força a deixar que elas tenham validade. Diante de tal efetividade já por si mesma pronta, o ânimo então se torna ora igualmente um mundo por si mesmo existente da intuição, da reflexão e do sentimento subjetivos, que não progride para a ação e exprime liricamente seu demorar-se em si mesmo, a ocupação com o interior individual.

Hegel (2004) ainda propõe que a consciência individual busca a reconciliação com o universal, ainda que a contradição entre o indivíduo e a sociedade moderna não possa ser eliminada, é possível ser amenizada, e a arte seria uma dessas formas de consonância. Para Lukács (1999, p. 224), “O romantismo — que escreve em sua bandeira a luta implacável contra a prosa da vida moderna [...] busca descobrir e figurar, por meio de múltiplas formas, os elementos que ainda sobrevivem de uma atividade espontânea dos homens”. Por isso, apesar de o movimento romântico ter emergido com a ascensão do capitalismo, Michel Löwy e Robert Sayre (2017), na esteira de Lukács (1999), afirmam que o pensamento romântico se apresenta como uma revolta aos valores promulgados pelo capitalismo, ou seja, uma corrente competitiva à modernidade. Mais do que um movimento artístico estanque de determinada época ou local, o Romantismo é, antes de tudo, uma “visão de mundo”, ou seja, uma estrutura mental e coletiva, que não se enquadra necessariamente em uma estética, mas implica diretamente uma ética: “O romantismo como visão do mundo constitui-se enquanto forma específica de crítica da ‘modernidade’” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 34).

Uma das formas que os românticos se valiam, a fim de reconciliar a consciência individual com o universal diante da fragmentação causada



pela sociedade industrial emergente, se refletia na busca pela “unidade e síntese”, isto é, a tentativa de integrar diferentes aspectos da experiência humana contraditórios por essência – a razão e a emoção, o passado e o presente, a natureza e a sociedade, etc. – implicando em uma variedade de manifestações nos mais diversos campos, como poesia, arte e igualmente política e filosofia. Assim atestam Anatol Rosenfeld e Jacob Guinsburg (2011, p. 272):

Quer dizer então que os românticos vêem, e no sentido mais profundo, o homem como um ser cindido, fragmentado, dissociado [...] daí a busca de evasão da realidade e o anseio atroz de unidade e síntese, que tanto marcam a “alma romântica” [...] pelo anelo de integração e completude comprehende-se que os tenha procurado nas mais variadas latitudes do humano.

No Brasil, o anseio pela unidade e síntese vai inicialmente em direção à natureza, e já é patente nas produções dos árcades no fim do século XVIII, e vai se atenuar com o processo de independência, em que cabe à literatura responder à pergunta: “o que é ser brasileiro?”. Para Luis Costa Lima (2005), o país antes da independência nada mais era que um conglomerado de províncias estranhas umas às outras, não mais regidas por Portugal, um vazio simbólico se desenha e a visão romântica opera de forma a preencher essa lacuna, direcionando-se àquilo que é comum a todo brasileiro naquele momento: a natureza. Lima (2005, p. 21) declara: “O apreço da natureza tropical como valor foi, portanto, o primeiro traço que, entre nós, se internalizou como indicativo de nossa identidade nacional”. Podemos perceber essa integração pela natureza na produção de autores como Gonçalves Dias, José de Alencar e Gonçalves de

Magalhães. A dicotomia entre o individual e o universal que assola a alma romântica ainda vai tomar outros traços adiante, como o egotismo patente nas obras de autores como Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu, e a crítica social de Castro Alves, mas que não nos aprofundaremos nesse momento.

A busca pela identidade nacional assume ainda no século XIX diversos traços, entre eles, o alvo de nosso interesse, o regionalismo: “Portanto, um dos traços essenciais de nosso Romantismo é o nacionalismo, que, orientando o movimento, abriu-lhe um rico leque de possibilidades a serem exploradas, entre as quais o indianismo, o regionalismo, a pesquisa histórica, folclórica e linguística” (CEREJA; COCHAR, 2013, p. 199). No contexto do romantismo, o regionalismo aparece como uma forma de expressão literária que busca descrever a realidade e as características específicas de determinadas regiões do Brasil. Os escritores regionalistas procuraram explorar as paisagens, os costumes, as tradições e os problemas sociais e culturais das diferentes regiões do país. Nesse contexto, o regionalismo reflete a ênfase romântica na valorização do local, do nacional e do popular, buscando representar a identidade e a diversidade cultural brasileira. Consequentemente, a relação entre regionalismo e romantismo reside na influência e continuidade da busca pela unidade e síntese, ou seja, a reconciliação do individual com o universal em uma nova escala, neste caso, a consciência universal é representada pela natureza, pela tradição, pelo folclore, pela fala e pelos mitos locais.

O interesse pela realidade brasileira regional transcende o século XIX e continua na produção de Euclides da Cunha ou no chamado “romance de 30”, com autores como Raquel de Queirós e Graciliano Ramos, e até mais recente



com Itamar Vieria Junior e seu Torto arado (2019). Com a subsistência do regionalismo podemos pressupor uma igual permanência da visão romântica na contemporaneidade. Se o Romantismo é uma reação à ideologia capitalista, é lógico que se estenda até a contemporaneidade, visto que o capitalismo ainda é a estrutura política, social e filosófica dominante: “o romantismo é por essência uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista – é justo que essa visada seria coextensiva ao próprio capitalismo” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 38). Podemos tomar como exemplo o regionalismo sul-mato-grossense, que segundo Álvaro Banducci Junior (2009, p. 113-114):

Rompidos, no entanto, os laços institucionais com Mato Grosso, uma espécie de vazio simbólico se instalou na nova sociedade, gerando de imediato, uma crise de representação cujos efeitos se fazem sentir ainda hoje no pensamento e no debate cultural sul-mato-grossense [...] No intuito de responder a essas questões, tem início um processo urgente de construção da tradição regional. Nessa empreitada – que reunia num só e mesmo esforço a intelectualidade local e os agentes de poder – os espaços foram esquadrinhados, a história revisitada e os costumes vasculhados. Havia o Pantanal, que remetia ao universo do gado, expressão incontestada da tradição local, e ao convívio harmonioso com a natureza. Havia a fronteira internacional, que trazia referências idílicas de um “outro” romantizado e a idéia, sempre útil à imagem que um povo constrói de “sí”, da convivência pacífica e democrática com o estrangeiro [...] No Mato Grosso do Sul houve a emergência de um movimento amplo e urgente que consistia numa espécie de caça à tradição e às raízes.

Analogamente ao processo de independência do Brasil, a divisão do estado de Mato Grosso, em 1977, incidiu em uma busca incessante pela

identidade do novo estado, Mato Grosso do Sul, que levou à inserção cultural de símbolos que supostamente particularizavam aquele povo – o Pantanal, a fronteira, etc. – “A identidade pantaneira faz-se presente nas representações discursivas locais, com produção de autores genuinamente pantaneiros, que projetam vertente literária que explora temáticas regionais e locais” (ROSA; NOGUEIRA, 2011, p. 321). Em um processo muito semelhante à literatura pós-independência, a ferida causada pela divisão, seja ela nacional ou regional, é fator que impulsiona o romântico de volta ao todo, ao coletivo, e ao universal, a fim de suturar a consciência despedaçada. Podemos perceber nesse processo como a visão romântica se estende em algumas facetas da nossa produção cultural hodierna, demonstrando a subsistência do romantismo na contemporaneidade.

José Couto Vieira Pontes (1981), estudioso da literatura sul-mato-grossense, atesta a influência da visão romântica na produção artística do estado: “Muitos afirmam – sem pouca razão – que o romantismo não perece, mas sim as formas e os revestimentos da expressão literária, que se renovam consoante o tempo, a linguagem e as influências várias” (PONTES, 1981, p. 30). Dessa forma, supomos que não só a realidade urbana é afetada pela contínua fragmentação causada pela modernidade, assim como a ideologia capitalismo alcança as regiões mais rurais do país, essas que reservam algum resquício de uma sociedade comunitária, a alma romântica é impelida na contracorrente da modernidade. O regional é o guardião sagrado do espírito comunitário, da intuição fabulosa, e o convívio harmônico com a natureza, princípios opostos à modernidade capitalista, e que ainda recaem em representações mais pitorescas, expressam



a resistência ao aniquilamento da atividade espontânea e da consciência universal.

A visão de mundo romântica caracterizada como oposição à modernidade pode assumir diferentes facetas dependendo do autor e do contexto histórico e cultural em que se insere. Löwy e Sayre (2015) sugerem que movimentos como o expressionismo e o surrealismo carreguem profundamente as marcas da visão romântica, da mesma forma, autores como Thomas Mann e William Yeats (cf. LÖWY; SAYRE, 2015, p. 38). Bem como reiteramos anteriormente, a “visão romântica” é mais uma proposição filosófica e ética do que necessariamente uma forma específica de se fazer arte (estética), como a crítica tradicional normalmente tende a associar as “escolas e períodos literários”. Nesse sentido, “podemos encontrar românticos em todas as épocas, em figuras cuja arte é considerada absolutamente inovadora e que os contemporâneos muitas vezes classificam de ‘originais’ ou ‘excêntricos’” (SOUZA, 1980, p. 7-8).

Na obra de Almir Sater e Renato Teixeira, podemos perceber o regionalismo como arauto das inquietações românticas e como uma crítica específica à modernidade que assola o modo de vida campesino. Com o advento do mundo moderno, diluiu-se o sentido comunitário da experiência humana, e a produção de Sater e Teixeira é inclinada em direção a esses princípios perdidos, por isso valoriza o passado, a natureza, e a cultura regional na tentativa de retomar o sentido social gregário que foi esquecido com a modernidade, assim: “a visão romântica caracteriza-se pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais, que foram alienados” (LÖWY; SAYRE, 2017, p. 43). A reconciliação com a consciência universal na obra de Sater e Teixeira vai assumir um

arquétipo comum: “o peão de boiadeiro”. É através da retomada desse personagem dos sertões brasileiros que o duo vai tecer sua crítica à modernidade.

No próximo tópico, procuraremos esboçar os traços do arquétipo de contador de histórias que a imagem do peão de boiadeiro retoma antes de iniciar a análise definitiva de nosso corpus, as canções “Tocando em frente”, “Boiada” e “Peão”, compostas pelo duo Almir Sater e Renato Teixeira.

3 CAMPONÊS, MARINHEIRO E O PEÃO DE BOIADEIRO: O NARRADOR/CONTADOR DE HISTÓRIAS DA TRADIÇÃO ORAL

Walter Benjamin, uma das figuras proeminentes da teoria social e filosofia do século 20, explora o conceito de “narrador” (ou contador de histórias) em seu influente ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (2012), que, segundo o crítico, representa um arquétipo atemporal que possui a capacidade de transmitir experiências e sabedoria por meio da narrativa. Nessa esteira, este tópico tem como objetivo analisar a compreensão de Benjamin sobre o narrador, aprofundar-se nos aspectos arquetípicos atribuídos a essa figura e discutir a noção de “experiência” no seu quadro narrativo, além de pontuar a posição do “peão de boiadeiro”, segundo a perspectiva do filósofo.

Para Benjamin (2012), o narrador incorpora um papel distinto na cultura humana, ao contrário do escritor, que pretende imortalizar a sua obra, o narrador valoriza a



transitoriedade da narrativa e da tradição oral. Por esse fato, Jaime Ginzburg (2001) afirma que a tradução mais correta para o termo “narrador” presente no ensaio do filósofo alemão seja “contador de história”: “As traduções brasileiras desses ensaios, utilizando o termo ‘narrador’ [...] Pelo contrário, o ‘narrador’ em Benjamin prioriza o contador de histórias da tradição oral” (GINZBURG, 2001, p. 201). O narrador conecta o passado e o presente, transmitindo uma intrincada rede de experiências em suas histórias. No entanto, Benjamin (2012) sugere que a arte de contar histórias está se extinguindo na sociedade moderna devido ao progresso tecnológico e ao declínio do espírito comunitário. Assim atesta o crítico:

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo (BENJAMIN, 2012, p. 197-198).

Esse processo não é recente, mas sim resultado de uma evolução secular das forças produtivas, mas especialmente as transformações sociais e tecnológicas do século XX que têm impacto na forma como contamos histórias e como percebemos o mundo ao nosso redor. Para explicar melhor o germe do narrador/contador de histórias, Benjamin recorre a dois arquétipos: o camponês e o marinheiro. “A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpretação desses dois tipos arcaicos [...]”

os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar” (BENJAMIN, 2012, p. 199). O estilo de vida sedentário do camponês e o estilo de vida migrante do marinheiro comerciante produziram suas respectivas famílias de narradores, cada uma delas conservando suas características próprias ao longo dos séculos.

O marinheiro é aquele que sai de sua terra, seu conhecimento é baseado na experiência direta de suas viagens. Por outro lado, o camponês representa a ligação com a terra, o trabalho árduo e a conexão com a natureza. As histórias que o narrador conta estão enraizadas em experiências pessoais e memórias compartilhadas e a narrativa é um reflexo dessa experiência humana, oferecem uma compreensão holística e profunda da realidade. Benjamin (2012) argumenta que vivenciar a vida por meio de histórias permite que os indivíduos desenvolvam um senso mais profundo de autoconsciência e senso comunitário. Ou seja, essas narrativas estão embrenhadas de sabedoria, conhecimento e moral coletivos, aquilo que Benjamin (2012) chama de “experiência”:

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos [...] Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida — de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis [...] é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria — o lado épico da verdade



— está em extinção (BENJAMIN, 2012, p. 200-201).

Ambos os arquétipos representam um conhecimento profundo e uma sabedoria que está sendo perdida em um mundo cada vez mais globalizado e tecnológico, Benjamin (2012) argumenta que a perda desses arquétipos está relacionada à perda da arte da narração, pois são justamente essas figuras que tradicionalmente transmitem histórias e conhecimentos através da oralidade. O romance com seu individualismo, a notícia com a efemeridade e o short story com a brevidade (BENJAMIN, 2012), além de outras linguagens a serviço do entretenimento, ou seja, com o advento da escrita, da imprensa e da tecnologia, o papel do narrador foi sendo gradualmente substituído por outras formas de mediação e comunicação, resultando em uma fragmentação da experiência humana.

Acreditamos que uma outra figura arcaica dos sertões brasileiros assumia uma função semelhante ao “marinheiro” na cadeia de narradores, representando o arquétipo do contador de histórias viajante: o peão boiadeiro. Segundo Scarabeli Zancanari (2013, p.4): “O peão boiadeiro passou a ser fundamental para a pecuária sul-mato-grossense, sujeito responsável por interligar fazendas, vilas e cidades, locais de encontro de compradores, criadores e invernistas [...] territórios que se integram para constituir o comércio de gado”. Antes do advento do caminhão, eram as comitivas que levavam a cabo a tarefa de transportar o gado de uma fazenda a outra, em especial nos estados de extensa atividade agropecuária, como Mato Grosso, Goiás e Minas Gerais.

Segundo Bernardes (1995), no topo da hierarquia da comitiva estava o “boiadeiro”, o

dono da boiada, o capitalista que solicitava o trabalho, enquanto na base estava o “peão de boiadeiro” (ou apenas peão boiadeiro), que era o trabalhador braçal assalariado que cuidava e conduzia a boiada até o destino, durante jornadas que poderiam durar desde semanas a meses na estrada a depender da distância entre as fazendas: “o boiadeiro é aquele que possui o capital, o capitalista que compra e vende boiadas” (BERNARDES, 1995, p. 45), enquanto quem se incumbia de cuidar da boiada na viagem era o peão: “No comando dos talhões vão os peões comuns, o peão de boiadeiro [...] uma espécie assim de trabalhador braçal de salário mínimo” (BERNARDES, 1995, p. 48).

Apesar disso, observamos que, em duas das canções que elegemos como corpus, “Peão” e “Tocando em frente”, o termo “peão boiadeiro” é abreviado por “boiadeiro”. Na música “Peão” o mesmo processo de metonímia ocorre quando o eu lírico troca o termo “boiadeiro” por “peão” no refrão. Acreditamos que se trata de processos de abreviação e metonímia baseados no conteúdo das canções, sendo assim, se referem ao “peão de boiadeiro”, o trabalhador, e não ao “boiadeiro”, patrão. Supomos que essa troca ou abreviação de termo não incidiria em nenhum problema de comunicação entre a comitiva já que o contratante não era uma figura ativa no serviço, bem como afirma Bernardes (1995, p. 45):

Fica, portanto, esclarecido que os boiadeiros das diversas categorias são os que compram e vendem boiadas. E da labuta com os bois jogados na estrada eles nunca participam, a não ser para assistir às fases do trabalho, ficarem subidos na cerca olhando e dando palpites na apartação, na marcação, e querem ver a saída do gado e a chegada ao destino, às invernadas de sua propriedade ou de aluguel, onde recriam e



engordam. Entre a peonada também há divisão de categoria. No alto está o comissário; em seguida o capataz; depois o contador e o arribista; não contando o cozinheiro mais o copeiro, têm ainda o ponteiro e o culatreiro. Daí prá baixo é a peonada comum.

O sucesso da comitiva dependia da habilidade dos peões e especialmente da camaradagem entre eles, pois era um ofício coletivo onde todos estavam sujeitos às adversidades da natureza: “Conduzir boiadas, liderar comitivas, enfrentar a natureza, rasgar o tempo e o espaço dos sertões não se constituía em uma tarefa fácil para os boiadeiros” (ZANCANARI, 2013, p. 8). A vida nômade marcada por perigos e situações inusitadas moldaram a profissão do peão boiadeiro como um autêntico contador de histórias, como afirma Benjamin (2012, p. 201): “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros”. Por essa razão, a figura do peão boiadeiro é patente em várias obras literárias e audiovisuais, em especial na música sertaneja: “As querências dos rebanhos inspiram a musa sertaneja e já serviram de tema a largas tiradas literárias dos sertanejos de asfalto” (BERNARDES, 1995, p. 33). Almir Sater e Renato Teixeira foram dois desses artistas que tornaram a saga e a sina do peão boiadeiro mote de sua poesia, como observamos nas suas canções, em especial aquelas que elegemos como corpus deste trabalho: “Peão”, “Boiada” e “Tocando em frente”, as quais nos incumbiremos de analisar com mais detalhes no próximo tópico.

4 A MUSA SERTANEJA E A POESIA DE SATER E TEIXEIRA NA CONTRACORRENTE DA MODERNIDADE

Neste tópico, convergiremos as visadas teóricas levantadas por nós até agora, como as noções de “visão romântica”, “regionalismo”, “narrador e experiência”, para efetuar nossa análise do corpus, as canções “Tocando em frente”, “Boiada” e “Peão”, as três compostas pelo duo Almir Sater e Renato Teixeira. Iniciaremos nossa primeira análise por “Tocando em frente”, canção que transcrevemos integralmente no Anexo A. Antes, nos é caro pontuar que nossas considerações a respeito desta canção não se baseiam na perspectiva dos autores a respeito de sua própria produção. Almir Sater, em uma entrevista ao programa “Conversa com Bial”, transmitido pela Rede Globo no dia 10/12/2021, remonta a origem e o contexto de produção dessa música, detalhes que não levamos em consideração por partilharmos da mesma concepção de Alfredo Bosi em seu texto “Interpretação da obra literária” (2003, p. 466): “A origem por sua vez não é determinação absoluta [...] O intérprete está diante do efeito verbal e estilizado de um processo que é sinuoso e, não raro, obscuro para o seu próprio criador”. A intenção do autor ou os inquéritos sobre a origem da obra conformam ramos de análise díspares do nosso e que não intencionamos neste trabalho.

Como mencionamos anteriormente, em “O Narrador” (2012), Benjamin faz uma exploração profunda do papel do idoso e sua intrincada conexão com a narrativa, o ensaio gira em torno da noção de que os mais velhos, com a sua imensa sabedoria e experiências de vida, ocupam um lugar central no domínio da tradição oral, servindo como veículo para a



inestimável transferência de conhecimento através da narrativa. Em “Tocando em frente” podemos perceber que o eu lírico já é um ancião: “como um velho boiadeiro/levando a boiada/eu vou tocando os dias/pela longa estrada eu vou/estrada eu sou” (SATER; TEIXEIRA, 2023, s/p). A imagem que a música desenha é a de alguém que muito viveu e por isso tem muito a ensinar, a “longa estrada” na música pode ser interpretada como uma metáfora para a “trajetória da vida” (HIGA, 2019, p. 20). Percebemos nessa canção o princípio da “sabedoria” à qual se refere Benjamin (2012), a essência das narrativas primorosas que se perdeu com a modernidade: “Só levo a certeza/De que muito pouco sei/Ou nada sei” (SATER; TEIXEIRA, 2023, s/p). O que um velho peão boiadeiro pode nos ensinar?

Bosi (1987) afirma que uma das consequências da modernidade é o “tempo acelerado”, se referindo à percepção do ritmo da vida contemporânea, que tem se tornado cada vez mais rápido e frenético. Para o crítico “A montagem de bens simbólicos em ritmo industrial nos fornece um modelo de tempo cultural acelerado. As representações devem durar pouco, ou só enquanto o público der mostras de consumi-la com agrado” (BOSI, 1987, p. 9). O tempo acelerado está diretamente ligado aos avanços tecnológicos e à globalização, que têm distâncias encurtadas e facilitam a comunicação e a circulação de informações. Com as transformações sociais e culturais decorrentes desses processos, as pessoas são constantemente bombardeadas por estímulos e demandas, o que acaba gerando uma sensação de pressa e urgência em todos os aspectos da vida cotidiana.

O ensinamento imbricado em “Tocando em frente” vai na contramão do estilo de vida capitalista, e evoca o “deus” da lentidão em resposta às angústias da existência: “ando

devagar, porque já tive pressa/e levo esse sorriso/porque já chorei demais” (SATER; TEIXEIRA, 2023, s/p). O trecho “já tive pressa” é uma referência direta à função de boiadeiro, em sua demanda de transportar o gado até o destino. Segundo Bernardes (1995), o contratante do serviço pressionava a comitiva para executar o trabalho com celeridade. Depois de muito viver, o peão de boiadeiro percebe que a natureza tem seu próprio ritmo e que tudo acontece no seu devido tempo: “É preciso amor pra poder pulsar/ É preciso paz pra poder sorrir/ É preciso a chuva para florir” (SATER; TEIXEIRA, 2023, s/p). Em consonância, Bosi (1987) encontra na cultura rural o contraponto do tempo acelerado, nos mesmos parâmetros de “Tocando em frente”:

Mas qual seria essa “outra cultura”, capaz de resistir às baterias da civilização de massa, escolhendo e reinterpretando só material que enriquecesse o seu campo de significações? A resposta não é unívoca [...] O tempo da cultura popular é cíclico. Assim é vivido em áreas rurais mais antigas, em pequenas cidades marginais e em algumas zonas pobres, mas socialmente estáveis, de cidades maiores. O seu fundamento é o retorno de situações e atos que a memória grupal reforça atribuindo-lhes valor [...] Ciclo e enraizamento são processos que faltam, em geral, à indústria e ao comércio cultural. Os meios de comunicação nutrem-se da aparência do novo, que é pura serialidade (BOSI, 1987, p. 10-11).

Luzimar Gouvêa (2012) chama de “tempo cultural desacelerado” a materialização dessa relação subjetiva com o tempo presente na cultura caipira na música popular brasileira, e é patente em “Tocando em frente” pelo ritmo lento que a canção é desenvolvida, na mesma velocidade de um velho ancião sem pressa para contar suas histórias. A vida do peão de boiadeiro estava tão relacionada à sua profissão, que viver era viajar: “Penso que cumprir a vida/Seja



simplesmente/Compreender a marcha/E ir tocando em frente" (SATER; TEIXEIRA, 2023, s/p). Mais uma vez a "vida" está metaforicamente associada às diligências de viajante, neste caso, à "marcha" da tropa. Quando o narrador finalmente compreendeu que não adianta acelerar a boiada, que primeiro vem a chuva para então o desabrochar das flores, e tudo tem o seu processo, ele pode se livrar das angústias que o assolavam: "E levo esse sorriso/ Porque já chorei demais/ Hoje me sinto mais forte/ Mais feliz, quem sabe" (SATER; TEIXEIRA, 2023, s/p).

O peão de boiadeiro em "Tocando em frente" nos ensina que tudo tem o seu tempo, e que acelerar as etapas da vida só vai recair em sofrimento. Para compreender a "marcha" é preciso desacelerar e "tocar em frente". As dificuldades são inerentes à estrada da vida, mas elas não podem impedir que se siga adiante. É só quando desaceleramos que podemos apreciar a experiência do caminho: "Conhecer as manhas/E as manhãs/ O sabor das massas/ E das maçãs" (SATER; TEIXEIRA, 2023, s/p). A vida é um trânsito de emoções, e a felicidade plena é inalcançável: "Todo mundo ama um dia/ Todo mundo chora/ Um dia a gente chega/E no outro vai embora" (SATER; TEIXEIRA, 2023, s/p). O prazer, o gozo e a felicidade que todos perseguem não está no fim da estrada, está no processo "cada um de nós compõe a sua história/ e cada ser em si/ carrega o dom de ser capaz/ de ser feliz (SATER; TEIXEIRA, 2023, s/p) e para reconhecê-la é preciso enxergá-la em meio ao caos da estrada.

Por nosso corpus ser composto de canções, cabe pontuar o trabalho de Nelson Barros da Costa, A produção do discurso lítero-musical brasileiro (2001). Para o teórico, o conceito de "discurso lítero-musical" equivale a uma

interseção entre literatura e música, dessa forma, tanto a letra quanto os elementos sonoros podem potencializar mutuamente a análise da canção. A partir disso, pressupomos que o ritmo, a melodia e o instrumental das canções de Sater e Teixeira complementam o significado da letra, como a voz lenta e compassada do intérprete e o instrumental sereno de "Tocando em frente" constroem mutuamente o tempo cultural desacelerado mencionado anteriormente. Contudo, ao longo deste trabalho, nos concentraremos em mencionar pontualmente a dimensão sonora dos textos por não conformar nosso lugar de crítica. Um movimento semelhante usaremos para interpretar a segunda canção de nosso corpus, "Boiada", que transcrevemos integralmente no Anexo B.

Walter Benjamin (2012, p. 198) afirma: "Quem viaja tem muito que contar, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe". Quais histórias um peão de boiadeiro carrega consigo? As intempéries em meio à natureza selvagem, os diversos lugares e culturas que conheceu, os encontros e despedidas pelo caminho, a camaradagem entre os companheiros de viagem. Mas as histórias de peão de boiadeiro vão ainda mais fundo na fabulação:

Os estudos acerca de assombrações presentes no cotidiano dos antigos peões de boiadeiro foram construídos por meio da oralidade. Essas narrativas possibilitaram observar a relação do homem com o seu meio e o tempo. O narrador descreve, nas narrativas, os detalhes de seu cotidiano, incluindo paisagens, instrumentos de trabalho, hábitos e costumes, emergindo uma identidade sociocultural, própria do peão de boiadeiro [...] Assim, certos acontecimentos, tais como o laçado de um boi perdido, uma cobra no meio do caminho, uma queda de um peão na mula, um estouro de boiadas ou as histórias de assombração podiam tornar-se fatos que



permeavam o cotidiano do boiadeiro, sujeitos então a mudanças (ZANCANARI, 2013, p.80-81).

É justamente a história fantástica que representa a música “Boiada”. A canção conta a história de uma tropa que desapareceu misteriosamente no trajeto de sua viagem. Os versos longos que não se repetem, a voz serena e o ritmo lento ajudam a amalgamar a atmosfera fantasmagórica da narrativa. Esta canção foi inclusive tema do personagem fantástico “Velho do Rio” no reboot da novela Pantanal (2022) produzida pela Rede Globo. O mistério onipresente da letra e da melodia foram essenciais para desenhar a presença mística do personagem em seus sumiços repentinos (cf. MESQUITA; JESUS, 2023). Sater e Teixeira retomam a tradição dos causos de encruzilhada e histórias de fantasma que permeavam o imaginário dos peões de boiadeiros em sua produção, e é possível perceber esse traço, em especial, em “Boiada”.

Segundo Benjamin (2012, p. 205), “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história”. Contar história é um exercício coletivo de se reunir junto aos comuns em volta de uma fogueira, ou se sentar ao redor do mais velho para ouvir suas narrativas. Algo que se perdeu com o advento da modernidade. Ler um romance ou um conto é uma atividade eminentemente individual, além de que as histórias incríveis hoje são transmitidas em sua maioria nos veículos audiovisuais, TV ou celular, que também implicam uma individualidade inerente.

Em “Boiada”, podemos perceber esse sentido perdido do senso comunitário que o estilo de vida do peão boiadeiro representa, sobretudo

nos versos finais “e até hoje em dia quando junta a peãozada/coisas assombradas, verdades juradas/dizem que sumiram, que não existiram/ninguém sabe nada” (SATER; TEIXEIRA, 2023, s/p). Na canção, a história da boiada que sumiu misteriosamente subsiste no discurso dos peões, que contam e recontam em seus encontros, desvelando as inúmeras camadas de histórias com as quais seus “causos” estão escalonados: “essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (BENJAMIN, 2012, p. 206-207). Zancanari (2013) reitera esse sentido gregário que os peões de boiadeiro conservavam consigo, de se reunirem para contar causos e histórias fantásticas associadas a suas viagens:

Neste caso, as paradas e também os pousos apresentam-se como lugares onde eram entoadas modas de viola e contadas narrativas de inúmeros causos. Isso significa que o ponto de pouso, além de tornar-se o momento da viagem propício ao estabelecimento de vínculos entre os peões e fazendeiros, criava laços de amizade, solidificando o fortalecimento das relações humanas e das trocas de experiências [...] Não se deve esquecer que os locais também atuavam sobre o imaginário dos condutores e peões de boiadeiro, despertando temores de fantasmas, de ataques de animais ferozes, de seres sobrenaturais, entre outros medos. Assim sendo, as interpretações e argumentos para explicações de histórias que envolvem seres sobrenaturais revelam inquietações que ignoram a verossimilhança e as regras do mundo físico (ZANCANARI, 2013, p. 82).

Carmo Bernardes (1995) destaca este notável senso de comunidade entre os sertanejos: “Todo ano é isso: ganham o dia, cooperando



uns com os outros, modo de convivência de gente sertaneja [...] Isso assim é costume de não deixar o outro labutar só, abrange uma extensão de muitas léguas em derredor" (BERNARDES, 1995, p. 41). Segundo o crítico, em sua comunidade, os campesinos uniam forças para realizar tarefas como a "vaquejada" e a "limpeza dos campos", fomentando um vínculo profundo entre esses habitantes rurais. Esta cooperação coletiva não era apenas uma necessidade, mas um modo de vida, uma personificação única do espírito sertanejo. A vaquejada e a limpeza coletiva dos campos tornaram-se oportunidades para os sertanejos se relacionarem, compartilharem histórias e experiências. Foi nessas atividades que se construiu o senso gregário de comunidade que teceu a sociedade sertaneja. O senso comunitário é inclusive um dos traços da visão romântica, bem como atesta Sayre e Löwy (2015, p. 48):

Ora, o outro grande valor do romantismo, no polo dialeticamente oposto, é a unidade ou a totalidade. Unidade do eu com duas totalidades abrangentes: por um lado, com o universo inteiro, ou Natureza, e, por outro, com o universo humano, com a coletividade humana. Se o primeiro valor do romantismo constitui sua dimensão individual ou individualista, o segundo revela uma dimensão transindividual. E se o primeiro é moderno, embora se considere nostalgia, o segundo é um verdadeiro regresso. É importante enfatizar a esse respeito, contra uma corrente de pensamento que pretende ver no fenômeno romântico sobretudo ou exclusivamente uma afirmação de individualismo exacerbado, que a exigência de comunidade é tão essencial à definição da visão romântica quanto seu aspecto subjetivo e individual. De fato, ela é mais fundamental, porque o paraíso perdido é sempre a plenitude do todo — humano e natural.

Contudo, com o fim da era das comitivas de boiadeiro, o eu lírico denuncia a derrocada do espírito comunitário na segunda parte da música: "Isso foi há muito tempo, tempo em que a tropa ainda viajava/ Com seus fardos e pelegos no ranger do arreio ao romper da aurora/ Tempos de estrelas cadentes, fogueiras ardentes, ao som da viola/ Dias e meses fluindo, destino seguindo, e a gente indo embora" (SATER; TEIXEIRA, 2023, s/p). O tempo da tropa se torna a explicação para feitos fabulosos que envolvem o desaparecimento da boiada, um passado imemorial pré-ascensão capitalista, o eu lírico imprime um grau de melancolia ao lembrar de sua profissão. Há um lamento inclusive pelo fim das "estrelas cadentes", não como se elas tenham deixado de existir, contudo, com o ritmo de vida acelerado e as luzes vindas com a industrialização crescente, se torna quase impossível ver as estrelas. Para avistar uma estrela cadente é necessário desacelerar e olhar para o céu, gestos comuns para os campesinos e que hoje é irracional para a lógica capitalista.

O fim do estilo gregário dos campesinos e os tempos ingratos que sobrevieram com a modernização da vida no campo ainda são temáticas patentes na última canção que compõe o nosso corpus. "Peão" a qual transcrevemos integralmente no Anexo C e analisaremos a seguir.

Em "Peão" também podemos perceber o arquétipo do narrador viajante. Sua experiência está associada diretamente às viagens que operou enquanto peão nas comitivas de boiadeiro, ou seja, da sua experiência empírica pelo espaço rural: "conheço essas trilhas/quilômetros, milhas/que vem e que vão/ pelo alto sertão" (SATER; TEIXEIRA, 2023, s/p). Os autores inclusive se incumbem de incluir termos



coloquiais a fim de se aproximarem do vocabulário camponês (“prum”, “preu”, “caba”). Sua vida está tão relacionada à sua profissão, que ele já não se reconhece sem ela, a viagem é sua saga e a boiada é sua sina: “Existe uma vida/uma vida vivida/sentida e sofrida/de vez por inteiro/E esse é o preço preu ser brasileiro” (SATER; TEIXEIRA, 2023, s/p), esses, os últimos versos de “Peão” completam a ideia de “Tocando em frente”: “estrada eu sou” (SATER; TEIXEIRA, 2023, s/p).

Na canção, podemos perceber ao longo dela como a modernidade foi contaminando o ambiente rural e, com isso, o senso comunitário que os sertanejos partilhavam: “Que agora se chama/não mais de sertão/mas de terra vendida/civilização [...] não tem mais sertão” (SATER; TEIXEIRA, 2023, s/p), podemos contrapor esses versos com “mundão cabeludo/onde tudo é floresta/e campina silvestre/mundão caba não” (SATER; TEIXEIRA, 2023, s/p). O sertão infinito e inexplorado representa para o sertanejo a autoridade soberana, tudo pode sair dele ou terminar nele. É da floresta que brota o medo, o perigo, as assombrações e as lendas, é ela que fornece o alimento e detém a vida e a morte.

Esse aspecto mítico que circunda a natureza selvagem foi lentamente substituído pela tirania das explicações científicas da civilização moderna. Bosi (1983) sugere que a lógica do sistema capitalista desempenha um papel crucial na diminuição do poder mitopoético de nomear e compreender a natureza e a humanidade. A essência das almas e dos objetos tem sido assumida e orientada, nas ações cotidianas, pelos mecanismos do interesse próprio e da produtividade. Para o crítico, “a extrema divisão do trabalho manual e intelectual, a Ciência e, mais do que esta, os discursos ideológicos e as faixas domesticadas do senso comum preenchem hoje o imenso

vazio deixado pelas mitologias” (BOSI, 1983, p. 142). Com a ideologia dominante dando sentido e nome às coisas, a intuição fabulosa e mágica das narrativas foi substituída pela iminência da explicação científica, “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 2012, p. 203), o vazio deixado pelas narrativas era essencial a fim de provocar a fabulação. Com isso, rompem-se as inúmeras camadas de narrativas sucessivas que as mitologias congregam e fragmentam ainda mais o sentido comunitário da experiência humana.

A canção “Peão” acusa o fim do sentido gregário do sertanejo com a maquinção da vida do campo, e com isso a decorrente extinção da profissão do peão boiadeiro e tudo o que ele representa. Segundo Zancanari (2013, p. 104), “já na década de 1940, o uso de caminhões gaiolas e os trilhos do trem também representaram meios de transporte para o gado”. Com o advento dos caminhões e das estradas pavimentadas a função do peão boiadeiro foi desaparecendo lentamente à medida que a modernidade alcançava os fundos rincões do Brasil: “segue seu caminho boiadeiro/que a boiada foi no caminhão” (SATER; TEIXEIRA, 2023, s/p). Com o fim das comitivas de boiadeiro, desaparece as rodas de histórias e todo espírito comunitário dos sertanejos: “A fogueira a noite/redes no galpão/o pairo, a moda/o mate, a prosa/A saga, a sina/O causo e onça/Tem mais não/Ô peão” (SATER; TEIXEIRA, 2023, s/p).

A canção ainda encerra com “Ô peão”, interjeição que reitera o lamento, além de que o eu lírico que ao logo da canção se chamava por “boiadeiro”, conclui que agora não é mais que um “peão”, pois o tempo das comitivas chegara ao fim, e tudo o que lhe resta é o trabalho assalariado em fazendas como um simples peão, não mais as viagens. O caminhão



é mais lucrativo para o capital, transporta um grande número de animais em um tempo menor, contudo, a profissão do caminhoneiro é solitária, ele passa por dias de viagem só, enquanto nos percursos de boiadeiros havia a camaradagem da comitiva em que cada um tinha seu papel e todos eram igualmente importantes para a subsistência do grupo.

Carmo Bernardes (1995) atesta um certo idealismo nas produções culturais a respeito da figura do boiadeiro: "Mas as coisas não se passam assim, tão românticas e simplistas" (BERNARDES, 1995, p. 35), e podemos perceber esse teor idealizado nas três canções que analisamos de Sater e Teixeira, as quais são revestidas de uma atmosfera nostálgica e positiva em relação à lida do peão de boiadeiro, que por sinal era árdua e, por vezes, cruel. Contudo, Luiz Costa Lima (2005) atesta que representar realisticamente ou idealizadamente são apenas duas formas diferentes, um não implica necessariamente em algo mais próximo da realidade em relação ao outro: "Assim, os nossos realistas apenas se distinguiam dos românticos pela diminuição do componente sentimental (LIMA, 2005, p. 21). Ademais, de que já pontuamos que Sater e Teixeira desvelam a visão romântica em sua produção, aquela que busca no passado a humanidade que carece o presente.

A profissão de peão de boiadeiro sobrevive em escassez apenas em áreas onde a pavimentação não chegou ou é inviável a locomoção por caminhão, como em locais alagados do Pantanal ou da Amazônia nas épocas das cheias. Contudo, a saga e a sina do peão de boiadeiro cristalizam sua imagem como um mito moderno, mantendo viva a memória e a identidade que fundaram as comunidades rurais. Sater e Teixeira se valem desse arquétipo a fim de tecer seus poemas, que antes de tudo, têm no peão boiadeiro o

indício de que o presente está contaminado pela individualidade, mas nele ainda subsiste o resquício de sabedoria e experiência que está se esvaindo na modernidade.

5 CONCLUSÃO: "SEGUE SEU CAMINHO, BOIADEIRO"

Nas canções de Almir Sater e Renato Teixeira, podemos identificar o papel do peão boiadeiro como um contador de histórias viajante, que assume uma função semelhante ao marinheiro na cadeia de narradores. O ensaio "O narrador" de Walter Benjamin (2012) nos convida a refletir sobre a importância dos narradores e do compartilhamento de experiências através das histórias. A perda dessa tradição oral, devido ao progresso tecnológico e à falta de espírito comunitário, tem impactos significativos na sociedade moderna, levando a uma fragmentação da experiência humana.

Na análise das canções "Peão", "Boiada" e "Tocando em frente", percebemos que o regionalismo de Sater e Teixeira expressa a "visão romântica" (LÖWY; SAYRE, 2015) como uma crítica específica à modernidade capitalista. A canção "Tocando em frente" representa o eu lírico como um ancião que carrega consigo a sabedoria adquirida ao longo da vida. Essa imagem remete à importância do idoso como transmissor de conhecimento e à perda dessa tradição com a modernidade. "Boiada" aborda o arquétipo do narrador viajante e resgata o sentido de comunidade que permeou a vida dos peões de boiadeiro. A música "Peão" mostra como a modernização contaminou o ambiente rural e comprometeu o senso de comunidade dos sertanejos, que agora vivem em uma terra vendida e civilizada.



Todas refletem sobre as transformações causadas pela modernidade no espaço rural e nas relações humanas.

O caminhão se tornou mais lucrativo para o capital, transportando um grande número de animais em menos tempo e, com a pavimentação das estradas boiadeiras, a modernidade alcançou os lugares mais remotos do Brasil. As canções de Sater e Teixeira representam de forma melancólica o fim da profissão do peão boiadeiro e, com ela, a perda do espírito comunitário dos sertanejos. Mas, antes de tudo, ressalta, na retomada da imagem do peão de boiadeiro, a preservação das tradições e da memória das comunidades rurais. A visão romântica apresentada por Sater e Teixeira em “Peão”, “Boiada” e “Tocando em frente” busca resgatar a humanidade e a sabedoria presentes no passado e que parecem faltar no presente.

Referências

- BANDUCCI JR, Alvaro. Tradição e ideologia: a construção da identidade em Mato Grosso do Sul. In: MENEGAZZO, Maria Adélia; BANDUCCI JR., Alvaro (orgs.). **Travessias e limites**: escritos sobre identidade e o regional. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**: Magia e Técnicas, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da cultura. 8. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERNARDES, Carmo. O gado e as larguezas dos Gerais. **Estudos Avançados**, s/l, v. 9, n. 23, p. 33-58, 1995.
- BOSI, Alfredo. Poesia e Resistência. In: BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades/Editora, 2003.
- BOSI, Alfredo. (org.). Plural, mas não caótico. In: BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira**: temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.
- CEREJA, William Roberto; COCHAR, Thereza. **Literatura brasileira**: em diálogo com outras literaturas e outras linguagens 5. ed. São Paulo: Atual, 2013.
- COSTA, Nelson Barros da. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. Tese (Doutorado) – PUCSP Programa: Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, São Paulo: s.n., 2001.
- GOUVÊA, Luzimar Goulart. O tempo cultural caipira: pequena problematização na poética de Renato Teixeira. **Revista Thesis**, São Paulo, ano IV, n. 17. p. 1-17, 2012.
- GUINSBURG, Jacob; ROSENFIELD, Anatol. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, Jacob (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas: quaderni di letterature iberiche e iberoamericane**. Milão: Facoltà di studi umanistici, 2012.
- LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. **Ensaios Ad hominem/ Estudos e edições Ad hominem**, n. 1, tomo 2, p. 87-135, 1999.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética**: volume IV. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; Consultoria Victor Knoll. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- LIMA, Luiz Costa. **Implicações da brasiliade**. Floema Caderno de Teoria e História Literária. Bahia: UESB, 2005.



LOURENÇO, Eduardo. **O romantismo e Camões.** Trad. Maria Cristina Batalha. Idioma, n. 21. Rio de Janeiro: Centro Filológico Clóvis Monteiro – UERJ, 2001.

LÖWY, Michel, SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia:** o romantismo na contracorrente da modernidade. Trad. Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

MESQUITA, Naiane; JESUS, Marta de. **"Boiada", a canção de Almir e Renato Teixeira predestinada para ser tema de Joventino.** Disponível em:

<<https://primeirapagina.com.br/musica/boiada-a-cancao-de-almir-e-renato-teixeira-que-descreve-joventino-muito-antes-da-novela/>>

Acesso em 30 de outubro de 2023.

NUNES, Benedito. "A visão romântica". In: GUINSBURG, Jacob (Org.). **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

SALES, Max Junior. **A diversidade composicional na obra Instrumental de Almir Sater.** 173f.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

SATER, Almir; TEIXEIRA, Renato. **Peão.** Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/almir-sater/127233/>> Acesso em 30 de outubro de 2023.

SATER, Almir; TEIXEIRA, Renato. **Boiada.**

Disponível em:

<<https://www.letras.mus.br/almir-sater/44073/>> Acesso em 30 de outubro de 2023.

SATER, Almir; TEIXEIRA, Renato. **Tocando em frente.** Disponível em:

<<https://www.letras.mus.br/almir-sater/44073/>> Acesso em 30 de outubro de 2023.

PONTES, José Couto Vieira. **História e Literatura de Mato Grosso do Sul.** São Paulo: Editora do Escritor, 1981.

ROSA, Maria da Glória Sá; NOGUEIRA, Albana Xavier. **A literatura sul-mato-grossense na ótica**

de seus construtores. Campo Grande: Life Editora, 2011.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding.** Trad. Hildegarde Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZANCANARI, Natalia Scarabeli. **Estrada boiadeira, sua história, seus peões e comitivas:** do Sul de Mato Grosso ao Noroeste paulista. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados: UFGD, 2013.

ZANCANARI, Natalia Scarabeli. A figura que conduz: comitivas e peões boiadeiros no Noroeste paulista. **Anais do VI Congresso Internacional de História.** Universidade Estadual de Maringá: Maringá, 2013.



ANEXO A – Tocando em frente

Ando devagar
Porque já tive pressa
E levo esse sorriso
Porque já chorei demais

Hoje me sinto mais forte
Mais feliz, quem sabe
Só levo a certeza
De que muito pouco sei
Ou nada sei

[Refrão]:

Conhecer as manhas
E as manhãs
O sabor das massas
E das maçãs

É preciso amor
Pra poder pulsar
É preciso paz pra poder sorrir
É preciso a chuva para florir

Penso que cumprir a vida
Seja simplesmente
Compreender a marcha
E ir tocando em frente

Como um velho boiadeiro
Levando a boiada
Eu vou tocando os dias
Pela longa estrada, eu vou
Estrada eu sou

[Refrão]

Todo mundo ama um dia
Todo mundo chora
Um dia a gente chega
E no outro vai embora

Cada um de nós compõe a sua história
E cada ser em si carrega o dom de ser capaz
De ser feliz



ANEXO B – Boiada

Ele foi levando boi, um dia ele se foi no rastro da boiada

A poeira é como o tempo, um véu, uma bandeira, tropa viajada

Foram indo lentamente, calmos e serenos, lenta caminhada

E sumiram lá na curva, na curva da vida, na curva da estrada

E depois dali pra frente, não se tem notícias, não se sabe nada

Nada que dissesse algo

De boi, de boiada, de peão de estrada

Disse um viajante, história mal contada

Ninguém viu, nem rastro, nem homem, nem nada

Isso foi há muito tempo, tempo em que a tropa ainda viajava

Com seus fardos e pelegos no ranger do arreio ao romper da aurora

Tempos de estrelas cadentes, fogueiras ardentes, ao som da viola

Dias e meses fluindo, destino seguindo, e a gente indo embora

Isso tudo aconteceu, é fato que se deu, faz parte da história

E até hoje em dia quando junta a peãozada

Coisas assombradas, verdades juradas

Dizem que sumiram, que não existiram

Ninguém sabe nada



ANEXO C – Peão

Diga você me conhece
Eu já fui boiadeiro
Conheço essas trilhas
Quilômetro, milhas
Que vem e que vão
Pelo alto sertão
Que agora se chama
Não mais de sertão
Mas de terra vendida
Civilização

Ventos que arrombam janelas
E arrancam porteiras
Espora de prata riscando as fronteiras
Selei meu cavalo
Matula no fardo
Andando ligeiro
Um abraço apertado
E um suspiro dobrado
Não tem mais sertão

[Refrão]

Os caminhos mudam com o tempo
Só o tempo muda um coração
Segue seu destino boiadeiro
Que a boiada foi no caminhão

Os caminhos mudam com o tempo
Só o tempo muda um coração

Segue seu destino boiadeiro
Que a boiada foi no caminhão A fogueira, a noite
Redes no galpão
O paiero, a moda
O mate, a prosa
A saga, a sina
O causo e onça
Tem mais não
Ô peão

Tempos e vidas cumpridas
Pó, poeira, estrada
Estórias contidas
Nas encruzilhadas
Em noites perdidas
No meio do mundo
Mundão cabeludo
Onde tudo é floresta
E campina silvestre
Mundão caba não

Sabe, prum bom viajante
Nada é distante
Prum bom companheiro
Não conto dinheiro
Existe uma vida
Uma vida vivida
Sentida e sofrida
De vez por inteiro
E esse é o preço preu ser brasileiro



A TRADIÇÃO DESAFORTUNADA – O REGIONALISMO E A LITERATURA BRASILEIRA

THE HAPLESS TRADITION – REGIONALISM AND THE BRAZILIAN LITERATURE

Viviane Cristina Oliveira

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Professora adjunta da Universidade Federal do Tocantins – Brasil.

E-mail: vivianecristina@uft.edu.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5038-7491>

RESUMO: Ao tratar da questão regional em capítulo inserido na coletânea A literatura no Brasil, Afrânio Coutinho não deixou de assinalar a amplitude do tema afirmando que “do simples localismo ao largo regionalismo literário, há vários modos de interpretar e conceber o regionalismo” (COUTINHO, 1986, p. 34). Conceito não raras vezes considerado em suas contradições e seu esgotamento, ora acolhido ora recusado por autores e pesquisadores, o regionalismo, ou mesmo os regionalismos, constituem tema constantemente renovado na potência de diálogos interdisciplinares. Entre as muitas possibilidades de abordagem e interpretação em torno da questão regional em nossas letras, neste texto ensaio revisitá alguns discursos historiográficos que teceram um vínculo estreito entre o regionalismo e o naturalismo, vínculo significativo para a compreensão do que é considerado demérito em obras lidas como regionalistas. Além de juízos críticos, são os textos de Aluísio Azevedo e Inglês de Sousa eixos para a pretendida revisitação deste tema em nossa literatura.

Palavras-chave: Regionalismo; Historiografia; Literatura brasileira

ABSTRACT: When dealing with the regionalistic issue in a chapter encompassed in the collection 'The Literature in Brazil', Afrânio Coutinho did not fail to highlight the breadth of the theme. To him “from simple localism to broad literary Regionalism, there are several ways of interpreting and conceiving Regionalism” (COUTINHO, 1986, p. 34). As a concept considered in its contradictions and exhaustion, not always accepted by authors and researchers, Regionalism, or even Regionalisms, constitute a constantly renewed theme in the powerful field of Interdisciplinary Dialogues. Amongst a great amount of approach and interpretive possibilities around the regional issue in our literature, this paper attempts to revisit some historiographical discourses which has created a close link between Regionalism and Naturalism. As well as a significant link for

understanding what is considered a demerit in works labeled “regionalists”. To enrich the analytical process, the texts by Aluísio Azevedo and Inglês de Sousa are used to help us revisit this theme in Brazilian literature.

Keywords: Regionalism; Historiography; Brazilian Literature.

1 INTRODUÇÃO

Afrânio Coutinho lançou em 1968, na coleção Documentos Brasileiros dirigida por Afonso Arinos de Melo Franco, o livro *A Tradição Afortunada* dedicado a apresentar “a formação e desenvolvimento do instinto de nacionalidade na crítica brasileira, durante o século XIX”, instinto responsável pela formação e fortuna de uma tradição que legou “ao pensamento nacional uma vigorosa tomada de consciência de sua autonomia, integridade e originalidade” (COUTINHO, 1968, p.xxi, xxiv¹). Compondo um panorama interpretativo sobre a concepção e evolução de uma ideia de literatura brasileira que abarca desde as produções coloniais àquelas posteriores à independência política, Coutinho tece uma linha evolutiva que, de escritos do século XIX, como os de Ferdinand Dennis, Gonçalves de Magalhães, Santiago Nunes Ribeiro, Araripe Júnior, Sílvio Romero, entre outros, desemboca na madura produção crítica do século XX, herdeira dos pressupostos de uma tradição crítica pautada nos critérios da nacionalidade.

Destacando o Modernismo como auge da consciência madura da nação e de sua representação, o autor nos encaminha para um

¹ As páginas estão indicadas como consta na edição de 1968 do livro de Afrânio Coutinho, *A Tradição Afortunada (O Espírito de Nacionalidade na Crítica Brasileira)*, Rio de Janeiro: José Olympio.



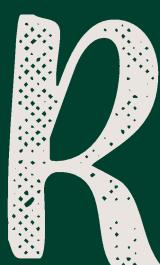
momento em que uma das vertentes desta tradição nacional, ou ainda uma tradição a ela associada, a regional, passa a ser intensamente questionada enquanto limitadora daquele sentimento íntimo, ao qual se referia Machado de Assis, sentimento responsável por tornar o brasileiro “homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.” (ASSIS, 1974, p. 345). Se na interpretação de autores como Sílvio Romero e Araripe Júnior o elemento regional, focalizado no folclore e costumes locais, é traço relevante para a brasiliade de nossas letras, como o demonstra Coutinho, grande parte da crítica que se desenvolve especialmente após os anos modernistas lerá o regionalismo como expressão menor em termos de conteúdo e forma, “instrumento de descoberta” não mais necessário nas “literatura evoluídas do Ocidente” (CANDIDO, 1993, p. 193), como afirma Antonio Cândido em sua *Formação da Literatura Brasileira*.

Ao encerrar seu texto sobre a crítica no Brasil e a ideia de nação, Afrânio Coutinho não deixa de destacar a encruzilhada entre o local e o universal, que perpassa as reflexões sobre a nacionalidade literária, especialmente quando tratada pelo viés regional: “ser nacional e regional não corresponde a ser antiuniversal. Ao contrário. Disse-o André Gide: um artista é universal na medida em que é regional” (COUTINHO, 1968, p. 189). Como afirmou o autor em tópico dedicado a este tema na coletânea *A literatura no Brasil*, “do simples localismo ao largo regionalismo literário, há vários modos de interpretar e conceber o regionalismo” (COUTINHO, 1986, p. 34), sendo o mais recorrente, poderíamos acrescentar, aquele que o considera “literatura de segunda plana que se louva por tradição escolar ou, nos casos melhores, por amor ao documento bruto que transmite” (BOSI, 1994, p. 141), como o diz

Alfredo Bosi ao ler a produção regionalista em chave negativa, exceto ao referir-se a autores como Guimarães Rosa.

Considerando os problemas de recepção do texto considerado regionalista e, digamos, a má fortuna de tal classificação em nossas letras, nestas páginas gostaria de ensaiar algumas reflexões sobre o regionalismo a partir da produção de dois autores naturalistas, Aluísio Azevedo e Inglês de Sousa. Destes autores, serão brevemente comentadas as obras *O Mulato* e *O Coronel Sangrado*, respectivamente, a partir das quais podemos, talvez, encontrar caminhos para diferentes perspectivas sobre o tema, ainda que no caso de Aluísio Azevedo não estejamos lidando com um texto considerado regionalista, como ocorre com o de Inglês de Sousa.

Ao retomar alguns textos historiográficos do século XX (o que se pretende fazer com mais vagar adiante), ou ainda, textos críticos de autores como Mário de Andrade, é possível perceber que mais do que a “cor local” da produção sertanista romântica, são os tons conferidos pela estética naturalista às particularidades regionais que parecem indicar motivos mais intensos para a posterior recusa de parte significativa da crítica literária em relação ao regionalismo. Talvez, por isso, muitas obras produzidas em fins do século XIX e início do século XX sejam mencionadas, quando o são, somente por contrastar ou prenunciar o Modernismo, o momento considerado mais relevante, na escrita de Bosi e Coutinho por exemplo, para a constituição do cânone nacional. A leitura deste primeiro crítico mencionado, ao tratar da obra de Mário de Andrade em *Situação de Macunaíma*, é nesse sentido significativa. Diz ele ao destacar as diferenças de estilo da prosa modernista em relação àquela que a antecedeu:



A mensagem primitivo-modernista (o paradoxo é significativo) parecia não caber nos códigos de prosa herdados da tradição naturalista menor e do regionalismo típico da República Velha das Letras. É por isso que os textos em prosa mais mordentes do período foram, sistematicamente, desvios daquele estilo convencional. (BOSI, 2003, p. 192)

É a esta “tradição naturalista menor e do regionalismo típico”, a qual poderíamos, glosando Afrânio Coutinho, chamar de tradição desafortunada, responsável por agregar textos que tiveram seu valor estético e social reduzido, que se dedicam as páginas seguintes centradas, sobretudo, na questão regionalista vinculada à voga e rasura do Naturalismo. Alguns textos literários, como *Luzia Homem*, de Domingos Olímpio, e *A fome*, de Adolfo Caminha, poderiam ser desta vinculação mais representativos, contudo, no primeiro texto do mais célebre autor naturalista no Brasil e no texto de Inglês de Sousa, que teria a precedência cronológica em relação ao de Aluísio, encontramos algumas linhas de força que pautarão o debate sobre o regionalismo no Brasil, revelando tanto o que é considerado descrédito como mérito da tendência. Assim, a partir dos romances destes dois autores, elencados como as primeiras expressões do Naturalismo no Brasil e que, interessantemente, carregam semelhanças temáticas, poderemos revisitá-las da construção de uma ideia de regionalismo que perpassa diversas histórias da literatura brasileira, as quais deram margem ora à fortuna, ora ao infortúnio de conceitos, obras e autores – e podemos arriscar dizer que o infortúnio pode estar ligado não somente a fatores estéticos, mas geográficos.

² No texto “Do nacionalismo romântico à literatura regional: a região como pátria”. Revista da ANPOLL, n. 28, p. 175 – 194, jul./dez. 2010.

2 OBSERVAR E INVENTARIAR: AS VOZES DO NORTE

Em prólogo à primeira edição de *Iracema*, José de Alencar diz ao leitor que está reenviando seu texto ao “berço seu”, uma vez que o “livro é cearense” (ALENCAR, 1974, p. 102), assim como em *O sertanejo*, o narrador abrirá a narrativa com uma digressão sobre a sua terra: “Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infinitos, é o sertão de minha terra natal. Aí campeia o destemido vaqueiro cearense” (ALENCAR, 1995, p. 13). Obras de “um filho ausente”, como afirma em *Iracema*, ou ainda do filho saudoso que perguntará em *O sertanejo*, “Quando te tornarei a ver, sertão da minha terra, que atravessei há tantos anos na aurora serena e feliz da minha infância?” (ALENCAR, 1995, p. 13), os textos de Alencar encenam pelo dado local das províncias a representação da nação em suas particularidades, sem deixar de revelar neste processo algumas dissonâncias entre a capital e as demais localidades do país. Como afirma João Claudio Arendt², seria Alencar um caso “bastante significativo deste movimento dialético de contemplação da pátria e de regionalização literária”, uma vez que o autor “debruça-se intencionalmente sobre os espaços periféricos do país para, encetando um projeto nacionalista, uni-los ao ‘centro’ e, dessa forma, fortificá-lo” (ARENKT, 2010, p.179).

Nesse intuito de unir espaços diversos ao centro, em benefício de uma imagem de nação,



não somente Alencar irá defrontar-se com críticas em relação às representações das paisagens e homens que não os da Corte, caso exemplar da polêmica em torno de *O gaúcho*, como irá ser, por isso, estímulo para alguns escritores ensaiarem imagens mais “adequadas” ao dado local, como ocorre com Franklin Távora e Bernardo Taveira Júnior, este último proveniente do Rio Grande do Sul. Ainda que estes autores ensejassem, de forma não menos romântica, colaborar com este amplo painel da pátria, conferindo-lhe tons mais próximos da realidade dos territórios afastados do Rio de Janeiro, as reflexões por eles lançadas indicaram algumas oposições entre províncias que caminhariam menos no sentido da homogeneização pátria do que da diferenciação regional, que teria vida longa em nossas letras, as quais, nas palavras de Távora “têm, como a política, um certo caráter geográfico” (TÁVORA, 1981, p. 10).

Para o autor de *O cabeleira*, “mais no Norte, porém, do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra. A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro.” (TÁVORA, 1981, p. 10). A questão central é a literatura brasileira e sua representação, como em Alencar, contudo a literatura somente se tornaria propriamente brasileira a partir de um território de produção e representação mais “puro”, longe das modas estrangeiras: o Norte, assim colocado em oposição ao Sul. Vale notar que nos escritos de Alencar a questão da “pureza” dos locais mais afastados do centro, da Corte, também é colocada em pauta sem recair em oposições entre regiões, oposições que foram ganhando traços mais intensos, adentrando a cena intelectual do século XX, de forma a praticamente fazer de uma vertente ligada à

tradição nacionalista um elemento estranho a esta. Assim, o regionalismo, termo que parece ter entrado em voga de fato no século XX, foi tornando-se sinônimo de separatismo, reducionismo, uma “praga”, como diz Mário de Andrade ao ler produções relacionadas a um regional considerado típico e pitoresco.

Recolocando como questão de ordem de seu tempo aquele que fora o projeto romântico de ler e representar o Brasil, Mário de Andrade retoma os tons de lenda que inspiraram Alencar para compor algo irônico e diverso, distante do idealismo de *Iracema*, ainda que não distante do desejo de representar “um Brasil só” (apud BOSI, 2003, p. 97). Em *Macunaíma* destaca-se a recriação desse Brasil na sua mais diversa geografia, pela qual o herói transita a todo momento, indo de um extremo ao outro, diluindo as fronteiras regionais, o que o autor frisa em sua correspondência ao afirmar na rapsódia a “ausência de regionalismo pela fusão de características regionais” (apud BOSI, 2003, p. 97). A associação entre o regionalismo e o estilhaçamento de uma imagem do país já havia sido apontada por Mário de Andrade em 1925, em carta ao amigo Luís da Câmara Cascudo, ao receber deste o convite para o Congresso Regionalista, realizado em 1926 no Recife, sob a liderança de Gilberto Freyre. Entusiasmado, mas receoso, dirá o poeta da Paulicéia:

O tal de Congresso Regionalista me deixou besta de entusiasmo. Em tese sou contrário ao regionalismo. Acho desintegrante da ideia de nação e sobre este ponto muito prejudicial pro Brasil já tão separado. Além disso, fatalmente o regionalismo insiste sobre as diferenciações e curiosidades salientando não propriamente o caráter individual psicológico duma raça porém os seus lados exóticos. (...) É certo, no entanto que o regionalismo bem entendido traz



benefício grande sobre o ponto-de-vista da própria discriminação dos caracteres gerais psicológicos e outros dum povo. (ANDRADE, 2010, p. 64)

Menos enfático do que Paulo Prado ao esclarecer, no *post-scriptum* de seu *Retrato do Brasil*, que seu estudo tinha ao menos “uma qualidade: não é regionalista” (PRADO, 2012, p. 126), Mário de Andrade apresenta suas reservas em relação ao regional enquanto opção estética e atitude política que se detém mais no particular do que no conjunto nacional. Mesmo apontando um “regionalismo benéfico”, como o faz grande parte da crítica que indica os bons textos mais como exceção do que regra, a tônica negativa se mantém no juízo do autor de *Macunaíma* e de tantos outros estudiosos da literatura brasileira, o que pode ter uma possível explicação na relação que Mário, de certa forma, indica na carta ao afirmar a insistência das obras regionalistas em destacar o exótico, as diferenças e curiosidades e “não propriamente o caráter individual psicológico duma raça”.

Ao referir-se ao exótico e ao caráter duma raça, Mário de Andrade parece relacioná-los menos à estética romântica do que à naturalista, relação aliás muito frequente nos estudos críticos e historiográficos do século XX que, de uma vertente da tradição afortunada do século XIX, traçaram uma tradição “menor” que deveria ser sufocada ou, ainda, esquecida. Talvez, por isso, entre o final do século XIX e início do século XX exista quase um lapso da crítica sobre textos que passariam a ser considerados ora como epígonos, ora como anunciantes do Modernismo, o valor estético assim subjugado a momentos e questões externos ao texto. Bernardo Élis, autor goiano lido enquanto regionalista, não deixou de notar a preponderância de obras regionais em fins e

começo de século, bem como a recusa das mesmas, sobretudo a partir de 1916. Diz ele, em seu texto “Tendências Regionalistas do Modernismo” que “a prosa regionalista brasileira, com os requisitos da escola realista-naturalista e algo de impressionismo, floresceu exuberantemente entre o fim do século XIX até aí pelas alturas de 1920-21 (...). A partir, pois, de 1916 o regionalismo começa a ser golpeado” (ÉLIS, 2007, p. 95).

Indicando “a pressão das teorias e experiências estrangeiras” em 1922 como responsável por aproximar a arte de um cosmopolitismo que a afastou do dado regional, o que seria modificado no final da década com “o retorno de nossa ficção às suas tradições de século XIX” (ÉLIS, 2007, p. 96), Bernardo Élis percebe como positivos os “requisitos da escola realista-naturalista” para a formação de tradição exuberante que seria retomada pela “chamada literatura do Nordeste” (ÉLIS, 2007, p. 96), requisitos que parecem ser os mesmos a conferir o tom menor do regionalismo para críticos como Lucia Miguel Pereira, Antonio Cândido e Nelson Werneck Sodré, por exemplo. Se o romance de 30, ao qual Élis se refere como a literatura do Nordeste, ganha relevo na leitura de estudiosos como Cândido, isso se deve mais à experiência estética renovada posterior à década de 1920 aliada a uma leitura mais madura sociologicamente dos quadros locais, do que de uma retomada da tradição anterior.

Nesse sentido, entre a produção romântica e a modernista, estaria uma produção sem a maturidade da década de 1930 e, por outro lado, carente de uma “humanidade da narrativa”, que coloque o leitor diante “de um problema humano, individual ou social, e que, a despeito de todo o pitoresco, os personagens existem independentemente das peculiaridades regionais”, como afirma



Antonio Candido ao destacar as diferenças entre a prosa sertanista romântica e aquela que se delineia pela inspiração do Naturalismo. O autor da *Formação da Literatura Brasileira* carrega a nota negativa ao afirmar que a literatura sertaneja pós romântica “deu lugar à pior subliteratura de que há notícia em nossa história, invadindo a sensibilidade do leitor mediano como praga nefasta” ao “tratar o homem como peça da paisagem, envolvendo ambos no mesmo tom de exotismo” (CANDIDO, 1993, p. 192).

Como “peça da paisagem” igualmente lê Lúcia Miguel Pereira o indivíduo representado na ficção regionalista, a qual considera enquanto “fixação de tipos, costumes e linguagens locais” (PEREIRA, 1950, p. 175). Ao tratar da temática regionalista na ficção brasileira a partir de 1870, a autora tece um reflexão que, se não soubéssemos se tratar da prosa regional, poderíamos ler como uma definição da prosa naturalista, uma vez que ela indica o escritor regionalista como aquele que “entende o indivíduo apenas como síntese do meio a que pertence, e na medida em que se desintegre da humanidade; visando de preferência ao grupo, busca nos personagens não o que encerram de pessoal e relativamente livre, mas o que as liga a seu ambiente” (PEREIRA, 1950, p. 176).

Nelson Werneck Sodré³, utilizando o texto de Lúcia Miguel como referência, destaca as íntimas relações entre o modelo de prosa naturalista, considerado um esforço equivocado de copiar o real, falseando os fatos e afastando-se “da essência dos problemas” (SODRÉ, 1964, p.383), e a produção regionalista que, igualmente privilegiando o secundário ao essencial, revelou aos leitores menos suas qualidades do que “sua deficiência

fundamental, que lhe provinha em muito da contribuição naturalista, que estava ancorado nos mesmos motivos, tinhos as mesmas raízes; a realidade não está apenas na superfície (...) o meio age através das relações sociais – a seca não tem os mesmos efeitos no agregado e no proprietário” (SODRÉ, 1964, p. 417). Uma focalização realista que não se detivesse apenas na superfície tornaria sensíveis aos olhos do leitor as profundas desigualdades sociais, entre agregados e proprietários por exemplo, que moldaram um país cujas regiões revelam diferenças tanto econômicas como culturais.

A estética naturalista em seu aguçamento da representação do real contribuiu para que a prosa de ficção no Brasil ganhasse “em sobriedade e rigor analítico” como afirma Alfredo Bosi (1994, p. 173), por outro lado, a tendência em captar os “revezes da herança biológica [...] a mediocridade da rotina, os sestros e mesmo as taras dos indivíduos” (BOSI, 1994, p. 189) numa acentuada ótica determinista conduziu diversos críticos a uma percepção negativa da mesma. Percepção que Flora Süsskind faz notar, em seu estudo dedicado ao tema, a partir de um juízo de Roberto Schwarz segundo o qual “ao lado de uma renovação do pensamento brasileiro, o entusiasmo científico naturalista viria, contraditoriamente, a sancionar preconceitos de raça e de classe. Só que com o aval da ciência.” (SÜSSEKIND, 1984, p. 140).

Em *Tal Brasil, qual romance?*, a pesquisadora parte dessa ambiguidade sobre uma estética que teria contribuído para uma renovação nas letras e, ao mesmo tempo, corresponderia a uma via problemática e estreita de representação do homem e da sociedade

³ In SODRÉ, Nelson Werneck. História da Literatura Brasileira – seus fundamentos econômicos. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.



brasileira, para discutir a permanência ou “repetição naturalista na estética brasileira” em três momentos, nos quais seria reiterada a “exigência de uma ‘observação cuidadosa dos fatos’: o fim do século XIX, a década de 30 e a década de 70 do século XX. Persistindo em diferentes tempos, o naturalismo é assim definido como “projeto estético que, por excelência, constituiu sistema na literatura brasileira”, uma vez que “mais do que qualquer outra vertente literária brasileira, o naturalismo torna patente o compromisso de nossa literatura com a identidade nacional” (SÜSSEKIND, 1984, p. 115, 94). Compromisso que daria margem a uma literatura em grande medida superficial e planificadora das fraturas da nação.

Lendo com mais vagar e, sem o peso de rótulos, textos como *O mulato*, de Aluísio Azevedo, e *O coronel Sangrado*, de Inglês de Sousa, poderíamos encontrar bem mais do que a superfície dos fatos e dos tipos. Publicado em 1881, *O Mulato* tem sua referência em alguns estudos historiográficos, como os de Sodré e Lúcia Miguel Pereira, associada à menção de um texto que pouco circulou na época de seu lançamento e, por isso, esteve ausente de muitos estudos de então e da posteridade: *O Coronel Sangrado*, de 1877. As razões para isso, de acordo com a autora, não estariam na fatura estética do texto de Inglês de Sousa, que seria para ela melhor que o de Aluísio, ainda tributário do Romantismo, mas na polarização das letras que se esboçava desde o Romantismo.

Nas palavras de Lúcia Miguel, a oposição Norte e Sul apontada por Távora tinha razão de ser, pois ainda que o Norte tenha se destacado em termos de produção literária, seus autores como “José de Alencar, o naturalista Aluísio Azevedo e atual geração de romancistas do norte tiveram que vir para cá para obter

sucesso” (PEREIRA, 1950, p. 121). O Rio de Janeiro é o “centro receptor”, que chancelava a qualidade literária dos textos e, provavelmente, por não ter passado por este espaço no início da carreira, Inglês de Sousa teria recebido reconhecimento somente pela publicação de *O missionário*, quando então residia no Rio. São especialmente os textos de Aluísio Azevedo, com exceção de *O Mulato*, a representar, para a crítica, o melhor da estética naturalista no país quando “a observação entrou a ser obrigatória no romance” e, com algumas exceções, “só as vozes de Norte se faziam ouvir” (PEREIRA, 1950, p. 122).

Observar e inventariar a realidade foi a tônica da ficção em fins de século, pensando o país com o rigor analítico que deseja afastar-se do idealismo romântico e, assim, passando nas palavras de Bosi “do vago ao típico, do idealizante ao factual” (BOSI, 1994, p. 173). Se a observação mais atenta é considerada um mérito, seu excesso será duramente criticado e, talvez, considerado, nas minúcias que distinguem tipos e lugares, um impulso de separatismo do quadro regional em relação ao nacional, o que de fato não parece proceder em relação à prosa realista-naturalista. Tanto assim que Aluísio Azevedo trata de uma questão, a racial, que perpassa todo o país a partir do quadro típico do Maranhão; no mesmo sentido, Inglês de Sousa tece, no cenário da pequena cidade Óbidos, na Amazônia, uma intriga em torno das brigas políticas que movimentavam todo o país em torno da ideia republicana.

Os dois textos, que inauguravam a estética naturalista no cenário nacional, além de apresentarem como cenário províncias distantes da Corte, irão destacar, a partir do destino trágico de seus personagens centrais, questões sociais que continuariam a repercutir em nossas letras de forma cada vez mais

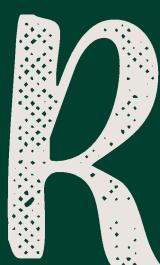


intensa, desaguando em uma ironia que anula o idealismo romântico em prol de uma observação realista e, não raro, pessimista das relações humanas. No romance de Aluísio Azevedo, Raimundo é o rapaz de vinte e seis anos, dono de “gestos bem educados, sóbrios, despidos de pretensão, falava em voz baixa, distintamente sem armar ao efeito; vestia-se com seriedade e bom gosto; amava as artes, as ciências, a literatura, e um pouco menos, a política”; um cavalheiro que destoa de seu ambiente em função da “tez morena e amulatada” (AZEVEDO, 2008, p. 40). Sendo aquele que retorna à província natal após viagens à Europa e um estadia no Rio de Janeiro, Raimundo, como viajante e leitor, encarna a modernização que chegava de grandes centros, o progresso pela ciência que ensaia compreender males físicos e sociais, o que, todavia, por sua condição de mulato, lhe traz também o peso da mestiçagem enquanto sinônimo de enfraquecimento e marginalidade. Tal contradição intensifica-se ao contato da acanhada sociedade maranhense, cujos homens são em muito distintos deste que chegara para encontrar sua origem e seu fracasso.

Desejando liquidar seus negócios na província para se estabelecer no Rio de Janeiro, Raimundo encontra no contato com o tio Manuel Pescada sua história familiar, sua origem mestiça, e “uma fascinação romântica de abismo” que a prima, Ana Rosa, lhe inspira com sua “palidez simpática de flor do Norte” (AZEVEDO, 2008, p.77, 81). Lucia Miguel Pereira, em sua severa leitura sobre o naturalismo, enxerga no enredo amoroso dos primos um romantismo mal disfarçado por um epílogo realista, o casamento de Ana Rosa com o homem que desprezava após a morte de Raimundo. Contudo, ainda que algumas cenas da natureza preservem o deslumbramento dos

quadros românticos, a narrativa se desenvolve não na direção de um amor sublime, que a morte coroa ou repara, mas na impossibilidade do mesmo pela superficialidade das relações, pelos interesses sociais e biológicos (Ana Rosa deseja ser mãe), pelo entrave representado pela questão racial. Proibido de se casar com a prima, por ser mulato, Raimundo passa de fato a desejar aquela que acreditava poder amar e, por orgulho, pelo ressentimento da interdição, apesar de todas as suas qualidades morais e financeiras, impede-se de seguir adiante, morrendo em uma terra onde tudo permanecerá igual.

São Luís do Maranhão, com seus casebres e seu clima quente, seu cotidiano de rezas, festas e maledicências, seus tipos caricatos como os descrevem o narrador e o próprio Raimundo em suas colaborações no jornal local, assumindo o papel de escritor realista na obra, é o mundo emperrado que expulsa aquele que viera com as marcas do moderno espírito crítico vigente em grandes centros - um mundo emperrado que reencontraremos em vários textos ficcionais do século XX, como em Graciliano Ramos, por exemplo. O romance de Inglês de Sousa, igualmente traz ao leitor a estagnação do vilarejo de Óbidos, cuja movimentação social se dá em torno dos mexericos do dia-a-dia e da política, agitada nos anos de eleição. Igualmente trazendo à cena principal um viajante que, vindo da capital Pará, movimentará a pacata cidadezinha, *O coronel Sangrado* pode ser, como *O Mulato*, considerado um bem sucedido quadro de costumes, com seus tipos populares, seus costumes e relações pessoais pautadas pelo interesse político e econômico. Miguel Fernandes Faria é o rapaz de vinte e dois anos, de um “ar nobre e altivo, temperado pela placidez das feições” (SOUSA, 1968, p. 23), que retorna para a vila natal após as experiências



na capital. O narrador adverte o leitor que um “observador atento veria sob as vestes da moda bater o peito do matuto ingênuo e simples. Para os que o cercavam, porém (...) era um moço do tom que viera trazer da capital as últimas modas e as últimas notícias” (SOUZA, 1968, p. 23).

O narrador, um observador atento, indicará o conflito entre a aparência de Miguel, em sintonia com as modas da capital, e seus impulsos que revelam o ambiente de origem. É assim que, reencontrando a moça que amara em menino, filha do tenente Ribeiro, dono de terras que usurpara da família do rapaz, seus impulsos de homem da terra vencerão a sensibilidade e honradez do “civilizado”. Por orgulho e, mesmo, vingança, Miguel deseja possuir Rita, então casada, e sua indiferença inicial o deixa “confuso ante a petulância de uma roceira. Sofria seu coração (...) mais ainda sofria seu amor-próprio de moço inteligente e educado, de moço da cidade” (SOUZA, 1968, p. 100). Assim como Raimundo, ele é a figura relacionada ao progresso em dissonância com a “roceira” e o ambiente acanhado da província. Contudo, diversamente do fim trágico do mulato (aliás, é o tenente Ribeiro um mulato, julgado não somente pela posição política, como pela racial), Miguel conduzirá à ruína a figura central do romance, o coronel Severino, apelidado coronel Sangrado.

Um homem “magro e comprido, de pequenos olhos pardos, de maçãs salientes e de nariz fenomenal (...) Pés e mãos enormes”, o tenente-coronel Severino “tinha a pretensão de parecer-se com o imperador Napoleão” (SOUZA, 1968, p. 17) e nas revistas ao batalhão tornava-se “malcriado e brigão”, mesmo sendo cordial e pacato quando não estava à serviço da guarda nacional. Figura política de relevo, à serviço do partido conservador, o coronel de nariz, pés e mãos enormes, dimensão física

correspondente à imponência e ao medo que julga exercer sobre os outros, torna-se uma figura caricata quando tamanha “grandeza” se coloca à serviço de pequenas causas, de gritar manobras aos “pobres matutos” de um batalhão de vilarejo, não dispensando os mexericos dos quais se inteirava perguntando a todos que passavam em sua rua “eh! Ó seu aquele, então o que há de novo?” (SOUZA, 1968, p. 18, 27). Sua paixão pela guarda nacional e pelas eleições, nas quais trabalhava impondo sua vontade sob ameaças de prender os rebeldes, era acrescida pela mania da homeopatia, que lhe rendera o apelido de Sangrado, referência às muitas sangrias que receitava.

Este apelido, ironicamente, nos indica o destino do coronel que tem seus brios e seu coração sangrado ao ser traído pelos amigos de partido em sua pretensão política de fazer de Miguel um vereador e traído por este que, fazendo malograr os planos paternos, não se casa com Mariquinha, filha de Severino, mas com a filha de seu rival político, o tenente Ribeiro. Ao cair doente com a notícia de sua derrota como líder do partido, que vencera as eleições, mas desrespeitara seu desejo, Sangrado não se salva nem pelas sangrias; morre gritando “canalhas”, derrotado em suas ambições políticas, que incluíam um genro ilustrado, moço da cidade que poderia chegar a governador.

Em suas animadas cenas do dia-a-dia da província, salpicadas de descrições de tipos humanos e, inclusive moléstias, que conferem ao texto o tom detalhista e científico do naturalismo, o romance de Inglês de Sousa logra muito mais do que a construção e descrição de tipos, de hábitos do interior em contraposição às capitais. Seu texto traz ao leitor questões políticas e sociais que agitavam seu tempo; a exploração e violência dos



proprietários de terra sobre os trabalhadores, trazidos a cabresto para as eleições, estão aí representadas em uma prosa fluente que, perpassada pela linguagem cotidiana e regional, deixa entrever a humanidade de uma personagem que não se reduz ao pitoresco. O coronel Sangrado, em sua mania de grandeza, suas causas sem que soubesse perdidas, poderia ser aproximado de uma figura tão interessante e cômica em seu fracasso e ilusão como o capitão Vitorino, de *Fogo Morto*, de José Lins do Rego.

José Veríssimo ao tratar do contexto político da década de 1870, em sua *História da Literatura Brasileira*, nos dá pistas para inferir a relevância do retrato político esboçado no romance.

A Revolução Espanhola de 1868 e consequente advento da República em Espanha, a queda do segundo império napoleônico e imediata proclamação da república em França, em 1870, fizeram ressurgir aqui com maior vigor do que nunca a ideia republicana, que desde justamente este ano de 70 se consubstanciara num partido com órgão na imprensa da capital do Império. Esta propaganda republicana teve um pronunciado caráter intelectual e interessou grandemente os intelectuais, pode dizer-se que toda a sua parte moça, ao menos. Outro caráter da agitação republicana foi o seu livre-pensamento, se não o seu anticatolicismo, por oposição à monarquia, oficialmente católica. (VERÍSSIMO, 1998, p. 326)

Lançado em 1877, *O Coronel Sangrado* encarna este quadro político em que de um lado está o partido conservador, cuja figura central no Pará é o cônego Siqueira, a quem estão subjugados os demais membros, incluindo o coronel, e do outro o partido liberal, do qual destaca-se o tenente Ribeiro, o mulato; partido que constantemente perde as eleições em

Óbidos, em função do poder, ou força, da igreja e do batalhão. Sem deixar os fatos sociais na superfície do enredo, como reclamava Nelson Werneck Sodré em relação aos textos naturalistas, esta obra de Inglês de Sousa, associada igualmente ao regionalismo, deixava-nos algumas interessantes imagens que nos remetem para além da década de 70 do século XIX. Os descompassos do progresso no Brasil, que seguiu ritmos diversos em diferentes regiões, fazendo germinar na literatura múltiplas imagens das mazelas e contradições sociais, já se prenunciavam neste romance, em imagens como a seguinte:

As margens do Amazonas são de uma opulência, de um luxo de vegetação, verdadeiramente espantosos; porém, de uma monotonia tal que entristece e acabrunha. Os estragos que o rio vai fazendo nas suas margens, as raras ou misérrimas habitações de tapuios que se avistam aqui e ali, aquelas colossais árvores de folhas brancas quase a se precipitarem no rio, estão muito longe de despertar sentimentos agradáveis, por toda parte ribanceiras negras e canas selvagens, e água, muita água.

De vez em quando manadas de capivaras, que pastavam na margem, atiram-se ao rio, ouvindo o ruído do vapor.

Ao avizinhar-se o Madeira de alguma habitação, os cães acompanhavam com furiosos latidos o compassado bater de roupa da negra lavadeira, e os meninos da casa, saindo precipitadamente do banho, assistiam de pé sobre o cedro que serve de ponte, nus e de braços cruzados, à passagem do mensageiro do progresso. Ao longe, bem retirada da margem por causa das enchentes, a casinha do roceiro com o seu teto de palha e as paredes de um barro escuro. (SOUZA, 1968, p. 25)

A partir do olhar de Miguel, o moço que vem da cidade, uma vez que é este um trecho da carta que escreve a um amigo a bordo do navio Madeira, percebemos as relevantes diferenças



entre a imagem do progresso e uma paisagem monótona, de natureza exuberante, mas de homens e mesmo crianças estagnadas em um tempo que parece não ser o mesmo do navio, o mensageiro do progresso. Se o rio e o navio que nele navega fluem em direção ao futuro, ao progresso, a paisagem ao redor demonstra curso diferente do tempo; ainda que exista susto e interesse, os meninos “assistem de braços cruzados”, a lavadeira continua seu ofício, mostrando que permanecerão na mesma paralisia das grandes árvores e da pobre casinha do roceiro. Este quadro, que problematiza pelo regional os descompassos da nação, nos trazendo à lembrança cenas semelhantes nos textos da posteridade, como em Euclides da Cunha e Graciliano Ramos, nos indica que o naturalismo e regionalismo deste fim de século podem não significar somente o inventário de tipos, hábitos e elementos naturais, afinal a observação e o cuidado com os detalhes a partir de um olhar interessado não deixou de revelar o homem e a sociedade de seu tempo.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No texto “Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história?”, Marisa Lajolo tece uma interessante reflexão sobre a tendência regionalista no Brasil a partir do que ela percebe como “uma das mais recorrentes obsessões da história da literatura brasileira” (LAJOLO, 2005, p. 307), a tensão entre o universal e o local, que atravessa as reflexões historiográficas desde o século XIX. Partindo

dos primeiros esboços históricos de uma literatura nacional aos estudos do século XX, a autora destaca na progressiva focalização do dado local, a gestação do conceito de regionalismo, prenunciado pelo sertanismo romântico e orientado pelo naturalismo na direção de uma “literatura das secas” e do retrato social, como o lê Alceu Amoroso Lima, primeiro crítico indicado por Lajolo a se debruçar sobre a formação dessa vertente literária.

Do olhar simpático aos temas rurais que perpassa a produção historiográfica de Araripe Júnior e Sílvio Romero, entusiasta sobretudo “se o não urbano vier do norte”, ao “banho de mau humor” da leitura de Lúcia Miguel Pereira, estendido à leitura exigente do “pouco paciente com histórias do sertão”⁴ Antonio Cândido, salvo o sertão de Graciliano Ramos ou Guimarães Rosa, Marisa Lajolo destaca as oscilações e problemas de uma tradição crítica que, geralmente tomando como menor o texto regional, atrelou o regionalismo à exterioridade do texto, ao pictórico, descuidando, em muitos casos, do mesmo quanto linguagem, recriação estética pela palavra. Assim, tornando-se “divisor de águas entre a boa e má literatura” (LAJOLO, 2005, p. 327) pelo grau de relação que estabelece entre o real e ficcional, o regionalismo é mostra, para a autora, que “a história como texto escorregadio e sinuoso”, diz “sempre muito mais ou muito menos do que parece estar dizendo” (LAJOLO, 2005, p. 298).

Não tendo sido a pretensão deste artigo rediscutir amplamente ou problematizar um conceito fluído como o regionalismo, cujas múltiplas possibilidades de interpretação ainda mobilizam a crítica posta ainda no

⁴ LAJOLO, 2005, p. 309, 315, 322.



pêndulo do universal versus o local⁵, a tentativa de aproximação dos juízos críticos sobre o naturalismo e aqueles sobre o regionalismo representou o intuito de vislumbrar o que a crítica historiográfica parece estar dizendo, mesmo no que ela não diz. Para a pergunta, por que o regionalismo é considerado expressão menor, localista, salvo exceções que conseguem pelo local exprimir o universal?, poderíamos encontrar diversas respostas, tomando momentos distintos das histórias da literatura nacional. Entre tantos caminhos, possivelmente, na relação que se estabeleceu entre a expressão regional e o inventário da nação pelo olhar científico da prosa naturalista, criticada por seu excesso e “superficialidade”, encontramos motivos que nos façam compreender, na própria sinuosidade das histórias, o infortúnio dessa tradição, mesmo sendo esta herdeira da afortunada, sugerida por Afrânio Coutinho.

A ideia de regional enquanto expressão do real, estritamente ligada às questões locais, e sua consequente negativização, parece de fato vincular-se à leitura, engendrada especialmente por intelectuais que elegem o cânone cosmopolita do modernismo como critério de valor, de que há um descrédito estético quando a literatura se volta a pormenores, ao ambiente, ao impulso de “retratar o homem, a linguagem, a paisagem e as riquezas culturais de uma região particular, consideradas em relação às reações do indivíduo, herdeiro de certas peculiaridades de raça e tradição” (COUTINHO, 1986, p. 235) – trecho este em que Afrânio Coutinho define o intuito da prosa regionalista, mas de fato poderíamos ler aqui, como em Lúcia Miguel Pereira, uma definição da prosa naturalista.

Rasurados em sua fatura estética, muitos textos alinhados ao Naturalismo têm seu valor reduzido por uma leitura que os retém na superfície das questões de raça e meio, assim como aqueles alinhados ao regionalismo, sobretudo a partir da voga naturalista, são lidos na superfície do retrato do espaço, ou meio, em que transitam e falam seus personagens.

As cenas, a composição textual, a humanidade de personagens que, mesmo representando a autoridade que subjuga os demais, atraí a simpatia do leitor, em um texto considerado naturalista e regional como *O Coronel Sangrado*, de Inglês de Sousa, nos abrem margens para problematizar a redução operada em relação aos dois conceitos e às obras a eles associadas. Aliás, as oscilações conceituais podem mesmo ser flagradas em relação ao romance *O mulato*, o qual poderíamos considerar também regionalista, por enquadrar-se na província do Maranhão e trazer explícita, em prólogo do autor, a intenção de trazer à linguagem dos personagens os termos típicos da província, aos quais poderiam não estar habituados os leitores da capital. Se critérios semelhantes aproximam Inglês de Sousa do regionalismo, por que não seria assim com esta obra de Aluísio Azevedo? Talvez em relação a este autor estejamos diante de situação semelhante à de Alencar, em *Iracema*; o texto que provém e retorna ao berço do Ceará, mas lido como representação da nação. *O Mulato*, também escrito na Corte, retorna ao Maranhão, mas não parece ser lido em chave nacional em seus quadros de tipos e ambientes do Maranhão como o texto de Alencar.

⁵ Ainda é a contraposição local e universal, margem e centro, que percebemos na crítica contemporânea aos textos de Milton Hatoum e Ronaldo Correia de Brito, por exemplo, autores que participam desse debate declarando sua discordância em relação a uma classificação que seria sinônimo de localismo.



Ainda que a intenção fosse não menos de participar desta tradição de pensar o país, em suas questões raciais, sociais e políticas, a observação atenta do local em Aluísio Azevedo e Inglês de Sousa conduziram, talvez, à impressão maior de uma leitura que separa o dado local do nacional, levada adiante pela crítica do século XX como marca das prosas que se voltam para as regiões do país. Assim, muito do sucesso de narrativas que aliaram de forma bem-sucedida o falar regional ao discurso polido das capitais, os quadros locais e as imagens de um progresso descompassado, como já se esboça em *O Coronel Sangrado* e *O Mulato*, deixou de ser notado em função do reducionismo levado a cabo pelos quadros históricos e conceituais a que sua leitura foi sendo submetida.

É na possibilidade de, sobre alguns fundamentos das histórias da literatura brasileira, ensaiar novas perspectivas, que podemos arriscar ler esta tradição desafortunada (naturalista e regionalista), representativa inclusive de uma linhagem de homens fracassados, arruinados pelo infortúnio social e humano, como indicativo da persistência de mazelas e descompassos de um país que assim problematizado já se vislumbra no texto em que a imagem do mulato indica o desacerto do progresso em uma sociedade estagnada, ou, naquele em que a imagem do coronel Severino, sua aparente grandeza inspirada em Napoleão, versado em ciências, sangrias e política, arruina-se no estreito e matuto ambiente de Óbidos. Ainda hoje, como na imagem recomposta pelo personagem Miguel, nos parece que o navio atravessa o rio, o progresso segue seu curso, mas alguns espaços permanecem estancados no tempo, alguns homens ainda olham das palafitas uma sociedade em que a ruína se mescla à tecnologia. Talvez aí, se justifique o constante

retorno na literatura do regionalismo como tema e classificação incômoda que, como o naturalismo ao qual se confundiu no século XIX, pode ser vista sob novos olhares, sem que o exercício crítico, e não o texto, rasure o homem e a cultura ali representados.

Referências

- ALENCAR, José de. Prólogo de Iracema [1865]. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **Caminhos do pensamento crítico**. Vol.1, Rio de Janeiro: Ed. Americana/Prolivro, 1974.
- ALENCAR, José de. **O Sertanejo**. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- ANDRADE, Mário; CASCUDO. Câmara. **Câmara Cascudo e Mário de Andrade**: cartas 1924-1944. MORAES, Marcos Antônio (org). São Paulo: Global, 2010.
- ARENKT, João Claudio. Do nacionalismo romântico à literatura regional: a região como pátria. **Revista da ANPOLL**, n. 28, p. 175 – 194, jul./dez. 2010.
- ASSIS, Machado. Instinto de Nacionalidade – Notícia da Atual Literatura Brasileira. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **Caminhos do pensamento crítico**. Vol.1, Rio de Janeiro: Ed. Americana/Prolivro, 1974.
- AZEVEDO, Aluísio. **O Mulato**. São Paulo: editora Ática, 2008.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: **Céu, inferno**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos**. 7. ed. Vol. 1. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1993.



COUTINHO, Afrânio. **A Tradição Afortunada** (O Espírito de Nacionalidade na Crítica Brasileira), Rio de Janeiro: José Olympio Editora; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 3. ed. Vol. 4. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986.

ÉLIS, Bernardo. Tendências Regionalistas no Modernismo. In: ÁVILA, Affonso. **O Modernismo**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LAJOLO, Marisa. Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história? In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2005, p. 297 – 328.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1950.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil** – Ensaio sobre a tristeza brasileira. 10 ed. São Paulo: Companhia das Letras 2012.

SOUZA, Inglês. **O Coronel Sangrado**. Pará: Universidade do Pará; Rio de Janeiro: Companhia Gráfica Lux, 1968.

TÁVORA, Franklin. **O cabeleira**. São Paulo: Editora Ática, 1981.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira – seus fundamentos econômicos**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.



A TRADIÇÃO DO REGIONALISMO NA LITERATURA BRASILEIRA: DO SERTANISMO AO ROMANCE DE 30

THE TRADITION OF REGIONALISM IN BRAZILIAN
LITERATURE: FROM SERTANISMO TO THE NOVEL
OF THE 1930S

Roniê Rodrigues da Silva

Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – Brasil. Realiza estágio pós-doutoral em Literatura e Interculturalidade na Universidade Estadual da Paraíba – Brasil. Professor Adjunto da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – Brasil.

E-mail: rodrigopinon2014@gmail.com.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2738-7087>

Elenilda Dias de Souza Carlos

Mestra em Ciências Sociais e Humanas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – Brasil.

E-mail: elenildadias@alu.uern.br.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-1194-684X>

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo realizar um estudo crítico acerca do regionalismo literário, considerando as diversas formas de aparição dessa tendência e sua constante reatualização no processo de formação da literatura brasileira, problematizando as tensões geradas pelo embate entre uma tendência e outra, a recepção crítico-teórica e a função do regional em cada período de sua aparição. A leitura ocorre através da comparação bibliográfica entre três importantes obras da literatura brasileira: *O Sertanejo*, de José de Alencar, *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; inseridas, respectivamente, no Romantismo, no Naturalismo e no Modernismo, tidos como os três momentos de maior expressividade da tendência em nossas letras. Com respaldo da crítica (CÂNDIDO: 1993, 2006a; CHIAPPINI: 1995; GALVÃO, 2000), o estudo reforça a ideia de que o regionalismo é um fenômeno moderno, plural e universal.

Palavras-chave: Formação da literatura brasileira; Regionalismos; *O Sertanejo*; *Luzia-Homem*; *Vidas Secas*.

ABSTRACT: This paper aims to carry out a critical study of literary regionalism, considering the various ways in which this trend has appeared and its constant updating in the process of the formation of Brazilian literature, problematizing the tensions generated by the clash between one trend and another, the critical-theoretical reception and the function of the regional in each period of its appearance; through a bibliographical comparison between three important works of Brazilian literature: *O Sertanejo*, by José de Alencar, *Luzia-Homem*, by Domingos Olímpio and *Vidas Secas*, by Graciliano Ramos; inserted, respectively, in Romanticism, Naturalism and Modernism, considered to be the three most expressive moments of the tendency in our letters. Supported by critics (CÂNDIDO: 1993, 2006a; CHIAPPINI: 1995; GALVÃO, 2000), the study reinforces the idea that regionalism is a modern, plural and universal phenomenon.

Keywords: Formation of Brazilian literature; Regionalisms; *O Sertanejo*; *Luzia-Homem*; *Vidas Secas*.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em obras como o primeiro volume de *Formação da Literatura Brasileira e Literatura e Sociedade*, Antonio Cândido (1993; 2006a) considera a literatura brasileira enquanto um sistema que se desenvolve através de uma dialética entre duas tendências: uma universalista e uma particularista:

Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como forma da expressão) (CÂNDIDO, 2006a, p. 117).

Ao comentar essa dialética proposta por Cândido, Humberto Hermenegildo de Araújo (2008) pontua que a especificidade da nossa produção literária seria o *brasileirismo*, compreendido enquanto elemento de diferenciação que designa os critérios de análise da *teoria da literatura brasileira*, marcada pela expressão do local e pelo exótico. É a partir da tese da dialética do universal e do particular que Cândido (1993) irá pautar a discussão e propor uma compreensão do processo de formação da literatura nacional. Assim, apesar da influência que lhe pesam os modelos europeus, a literatura brasileira buscaria sua afirmação na representação do local como forma de expressão particular. Dessa inclinação particularista surgem diferentes produções, em diferentes momentos, voltadas à representação dos aspectos regionais do país, constituindo o regionalismo enquanto tendência literária.



É possível constatar, através de diferentes autores, tais como Cândido (1993; 2006a), Araújo (2008) e Walnice Nogueira Galvão (2000), a presença dessa tendência em nossas letras desde suas primeiras *manifestações literárias*¹. Com maior ou menor animosidade, desde os textos do descobrimento, são perceptíveis as descrições que enfatizam o local, ressaltando aspectos pitorescos de nossas paisagens, a fauna, a flora e o nativismo. Alguns desses aspectos se prolongam até a fase do Romantismo. E é justamente pela produção do romance romântico, concomitante ao processo da conquista da independência política do Brasil, que o regionalismo é apontado por parte da crítica, pautada principalmente pelos estudos de Antonio Cândido, conforme demonstrado por Juliana Santini (2011), enquanto expressão e representação da identidade nacional, estabelecendo-se, assim, como uma importante tendência de nossa literatura, que àquela altura buscava também emancipar-se das letras da antiga corte.

Na acepção de Cândido (2006a), desde o início de nossa produção romanesca, o regionalismo, também chamado nesse período de *Sertanismo*, se estabeleceu enquanto uma das principais vias de afirmação da consciência local. Entretanto, quando falamos de regionalismo literário não podemos admiti-lo sob um viés de homogeneidade e continuidade. Ao citar José Carlos Garbuglio, Ligia Chiappini (1995) comenta que o regionalismo tem *fôlego de gato*, classificando-o como um fenômeno universal enquanto tendência literária, presente em outras literaturas, que pode ter maior ou menor expressividade em diferentes momentos da história.

Compartilhando das opiniões de Chiappini (1995), acerca da heterogeneidade da tradição regionalista e acentuando que seu desenvolvimento se dá através de continuidades e rupturas, Araújo (2008) explica que o regionalismo se constitui como uma noção que ultrapassa o campo literário e é construída historicamente, mas que, apesar disso, é uma tendência importante para a compreensão de momentos decisivos da nossa literatura moderna, sendo crucial para o desenvolvimento da vida literária no Brasil e decisiva no processo da autonomia literária do país. O autor destaca que o regionalismo exerceu um papel fundamental para a formação do nosso sistema literário, "contribuindo, inclusive, para a definição do que seria o específico da literatura brasileira na etapa final do processo formativo" (ARAÚJO, 2008, 124), elevando as produções regionais ao nível nacional, evidenciando-o como coextensivo à própria literatura brasileira.

2 EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO PARA O CONCEITO DE REGIONALISMO

Considerando a importância do regionalismo para o processo de formação da literatura brasileira, é importante defini-lo, ainda que essa seja uma tarefa complexa. Na tentativa de realizá-la, Lucilene Gomes Lima (2006) promove o enfrentamento teórico entre diversos autores. Referenciando Afrânio Coutinho, a pesquisadora destaca que o regionalismo não pode ser visto apenas como

¹ O autor faz uma distinção entre aquilo que ele chama de *manifestações literárias* e a literatura propriamente dita. Os textos desse período se enquadram, de acordo com a visão de Cândido (1993), nessa primeira definição.



localismo literário e que precisa de um elemento diferenciador em cada região, da qual se representam os aspectos naturais, culturais e humanos. Esse entendimento oriundo da leitura de Coutinho e apontado pela autora não é unânime entre os críticos e estudiosos do tema. Na verdade, as discussões em torno dessa tendência não são, nem de longe, um território consensual. O surgir e ressurgir do regionalismo literário, por diversas vezes, sob diferentes formas de manifestação, nos impossibilitam de ponderá-lo sob um enfoque uno, o que nos leva a afirmar a existência de diferentes tendências regionalistas, marcadas por divergências conceituais e críticas, que podem levá-lo do belo ao beco, ou *do beco ao belo*, conforme exposto por Chiappini (1995).

Nessa perspectiva, buscando uma delimitação conceitual a respeito da literatura regionalista, Galvão (2000), observa que, de uma maneira geral, a literatura regionalista volta-se para a ficcionalização dos interiores do país. Desse modo, põe em cena personagens típicas, a exemplo de jagunços e sertanejos. Ainda de acordo com a professora, tal literatura pode se caracterizar também por uma linguagem documental, reproduzindo as características da localidade representada, os aspectos sociais e a linguagem própria dos sujeitos do lugar.

Corroborando com essa compreensão, Chiappini (1995) lembra, numa das teses sobre o tema, que a rigor toda obra literária seria considerada regionalista na medida em que, de uma maneira ou de outra, representa, mais ou menos, o seu tempo e lugar. Todavia, historicamente e de forma mais específica "a tendência a que se denominou regionalista em literatura vincula-se a obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar as suas

particularidades linguísticas" (CHIAPPINI, 1995, p. 156).

No desenvolvimento da discussão, a pesquisadora observa ainda que o regionalismo é visto por parte da crítica como ultrapassado, ou marginal em relação à *grande literatura*, e problematiza julgamentos estereotipados que pretendem reduzir a tendência a algumas limitações estéticas e ideológicas. Chiappini (1995) é enfática ao afirmar que esses críticos esquecem que o regionalismo é um fenômeno moderno, universal e necessário do processo de urbanização e modernização capitalista, servindo de contraponto à uma literatura urbana, que desconhecia toda a imensidão do interior, do rural, do sertão e dos costumes e modos de vida das pessoas que habitam essas localidades.

Em meio a equívocos e preconceitos, parte da crítica ainda se nega a reconhecer como regionalistas suas produções de maior sucesso, alegando que a qualidade literária dessas obras e autores os elevaria do beco do regionalismo ao belo dos padrões universais. Chiappini (1995) aponta então que o grande equívoco desse raciocínio é desconsiderar que é justamente o espaço histórico-geográfico representado nessas produções que permite que elas alcancem esse patamar de universalidade, pois possibilita o alargamento deste espaço, transformando o beco em belo e revelando o belo no beco.

A partir do pensamento de Chiappini (1995) e em consonância com as ideias de Antônio Cândido e de alguns autores que estudam suas obras, consideramos que a dialética do universal e do particular nos permite pensar o regionalismo enquanto tendência particularista de uma literatura nacional, que a marca e a distingue em relação a outras



literaturas, tendo, desse modo, ele próprio, um lado mais nacionalista, estando a própria literatura brasileira inserida nessa dialética, de um lado pela forte marca que a herança europeia lhe imprimiu e, de outro, pela afirmação de sua autonomia através da expressão do nacional com base em aspectos particulares.

Contrariando visões reducionistas, o regionalismo, mesmo após mais de um século e meio sendo debatido e amplamente estudado, continua sendo uma tendência viva e expressiva em nossa literatura. O papel da crítica na atualidade, segundo Chiappini (1995), seria o de buscar a função que a regionalidade exerce sobre as obras dessa tendência e como elas conseguem ultrapassar os limites do particular e alcançar o universal.

Considerando o exposto, nos propomos a realizar um estudo crítico do regionalismo literário, a partir de uma análise das diversas formas de aparição dessa tendência e sua constante reatualização no processo de formação da literatura brasileira, problematizando as tensões geradas pelo embate entre uma expressão e outra, a recepção da crítico-teórica e a função do regional em cada período de sua aparição. Para tanto, deter-nos-emos, através da comparação bibliográfica, em três importantes obras de nossa literatura: *O Sertanejo*, de José de Alencar, *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; respectivamente alinhadas às estéticas romântica, naturalista e modernista.

3 O SERTANISMO PITORESCO E IDEALIZADO DE *O SERTANEJO*

Em *Literatura e Sociedade*, Cândido (2006a) destaca o Romantismo, no século XIX, e o Modernismo, no século XX, como momentos decisivos do processo de formação da literatura brasileira. Esses movimentos estéticos constituem os dois momentos de maior expressão do particularismo em nossa tradição literária, potencializando a representação de um regionalismo que tem no romance brasileiro uma das principais formas de afirmação da consciência local.

Especificamente em relação ao primeiro desses momentos, Cândido (2002) observa, em *O Romantismo no Brasil*, que o desenvolvimento dessa estética em nosso país se dá no contexto de sua independência política, impulsionando também um desejo de autonomia intelectual, desenvolvendo aquilo que o crítico irá chamar de um *sentimento de orgulho nacional*, que prenuncia o patriotismo. Assim, os escritores desse período, pautados pelo desejo de autoafirmação do pensamento nacional, buscavam cada vez mais se distanciar da influência das letras da antiga corte, particularizando a representação de determinados aspectos da nação, como ocorre com o regionalismo que se desenvolve nesse período e que é também conhecido como *Sertanismo*, por afirmar o lugar do sertão dentro da nossa ficção, e “é assim que entram para a literatura as paisagens de diferentes partes do país e os homens que nelas vivem” (GALVÃO, 2000, p. 47).

Ocorre que os esforços investidos em busca de nossa emancipação literária se desenrolam, dialeticamente, sob uma influência estrangeira que pode ser percebida em toda a nossa



produção romântica. Isso se dá principalmente através de três processos de adaptação: a *transposição*, a *substituição* e a *invenção*, conforme descrito por Cândido (2002), responsáveis por fazer o cavaleiro medieval, herói da ficção europeia, ser substituído pelo herói nacional, na figura do indígena, nosso habitante primitivo e, posteriormente, pelo sertanejo, seguidos de outros tipos tradicionais de nossa cultura.

Exemplo disso pode ser percebido no romance *O Sertanejo* (1875), de José de Alencar, um dos nomes mais expressivos do Romantismo brasileiro. A obra narra a trajetória de Arnaldo, um rapaz que não mede esforços para proteger a mulher que ama, Flor, uma moça rica, com quem cresceu na fazenda onde seus pais eram empregados da família da jovem. A história se passa no sertão de Quixeramobim, no Ceará (terra natal do autor), representado desde as primeiras palavras da narrativa, em que o narrador oferece ao leitor o que seria uma visão geral do sertão cearense: “Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infinitos, é o sertão de minha terra natal” (ALENCAR, 2013, p. 11), destacando a paisagem sertaneja a partir de uma noção de sua grandiosidade, conforme observado também por Mônica Cristina Nascimento Nunes (2014).

As descrições paisagísticas nessa obra revelam uma parte do Brasil até então desconhecida pelo público das áreas mais desenvolvidas do país. Consoante à análise de Chiappini (1995), as particularidades do espaço histórico-geográfico do sertão se inserem na ficção brasileira em contraponto à literatura urbana. Nesse sentido, o narrador ilustra também um fenômeno característico dessa região, igualmente ignorado pelas massas citadinas: os efeitos provocados pela seca e as modificações da natureza com a chegada das chuvas.

O período de estiagem é representado sob um aspecto desolado e triste, ao qual o narrador se refere como uma época de *terra combusta*, revelando através de uma sorumbática descrição, um lado do sertão semiárido o qual somente aqueles que o vivenciavam conheciam e com o qual quase ninguém fora daquela região se importava. A ênfase dada na obra a aspectos naturais específicos não é mera: a exaltação da natureza e o patriotismo são características muito marcantes do Romantismo. Em *O Sertanejo* observamos esse enfoque refletido inicialmente na descrição dos cenários. Para além de uma visão fúnebre da terra seca, a obra destaca a resistência de algumas árvores que compõem a paisagem sertaneja, que mesmo em meio a todo o desgaste provocado pela estiagem, conseguem se manter vivas o ano todo: “Sempre verdes, ainda quando não cai do céu uma só gota de orvalho” (ALENCAR, 2013, p. 15), enfatizando, em seguida, essa característica da vegetação como extensível ao próprio povo sertanejo: “estas plantas simbolizam no sertão as duas virtudes cearenses, a sobriedade e a perseverança” (ALENCAR, 2013, p. 15). O narrador expressa um sentimento de orgulho através das particularidades de sua região e de seu povo, igualmente fortes e resilientes.

Em outra passagem do texto literário, o narrador se vale de uma perspectiva comparatista para apresentar o Brasil a uma parcela de nossa população que sabia mais sobre os costumes estrangeiros do que sobre o próprio país. Não à toa, Alencar se utiliza de um fenômeno que ocorre em outros países para explicar ao público brasileiro um evento característico nacional:

A primavera do Brasil, *desconhecida na maior parte do seu território*, cuja natureza nunca em estação alguma do ano despe a verde túnica, só existe nessas regiões, onde a vegetação dorme



como nos climas da zona fria. *Lá a hibernação do gelo; no sertão a estuação do sol.* [...] Nunca vi o despertar da natureza depois da hibernação. Não creio, porém, que seja mais encantador e para admirar-se do que a primavera do sertão (ALENCAR, 2013, p. 72-73. Grifos nossos).

Observa-se no decorrer da narrativa a expressão dialética de um país que desconhece a si mesmo, que necessita do universal para compreender o particular. Ao mesmo tempo, é através desse particular, manifestado pelo do regional, que o sentimento de afirmação do nacional se faz presente. Quando o narrador revela que apesar de não conhecer o desabrochar da natureza após a hibernação - evento característico de países europeus - não acredita que este seja mais admirável do que o despertar da primavera no sertão, percebemos a exaltação de um acontecimento próprio de nosso país e tão pitoresco que não deixaria nada a desejar em relação aos fenômenos particulares de outros países.

Não se limitando a um inventário sobre a estiagem e a resistência de algumas plantas durante esse processo, a descrição do narrador ressalta que a paisagem sertaneja se inunda da beleza com o cair das primeiras chuvas, transformando aquele cenário castigado em um espetáculo primoroso:

Aquela várzea que ontem ao escurecer afigurava-se aos vossos olhos o leito nu, pulverento e negro de um vasto incêndio, bastou o borraeiro da noite antecedente para cobrí-la esta manhã da virescência sutil, que já veste a campina como uma *gaze de esmeralda* (ALENCAR, 2013, p. 73).

A importância da chuva para o povo sertanejo é ressaltada como se a água que cai sobre a campina tivesse poderes de cura, vestindo a terra com uma *gaze esmeralda*, revelando ao leitor o rápido despertar da vegetação do sertão, que já nas primeiras chuvas se cobre vida nova, trazida à cena pela alusão ao verde, que expressa a tonalidade da vegetação local e, ao mesmo tempo, um sentimento de esperança, popularmente relacionado a essa cor.

Em consonância com a descrição paisagística, a figura do sertanejo também é apresentada sob o viés da singularidade. Temos em Arnaldo a representação do homem *típico* daquela região: forte, destemido, inteligente, conhecedor da natureza, afeiçoados aos animais, vivendo de forma harmoniosa com os elementos naturais, alheio aos costumes citadinos. Alinhado aos idealismos da tendência romântica universal, ao longo de toda a obra, desde a infância, o sertanejo realiza proezas heróicas que desafiam os limites humanos. Todavia, é a forma como Arnaldo realiza suas façanhas e o espaço em que elas se desenvolvem que o diferenciam dos demais heróis da tradição romântica europeia.

Na análise que desenvolve acerca do papel que a figura do sertanejo desempenha em nossa tradição literária, Nunes (2014) observa que, durante o Romantismo, esse personagem é inserido inicialmente como uma espécie de descendente do indígena, que era até então o principal símbolo da nacionalidade brasileira. Daí viriam as fortes relações que o personagem Arnaldo tem com a natureza e com os animais. Nessa perspectiva de leitura, o sertanejo substitui o indígena na representação do herói nacional a partir de uma construção baseada nos mesmos preceitos anteriores. Assim como acontece com o indígena, a construção do sertanejo na obra de Alencar também se



desenvolve a partir de uma idealização, que beira o sobrenatural. Os excessos da representação idealizada ficam visíveis em episódios como o que é narrado no capítulo intitulado *Alvoroço*, no qual Arnaldo se defronta com um tigre bravo e faminto e, em vez de atacá-lo, o animal se deixa arrastar pelo rapaz, completamente submisso à sua inexplicável *superioridade*.

Apesar de idealizada, a representação do sertanejo também encontra argumentos na realidade histórica, principalmente no tocante a habilidades relativas aos aspectos geográficos. No capítulo intitulado *A carreira*, ao descrever a ocasião em que Arnaldo perseguia um touro arisco, o narrador destaca atributos do vaqueiro nordestino que superam os cavaleiros do velho mundo:

Essa corrida cega pelo mato fechado é das façanhas do sertanejo a mais admirável. Nem a destreza dos árabes e dos citas, os mais famosos cavaleiros do velho mundo [...] são para comparar-se com a prodigiosa agilidade do vaqueiro cearense.

Aqueles manejam os seus corcéis no descampado das estepes, dos pampas e das savanas; nenhum estorvo surge-lhes avante para tolher-lhes o passo [...]. O vaqueiro cearense, porém, corre pelas brenhas sombrias, que formam um inextricável labirinto de troncos e ramos tecidos por mil atilhos de cipós, mais fortes do que uma corda de cânhamo, e crivados de espinhos (ALENCAR, 2013, p. 192-193).

Em tom de apresentação, o narrador descreve as *brenhas* do sertão com riqueza de detalhes. Não se limitando a isso, afirma ainda que as dificuldades da cavalgada pelas matas fechadas do sertão cearense, cheias de obstáculos, são

mais ardilosas que aquelas enfrentadas pelos cavaleiros do velho mundo, destacando o vaqueiro nordestino em posição de excelência em relação aos heróis universais. É a exaltação do local expressa, mais uma vez, através de particularidades, agora do povo, representado na figura do vaqueiro, como motivo de orgulho nacional, demonstrando que o Brasil também tinha seus heróis, e que os nossos eram até melhores que os importados, conforme analisado também por Nunes (2014), ao mencionar José Maurício de Almeida.

A exaltação do local, do sertanejo e seus costumes se propaga pela referência à linguagem que o boiadeiro utiliza para se comunicar com seu rebanho, e que é traduzida ainda pelo escritor cearense como uma espécie de fenômeno espiritual, que dispensa até mesmo as palavras, quase como um sentimento. Isso fica evidente no capítulo *O aboiar*, no qual essa prática é ilustrada poética e detalhadamente:

Não se distinguem palavras na canção do boiadeiro; nem ele as articula, pois fala ao seu gado, com essa outra linguagem do coração, que enternece os animais e os cativa. Arrebatado pela inspiração, o bardo sertanejo fere as cordas mais afetuosas de sua alma, e vai soltando às auras da tarde em estrofes ignotas o seu hino agreste (ALENCAR, 2013, p. 149).

As canções de boiadeiro são introduzidas como um fenômeno particular que não pode ser explicado senão sob a ótica da inspiração, algo que não pode ser compreendido, apenas sentido, revelando o misticismo existente na relação entre o vaqueiro e o gado.

Dessarte, a obra de Alencar condiz com a análise dos críticos na expressão de um sentimento de afirmação nacional em busca de



uma literatura que se pudesse chamar de propriamente brasileira, principalmente no que se refere à caracterização do espaço e do personagem sertanejo, representado como uma espécie de herói brasileiro.

4 O REGIONALISMO DETERMINISTA EM *LUZIA-HOMEM*

O romance *Luzia-homem*, do escritor cearense Domingos Olímpio, foi publicado pela primeira vez como livro em 1903, à luz das ideias do naturalismo, movimento que ficou marcado por seu viés científico, com fortes influências da Biologia, da teoria determinista e do surgimento das ciências sociais.

A narrativa se passa em Sobral - CE, em 1878 e representa aspectos de um acontecimento real vivenciado no sertão nordestino no ano anterior, a seca de 1877, que assolou povos e territórios com a escassez de água e de alimentos, obrigando milhares de pessoas migrarem para outras regiões em busca de sobrevivência. Durante esse período, a cidade de Sobral, terra natal do autor, foi um dos principais destinos dos afetados pela seca, por ser um dos pólos de desenvolvimento do estado do Ceará, onde havia mais recursos, trabalho e chances de subsistência. Conforme observado por Márcia Edlene Mauriz Viana (2001), a seca é uma temática recorrente na literatura regional brasileira.

Na narrativa, a maioria da população trabalha na construção da cadeia pública municipal, trocando mão de obra por rações de farinha de mandioca, arroz, feijão e outros alimentos, que

nesse contexto, valiam mais que o próprio dinheiro. A geografia social da cidade nesse cenário é descrita no início do terceiro capítulo da seguinte forma:

A população da cidade triplicava com a extraordinária afluência de retirantes. Casas de taipa, palhoças, latadas, ranchos e abarracamentos do subúrbio, estavam repletos a transbordarem. Mesmo sob os tamarineiros das praças se aboletavam famílias no extremo passo da miséria [...], esquálidas criaturas de aspecto horripilante, esqueletos automáticos dentro de fantásticos trajes, rendilhados de trapos sórdidos, de uma sujidade nauseante, empapados de sangue purulento das úlceras, que lhes carcomiam a pele, até descobrirem os ossos, nas articulações deformadas. E o céu límpido, sereno, de um azul doce de líquida safira, sem uma nuvem mensageira de esperança, vasculhado pela viração aquecida, ou intermitentes redemoinhos a sublevarem bulhões de pó amarelo, envolvendo como um nimbo, a trágica procissão do êxodo (OLÍMPIO, 2014, p. 29).

O espaço de desenvolvimento da narrativa é apresentado através de uma descrição desapaixonada dos fatos. As belas paisagens do outrora Sertão de Alencar (2013) - por onde a seca passa de forma modesta - dão lugar a cenas de uma terra devastada, na qual amontoavam-se multidões de miseráveis, incapazes de vencer as forças da natureza que repelia a perpetuação de qualquer tipo de existência. A obra de Olímpio apresenta as condições de vida que os retirantes enfrentavam nesse período, expondo problemas como a fome, a miséria, a desigualdade social e as injustiças.

O condicionamento humano ao espaço geográfico, social, político e histórico é a



principal característica da teoria determinista e se refletia nas obras naturalistas, que tinha pretensões de representar a realidade de maneira objetiva. Ao analisar um dos principais romances dessa tendência literária - *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo - Antonio Cândido observa que:

[...] para o Naturalismo a obra era essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito em face do objeto puro, registrando (teoricamente sem interferência de outro texto) as noções e impressões que iriam constituir o seu próprio texto (CANDIDO, 1991, p. 111).

O caráter científico do Naturalismo também é destacado por Viana (2001, p. 02) ao enfatizar que “no período do Realismo-Naturalismo, o Regionalismo apresenta-se de forma mais documental sobre as diversidades regionais, revelando novos dados da realidade nacional”. Essa mudança de paradigma na representação literária do sertão inaugura uma nova forma de expressão do regionalismo.

A pesquisadora Walnice Nogueira Galvão (2000) analisa que esse *segundo regionalismo* emerge enquanto reação aos idealismos do Romantismo: “os traços comuns de descrição desapaixonada dos fatos, preocupação com os determinismos e com a ciência, pessimismo e fatalismo - tudo isso decorre da reação contra o Romantismo precedente” (GALVÃO, 2000, p. 48).

Dessa forma, o Regionalismo naturalista, apesar de preservar algumas características identificáveis também no romance de Alencar (2013), como os esforços para representar as particularidades do uso da linguagem nordestina, aborda o sertão não mais a partir

de suas belezas naturais e das qualidades de sua gente, destacando aspectos grotescos de uma região e de um povo abandonados pelas políticas de sua época.

A figura do herói sertanejo - heroína, no caso da obra em questão - também se constrói em um movimento inverso ao que acontece no Romantismo. A protagonista, uma mulher pobre e preta, é introduzida a partir da impressão que causa, através da descrição de um viajante que se admira ao vê-la pela primeira vez: “Passou por mim uma mulher extraordinária, carregando uma parede na cabeça.’ Era Luzia, conduzindo para a obra, arrumados sobre uma tábua, cinquenta tijolos” (OLÍMPIO, 2014, p. 23). A heroína é uma retirante que apresenta uma força extraordinária e por isso, se dedica a atividades braçais na construção da cadeia, trabalhando dobrado para conseguir prover a si mesma e sua mãe doente, debilitada e completamente dependente.

Por não apresentar características físicas, nem comportamentos condizentes com o padrão de feminilidade de sua época, a personagem é pejorativamente apelidada de Luzia-Homem, sendo taxada também como *macho e fêmea*. A jovem é julgada por não depender de nenhuma figura masculina para se manter. Todavia, essas características físicas, o modo de se vestir e a força de Luzia são resultado de constantes imposições da vida, conforme descrito pela própria personagem:

Desde menina fui acostumada a andar vestida de homem para poder ajudar meu pai no serviço. [...] fazia todo o serviço da fazenda, até o de foice e machado na derrubada dos roçados. [...] Muita gente me tomava por homem de verdade. Depois meu pai, coitadinho, que era forte como um touro, e matava um bode taludo com um murro no cabeloiro, morreu de moléstias, que



apanhou na influência da ambição de melhorar de sorte, na cavação de ouro no riacho do Juré (OLÍMPIO, 2014, p. 59. Grifos nossos).

Percebe-se, em sua fala, que a personagem foi impelida a ser como é. Pesam sobre a heroína os determinismos de classe social e biológico: Luzia herdou a força e a pobreza de seu pai. Vista de perto, entretanto, a retirante não é tão diferente das outras mulheres de sua época, conforme descrito pelo narrador: “Sob os músculos poderosos de Luzia-Homem estava a mulher tímida e frágil [...]” (OLÍMPIO, 2014, p. 32). Além do recato e da fragilidade, a retirante conservava de maneira discreta outra característica admirável à figura feminina em sua época: a beleza. Ao se banhar no rio com a heroína, a personagem Terezinha se admira das curvas da amiga: “vi com os meus olhos que é uma mulher como eu, e que mulherão!” (OLÍMPIO, 2014, p. 34).

A beleza de Luzia chama a atenção de Crapiúna, um militar, conhecido por seus vícios, abusos de poder e adultérios, representado através de suas compulsões e patologias. O soldado desenvolve uma verdadeira obsessão pela jovem, que o rejeita com veemência. Exposta aos assédios desse homem, a personagem manifesta o desejo de ir embora do lugar, mas devido à doença de sua mãe, é obrigada a ficar. O desejo insaciável e doentio de Crapiúna e a indiferença de Luzia resultam em uma tentativa de estupro que se converte em luta corporal e termina com a morte da personagem, que mesmo com toda sua força, não é capaz de vencer seu inimigo. O destino da personagem reflete aquilo que Rocha e Belonia (2021) irão chamar de Determinismo de gênero, refletindo a realidade de uma sociedade patriarcal, na qual a mulher não pode mais do que o seu antagonista. Incapaz de

fazer qualquer coisa para alterar seu destino, a morte é o que lhe resta, descartando qualquer possibilidade de uma reviravolta com *final feliz*.

5 O DESRECALQUE DO REGIONALISMO MODERNISTA EM VIDAS SECAS

De forma simples e poética, *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, acompanha a trajetória de uma família de retirantes: o pai, Fabiano; a mãe, sinha Vitória; os dois filhos pequenos, que não são nomeados, referenciados apenas como *o menino mais velho* e *o menino mais novo*; e a cachorrinha Baleia. Após longa caminhada pelos confins do sertão assolado pela estiagem, a família encontra e se abriga em uma propriedade abandonada, onde há água e moradia. Não demora muito até que o dono das terras apareça para questionar os “invasores”. Todavia, o proprietário acaba fechando acordo com Fabiano para que este trabalhe na fazenda em troca de estadia e uma pequena parcela dos lucros.

Marcante na segunda fase do Modernismo brasileiro, o romance de 30 tem inspiração nos dramas populares que afetavam o país à época. As produções romanescas da segunda geração modernista inscrevem-se historicamente em um período de grandes transformações nacionais: o pós crise de 1929 e a Revolução de 30, que culminou com o fim da República Velha, a instauração do Estado Novo e o regime ditatorial da Era Vargas.

As produções literárias deste período, conforme explicitado por Cândido (2006a),



retratam aspectos relacionados à decadência da aristocracia rural, o êxodo rural, o cangaço, o nascimento do proletariado e as dificuldades enfrentadas pela classe trabalhadora nas cidades em desenvolvimento. Desse modo, o regionalismo exerce um papel fundamental nessas produções, proporcionando que, a partir de um recorte da realidade social de uma determinada região, pudessem ser levantadas questões gerais que afligiam o país.

A representação do regional com foco nas relações de poder em *Vidas Secas* é abordada sem idealismos e tem papel fundamental para o desenvolvimento da narrativa. Mesmo sem nenhuma instrução intelectual, Fabiano sabe das injustiças que sofre. Após ser preso e espancado injustamente pelo Soldado Amarelo, o vaqueiro tem a chance de se vingar e reflete sobre a figura do policial enquanto decide o que vai fazer: “aquilo ganhava dinheiro para maltratar as criaturas inofensivas. Estava certo? (...) Hem? estava certo? Bulir com as pessoas que não fazem mal a ninguém. Por quê?” (RAMOS, 2021, p. 203). Ao questionar a conduta do soldado, o personagem abre espaço para um questionamento maior, extensível ao sistema vigente na época de publicação da obra, acerca da naturalização dos abusos de poder por parte dos que se diziam representantes da lei. O Soldado Amarelo representa o sistema como um todo, o qual um homem sem posses e sem influências não tem condições de vencer.

Fabiano também tem ciência de que é explorado pelo dono da fazenda. Em vez de simplesmente ser grato por ter encontrado uma forma de se manter vivo por mais alguns dias, o personagem sabe que seu trabalho é árduo e produz lucros superiores ao que lhe é repassado: “[...] as contas do patrão eram diferentes, arranjadas a tinta e contra o vaqueiro, mas Fabiano sabia que elas estavam

erradas e o patrão queria enganá-lo. Enganava. Que remédio? (...) Podia reagir? Não podia” (RAMOS, 2021, p. 222).

O patrão usava de sua influência e da condição de analfabeto do empregado para se aproveitar dele e reduzir ainda mais sua pequena participação nos lucros. Fabiano, por sua vez, não revidava, pois sabia que não tinha outra alternativa. Essa prática de exploração da classe trabalhadora, principal característica de um modelo de sociedade baseado no lucro e no acúmulo de capital, representa a forma como viviam inúmeras pessoas no Brasil no início do Século XX.

Assim, a obra demonstra como o sofrimento dessas pessoas era naturalizado por um sistema de privações. No capítulo intitulado *Fabiano*, tomamos conhecimento, através da fala do narrador, de que a família habituou-se a uma vida de miséria. Enquanto perambulam pelas estradas do interior nordestino, os retirantes se igualam à aridez do cenário e aos comportamentos dos animais, escondendo-se em buracos, comendo qualquer coisa que encontrarem, bebendo água de barreiros, largados à própria sorte, completamente esquecidos pelo Estado:

Chape-chape. Os três pares de alpercatas batiam na lama rachada, seca e branca por cima, preta e mole por baixo. A lama da beira do rio, calcada pelas alpercatas, balançava [...]. Fabiano ia satisfeito. Sim senhor, arrumara-se. Chegara naquele estado, com a família morrendo de fome, comendo raízes [...]. Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos [...] (RAMOS, 2021, p. 44).

Aqui a paisagem se faz presente principalmente como forma de contextualizar as vivências dos personagens. O cenário de



solo rachado serve como referência para ilustrar um contraste entre a dureza das condições climáticas e a da vida dos que viviam à margem de uma sociedade em transformação, na qual acentuam-se as desigualdades.

Ao assentar-se junto com a família na fazenda que encontraram, o retirante sente que voltou à condição de ser humano, após viver como um animal por longos períodos: “- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta” (RAMOS, 2021, p. 45). Todavia, esse sentimento de humanidade logo se esvai ao tomar consciência de sua condição socioeconômica: “pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros [...]” (RAMOS, 2021, p. 45), e, corrigindo-se, afirma para si mesmo: “- Você é um bicho, Fabiano. Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades” (RAMOS, 2021, p. 45).

Podemos identificar no diálogo interno do vaqueiro que seu desejo é de ser um homem, entretanto, por não estar dentro dos padrões sociais dos homens de valor, identifica-se mais com os animais. Fabiano se considera um bicho não por acreditar que não mereça ser homem, mas por perceber que vive em condições desumanas e por sentir-se impotente diante da realidade que o cerca. Todavia, orgulha-se de sua animalidade, de ser forte como um animal nativo na caatinga, capaz de sobreviver em meio às maiores adversidades.

Esse exercício de autorreflexão realizado pelo personagem também é uma característica de algumas obras da época. Nossos modernistas foram influenciados pelas vanguardas europeias e pela psicanálise. Sob a ótica antropofágica de Oswald de Andrade (2017), o modernismo se utiliza de influências europeias para constituir um novo tipo de expressão que

imerge, segundo Candido (2006a), nos detalhes mais específicos do Brasil, de seu povo e seus costumes.

Na acepção do crítico, nossa literatura é marcada pela superação de muitos obstáculos, entre eles, “o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes” (CANDIDO, 2006a, p. 117). Segundo o autor, até o Modernismo, a literatura brasileira costumava ilustrar o particularismo de nosso país de forma fantasiosa, recalada, distante da nossa verdadeira realidade, buscando se aproximar dos padrões europeus. O Modernismo promove então o *desrecalque do localismo*, assumindo essas particularidades, outrora suprimidas, como o que há de mais genuíno no Brasil.

Embora Candido (2006a) enfatize a presença do *desrecalque do localismo* na primeira geração modernista, podemos perceber sua presença também na narrativa de Graciliano Ramos (2021), a começar pela caracterização do protagonista Fabiano, um homem de hábitos rudes e que mal consegue se comunicar com outros seres humanos, cuja oralidade é marcada pelo uso de interjeições e onomatopeias, muito mais próximo de nossos ancestrais primitivos que dos heróis da ficção europeia.

A fisionomia de Fabiano também revela um desrecalque em relação à mestiçagem do povo brasileiro: “Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra (RAMOS, 2021, p. 45. Grifos nossos). Popularmente, *cabra* é



um termo utilizado até os dias atuais em diferentes partes do Nordeste brasileiro como forma de se referir à figura masculina, o *cabra macho*. Todavia, o substantivo também é utilizado, em menor escala, para se referir a pessoas mestiças que apresentam traços físicos contrastantes dessa mestiçagem, como pele e olhos claros, e cabelos claros e crespos; por terem características de negros e/ou indígenas, mesmo tendo a pele clara, não são considerados brancos. Ao ter um *Cabra* como protagonista, o romance evidencia a diversidade de nossa gente, trazendo à cena um personagem muito característico do interior do nosso país, mas, até então, distante das representações de nossa produção literária. Ao assumir esse personagem como figura genuína de nosso sertão, a narrativa de Ramos (2021) se inscreve na lista das obras do modernismo que ressignificam a história do Brasil, através do *desrecalque*, em uma elaboração artística onde “nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades” (CANDIDO, 2006a, p. 127).

Outro *desrecalque* que a obra promove é em relação à linguagem. Em *Vidas Secas*, o regionalismo linguístico não é restrito apenas às falas dos personagens, inscreve-se também na voz do narrador, que fala como se estivesse se dirigindo diretamente a um público entendedor daquela variedade linguística: “Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior. Por isso desconfiava que os outros **mangavam** dele” (RAMOS, 2021, p. 147. Grifo nosso). A palavra *mangavam*, que em parte do Nordeste brasileiro tem o mesmo sentido que o ato de ridicularizar alguém, pode ter diferentes significados, dependendo de em qual parte do país seja pronunciada, obrigando os leitores ao esforço de procurar entender suas conotações dentro do particularismo da língua falada pelos personagens - fictícios e

reais - de um Brasil com o qual não estão familiarizados. Apropriando-nos do termo de Antonio Cândido, podemos pensar que existe no romance de Ramos também o *desrecalque* da língua portuguesa falada no Brasil, assumida em sua forma popular, com suas variações, variedades e riquíssimas contribuições para a nossa cultura, assumindo a língua da nossa gente, com orgulho, sem recalque, sem esconder nossas *imperfeições*. O Modernismo tem, assim, um papel decisivo para as nossas letras, pois “inaugura um novo momento na dialética do universal e do particular, inscrevendo-se neste com força e até arrogância, por meio de armas tomadas a princípio do arsenal daquele” (CANDIDO, 2006a, 126).

No ensaio intitulado *Cinquenta anos de Vidas Secas*, presente no livro *Ficção e Confissão*, é interessante observar como o próprio Antonio Cândido (2006b), ressalta que o romance em questão não pode ser classificado apenas como regionalista, sendo uma poderosa ilustração da dialética do universal e do particular em nossa literatura. Partilhando das opiniões de Lúcia Miguel Pereira, o crítico destaca que, ao dar ênfase aos dramas internos dos personagens, retratando o sofrimento e a humanidade dos que vivem em condição de opressão, representando uma realidade honesta a partir de aspectos particulares, Graciliano Ramos consegue alcançar o nível da universalidade.

Esta concepção dialoga com as ideias de Chiappini (1995), evidenciando a dialética que encontra no particular a mais pura forma de expressão do universal, elevando o romance *do beco ao belo*. Há nessas reflexões uma relação de concordância também com as afirmações de Araújo (2008): é através dos aspectos regionais que a narrativa evidencia o que o Brasil tem de mais autêntico, o *brasileirismo*, a afirmação de uma consciência local, crucial no



processo de formação de nossa identidade e nossa autonomia literária.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura crítica dos romances *O sertanejo*, *Luzia-Homem* e *Vidas Secas*, revela três formas de aparição do regionalismo na literatura brasileira, cada uma delas com características próprias e distintas, dialogando com a realidade histórica da época de sua publicação e com as características dos movimentos aos quais pertenciam, confirmado a heterogeneidade da tendência aludida por Chiappini (1995).

Fruto de uma produção literária que buscava sua afirmação e independência em relação às produções europeias, *O Sertanejo* de Alencar (2013) apresenta aspectos particularistas de nosso país de forma idealizada, imprimindo-lhes um tom de grandiosidade e autoafirmação de nacional, com paisagens pitorescas e um herói idealizado representado na figura do vaqueiro, verdadeiros motivos de orgulho do país. O romance tem como um de seus principais méritos, a exemplo das produções regionais de sua época, a introdução, em nossas obras literárias, de temas, espaços, variedades linguísticas e personagens diferentes daqueles dos romances urbanos, revelando um Brasil de dentro, completamente novo e desconhecido até mesmo por parte de sua própria população.

Em *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio (2014), o Regionalismo se (re)configura sob a ótica do movimento Naturalista. Operando

como uma espécie de reação ao Romantismo, segundo a análise de Galvão (2000), esse tipo de romance apresenta-se através de uma descrição desapaixonada dos fatos. Deste modo, as paisagens pitorescas, que tanto orgulhavam os escritores românticos, dão lugar à paisagem de um sertão castigado e castigante, esquecido pelas autoridades, fruto de uma realidade irremediável e do qual existem poucos ou nenhum motivo para orgulhar-se. Os destinos dos personagens são traçados por fatores biológicos, geográficos e sociais, dos quais não há como fugir.

Seguindo o caráter de denúncia presente em *Luzia-Homem*, mas afastando-se do fatalismo determinista do naturalismo, e já muito distante do sertão pitoresco de Alencar, *Vidas Secas* apresenta um território sem localização específica, no interior nordestino, no qual pessoas, animais e vegetação lutam por suas sobrevivências. O romance reelabora a representação do Sertão nordestino, expondo e problematizando questões como a naturalização da exploração da classe trabalhadora e do abuso de poder das autoridades. Fortemente marcado por questões político-ideológicas que ganharam força no Brasil com o surgimento da sociedade capitalista, o romance de 30 encontra inspiração nos dramas populares que afetavam o país à época, inaugurando um novo tipo de herói nacional: aquele que é herói pelo simples fato de conseguir sobreviver diante da realidade na qual está inserido.

O Regionalismo, nessa obra, funciona como estratégia para que o autor possa, através do recorte da realidade social de uma determinada região, abordar questões gerais que aflijam o país e uma infinidade de pessoas acerca das transformações sociais e das relações de poder vigentes, alcançando, pela via do particularismo, o patamar da



universalidade, conforme analisado por Cândido (2006b). Os aspectos regionais atuam ainda, segundo Cândido (2006a), de modo a promover o desrecalque do localismo, assumindo o Brasil como um país fortemente marcado pela miscigenação e com uma grande variedade de indivíduos, costumes e formas de falar.

A seu modo, cada uma das obras analisadas ilustra um tipo de representação regionalista que mergulha no particular para tentar expressar o que o Brasil tem de mais genuíno, servindo também como contraponto às produções centradas nos problemas urbanos, não deixando dúvidas acerca da importância do Regionalismo enquanto tendência literária para o processo de formação da Literatura Brasileira.

Referências

- ALENCAR, José de. **O sertanejo**. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. A Tradição do Regionalismo na Literatura Brasileira: Do Pítoresco à Realização Inventiva. **Revista Letras**, Curitiba, N. 74, p. 119-132, jan./abr. 2008. Disponível em: <https://docplayer.com.br/32203654-A-tradicao-do-regionalismo-na-literatura-brasileira-do-pitoresco-a-realizacao-inventiva.html>. Acessado em 05/05/2023.
- CÂNDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. **Novos Estudos**, nº 30, p. 111-129, Julho de 1991. Disponível em: <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlima/De%20cortico%20a%20cortiço%20-%20Antonio%20Cândido.pdf>. Acessado em: 21/07/2023.
- CÂNDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 1993.
- CÂNDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas / FFLCH / SP, 2002.
- CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006a.
- CÂNDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006b.
- CHIAPPINI, Lígia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8. n. 15, p. 153-159, 1995. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1989>. Acessado em: 13/04/2023.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Anotações à margem do regionalismo. **Revista Literatura e Sociedade**. São Paulo, nº 5, p. 44-55, 2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/18327>. Acessado em: 05/05/2023.
- LIMA, Lucilene Gomes. O intercurso do regional, nacional e universal na literatura brasileira. **Revista Moara**, Belém, nº 25, p. 131-146, jan./jun., 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3298>. Acessado em: 05/05/2023.
- NUNES, Mônica Cristina Nascimento. **O sertão romântico: leitura de O Sertanejo, de Alencar, e de Inocência, de Taunay**. 2014. 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6274>. Acessado em: 15/04/2023.
- OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**. 3 ed. São Paulo: Martin Claret, 2014.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.



ROCHA, Samira Costa da; BELONIA, Cinthia da Silva. **O determinismo em Luzia-Homem, de Domingos Olímpio:** uma questão de gênero. 2021. 21 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Licenciatura em Letras-Português, Instituto Federal do Espírito Santo, Vitória, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ifes.edu.br/handle/123456789/900?show=full>. Acessado em: 26/08/2023.

SANTINI, Juliana. A formação da literatura brasileira e o regionalismo. **O eixo e a roda.** v. 20, n. 1, p. 69-85, 2011. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3364. Acessado em: 05/05/2023.

VIANA, Márcia Edlene Mauriz. **O Regionalismo Romântico e Naturalista na Prosa de Ficção:** Importância para a História da Literatura Brasileira, 2001. Disponível em: <https://docplayer.com.br/24238324-O-regionalismo-romantico-e-naturalista-na-prosa-de-ficcao-importancia-para-a-historia-da-literatura-brasileira.html> Acessado em: 12/09/2023.



A VIOLÊNCIA E A MEMÓRIA NA LITERATURA DE MATO GROSSO DO SUL: AS CONFLUÊNCIAS NAS OBRAS DE AGLAY TRINDADE NANTES, TANIA SOUZA E GLEYCIELLI NONATO

VIOLENCE AND MEMORY IN THE LITERATURE OF
MATO GROSSO DO SUL: CONFLUENCES IN THE
WORKS OF AGLAY TRINDADE NANTES, TANIA
SOUZA AND GLEYCIELLI NONATO

Melly Fatima Goes Sena

Doutora em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Brasil. Gestora de Atividades Culturais na Fundação de Cultura do Estado de Mato Grosso do Sul - Brasil.

E-mail: mellysena@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9544-3036>

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo trazer à discussão o que foi silenciado no que tange à literatura de autoria feminina produzida em Mato Grosso do Sul, tendo por corpora textos produzidos por três autoras desse lugar geográfico. Dois aspectos imbricam-se, a saber: a violência e a memória que confluem nas obras de Raquel Naveira, Aglay Trindade, Tania Souza e Gleycielli Nonato, cujos textos selecionados nos apresentam uma visão da historiografia constituinte do estado de Mato Grosso do Sul, a partir da memória da Guerra do Paraguai/Grande Guerra na literatura de Mato Grosso do Sul, focando nas obras das escritoras Aglay Trindade Nantes, Tania Souza e Gleycielli Nonato.. A Guerra do Paraguai é discutida como um evento constituinte do território sul-mato-grossense, influenciando a identidade regional. As obras das autoras selecionadas exploram as intersecções entre violência e memória, dando voz a perspectivas diversas sobre o conflito. Gleycielli Nonato retrata o impacto da guerra na comunidade de Vila Pequena, enquanto Tania Souza apresenta os traumas de um soldado brasileiro desertor. Aglay Trindade Nantes aborda a opressão contra os brasileiros que fugiam da guerra, destacando as consequências psicológicas da violência. Essas obras contribuem para recontar e ressignificar a memória coletiva da guerra, proporcionando novas perspectivas sobre o passado histórico da região. Através dessas narrativas, as autoras revisitam a história regional e exploram os traumas e as injustiças da guerra, expondo uma dor coletiva muitas vezes negligenciada.

Palavras-chave: violência; memória; literatura sul-mato-grossense.

ABSTRACT: This work aims to bring to discussion what has been silenced regarding female-authored literature produced in Mato Grosso do Sul, focusing on texts produced by three authors from this geographical location. Two intertwined aspects are at play: violence and memory, which converge in the works of Raquel Naveira, Aglay Trindade, Tania Souza, and Gleycielli Nonato, whose selected texts provide us with a view of the historiography constituting the state of Mato Grosso do Sul,

stemming from the memory of the Paraguayan War/Grand War in the literature of Mato Grosso do Sul, focusing on the works of the writers Aglay Trindade Nantes, Tania Souza, and Gleycielli Nonato. The Paraguayan War is discussed as a constituent event of the Mato Grosso do Sul territory, influencing regional identity. The works of the selected authors explore the intersections between violence and memory, giving voice to diverse perspectives on the conflict. Gleycielli Nonato portrays the impact of the war on the community of Vila Pequena, while Tania Souza presents the traumas of a deserter Brazilian soldier. Aglay Trindade Nantes addresses the oppression against Brazilians fleeing from the war, highlighting the psychological consequences of violence. These works contribute to retelling and resignifying the collective memory of the war, providing new perspectives on the region's historical past. Through these narratives, the authors revisit regional history and explore the traumas and injustices of the war, exposing a collective pain often neglected.

Keywords: violence; memory; Mato Grosso do Sul literature.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho nasce a partir de reflexões sobre a escrita de mulheres em Mato Grosso do Sul. A pesquisa tem como objetivo realizar um breve mapeamento das escritoras do Estado. Inicialmente, deparamo-nos com a dificuldade em identificar um número significativo de autoras presentes nas obras de referência sobre a literatura do Estado, especialmente aquelas produzidas por Pontes (1982), Rosa e Xavier (2011), Sena e Pelegrini (2014).

Apesar do reduzido número de escritoras mencionadas em obras de referência, como



História da literatura sul-mato-grossense (1982), de autoria de José Couto Vieira Pontes, e **A literatura sul-mato-grossense na ótica de seus construtores** (2011), escrita por Maria da Glória de Sá Rosa e Albana Xavier, a produção literária do estado tem experimentado crescimento significativo. Esse avanço é atribuído, em parte, à influência das redes sociais, à realização de concursos literários, à formação de coletivos literários e às leis de incentivo estatal, que têm facilitado o desenvolvimento da produção literária na região. Destacamos ainda que a autopublicação é o principal meio de divulgação editorial utilizado por essas mulheres, muitas vezes realizada por meio do autofinanciamento, sem o apoio de uma editora tradicional. Segundo a escritora inglesa Virginia Woolf (2014) para uma mulher que desejasse escrever ficção, seria necessário possuir dinheiro e um espaço próprio. como ainda destacado por Woolf em sua obra **Um teto todo seu**

é impensável que qualquer mulher nos dias de Shakespeare tivesse tido o dom de Shakespeare. Porque um gênio como o de Shakespeare não surgia entre pessoas trabalhadoras, sem educação formal, servis (...). Não surge hoje entre as classes trabalhadoras (Woolf, 2014, p. 72-73).

As escritoras em MS são trabalhadoras, primordialmente professoras como é caso de duas das escritoras que abordaremos. No caso dessas escritoras, o dinheiro não se limitaria apenas à sua subsistência, mas também seria necessário para viabilizar a publicação de suas obras, buscando assim alcançar relevância e consistência no cenário literário. Outra situação com a qual nos deparamos é a escassez de produção literária indígena em um estado que, segundo dados do Censo de 2022, possui a terceira maior população indígena do

Brasil. Após pesquisas em bibliotecas públicas do estado, resultados de editais de fomentos, divulgação de eventos e redes sociais, constatamos que até 2023 apenas uma escritora indígena foi publicada em MS com obra inteira e editada, Gleycielli Nonato, autora que será apresentada neste trabalho.

Em meio a tais dificuldades de acesso para encontrar as obras dessas mulheres, nos vemos dependentes de conseguir contato direto com as autoras, de localizar a obra em bibliotecas públicas ou escolares e, às vezes, de buscar nas poucas livrarias existentes no estado. Mesmo com legislação em vigor na capital Campo Grande, que obrigue as poucas livrarias da cidade a venderem os livros de autores regionais, o trabalho para entrar em contato com essas escritoras torna-se hercúleo, como é ressaltado no prefácio da segunda edição do livro de Aglay Trindade Nantes, em que seus prefaciadores Lucia Salsa Corrêa e Valmir Batista Corrêa descrevem que a obra nasceu da persistência da escritora diante dos poucos recursos para publicação, em que “A produção artesanal e a tiragem reduzida demonstraram as dificuldades de uma escritora iniciante (...), o grosso dos escritores ainda arca com o ônus da publicação de sua produção literária” (Nantes, 2010, p.11). Trazer essas autoras para a cena, especialmente no âmbito acadêmico, é romper com um silenciamento historicamente imposto, no qual os meios de reprodução contribuem para perpetuar essa condição. Conforme Perrot (2005, p. 10) afirma: “este silêncio imposto pela ordem simbólica não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão gestual ou escrita”. Cabe destacar que na história da literatura sul-mato-grossense, algumas mulheres são lembradas como símbolos, como é o caso da personagem ficcional Inocência, cujo romance escrito por



Taunay com o mesmo nome é considerado uma representação regional, e a personagem real Senhorinha Barbosa Lopes, que foi retratada de um romance homônimo escrito por Samuel Medeiros. São duas personagens femininas de destaque, no entanto, foram criadas e concebidas ficcionalmente por escritores do sexo masculino. Deste modo, a escolha das autoras foi intencional, visando retirar essas mulheres do silenciamento e, possivelmente, ampliar o alcance de suas vozes para além das fronteiras do estado, uma região frequentemente considerada "fora do eixo", por não fazer parte do eixo sul-sudeste em que se proliferam editoras e a crítica literária especializada. Ainda hoje, são poucas produções literárias de MS a serem apresentadas e terem destaque no cenário nacional, além das obras de Manoel de Barros, o escritor mais conhecido de MS. Ao analisarmos os textos das autoras selecionadas, identificamos um aspecto relevante em suas obras: a abordagem da Guerra do Paraguai, um episódio que marcou indelevelmente a formação do MS. Em nosso corpus deste trabalho, examinaremos textos produzidos a partir desse contexto geográfico. Os textos selecionados de Aglay Trindade Nantes, Tania Souza e Gleycielli Nonato oferecem uma visão da historiografia constituinte de Mato Grosso do Sul, explorando as intersecções entre violência e memória.

2 A GUERRA COMO UM FATOR CONSTITUINTE DE UM TERRITÓRIO

Mato Grosso do Sul é um dos estados mais recentes do território brasileiro, completando

46 anos de existência em 2023. Apesar de sua história e discussões sobre identidade e formação parecerem recentes, a região sul do antigo Mato Grosso tem uma história marcada pela violência em disputas territoriais. Portanto, trazer à memória a guerra e a violência que ela representou é essencial para compreender a história do estado, especialmente porque esse episódio contribuiu para moldar os contornos territoriais atuais. A Guerra do Paraguai, conhecida por diversas denominações como Guerra da Tríplice Aliança, Guerra Grande, Guerra Platina, Grande Guerra e Guerra Guasu (Squinelo, 2014), reflete as diferentes ideologias pretendidas por aqueles que a nomearam. Como observa Mota (1995, p. 224), "A Guerra do Paraguai, ou a Guerra da Tríplice Aliança, ou mais propriamente a Guerra contra o Paraguai, marca indelevelmente a História Contemporânea da América Latina". O conflito teve início em 1864 e apenas chegou ao fim em março de 1870. Foi o maior conflito externo latino-americano em termos de mobilização e perdas humanas, bem como em seu impacto político e financeiro. O embate entre a Tríplice Aliança, composta pelo Brasil, Argentina e Uruguai, e o Paraguai, representou um divisor de águas na história desses países. Este episódio histórico ainda mantém sua relevância no imaginário e na memória de Mato Grosso do Sul, evidenciada pela presença constante em músicas, livros e eventos. Tais manifestações variam desde a exaltação dos feitos até críticas contemporâneas ao conflito.

A historiografia brasileira sobre a guerra reflete o contexto histórico de seus autores e passou por diferentes fases, incluindo a patriótica, a revisionista e a neorrevisionista. Apesar das mudanças ao longo do tempo, a visão predominante nos livros didáticos tendia a retratar o Brasil de forma heroica e o



Paraguai de maneira pejorativa, conforme apontado por Squinelo (2017) em sua pesquisa sobre a produção historiográfica que influenciou a elaboração dessas obras didáticas na área curricular de história que seriam utilizadas por alunos do ensino fundamental. Essa perspectiva moldou a visão de toda uma geração de brasileiros em relação à Guerra do Paraguai.

Muitos dos cidadãos brasileiros aprenderam seguindo essa linha de reflexão a idolatrar a Pátria a qual pertenciam como também os heróis que figuravam em seu panteão nacional; no contexto da Guerra aprenderam idolatrar Duque de Caxias, Conde d'Eu, D. Pedro II, entre inúmeros outros que se relacionam ao conflito guarani; em contrapartida foram ensinados a criar certo tipo de rancor em relação aos governantes paraguaios, e o que é mais grave, um determinado tipo de preconceito em relação a tudo que se referia e se refere à nação paraguai. Cabe ressaltar que parte desse preconceito é mantido até os dias atuais (Squinelo, 2017, p. 21).

Uma obra clássica sobre a Guerra do Paraguai é *Retirada da Laguna*, escrita por Visconde de Taunay, um jornalista enviado pelo Império brasileiro para relatar o conflito, cuja perspectiva reflete predominantemente o ponto de vista brasileiro. José do Couto Pontes (1982), ao analisar essa obra e considerar o evento como o mais significativo em termos territoriais, destaca a escolha do gênero textual adotado por Taunay para narrar a guerra, fazendo uma analogia à epopeia da "Odisseia". Ao pensar nas tipologias dos gêneros literários, Hegel divide-os em poesia épica, dramática e lírica, destacando que a poesia épica possui a violência como um elemento constitutivo (Ginzburg, 2012). Pontes ressalta em sua História da literatura sul-mato-grossense que não nenhum escritor nascido em Mato Grosso

"soube aproveitar essa oportunidade rara de escrever uma obra de ficção tendo por base a Guerra do Paraguai". (Pontes, 1982, p.75), no entanto, é importante notar que esta obra remonta aos primórdios da fundação do Estado de MS, e décadas depois surgiram escritoras que abordaram a Guerra do Paraguai em suas literaturas. Entre essas autoras, destacam-se Nantes, Nonato e Souza

3 AS MEMÓRIAS DA GUERRA E A VIOLENCIA NA PRODUÇÃO LITERÁRIAS DAS ESCRITORAS

A Literatura na América Latina transcende os relatos da história oficial ao (re)contar eventos muitas vezes apagados da memória coletiva de um povo, como é o caso da Guerra do Paraguai. Essa reflexão incide sobre a própria memória cultural, conforme descrito por Regine Robin (1995, apud Bernd, 2018), que observa as narrativas de vida ou grupos que foram compelidos ao silêncio, à repressão e ao esquecimento, escapando aos registros hegemônicos e às tentativas de apagar esses vestígios que interferem na construção identitária nacional. Alvez e André (2014) corroboram esse discurso ao refletir sobre a expressão "memórias da guerra":

Ao pensar a expressão "memórias de guerra", estabelecemos associação mais imediata com a memória coletiva, e não com a individual. Em linhas gerais, as memórias da guerra dizem respeito às memórias de um grupo ou nação: a depender do contexto serão ressaltados feitos heróicos, valores e vitórias (é lugar comum a expressão "guerra é contada por aqueles que venceram"), ou, no extremo oposto, as



devastações, dores e traumas causadas pelo conflito" (Alves; André, 2014, p. 421).

Nesse trecho, delineamos dois paralelos importantes para nossa reflexão: o primeiro diz respeito à memória e sua transmissão, conceitos que, conforme Bernd (2018), estão intimamente associados, uma vez que o processo de rememoração encontra sentido na transmissão. Como destacado por Bernd (2018, p. 27, grifo nosso), a transmissão "pode se realizar através das narrativas que uma pessoa confia à outra, que uma geração liga a outra, que um **escritor transforma em ficção** ou que um historiador transforma em História". Dessa forma, a memória e a transmissão dependem intrinsecamente uma da outra para existirem. Outro ponto a ser refletido diz respeito à violência, cuja base, nas guerras, reside na disputa pelo poder, como aponta Arendt (2022). De fato, conforme a pensadora, a violência é instrumental e requer uma justificativa para o fim almejado. Segundo ela, a forma definitiva do poder é a violência.

Pellegrini (2018) ainda define a violência como constitutiva da sociedade brasileira:

É inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundador a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica, aliás como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial. Nesse sentido, a história brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens, tanto em

prosa quanto em poesia: a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras" (Pellegrini, 2018, p. 134).

Em uma sociedade cuja própria historiografia fundadora é marcada pela violência e pelo silenciamento de grupos como indígenas, mulheres e negros, como é o caso da sociedade brasileira, o silenciamento dos migrantes paraguaios no pós-guerra será outra marca discursiva dessa memória. Nessas construções de memória, os "heróis" são os militares, conforme definido por Mota (1995) em seus estudos sobre lugares de memória:

Os lugares da memória são bem-delineados, e a sugerem que na história dos vencedores, nas ruas de suas cidades, só há espaço para nomes como Cerro Corá, Paisandu, Hhumaitá, Riachuelo e os nem sempre bem-preparados Voluntários da Pátria. Nomes sonoros, muitos indígenas, mas que curiosamente não permitem enxergar o substrato guarani que animava um exército de 64.000 homens. A história desses silêncios precisa ser escrita, e revisitada a historiografia oficial que inundou os manuais do império e também os republicanos (Mota, 1995, p. 247).

Esses lugares de memória são revisitados nas obras de nossas autoras como é o caso de Gleycielli Nonato¹, no conto selecionado de seu livro Vila Pequena: causos, contos e lorotas.

¹ Gleycielli Nonato é indígena da etnia Guató-Pantanal/MS, ativista social e cultural, natural de Coxim Mato Grosso do Sul. Escritora, radialista, produtora cultural e atriz. Acadêmica de Licenciatura em Letras e Literatura na UFMS/CPCX. Membro da Academia de Letras do Brasil, seccional Coxim-MS, ocupando a cátedra nº 11. Autora dos livros Índia do Rio (poemas, produção independente, 2013), Vila Pequena: causos, contos e lorotas (folklore\ficção, editora LIFE, 2017). (Fonte: <https://ruidomanifesto.org/cinco-poemas-de-gleycielli-nonato>)



Gleycielli é indígena da etnia Guató² e a única escritora declaradamente indígena a ter a obra publicada até o ano de 2023. Ressaltamos o fato dela ser Guató, uma etnia que teve sua população reduzida durante a própria Guerra do Paraguai. O conto "Monte Criminoso", presente na seção "Causos", narra a história de um soldado paraguaio que, fugindo da guerra, chega à cidade de Vila Pequena. Durante o dia, ele se esconde em um morro, e à noite desce até a cidade para participar das festas. Com a chegada das tropas brasileiras, ele foge. O morro é então nomeado como "do Criminoso", tornando-se um lugar de memória para os habitantes de Vila Pequena.:

Certo dia o soldado acordou e olhou de cima do mirante e avistou as tropas chegarem à Vila. Encheu seu cantil de água, pegou suas coisas e se enfiou mato adentro fugindo; as tropas brasileiras chegaram amedrontando os moradores da pacata vila:

- Os paraguaios são inimigos, são perigosos, traidores e assassinos.

Colocaram tanto medo que algumas crianças cresceram ouvindo seus pais dizerem que não podiam ir naquela direção, que ali é o morro do criminoso o córrego é do criminoso, a estrada é do criminoso [...] (Nonato, 2017, p. 34).

A visão construída dos paraguaios como inimigos representa uma estratégia de violência simbólica contra um grupo específico. Essa construção de memória tende a vilanizar o inimigo e seus espaços, perpetuando uma narrativa que justifica a dominação e a exclusão. Nesse contexto, a literatura desempenha um papel fundamental

ao ativar essa memória de forma artística, estimulando os indivíduos a refletirem sobre os processos de lembrar e esquecer, conforme aponta Assman (2011). A representação da violência pela literatura é "necessariamente uma representação e não uma descrição, mostrando-se, por essência, da ordem da ficção. É por essa via enfim, que violência e literatura se acham tão intimamente ligadas" (Leenhardt, 1990, p. 15, grifos nossos). Os lugares de memória na literatura são retomados por Aglay Trindade Nantes em sua única obra Morro Azul. Como já dito, a disputa da Guerra deu os matizes territoriais do atual território de Mato Grosso do Sul,

Os morros são locais de disputas e refúgios como em o conto "Morro do Criminoso" de Gleycielli Nonato. Morro Azul relata a invasão dos paraguaios no interior do Mato Grosso do Sul, mais especificamente na região de Miranda, relatando histórias de vida de mulheres da região que tinham como objetivo resguardar a família e amigos em volta, nesse contexto do conflito bélico, moradores do estado (ainda Mato Grosso) se viram forçados a deixar suas terras, migrando para o Morro Azul, localizado às margens do rio Aquidauana.

Em "Morro Azul", Aglay Trindade Nantes apresenta entre seus personagens, Nhá Gervásia, uma paraguaia que vivia há muitos anos em Miranda e, numa visão aparentemente ingênuas, não acreditava nos possíveis horrores que teriam sido promovidos pelos soldados paraguaios:

² Os indígenas Guatós, ou índios canoeiros, residem no Pantanal em Mato Grosso do Sul, Mato Grosso e Bolívia. Foram considerados extintos pelo SPI (Serviço de proteção ao Índio) em 1970, quando missionários indígenas encontraram membros da etnia vivendo na periferia da cidade de Corumbá (MS) e desde então começou-se um trabalho para demarcação de território. Muito da dispersão deve-se a ter suas terras espoliadas para criação de gado por não índios. Também conhecidos por serem festeiros, tem a viola de cocho considerada o seu modo de fazer como patrimônio imaterial brasileiro.



Ela vivia há muitos anos em Miranda, ali só tinha comadres e amigas. Ela poderia convencê-los dessa verdade. Depois que os soldados provassem sua famosa chipa, veriam que ela tinha razão. E não haveria mais guerra. (Nantes, 2010, p.37)

Há a predominância no texto, da visão heroica dos brasileiros em fuga, os momentos de sobrevivência, alimentação e perigos da geografia desconhecida. Gervásia será lembrada novamente no texto, já no cenário do fim da guerra:

Comentavam penalizadas o que acontecera com Gervásia. Apesar dos tantos maridos que a paraguaia tivera, as mulheres gostavam dela. Gervásia era alegre e prestativa, sempre pronta a ajudá-las numa doença, numa festa, quando o serviço doméstico aumentava. [...] Gervásia chegava como se estivesse fazendo uma visita, “só dando uma passadinha” – dizia; e ia ficando. Conversando e rindo, ia lavando as panelas, esfregando as roupas, varrendo a casa. Por isso as mulheres, ao voltar à vila, iriam ajudá-la, dando-lhe apoio, amizade e principalmente condições para criar os filhos, que eram muitos (Nantes, 2010, p. 38)

Nesse trecho, a personagem é representada pejorativamente, ainda que tivesse reconhecido, “a tropa paraguaia a quem pretendera receber como amiga, a maltratara demais, zombara dela, apesar de devorar as três fornadas de chipa que fazia por dia” (Nantes, 2010, p.45). Reconhecendo agora

seus patrícios como os brasileiros, a personagem, apesar de “tantos maridos”, era uma mulher prestativa e que valia ao grupo de mulheres brasileiras prestar solidariedade, pelos seus serviços prestados junto à comunidade, como alguém que poderia ser incluída no grupo, ainda que na visão de Gervásia essa amizade já existia quanto “comadres e amigas”.

A violência que faz que alguém abdique de sua nacionalidade dá lugar ao remorso a favor o povo paraguaio como vemos no texto de Tania Souza³, escritora de Bela Vista, em seu conto “Eles vieram com o amanhecer”, apresenta essa visão dos soldados brasileiros desertores, consumidos pelo remorso, já nos dias finais do conflito. Aqui, o heroísmo dá lugar aos sentimentos de medo, traumas e memórias recentes:

Ah, a guerra! E o poder do seu chamado. **Fiz do poncho a minha arma e proteção.** Pensava talvez que fosse uma ilusão, ainda assim, agarraava-me a escuridão protetora. Naquela última viagem, perdemos mais companheiros a cada ataque e, quando a noite chegava, mais um desertava até que, por fim, apenas eu e quatro feridos chegamos ao forte de Bela Vista. Parece que vagamos por muito tempo. Solano Lopez já havia perecido, mas eu sabia que a guerra não havia acabado. Chamaram-nos de loucos. Doentes da guerra. Desertores. E por algum tempo, temi que estivessem com a razão, desejei que estivessem com a razão (Souza, 2020, s/p, grifo nosso).

³ Tânia Souza é natural de Bela Vista (MS), é professora, poeta e escreve literatura para infância, contos que passeiam pelo insólito, ficção científica e realismo fantástico. Participa do coletivo Mulherio das Letras, do Coletivo Tarja Preta e dos grupos de leitura Vôrtice Literário e Leia Mulheres. Produziu o curta de animação A bruxinha com roteiro adaptado do e-book Era uma vez, ambos realizados com o apoio da Lei Aldir Blanc. O curta explora os possíveis caminhos do medo e o poder transformador da arte e da imaginação. Foi uma das vencedoras do Prêmio Ipê de Literatura 2021 com o livro A encantada. Publicou os livros Fabulário de Estrelas (contos) Entre as rendas dos ossos e outros sonhos desabitados (poesia), De(s)amores e outras ternurinhas (poesia), Estranhas Delicadezas (contos), Microficções e outras fantasmagorias poéticas (contos) e na literatura para infância, os livros Um gato no jardim e Bichinhos da horta.



A violência da Guerra transborda no texto e desvia o olhar do inimigo e volta-se aos traumas e angústias de um soldado desconhecido que, consumido pelo remorso, tenta explicar por que se tornou um desertor. As angústias relacionadas a Guerra da Tríplice Aliança, um fato extremamente importante na formação histórica e social de Mato Grosso do Sul, surgem na narrativa epistolar de forma que busca aproximar o leitor das perversidades da guerra apresentadas por esse personagem corroído pelas dores da batalha, subvertendo assim a narrativa típica dos vencedores.

Mas nada, nada me prepararia para a batalha de Acosta Nu. (...)

Os gritos. As súplicas. E as espadas... Acosta Nu não deveria ter acontecido, caro amigo, e jamais seremos perdoados por isso. (...)

Enquanto guerreávamos, o cheiro da morte empesteava os ares como nunca dantes aquelas terras viram. A fome de sangue, a dor dos que matavam e morriam sem saber o porquê. Ali, no fervor pútrido da batalha, o ar espalhava o odor da carne queimada das mães e dos sobreviventes, ali, em meio ao vapor e às dores da luta, conheci o inferno. O reino do maligno estava entre nós. (...)

Ainda ontem, despertei de um pesadelo sombrio, mas acordar não significa estar livre. Sob as sombras da noite, aqueles olhos vagam em meu quarto, e mesmo acordado, ainda posso ouvir os lamentos e o som dos sabres caindo sobre pescoços infantes. (...) (Souza, 2020, s/p).

A formação do Estado brasileiro teve como alicerce a violência e principalmente, nos territórios fronteiriços, se tornou marcante devido as heranças da guerra. Tânia Souza nos apresenta não um soldado comemorando a vitória e sim um soldado brasileiro

transtornado, indeciso em afirmar se seriam reais ou alucinações os fatos narrados nessa carta. Dar espaço a violência vivenciada nessas terras, suas marcas e injustiças seria uma forma de expor uma dor coletiva nem sempre à tona.

Essa mesma violência aparece no texto de Nantes (2010) sob a ótica do vitorioso, do brasileiro que, na luta diária tenta sobreviver longe de casa, longe da guerra, mas ainda assim, é alcançado por ela; enquanto Tânia Souza apresenta o paraguaio como vítima e denuncia a violência exacerbada de Acosta Nu, centralizando a narrativa nos relatos do soldado desertor, Aglay Trindade Nantes mostra a opressão contra os brasileiros que fugiam da guerra. Nesse cenário, os paraguaios são descritos de uma forma mais brutalizada, aproximando-se da tentativa de construir um inimigo também no texto literário, o que no texto de Nonato é alguém que se tentou rotular como criminoso, mas deixou lembranças na memória local: "O soldado paraguaio deixou em Vila Pequena um morro, um córrego, uma estrada, dois filhos e uma arpa, e é claro, uma vontade de dançar um baile" (Nonato, 2017, p. 34).

Os três textos imbricam-se no espaço da narrativa, no cenário de violência e na proximidade com o final da guerra ao expor os conflitos diversos na comunidade local, anteriormente relações comuns em espaços fronteiriços. A memória coletiva reconstitui esse fato histórico em que novos tons e visões são ou não postas junto ao leitor ressignificando inimigos e heróis pela ficcionalização desse episódio ainda não tão contado da história do Brasil.



4 CONSIDERAÇÕES

Muito do que se conheceu da história da Guerra da Tríplice Aliança, Guerra do Paraguai, Grande Guerra, Guerra da Tríplice entente, ressaltando que a nomeação é algo simbólico e subjetivo de acordo com o ponto de quem conta história, foi o que nos foi contado em registros de guerra e na célebre obra de Visconde de Taunay, "A retirada da Laguna", mas a guerra no imaginário é transbordada pela literatura através dessa memória coletiva que é revisitada, rearranjada, reconstituída. Deste modo, novas perspectivas são criadas pelos sujeitos-autores, dentro desse lócus regional.

Como afirma Polessso (2010, p. 129) "Se a regionalidade na literatura é uma metonímia da realidade, a perspectiva cultural do sujeito-escritor é fator fundamental de seu processo de escrita.", afinal para que essa verossimilhança na vivência da guerra revisitada se dê, é condicionante que se conheça, ainda mais pela memória popular e seus traumas ainda existentes.

As três autoras escolhidas: Tania Souza, Aglay Trindade Nantes e Gleycielli Nonato, nascidas nesse sul de Mato Grosso e descendentes dessa memória coletiva da guerra, recriam e refletem sobre essa memória presente na formação do Estado de Mato Grosso do Sul, em que cabe à ficção gerar/criar documentos que fundarão a memória social local.

Referências

- ARENDE, Hannah. **Sobre a violência**. Civilização Brasileira, 2022.
- BERND, Zilá; DUARTE, Kelley Baptista. Da memória cultural à memória saturada: revisão dos conceitos na perspectiva de Régine Robin.
- Memória social:** revisitando autores e conceitos. Canoas (RS): Editora Unilasalle, p. 39-54, 2018.
- GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: EDUSP, 2012.
- MOTA, Carlos Guilherme. História de um silêncio: a guerra contra o Paraguai (1864-1870) 130 anos depois. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 9, n. 24, p. 243-254, 1995. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8877>. Acesso em: 08/09/2023
- NANTES, Aglay Trindade. **Morro Azul**: Estórias Pantaneiras. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico, 2010.
- NONATO, Gleycielli. Morro do Crimioso. In: **Vila Pequena**: Causos, contos e Lorotas. Campo Grande, MS/FCMS: Life editora, 2017.
- PELEGRINI, Fábio; SENA, Melly Fatima Goes (orgs.). **Vozes da Literatura**. Campo Grande, Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 2014
- PELEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. **Crítica marxista**, v. 2, n. 21, p. 132-153, 2005. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arkuivos_biblioteca/critica21-A-pelegrini.pdf Acesso em: 07/09/2023
- PERROT, Michele. **As mulheres ou os silêncios da história**. Trad. Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.
- POLESSO, Natalia Borges. Regionalismo: a zona crepuscular da literatura. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 15, n. 2, p. 117-132, 2010. DOI: 10.5007/2175-7917.2010v15n2p117. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/a>



rticle/view/2175-7917.2010v15n2p117. Acesso em: 29 fev. 2024.

PONTES, José Couto Vieira. **História da Literatura Sul-Mato-Grossense**. São Paulo: Editora do Escritor Ltda., 1981.

ROSA, Maria da Glória de Sá; NOGUEIRA, Albana Xavier. **A literatura sul-mato-grossense na ótica de seus construtores**. Campo Grande, MS: Fundação de Cultura de Mato Grosso do sul, 2011.

SOUZA, Tânia. E eles vieram com o amanhecer. In. **Coisas de Cá** [online], 2020. Disponível em: <<https://taniasouzams.blogspot.com/2013/02/era-uma-vez.html>>. Acesso em: 13 de dezembro de 2020.

SQUINELLO, A. P. **Revisões historiográficas: a guerra do Paraguai nos livros didáticos brasileiros** - PNLD 2011. *Diálogos*, v. 15, n. 1, p. 19-39, 17 mar. 2017.

SQUINELLO, Ana Paula. Nesta “efeméride” o que temos a comemorar? O ensino de História e a Guerra do Paraguai 150 anos depois - análise da Coleção Didática Projeto Radix: História (PNLD 2014). **Historiae**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 262–295, 2014. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/4814>. Acesso em: 08 ago. 2023.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.



ÀS MARGENS DO TAQUARI: POESIA E PROSA NUMA DESPOÉTICA DO REGIONAL

ON THE BANKS OF TAQUARI: POETRY AND PROSE
IN A DE-POETICIZATION OF THE REGIONAL

Nathalie Elias da Silva Cavalcante

Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Brasil. Doutoranda em Estudos de Linguagens na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil. Professora Instituto Federal de Mato Grosso do Sul - Campus Coxim – Brasil.

E-mail nathalielias@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-3717-3521>

RESUMO: Neste trabalho, buscamos, por meio da obra da escritora e poeta indígena Gleycielli Nonato, explorar novas faces do regional nas entrelinhas de dois de seus textos, sendo o primeiro um poema, e o segundo um conto/causo. Trazemos para a discussão da regionalidade os conceitos de epistemologias outras e desobediência espitemológica, bem como os de fronteiras geográficas e exterioridades representadas na literatura sul-mato-grossense. Partimos do pressuposto de que a literatura de autoria feminina, indígena e coxinense parte de uma localidade subalterna do poder e do saber e de corpos e conhecimentos que salvaguardam histórias locais.

Palavras-chave: regionalismo; poesia e prosa; pensamento decolonial.

ABSTRACT: In this work, we seek to explore new aspects of regionalism through the writings of indigenous writer and poet Gleycielli Nonato. We analyze two of her texts, a poem and a short story/anecdote, in order to discuss the concepts of other epistemologies and epistemological disobedience, as well as geographical borders and externalities represented in the literature of Mato Grosso do Sul. Our starting point is the assumption that literature authored by women, indigenous individuals, and from Coxinense arises from a subaltern locality of power and knowledge, and from bodies and knowledge that safeguard local stories.

Keywords: regionalism; poetry and prose; decolonial thought.

1 INTRODUÇÃO

O Regionalismo literário brasileiro expressa-se por meio de uma tendência integrada na grande virada romântica, direcionando a temática das obras para a concretude e a particularidade de personagens e locais delineados e delimitados em suas tradições, costumes e modos de subsistência. As diversas faces do que hoje chamamos de literatura regionalista construíram-se em uma resposta moderna às pretensões universalistas da tradição clássica. No Brasil, a vertente se delineia no âmbito do romantismo por meio do qual não apenas consolida-se, mas também projeta-se adiante em realizações pós-românticas, atravessando o século XX até alcançar o início do XXI.

Com o status de questão e programa, o regionalismo aparece já no século XIX. *Olaia e Júlio*¹ (1830) é o primeiro romance folhetinesco da literatura brasileira a se ter notícia, sendo também considerado obra inaugural da tradição regionalista por aqui, já que situa a ação nas províncias do Norte e valoriza traços definidores da paisagem e do lugar, com menções não menos relevantes à seca ao sertão.

A partir do século XX, haja vista as manifestações literárias regionalistas nos escritores do XIX, como José de Alencar e Franklin Távora – apenas para citarmos exemplos -, as principais histórias literárias: Nelson Werneck Sodré, Afrânio Coutinho e Lúcia Miguel Pereira, reservam parte

¹ O texto de *Olaia e Júlio* ou *A periquita: novela nacional* pode ser encontrado hoje em edição e notas de José Américo Miranda e Norma Leles Amaral Pereira.



específica para o assunto. Contudo, em dado momento

[...] os estudos literários, com base na primeira distinção filosófica entre os conceitos de universal e particular interpretada em chave axiológica, passaram a evitar a classificação como regionalistas de obras e autores criticamente valorizados, no pressuposto de que o termo, por seu conteúdo semântico, à medida que exaltaria o particular em detrimento do universal, implicaria em incontornável depreciação dos objetos a que viesse a aplicar-se. (SALES E SOUZA, 2013, p.8)

Muitos escritores, portanto, começam a repelir o rótulo regionalista, embora suas obras contenham extratos claramente regionais. É no mínimo curioso como um termo, a princípio meramente descritivo, conjura um juízo negativo tão prontamente assimilado ao mesmo tempo em que, resiste, embora a pecha de velha praga, décadas a fio como um dos filões da literatura brasileira mais praticados, ainda. Ora, esta relação dúbia com o regionalismo numa espécie de “entre tapas e beijos” - para lembrar uma canção popular - por si só é elemento motivador para empreender não só um retorno às obras sob o epíteto, como também verificar em que medida há permanência regionalista nas obras produzidas em nossa literatura na atualidade.

Outrossim, cabe, hoje, falar em regionalismos, visto que com o desenvolvimento capitalista houve mudança significativa na face rural do mundo agrário. As relações entre campo/cidade foram sofrendo uma dialetização com o advento das tecnologias.

Hoje, a relação capital/cidade do interior, esta última ainda herdeira de um mundo rural, mas também assimiladora de processos urbanos das capitais; a relação capital /periferia, onde, usualmente, se instala o homem expulso do campo que passa a conviver com as mazelas das grandes cidades; ligados a esses os temas da migração, exílio, desenraizamento, violência, sexualidade, angústias da existência etc. das cidades grandes assimiladas pelas cidades interioranas e pelas periferias; os modos de vida, gostos e costumes modificados etc. - todas são relações que não permitem mais a percepção do regionalismo como um mundo rural oposto a uma cidade urbanizada. (VICENTINI, 2015, p.218).

A própria noção do que seja regionalismo, pois, se vê implicada numa perspectiva que pode incorporar novos sentidos. Ao que parece, a percepção de um regionalismo ligado ao sertão, ao sertanejo ou à figura do caipira não basta para dar conta do escopo de obras que podem ser lidas enquanto herdeiras da tradição regionalista. Tais obras - podemos apontar como exemplo o estudo de Tânia Pellegrini (2004) sobre a revitalização do regionalismo em Miltom Hatoum² - trazem em seu bojo elementos regionalistas ora explícitos, ora implícitos em que a divisão campo/cidade não parece ser um dado de maior relevância, antes, como aponta Chiappini (1995), revelam a regionalidade como um momento estrutural do texto:

O espaço regional criado literariamente aponta, como portador de símbolos (que é), para um mundo histórico-social e uma região geográfica existente. Na obra regionalista, a região existe como regionalidade e esta é o resultado da determinação de um espaço como região ou

² Para Pellegrini (2004 p. 134-135) a obra de Hatoum utiliza-se do gênero regionalista de maneira a fazê-lo funcionar como descoberta do país, só que ao invés de exaltar o pitoresco da fala e do gesto ou tratar o homem como mais um elemento do exótico, trabalha de forma esteticamente elaborada com a observação e a memória.



província ao mesmo tempo vivido e subjetivo. (1995, p.15).

Como um espaço vivido, a regionalidade passa para o campo subjetivo em que as peculiaridades regionalistas, antes tidas como traços definidores como a cor local e o exotismo são esmaecidas. Em outras palavras, a superficialidade e a externalidade descriptivas: espaço, usos e costumes estão contidas, num processo de internalização, nos personagens e na estória narrada. O duplo local *versus* universal já não encontra eco nesse tipo de regionalismo como forma de categorização da obra, porque a região internalizada conduz ao universal por meio de um viés particular. “Esboçada assim, a regionalidade passa a ser um dos valores da criação da singularidade dos personagens, do enredo, da linguagem etc. e, portanto, da fatura da boa literatura.” (VICENTINI, 2015, p. 219). O regionalismo, então, torna-se um adjetivo atribuído a obras em que a regionalidade exerce uma função significativa, reunindo sob suas peculiaridades personagens, espaço, enredo, e sobretudo oportunizando a abertura desses elementos para a propiciação de reflexões de maior alcance, tanto dos fatores internos relativos à composição estrutural da obra, como das imbricações sociais e culturais.

Nesse sentido, propomos uma leitura possível da prosa de autoria feminina da artista indígena Gleycielli Nonato em *Índia do rio: poesias* (2012) e *Vila pequena: Contos, Causos e Lorotas* (2017). A partir do trabalho de Gleycielli, ribeirinha das margens do Rio Taquari, pantaneira do Pantanal dos Payaguás, indígena da etnia Guató, sugerimos uma abordagem com vistas numa *despoética* do regional. Trazemos para o debate da regionalidade autores que discutem a decolonialidade sob a perspectiva da

desobediência epistemológica e as epistemologias do Sul: uma leitura que evidencia, ao invés de universalidade ou cor local, a sensibilidade de mundo do autor/narrador. Queremos juntar à nossa reflexão alguns conceitos relacionados ao envolvimento físico/emocional, ou seja, do corpo com suas emoções e sentimentos, nas lutas sociais de sujeitos habitantes de fronteiras e lugares subalternos do ser e do saber.

A maneira pós-moderna de conceber o aprendizado de conceitos e sua aplicabilidade carrega consigo o problema da subalternidade, já que, como detentora do saber científico e humanístico, desde sempre, a epistemologia moderna impôs seus métodos e vereditos sobre o que é verdadeiro ou falso aos países e povos subalternos. Na esteira de Santos (2010) em *Epistemologias do Sul* queremos compreender a necessidade de um diálogo que parta do lado de cá, para o lado de lá, isto é, da perspectiva de quem habita a fronteira.

Santos (2010) em sua introdução ao livro *Epistemologias do Sul*, argumenta contrariamente à pretensão da epistemologia moderna de ser a única possível. Santos põe um machado à raiz do “Eu” cartesiano quando inicia seu texto referindo-se à esfera social ao especular a gênese da produção do conhecimento. Para ele o conhecimento se produz ou reproduz a partir das experiências sociais. Essa produção do conhecimento pressupõe uma ou várias epistemologias. Longe de condenar a ciência moderna, que segundo Santos não foi um mal incondicional, mas também não foi um bem incondicional, o que se busca é a conscientização de que a epistemologia legitimou a ciência moderna por meio de um aparato institucional, e foi esse aparato o que tornou mais difícil o diálogo entre a ciência e os outros saberes. A partir



dessa reflexão inicial, o autor constata que a epistemologia dominante se assenta numa dupla diferença: a diferença do mundo cultural cristão ocidental por um lado, e a diferença política do colonialismo, capitalismo por outro.

O colonialismo, para além de todas as dominações por que é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu a supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e nações colonizados, relegando muitos outros saberes para um espaço de subalternidade. (SANTOS, 2010, p. 7)

Podemos então, entender que a reivindicação de uma pretensão de universalidade epistemológica, só foi possível pela imposição da força do colonialismo sobre os povos subalternos. Essa imposição, por sua vez, veio a suprimir as práticas de conhecimento contrárias aos interesses de seus agentes. A essa supressão não só de conhecimentos outros, mas das vidas portadoras dessas experiências e memórias, Santos vai chamar de *epistemicídio*.

O epistemicídio, portanto, seria, para retomar uma metáfora poética de Gleycielli Nonato em *Índia do rio* (2012), o que torna em cinzas a gente “queimada em latifúndio, como cana que já não é mais doce” (n.p.). O que era doce nesses povos, e caro para eles, tornou-se em carvão e cinzas quando sob o pretexto da missão colonizadora procurou-se homogeneizar o mundo, obliterar as diferenças culturais, com isso desperdiçando-se, *queimando* a diversidade epistemológica, política e cultural do mundo (Santos, 2010).

A epistemologia dominante, também chamada por Santos (2010), de pensamento abissal, está fundamentada numa divisão invisível entre as

formas de conhecimento que são produto do pensamento moderno e as formas de conhecimento que não o são. Nessa divisão ocorre o abismo, pois as epistemologias outras estão do lado oposto da linha divisória, nesse lado elas desaparecem no abismo, pois não são levadas em conta e são tidas mesmo como inexistentes. Uma característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade desse pensamento coexistir com outras formas de ser, fazer e viver. O pensamento abissal só é possível quando se faz primordial e único diante das possibilidades *invisíveis* das epistemologias outras.

Colocar o pensamento descolonial ao lado do regionalismo literário é oportuno, pois de acordo com que dissemos anteriormente sobre esse filão literário e as mudanças pelas quais vêm passando, a reflexão sobre a colonialidade e a valorização dos locais fronteiriços com suas epistemologias têm a contribuir para ampliar a discussão em torno do regional, apontando para novas perspectivas de compreensão dessa estética literária, como veremos a seguir.

2 CORPO: UMA REGIÃO POSSÍVEL

O pequeno livro *Índia do rio* (2012) apresenta um conjunto de poemas reunidos sob a temática do exílio indígena da etnia Guató, mais especificamente, partindo da experiência biogeográfica e étnica da poetisa coxinense Gleycielli Nonato. Em *Fogo*, lemos a metáfora do corpo indígena corrompido com o coração paradoxalmente renovado



Fogo
Se corrompeu o corpo
E libertou a alma;
Então amadureceu
O coração.
(NONATO, 2012, n.p)

O poema fala do corpo. Um corpo que só após corromper-se liberta a alma. Tomada no sentido denotativo, a palavra corrupção significa deterioração, declínio físico, processo que o corpo, o fruto, ou algum material sofre com a passagem do tempo. O fruto ao amadurecer encontra-se num processo de corrupção, deterioração, que com o passar do tempo passa para o estágio de apodrecimento, no caso do corpo, para putrefação. Até esse ponto o leitor é levado a entender a corrupção do corpo como sinônimo da morte, porque depois da morte ocorre o processo místico, (talvez mítico) de libertação da alma, como se o corpo fosse sua prisão. Mas o verso seguinte alude ao coração, órgão vital para o corpo, e diz “Então amadureceu o coração”. Esse verso dá nova dimensão interpretativa ao poema. A corrupção não é morte, mas processo de vida.

O corpo corrompe-se, não ao morrer, mas à passagem do tempo em espaços marcados por lutas, conflitos e resistência, que leva a cada dia à proximidade com a morte. A corrupção é tida como processo de maturação. A luta corrompe, leva à maturação, à experiência. O fogo, do título, prova, o fogo purifica e transforma. O título corrobora para o significado da corrupção do corpo, tomada como algo positivo. A alma só ganha liberdade à medida que o corpo se corrompe pela luta, pela dificuldade dos embates e pela resistência à opressão sofrida. A alma está livre desde que o corpo empreenda essa luta, não ficando alienado e indiferente a ela. O coração amadurece, também envelhece nesse processo,

mas é a luta que garante a liberdade da alma, que propicia o sentir-pensar inscrito nas lutas sociais. Estabelece-se metaforicamente o que Santos (2018) chama de *Corazonar*, termo que conceitua no texto *Corpos, conhecimento e corazonar* ao tratar da corporificação do conhecimento e de sua implicação nas lutas empreendidas pelos corpos físicos que o detêm.

A região não se inscreve apenas no território habitado, mas é o próprio corpo. Por meio do corpo que é também espaço interior e exterior se ressignifica a regionalidade não apenas geográfica, mas literária. Um corpo que escreve é uma região que se deixa entrever em seu fazer literário e estético ao mesmo tempo em que todos os corpos em todos os tempos são locais e, também, universais, pois compartilham de semelhanças em sua constituição biológica. Ao termos a sensibilidade dos corpos é possível dizer, então, que o local e o universal se coadunam e não representam mais um problema quando vistos sob essa perspectiva na transcrição literária da regionalidade.

Santos (2018) fala de três corpos, antes de tudo, porém salienta o conhecimento como pertencente à casa do corpo físico, presente em todas as dimensões da atividade intelectual, pois dele surgem as narrativas, sendo o próprio corpo considerado uma ur-narrativa, ou, para usar um termo nosso, uma supra-narrativa que faz surgir e engloba todas as demais narrativas derivadas. Diferente de como o corpo é concebido pelas epistemologias no Norte, que consideram o sujeito sobretudo pela episteme, sendo este não empírico, para as epistemologias do Sul o conhecimento corporizado manifesta-se em corpos vivos, esses corpos são os que lutam contra a opressão, ora sofrendo com a derrota, ora exultando com a vitória.



Os três corpos, sejam eles individuais ou coletivos, se articulam em diferentes estágios ou momentos dentro da perspectiva das lutas sociais contra a opressão da sociedade injusta em que vivem. São esses, corpos moribundos, corpos sofredores e corpos jubilosos “Esses corpos explicam as principais condensações do impacto de relações sociais perversas sobre corpos racializados, sexualizados e mercantilizados” (SANTOS, 2018, p. 139).

O corpo moribundo é aquele que por meio do martírio vê seu fim provisório na luta, mas que continua vivo por meio de outros corpos que empreendem essa luta. O martírio é um conhecimento corporizado que pode chegar à extinção do corpo, mas que não possui qualquer ideia de autodestruição, deixando um legado memorável para as vidas que o celebram relembrando e reivindicando a herança de suas ações. *O corpo sofredor* é o corpo que sobrevive e persevera na luta, seja pelo sofrimento injusto causado pela opressão, ou pelo sofrimento autoimposto como ato de resistência com vistas ao fim do sofrimento injusto. *O corpo jubiloso* é aquele que nos intervalos da luta se regozija com o prazer, as festas, a dança, o canto, o erotismo, tudo em celebração da alegria do corpo. As lutas sociais não são apenas morte e sofrimento, mas sobretudo alegria e júbilo com as vitórias.

Um dos motivos que fazem com que esses corpos perseverem na luta contra as desigualdades, as injustiças, a violência e o sofrimento é o sentimento de intimidade humana que compartilham, a resiliência humana é expressa no *corazonar*. Quando a razão-argumento para as lutas implica em risco existencial há que se ter emoções, afetos e sentimentos envolvidos para que esse sofrimento resulte em resistência na luta, sem os quais, não é possível equacionar luta/sofrimento *versus* esperança/vitória. “O

aquecimento da razão é o processo através do qual as ideias e os conceitos continuam a despertar emoções motivadoras (...) que reforçam a determinação de lutar” (SANTOS, 2018, p.150).

Corazonar, portanto, é um conceito que diz respeito ao aquecimento da razão pelas emoções, ou seja, dar coração à razão, sentimento aos argumentos, a fim de que ganhem força para a luta contínua contra a opressão. *Corazonar* significa se colocar no lugar do outro, não como um mero expectador misericordioso, mas como alguém que experimenta em sua própria carne o sofrimento e infortúnio injustos como se fossem propriamente seus.

Tanto o conceito de *corazonar* quanto o conceito de “suficiências íntimas” trazidos ao texto por Santos, surgem das lutas dos povos indígenas e afrodescendentes da América Latina. *Suficiências íntimas* é traduzido por Santiago Arboleda (ARBOLEDA, 2002, p. 417 *apud* SANTOS, 2018, p. 152) em seu estudo dos povos afrodescendentes da Colômbia. O termo se refere aos motivos intrínsecos da memória coletiva, de sentidos acumulados que produzem uma determinação intimamente inabalável contra inimigos aparentemente inexpugnáveis. Pode ser compreendido como um conjunto de recursos, uma reserva de sentidos a que se pode recorrer dando forma a uma força social e cultural da memória coletiva.

A razão *corazonada* e fortalecida pelas *suficiências íntimas* sustentam o corpo que se “corrompe” (no sentido do poema *Fogo*) fazendo com que se amadureça o coração. Um coração maduro pertencerá a um corpo corrompido pelo tempo, talvez moribundo ou sofredor, mas também jubiloso na esperança da vitória, e nas conquistas alcançadas.



Essa forma de ler a poética regionalista aponta para sentidos que não se restringem ao espaço físico, às paisagens pitorescas, aos costumes e tradições descritos ou metaforizados na poesia. Demostramos, portanto, que a poesia de gênese local germina e brota desse chão, mas não se limita a ele, antes abre-se para sentidos outros enriquecendo a literatura sob a égide do regional.

3 REGIÃO DE FRONTEIRA: ALIADOS EM TEMPOS DE GUERRA

Em algum lugar no meio das serras, com uma estrada de terra comprida, um rio que corre para baixo. Lá tem (...) um povo que gosta de festa (...). Fica longe do barulho, mas bem perto do paraíso. Talvez logo depois do fim do mundo, ou no começo de *outro mundo*. Tem boteco, pracinha, cachaça boa, baile aos sábados e missa aos domingos. Tem Axé e tem Amém.

Tem festa pra santo com fartura na vizinhança. E tem um lugar pra você e, pra que quiser chegar. Porque todo toco rodado que desce o rio e para na curva, se aconchega no barranco. Se aduba... Se germina... E brota. (NONATO, 2017, p. 19)

O texto é a introdução do livro *Vila Pequena: Causos, Contos e Lorotas* (2017) de Gleycielli Nonato, nele a autora reconta as estórias populares que povoam o imaginário da região às margens do Taquari. O próprio título do texto, *Onde Fica Vila Pequena?*, nos remete diretamente à necessidade de uma coordenada geográfica, no entanto ao ler o texto por inteiro, em nenhum momento essa indicação precisa nos é apontada. Paire a pergunta... *onde mesmo fica Vila Pequena?* A imprecisão aqui da

coordenada geográfica é proposital e o leitor precisa seguir as pistas, os indícios do poeta para encontrar esse lugar.

Primeiro, sabemos que o lugar fica “no meio das serras, com uma estrada de terra comprida, um rio que corre para baixo”, um lugar longe da agitação dos grandes centros, perto mesmo do paraíso, e a indicação que mais se destaca, a meu ver, é quando o narrador diz que o lugar pode estar situado no fim do mundo ou em *outro mundo*. Ali as pessoas gostam de festa e compartilham de uma série de ritos e costumes diversos, bem como de religiões diferentes. O lugar está aberto para quem quiser ali viver, e a descrição acaba num desfecho poético “Porque todo toco rodado que desce o rio e para na curva, se aconchega no barranco. Se aduba... Se germina... E brota.” (p. 19) Esse excerto descritivo de Vila pequena me faz pensar que esse lugar seja fronteiriço. Vila pequena é um lugar de fronteira, lugar onde gentes de diferentes costumes comungam, lugar que mais parece ser *outro mundo*, pois tem sua própria forma de conceber a vida que destoa da lógica da modernidade. Vila Pequena está na curva, na margem ou no barranco, e a vida das pessoas que ali chegam como um toco rodado na curva de um rio, se aconchega, se aduba se germina e brota.

O excerto ilustra poeticamente o que podemos entender por lugar, ou mesmo, pensamento de fronteira, um espaço que não é passível de definições restritas e que não se confunde com limites territoriais. A propósito da condição fronteiriça e para retratá-la incorporo ao texto um causo ocorrido em *Vila Pequena*

Nos tempos da Guerra Brasil e Paraguai, a pequena Vila, ao contrário das demais cidades e vilarejos, tocava a vida num sossego sabiá.



O caso é que era um povo tão matuto, tão tranquilo que ouviam ao longe que havia uma guerra, mas longe...Bem longe...

Na tranquilidade tremenda de um povo ribeirinho, apareceu por lá um soldado forasteiro, vestido de farda falando arrastado guarani. Para o povo daquela Vila isso era corriqueiro, pois já estavam acostumados a viver juntos aos vizinhos paraguaios; eram todos amigos, todos festeiros. O forasteiro precisava de ajuda, estava machucado, com fome; fugia da tal guerra. O pessoal da Vila o acolheu, ninguém estava de mal com o Paraguai, como eu falei, faziam festas juntos, e festas das boas.

Deram abrigo, água boa, comida farta, vestes e ervas para as suas feridas. E por ali ele ficou. Com o passar do tempo chegou a notícia de que as tropas do Brasil estavam indo para Vila Pequena atrás de um fugitivo de guerra, um inimigo do Brasil. E que a população da Vila estava traindo a todos acolhendo aquele criminoso. A notícia chegou à Vila, como ninguém ali queria saber de confusão pediram para o soldado paraguaio se esconder na mata. Ele correu para um monte, onde do alto havia uma pedra e desta pedra podia-se ter uma visão privilegiada da pequena Vila, sem falar que nos pés do morro corria um riacho de água doce e fresca. O tempo foi passando e nada das tropas brasileiras, o soldado descia do morro em dia de festa para tocar arpa nos bailes da Vila, todos gostavam, ninguém ligava para a tal guerra.

Certo dia o soldado acordou e olhou de cima do mirante e avistou as tropas chegarem à Vila. Encheu seu cantil de água, pegou suas coisas e se enfiou mato adentro fugindo; as tropas brasileiras chegaram amedrontando os moradores da pacata Vila:

- Os paraguaios são inimigos, são perigosos, traidores e assassinos.

Colocaram tanto medo que algumas crianças cresceram ouvindo seus pais dizerem que ali é o morro do criminoso, o córrego é do criminoso, a estrada é do criminoso. E apesar dele ter sumido, o soldado paraguaio deixou em Vila Pequena um morro, um córrego, uma estrada,

dois filhos e uma arpa, e é claro, uma vontade de dançar um baile.

O Morro do Criminoso (NONATO, 2017, p. 33-34).

Vila Pequena é um lugar fictício que faz referência direta à cidade de Coxim no estado de Mato Grosso do Sul. Na introdução, a autora esclarece "Esta Vila já não é mais o mesmo Vilarejo de muitas histórias, mas carrega a essência de sua própria história pulsando no coração de seu povo". (NONATO, 2017, p. 13). Ela também conta de onde surgiram as histórias que povoam as páginas do livro: dos botequins à beira do rio, cheirando à pinga e suor, onde homens baforavam seus cigarros contando histórias, causos e lorotas. Era para esses lugares que ela escapava, mesmo contrariando a vontade dos avós, lá Gleycielli ouvia as histórias, fumava cigarros com os homens e compartilhava dos mesmos problemas "entre doses e tragos, histórias de um povo que trabalha duro para sorrir no final do dia" (NONATO, 2017, p. 14).

No causo *O Morro do Criminoso* temos uma história de aliança em meio a uma guerra travada entre dois países, Brasil e Paraguai. Essa história, verdadeira ou lendária deixou na Vila Pequena marcas territoriais. Quem vem à cidade de Coxim pode ir ver de perto o riacho do criminoso, ou o morro do criminoso. Quem estuda ou trabalha nos campi da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS ou do Instituto Federal de Mato Grosso do Sul, IFMS, passa diariamente pelo riacho do criminoso, hoje bastante pequeno e minguado, e vê bem de pertinho o morro do criminoso, podendo subi-lo pelas escadarias de que hoje dispõe. Talvez pouca gente saiba o motivo do nome do riacho e do morro, mas o causo é bastante conhecido pelos antigos e está registrado no livro. Eu mesma, ao passar todos os dias a



caminho do campus do IFMS, pois é lá que trabalho como professora, me perguntava o motivo daquele nome. Sabia que tinha alguma relação com a guerra do Paraguai, mas não sabia qual. Até que me deparei com o causa no livro de Gleycielli e pude satisfazer minha curiosidade.

A história fala de alianças, aliados em tempos de guerra. A guerra era um evento distante para o povo de Vila Pequena que raramente tinha a harmonia de sua rotina interrompida. Até que um dia surge um forasteiro, um soldado paraguaio, um inimigo do Brasil, e o povo de Vila Pequena não se assusta, mas abriga aquele homem, dando-lhe comida, pouso, afinal os paraguaios eram seus amigos e vizinhos. Aos poucos a aliança entre a comunidade da vila e o homem estrangeiro vai se solidificando numa troca de gestos íntimos, partilham da comida e da água boa e até curam suas feridas com ervas, fazem festas juntos, e o paraguaio toca sua arpa, partilhando de sua cultura com esse povo.

No conto temos uma expressão ilustrativa de como as alianças se formam, e os aliados, que antes poderiam ser tomados como ameaças ou inimigos, podem se entranhar na vida da fronteira envolvendo a comunidade ao mesmo tempo em que são envolvidos por ela, aliando-se em seus costumes, maneiras e gestos, construindo, ao mesmo tempo em que são construídos pelo *outro*.

O povo de Vila Pequena não via motivo para rechaçar o homem, pois ele era apenas isso, um homem, um semelhante, um igual. Não o viam como um forasteiro inimigo, muito menos como um criminoso, mas o sentiram como um igual, alguém que como eles mesmos fugia de uma situação de guerra, buscando sossego e vida comum.

Salvaguardadas as particularidades teóricas, e propondo uma figuratividade talvez reduzida, temos aqui uma imagem do que Pessanha (2018) vai chamar de aliado hospitaleiro em seu livro *Recusa do não-lugar*. O aliado hospitaleiro é aquele que numa relação dual permite que o outro o devore, que tome para si o que é seu, sem qualquer conotação de roubo, ou apropriação, antes na intenção de se fazer parte do outro, de sua constituição.

E o que é um aliado hospitaleiro? Aliado hospitaleiro é aquele que permite ser devorado, canibalizado e criado pelo outro polo no duo bipolar. O aliado hospitaleiro permite a confusão no tráfego de gestos e todo tipo de mergulho extático na área surreal da intercorporeidade. Aliado hospitaleiro é aquele que proíbe o uso do termo objeto para designá-lo e que não vê plágio e roubo por parte de se em-frente. (PESSANHA, 2018, p. 71).

Assim quando o estrangeiro se imbrica nas relações e gestos dos moradores da vila ele não é rejeitado e expulso por células de defesa imunológica, como o faz o corpo diante de um vírus ou bactéria, mas é aceito e incorporado como parte desse corpo primeiro, mesmo que dele tire a energia necessária à sua própria subsistência (água, comida, espaço) não é visto como um parasita, mas como um adendo que agora também é corpo, pois ele agora é também um morador de Vila Pequena, é alguém que como os próprios moradores do lugar reconhece no tráfego de gestos o valor de estar alienado da guerra sangrenta, vivendo naquela comunidade, mesmo que isso não lhe garanta nada além da subsistência.

Embora não haja um sentido de canibalização no texto de Nonato, há a incorporação de gestos. É o “Ser-um-no-outro”, um dois em um uma relação que não conhece a dicotomia



sujeito-objeto da modernidade, antes o que há é sujeito-sujeito, não indivíduos, mas indivíduos que habitam o mesmo espaço nutrindo-se mutuamente num espaço íntimo reconhecido por ambos.

Esse espaço íntimo criado leva o povo de Vila Pequena a resistir diante da ameaça das tropas. O povo não teme ser tido como traidor e ninguém entrega o forasteiro para o inimigo, que agora é representado pelas tropas de seu próprio país, o Brasil. O inimigo não é aquele que chegou e se apropriou dos gestos e dos costumes, mas é aquele que quer separar o aliado hospitaleiro do organismo vivo que está abrigado nesse corpo. A razão *corazonada* aparece no acordo tácito do povo em não entregar seu semelhante, pedindo que se esconda na mata, contudo o homem desce o morro para festejar com o povo que não se preocupa com o destino da guerra, pois eles mesmos travam suas batalhas diárias na fronteiriça Vila Pequena.

O envolvimento físico e emocional, não se separa da razão que motiva as lutas, ao mesmo tempo em que não deve subestimá-las ou sobrepujá-las, não pode alienar-se a elas, pois do mesmo corpo que provém a razão, provém a emoção. São os sentimentos e emoções que para além da razão-argumento nos motivam a ação, principalmente quando essa ação envolve riscos, quando é preciso mais do que um motivo racional para empreender a ação.

Numa comunidade, as memórias do sofrimento estampadas nos retratos antigos dos avós, nas histórias compartilhadas, histórias de opressão, perseguição, luta e indignação são o que mantém a chama dos sentimentos, emoções e afetos acesa para que a luta continue, para que os corpos não se prostrem em resignação, mas permaneçam de pé, apesar das dores. E as alianças que se

estabelecem nas comunidades fronteiriças no entremedio de conhecimentos e práticas subalternas são formas de criar resistência e subsistência mútuas, não há apropriação ilegítima, mas troca consentida de afetos, de comida, de gestos, de água, de espaço e de teto. Os aliados são hospitaleiros, hospedam e permitem serem hospedados para que a vida naquele lugar seja possível e sustentável.

O texto termina num tom melancólico e nostálgico. O medo embutido, pelas tropas (pelo “inimigo”), nas gerações futuras aparece em forma da nomeação dos espaços. Agora, Vila Pequena fica marcada pela estória de um criminoso, que para o próprio povo do local não era nada mais do que um amigo, um igual. E como as negatividades são tão mais fáceis de incutir e serem propagadas pela memória das gerações, até hoje aqueles espaços (o riacho e o morro) são assim chamados, mas pouca gente sabe que o criminoso era mais amigo do povo daquela Vila do que muitos de seus compatriotas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio dessa leitura, procuramos evidenciar aspectos da obra da poetisa coxinense, Gleycielle Nonato, que tocam não apenas na regionalidade de seu fazer poético, mas que ampliam a reflexão acerca da existência e resistência das memórias dos habitantes de lugares pequenos, de fronteiras muitas vezes indistintas e menosprezadas, pela lógica globalizante do conhecimento/sensibilidade. Cremos que ler obras produzidas em uma região, emergentes da cultura local têm sido



um exercício entusiasmante ao pesquisador que se dedica a esse trabalho, revelando, na maior parte das vezes, grata surpresa.

É sempre temerário falar sobre regionalismo em literatura. Há ainda quem o considere tacanho, menor, seja porque só o veja sob a perspectiva romântica ou pré-moderna, seja porque não experimente a boa literatura que tem nascido sob o signo da regionalidade. Tais manifestações vêm reivindicando um lugar de diferença e fazem coro às forças contrárias às tendências universalizantes e destrutivas da globalização. De uma ou de outra forma, os regionalismos estão aí, vivos, saudáveis e mandam *recuerdos*.

Referências

COUTINHO, Afrânio. O regionalismo na ficção. In: **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v. 2, p. 219-289.

LEITE, Lígia Chiappinni Moraes. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, p. 153-159.

NONATO, Gleycielli. **Vila Pequena: Causos, Contos e Lorotas**. Campo Grande: Life Editora, 2017.

NONATO, Gleycielli. **Índia do Rio**. Coxim: Editora Siluri, 2012.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. O regionalismo. In: **História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro / Ministério da Educação e Cultura, 1973. P. 177-224.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoun e o regionalismo revisitado. **Luso-Brazilian Review**, Estados Unidos, v. 41, n.01, p. 121-138, 2004.

PESSANHA, Juliano Garcia. **Recusa do não-lugar**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

SALES, Germana. SOUZA, Roberto Acízelo (orgs.). **Literatura Brasileira: Região, Nação, Globalização**. Campinas: Pontes, 2013.

SANTOS, Boaventura de Souza e; MENESES, Maria Paula (orgs.). Introdução. In: **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. **O fim do império cognitivo**. Coimbra: Almedina, 2018.

SODRÉ, Nélson Werneck. O regionalismo. In: **História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. P.403-428

VICENTINI, A. Apontamentos sobre o regionalismo me literatura hoje. **Revista mosaico – Revista de História**, Goiânia, Brasil, v.8, n. 2, p. 215 – 2020, 2015. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/4434>. Acesso em:26 jan. 2024.



ASPECTOS DO NOVO REGIONALISMO EM PEDRA CANGA DE TEREZA ALBUES

ASPECTS OF THE NEW REGIONALISM IN PEDRA
CANGA BY TEREZA ALBUES

Julianne Alves Bahia

Mestra em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso – Brasil. Doutoranda em Estudos Literários na Universidade do Estado de Mato Grosso – Brasil.

E-mail: julianna.bahia@unemat.br.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3722-342X>

Jesuino Arvelino Pinto

Doutor em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso – Brasil. Professor Adjunto da Universidade do Estado de Mato Grosso – Brasil.

E-mail: jesuino.pinto@unemat.br.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4900-8292>

Thiago Monteiro do Carmo

Doutor em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso – Brasil.

E-mail: thiago.monteiro@unemat.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7128-4977>

RESUMO: O objetivo principal desse trabalho é analisar o romance *Pedra Canga* (1987), de Tereza Albues, analisando como o regionalismo é apresentado na obra através das memórias da escritora e dos moradores de Pedra Canga, cidade situada no interior do Mato Grosso. Além disso, examina-se a relação das personagens com seu espaço onde vivem, observando a representação dos costumes dessa população, dentro da estrutura formal da narrativa. Pode-se inferir, portanto, que a obra estabelece um diálogo com temáticas e imagens da tendência regionalista, colaborando assim para as transformações que essa corrente tem experimentado por um longo período de tempo.

Palavras-chave: Regionalismo; Novo Regionalismo; *Pedra Canga*; Tereza Albues.

ABSTRACT: The main objective of this work is to analyze the novel *Pedra Canga* (1987), by Tereza Albues, analyzing how regionalism is presented in the work through the memories of the writer and the residents of Pedra Canga, a city located in the interior of Mato Grosso. Furthermore, the relationship between the characters and the space where they live is examined, observing the representation of the customs of this population, within the formal structure of the narrative. It can be inferred, therefore, that the work establishes a dialogue with themes and images of the regionalist trend, thus contributing to the transformations that this current has experienced over a long period of time.

Keywords: Regionalism; New Regionalism; *Pedra Canga*; Tereza Albues.

1 A TENDÊNCIA REGIONALISTA

Embora a corrente regionalista se faça presente na literatura brasileira desde o século XIX, ainda hoje existem debates entre os críticos literários a respeito da qualidade formal e estética dessa tendência. Diante da necessidade de criar uma identidade nacional, os escritores Românticos buscaram incorporar em suas obras elementos não só da população primitiva, mas também da fauna e flora brasileira, haja vista era o que parecia mais encantar o público europeu, por ser excêntrico e pitoresco.

Nesse contexto, a produção literária dessa época, em prosa ou em verso, buscou destacar os povos indígenas, suas crenças, seus costumes e sua cultura, além de enaltecer a floresta amazônica e suas riquezas naturais e silvestres. A maneira como os românticos organizavam suas obras foi alvo de críticas, porque eles representavam um Brasil perfeito e harmônico, esquecendo de mencionar os problemas relacionados a colonização europeia. Sobre esse aspecto Antonio Cândido pontuou:

A literatura se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo Romantismo, com apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma [...] A ideia de **prática** se vinculava estreitamente à de **natureza** e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social (CANDIDO, 2000, p. 140, grifos do autor).



O teórico menciona em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento” que não pretendia condenar a ficção regionalista a um lugar inferior e marginalizado, contudo, ele tencionava fazer uma análise da produção literária dos escritores brasileiros que utilizaram desse recurso em suas narrativas. Sobre o regionalismo na “fase da consciência de país novo”, aludindo-se ao Romantismo, o crítico atesta:

Atrazo que, entretanto, no outro lado da medalha, propõe o que há de mais peculiar na realidade local, insinuando um regionalismo que, ao parecer afirmação da identidade nacional, pode ser na verdade um modo insuspeitado de oferecer à sensibilidade europeia o exotismo que ela desejava, como desfastio [...] (CANDIDO, 2000, p. 155-156).

Na tentativa de solucionar essa problemática, fase que Cândido (2000) denominou “Consciência do subdesenvolvimento”, os modernistas tentaram reformular o modo como o nacionalismo seria denotado em suas obras. De maneira geral, a principal diferença é que os escritores desse período deixaram de lado a forma ufanista que os românticos representavam o país, buscaram, assim, demonstrar também as mazelas que o Brasil possuía.

Essa tendência foi mais acentuada na prosa produzida na década de 1930, na segunda fase modernista, momento em que os escritores nordestinos escreviam sobre o problema da seca e, consequentemente, da pobreza nessa região. Eram narrativas com grande valor estético e que traziam para o público discussões sobre uma população que sofria muito com a desigualdade social no Brasil. A esse respeito, o crítico afirma:

A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950. Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico (CANDIDO, 2000, p. 141).

Apesar de a crítica literária geralmente vincular o regionalismo a uma corrente obsoleta, e frequentemente percebida como uma tendência marginalizada dentro do contexto literário nacional, ele é uma tradição na literatura brasileira, advinda desde o século XIX e perdurando na contemporaneidade. Para Chappini (1995, p. 156), o regionalismo “é eminentemente moderno e universal” e que a presença dele na ficção hodierna não deveria causar surpresa.

Sob essa ótica, criou-se um estigma que essas obras possuíam um menor valor formal e estético, visto que as narrativas regionalistas estariam vinculadas ao espaço rural, ao homem do campo, carente de auxílio e de atenção. Como se fosse uma premissa de que qualquer história ambientada em determinada região, distante dos centros urbanos e culturais, fosse necessariamente de pior qualidade estética e formal. “Se o local e o provincial não são vistos como pura matéria mas, como modo de formar, como perspectiva sobre o mundo, a dicotomia entre local e universal se toma falsa” (CHIAPPINI, 1995, p. 158).

Para a pesquisadora, um modo de solucionar esse entrave, seria o suficiente distinguir as



obras boas das más, pois “naquelas, necessariamente, por menor que seja a região, por mais provinciana que seja a vida nela, haverá grandeza, o espaço se alargará no mundo e o tempo finito na eternidade, porque o beco se transfigurará no belo e o belo exprimirá no beco (CHIAPPINI, 1995, p. 157). Sobre a qualidade das obras da escritora mato-grossense, a estudiosa Nelly Novaes Coelho afirma que ela é uma

romancista de Linhagem rosiana, Tereza Albues comunga com aquelas ou aqueles que se entregam à criação de seus universos, como “viandantes” em busca do Conhecimento. Viandantes agarrados à Palavra, como a uma varinha mágica, capaz de desvendar o oculto por trás das aparências e dar “corpo” permanente à efemeridade das vivências (COELHO, 2002, p. 675).

Ainda de acordo com Chiappini (1995), o maior erro da crítica literária é considerar que o regionalismo seja uma tendência inerte. Para a estudiosa, ele deve ser pensado como uma tendência dinâmica e variável, e que ele “evolui. É histórico, enquanto atravessa e é atravessado pela história” (CHIAPPINI, 1995, p. 157). Além disso, ela afirma que o principal desafio dos escritores que fazem uso dessa prática “é tornar verossímil a fala do outro de classe e de cultura para um público citadino e preconceituoso [...]” (CHIAPPINI, 1995, p. 157). E, segundo uma estudiosa de Milton Hatoum, é “através de sua estranheza e de seu deslocamento, sua ficção abre espaço e faz com que se ouçam vozes nativas, reprimidas, as vozes daqueles considerados como afásicos culturais” (Cury, 2009, p. 46).

2 AUTORA E OBRA

Tereza Albues nasceu em agosto de 1936, na cidade de Várzea Grande, no Mato Grosso. Após passar sua infância e adolescência deslocando-se entre pequenas cidades do interior do estado, mudou-se para o Rio de Janeiro e formou-se, na UFRJ, em Direito, Jornalismo e Letras. Na década de 1980, a escritora fixou residência nos Estados Unidos, em São Francisco e Nova York, onde faleceu em outubro de 2005. Nota-se na escrita da autora, mesmo morando em outro país, um aparente interesse na pluralidade da cultura brasileira, principalmente, pelos costumes regionais do Mato Grosso. Percebe-se particularidades na linguagem utilizada pelas personagens e nos costumes representados ao longo das narrativas. Reconhece-se também aspectos do folclore dessa região, além de crenças dessas populações interioranas, como no trecho abaixo:

— **Mas pelo menos a nhanhã aceita um guaranazinho?** — Perguntou num tom carinhoso. **Como podia não aceitar? Sabia que era muito importante para Marcola** e eu também me sentiria bem mais à vontade pra começar o nosso papo. **Era uma espécie de ritual que nos colocaria na mesma dimensão.** Falante-ouvinte usando o mesmo código pra se chegar a um ponto esclarecedor dos fatos (ALBUES, 2019, p. 33, grifos nossos).

É possível perceber um certo padrão de temática e estilo de escrita nas obras da escritora mato-grossense. De maneira geral, as histórias são envolventes, entrelaçando situações reais e sobrenaturais, resgatando memórias não só de outrem, mas também da própria escritora. As marcas regionais permanecem constantemente presentes na



obra de Albues, como se ela, mesmo tão longe, estivesse rodeando seu lugar de origem: “Lado a lado com Marcola, correnteza das águas cristalinas do **rio Coxipó** batendo nas pernas, senti o corpo leve, saí de mim e fui caminhar na beira do rio” (ALBUES, 2019, p. 140, grifo nosso). Além de abordar problemáticas sociais vivenciadas por muitos, em um país com tantas desigualdades sociais, como o Brasil:

Frutas em abundância. — Pra que tudo aquilo se eles não vendiam, não davam, não comiam? As frutas amadureciam, caíam no chão, apodreciam sem serem tocadas. Uma afronta! **Especialmente tendo em conta que em Pedra Canga a maioria das pessoas eram pobres**, com muitos filhos, o rendimento da família mal dando para o feijão e arroz diário (ALBUES, 2019, p. 30, grifo nosso).

A narrativa de *Pedra Canga*, o primeiro romance de Tereza Albues, concentra-se na vida dos Vergare. Todo o enredo envolve algum aspecto da vida dessa família, que é a representação dos grandes latifundiários residentes do interior do Mato Grosso. Sob essa ótica, a ambientação, os diálogos e as personagens reforçam as singularidades desses pequenos lugarejos. Nessa perspectiva, convém destacar que a crítica literária “frequentemente esquece que é o seu espaço (regionalista) histórico-geográfico, entranhado e vivenciado pela consciência das personagens, que permite concretizar o universal” (CHIAPPINI, 1995, p. 157).

Associado a expressão do regionalismo, Chiappini (1995) chama atenção a respeito do termo regionalidade, que é um espaço vivido e subjetivo, como aponta, inerente à estrutura do texto, dessa forma, o regionalismo, destaca como o espaço, os costumes e os hábitos de vida de uma determinada região se

internalizam nas personagens e no enredo, revelando a profunda integração desses elementos na história narrada. No prefácio de *Pedra Canga*, o renomado editor Énio Silvera faz uma reflexão sobre o aspecto da regionalidade na obra de Albues.

Está claro que regional, aqui, não se deve tomar em sentido meramente geográfico, mas no contexto de sua amplitude microcósmica, que a um só tempo abrange as características materiais e humanas, culturais e psicológicas que definem uma determinada região ou comunidade, bem como o comportamento social daqueles que ali nasceram, ou a ela se aclimataram (ALBUES, 2019, p. 13).

A partir do momento em que Tereza Albues publica *Pedra Canga*, em 1987, ela não narra a história singular de Mato Grosso, mas sim a história das disparidades da sociedade brasileira. Conta, que os detentores do poder político e econômico, cometem diversas crueldades com moradores de regiões menos favorecidas do país, com a finalidade de enriquecimento próprio. As custas da exploração e escravização de indígenas, negros e ribeirinhos, eles acumularam riqueza e, consequentemente, poder: “— Mas foi criada como escrava. Eles sempre judiaram muito com ela, castigos e surras todo dia em cima da pobreza — ressaltou Felícia” (ALBUES, 2019, p. 48).

O passado dos pedracanguenses e o presente da personagem Tereza são entrelaçados na trama de *Pedra Canga*. É através da memória dessa população que a narradora-personagem pretende escrever seu primeiro romance. “— Ela é uma escritora e está recolhendo dados para escrever uma novela — voz essa que eu jamais consegui identificar” (ALBUES, 2019, p. 58). E é também através dele, fazer denúncias



sociais que, infelizmente, ainda acontecem em nosso país.

Ademais, observa-se no enredo de *Pedra Canga* que a narrativa se desenvolve entorno das práticas de crueldade, maus-tratos e exploração da família Vergare, em troca de poder e riqueza. Apesar disso, a escritora dá voz aos pedracanguenses, aqueles que foram oprimidos, e não aos Vergare, pois a intenção era silenciar os exploradores daquela terra e daquele povo.

3 O NOVO REGIONALISMO

Após inúmeras discussões, o conceito de regionalismo literário ainda possui controvérsias, e também ainda está bem longe de ser uma assunto superado e esquecido, pelo contrário, ainda está presente em muitas obras na atualidade. Em seu artigo intitulado “Realidade e representação no romance regionalista brasileiro: tradição e atualidade”, Santini (2014, p. 121) enumera dois questionamentos importantes sobre a tendência regionalista no Brasil hodierno:

O primeiro deles é: “como pensar a presença do dado regional na prosa contemporânea? E o segundo é a representação do real, em narrativas que tratam de “territórios extremos”, dá-se de maneira semelhante ao que definiu a narrativa de 30 ou, em outra direção, à produção de João Guimarães Rosa?”

Segundo Santini (2014), é relevante observar que, desde o fim da década de 1980, no século XX, sem insistir na oposição entre rural e

urbano, partindo de uma ideia exclusiva e unicamente geográfica, o cenário do sertão ou de regiões mais distantes do núcleo Rio de Janeiro – São Paulo, ressurge com vigor na ficção. Foi exatamente nesse período que Tereza Albues escreveu seus romances. *Pedra Canga*, por exemplo teve sua primeira publicação em 1987, pela editora Philobiblion. Vale destacar que essa obra teve uma publicação em inglês, traduzida por Clifford E. Landers, em Los Angeles, nos Estados Unidos.

Convém resgatar a ideia pontuada por Chiappini (1995) de que é necessário compreender como o regional suplanta o universal, e “ver como o universal se realiza no particular, superando-se como abstração na concretude deste e permitindo a este superar-se como concreto na genialidade daquele” (CHIAPPINI, 1995, p. 158). Assim, em relação às questões sociais levantadas em *Pedra Canga*, é notório que elas não são um problema específico experimentado por populações ribeirinhas do Mato Grosso. Como, por exemplo, no excerto a seguir: “Afinal um tronco comum os unia — pobreza. Vinham todos de família paupérrimas, mal nutridos, viviam de barraco de adobo, muita gente, pouca comida, nenhum conforto, muito sofrimento, nenhum amanhã” (ALBUES, 2019, p. 36). Em grandes cidades, é bastante comum esse tipo de situação.

Percebe-se também a concepção sobre o novo regionalismo, no romance de Albues, definida por (SCHØLLHAMMER, 2005, p. 78) como aquela em que o escritor “preserva o olhar sobre sua região de origem e mostra forte interesse pela narrativização épica de sua história, assim como pela inclusão de características linguísticas específicas nas construções das personagens [...].” Sutilmente, Albues menciona hábitos comuns da



população natural de Mato Grosso, como por exemplo:

Naquela mesma tarde resolvi indagar da própria Marcola. Fui encontrá-la no seu casebre à beira do **rio Coxipó**, de manhã cedinho, acocorada no batente da porta, **tomando guaraná** - um costume local que os velhos conservavam como religião, outros orgulhosamente chamavam “meu vício”. Meu avô Zé Garbas costumava falar: — Se eu não tomar o meu guaraná de manhã, eu não sou ninguém pro resto do dia (ALBUES, 2019, p. 32, grifos nossos).

Sob esse viés, SCHØLLHAMMER (2005) alerta que um dos obstáculos relacionados à construção do novo realismo está em combinar o conteúdo do enredo com a estrutura múltipla e complexa da narrativa. Em Pedra Canga, Albues supera esse obstáculo com maestria. Há elementos que configuram um lugar típico do interior do Brasil, além de personagens caricatas, como o pescador, o bêbado, a parteira, a benzedeira, a beata solteirona, o velho sábio, o proprietário do boteco e da venda, há também o rio que corta a cidade, o bar, a igreja, a praça, tudo isso para reforçar a identidade de Pedra Canga como um povoado interiorano. Como o exemplo de Marcola, a espírita conselheira:

Ela fechou os olhos e ficou lá parada, durante tanto tempo que eu pensei que ela tinha se esquecido de mim. Não sabia o que fazer. Não tinha coragem pra interromper aquele silêncio, mas a minha ansiedade era tamanha que comecei a rabiscar nervosamente meus apontamentos quando ouvi claramente a voz de Marcola: — Não vai dar não, nega. Meus guias não me deram licença pra falar hoje. Volta outro dia (ALBUES, 2019, p. 34).

Por muitas vezes, são pelos diálogos entre a narradora e as mais variadas personagens que compõem a narrativa que o leitor comece a construir um fio condutor da história. Como o enredo é repleto de mistérios que envolvem diretamente o Dr. Victório Vergare, toda a sua família, e a Chácara Mangueiral, o leitor precisa destinar uma especial atenção aos pequenos detalhes deixados no decorrer dessas conversas, para compreender melhor cada acontecimento. Dessa forma, as personagens apresentam dada relevância nessa trama, pois é pelo olhar de cada uma delas que conhecemos as diferentes percepções sobre os conflitos da obra. É o que se pode observar na fala de Maria Berlamina:

Não era noite não. Tudo aconteceu por volta das três horas da tarde. O mundo escureceu de repente, de modo que a gente precisou acender lamparina pois naquele tempo não tinha luz elétrica, não senhora. O temporal foi feio e não foi desses mandados por Deus. Tinha força maligna comandando a ventania (ALBUES, 2019, p. 19).

Diante das diferentes personagens citadas, e das características determinadas a elas, notase que Tereza Albues procurou mencionar uma população, e não necessariamente um tipo específico de pessoa ou personagem. Percebe-se, ainda, que essas personagens são tipos comuns encontrados nas localidades do interior, não só do Estado de Mato Grosso, mas do Brasil como um todo. São famílias comuns, com relatos de vida parecidos, com dificuldades e vivências similares e exploradas economicamente. Neste trecho da obra analisada nesse artigo, observa-se uma problemática universal: “Essas crianças viviam soltas no mundo a deus-dará. Os pais precisavam trabalhar e não com quem deixá-las. Os mais velhos cuidavam dos mais novos.



Cedo aprendiam a ‘se virar’ por conta própria” (ALBUES, 2019, p. 36).

Associada as personagens, a ambientação nessa trama reafirma ainda mais o comprometimento da escritora em resgatar e conservar tanto as tradições culturais quanto os costumes da população mato-grossense. Em *Pedra Canga*, Albues utiliza-se de fatores externos à narrativa na construção dos fatores internos, pois observa-se que ela não procura analisar o elemento social em si mesmo, porém associá-lo à produção do enredo. Assim, notase similitudes com o conceito de “realismo novo” definido por (SCHØLLHAMMER, 2005, p. 54):

O novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora.

A escritora utiliza-se de cada particularidade das personagens, com os dialetos próprios dessa região, cita os costumes, o folclore e as crenças desse povo, criando, dessa forma, um cenário típico de uma população do interior do Mato Grosso. No entanto, tudo isso é feito de forma tênué, não é o foco do enredo, mas sim um dos vários recursos usados para contar a história dos Vergare. Dessa forma, o espaço em que é narrado *Pedra Canga*, não se apresenta como um cenário obrigatório para a discussões dos outros assuntos presentes na obra. Identifica-se esses elementos na passagem em que Marcola abençoa Tereza, no dia do seu aniversário:

— Que a sua vida seja ensolarada como um dia de agosto e seus olhos possam ver os muitos caminhos nas **palmas das palmeiras** [...] — Que o **buriti verde** derrame óleo nos seus pés pra

que a terra jamais lhe seja áspera [...] — Que a **garça branca** do **Pantanal** possa lhe apontar o ninho da claridade onde o canto da vida não tem entardecer (ALBUES, 2019, p. 40, grifos nossos).

Nesse contexto, reconhece-se também a definição de redução estrutural elaborada por CANDIDO (2015, p. 9), conceituada como “o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo”. Assim, “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2014, p. 14).

É interessante ressaltar que o crítico literário procura analisar como as temáticas sociais e culturais, externas ao texto são incluídas na narrativa, e que a redução estrutural é a técnica por meio da qual a sociedade é integrada à estrutura da narrativa. Vale destacar, contudo, que o estudo de Cândido considera o imaginário e o simbolismo próprio da literatura, além dos elementos estéticos que estruturam o conteúdo em uma maneira particular. Por esse ângulo, identifica-se a reflexão de (SCHØLLHAMMER, 2005, p. 79) [...] a respeito desse modo de escrita: “de que maneira a literatura contemporânea procura criar efeitos de realidade, sem precisar recorrer à descrição verossímil ou à narrativa casual e coerente”.

Nesse sentido, pode-se identificar tais características no romance de Albues, visto que a escritora não só se utiliza de elementos externos para construir sua narrativa, como ainda insere elementos sobrenaturais em meio aos momentos de tensões da trama. Convém



mencionar também que esses elementos são inseridos respeitando a cultura e/ou costumes da população local de Pedra Canga. Como na fala de Tomasão, quando começa a contar um fato que aconteceu com seu pai: “— Bom, primeiramente, tenho que dizer que os Vergare têm mesmo pacto com o Zebu. Não tem outra explicação para o que aconteceu com meu pai” (ALBUES, 2019, p. 21). Dessa forma,

[...] é preciso entender melhor a exploração do recurso poético, na linguagem do romance, como produção performática dessa realidade, como procura de efeitos de realidades que ultrapassam a ilusão referencial do realismo, introduzindo o real na escrita (SCHØLLHAMMER, 2005, p. 80).

Dentre os elementos externos, encontram-se a exploração dos povos ribeirinhos, a posse ilegal de terras, o abuso de poder por parte dos latifundiários. Paralelo a isso, internamente, esses elementos são representados pela população que compõe o enredo, e a família Vergare. Por essa ótica, é notória a premência da população em tentar destruir totalmente o casarão dos Vergare, a Chácara Mangueiral, e tudo que pudesse lembrar as atrocidades que a família cometeu por muito tempo.

Cada detalhe do enredo gira em torno do elemento central, a chácara e o casarão construído no meio do terreno. As maldades cometidas pelos membros da família são mencionadas aos poucos, no decorrer dos fatos narrados. São pequenas menções feitas que levam o leitor a entender o quanto desumanos eram os proprietários do Mangueiral. “Meu pai contou que os donos do Mangueiral sempre tiveram poder e riqueza. Terras a perder de vista no **Pantanal**, gado e uma infinidade de escravos mas que o povo falava que tudo tinha sido ‘mal adquirido’” (ALBUES, 2019, p. 43).

Assim, a crítica literária deveria abandonar a concepção de que a tendência regionalista é inferior, quanto a temática e estrutura, retirando-a da posição periférica que foi colocada por um extenso período de tempo. Fazendo com vários escritores brasileiros renegassem essa tendências em suas obras. Para CHIAPPINI (1995, p. 158, grifos nossos):

A função da crítica diante de obras que se enquadram na tendência regionalista é, por isso, **indagar da função que a regionalidade exerce nelas**; [...] é perguntar **como a arte da palavra faz com que**, através de um material que parece confiná-las ao beco a que se referem, algumas alcancem a dimensão **mais geral da beleza** e, com ela, a **possibilidade de falar a leitores de outros becos de espaço e tempo**, permanecendo, enquanto outras (mesmo muitas que se querem imediatamente cosmopolitas, urbanas e modernas) se perdem para uma história permanente de leitura.

A escritora mato-grossense, cria uma romance com um significativo valor estético, com uma escrita, que ao mesmo tempo é simples e complexa. Albues utiliza uma linguagem sem grande rebuscamento, com a ausência proposital de pontuação, principalmente, de vírgulas, a fim de trazer leveza ao romance, porém isso não compromete a qualidade do seu texto. Conforme observado na passagem a seguir: “Nessa noite a novidade se espalhou mais. Livremente, de casa em casa, atravessou os limites de Pedra Canga, chegou no Barro Fundo, Despraiado, Várzea Grande e foi se avolumando de tal maneira que virou correnteza de rio” (ALBUES, 2019, p. 63).



4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Destarte, o romance *Pedra Canga* se organiza a partir de dois elementos distintos: por um lado é narrada a jornada coletiva da pequena população de Pedra Canga, na tentativa de exterminar com a propriedade dos Vergare e juntamente com isso, enterrar, literalmente as atrocidades cometidas por essa família, além de acabar com a sensação de medo que os moradores conviviam diariamente. O sentimento era recíproco entre os moradores: “[...] não se conformavam com a arrogância dos Vergare. Manifestada ou não, a revolta era evidente. Um sentimento acumulado durante anos, ganhando corpo, crescendo, questionando. Até quando isso vai durar, meu Deus do Céu?” (ALBUES, 2019, p. 36).

Por outro lado, temos a trajetória particular da jovem Tereza, uma escritora que retorna a sua cidade, para ouvir as pessoas mais antigas daquela cidadezinha, com o fito de escrever seu primeiro livro. “— Ah, então temos aqui hoje a visita da nossa escritora? [...] tratei logo de explicar que não me considerava uma escritora, não tinha publicado nada ainda, só estava passando para o papel algumas ideias ...” (ALBUES, 2019, p. 124-125).

Desde o início do enredo, fala-se na morte do Dr. Vergare e do desaparecimento dos demais membros da família, no entanto, em momento algum a escritora dá voz a nenhum deles, pois o interesse é dada notoriedade ao povo humilhado e escravizado daquela região. Este tipo de comentário que se ver ao longo da narrativa: “— Isso é ruindade. É só pra dar inveja pra todo mundo e mostrar poder. Mas um dia isso vai ter que mudar — disse Ezequiel, o Ermitão [...]” (ALBUES, 2019, p. 36).

O povo querendo se livrar das amarras de opressão.

A história de Pedra Canga não é uma particularidade acontecida apenas por moradores no interior de Mato Grosso, mas um problema universal de opressão, escravidão e exploração. “E nada melhor pra unir as pessoas do que a existência de um obstáculo comum a vencer. No caso, a Chácara Mangueiral, um desafio gritante até para os olhos de um cego” (ALBUES, 2019, p. 36).

Nota-se que a elaboração formal e organização estética do primeiro romance de Albues é indiscutível. A escritora mato-grossense elabora sua narrativa a partir de suas memórias, e da ambientação do lugar onde viveu boa parte de sua vida. Porém, os elementos regionais, como o uso do pó de guaraná, os nomes dos rios de Mato Grosso e também o uso da cultura local, não é a causa da narrativa e sim um dos diversos recursos literários existentes para contar a história de sofrimento de muitas pessoas que passaram por esse processo de exploração no Brasil, enriquecendo ainda mais seu texto

Referências

ALBUES, Tereza. **Pedra Canga**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1987.

ALBUES, Tereza. **Pedra Canga**. Cuiabá: Entrelinhas, 2019.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e subdesenvolvimento**. In: CANDIDO, Antonio. A educação pela noite & Outros Ensaios. São Paulo: Editora Ática, 2000. p. 140-162.



CANDIDO, Antonio. **Crítica e sociologia**. In: CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade.13 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Dialética da Malandragem**. In: CANDIDO, Antonio. O discurso e a cidade.5ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015.

COELHO, Nely Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

CHIAPPINI, Lígia. “**Do beco ao belo**: dez teses sobre o regionalismo na literatura”. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, 1995, p. 153-159. Disponível em: Acesso em: 21 jan. 2024.

CURY, Maria Zilda Ferreira (2009). Topografias da ficção de Milton Hatoum. In: RAVETTI, Graciela; CURY, Maria Zilda Ferreira; ÁVILA, Myriam (Org.). Topografias da cultura: representação, espaço e memória. Belo Horizonte: Editora UFMG. p. 41-62.

SANTINI, Juliana. **Realidade e representação no romance regionalista brasileiro**: tradição e atualidade. O eixo e a roda, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 115-131, 2014. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5908. Acesso em: 28 jan. 2024.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea**. In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Comunicação, representação e práticas sociais. Rio de Janeiro: EdPuc, 2005.



BENEDITO MONTEIRO E A *REVISTA DO NORTE*: REGIONALISMO E VANGUARDISMO NO RECIFE DA DÉCADA DE 1920

BENEDITO MONTEIRO AND REVISTA DO NORTE:
REGIONALISM AND AVANT-GARDE IN RECIFE IN
THE 1920S

Elaine Cintra

Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade de São Paulo – Brasil. Realiza estágio pós-doutoral em Letras na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Brasil. Professora associada da Universidade Federal da Paraíba – Brasil.

E-mail: elcintra@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5112-1377>

"Uma sequência ampla de vibrações. Sempre assim a vida de Benedito".
(José Maria de Albuquerque e Melo, 1926).

RESUMO: O estudo que aqui se apresenta busca investigar a poesia de Benedito Monteiro, obra essa que possibilita revisitá-las algumas expressões e ocorrências na década de 20 em Recife, e, por conseguinte, provocar uma discussão sobre algumas formulações do regionalismo e seu impacto em grupos e autores dessa fase. A apresentação da poesia desse engenheiro-intelectual-poeta-ensaísta a partir de sua própria figura, destacada como polêmica e revolucionária, reflete as perspectivas ativadas em seu grupo para as expressões artísticas, especialmente nas diretrizes editoriais da *Revista do Norte*, que agregava autores de forte impacto na *intelligentsia* recifense da época, possibilitando revisionar algumas notações generalistas que atribuem às manifestações regionalistas na região um caráter anti-modernista.

Palavras chave: Regionalismo; Modernismo; Benedito Monteiro; *Revista do Norte*

Abstract: The present essay aims to investigate the poetry of Benedito Monteiro, what makes it possible to revisit some expressions and occurrences in the 1920s in Recife, and, therefore, provokes a discussion about some formulations of the regionalism of Pernambuco and its impact on groups and authors in this moment. The presentation of the poetry of this engineer-intellectual-poet-essayist based on his own figure, highlighted as controversial and revolutionary, reflects the perspectives activated in his group for artistic expressions, especially in the editorial guidelines of *Revista do Norte*, periodic which publicized authors from strong impact on Recife intelligentsia at the time, making it possible to review some generalist notations that attribute an anti-modernist character to regionalist manifestations in the region.

Keywords: Regionalism; Modernism; Benedito Monteiro; *Revista do Norte*

1 UM POETA *BLAGUEUR*

A inevitável revisão dos movimentos modernistas no Brasil nos últimos anos, em especial aqueles ocorridos nas primeiras décadas do século XX, ocasionou a tentativa de atualização de determinados registros historiográficos e da crítica literária, ao deslocar alguns parâmetros de reflexão que por décadas foram considerados irrefutáveis, e que se mostram hoje insuficientes ou mesmo discutíveis para o entendimento dessas manifestações. No que se refere propriamente ditas às menções das manifestações artístico-intelectuais dessa fase em Pernambuco, é ainda oportuno revisionar algumas notações generalistas que atribuem às tais expressões um caráter regionalista que seria sinônimo de "tradicionalista", avesso a qualquer aproximação com o suposto processo de modernização, incluindo aí no âmbito artístico; nesse caso, ao mesmo tempo, preconiza-se a aderência irrestrita às vanguardas europeias do início do século, que estariam, supostamente, centralizadas na região Sudeste. Nesta contextura, a presunção de que no Nordeste, em oposição à linha progressista dos modernistas de São Paulo, teria se reiterado uma orientação presa a formulações sócio-políticas arcaicas, nada contribui para o entendimento dos significados impregnados na palavra "tradição", palavra essa que efetivamente ressoou no local não somente como conceito, mas como a linha basilar de um programa, o qual veio a se constituir como o mais profícuo agregador de expressões artístico-culturais dessa região no período.



Diante de tais pressupostos, urge a reformulação de tais referências, não somente para aclarar a narrativa desse momento pernambucano, mas também para remir alguns casos que hoje nada ou pouco ressoam nos registros dessa época. Objetivamente, o estudo que aqui se apresenta busca acrescer informações e formulações sobre a questão através da investigação de um caso particular, nomeadamente ao do poeta Benedito Monteiro, o qual pode ser algo elucidativo no que concerne ao reexame do debate na região, e que possibilita revisitar algumas expressões e ocorrências na década de 20 em Recife, e, por conseguinte, provocar uma reconfiguração de algumas visões sobre as formulações do regionalismo e seu impacto em grupos e autores dessa fase. A apresentação da poesia desse engenheiro-intelectual-poeta-ensaísta a partir de sua própria figura, destacada como polêmica e revolucionária, parece-me uma boa medida, pois nos direciona para um projeto não necessariamente calculado, mas expressivo daquilo que ele considerava urgente tanto na arte, quanto no posicionamento do intelectual e artista em sua época, e reflete as perspectivas ativadas em seu grupo para as expressões artísticas.

Benedito Monteiro era filho de Joana Monteiro e de Honório Monteiro, e irmão dos poetas Honório Monteiro Filho e Raul Monteiro, com quem, em algumas ocasiões, manteve alguns projetos culturais. Engenheiro, presidiu a Associação Politécnica de Pernambuco, comissão que elaborou o estatuto dessa agremiação. Ainda atuou como professor do Ginásio Pernambucano e da Escola Politécnica de Recife, essa fundada em 1912, mas somente reconhecida em 1923, tendo sido Benedito Monteiro o encarregado de ir ao Rio de Janeiro, para pleitear o registro dos diplomas dessa escola.

Sua atuação na Escola Politécnica incluiu conferências que foram republicadas na imprensa local, e que implicavam na defesa da arquitetura local. A defesa da tradição da região, aliás, também se anunciava em suas atividades de engenheiro, perspectiva que orientou todas as vertentes em que Monteiro atuou, e, em todas, de maneira passional e intensa. Em 1924, ano bastante profícuo em sua produção literária e em sua atuação como professor na engenharia e no ginásio, Benedito Monteiro utilizou-se do espaço da Escola Politécnica para reunir um grupo que fundou um núcleo com o objetivo de zelar pelo patrimônio artístico local, chamado “Núcleo de defesa artística”, como anuncia o *Diário de Pernambuco* em 20 de dezembro desse ano:

Em um dos salões da nossa Escola Politécnica, cedido pelo seu diretor o dr. Tavares Honorato, reuniram-se, anteontem, pelas 19 e $\frac{1}{2}$ horas, conhecidos intelectuais, artistas e profissionais conterrâneos para fundar um núcleo com o fim de trabalhar em prol do nosso patrimônio artístico e zelar pelas artes em geral. Recebendo a novel instituição o nome de “Núcleo de defesa artística”.

O novo núcleo ficou subdividido em 5 seções de trabalho, denominadas de excursionismo, de arquivo, de estudos e pesquisas, de técnica e de propaganda.

[...]

Durante a reunião foram ventilados assuntos de valor no domínio das artes, falando os srs. Manoel Caetano Filho, Costa Monteiro, José Maria de Albuquerque, Paulo Pimentel e Manoel Parahim.

São fundadores da nova instituição os srs. Costa Monteiro, Manoel Caetano Filho, José Maria de Albuquerque, Benedito Monteiro, Paulo Pimentel, Bertholdo de Arruda, Luiz Soares, Jarbas Peixoto, Gerson Loreto, João Monteiro, Severino Lins, Honório Monteiro Filho, Manoel Parahim e Jayme de Oliveira.

(*Diário de Pernambuco*, 20 de dezembro de 1924, s/p.).



O núcleo teria sido, então, um dos desdobramentos das ideias que circulavam nesse grupo, podendo-se dizer que o Congresso do Regionalismo e todo o movimento que oficializou essa tendência sob a figura de Gilberto Freyre já se encontrava germinado e atuante em 1924, ou melhor, em 1923, quando da edição do primeiro número da *Revista do Norte*, importante veículo que ressou tal direcionamento. É, aliás, interessante perceber no grupo descrito acima não somente a presença de personagens importantes da *Revista do Norte*, como seus editores José Maria de Albuquerque e Melo e João Monteiro, mas também como o foco de interesse coadunava-se com uma das diretrizes principais do periódico, como a defesa à tradição cultural.

Na *Revista do Norte*, a participação de Benedito Monteiro foi intensa e variada, tendo publicado nesse periódico cinco poemas: "Portão barroco" (n. 1, out. 1923), "Knock out" (sem título) (n. 5, out. 1924), "Os universos" (n. 7, nov. 1924), "O poema da bolsa" (n. 1, 1925), "As pedras" (n. 1, jun. 1926) – póstumo. No que se refere aos ensaios, Monteiro publicou na *Revista do Norte* seis estudos: "Henrique Dias, escritor" (n. 2, jan. 1924), "Pereira da Costa" (n. 2, jan. 1924), "Sobre as casas" (n. 6, nov. 1924), "Um putici de Fradiques" (n. 2, 1925), "Bom senso contraditório" (n. 2, 1925), "Taboletas & dísticos" (n. 2, ago. 1926 – póstumo).

Para Benedito Coutinho, em texto em homenagem a esse poeta proposto no I Congresso de Poesia de Recife, publicado na revista *Renovação* em 1941, a obra de Monteiro publicada na *Revista do Norte* pode ser tomada como sua biografia:

A biografia de Benedito Monteiro é uma coletânea de revistas intitulada "Revista do Norte". Ali podemos encontrar todos os seus passos na poesia para traçar o roteiro seguido pelo poeta nas diversas estradas do mundo. Mesmo de uma obra como foi a deste Benedito, que teve um só sentido, que foi o de evoluir constantemente, procurando sempre novas formas, novos caminhos que o levasse a satisfação plena da poesia. Já se pode notar o espírito de transição que vamos topar. É um homem que pretendeu até mudar a atitude vulgar. Até o que dizia no sentido mais comum, tinha qualquer causa de novo e de incrível. O que levou a muitos chamarem Benedito, o poeta "*blagueur*". (Coutinho, 1941, p. 10).

É válido, nesse ponto, reiterar que esse aspecto "*blagueur*", aludido por Coutinho acima, e que muitos de seus contemporâneos lhe conferiram, foi mencionado de maneira mais expandida no texto que João Vasconcelos escreveu no volume em sua homenagem na *Revista do Norte*, editado em 1926, e que pode vir a nos instrumentalizar melhor para a leitura de seus textos nesse periódico:

Estou para ver ainda tipo mais perfeito de renovador de padrões.

Basta ver o que ele nos legou, pouco na quantidade e muito na qualidade: traz patente um cunho de transição e um movimento que atordoam e mostram como sentiu profundamente os anseios da época.

[...]

Tinha Benedito duas armas poderosas: o riso e o cachimbo. Eram armas simultâneas de defesa e ataque.

Dizia bem alto o seu cachimbo que não guardava preceitos idiotas e não temia o juízo burguês. Defendia-se com ele das posturas forçadas a que o meio obriga os acomodatícios.



E, se no calor duma polêmica desferia a sua risada jovial e escancarada, era ela o seu argumento atordoante. Ficava o interlocutor sem bem apreender a significação daquele riso franco: subterfúgio talvez, talvez uma ironia. E parava medroso de argumentar, por não saber se Benedito ironizava esgrimindo paradoxos por desfastios e ginástica mental, ou se defendia com amor e fé o ponto seu de vista.

Porque Benedito era um fino “*blaguer*”, muita mentalidade míope se escandalizava, levando a sério coisas que ele dizia por andar de humor prazenteiro e gostar de rir à custa alheia.

Mas, que querem? Era um visualista penetrante do cômico dos fatos e do grotesco dos homens. À primeira inspeção apanhava a nota alegre. Contaram-me que um engenheiro, a quem convidou para, d'improviso, arquitetarem juntos uma geometria não euclidiana, a m dimensões, passou a considerá-lo como louco. Nem todos entendiam o folgazão, bem poucos, o “*blaguer*”, e raros o intelectual (Vasconcelos, 1926, s/p.).

Outro retrato que confirma alguns desses aspectos, em linhas esfumadas mas nítidas, se encontra nesse mesmo número da *Revista do Norte*, por Joaquim Cardozo, amigo de infância do poeta e grande parceiro nas aventuras literárias desde o tempo do colégio, que publicou o seguinte desenho em vermelho, no qual a vasta cabeleira ao vento e o cachimbo, marcas registradas de Monteiro, compunham um perfil de um rosto jovem, com os olhos delimitados por uma pálpebra fechada, a sonhar e a imaginar.

Figura 1: “Benedito Monteiro”, gravura de Joaquim Cardozo



Fonte: *Revista do Norte*, n. 1, junho de 1926

Tal figuração, de fato, é bastante representativa de Monteiro, que, como se vê acima, era figura controversa e impressionou seus contemporâneos pela sua intensidade, inteligência e tenacidade, sua “índole boêmia”, “voltada para torneios de ironia e do paradoxo”, como anunciou a nota de pesar publicada em 18 de julho de 1925 no *Diário de Pernambuco*. Na ocasião, Cardozo homenageará o amigo com um poema, “Elegia para Benedito Nunes”, que somente virá a lume em seu primeiro livro, *Poemas*, 22 anos após sua escrita.¹

É, pois, na *Revista do Norte*, que Benedito Monteiro irá publicar sua principal obra, obra bissexta, certamente, devido a sua morte precoce em 1925, quando estava no auge de sua produção literária e intelectual, e apresentava uma influência impactante em

¹ Esse poema foi analisado por mim e por Maxwell Amorim dos Santos no artigo “Duas elegias de Joaquim Cardozo”, publicado na revista *Texto poético*, volume 15, n. 28, em 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.25094/rtp.2019n28a593>

seus contemporâneos. Monteiro seria um dos principais articuladores dessa revista, e representaria com bastante justeza a perfeita congregação entre a valorização da tradição local e a adesão às estéticas novas, além de alargar esses horizontes com seu pensamento controverso, afeito a provocações e ao cultivo das contradições.

Dessa maneira, mais do que sublinhar essa figura notável, a recorrência a sua obra permite colocar em perspectiva tópicos fundamentais que estiveram em pauta em seu grupo, maiormente naquele que se inscrevia nas páginas da *Revista do Norte*, onde ele publicizou a maior parte de seus textos literários e ensaísticos, e que são representativos das principais linhas de pensamento da época naquela região.

2 O “BOM REGIONALISMO”

As publicações de Benedito Monteiro na *Revista do Norte* no período de 1923 a 1925 oportunizam ampliar o repertório das discussões a respeito do que teria sido o eventual momento em Recife, especificamente nesse periódico que se propunha “inconformista”, ou como o poeta Joaquim Cardozo, um de seus editores, apresenta em depoimento, ligada às “manifestações livres do espírito” (Cardozo *apud* Barros, 2015, p. 164), e, por isso, não se constituiu exatamente em um movimento, ou teve a preocupação de lançar manifestos ou palavras de ordem. Da mesma forma, a revista não seguia uma linha editorial única específica, mas apresentava ao menos três diretrizes, a saber, os “aspectos da

vida regional”, que propunha a defesa da tradição local, enfatizando elementos da cultura, da História e das artes regionais em defesa do elemento nacional; a “valorização do novo”, que divulgava expressões afinadas com as estéticas do início do século, ensaios sobre tais movimentos; e, não menos importante, o cuidado artesanal da tipografia, que lhe fez ser conhecida em todo o país pelo preciosismo em suas composições.

A orientação explícita aos aspectos regionais, marcada, inclusive, no subtítulo da revista, não implicava em uma oposição às novidades que, vindas da Europa, chegavam ao Brasil no início do século, os “ismos” das vanguardas, conhecidos largamente pelos recifenses não somente pelas publicações estrangeiras as quais eram frequentadores assíduos, e discutiam em grupos, como o Cenáculo da Lafayette, mas pelos convivas que haviam se estabelecido no Velho Mundo, e que atualizavam a cena intelectual pernambucana. A *Revista do Norte* retratou essas abordagens em vários segmentos, como

na publicação de três poemas então inéditos de Manuel Bandeira, “A virgem Maria”, “Andorinha” e “Madrigal tão engracadinho”, que viriam a ser recolhidos em 1930, em *Libertinagem*; além de estudos sobre artistas modernistas como Georges Bernanos; e até mesmo obras inéditas, como um desenho de De Garo e discussões sobre as vanguardas europeias.

Tal abertura para o novo, todavia, não implicava no antagonismo ao velho, ou seja, no apagamento da tradição cultural da região, e a convivência das duas linhas se entremeavam numa tentativa de atualização e vigoramento do regionalismo, como o depoimento de Cardozo no livro de Souza Barros pode elucidar:



A orientação da *Revista do Norte* não foi a de um Movimento; era, antes, a de uma Escola, e, aliás, essa velha escola regionalista, à qual Gilberto Freyre deu ênfase, com o seu *Manifesto*, tirando-lhe o caráter simples da literatura, para se estender em pesquisas sociológicas, dando lugar depois à criação do Instituto Joaquim Nabuco.

Gilberto Freyre, que colaborou na *Revista do Norte*, contribuiu para um renascimento do regionalismo dando-lhe caráter não apenas poético ou literário, mas também vivencial e científico. O regionalismo era uma ordem de coisas sempre sujeita a renovações, desde Natividade Saldanha, desde Juvenal Galeno. [...]. A força das influências externas estava exausta, não só no parnasianismo ou simbolismo, mas também em todos os "ismos". Bem razão tem Parineau quando escreve, num dos números da *Galerie des Arts*: 'A arte moderna acabou em 1920, depois disso o que tem aparecido são artistas de gênio'. (Cardozo *apud* Barros, 2015, p. 169).

Evidencia-se no trecho acima a busca por uma redescoberta da região em seus aspectos geográficos, históricos, culturais, e nesse gesto incide a confluência com o pensamento de Gilberto Freyre, em que a defesa da tradição e do regionalismo se ajustava a um movimento de renovação, o qual, como explica Cardozo, buscava diminuir a força das influências externas. A adesão às ideias regionalistas e tradicionalistas de Freyre, que se dedicava a perscrutar as nuances mais cotidianas e medulares da cultura regional, é notada em várias expressões da revista, não somente na menção às paisagens pernambucanas, à discussão de aspectos urbanísticos de Recife, à menção a figuras políticas e históricas do estado, como no resgate de expressões históricas, literárias ou plásticas da tradição cultural local. Não foi por acaso que nas oficinas dessa revista Ascenso Ferreira

publicou uma das obras mais notáveis da poesia pernambucana regionalista, *Catimbó*.

Freyre, aliás, chegou a publicar alguns ensaios na revista, como "Do bom e do mau regionalismo", que se constitui fundamentalmente aquele que mais nos propicia a entender a relação entre Freyre e esse grupo, além de ter sido um dos textos desse autor que mais confluíram para uma leitura bastante equívocada e descontextualizada de suas orientações políticas. Nesse ensaio, Freyre inicia comentando a figura de Lafcadio Hearn, jornalista e escritor do final do século XIX, que teria afirmado que "o interesse pelas coisas estava na razão inversa de sua proximidade. A ilha pouco os interessava e menos ainda o povoado que habitavam". Esse tipo de perspectiva que torna o olhar para a região como pitoresco, será afrontado por Freyre (1924).

Freyre, na sequência, alerta para a "tirania mística do exótico, em prejuízo ou com sacrifício, às vezes, de tão boas tradições locais, de tão boa prata de casa". (Freyre, 1924). A seguir, comenta que alguns grupos do Nordeste realizavam esse ideal estético, o "absorvente prestígio místico da distância". A reação regionalista em Pernambuco, oposta a essa inclinação, é tida, pois, como positiva para Freyre, que a vê como discrepante ao movimento de modernização urbanística que ocorria no Rio de Janeiro, que ele debita a um certo "haussmannismo". Para Freyre:

O Rio, no conjunto de suas avenidas novas e dos seus palácios cosmopolitas, não passará dum amontoado inexpressivo de construções: imitá-lo será para o Recife o sacrifício da personalidade própria e um modelo que já em si é incolor, indistinto, inexpressivo (Freyre, 1924).



Freyre defende, na sequência, as tradições e valores locais “contra o furor imitativo”, ou seja, de diferenciações regionais, como uma possibilidade de “condição para uma pátria interdependente na suficiência econômica e moral do seu todo” (FREYRE, 1924), e cita Sílvio Romero para validar seus argumentos, intelectual recifense que defendia o desenvolvimento autônomo das províncias como essencial para a consolidação do país. Para Freyre, Romero seria a melhor interpretação do bom regionalismo, pois a defesa da região permitiria a diversidade. Assim, Freyre diferencia o bom e o mau regionalismo por ser o último separatista, o que, na ocasião, seria a nota dominante na política e na economia. O sociólogo vai além, e afirma ser Pernambuco o lugar onde o bom regionalismo poderia melhor se expressar:

Pernambuco ou, antes, o Nordeste, deve trazer à cultura brasileira uma nota distinta, um impulso original, uma criação sua. Aqui, é a própria paisagem, nos seus valores naturais, que é decorativa ao seu jeito; e a arquitetura portuguesa adquiriu entre nós, nas “casas grandes” e nas “casas fortes” dos engenhos, com a necessidade de defesa e a complexidade do domínio semi-feudal, um ar próprio e inconfundível. Numa casa de engenho pernambucano encontrou o arquiteto brasileiro sr. Armando de Oliveira – que é um tão alto e belo talento – inspiração para o Pavilhão de Caça e Pesca na Exposição do Centenário (Freyre, 1924).

É nesse “bom regionalismo”, que valoriza os aspectos locais e evidencia a tradição que o constituiu, proveniente de um olhar de dentro, e que, ao mesmo tempo, abre-se para a originalidade das expressões, é ali que se insere a poética de Benedito Monteiro publicada na *Revista do Norte*.

3 UM POETA EXPERIMENTALISTA

Na poesia, Benedito Monteiro se fazia conhecer pelas experimentações que realizava no verso, os quais ora assumiam um aspecto mais tradicional, com um absoluto domínio da versificação tradicional, ora propunham exercícios em que conjecturavam o domínio das técnicas vanguardistas, o que levou alguns estudiosos de sua poesia a reclamá-lo como herdeiro das linhagens vanguardistas. Da mesma forma, o assunto poderia ser um detalhe arquitetônico tradicional da cidade, ou um mote radicalmente antipoético, como as questões financeiras da época, aberto às prescrições futuristas. Os procedimentos poéticos iam também de um extremo ao outro, ora evocavam ritmos e vocabulários em tom sublime, ora se dedicavam à velocidade nervosa dos processos modernizantes.

Efetivamente, o registro que se tem nos depoimentos de seus contemporâneos é que Benedito Monteiro era leitor assíduo de revistas europeias que circulavam em Recife na ocasião, e que se confessava herdeiro poético de Apollinaire e Walt Whitman, como a maior parte dos poetas recifenses de sua época. De qualquer forma, é importante registrar o impacto que sua figura teve no grupo, como atesta Ascenso Ferreira, em depoimento a Edgard Cavalheiro: “Formara-se o grupo da *Revista do Norte*. Aproximara-me de seus componentes mais como boêmio do que como poeta... Benedito Monteiro foi quem maior



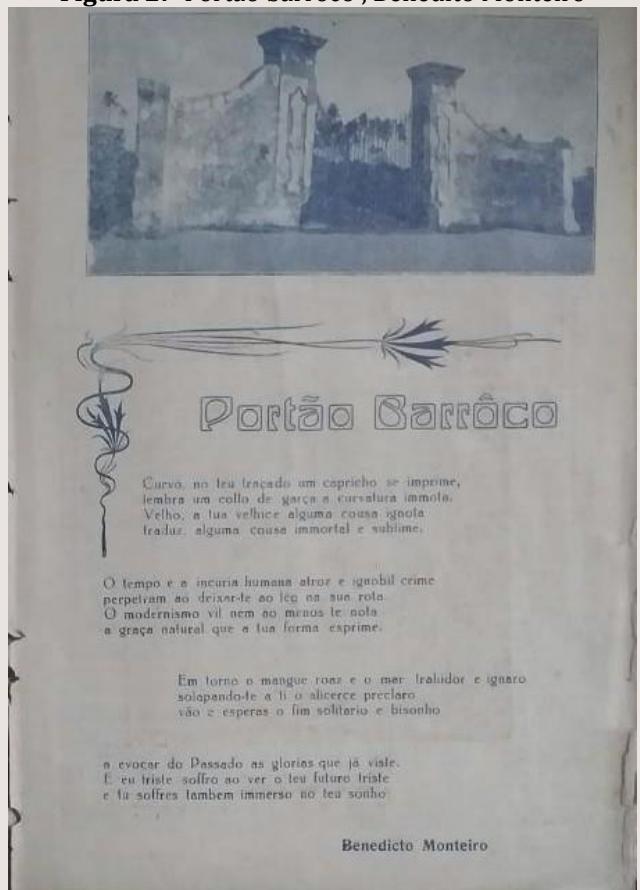
influência exerceu na minha transformação" (apud Azevedo, 1996, p. 122).²

O caráter movente e experimentalista de sua proposta poética o afastaria de qualquer catalogação, o que, talvez, seja hoje um dos motivos que explicariam o apagamento de sua obra nos registros historiográficos, tão afeitos a quadros sintéticos. Na nota de seu passamento publicada no *Diário de Pernambuco* acima citada, o caráter da poesia de Benedito Monteiro é mencionado da seguinte forma: "Benedito era, quando o queria e entendia, um poeta bem apreciável, sem pelas de escola, sem rigores de forma, mas um poeta ele: nervoso, ardente, pessoal" (*Diário de Pernambuco*, 1925). Tais questões podem ser melhor apreciadas nos cinco poemas publicados na *Revista do Norte*, como podemos verificar abaixo.

"PORTÃO BARROCO"

O primeiro poema de Benedito Monteiro publicado na *Revista do Norte*, "Portão barroco", assume plenamente o aspecto do projeto editorial do periódico que buscava valorizar a tradição cultural pernambucana, como descrito acima, e como Neroaldo Azevedo acentua ao mencionar o texto: "[...] mostra consonância com uma das linhas fundamentais de preocupação do periódico. Em versos dodecassílabos, de linguagem eloquente, o poeta compartilha o sofrimento do velho portão, de glórias no passado e de "futuro triste" (AZEVEDO, 1996, p. 121):

Figura 2: "Portão barroco", Benedito Monteiro



Fonte: *Revista do Norte*, ano I, 8 de outubro de 1923.³

O poema, que foi publicado no primeiro número da revista em outubro de 1923, é ilustrado na página por um desenho de um portão. Torna-se, então, imprescindível para a leitura do poema, a visualização gráfica do poema como foi publicado em 1923, uma vez que, sendo parte de um projeto editorial, tal aspecto é peça que se completa em sua expressão, como podemos observar na figura da página do poema. Os desenhos, as caricaturas, as fotografias, ou os clichês tão

² Trata-se da transformação de poeta parnasianista a poeta com uma proposta mais regionalista.

³ Optamos por transcrever diretamente da *Revista do Norte* os poemas diretamente da revista, uma vez que tanto na republicação do poema em Souza Barros (2015) quanto em Neroaldo Pontes de Azevedo (1996) há variações editoriais de proporções substanciais. Como é sabido que o poeta, morto em 1925, não teve tempo de republicar seus textos, consideramos a primeira publicação na revista o texto a ser considerado nesse estudo.

afagados por José Maria, eram na *Revista do Norte* um dos principais motes de configuração da realidade local, resgatando casas, ruas, locais, paisagens que, de alguma forma, poderiam ser representativos da região. No caso, um portão em um formato curvo é emoldurado por muretas que se posicionam à frente na tela, e iluminam com cores mais claras e em degradê, variações que sugerem o envelhecimento da construção. Nesse jogo, o portão de ferro e a paisagem que o acompanha em perspectiva contrastam, em seu tom escuro com a luz de sua moldura e do céu que o cobre. Ao fundo, a paisagem com coqueiros indica a flora local e prenunciam o mar, como recorrentemente é possível visualizar na região.

O poema transcreve essa paisagem na forma tradicional do soneto dodecassílabo, sempre marcado pela cesura na sexta sílaba, formando, de fato, dois hemistíquios hexassílabicos, como normatizava a tradição poética. As rimas externas também acompanham tais regras, os quartetos apresentam rimas interpoladas abba, e os tercetos misturam a rima paralela cc com a interpolada dccc. Possivelmente essa configuração, bem como o vocabulário descriptivo bastante apurado, levaram Benedito Coutinho a outorgar-lhe a “com elegância e maestria de um parnasiano” (Coutinho, 1941, p. 10). De fato, era recorrente e natural que os poetas que se iniciaram nas primeiras décadas do século XX, houvessem vivido seus aprendizados poéticos nas rigorosas leis parnasianas, e dominassem bem esse exercício, o que não ocorreu somente no Nordeste.⁴ Essa primeira impressão, no

entanto, pode ser fragilizada ao percebermos que, apesar da proposta de assinalar como tema do exercício lírico um objeto em contemplação, o poema se desdobra em outras direções que se afastam do rótulo imediato de “parnasiano”, e já no título, o adjetivo “barroco” injeta uma perspectiva diversa. A proposta de valorização da tradição ia além da evocação do século anterior, mas implicava em rememorar as raízes culturais da região, as expressões que formaram e alimentaram sua identidade. Nesse sentido, especialmente no que se refere aos aspectos arquitetônicos da cidade, o grupo propunha uma revalorização do barroco, estética que assinala importantes monumentos da região, e que o texto vai evocar, não somente na descrição das linhas curvas do portão, como nas elisões e nas inversões frasais, como poderemos observar abaixo.

Dentro dessa proposta de leitura, ressalta-se também a menção ao movimento, que além de reiterar o adjetivo do objeto, é previsto em algumas outras palavras tornam a descrição inicial imprecisa, até mesmo impressionista, que o verbo “lembra” e a expressão formada pelo pronome indefinido “alguma coisa”, tanto um termo quanto outro reverenciando a alusão, ou seja, algo que não se deixa transparecer objetivamente. Da mesma forma, as repetições dos vocábulos, como nos políptotos “curvo/curvatura (v. 1 e v.2), “velho/velhice” (v. 3), “sofro/“sofres” (v. 13 e 14); na epanalepse “coisa/coisa” (v. 3); e na enadiplose “triste/triste” (v. 13) na última estrofe,

⁴ No *Livro do Nordeste*, esse assunto é discutido por França Pereira, que expõe a convivência simultânea no início do século XX das novas estéticas e da “velha guarda”, o que provaria um espírito de independência que marcaria sempre a literatura pernambucana: “Em questões de escolas, Pernambuco teve sempre o cuidado de manter intactas as suas tradições de independência e sua liberdade de agir”. (PEREIRA, 1979, p. 110).



imprimem esse movimento circular recorrente na estética barroca.

Mais do que isso, no decorrer do poema, a aproximação entre o portão e o eu lírico reforçam esse sentimento de desajuste com seu próprio tempo, tempo esse que ignora o velho, “modernismo vil nem ao menos te nota/ a graça natural que a tua forma exprime”. A chave de ouro depreende um tom afetivo e melancólico, aliás, um tom que irá se manifestar em inúmeras outras expressões literárias ou pictóricas na revista, e já nesse poema se consolida como uma remissão às perdas que os tempos modernos impunham, ao tentarem apagar o passado: “E eu triste sofro ao ver o teu futuro triste/ E tu sofres também imerso no teu sonho”.

“KNOCK OUT”

Figura 3: “Knock out”, Benedito Monteiro



Fonte: *Revista do Norte*, ano II, n. 5, outubro de 1924
Se “Portão barroco” coaduna-se com a proposta de valorização da tradição regional, o próximo poema, publicado na *Revista do Norte* por Benedito Monteiro, por sua vez, reafirma a outra orientação editorial do periódico, a adesão ao novo, ou seja, as experimentações que se compatilizavam com estéticas vanguardas europeias, ou outros exercícios que se denominaram “modernistas” ou “vanguardistas” nessa fase. O poema sem título, geralmente referenciado como “Knock out”, a primeira palavra do texto, mas que João Vasconcelos chamou de “Poema da força”, sem dúvida apresenta uma orientação poética totalmente diversa do primeiro, demonstrando uma alta capacidade de experimentalismo do autor, em sua realização ousada, nos moldes de um futurismo, mas de um futurismo à Monteiro, com suas blagues e suas ironias afiadas, como um espadachim a rir enquanto golpeia seus adversários.

Construído em versos livres, com enumerações velozes, vocabulário que acusam a presença maciça e invencível da máquina, além do uso de números e símbolos monetários, o poema impõe um ritmo em que a poesia se realiza pelo quadro repleto de dissonâncias na descrição das impressões modernas, sem, no entanto, que o eu lírico se dissolva nessa cena caótica, pois é a partir de sua figura centralizadora que esse “mundo moderno” se apresenta. Com efeito, Monteiro apresenta nesse poema, com a mesma intensidade do soneto anterior mas em direção diversa, uma habilidade para construir um poema bastante aproximado das direções futuristas, e anota uma paisagem urbana com máquinas, velocidade brutal, e a subjugação do sujeito a esse mundo moderno: “Integrei-me, expliciei-me. / Eu era uma função implícita”. Da mesma forma, o desenho que acompanha o poema traz a figura de um homem, como se ele saísse do quadro, sendo parte do mesmo,

quadro este que, apesar de várias figuras da modernidade, máquinas, hélices, e até mesmo uma fórmula onde deveria haver uma assinatura, mantém no centro acima uma cena mitológica. Numa manufatura poética radicalmente diversa de "Portão barroco", o poema ainda evoca as "forças estranhas" provenientes de um tempo de perdas dos elementos sublimes e humanitários, mas, aqui, estruturadas em imagens e recursos poéticos entrinhados nas ciências matemáticas e comerciais, atividades, aliás, que lhe eram inerentes:

O poema ressoou como um *knock out* naquele grupo, e a nova face da poesia de Benedito Monteiro será a prova de que ele sabia administrar novas orientações poéticas de maneira ímpar e original, como diz João Vasconcelos em sua homenagem ao autor:

Nesta época de renovações em que tentam refazer as gramáticas, ainda não vi quem com tanta graça e melhor desarticulasse as frases. É um estilo nervoso e móbil, ainda nebuloso que se ia condensar, ainda no período de formação, parecendo por ser pessoal e novo mais nebuloso e vago do que é na realidade. (Vasconcelos, 1926).

Iniciando-se com essa palavra de combate, golpe decisivo, é de uma força imensurável que o poema trata, "forças estranhas", "o kalifa", "a besta", que contaminarão os versos seguintes, e as quais o eu lírico irá se submeter, como se anuncia nos versos 4 e 5, uma "*self-induction*". No entanto, o movimento que provém desse golpe é retrógrado, e há no processo de adjetivação um duelo entre a máquina e o elemento humano, que se intercambiam: "A carne frigorificada" (v. 6), "O pulsar dos motores dos hidroaviões" (v. 7). No verso 8,

porém, a enumeração pausada de elementos das máquinas se impõe ao elemento humano; no entanto, em outra reviravolta, o verso 9 resgata um índice de humanidade na máquina, a beleza: "o lirismo dos cilindros em estrela", verso que não somente evoca na assonância do "i" o recurso poético, mas também articula a imagem da estrela à máquina. É sabido que "estrela" se inseriu no universo imagístico da lírica em quase todos os tempos, aqui, no entanto, a imagem é evocada em paridade aos motores em estrela, nome com que são conhecidos os motores radiais, de combustão interna, utilizados especialmente nos motores aeronáuticos. A partir de então, dos versos 10 ao 15, o poema dará uma volta ao mundo, chegando até mesmo nos Aleutas, ilhas vulcânicas no Alasca, em uma velocidade futurista.

O eu, no entanto, não desaparece nessa travessia, pois ele se integrou a essa velocidade, pois, definido em termos matemáticos, ele se tornou uma "função implícita", função essa que é definida em duas variáveis. Diante de tal amplitude, o eu se coloca como um observador, que vê "os focos de 1000 kilowats", em retinas que "veem a música silenciosa da catástrofe". A euforia aqui também é disfórica, pois a intensidade, a velocidade, e o assombroso ritmo vertiginoso da modernidade são fatidicamente índices da destruição. Contrário ao futurismo, então, apesar da configuração futurista do poema, com poucos versos, quase nenhum de ação, construções frasais elípticas, favorecendo massivamente a presença do substantivo, entre outros processos, não há aqui o enaltecimento dos tempos modernos. Não é de se estranhar, nesse ponto, que Coutinho atribui a esse poema um caráter biográfico:

É uma autobiografia em poesia. Uma estranha biografia, que ficou como testemunho do que

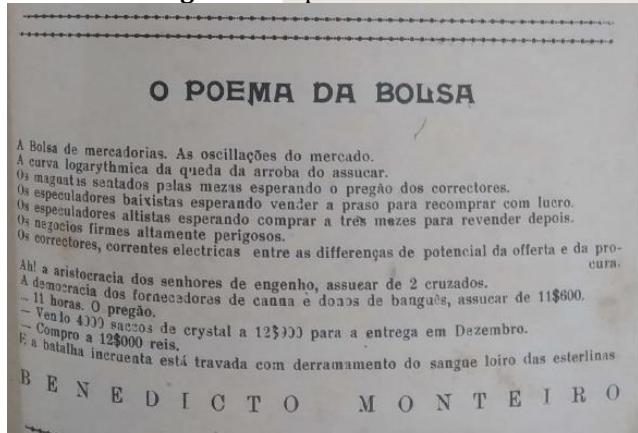


poderia ter feito esse Benedito se tivesse continuado sua vida por muitos anos. Integrado ao sentimento da época, ele não viveu para o sacrifício artístico de uma escola poética. Preferiu ser um misto de todas elas, temperando-as com o que tinha de próprio e original (Coutinho, 1941, p. 11).

“O POEMA DA BOLSA”

“O poema da bolsa”, publicado em 1925, retoma essa orientação mais vanguardista, dessa vez, indicando notadamente imagens do mundo mercantil, mundo esse que, como consta, Benedito acompanhava de perto em suas aulas na Faculdade de Comércio de Pernambuco:

Figura 4: “O poema da bolsa”



Fonte: *Revista do Norte*, ano III, n. 1, 1925

A construção de uma cena do mercado financeiro, em que a especulação domina os valores das mercadorias, é exemplar no que se refere à realidade econômica de uma região que se formara e vivia ainda sob a égide do açúcar, e que, no poema, aponta para as questões sociais que constituem segmentos bastante definidos na hora de se dar valor a seu produto. Efetivamente, como esclarece Souza

Barros (2015, p. 42), apesar do *crash* de 1919, no período de 1920 a 1930, a produção de açúcar em Pernambuco permanecia como altamente lucrativa, pouco tendo sido afetada com a situação mundial.

O poema apresenta paridades com a estrutura formal de “*Knock out*”. Escrito em versos livres, em sua maioria, bárbaros, com o acúmulo enumerativo elucidando uma cena, aqui, inclusive, com a inserção de vozes através do discurso direto. Se o vocabulário acompanha o tópico das transações comerciais da bolsa de valores, há ainda a modalização do discurso comercial com a inserção de números representando preços ou quantidades, terminando na moeda corrente da negociação, a libra esterlina.

Tal procedimento poderia distanciar-se de qualquer traço de poeticidade, no entanto, alguns procedimentos garantem ao poema tensões e ambiguidades formais que exigem do leitor um olhar mais atento do que teria em uma mera crônica do cotidiano do mercado de bolsas. Já no primeiro verso, por exemplo, a “bolsa de mercadorias” é apresentada pela enumeração em um binômio com “oscilações do mercado”, o que antecipa alguns confrontos os quais o texto transcreve em relação à comercialização do açúcar, produto enfatizado aqui não somente pela sua importância comercial, mas pela força da representação do produto na configuração das relações sociais em toda a história de Pernambuco.

Os versos seguintes irão descrever gradativamente as condições com que alguns figurantes do setor açucareiro irão participar dessa cena, a saber, os magnatas, os especuladores baixistas, e os especuladores altistas. O verso 5 eleva a voltagem da tensão, apresentando o paradoxo de tais operações, “os negócios firmes altamente perigosos”. A



estrofe seguinte se inicia, da mesma forma, com a contraposição de segmentos opostos, “a aristocracia dos senhores de engenho”, anunciada exclamativamente, o que amplia sua importância, em detrimento à “democracia dos fornecedores de cana e donos de banguês”, que, em contraponto ao alto preço dos primeiros, negociam seu açúcar a preço módico. As vozes do pregão também reforçam a ideia de que o mercado sempre vence, e a batalha se encerra com o derramamento das libras esterlinas, tingindo de vermelho o cenário.

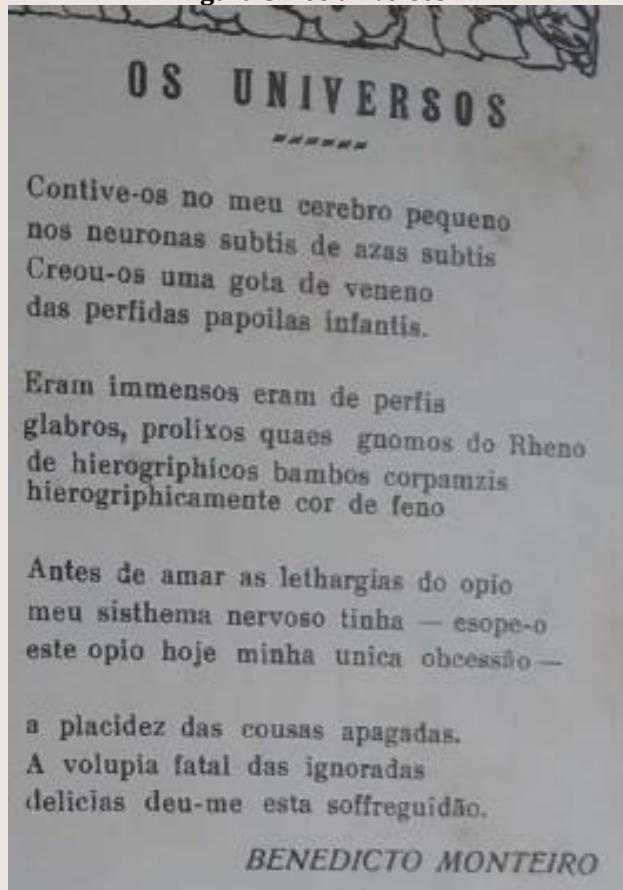
“OS UNIVERSOS”

Com esses dois poemas, Monteiro certamente demonstra o quanto já dominava, mesmo com a pouca produção poética, a arte de fazer poemas de qualquer natureza, outorgando-lhe a agudeza de uma inteligência que colocava em perspectiva as questões mais tangentes de sua época. Vale, porém, fazer uma nota. Entre esses dois poemas, Monteiro voltou ao soneto, o que demonstra que não se trata de uma evolução do estilo velho ao novo, mas de experimentações concomitantes. “Os universos”, publicado em novembro de 1924, constitui uma expressão bastante diversa das anteriores, a qual, segundo Azevedo, apresenta “[...] tom neonaturalista, em torno das reações do sistema nervoso do próprio poeta” (Azevedo, 1996, p. 121).

O soneto em decassílabos rimados em rimas alternadas abab, e misturadas nas paralelas cc e ee, e interpoladas deed, retorna a um vocabulário mais tradicional, sem as grandes manobras vanguardistas, com citações inclusive de figuras e cenas mitológicas. Por outro lado, o andamento do poema é gradativo no que se refere a um estado de sôfrego torpor, o qual aponta para um crescente enevoar da

consciência que a narrativa demonstra ser proveniente de uma atitude de extrema sofreguidão e excitação em suas buscas:

Figura 5: “Os universos”



Fonte: Revista do Norte, ano II, n.6, novembro 1924

Esse estado insolúvel de desmantelamento pode permitir que o poema seja lido como uma biografia mental do autor, que, como Barros aponta, esteve internado algumas vezes em clínicas, tido como louco. Mas essa leitura simplificadora, não leva em conta alguns fatores importantes, como a construção extremamente calculada, na qual as repetições sonoras enredam o assunto no jogo “palavra puxa palavra”, como cérebro/ neuronais/ sistema nervoso, Reno /hierográficos/ hierográficamente, letargias/ placidez/

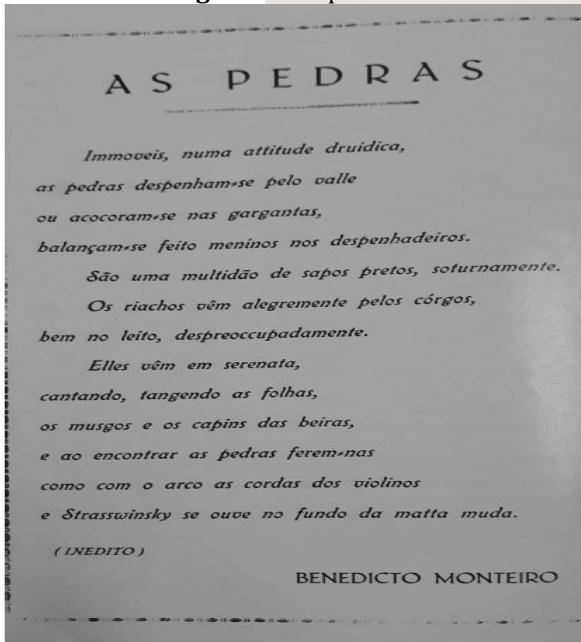


obsessão; além da implosão final, causada pela rima obsessão-sofreguidão, que, na placidez do estado sob o ópio, revela de maneira intensa e expressiva o estado fremente do eu lírico.

“AS PEDRAS”

O último poema de Benedito Monteiro a ser publicado pela *Revista do Norte*, o inédito “As pedras”, o que ocorreu após sua morte, no volume dedicado a ele, em 1926:

Figura 6: “As pedras”



Fonte: *Revista do Norte*, número especial dedicado a Benedito Monteiro, 1926

Esse poema uma vez mais atesta o caráter variegado da poesia de Benedito Monteiro, sendo possível afirmar que afora os dois poemas mais próximos dos procedimentos vanguardistas, “Knock out” e “O poema da bolsa”, os três restantes representam cada qual uma feição própria, tendo em comum apenas a constatação da habilidade incontestável do autor

nessa arte em todas as expressões a que se dispunham.

“As pedras”, poema de 13 versos em métrica diversa, em rimas toantes, apresenta uma rede de imagens em tensão, em que um grupo se depreende das pedras, e outro dos riachos, ou seja, aqui é cogitado a popular oposição água/pedra, seguida de seus adjetivos mole/dura. De uma certa forma, a caracterização opositiva se repete no poema, uma vez que as pedras são “imóveis”, em atitude “druídica”, que perpetuam a imagem de imobilidade, contraposta à fluidez das águas, que nas idas e vindas dos versos, trazem esse movimento num recurso icônico. A pedra dura é furada pela água mole, e as águas cantantes, que tangem folhas, musgos e capins das beiras, formam a perfeita música com suas opositoras. Nada mais emblemático de Benedito Monteiro: os opositos, os antagonismos, em sua luta entre si, se transformando em harmonias perfeitas, como expresso em um de seus ensaios de 1925, “Bom senso contraditório”, no qual preconiza a possibilidade de se pensar e viver em direções opostas.

Referências

- AZEVEDO, Neroaldo Pontes. **Modernismo e regionalismo**. Os anos 20 em Pernambuco. 2^a edição. João Pessoa, PB: Editora da Universidade Federal da Paraíba; Recife, PE: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1996.
- CARDOZO, Joaquim. Testemunho dos aspectos sócio-culturais. SOUZA, Barros. **A década de 20 em Pernambuco** (uma interpretação). 3. ed. Recife: CEPE, 2015. p. 155-171.
- COUTINHO, Benedito. Benedito, o que era poeta... **Renovação**, número especial sobre o 1º



Congresso de Poesia do Recife. Ano III, n. 3, junho de 1941, p. 10-11.

FREYRE, Gilberto. O bom e o mau regionalismo. **Revista do Norte**. Recife, ano II, n. 5, 2^a quinzena 1924.

MELO, José Maria de Albuquerque e. Benedito Monteiro. **Revista do Norte**, ano III, n. 1, jun. 1926.

PEREIRA, França. Um século de vida literária em Pernambuco. FREYRE, Gilberto (org.). **Livro do Nordeste**. Edição fac-similada. Recife: Arquivo público estadual, 1979.

Revista do Norte, ano I, n. 1, out. 1923.

Revista do Norte, ano II, n. 5, out. 1924.

Revista do Norte, ano II, n. 6, nov. 1924.

Revista do Norte, ano III, n. 1, 1925.

Revista do Norte, ano IV, n. 1, jun. 1926.

SOUZA, Barros. **A década de 20 em Pernambuco** (uma interpretação). 3. ed. Recife: CEPE, 2015. 381p.

VASCONCELOS, João. Benedito Monteiro. **Revista do Norte**, ano III, n. 1, jun. 1926.



BERNARDO ÉLIS E LUANDINO VIEIRA SOB OLHAR COMPARATISTA: ENCONTROS EM PROFUNDEZAS DE BRASIL E ANGOLA NOS CONTOS “NHOLA DOS ANJOS E A CHEIA DO CORUMBÁ” E “VAVÓ XIXI E SEU NETO ZECA SANTOS”

BERNARDO ÉLIS AND LUANDINO VIEIRA FROM A COMPARATIVE PERSPECTIVE: ENCOUNTERS IN THE DEPTHS OF BRAZIL AND ANGOLA IN THE SHORT STORIES “NHOLA DOS ANJOS E A CHEIA DO CORUMBÁ” AND “VAVÓ XIXI E SEU NETO ZECA SANTOS”

**Júlio César Kohler Damasceno
Baron**

Mestrando em Letras e Linguística na Universidade Federal de Goiás – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil.
E-mail: juliobaron@discente.ufg.br
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-7314-6129>

Marcelo Ferraz De Paula

Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade do Porto – Portugal, na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará – Brasil e na Brown University – Estados Unidos. Bolsista Produtividade em Pesquisa - Nível 2 - CNPq - Brasil. Professor da Universidade Federal de Goiás – Brasil.
E-mail: marcelo2867@ufg.br
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2641-1794>



RESUMO: Este artigo analisa algumas intersecções entre os contos “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”, de Bernardo Élis, e “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”, de Luandino Vieira, considerando os trânsitos que permeiam a constituição de Brasil e de países africanos de língua portuguesa. Para tanto, recorremos aos pressupostos teóricos e metodológicos de Abdala Jr (2014) e Chaves (2005), os quais direcionam a um olhar comparativo sobre a trajetória cultural, histórica e política entre África e Brasil. O exercício analítico revela, nas duas obras, a preponderância de recursos estilísticos caros à oralidade na construção estética de uma denúncia política, tanto ao pretenso processo de modernização que atravessa a história do Brasil – e, mais detidamente, do estado de Goiás – a partir de 1930, quanto ao processo de colonização portuguesa em Angola. Outros pontos de encontro, como a relação entre a imponência da natureza diante da impotência dos seres, bem como a própria constituição das personagens, alheadas dos respectivos processos históricos, revelam que as proximidades e distanciamentos entre as profundezas de Brasil e de Angola também se realizam em plano linguístico e literário.

Palavras-chave: Bernardo Élis; Luandino Vieira; Comparatismo literário; Angola; Goiás.

ABSTRACT: This article analyzes some intersections between the short stories “Nhola dos Anjos and the flood of Corumbá”, by Bernardo Élis, and “Vavó Xixi e seu grando Zeca Santos”, by Luandino Vieira, considering the transits that permeate the constitution of Brazil and other countries Portuguese-speaking Africans. To do so, we resort to the theoretical and methodological assumptions of Abdala Jr (2014) and Chaves (2005), which lead to a comparative look at the cultural, historical and political trajectory between Africa and Brazil. The analytical exercise reveals, in both works, the preponderance of stylistic resources dear to orality in the aesthetic construction of a political denunciation, both of the alleged process of modernization that traverses the history of Brazil – and, in more detail, of the state of Goiás – from 1930, regarding the Portuguese

colonization process in Angola. Other meeting points, such as the relationship between the grandeur of nature in the face of the impotence of beings, as well as the constitution of the characters themselves, alienated from their respective historical processes, reveal that the proximities and distances between the depths of Brazil and Angola are also realized on a linguistic and literary level.

Keywords: Bernardo Élis; Luandino Vieira; literary comparatism; Angola; Goiás.

1 INTRODUÇÃO

A busca por pontos em comum entre países africanos de língua portuguesa e Brasil atua como eficiente gesto para a investigação da constituição social e cultural dos dois lados. Assim, desbravar essas intersecções também pode ser um potente recurso para a crítica de estruturas profundamente entranhadas na sociedade brasileira, sobretudo o racismo, diretamente derivado da empreita colonial portuguesa e que encontra em África fonte de abastecimento através da escravidão, primeiro, e do mito da democracia racial, no Brasil, depois.

Assim, se num primeiro (e secular) momento o que une Brasil, certa África e Portugal é um fluxo de desumanização, o fato é que a retroalimentação entre esses três “lados” do Atlântico também pode ser vista sob outra ótica, o que não implica desconsiderar o passado ou navegar por um perigoso mar de revisionismo e negação. Pelo contrário: é justamente o reconhecimento da história que nos conduz a uma profunda percepção identitária nesse “vir a ser” pós-colonial, vislumbrando horizontes na medida em que encontramos e assumimos as particularidades de uma formação singular, pois enraizada e, portanto, essencialmente presente, lá e aqui.



Nesse sentido, são vários os pontos de encontro capazes de nos oferecer amostras dessa retroalimentação cultural, variando desde hábitos culinários ou manifestações religiosas derivadas de África no Brasil, até a formação de uma vida literária ativa e consciente das particularidades locais em, por exemplo, Angola e Moçambique, sob consciente assimilação da literatura brasileira pós 1930. Nesse rol de confluências, eis aqui o nosso foco de análise: recorrer às literaturas visando refletir sobre intersecções Brasil-África através de uma abordagem comparatista que ultrapassa noções de fonte e influência, conduzindo a uma aproximação horizontal que permite verificar como essas diferentes formas de representação aproximam realidades pela chave de uma convergência temática e de linguagem, ainda que os objetos de análise tenham sido escritos com anos de diferença e sob um oceano de distância. É o caso das obras escolhidas para este trabalho, a saber, o conto “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”, do brasileiro Bernardo Élis, publicado em 1944 no livro *Ermos e Gerais*; e o conto “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”, do angolano José Luandino Vieira, integrante de *Luuanda*, datado de 1963.

Além do amparo teórico-metodológico, extraído de Abdala Jr (2014) e Chaves (2005), os contos foram analisados pela ótica da oralidade linguística, a qual demarca o reconhecimento de particularidades, bem como recurso à denúncia, mediante um pretenso processo de urbanização dos interiores do Brasil, assim como das agruras colonialistas em Angola. Os resultados da análise apontam para as congruências entre a formação dessas “periferias do mundo”, permitindo pontos de encontro e reconhecimento mútuo, reafirmando a capacidade da literatura em “fagocitar” a

história na medida em que a circunscreve e estetiza, de modo a transcendê-la.

2 LAÇOS ESTREITOS E COMUNITARISMO: INTERSECÇÕES BRASIL-ANGOLA E A COOPERAÇÃO COMO MÉTODO

Importante ponto de partida para constatar a proximidade entre Brasil e Angola pode ser o diagnóstico de que há uma inter-relação entranhada na constituição histórica e cultural dos dois países. Mesmo que num primeiro momento salte aos olhos a máxima da escravidão mediada pela metrópole portuguesa (e que não deve ser esquecida, mas, antes, reparada, dada a devastação cultural e demográfica em África e a constituição de um racismo que é estrutural no Brasil, derivado diretamente dessa subalternização baseada num pressuposto de raça), o que se verifica é uma relação mútua, de modo que “[...] a leitura das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pode ser um caminho para se perceber que as rotas inauguradas pelo tráfico instauraram vias de mão dupla” (CHAVES, 2005, p. 266).

Logo, para além do aspecto da língua, o que observamos é uma retroalimentação que veio a consolidar aspectos definitivos dos dois países, sobretudo no campo sociocultural: se a miscigenação trouxe uma bagagem que hibridiza hábitos e costumes africanos no que diz respeito a matrizes religiosas, além de culinária, música e comportamento para a constituição identitária do povo brasileiro, verificamos que o Brasil serviu de inspiração para Angola, bem como a outros países de



língua portuguesa, sobretudo por via das “fontes de encantamento” (CHAVES, 2005, p. 269), como o futebol, mas, principalmente, como referência para um ideal de independência política em relação à metrópole portuguesa.

É desse modo que verificamos, como aspecto condutor dessa liberdade enquanto inspiração para vislumbre de autonomia, a assimilação angolana da literatura brasileira. Não podemos, é claro, dizer que Angola se espelha e “deve tributo”, como se sua produção literária seja/fosse um “ramo” da brasileira; trata-se, antes, de um complexo processo de assimilação antropofágica, distante daquela configuração colonial na medida em que atua como estímulo e força motriz, considerando o fato de que:

O pesadelo colonial enseja o desejo de independência, fazendo crescer a necessidade de encontrar modelos fora da matriz opressora. Valorizando as afinidades que a participação africana na população brasileira havia semeado, prevalece – principalmente entre os escritores angolanos, cabo-verdianos e moçambicanos – a convicção de que no Brasil havia um patrimônio apto a inspirar a criação de um movimento cultural integrado ao projeto sócio-político voltado para a libertação. (CHAVES, 2005, p. 267/268)

Assim, não são raras as declarações de escritores africanos sobre a interferência de aspectos da literatura brasileira, sobretudo aquela realizada no começo/meio do século XX – vide Jorge Amado, José Lins do Rego, João Guimarães Rosa, entre outros – em suas respectivas formações identitárias. Por outro lado, observamos como, mesmo que tardiamente, as literaturas africanas de língua portuguesa têm penetrado no mercado

editorial (e no imaginário) brasileiro, sobretudo após o estabelecimento da lei 10.639/2003, que orienta o currículo escolar no sentido de inserir a história e cultura africana e afro-brasileira no ensino básico. Além de conduzir a estudos cada vez mais sistemáticos para a compreensão dessas permutas supranacionais em várias áreas do conhecimento, essa ascensão possibilita (ou ao menos contribui, em larga escala) para a reparação de uma lacuna até pouco tempo desmerecida.

Assim, tal inserção, aqui analisada sob a perspectiva literária (mas que existe sob várias outras), também nos capacita na tarefa de não medir esforços para a desarticulação daquele racismo estrutural, dando lugar a um pressuposto empático na medida em que nos encontramos e “somos e vivemos África” nas entranhas mais profundas de nosso vir a ser pós-colonial. Analisar os discursos contra hegemônicos nos auxilia nesse reconhecimento, configurando uma epistemologia que, sob o viés literário, nos informa sobre:

[...] as sensibilidades discordantes, os eventos omitidos pelo discurso oficial [...], as vozes em dissenso, as visões menos monocromas, menos apologéticas e menos subservientes ao poder político. O ponto de partida desse protocolo de transmissão de “conteúdos históricos” é a ideia de que o autor – em pleno domínio e responsabilidade sobre o que diz, ou faz as suas personagens dizerem – psicografa os anseios e demônios de sua época, dando voz àqueles que se colocam, ou são colocados, à margem da “voz oficial”: *daí poder pensar-se que o indizível de uma época só encontra lugar na literatura.* (MATA, 2007, p. 2, grifo nosso).



3 BERNARDO ÉLIS E OS ERMOS DE GOIÁS

Logo, a constituição desses modelos exige uma proposta metodológica comparatista que destoa daquelas tradicionais, baseadas num cânones em pedestal e na noção de fontes e influências; agora, voltamos os olhares para um exercício que busca identificar, a partir da constituição fluida e trançada de identidades nacionais, intersecções, aproximações e distanciamentos entre obras de países de língua portuguesa como mecanismos de estreitamento de “relações com nosso bloco linguístico-cultural” (ABDALA JR, 2014, p. 55), as quais “configuram um mundo de fronteiras múltiplas e questões identitárias” (ABDALA JR, 2014, p. 55) amplas, plurais, despregadas do raciocínio imperial, eurocêntrico; a urgência, enfim, é de uma abordagem crítico-comparativa solidária e cooperativa, buscando nas relações intertextuais (mas não só nelas) as possíveis aproximações e distanciamentos entre as obras selecionadas.

Eis, portanto, a confirmação de um método que recorre ao que é próprio a esses países de matriz portuguesa, sem desmerecer as particularidades linguísticas baseadas em oralidade de cada qual, mas reiterando que esse:

[...] comunitarismo linguístico-cultural constitui um ponto de partida político e estabelece, para nós, um “nó”, em termos de redes comunicacionais, de onde abrimos “janelas” igualmente múltiplas. Pelo comunitarismo cultural, podemos mostrar rostos diferenciados, em diálogos com outros. (ABDALA JR, 2014, p. 55).

Situado num lugar de confluência linguística e cultural derivada de outras regiões do país, como Norte, Sudeste e Nordeste, Goiás é estado centralizado e privilegiado geograficamente, ainda que negligenciado em relação ao reconhecimento de autenticidade e valor de suas manifestações culturais, incluindo sua literatura.

Assim, se os olhares de uma certa hegemonia crítica brasileira se voltam (timidamente) para o estado após a publicação de *Tropas e Boiadas* (1917), de Hugo de Carvalho Ramos, há de se notar que essa reverência é profundamente aquém da relevância estilística deste autor, onde “já não é só a cor local que interessa [...], e sim, a sorte das criaturas” (TELES, 2007, p. 49), oferecendo diretrizes para uma espécie de localismo de amplitude. Logo, se nesta obra o autor atua com pioneirismo num momento em que a literatura se encontrava em transição para um ideário social que finalmente visibilizava os interiores até então desconhecidos pelos grandes centros, é a prosa de Bernardo Élis que insere Goiás através de uma escrita que, consonante com seu antecessor, extrapola o clichê pitoresco em voga na literatura brasileira do momento. Nesse sentido, concordamos que o viés regionalista entranhado no primeiro livro de contos de Bernardo Élis, intitulado *Ermos e Gerais* (1944), “ora se traduz trágico, ora cômico, ora quase fantástico; [...] migra do sublime presente na natureza dos ermos e gerais para a revelação do grotesco na alma subterrânea do homem que habita esses lugares” (MARCHEZAN *apud* BASTOS, 2006, p. 176), dando visibilidade e protagonismo a esse sujeito subalternizado.



Publicado em 1944, portanto pouco mais de 20 anos após as diretrizes enunciadas pela Semana de Arte Moderna, Élis protagoniza essa verdadeira “transformação na narrativa brasileira” (TELES, 2003, p. 09), destoando do habitual na medida em que “assume deliberadamente a forma do conto e rompe corajosamente com a tradição nordestina do romance de 1930” (TELES, 2003, p. 11), destacando-se ao passo que sintetiza “[...] as tendências literárias na década de 1940, abrindo caminho para as grandes experimentações de Guimarães Rosa” (TELES, 2003, p. 12). Essa relevância, defendemos, encontra *locus* já em “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”, primeiro conto de *Ermos e Gerais* e responsável por variedades de sentido e amplas possibilidades de interpretação e análise, as quais fomentam a crítica literária até a atualidade. Nesse sentido, a proposta deste trabalho é examinar algumas características que o aproximam (bem como o distanciam) do conto “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”, de José Luandino Vieira.

3.1 ADJETIVAÇÃO/QUALIFICAÇÃO COMO AMBIÊNCIA, E MISÉRIA DO SER CONTRA A FÚRIA DO MUNDO: UM OLHAR PANORÂMICO SOBRE “NHOLA DOS ANJOS E A CHEIA DO CORUMBÁ”

O conto analisado representa o espaço rural e patriarcal típico dos interiores remotos do Brasil, enfatizando a tradição de agentes

sociais alheios ao processo de modernização anunciado pela Marcha para o Oeste varguista após 1930¹.

Situação curiosa acerca dessa circunstância é o fato de Bernardo Élis estar inserido no arcabouço intelectual de Goiânia, a então nova, “moderna e planejada” capital de Goiás, ainda que sua trajetória como escritor atue artisticamente a favor dos alheados a esse mesmo processo. Não é intenção deste artigo alongar a discussão a respeito dos macrofatores que condicionam a publicação e circulação da literatura em Goiás, ou até mesmo dos aspectos biográficos do autor, mas, apenas como menção, basta percebermos que “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” é originalmente publicado na primeira edição da Revista Oeste, em 1942, sendo este um periódico institucional capitaneado pela equipe mudancista vinculada ao interventor (e principal responsável pela transferência de capital de Vila Boa para Goiânia), Pedro Ludovico Teixeira. Também nesse sentido, vale a menção de que sua primeira obra de contos, *Ermos e Gerais*, é publicado em 1944 via subvenção da Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos, sob iniciativa do primeiro prefeito da recém inaugurada Goiânia, Venerando de Freitas Borges. De fato, Élis está inserido no projeto de poder desta nova configuração política, administrativa e cultural de Goiás, ainda que, literariamente, seu olhar esteja apontado para os que não foram contemplados por esse mesmo processo – e outras narrativas também podem confirmar

¹Muito resumidamente, pode-se dizer que os maiores sintomas da Marcha para o Oeste em Goiás foram a deposição da oligarquia Caiado e inserção dos políticos do Sul e Sudeste do estado sob comando de Pedro Ludovico Teixeira, nomeado interventor, e, posteriormente, a construção de Goiânia e transferência de capital. O último “pilar” da Marcha seria, ainda, a construção de Brasília, nos anos 1960. Essa configuração foi fortemente amparada pelo campo discursivo, dada a incorporação do “novo”, do “moderno” em contraposição ao “antigo” e “ultrapassado” atribuído à Vila Boa, antiga capital. Para uma explicação mais detida, v. Chaul (2018).



essa assertiva². Retomando a materialidade textual de “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”, percebemos a reverência dada à tradição que compõe o imaginário e os costumes dos tipos sociais do sertão brasileiro (“Fio, fais um zoio de boi lá fora pra nois”³ como “simpatia pra fazer estiar”), presentes numa condução expressiva e pausada, representando a subserviência da personagem Nhola desde os tempos remotos até o evento narrado.

Nesse sentido, é também notória a ambiência miserável, em que a escassez de recursos físicos e sociais trança a narrativa através de uma caracterização sequencial que qualifica os estados, ora das pessoas, dominadas, mas, principalmente, da natureza, dominadora: de um lado, Nhola, “a velha”, “com ar de estupor”, que se “arrasta pelo chão” como uma “cadela”, “entrevada”, é sucedida por um escurecimento “nevrótico” diante de uma noite qualificada como “irremediável” e que chega com espectro de “doença fatal”. Quelemente, filho, se esconde de modo “analfabeto” da chuva que, por sua vez, é “forte”; come um feijão “brancacento”, “cascudo” e veste calça de algodão “cru”, demonstrando que o único controle que tem da natureza, pelo que come e pelo que veste, é reles. Em outro momento essas pessoas ouvem do rio “ronco confuso” e “rouco” nas imediações daqueles terrenos “baixos e caludosos” por onde se erguia o rancho, conferindo algum mistério a essas imediações, as quais, elas sim, pela própria caracterização do que é humano e do que não é, dominam as pessoas, inertes diante da escassez e do

esquecimento, “jogadas” que estão à própria sorte num interior alheado do furor desenvolvimentista do Brasil da época.

Assim, defendemos que tamanha adjetivação reitera miséria e “grada” a narrativa até a ocorrência da catástrofe, numa ambiência tensa e profundamente imagética que, logo na segunda página, antecipa tanto a desgraça que vem - “nos tempos de cheias os habitantes ficavam ilhados” - quanto prenuncia que a situação requereria um conhecimento basilar do solo, o que, por ventura, poderia evitar o golpe desferido por Quelemente em Nhola no momento catártico do conto; isso se dá pela inserção de uma adversativa: “mas a passagem da várzea era rasa e podia-se vadear perfeitamente”. Tamanha inocência, refutando a ignorância, dá aspecto *trágico* não pelo viés de *poíesis* dessa palavra, que pode remeter *tragédia* enquanto forma, mas, antes, enquanto qualificação anterior, como gesto decorrente do “abandono do homem pelo sistema social - tendo em vista a situação de enorme miserabilidade em que viviam - e de sua impotência, diante da força dos elementos da natureza” (FARIA, 2017, p. 47). Assim, o poderio das águas, “escachoantes, rugindo, espumejando”, atua alinhado com a “treva do céu parado, do céu defunto, do céu entrevado, estuporado” e fomenta uma enxurrada que já deve ter vitimado tantos outros desamparados, na medida em que traz consigo “vozes de pesadelo, resmungo de fantasmas, timbres de mãe ninhando filhos doentes e uivos ásperos de cães danados”, isso sem contar o desabamento das estruturas do rancho pela

2Repetimos que a intenção deste subtópico é a análise do conto “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”, mas vale a menção de que outros textos célebres de Élis, como “A Enxada”, atuam como recursos à denúncia diante daquele mesmo processo político de transição. Em “A Enxada”, as tónicas são as relações de poder permeadas pela divisão social do trabalho, racismo e dívidas contraídas pela questão agrária, tão comuns num estado de persistência rural e economia de abastecimento como Goiás.

3Para evitar repetições de citação, todas as aspas a partir daqui até o fim de 3.2, quando não referenciadas, fazem menção ao conto “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”, retirado de Élis (2003).



força da chuva, reiterando, sucessivamente, a hegemonia das águas frente aos desamparados da terra.

Por fim, essas mesmas águas refletem uma imagem fantástica que, definitivamente, vitaliza a supremacia da fúria do mundo frente à impotência e miséria do ser, dando abertura para o que talvez seja a mais bela imagem do conto, novamente conduzida pelo traçado incansável dos adjetivos, ambientando a circunstância com um encadeamento metafórico que é revelador de tensão. Se essa capacidade de destruição advinda da natureza também empatiza o leitor que, termo a termo, vive a angústia dos seres que protagonizam a cena, há, no entanto, essa graduação que desfecha a circunstância com morbidez, demonstrando a maestria de Élis ao trazer elementos pouco habituais para a estética regional: “abriam-se estranhas gargantas resfolegantes nos torvelinos malucos e as espumas de noivado ficavam boiando por cima, como flores sobre túmulos”.

4 BREVE PANORAMA HISTORIOGRÁFICO SOBRE A LITERATURA EM ANGOLA E A LINGUAGEM COMO ARTIFÍCIO DE RESISTÊNCIA EM JOSÉ LUANDINO VIEIRA

A exemplo de países onde a formação de literatura dialoga intrinsecamente com a constituição social (como de praxe em antigas colônias), Angola passou por fases de replicação de uma tintura estética importada (ou, antes, implantada à força pela ex metrópole), até certos autores direcionarem preocupação efetiva para as demandas locais.

Desse modo, foi basicamente por volta do meio do século XX que manifestações culturais, sobretudo literárias, “incendiaram” um país desgastado pelo colonialismo, atuando como força motriz para as já urgentes demandas por independência política.

Nesse sentido, a voz de José Luandino Vieira é consequência de gerações anteriores, sobretudo aquela responsável pelo movimento cultural *Vamos descobrir Angola!*, cunhado por volta de 1948. Com a demarcada intenção de “estudar a terra que eles tanto amavam e tão mal conheciam” (ERVEDOSA, 1985, p. 81), eclode o *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola*, que materializa, a partir de 1951, a revista *Mensagem – A voz dos naturais de Angola*, veiculando, predominantemente, poemas de caráter empenhado, alinhados com a denúncia da empresa colonial. Em 1957, a *Sociedade Cultural de Angola* reinicia a publicação do jornal *Cultura* (este fundado em 1945, mas rapidamente interrompido), o qual, na esteira de *Mensagem*, revela autores vários, como o contista José Luandino Vieira (ERVEDOSA, 1985, p. 101/102/103), entre outros.

Conforme anunciam fontes da historiografia literária angolana, essa efervescência só pode ser compreendida com a amplitude devida se considerarmos a reverberação de produções literárias brasileiras, quase coetâneas, na medida em que aqueles jovens estudiosos de Luanda e de centros universitários em Lisboa e Coimbra:

Sabiam muito bem o que fora o movimento modernista brasileiro de 1922. Até eles havia chegado, nítido, o “grito do Ipiranga” das artes e letras brasileiras e a lição dos seus escritores mais representativos [...]. O exemplo desses escritores ajudou a caracterizar a nova poesia e ficção angolanas, mas é, certamente, num



fenômeno de convergência cultural que poderemos encontrar as razões das afinidades das duas literaturas. A mesma amalgama humana, frente a frente nas duas margens do Atlântico tropical, em presença de condições ecológicas quase idênticas, teria de conhecer reacções e comportamentos muito semelhantes. Da mesma forma se poderá explicar a receptividade dos angolanos em relação aos ritmos afro-brasileiros e afro-cubanos. (ERVEDOSA, 1985, p. 84/85, grifo nosso).

Logo, se o excerto acima por si só afirma a relevância do método adotado neste trabalho, convém, rapidamente, ressaltar o lugar de José Luandino Vieira na escrita de ficção em Angola, sobretudo pela obra *Luuanda*, “pertencente a esse momento de unificação cultural. [...] Há nele uma ficção não apenas distinta, linguística e ideologicamente, do discurso colonialista, mas engajada da soberania para o seu povo” (SILVA, 2013, P. 136).

4.1 LUUANDA E A DUBIEDADE DESTRUÇÃO/REGENERAÇÃO DA NATUREZA

Com publicação datada de 1964, a obra em questão foi escrita em 1963 durante o tempo em que Luandino esteve no pavilhão correccional da Polícia Internacional e de defesa do Estado (PIDE). Cabe ressaltar que o autor “foi preso antes da guerra colonial, em 1959, e voltou a ser preso e condenado a 14 anos de prisão por ‘atividades subversivas contra a segurança externa do Estado’, em 1961” (SILVA, 2013, p. 133).

Assim, representando com fidelidade, mas não sem recorrer a artifícios estilísticos de

verossimilhança para isso, os três contos elencados em *Luuanda* trazem à tona a vida nos musseques, bairros populares e em grande parte ocupados pelas cubatas, sendo estas habitações feitas com restos de materiais de construção, tal qual aparenta ser o modesto rancho de Nhola dos Anjos e Quelemente no conto de Bernardo Élis. O que se vê em “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos” é a representação da miséria desses lugares através da vida de Zeca, criança que mora com a avó e que é constantemente humilhada, revelando a condição de pobreza extrema derivada do colonialismo. Importa, aqui, compreender como a natureza é representada, e em como a configuração espacial de uma Luanda pré independente atua em desagravo ao tipo social dos personagens representados para, em seguida, traçarmos o plano comparatista.

Se “falar da escrita na narrativa luandina é falar de uma experiência com a resistência” (SILVA, 2013, p. 135), destaca-se, em primeiro plano, a oralidade como marcação de identidade nativa em detrimento da língua europeia. No caso desse autor, “[...] as marcas da terra deixam de ser apenas conteúdo para impregnarem a estrutura de cada uma das narrativas. A comunhão entre o narrador e o narrado integraliza-se, redesenhando o roteiro da nacionalidade planejada” (CHAVES, 2000, p. 79), reiterando o protagonismo de “personalidades” populares num jogo dialético entre encadeamento textual e marcadores de identidade, recurso comum nas literaturas africanas de língua portuguesa.

Por outro lado, um plano de destaque na narrativa é a representação da natureza, artifício que oscila, ora pelo impacto negativo das chuvas, ora por certo caráter regenerativo e que pavimenta os poucos momentos de conforto vivenciados pelos personagens. Assim, se no início, “quando saiu o grande



trovão em cima do musseque, tremendo as fracas paredes de pau-a-pique e despregando madeiras, papelões, luandos, toda gente fechou os olhos assustada" (VIEIRA, 1982, p. 06), deixando, inclusive, "cubatas caídas e as pessoas para escapar morrer" (VIEIRA, 1982, p. 7), essa mesma chuva revela "que os capins, aqueles que conseguiam espreitar no meio das lagoas, mostravam já as cabeças das folhas lavadas e *brilhavam uma cor mais bonita para o céu ainda sem azul nem sol*" (VIEIRA, 1982, p. 7, grifo nosso); se quando Zeca Santos chegou em casa "encontrou tudo parecia era mar: as paredes deixavam escorregar barro derretido; as canas começavam aparecer; os zincos virando chapa de assar castanhas, os furos muitos" (VIEIRA, 1982, p. 7), em seguida, as precipitações também atuam como "barulho da vida" (VIEIRA, 1982, p. 17) na pequena digressão que revela a ambientação do cotidiano que a personagem Nga Xíxi levava quando jovem:

Tem o soprar do vento, o bater dos zincos; nalguns sítios, o cantar da água a correr ainda e, em cima de tudo, misturando com todos os ruídos, o zumbir das vozes das pessoas do musseque, falando, rindo, essa música boa dos barulhos dos pássaros e dos paus, das águas, parece sem esse viver da gente o resto não podia se ouvir mesmo, não era nada. (VIEIRA, 1982, p. 17)

Para além da chuva, outra representação que merece destaque é a presença de uma "Sape-Sape", árvore de grande alcance situada numa região mais urbanizada de Luanda, onde Zeca Santos é repelido por divergências étnicas após entrevista de emprego. Essa circunstância parte de uma figuração de força nativa na medida em que denota resistência às adversidades naturais de um processo de

urbanização excluente, logo, mais um indício revelador do paradoxo globalização-colonialismo/tradição-particularismo, sendo a voz narrativa do conto sempre congruente com o segundo plano, na medida em que, como nesse caso, acompanha a triste e solitária caminhada do menino:

Assim, ali sozinho, de todos os lados as grandes casas de muitas janelas olhavam-lhe, rodeavam-lhe, parecia era feitiço. Sem mais água, só mesmo com a chuva é que vivia e sempre atacado no fumo preto das camionetas, indo e vindo no porto, que ali era o caminho delas, *como é essa árvore ainda tinha coragem e força para pôr uma sombra boa, crescer suas folhas verdes sujas, amadurecer os sape-sapes que falavam sempre a frescura da sua carne de algodão e o gosto de cuspir longe as sementes pretas, arrancar a pele cheia de picos.* (VIEIRA, 1982, p. 25, grifo nosso)

Em seguida, Zeca Santos ainda seria humilhado mais duas vezes: primeiro por Delfina, que não entende seu gesto supostamente "agressivo" quando, na verdade, se tratava de tontura e náusea motivada por fome extrema; e pela própria avó que, insistindo na crítica ao comportamento do jovem em usar o pouco dinheiro que dispunha para comprar uma camisa amarela, "brinca" que tinha comida, desmente e em seguida cai com aparência de desespero, mesma sensação de Zeca, agora embebido em culpa, tanto por não poder desfrutar dos anseios de sua idade dada a condição social, quanto, e principalmente, pela fome que infesta o casebre.



5 PEQUENO QUADRO COMPARATISTA E CONCLUSÕES COMO PONTO DE PARTIDA

Desde o protagonismo da gente baseada nos valores e tradições dos interiores até a atuação dos elementos da natureza (e que, em ambos, não apenas ambienta, mas, antes, protagoniza as respectivas histórias, na medida em que atuam como símbolos decisivos na construção de sentidos), são várias as congruências entre os contos selecionados.

Pela via da constituição das personagens, temos particularidades semelhantes entre Nhola dos Anjos e Vavó Xixi: a primeira, entrevada, há 40 anos vivia a expectativa de sair daquele lugar hostil, sendo a condução narrativa reveladora de um passado distante com traços de dignidade, ainda que dependente, ora do avô, ora do marido e agora do filho, reiterando os costumes de uma sociedade patriarcal. Passiva (antes por obediência ao costume) em relação às figuras masculinas, Nhola também sofre a força destruidora da natureza sucessivas vezes, a qual extingue o gado pela erva daninha, primeiro, e mata o marido e esposa do filho através da maleita, depois, efetivando a dupla relação dominação/dominado pelo golpe que sofre do filho e pela explosão da chuva que faz transbordar o rio.

Já na narrativa de Luandino há uma digressão mediada pelo sonho que remonta ao passado de Nga Xixi, numa época em que “nada que faltava lá em casa, comida era montes, roupa era montes, dinheiro nem se fala...” (VIEIRA, 1982, p. 16). Sofredora de reumatismo, essa figura, também de velhice evidente, usa de sua sabedoria tal qual o pedido do riscado no chão mole de Nhola dos Anjos, no entanto, atuando aqui, de modo sinestésico:

Assim, quando vavó adiantou sentir esses calores muito quentes e os ventos até não querer mais soprar como antigamente, os vizinhos ouviram-lhe resmungar talvez nem dois dias iam passar sem a chuva sair. Ora a manhã desse dia nasceu com as nuvens brancas – mangonheiras no princípio; negras e malucas depois – a trepar em cima do musseque. E toda a gente deu razão em vavó Xixi: ela tinha avisado, antes de sair embora na Baixa: a água ia vir mesmo. (VIEIRA, 1982, p. 5)

Além dessa espécie de “precognição” típica da sabedoria pela idade, e que se perde nas intempéries da vida em função da condição social de cada uma das personagens, os dois contos também se aproximam pela constituição de Quelemente e Zeca Santos, o primeiro relegado à miséria num espaço esquecido pelo processo de pretensa modernização que atravessa a constituição do estado de Goiás a partir de 1930, e o segundo, num espaço dominado pelas interferências do colonialismo. Esse descaso atinge ambos de maneira brutal: Quelemente, que pretendia sair dali há anos, desfere um golpe na mãe durante a enchente, por desespero em salvar a si e ao filho, mas, também, por não conhecer a terra em que vive; simultaneamente, Zeca Santos se revolta consigo mesmo e, num momento de culpa pela fome que passa, sai, grita e bate a porta da cubata, deixando a avó trêmula e sem entender o motivo. As duas agressões podem ser justificadas, primeiro, pela falta de consciência da terra e do próximo, no caso, a mãe, e, segundo, pela tomada de consciência da terra e do próximo, agora a avó, sendo ambas dependentes dessas figuras masculinas que são dominadas pelas conjunturas externas que atingem a todos, verticalmente, numa espécie de “efeito dominó”.



Essas congruências, circunscritas por um ambiente de miséria, revelam muito sobre a constituição social desses dois países, aproximando a Angola pré independência das profundezas do Brasil alheado ao dito

progresso enunciado pelo projeto de nação pós-1930. Nesse sentido, é possível traçar um pequeno quadro comparativo visando entender essas aproximações:

<i>Nhola dos anjos e a cheia do Corumbá</i>	<i>Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos</i>
Patriarcalismo, desenvolvimentismo excludente e representação do espaço rural típico dos interiores do Brasil;	Segregação social e espacial (trânsito entre urbano, desenvolvido, e rural, relegado) pela chave do colonialismo;
Oralidade e tradição como ponto de partida para uma estética dialeticamente regional e universal;	Oralidade e tradição como marcador de identidade e resistência cultural pela língua;
Natureza hostil e dominadora, representada por um encadeamento estrutural que reduz o humano frente a imponência da terra;	Natureza como ambição estética dúbia, atuando de modo destrutivo ou como representação de resistência e esperança, em cumplicidade com o efeito do gesto humano no momento narrado.

Fonte: Autores, 2024.

Desse modo, concluímos que as aproximações constitutivas desses países podem ser verificadas pela chave de uma análise crítico-comparatista em literatura. No presente trabalho a identificação é constituída pelo gênero conto, narrativa com “visada intensa de uma situação, real ou imaginária para a qual convergem signos de pessoas e de ações em um discurso que os amarra” (BOSI, 2006, p. 8), em ambos os casos, por aspectos tão estranhos quanto próximos na medida em que se confundem.

Os fatos representados por Luandino, concluímos, poderiam muito bem derivar de circunscrição temática feita em Goiás, bem como a visada de Élis não destoa em quase nada do que apregoa Luandino, separando-se, naturalmente, as especificidades étnicas e identitárias, particulares (e que também ressoam em Élis, na medida em que a própria fonética de *Nhola* remete a África...) e,

sobretudo, os recursos estéticos de fins políticos adotados pelos dois autores – portanto, outra semelhança. Assim, se “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 2006, p. 153), temos, aqui, duas amostras de maior relevo, tanto em si, quanto postas frente a outra, dadas as coincidências estéticas. Essas coincidências representam, talvez como lição maior, que o homem está ligado à terra que o recebeu e lhe fornece meios de sobrevivência física, econômica, emocional, artística e espiritual com sua superabundância e sua permanência, apesar dos desmandos contra si e das terríveis catástrofes, ainda que sem desconsiderar o resultado de coincidências outras, históricas e sociais, como as já citadas, entre Brasil e Angola.



Referências

ABDALA JR, Benjamin. O comparatismo literário entre os países de língua oficial portuguesa: perspectivas político-culturais e reflexões comunitárias. In: BERGAMO, Edvaldo A.; PANTOJA, Selma; SILVA, Ana Cláudia da (Orgs). **Africa contemporânea em cena: perspectivas interdisciplinares**. São Paulo: Intermeios, 2014.

BASTOS, Alcmeno. Ermos e Gerais (contos goianos). Resenha. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, nº 8, 2006. Disponível em <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/121/122>. Acesso em 17 de outubro de 2021.

BOSI, Alfredo. Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. 15^a reimp. São Paulo: Cultrix, 2006.

CHAVES, Rita. José Luandino Vieira: consciência nacional e desassossego. **Revista de Letras**, São Paulo, nº 40, p. 77-98, 2000. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/27666735>. Acesso em 15 de outubro de 2021.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: Experiência Colonial e Territórios Literários**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial (Estudos Literários, 20), 2005.

CHAUL, Nasr Fayad. Goiás e a construção da modernidade. In: **Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade**. Goiânia: Editora UFG, 2018.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ÉLIS, Bernardo. Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá. In: ÉLIES, Bernardo. **Os melhores contos de Bernardo Élis - Seleção de Gilberto Mendonça Teles**. 3^a ed. São Paulo: Global, 2003.

ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da Literatura Angolana**. Luanda/Angola: 2K – União dos Escritores de Angola, 4^a ed, 1985.

FARIA, Zênia de. O trágico e o grotesco em narrativas de Bernardo Élis. In: BRITO, Tarsilla Couto de. FLORES JR, Wilson José (Orgs). **100 anos de Bernardo Élis**. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2017.

MATA, Inocência. **A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões**. Luanda/Angola: Editora Nzila, 2007.

SILVA, Zoraide Portela. Escrita e infância nas estórias de Luandino Vieira: uma leitura de **Luuanda**. Politeira: História e sociedade. Vitória da Conquista, v. 13, nº 2, p. 133-152, 2003. Disponível em <https://periodicos2.uesb.br/index.php/politeia/article/view/3713> Acesso em 07 de janeiro de 2024.

TELES, Gilberto Mendonça. A síntese su/realista de Bernardo Élis. In: ÉLIS, Bernardo. **Os melhores contos de Bernardo Élis - Seleção de Gilberto Mendonça Teles (Introdução)**. 3^a ed. São Paulo: Global, 2003

TELES, Gilberto Mendonça. **O conto brasileiro em Goiás**. 2^a ed. Goiânia: Editora da UCG, 2007.

TRIGO, Salvato. Da urgência do comparatismo nos estudos literários luso-afro-brasileiros. In: **Ensaios de Literatura Comparada**. Lisboa: Vega, 1991.

VIEIRA, José Luandino. Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos. In: **Luuanda**. São Paulo: Ática, 1982



DA ESSÊNCIA ÀS RETICÊNCIAS DE MANOEL DE BARROS: UM EXERCÍCIO DE (RE)INVENÇÃO DA REALIDADE QUE HABITO

FROM THE ESSENCE TO THE RETICENCE OF
MANOEL DE BARROS: AN EXERCISE IN
(RE)INVENTION OF THE REALITY I INHABIT

Fernando Freitas dos Santos

Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade do Porto – Portugal, na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará – Brasil e na Brown University – Estados Unidos. Bolsista Produtividade em Pesquisa - Nível 2 - CNPq – Brasil. Professor da Universidade Federal de Goiás – Brasil.
E-mail: nandofreitascg@gmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0000-8602-0165>

Wagner Corsino Enedino

Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Professor Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil.
E-mail: wagner.corsino@ufms.br
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2096-538X>



RESUMO: As reticências, representadas por três pontos consecutivos, podem indicar uma pausa, uma suspensão ou a continuidade de um pensamento. Nesse aspecto, podem ser usadas no início de uma frase para indicar uma ideia que precede ou no final para sinalizar que há um pensamento inacabado. Dessa forma, neste estudo, as reticências operam como ponto de partida para compreender a incompletude da existência. O encontro do poeta Manoel de Barros (2010) com relevantes teóricos como Antonin Artaud (2006), Guy Debord (1997) e Gilles Deleuze (1998) é criado em um espaço de atravessamentos e de lembranças. Partindo da autoetnografia como abordagem metodológica, este estudo é motivado por uma frase de Manoel de Barros que termina com reticências, convidando à reflexão sobre a vida como um rascunho de pássaro. Pretende-se, assim, questionar as fronteiras entre a ficção e a realidade por meio das experiências vividas e (re)inventadas de um sujeito em busca de ser pipa.

Palavras-chave: Ficção; Realidade; Manoel de Barros.

ABSTRACT: Ellipsis, represented by three consecutive dots, can indicate a pause, a suspension or the continuity of a thought. In addition, they can be used at the beginning of a sentence to indicate an idea that precedes or at the end to signal that there is an unfinished thought. Thus, in this study, Ellipsis operates as a starting point to understand the incompleteness of existence. The encounter of the poet Manoel de Barros (2010) with relevant theorists such as Antonin Artaud (2006), Guy Debord (1997) and Gilles Deleuze (1998) is created in a space of crossings and memories. Starting from autoethnography as a methodological approach, this study is motivated by a quote from Manoel de Barros that ends with an ellipsis, inviting some reflection on life as a bird's eye sketch. The aim is, therefore, to question the boundaries between fiction and reality through the lived and (re)invented experiences of a subject seeking to be a kite.

Keywords: Fiction; Reality; Manoel de Barros.

1 AS RETICÊNCIAS COMO PONTO DE PARTIDA...

Já dizia Manoel de Barros (2010, p. 152): "A gente é rascunho de pássaro. Não acabaram de fazer...". Os três pontos na horizontal, conhecido como reticências, traz a ideia de continuidade, de algo inconcluso e, também, demonstra a provocação do poeta que deixa para o leitor a difícil tarefa de pensar a existência que, caracterizada pela incompletude, ainda está por fazer. O poeta evidencia a ideia do sujeito como um ser em processo. O pássaro é a referência do rascunho. Fico me questionando sobre o motivo de pensar o ser humano como rascunho de tal ave. Atravessado pela provocação de Manoel de Barros, divago. Aqui me permito a levantar hipóteses e a criar situações ficcionais baseadas em minha realidade. A poesia manoelina provoca um olhar para o meu "eu". Por isso, coloco-me em exercício de pensar sobre o rascunho da minha existência e olho para o caminho que até aqui trilhei para encontrar o meu "eu passarinho".

O meu encontro com Manoel de Barros impulsiona o que o Gilles Deleuze (1998) chama de devir. Para o filósofo, "devir é jamais imitar, nem fazer como, nem se ajustar a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade" (DELEUZE, 1998, p. 10). O devir rompe com o prosaico e o ordinário de modo a firmar-se na invenção. Devir provoca o atravessamento e carrega o sujeito para um espaço que dissolve o habitual. Brechas que fogem do já conhecido e do trivial. É justamente nesse espaço que a poética de Manoel de Barros encontra-se. É o espaço que não se enquadrar em processos formais e que preza pelos "despropósitos". Sua poesia, marcada pela celebração das grandezas do ínfimo, convoca-me a abandonar as vestes do convencional e a adentrar os territórios inexplorados da minha própria subjetividade.



Nesse sentido, a abordagem de pesquisa autoetnográfica alinha-se à natureza intimista e reflexiva que percorro por meio da poesia de Manoel de Barros.

Sylvie Fortin (2009, p.83) explica que: “A autoetnografia [...] se caracteriza por uma escrita do ‘eu’ que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si” (FORTIN, 2009, p. 83). Essa abordagem permite que eu não apenas observe, mas participe ativamente da narrativa, mergulhando nas camadas subjetivas da minha própria geografia. Assim como o poeta encontra beleza nas pequenas coisas e nas peculiaridades do cotidiano, a pesquisa autoetnográfica me oferece a oportunidade de explorar e (re)inventar territórios percorridos e pretendidos. Ao adotar essa abordagem, busco não apenas compreender, mas também expressar as complexidades do meu íntimo de maneira autêntica.

As considerações de Sylvie Fortin (2009) se alinham com as análises dos estudiosos Aline Brilhante e Claudio Moreira (2016), os quais destacam que a autoetnografia estabelece uma ponte entre o pensar e o sentir, costurando a relação entre o objetivo e o subjetivo. Nesse contexto, a abordagem autoetnográfica confere voz ao pesquisador, que não apenas é o autor do texto, mas também se revela como um ser imerso em suas próprias emoções e experiências. Segundo os autores:

A autoetnografia escorrega, evita definições simplistas. É a colisão entre as ciências humanas e as artes, as teorias e as emoções, a “performatividade” – o que acontece agora – e a performance – o que já aconteceu (estudo feito) – é a presença do corpo do(a) pesquisador(a) na linha de frente da pesquisa, no momento da

criação (texto ou a performance/apresentação) (BRILHANTE; MOREIRA, 2016, p. 1100)

Por isso, a autoetnografia permite que eu me torne tanto o sujeito quanto o objeto da pesquisa, proporcionando um espaço para a reflexão profunda e a exploração das interconexões entre minha história pessoal e o contexto sociocultural. A pesquisa autoetnográfica, ao incorporar elementos da minha própria vivência, torna-se uma forma de dar voz às experiências muitas vezes silenciadas, capturando a poesia inerente aos detalhes singulares do meu mundo interior.

Instigado por questões subjetivas intocadas, escolho o Teatro como área de formação. Para além de uma decisão profissional, a linguagem teatral possibilitou um olhar para as reticências do meu ser. Desde muito novo tive minha expressividade limitada e cerceada dentro do meu lar. Já me percebia diferente dos outros garotos dos quais conviviam. Entendi desde cedo que não correspondia às expectativas de meus pais. Eles decidiram, por volta dos meus nove anos de idade, matricular-me em uma escolinha de futebol. Eu detestava. Todas as segundas e quartas-feiras, às oito horas da manhã, minha frustração contrastava com a empolgação de meu pai que adorava me presentear com meiões e chuteiras. Mal sabia que seus presentes eram para mim um artefato de angústia e dissabor. Os meiões não me davam energia a mais para correr pelo campo e as chuteiras não me protegiam das constantes boladas que me eram acertadas. Quando estava em jogo não conseguia prestar atenção na bola e tampouco era ágil com os pés.

De um lado, o que aguçava o meu olhar eram as pipas que, empinadas pelas crianças próximas



ao campo de futebol, cortavam o céu. Não, eu não queria empinar pipa. Eu almejava ser e voar como a pipa. Constantemente me perguntava: Como é observar as coisas do alto? O vento lá de cima sopra mais forte? Qual a sensação de rasgar as nuvens? As inúmeras confabulações contribuíam para o tempo passar mais rápido e logo a aula terminar.

Por outro lado, elas também colaboravam para que eu sempre fosse o último do time a ser escolhido e, na maioria das vezes, receber do treinador um apito ensurdecedor muito próximo ao meu ouvido. Minha atenção era constantemente por ele chamada. No campo de futebol só ficava o meu corpo físico porque o meu subjetivo fugia na primeira oportunidade que aparecia. Por isso, optar pela carreira teatral pareceu-me o caminho mais viável para me experimentar como pipa.

No Teatro, além de pipa, também podia ser jogador de futebol. No espaço de experimentação da linguagem teatral não havia apito ensurdecedor e boladas no rosto. Ali eu era hábil em dribles e potente nas arrancadas de bola. Gilles Deleuze e Félix Guattari (2008) chamam esse lugar de devir sensível, cuja instância de força é capaz de produzir desvios e adquire novos sentidos. É o lugar em que o ficcional extrapola as fronteiras da realidade e atua como “[...] instrumento para traçar linha da vida”, ou seja, para provocar os “devires reais” latentes no mundo (DELEUZE; GUATTARI, 2008). Por isso, colocar o meião e a chuteira deixou de ser angústia e, no espaço do jogo teatral, tornou-se acalento e respiro para a alma.

2 DO CORPO SEM ÓRGÃOS AOS ÓRGÃOS SEM CORPO: (DES)PROPÓSITOS DO TEATRO EM ATOS E CENAS

O Teatro possibilitou percorrer as reticências do meu “eu”. Durante a minha formação acadêmica conheci a proposição estética e artística de Antonin Artaud (2006) que, em olhar atento as questões de seu tempo, criticou a séria dicotomia entre corpo e mente presente na sociedade ocidental. A partir disso, propôs uma atuação artístico-teatral que coloca em tensão a tênue linha entre a ficção e a realidade. Ele entendia o universo teatral como oportunidade de remodelar a vida e, por tal motivo, constatou que: “É preciso acreditar num sentido de vida renovado pelo teatro no qual o homem, impavidamente, torna-se senhor daquilo que ainda não existe, e que o faz nascer” (ARTAUD, 2006, p. 08). Entendi, assim, por meio dos ensinamentos de Antonin Artaud, que no teatro pouco representei. Nele, tornei-me senhor da minha subjetividade, pois ali eu era ouvido e minha voz não era silenciada. A luz do palco iluminava o meu eu tão apagado pelo mundo real que eu habitava.

Por falar em mundo real, aprendi a subvertê-lo quando conheci o teatro de Antonin Artaud (2006) e os poemas de Manoel de Barros (2010). Para além de viver uma ficção, me provocam a encarar a minha realidade. Faço morada em meu corpo e, de forma mais profunda e sensível, em constante devir, (re)invento-me. Assim como sugestiona Antonin Artaud (2006), o teatro chegou em mim como peste. Foi aos poucos se alastrando pelo meu corpo e, em processo de atravessamento, arrebatou-me. Para o encenador francês, o teatro precisa ser visto como lugar de contágio. De acordo com as suas palavras, “[...] há no teatro, como na peste, algo



de vitorioso e de vingativo ao mesmo tempo. Sente-se que esse incêndio espontâneo que a peste provoca por onde passa não é nada além de uma imensa liquidação" (ARTAUD, 2006, p. 25). Fui contaminado. A peste do teatro não só consumiu os meus órgãos, como também adentrou em minha alma. A vingança veio com a liquidação do meu silenciamento. No teatro, fui exorcizado em um processo que indica, de acordo com Antonin Artaud (2006, p. 25) "[...] a presença de um estado que é, por outro lado, uma força extrema em que se encontram em carne viva todos os poderes da natureza no momento em que lá está prestes a realizar algo essencial". Olhar para o meu eu tornou-se essencial. Percorrer a minha geografia subjetiva tornou-se viável em um espaço de vida, cuja água é carregada em peneiras.

O encenador Antonin Artaud, inconformado com questões de seu tempo, problematiza as noções de ficção e de realidade por meio de sua proposição artística e estética que não apenas representa a realidade, mas que a transforma e a (re)inventa. Para Antonin Artaud (2006), a dissociação entre corpo-mente colocou em crise o reconhecimento do indivíduo na sociedade ocidental e, consequentemente, a dificuldade de perceber-se na vida. Segundo ele, "[...] quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam" (ARTAUD, 2006, p. 08). As formas que o encenador francês se refere diz respeito às objetivações e representações da cultura ocidental. Pensar a vida, para ele, é um mergulho consciente no mais íntimo das pulsões inconscientes. É o pertencimento do universo subjetivo presente no arcabouço pessoal de cada sujeito. Por isso, utiliza-se da linguagem teatral como via de acesso para o encontro de si.

Potência de encontro de si é o que eu também percebo nos poemas de Manoel de Barros. De modo a perpassar o universo ficcional, a provocação do poeta em carregar água na peneira promove em mim uma injeção de vitalidade e faz com que eu olhe para a minha existência que ainda está por fazer, ou seja, para a incompletude do meu ser. Entendi por meio das palavras de Manoel de Barros que, se o avião tropeça em passarinhos, eu posso ser pipa. Ser movido pelo vento a cortar as nuvens do céu é experimentar os "despropósitos" da existência. Com Manoel de Barros eu me reconheço humano e me (re)invento como sujeito no mundo.

Manoel de Barros e Antonin Artaud sentados à sombra de uma grande árvore olhando para o horizonte... No espaço da ficção eu crio o encontro dos dois. Manoel traz à tona suas lembranças da infância e aborda a vida com o olhar de uma criança. Artaud olha para a existência como um processo ritualístico, cujas capacidades perceptivas precisam ser afetadas para que os sujeitos se sintam vivos. O espaço do teatro e da poesia ali num mesmo lugar, juntos e imbricados a ponto de não conseguir dissocia-los. Dois homens, diferentes realidades e um mesmo propósito: existir no grande horizonte das reticências...

O que me chama a atenção, a partir de Manoel de Barros e Antonin Artaud, são as noções de ficção e de realidade. Quando um poeta faz que um garoto carregue água na peneira ou, então, quando um encenador propõe um desnudamento no teatro a ponto dos



envolvidos terem seus corpos sem órgãos¹, é notório o elemento ficcional vigente. Carregar água na peneira no plano da lógica é irreal, assim como um sujeito sem órgãos é um ser sem vida. Tais feitos são possíveis no campo da ficção. Logo, poderia assim pensar que a ficção e a realidade se contrapõem. No entanto, como fuga do pensamento dualista, interesso-me a direcionar uma mirada para as noções de ficção e de realidade como complementares. É pensar como os elementos ficcionais operam no plano da realidade.

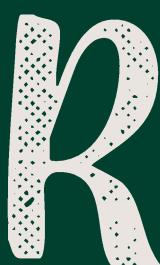
O caminho de análise traçado por Nicolau Sevcenko (2003) contribui para a compreensão de tais noções, vista de forma integrada em vez de análoga. Segundo suas palavras: “A literatura, portanto, fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Ela é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos” (SEVCENKO, 2003, p. 30). Para o autor, o lugar ficcional da literatura possibilita uma narrativa reelaborada de um contexto histórico, cujos fatos não atenderam a expectativa e, tampouco, foram de encontro ao esperado daquele que conta. Dessa forma, (re)criar os fatos é (re)inventar a realidade. Já dizia Manoel de Barros (2010, p. 458) que: “Escrever o que não acontece é tarefa da poesia”. Por isso, dentro da perspectiva manoelina, a poesia possibilita ir além de uma mera transcrição da realidade à medida que permite (re)inventar o mundo real de forma a acessar um lugar subjetivo e poético.

Pensar o ficcional na poesia é pensar a concretização de um ser/estar no mundo de maneira expressiva e capaz de expandir a compreensão da realidade. Convém, ainda, sublinhar que, o ficcional, na tênue linha com o real, é (re)inventado por algo concreto e latente que bate à porta e, muitas vezes, entra na residência particular do sujeito à revelia e, sem pedir licença, o atravessa. O sujeito atravessado e inconformado com diversas questões do mundo que habita, impossibilitado de modifica-lo no campo material, (re)inventa-o por meio do jogo simbólico.

3 MANOEL DE BARROS E GUY DEBORD EM CENA: ESPETÁCULOS E VERSOS EM (DES)PROPÓSITOS

São potentes os despropósitos de Manoel de Barros em meu eu, proporcionando uma via de acesso e pertencimento à minha morada subjetiva. Em *Exercícios de ser criança* (2010), por exemplo, o poeta pantaneiro nos convida a despir-nos das armaduras pragmáticas do cotidiano para adentrar-nos em um mundo singular que, devido a lógica da correria adulta, é de difícil acesso. Exercitar-se a ser criança e olhar intimamente para o nosso eu, é o desafio proposto pelo poeta pantaneiro. Afinal de contas, já nos alertava Guy Debord (1997, p. 18), que, em uma sociedade bastante

¹ A expressão “corpo sem órgãos” foi utilizada por Antonin Artaud em *O Teatro e seu Duplo* (2006) para descrever um estado de ser além das limitações e estruturas convencionais do corpo humano. Não se refere literalmente à ausência de órgãos físicos, mas sim a uma concepção metafórica e simbólica. O encenador francês propõe a ideia de um corpo que transcende as funções e hierarquias corporais tradicionais de modo a alcançar um estado de comunicação visceral de uma expressão artística que rompe com as convenções sociais e a racionalidade dominante.



capitalista, torna-se “evidente a degradação do ser em ter”.

Não sei se Manoel de Barros conhecia a abordagem filosófica do pensador francês acerca da sociedade do espetáculo, no entanto, aqui me aventuro a propor um diálogo entre os dois. Guy Debord (1997), desvela o fetichismo do capital e afirma que “o espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social [...]. A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura” (DEBORD, 1997, p. 31). Para o teórico, é evidente o esfacelamento da identidade do sujeito moderno que, não mais se reconhece, e vive sob o jugo do ter.

Por falar em jugo, interessa-me trazer a imagem dessa peça feita de madeira cujo propósito é de unir dois bois a fim de que tenham o mesmo compasso para puxar o arado. Penso que essa seja uma boa imagem para exemplificar o sujeito apontado por Guy Debord (1997) que se move em um ritmo intenso, e, não é capaz de olhar para si. O sujeito vê a sua frente apenas mercadorias e não percebe o revolver da terra ocasionado pelo arado que puxa. O solo em melhores condições de aeração serve apenas para fertilizar mais e mais consumo. A grande questão é que esse consumo é de mercadorias alheias às necessidades do íntimo, que sequer é acessado. O consumo ocorre a partir de ditames e necessidades do boi ao lado que determina o compasso da corrida. Tempo de interiorização é tempo perdido. De costas para o solo lavrado, o sujeito é incapaz de selecionar as sementes que ali serão plantadas. Em sua constante e ininterrupta corrida, deixa que em seu solo seja germinado aquilo que é incapaz de escolher. Nesse sentido, não há pertencimento de seu terreno subjetivo. É assim que o espetáculo se configura e, de

acordo com Guy Debord (1997, p. 108), esse lugar “[...] como organização social da paralisia da história e da memória, do abandono da história que se erige sobre a base do tempo histórico, é a falsa consciência do tempo”.

O diálogo que aqui proponho entre Manoel de Barros e Guy Debord não acontece por meio do jugo. Levo em consideração a particularidade de seus respectivos compassos. De um lado, um sujeito europeu, nascido na França na década de 1930, com forte base marxista e afeiçoado às artes, em especial ao cinema. Por outro lado, nascido em 1916, na região centro-oeste do Brasil, um indivíduo cuja infância é marcada pela natureza pantaneira; bastante conhecido e prestigiado por suas invenções verbais e neologismos, é capaz de fazer das palavras o seu lugar de “despropósitos”.

Importante também destacar que esse diálogo é mediado pelos atravessamentos do meu terreno subjetivo. A realidade dos caminhos que trilhei aliada à latência dos meus desejos, converge para que agora eu possa criar os entrelaçamentos desses autores. Não que essas amarras sejam inéditas, até mesmo porque é possível que outros pesquisadores já as tenham feito. No entanto, o ineditismo aqui acontece a partir da mediação que faço baseada em minha subjetividade.

As dores de um garoto ao receber constantes apitos ensurdecedores pelo fato de experimentar-se como pipa dialoga com a teoria de Guy Debord (1997) ao denunciar a dificuldade do sujeito moderno em percorrer os seus territórios subjetivos por estar localizado em um espaço arraigado pela ditadura do ter. Mais do que ser pipa, em concordância aos apontamentos de Guy Debord (1997), sentia uma grande força social que me empurrava a apenas querer ter pipas. Ser pipa no lugar em que cresci é desejo de



gente tola, pois me ensinaram que, mesmo que não seja estabelecida qualquer tipo de relação com as pipas, o importante era apenas tê-las.

Entendi, sob pena de muitas dores, que querer ser pipa era o mesmo que nadar contra a corrente. Mas, que somente dessa maneira, seria capaz de criar minhas próprias narrativas em vez de reproduzir as que pelos outros sujeitos eram criadas. Aprendi com Manoel de Barros que minha tolice, por muitos consideradas como algo negativo, pode ser uma grande virtude e querer ser pipa é escrever a minha própria história de forma consciente e crítica ao tempo pelo qual eu pertenço. Por essa razão, a mediação dialógica entre Manoel de Barros e Guy Debord é tão potente e profícua. Por meio deles, consigo visualizar a diferença entre o espaço do espetáculo e do “despropósito”. A pesquisadora e crítica literária Maria Rita Kehl (2004), a partir dos estudos de Guy Debord, explica que “[...] a publicidade, a telenovela, o jornalismo/espetáculo e o cinema de massas dirigem-se permanentemente a um sujeito que deve ser ‘todo mundo’ e não é particularmente ninguém” (KEHL, 2004, p. 159).

O espetáculo, de acordo com os estudos de Guy Debord (1997), é uma maneira de organização social em que as imagens e representações substituem a existência concretizada. O teórico francês denuncia que os sujeitos aprisionados em um mundo de ilusões têm suas vivências plasmadas em mero entretenimento e, por isso, clama por uma profunda ruptura desse grande espetáculo a fim de uma verdadeira emancipação individual e coletiva. O espetacular neste espaço configura-se pela inércia do sujeito, cuja vida é alicerçada em um sistema que transforma as relações sociais em mercadoria e as pessoas são espectadoras passivas de uma cultura baseada na aparência e no consumo de indústrias midiáticas.

Nessa esteira de pensamento, Douglas Kellner (2001) tece uma relevante discussão acerca da indústria das mídias. Para o autor, os indivíduos dialogam com os produtos da indústria cultural por meio da divulgação de produtos midiáticos que ditam regras e formam opiniões pautadas em valores éticos e morais. Não se trata apenas de uma indústria que fabrica produtos, mas que vende ideias e valores. De acordo com suas palavras, “[...] as culturas da mídia e de consumo atuam de mãos dadas no sentido de gerar pensamentos e comportamentos ajustados aos valores, às instituições e às crenças e às práticas vigentes” (KELLNER, 2001, p. 12).

O autor ainda acresce que, em busca de lucro, a mídia provoca ressonâncias com o que acontece na vida das pessoas para que elas possam mergulhar naquilo que lhe é oferecido. O autor afirma que o discurso midiático dialoga diretamente com o eco da vida social. Ele afirma que “o rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente” (KELLNER, 2001, p. 9). Cumpre, ainda, destacar a provocação do autor acerca das questões ideológicas que a cultura da mídia carrega. O autor assinala que, “[...] há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais” (KELLNER, 2001, p. 9). Para o teórico, a ideologia é a forma de propagar como a visão de mundo de determinado grupo social é considerada natural e normal em vez de cultural. O objetivo do discurso ideológico é fazer com que as ideias de determinada classe social sejam propagadas como norma, ou seja, um sistema



de dominação que busca naturalizar certos princípios e valores.

Por isso, querer ser pipa foge da lógica do espaço do espetáculo, uma vez que o olhar é limitado e, assim como os antolhos são colocados nos cavalos impedindo-os de ter uma visão mais ampla do caminho que percorrem, abstrair é insanidade e transgressão. O espetáculo ocorre enquanto o sujeito corre puxando o arado e nas terras que lavra é plantado aquilo que não lhe pertence. Correr é mais importante do que pertencer. Reproduzir é mais cômodo do que descobrir novas geografias.

Neste insano cenário, confesso que por diversas vezes senti dúvidas e, sem saber exatamente a via da caminhada, transitei entre o espaço do espetáculo e do “despósito”. O dilema entre conseguir a aprovação social e perceber as latências subjetivas, por muito tempo ressoou em mim de forma desarmônica e confusa. Entre lá e cá, sem saber exatamente onde estava, eu caminhava. Não posso negar as marcas que o espaço do espetáculo deixou, e ainda deixa, em meu corpo. Às vezes elas operam como sinal de alerta para que eu não transite mais pelas vias do jugo. Mas, há de se levar em conta que nem sempre as percebo. Isso ocorre quando a memória, como forma de proteção, arquiva os momentos de dores para que não seja mais preciso revivê-los. Por este motivo, procuro cultivar o espaço dos “despósitos”.

O cultivo deste solo é inspirado no lirismo de Manoel de Barros. O arado é movido por sutilezas. A sensibilidade fica aguçada e, embora nem sempre seja um lugar confortável, é o espaço que possibilita o acesso ao rascunho do pássaro e dos rastros da minha existência. Neste espaço entro em deriva. Em vez do ponto final, eu aceito a condição das reticências. Não

tenho rota determinada, mas tampouco nego a importância da bússola. Solto o remo para perceber a nuance das águas. Compreendo a relevância do ponto final, mas escolho finalizar meus veros com reticências...

4 CONSIDERAÇÕES (IN)CONCLUSAS: DA ESSÊNCIA ÀS RETICÊNCIAS...

Ser rascunho de pássaro em uma oração que termina com reticências me conduziu até aqui. Muito além de ideias conclusivas, me afeiçoo ao inacabado. Inspirado por Manoel de Barros, criei encontros ficcionais, transitei pela crítica de espaços espetacularizados e percebi que um corpo sem órgãos é um corpo com vida. De Artaud a Debord, das feridas às cicatrizes, da ficção à realidade, me propus a embarcar em um exercício de (re)invenção da minha cartografia subjetiva. Neste céu autoetnográfico, experimentei os ventos da minha existência. Ao habitar o meu eu, neste processo de escrita, dou vazão às minhas reticências. São as minhas incompletudes como pesquisador, como filho, como sujeito que, provocado por Manoel de Barros, busca contemplar o mundo com a essência de um passarinho.

Neste percurso, percebo-me como uma pipa. Diferente das asas do pássaro, que planam no céu impulsionadas pela força dos ventos, minha trajetória é marcada pelo sopro da incompreensão. Ser pipa era um desejo que muitos viam como um devaneio. Por isso, por muito tempo negligenciei esse anseio até encontrar o Teatro. Lá, às custas de grandes dores, compreendi que podia não apenas



interpretar papéis, mas também experienciar, por meio de um espaço potencial de jogo, as geografias que me foram tolhidas. A peraltagem de Manoel de Barros com as palavras reforçou ainda mais o que aprendi no Teatro. O poeta dos “despropósitos” me incentivou a valorizar aquilo que muitos consideravam trivialidade. Ele me inspirou a reescrever a minha história, mesclando fatos reais com situações que transitam numa tênue linha entre a realidade e a ficção. Neste cenário, em vez de ponto final, experimento as possibilidades das reticências. Aqui, agora, eu sou pipa...

O exercício das reticências integra a minha essência. Cartografo uma geografia ficcional aberta a lacunas e afeiçoada aos hiatos. Crio minha ficção em tensão com a realidade que me atravessa. Já alertava o filósofo Heráclito (2012, p. 141): “nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos. Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio. Aos que entram nos mesmos rios afluem outras e outras águas”. Sigo em deriva como naufrago da minha existência e, ao revisitar os rios que já adentrei, percebo que já não são mais os mesmos. Mergulhar no meu passado não é apenas revivê-lo, mas recriá-lo com a afluência da ficção. Coloco-me à deriva e me oriento pelo livro *Exercícios de ser criança* (2010), projetado por Manoel de Barros, em busca de perceber que aviões tropeçam em passarinhos, que na peneira é possível carregar água e que ser avoado é passarinhhar. Entro em deriva nas águas da ficção a ponto de não mais conseguir separá-la do real. Entro em deriva para (re)inventar-me e, conduzido pelas reticências manoelinhas, (re)crio a realidade em que habito.

Referências

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. Trad. Jacó Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.
- BRILHANTE, Aline Veras Morais; MOREIRA, Claudio. **Formas, fôrmas e fragmentos**: uma exploração performática e autoetnográfica das lacunas, quebras e rachaduras na produção de conhecimento acadêmico. *Interface* v. 20, p. 1100. Botucatu: UNESP, 2016. Disponível: <https://www.scielo.br/j/icse/a/8S9dbpbvtbgrn34bZFnKZSF/?lang=pt&format=pdf> Acessado em 27 fev de 2024.
- COSTA, Alexandre. **Heráclito**: fragmentos contextualizados. São Paulo: Odysseus, 2012.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Trad. Aurélio Guerra Neto *et al.* Editora 34: São Paulo, 2008.
- FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. *Revista Cena*, n. 7, 2009.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.
- KEHL, Maria Rita. Visibilidade e espetáculo. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. (Orgs.). **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2004.



SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão:**
tensões sociais e criação cultural na Primeira
República. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras,
2003.



DE ONDE VIM E PARA ONDE VOU? UMA LEITURA DOS CONTOS “LUVINA” E “NOS HAN DADO LA TIERRA” DE JUAN RULFO

WHERE DID I COME FROM AND WHERE AM I
GOING? A READING OF THE SHORT STORIES
“LUVINA” AND “NOS HAN DADOS LA TIERRA” BY
JUAN RULFO

Job Lopes

Doutor em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil. Realiza estágio pós-doutoral na Universidad de Jaén – Espanha.

E-mail: jobliteratura@hotmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-4232-4237>

RESUMO: O presente artigo busca refletir os aspectos regionais e históricos abordados pelo escritor mexicano, Juan Rulfo, em seus contos, “Luvina” e “Nos han dado la tierra” publicados em 1953, que contemplam a obra “El Llano en llamas”. Os personagens que constituem os contos, representam as características e tradições de suas cidades, eles descrevem de onde vieram e se questionam para onde irão? Relatam problemáticas de cunho social e geográfico. O autor apresenta contos, que retratam a Revolução mexicana de 1910 e a Reforma agrária e diante desses conflitos, os protagonistas tecem suas angústias e anseios em relação a vida e a região que vivem. A literatura de Rulfo, em meados do século XX, revela uma nova perspectiva, busca dar visibilidade às qualidades regionais, ao homem do campo e ao saber local, que será analisado a partir do antropólogo Geertz (1989/1997) e pelos teóricos, Moreira (2010) e Katz (2002).

Palavras-chave: México; Regionalismo; História; Campo.

ABSTRACT: This article seeks to reflect the regional and historical aspects addressed by the Mexican writer, Juan Rulfo, in his short stories, “Luvina” and “Nos han dado la tierra” published in 1953, which include the work “El Llano en llamas”. The characters that make up the tales represent the characteristics and traditions of their cities, they describe where they came from and ask themselves where they will go? They report social and geographic problems. The author presents short stories, which portray the Mexican Revolution of 1910 and the Agrarian Reform and in the face of these conflicts, the protagonists weave their anxieties and desires in relation to life and the region they live in. Rulfo's literature, in the middle of the 20th century, reveals a new perspective, seeking to give visibility to regional qualities, rural people and local knowledge, which will be analyzed based on the anthropologist Geertz (1989/1997) and the theorists, Moreira (2010) and Katz (2002).

Keywords: Mexico; Regionalism; History; Field.

1 INTRODUÇÃO

Carlos Juan Nepomuceno Pérez Rulfo Vizcaíno, popularmente conhecido como Juan Rulfo, um dos maiores escritores da Literatura Mexicana, bem como da América Latina. O autor tece uma obra intimamente ligada ao seu lugar de origem, as suas raízes e ao passado. Nasceu em Apulco, uma região da cidade de Sayula, província de Jalisco, em 16 de maio de 1917 e faleceu em 7 de janeiro de 1986 na Cidade do México. Foi um escritor entremeado com o povo, trabalhou como vendedor ambulante e posteriormente foi funcionário do serviço de migração. A partir de suas experiências, o autor configura uma escrita de tradições, cultura e regionalismo, apresentando marcas e contrastes do seu país.

Os contos rulfinhos abordam uma temática regional, na qual delineiam os traços de um determinado local, descrevem os costumes, crenças e tradições. Assim o escritor reconstrói e apresenta lugares, povos e culturas. Valendo-se dessa abordagem, a fundamentação teórica parte do antropólogo Geertz (1989), como principal teórico para discutir problemáticas que envolvem o homem, a sociedade e a região que vive. A escrita de Julfo, dialoga com lugares e sentimentos humanos, principalmente de pertencimento, origem e identidade. Um dos maiores conflitos do regionalismo abordado por Rulfo é a desigualdade e a injustiça social.

Os contos analisados nesse artigo, “Nos han dado la tierra” e “Luvina” (1953), abordam características regionais e históricas, bem como as consequências geradas pela Revolução Mexicana e a Reforma agrária. Os protagonistas de “Nos han dado la tierra” são compostos por quatro camponeses, Melitón, Faustino, Esteban e o narrador-personagem, a falta de estudo e conhecimento de ambos, os



levam a perder suas terras e aceitarem arbitrariamente do Governo, um vale deserto e sem vida, chamado "Llano", onde são obrigados a viver. Em "Luvina", o conto é narrado de forma melancólica e nostálgica, partindo das recordações de um ex-professor rural, que não tem seu nome identificado, ele relata como é a vida no povoado e as mazelas que assolam sua existência e o lugar.

2 PARA ONDE VOU? "NOS HAN DADO LA TIERRA"

Para onde vou? Um questionamento, que muitas vezes assola os indivíduos e leva a reflexão do lugar no qual está e para onde deve-se ir. Conflito esse, que se constitui no conto "Nos han dado la tierra" (1953) de Juan Rulfo. Quatro homens: Melitón, Faustino, Esteban e o narrador-personagem, assim um grupo de agricultores, perdem suas terras e partem em busca de um local de solo fértil, onde possam ter fonte de renda e alimento. O conto, apresenta um vilarejo distante e abastado, quase inabitável, como espelho da vida rural de uma determinada época.

O grupo de camponeses perdem suas terras e ganham do governo um deserto seco e improutivo, chamado "Llano", como é descrito no trecho a seguir, "No, el Llano no es cosa que sirva. No hay ni conejos ni pájaros. No hay nada. A no ser unos cuantos huizaches trespeleques y una que otra manchita de zacate con las hojas enroscadas; a no ser eso, no hay nada. Y por aquí vamos nosotros. Los cuatro a pie". (RULFO, 1953, p.27). As terras recebidas pelos homens do governo, são apontadas por

eles, como um lugar onde nada pode ser cultivado, improdutivas, elas se tornam a anulação da vida no campo e de sua permanência, o personagem reclama, que nada nasce, ""No, el Llano no es cosa que sirva. No hay ni conejos ni pájaros. No hay nada." (RULFO, 1953, p.27).

Os agricultores no conto, vivem da agricultura, eles representam um universo simbólico próprio de uma vida no interior. O sujeito rural que habita o campo, é aquele que se identifica em um grupo e com um lugar, o que faz se diferenciar dos demais. Ele segue suas próprias tradições e normas culturais, que entre os seus, são compartilhadas. É um local de costumes, crenças e sabedoria popular que se guia pelo ritmo da natureza, pela interpretação de seus pares e que considera os signos naturais e a religiosidade como leis. Os homens do conto, são humildes e essa simplicidade pode-se analisar no trecho,

Vuelvo hacia todos lados y miro el Llano. Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga. Sólo unas cuantas lagartijas salen a asomar la cabeza por encima de sus agujeros, y luego que sienten la tatema del sol corren a esconderse en la sombría de una piedra. Pero nosotros, cuando tengamos que trabajar aquí, ¿qué haremos para enfriarnos del sol eh? Porque a nosotros nos dieron esta costra de tepetate para que la sembráramos. Nos dijeron: -Del pueblo para acá es de ustedes. Nosotros preguntamos: -¿El Llano? -Sí, el Llano. To do el Llano Grande. Nosotros paramos la jeta para decir que el Llano no lo queríamos. Que queríamos lo que estaba junto al río. Del río para allá, por las vegas, donde están esos árboles llamados casuarinas y las paraneras y la tierra buena. No este duro pellejo de vaca que se llama Llano (RULFO, 1953, p.28).



Não há diálogo com os agricultores no conto, eles recebem terras improdutivas, que são dadas como se fossem grande fonte de produção agrícola. Todavia o que ocorre é o oposto, recebem do governo pelas mãos do delegado, uma imensidão de terras que não podem ser cultivadas, pela razão de serem áridas, secas e rochosas, nas quais apenas cactos e lagartixas conseguem sobreviver, a descrição do autor revela, um cenário de angústia e seca, "Sólo unas cuantas lagartijas salen a asomar la cabeza por encima de sus agujeros, y luego que sienten la tatema del sol corren a esconderse en la sombrita de una piedra" (RULFO, 1953, p. 28). Se nem os animais conseguem se movimentar em um local, onde só existem pedras para sombrear, assim se torna impossível cogitar a germinação de plantas ou frutos. O que corrobora para que a vida humana tenha dificuldades de sobrevivência nessa localidade, dessa forma, consequentemente os personagens se obrigam a ir embora da região.

A partir de uma perspectiva histórica, a reforma agrária mexicana, despertou consequências devastadoras na população, os mais atingidos foram os produtores rurais. Dividindo as opiniões nas cidades urbanas, a reforma foi polarizada em dois lados: em um encontravam-se os aristocratas agraristas, apoiados pelo governo civil, do outro, estavam os indígenas e camponeses sem apoio nenhum ou contando apenas com as interseções da igreja. Esse embate de forças, gerou inúmeras vítimas desse conflito, as marcas da destruição e da violência, ficaram visíveis nos sujeitos e nas cidades. Casas foram demolidas, famílias expulsas, animais assassinados, árvores derrubadas e cidades abandonadas. Esse cenário mórbido e contundente que Rulfo vivenciou enquanto criança e que aborda no conto. Segundo Moreira,

Esses diálogos criativos com a tradição local não se limitaram ao literário. Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo tinham um profundo interesse pela antropologia e a história local, e um amplo conhecimento resultado da dedicação de uma vida à leitura, por exemplo, das crônicas coloniais e todo o tipo de relato histórico e mesmo à pesquisa em arquivos como o do Instituto Geográfico Histórico. Havia também uma rica base de tradições orais populares que Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo conheciam profunda e intimamente (MOREIRA, 2010, p. 312).

A literatura de Rulfo ajuda a contar a história dos povos mexicanos, de uma maneira que o autor vai reconstruindo o passado por meio de suas obras. Os personagens transcendem a ficção e em diversos momentos, tornam-se reais, vão ganhando formas que os deixam muito próximos da História. Segundo Moreira (2010), a tradição oral, coletada e vivida pelo escritor sustenta enriquecedoramente os detalhes dos seus contos, que trazem as dores e as cores de uma região desolada. Melitón, Faustino, Esteban e o narrador-personagem, os quatro homens são retratos típicos dos agricultores mexicanos, do inicio do século XX, eles refletem a bravura e simplicidade de um povo, que lutou pela permanência em sua região, porém foram obrigados a deixá-la e partir. O retrato da desigualdade mexicana pode ser analisada pelo autor Friedrich Katz,

Outra profunda discrepância produzida no México pelo desenvolvimento porfíriano foi a crescente disparidade regional entre o Centro, o Sul e o Norte. Essa disparidade não era nova. Na verdade, remontava às origens da civilização na região. Muito antes da conquista europeia, tanto no centro quanto no sul a agricultura era intensiva, havia grandes cidades, uma sociedade altamente estratificada e uma cultura complexa, ao passo que a região norte era habitada por



caçadores e coletores nômades e por alguns agricultores primitivos. A chegada dos espanhóis introduziu novas diferenças nessas regiões. Na economia colonial da Nova Espanha o sudeste ficou bastante marginalizado, porque nele não foram encontrados recursos minerais. Em contrapartida o norte tornou-se parte fundamental da Nova Espanha colonial. Foram descobertas aqui algumas das minas mais ricas. (KATZ, 2002, p. 55).

O país se dividiu em regiões, o Centro e o Sul com intensa produtividade e cidades evoluídas, o Norte com regiões mais selvagens e pouco desenvolvimento e o Sudeste se tornou marginalizado pela falta de recursos minerais. O “Llano” no conto é abordado como as terras do Sudeste, inabitáveis, remotas e improdutivas, uma região devastada pela seca e pela fome. Os homens sem poder escolher onde ficar e sem condições para permanecer, são abandonados pelas políticas governamentais e pelas ações de reconstrução de suas terras. Assim partem em busca de uma vida melhor, apenas carregando uma galinha, deixando suas origens para trás. “Lleva puesto un gabán que le llega al ombligo, y debajo del gabán saca la cabeza algo así como una gallina. Sí, es una gallina colorada la que lleva Esteban debajo del gabán” (RULFO, 1953, p. 30). Esteban carrega pela estrada uma galinha, pela qual demonstra certa estima. O animal poderia servir de consumo, já que para muitas culturas, as aves são comuns nas refeições dos indivíduos. Porém, para cultura do Llano, a galinha é vista como um animal doméstico, o que simboliza os traços culturais de Esteban, que prefere cuidar da ave do que se alimentar dela.

Historicamente a Reforma agrária no México, deixou cicatrizes na memória e no coração do

povo, um período que aterrorizou e destruiu inúmeros campesinos, o país se dividiu e as famílias também. Os personagens do conto de Rulfo, denunciam em diversos trechos, as arbitrariedades das quais foram constantemente vítimas, “Espérenos usted, señor delegado. Nosotros no hemos dicho nada contra el Centro. Todo es contra el Llano... No se puede contra lo que no se puede. Eso es lo que hemos dicho... Espérenos usted para explicarle” (RULFO, 1953, p. 29). Os agricultores buscam por informação, tentam compreender por que foram retirados de suas terras? E porque devem permanecer com as novas – infecundas? São questionamentos que a Reforma deixou em centenas de mexicanos, que perderam suas casas e sua identidade local. De acordo com as pesquisas bibliográficas de Nunes (1980), Francisco Madero em 1910 elabora o Plano de San Luis de Potosí, buscando restituir indígenas e agricultores que foram expulsos de suas propriedades,

Graças à lei sobre as terras incultas, numerosos pequenos proprietários, índios em sua maioria, foram despojados de seus terrenos com a aquiescência da “Secretaria de Fomento”, ou por meio das punições dos Tribunais da República. É mais que justo restituir aos antigos proprietários as terras das quais eles foram arbitrariamente despojados. Determina-se a revisão de tais disposições ou decisões, impondo-se àqueles, ou a seus herdeiros que as adquiriram de forma tão imoral, a restituição a seus antigos proprietários, aos quais pagarão também uma indenização pelos prejuízos sofridos. Somente no caso de essas terras terem passado às mãos de terceiros, os antigos proprietários receberão uma indenização daqueles a quem as espoliações beneficiaram. (NUNES, 1980, p.89).



Para entendermos o contexto dos personagens de Rulfo, torna-se imprescindível revisitar a História para reconhecer as críticas que o escritor lança sobre ela. Para os homens do Llano não há uma possibilidade, apenas o cumprimento de uma ordem arbitrária e desumana. Eles necessitam aceitar as terras que foram dadas, ainda que sejam incultas, caso contrário, viverão sem nada e correrão o risco de perderem suas vidas: o que ainda pode ser chamado de existência, afinal ao serem expulsos de suas propriedades, perderam também sua identidade, suas raízes e uma parte de si.

Melitão e seus companheiros possuíam um valioso saber. Eram sujeitos que lidavam com a agricultura, ou melhor, com a sobrevivência em meio à natureza. Eram perspicazes em relação a terra, crédulos de suas origens, possuíam um conhecimento do clima, dos animais e da vida agrícola. Para Gerteez, os saberes locais se manifestam, “através de uma série de formas simbólicas facilmente observáveis, um repertório elaborado de designações” (1997, p. 95). Segundo o autor, o mundo é configurado por indivíduos que constroem suas formações culturais. Essas formações constituem cada ser e a forma de vida e de interação de cada grupo. Considera-se, de acordo com Geertz (1997), as línguas, as leis, a economia, a política, os mitos, as crenças, as artes e literatura, entre outros, como fontes de uma localidade, de uma identidade cultural.

As ideias a respeito da relação do homem com sua realidade, ganharam relevância no âmbito da teoria antropológica. Abordagem que se constitui através do trabalho de Geertz (1997). Segundo o antropólogo, “a cultura é a mediação entre o poder e o objetivo de sua ação”. Dessa forma, ocorre por um conjunto de significados, que são transmitidos historicamente por heranças genealógicas ou regionais, assim são

incorporadas por símbolos que se materializam em comportamentos. A partir da escritura, “O saber local” de Clifford Geertz, os saberes locais compõem à cultura e à vida dos indivíduos. Dessa maneira, resultam de informações contidas em determinados grupos humanos e orientam para a compreensão de um estilo de vida quotidiana. Os personagens do conto se inserem em um determinado grupo, constituem o seu próprio padrão de vida, com costumes – como o de cuidar de uma galinha, crenças e hábitos, que formam as características dos sujeitos dessa região.

Os saberes locais estão nos traços dos homens do Llano e nas suas vivências a partir do local onde moram. Eles são estruturados e concretizados pelas comunidades para sua transmissão no decorrer dos anos. “Por encima del río, sobre las copas verdes de las casuarinas, vuelan parvadas de chachalacas verdes. Eso también es lo que nos gusta” (RULFO, 1953, p. 31). Os agricultores apreciavam as aves e os animais, como se expressa no fragmento, mas receberam terras secas, onde não habitava nenhuma espécie de animal, a não ser aqueles capturados em outras regiões. O Governo não levou em consideração o saber local dos homens, e sim, sua inferioridade e desconhecimento para que pudessem dominá-los.

Analisa-se no conto, “Por encima del río, sobre las copas verdes de las casuarinas, vuelan parvadas de chachalacas verdes. Eso también es lo que nos gusta” (RULFO, 1953, p. 31), os personagens gostam da vida no campo, dos pássaros, das árvores, do rio, enfim de todos os aspectos que compõe sua região. Eles vivem do que plantam, são trabalhadores da terra e se essas são infecundas, não há ofício, é como se o indivíduo não existisse. Para o antropólogo em seus estudos sobre cultura, “somente um



nativo faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura" (GEERTZ, 1989, p. 13). Aqueles que não fazem parte desse contexto regional, enxergam o nativo à maneira que o convêm. Assim, o saber local, torna-se irreconhecível pelo Outro, pois para conhecê-lo, é preciso colocar-se numa posição igualitária, de transmissão e recepção.

3 DE ONDE VIM: "LUVINA"

Os sujeitos percorrem por diferentes cidades e regiões, e nessas andanças, o que cada um carrega é a bagagem de onde partiu. No que diz respeito a "Luvina", conto publicado em "El llano en llamas" (1953), pode-se dizer que, considerando o contexto regional, a obra também destaca características culturais que configuram esse lugar. A narrativa abordada no conto, segue uma linha histórica e regional, assim como "Nos han dado la tierra" (1953). Nesse conto, analisa-se uma perspectiva política operada por Lázaro Cárdenas, nos anos de 1930. Buscando por alfabetizar a população mexicana, diversos professores foram enviados a regiões inóspitas e distantes dos centros urbanos. Pela voz experiente do protagonista, um ex-professor rural da cidade, pode-se conhecer e acompanhar a história de San Juan de Luvina, a cidade onde esse professor passou grande parte da sua vida lecionando, o lugar é relatado para o novo docente que chega à região para trabalhar.

"Luvina" é um dos dezessete contos que compõe a obra "El Llano en llamas", este é um dos últimos contos a ser elencado à primeira edição da única obra contista do escritor

mexicano. Recordando do tempo em que viveu em Luvina, o protagonista com um saudosismo melancólico e muitas vezes frustrado, descreve geograficamente a região, revisitando as dores e angustias do povoado. Assim, ele narra como sua vida foi difícil e precária nesse lugar. Um dos trechos nos quais o ex-professor descreve a cidade,

[...] Y la tierra es empinada. Se desgaja por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde tan lejano. Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento, en tremolina, como si allá abajo lo hubieran encañonado en tubos de carrizo. Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras: esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas en la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes. Sólo a veces, allí donde hay un poco de sombra, escondido entre las piedras, florece el chicalote con sus amapolas blancas. Pero el chicalote pronto se marchita. Entonces uno lo oye rasguñando el aire con sus ramas espinosas, haciendo un ruido como el de un cuchillo sobre una piedra de afilar (RULFO, 1953, p. 40).

O povoado é descrito pelo personagem como uma região montanhosa, composta por inúmeros barrancos fundos, como se fossem abismos, um local que não há muito vento e possui poucas árvores, como vai se observando na fala do narrador, "Sólo a veces, allí donde hay un poco de sombra, escondido entre las piedras, florece el chicalote con sus amapolas blancas" (RULFO, 1953, p.40), pode-se analisar que a presença de flores e plantas são escassas e que o sol tende a ser forte nesse lugar. O título do conto já sinaliza para "Luvina" como a protagonista do enredo, a cidade e suas pluralidades culturais se tornam o personagem principal, dessa forma, o antigo professor se



apresenta em segundo plano em relação ao lugar. Diante dos aspectos regionais, o professor é personagem secundário, entretanto com relação às suas próprias memórias e registros, ele se constitui protagonista.

Revisitar a História torna-se relevante para interpretação da narrativa, uma vez que o autor se vale em sua escrita de aspectos sócio-históricos. Segundo Américo Nunes (1980), durante a presidência de Cárdenas (1934-1940), realizou-se uma grande transformação na estrutura fundiária mexicana. É relevante sinalizar que a divisão de terras no México iniciou nos governos precedentes, como pode ser analisado no conto "Nos han dado la tierra" (1953). Porém, a grande reforma ocorreu no governo de Cárdenas, uma das ações foi a nacionalização de várias empresas estrangeiras, especialmente as companhias petrolíferas e as ferroviárias. A agricultura mexicana nesse período, ainda carregava as marcas da sociedade colonial. As maiores e melhores terras eram de grandes latifundiários e os camponeses eram explorados, ao perder suas propriedades, obrigavam-se a trabalhar por pouco. Os camponeses durante a Revolução Mexicana, reivindicaram uma mudança na distribuição de terras, que foi parcialmente atendida pela Constituição de 1917 e pelos governos constitucionais da década seguinte. Todavia, as modificações introduzidas pelo governo de Lázaro Cárdenas, implicaram uma distribuição de terras muito maior e mais justa para os agricultores.

Diante desse contexto rural, o conto aborda dois focos narrativos: o que se desenvolve pelos relatos saudosistas do professor, contando suas recordações em um bar da cidade e o segundo, nas conversas em forma de monólogo, que ele tece com o novo docente que chegara ao local. O narrador-protagonista

não tem seu nome revelado, assim como seu interlocutor, da mesma forma que não há adjetivos que os caracterizem fisicamente. O que fica em evidencia nos diálogos, é a cidade, sua história e suas características locais, os únicos personagens identificados são secundários.

!Oye, Camilo, mándanos otras dos cervezas más! -volvió a decir el hombre. Después añadió: Otra cosa, señor. Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte está desteñido; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca. Todo el lomerío pelón, sin un árbol, sin una cosa verde para descansar los ojos; todo envuelto en el calín ceniciente. Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto,coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto... Los gritos de los niños se acercaron hasta meterse dentro de la tienda. Eso hizo que el hombre se levantara, y fuera hacia la puerta y les dijera: "¡Váyanse más lejos! ¡No interrumpan! Sigan jugando, pero sin armar alboroto (RULFO, 1953, p. 41).

Em meio a descontração de um bar, o protagonista tenta se distrair, pede uma cerveja, mas o diálogo continua linear, não há outra temática que seja mais forte e relevante que a cidade. O ex-professor, expressa os desamores e frustrações de viver nessa região, o céu nublado sempre, sem árvores, sem uma cor que mescle com o cinza, nessa descrição pode se observar um cenário melancólico, de um lugar sem vida, sem frutos, isto é, reflexo do abando do povo, que partiu para buscar algo melhor. "Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto,coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto" (RULFO, 1953, p.41). A descrição feita pelo personagem, revela uma cidade morta, em



todos os aspectos, pela falta da alegria do povo, pela ausência de cultivo, pela falta de esperança dos que ficaram e pela memória aterrorizante de quem viu sua comunidade ser devastada pelo Governo.

À história está comprometida com a racionalidade e com os fatos, ela busca a reconstrução do passado. Analisa-se o contexto histórico da Revolução de 1910 e a Reforma agrária de Cárdenas em 1934, como tempo que guia a obra de Rulfo. Já a memória é afetiva, guarda sentimentos e sensações. Ela recupera emoções, renova saudades e ajuda a superar ressentimentos ou alimentar rancores, além de “atualizar as lembranças agindo” (SEIXAS, 2004, p. 53). O ex-professor por meio da memória, transmite ao seu colega que chega à cidade, os seus sentimentos em relação ao tempo que viveu e ainda vive no lugar, são impressões tristes e nostálgicas de uma região castigada por seu passado.

Segundo os estudos de Geertz (1989), o espírito e o objeto materializam uma forma de viver e experenciar, dessa forma desenvolvem um modelo específico de pensar para o universo dos objetos, tornando os visíveis. Essa forma de viver apontado pelo pesquisador é denominada por ele como experiência coletiva. Ela que ajuda a determinar sua percepção de mundo, sua sensibilidade e emoções,

A capacidade de uma pintura de fazer sentido (ou de poemas, melodias, edifícios, vasos, peças teatrais, ou estátuas) que varia de um povo para outro, bem assim como de um indivíduo para outro, é, como todas as outras capacidades plenamente humanas, um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa própria experiência. (GEERTZ, 1989, p. 165)

De acordo com Geertz (1989), a capacidade que os objetos a nossa volta têm de gerar sentidos ou não, está relacionada a experiência individual e coletiva de cada um. Cada sujeito pode reagir a uma situação de variadas formas, o que vai depender da trajetória de cada um e como ele reagiu diante do que o atravessou. O que se analisa no protagonista do enredo, ele expressa ao novo morador da cidade, memórias e experiências coletivas e individuais, do que ele conhece sobre a região. “Luego, dirigiéndose otra vez a la mesa, se sentó y dijo: -Pues sí, como le estaba diciendo. Allá llueve poco. A mediados de año llegan unas cuantas tormentas que azotan la tierra y la desgarran” (RULFO, 1953, p. 42). Pela vivencia do personagem, ele constrói a sua história sobre a cidade, relata as poucas chuvas que ocorrem, informa das tempestades eventuais que assolam a região, devastando a terra. Comenta sobre a seca, a fome e a falta de fertilidade do local, essas características, são impressões suas, que ele constituiu ao longo do tempo.

O docente é o reflexo de um morador antigo da região, que passou toda sua vida por ali. Ele carrega em seu cerne, os traços e costumes daquele lugar, o fato de ter sido professor, corrobora ainda mais, pelo seu conhecimento do povo e dos acontecimentos que ocorreram na cidade. “As idéias são audíveis, visíveis e [...] tactíveis, que podem ser contidas em formas que permitam aos sentidos, e através destes, às emoções, comunicar-se com elas de uma maneira reflexiva.” (GEERTZ, 1989, p. 181). As sensações e memórias transmitidas pelo personagem em diversos momentos são negativas ou melancólicas, porém são fruto das vivências, eventos e das relações que se dissiparam nesse local, elas se comunicam nas falas do narrador conforme Geertz (1989). A partir do contexto histórico, pode-se



compreender que um povo, no qual foi obrigado a deixar suas terras e ir viver em uma região remota e improdutiva, não teria muitas alegrias para manifestar, a cidade na qual o educador passou toda sua vida, é consequência de uma má distribuição de terras, onde os aristocratas se apropriam das melhores regiões e os indígenas e camponeses ficaram com os lugares inóspitos.

O texto literário se constitui inúmeras vezes por sua essência ficcional e lírica, mas também por se tratar de um registro histórico e cultural. Segundo Geertz, “a cultura de um povo é um conjunto de textos, eles mesmos conjuntos, que o antropólogo tenta ler por sobre os ombros daqueles a quem eles [textos] pertencem” (GEERTZ, 1989, p. 321). O conto rulfiano transcende a obra literária, é um resgate histórico e cultural do México, apresenta um universo, muito além da ficção, mas o retrato de uma época e de uma região. A cidade ganha formas e contrastes, por intermédio das histórias do protagonista, os seus causos e ideias que levam os leitores a conhecerem esse lugar e compreender suas sutilezas.

O cenário de Luvina é descrito como um lugar tétrico e de paisagens melancólicas, por um calor que atormenta e por chuvas que devastam. É possível observar uma região despovoada, pelas falas do narrador-personagem e por seu monólogo apontando para ausência de moradores. Pelas percepções do protagonista, entende-se que na cidade só viviam pessoas bem idosas e mulheres abandonadas por seus maridos. Pela caracterização desses personagens, o leitor vai conhecendo os habitantes da região, sujeitos humildes que vivem sozinhos e sem força física para trabalhar.

A falta de vigor da população, deixa ainda mais evidente o abandono em que se encontrava o campo e seus moradores naquela época. Diante das barbáries dos Governos no México, o êxodo rural foi intenso, fazendo os agricultores migrarem para os grandes centros, abandonando suas casas e famílias. Nesse caso, os que ficaram na cidade, eram os indivíduos impossibilitados de trabalhar, seja pela idade ou pela dificuldade física do corpo. Segundo o antropólogo,

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (...) a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível –isto é, descritos com densidade(Geertz, 1989, p. 10).

A partir de Geertz (1989), entende-se que a cultura de um povo não é a mera soma de acasos, semelhanças e detalhes. Ela está em um conjunto de fatores que só fazem sentido naquele contexto, ou seja, para aqueles que vivem naquele lugar. A ausência de homens trabalhadores em Luvina, o grande número de pessoas idosas e mulheres, sinaliza para uma cruel realidade que só entende quem mora na cidade. Os relatos do ex-professor, morador local, representam a soma de uma profusão de vozes que ecoam pela região. Quando o personagem fala, seu dialogo reflete os diversos moradores que por ali vivem e que compartilham suas experiencias.



4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos de Rulfo apresentam cidades mexicanas, que se tornaram cenários de diferentes épocas da História. São regiões que são descritas pelas vozes dos personagens, a partir dos seus relatos e diálogos, onde o leitor vai conhecendo e se aprofundando nos meandros de cada lugar. No conto “Nos han dado la tierra” (1953), quatro camponeses recebem do governo uma imensidão de terras em um processo de reforma agrária. Dessa forma, eles percorrem as extensas e improdutivas terras que receberam, chamada de “Llano”. Por meio dos agricultores, Melitón, Faustino, Esteban e o narrador-personagem, que não é identificado, pode-se entender como é a região e o que habita nela. O saber local dos homens, segundo o antropólogo Geertz (1989), revelam suas angústias e afetos que se constituem por esse lugar. Os personagens são representados como sujeitos humildes, analfabetos e oprimidos pelo Governo e as leis. Todavia, apresentam uma sabedoria local, são conhcedores da sua região e de tudo que ela pode ou não oferecer.

O conto “Luvina” (1953), segue um enredo semelhante ao de “Nos han dado la tierra” (1953), a cidade é apresentada por meio dos relatos do protagonista, que sentado em um bar, vai recordando do seu passado e da história do seu lugar. Em meio as lembranças, surge um novo morador da cidade, que se torna o seu ouvinte. A região de San Juan Luvina, é um lugar abandonado e solitário devido ao êxodo rural em decorrência da Revolução Mexicana, os que ficaram, são idosos e mulheres que cuidam dos seus filhos que permaneceram. Geograficamente, a cidade é parecida com o “Llano”, em determinados períodos é extremamente seca e quente e em

outro, muito fria e chuvosa. Não há quase árvores e nem plantações, uma cidade árida e cercada por montanhas. O protagonista é um ex-professor rural, que se difere dos agricultores do “Llano”, em questões sociais, porém são parecidos no que tange a melancolia narrada sobre o lugar. Ambos os protagonistas vivem as consequências das arbitrariedades governamentais, em períodos distintos, no entanto com as mesmas feridas e cicatrizes.

Referências

- GEERTZ, Cliford. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GEERTZ, Cliford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- RULFO, Juan. **El llano en llamas**. Cidade del México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- KATZ, Friedrich. O México: A República Restaurada e o Porfiriato, 1867-1910. In: BETHELL, Leslie (org). **História da América Latina**: de 1870 a 1930, volume V. São Paulo: Edusp, 2002.
- MOREIRA, Paulo. **Modernismo Localista das Américas**: os Contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo. Belo Horizonte: Editora UFMG, Minas Gerais, 2010.
- NUNES, Américo. **As Revoluções do México**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memória em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia. **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora da Unicamp. 2004. pp. 37-58.
- TELES, Gilberto Mendonça. “A Crítica e o Romance de 30 no Nordeste”. In: MONTENEGRO, Pedro Paulo (org). **O Romance de 30 no Nordeste**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.



DO "CONHECIMENTO EM TERCEIRA PESSOA" À ESCRITA DE SI: A REPRESENTAÇÃO DO HOMEM NEGRO EM *BOM-CRIOULO* (1895) E EM *RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA* (1909)

FROM "THIRD-PERSON KNOWLEDGE" TO SELF-WRITING: THE REPRESENTATION OF THE BLACK MEN IN *BOM CRIOLLO* (1895) AND MEMORIES OF THE SCRIVENER ISAÍAS CAMINHA (1909)

Samuel Maciel

Mestre em História e Letras pela Universidade Estadual do Ceará – Brasil.
E-mail samuel.martins@aluno.uece.br
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5750-6668>

Rodrigo Marques

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Ceará – Brasil.
Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade de São Paulo – Brasil. Professor da Universidade Estadual do Ceará – Brasil.
E-mail: rodrigo.marques@uece.br
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9571-8554>



RESUMO: Durante o Realismo-Naturalismo brasileiro, na virada do século XIX para o XX, a pessoa negra adentra às narrativas de ficção como personagem de relevante destaque, como é o caso em *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, e *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto. A despeito do protagonismo, pode-se ressaltar um lugar social à margem, tensionado pelo contexto racial, que se faz comum para estes dois casos. Sob essa ótica, este trabalho tem como objetivo observar a representação dada a essas personagens, numa linha de raciocínio que delinea os elementos de composição destes seres de ficção. Assim, ocorre a análise da estrutura que dá forma a Amaro e Isaías Caminha, o primeiro um marinheiro negro inventado pelo autor branco Adolfo Caminha, e o segundo um escrivão, também negro, criação do autor negro Lima Barreto. Em vista disso, nesta análise, é discutido o lugar racial de enunciação dos autores perante as suas criações, o que nos leva a refletir sobre o lugar de representação a que as personagens são relegadas, entre objeto e sujeito (PROENÇA FILHO, 2004), ao mesmo tempo, em que se percebe um certo distanciamento ou uma certa aproximação no que se trata da existência e do (re)conhecimento narrado em terceira pessoa ou em primeira pessoa do homem negro (FANON, 2008).

Palavras-chave: Representação; autoria; personagem; homem negro brasileiro.

ABSTRACT: During Brazilian Realism-Naturalism, at the turn of the 19th to the 20th century, black people enter the fiction narratives as relevant prominent characters, as is the case in *Bom Crioulo* (1895), by Adolfo Caminha, and *Memories of the scrivener Isaías Caminha* (1909), by Lima Barreto. About the protagonist, a social place in the margins can be highlighted, strained by the racial context, which is common to both. From this perspective, this paper aims to observe the representation of these characters, in a line of reasoning that outlines the elements of the composition of these fictional beings. Thus, there is the analysis of the structure

that shapes Amaro and Isaías Caminha, the first character, a black sailor man invented by the white author Adolfo Caminha, and the second one, a scrivener, also black, created by the black author Lima Barreto. According to this, this analysis, the racial place of enunciation of the authors towards their creations is discussed, which leads us to reflect on the place of representation to which the characters are relegated, between object and subject (PROENÇA FILHO, 2004), meanwhile, a certain distance or a certain approximation is perceived when it comes to the existence and the (re)knowledge narrated in third person or first person of a black man (FANON, 2008).

Keywords: representation; authorship; character; brazilian black men.

1 INTRODUÇÃO

O gênero romance tem em sua gênese vínculo com a burguesia e com o que se diz nestes tempos como branquitude¹. A experiência de homens e mulheres negras brasileiras com a escrita de ficção se dá tarde, dado o contexto histórico de escravidão e negação de direito à educação. No século XIX, muitas das experiências que se dá nota de pessoas negras que escreveram livros esteve ligada ao autodidatismo ou a algum caso excepcional, conjuntura que distanciou, de fato, negros e negras do mundo da cultura escrita.

Na literatura brasileira, dois escritores destoam nos sentidos que se dava à representação da pessoa negra nos oitocentos. Luiz Gama e Maria Firmina dos Reis experienciam na poesia e na ficção,

¹ Na ordem do poder, diz sobre o usufruto do privilégio racial obtido por pessoas brancas em sociedades racistas, na qual a cosmovisão de mundo que prevalece é a que sustenta os valores do branco.



respectivamente, um novo olhar sobre a existência de afrodescendentes no Brasil. Para Gama e Reis o/a negro/a é humano. No primeiro, a estética do corpo negro é valorizada pelo autointitulado “Orfeu de Carapinha” nas suas *Trovas Burlescas*, publicação de 1859; na segunda, a mulher africana vinda por meio do sequestro e do tráfico tem a oportunidade de narrar a sua própria experiência em primeira pessoa, e o resultado disso introduz novos significados ao que se entendia como civilização e barbárie:

E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi embalde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível... a sorte me reservava ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava – pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus! O que se passou no fundo de minha alma, só vós o pudestes avaliar!... (REIS, 2017, p. 103)

Para Preta Susana, personagem de *Úrsula*, também de 1859, os bárbaros eram os exploradores europeus que invadiam as suas terras, diferente do discurso do colonizador que associa a sua chegada ao pretexto de missão civilizatória. Tal tipo de enunciação não é encontrada até aquele período, não à toa, ambos os escritores são negros e tiveram em suas vidas políticas engajamento social com

causas populares. Gama, por meio do exercício do magistrado, no incessante desejo de libertação da população negra escravizada, e Reis através da educação, como professora e depois fundadora de uma escola mista, entre meninas e meninos, de acesso gratuito. O engajamento da maranhense e do baiano alimentou o desgosto da crítica literária, predominantemente branca, que relegou os dois ao esquecimento, de tal forma que as obras de ambos retornaram ao meio literário por volta da década de 1970.

A posteriori, os dois escritores vieram a ser considerados como precursores do que hoje se comprehende como Literatura Afro-brasileira ou Negro-brasileira. Por ter elementos que instituem um novo segmento à Literatura Brasileira, sobretudo por diferenciar-se do ideal de identidade nacional que subalterniza a população negra por meio de uma representação repleta de estígmas que a constrói enquanto objeto. Atrelado a esse aspecto a autoria negra em concordância com a ruptura do estereótipo sobre o negro e a negra são elementos que possibilitam o olhar para essa nova concepção dentro da Literatura Brasileira que tem como semente a escrevivência².

Ademais, outra dupla de escritores, Adolfo Caminha e Lima Barreto, o primeiro branco, o segundo negro, alguns anos depois, publicam romances em que a personagem negra aparece com lugar de protagonismo. Nesse sentido, Cuti (2010) lembra que na literatura brasileira

² “Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos”” (EVARISTO, 2020, p. 30).



durante o Realismo, Naturalismo e Parnasianismo:

os descendentes de escravizados são utilizados como temática literária predominantemente pelo viés do preconceito e da comiseração. A escravidão havia coisificado os africanos e sua descendência. A literatura, como reflexo e reforço das relações tanto sociais quanto de poder, atuará no mesmo sentido ao caracterizar as personagens negras, negando-lhes complexidade e, portanto, humanidade (CUTI, 2010, p. 16).

No *Bom-Crioulo* (1895), de Caminha, podemos perceber nuances que dão contornos complexos a respeito da construção da personagem negra, principalmente no tocante a Amaro, o Bom-Crioulo. Isso se dá não apenas pela combinação entre raça, gênero e sexualidade da personagem, mas pelo antagonismo que se vê em torno da caracterização do marinheiro, assim como pelas ideias do autor. No entanto, em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de 1909, autoria de Lima Barreto, essa predominância inferiorizante que Cuti (2010) se refere é subvertida. Nesse contexto, se faz necessário compreender sob quais aspectos a personagem negra aparece nestas obras, a observar os elementos que a estruturam, tais como a fisionomia, o arquétipo e o lugar social.

2 BOM-CRIOULO: “O NEGRO PARECIA UMA FERA DESENCARCERADA”

Na literatura brasileira, a representação da personagem negra se dá entre o lugar de sujeito e de objeto (PROENÇA FILHO, 2004). Por esse prisma, fica nítido ver como os anseios de constituir uma identidade nacional provocou, desde os românticos, uma visão distanciada sobre a experiência do homem negro e da mulher negra, sobretudo pela escrita de autores brancos.

Publicado em 1895, *Bom-Crioulo* se passa num período anterior à Abolição da Escravidão no Brasil e tem como seu autor um abolicionista. Além disso, Adolfo Caminha delinea sua obra em acordo com as características do movimento literário naturalista, panfletário de teorias pseudocientíficas. A convergência dos ideais abolicionistas e naturalistas em *Bom-Crioulo* são transparentes e Amaro é o núcleo desse enredo. Nessa perspectiva, será analisado como essas ideias se relacionam ao mesmo tempo em que criam a representação de um homem negro no século XIX.

Isto posto, Bezerra (2009) elucida o período literário e o autor:

O realismo e o naturalismo trouxeram para o centro da cena literária brasileira temas e representações de sujeitos ainda não vistos, como o negro, o pobre, o escravo, o homossexual, todos esses presentes na obra de Adolfo Caminha, especialmente em seu *Bom-Crioulo* (BEZERRA, 2009, p. 16).

Diante disso, partimos da premissa suscitada por Williams (2011, p. 61), considerando que “A literatura apresenta-se, desde o início, como



uma prática na sociedade". Pensamento que ratifica o diálogo que aqui se propõe em entender o literário lançando olhar sobre os fenômenos históricos e sociais que mutuamente reverberam no campo literário.

O que isso nos mostra sobre a prática da análise é que temos de romper com a ideia difundida do isolamento do objeto para, então, descobrirmos seus componentes; temos de descobrir a natureza de uma prática, e, então, as suas condições (WILLIAMS, 2011, p. 64).

Ao lidar com o "objeto", pretendemos analisar quais são os seus componentes, para, em seguida, identificar os significados e valores expressos na representação da personagem.

No que diz respeito à obra, como de costume, dentro da rotina da corveta, navio de guerra, havia um momento para o castigo público daqueles que de alguma forma causavam transtorno para os oficiais. Três homens são designados à chibata, entre eles, o terceiro é Amaro:

Seguia-se o terceiro preso, um latagão de negro, muito alto e corpulento, figura colossal de cafre, desafiando, com um formidável sistema de músculos, a morbidez patológica de toda uma geração decadente e enervada, e cuja presença ali, naquela ocasião, despertava grande interesse e viva curiosidade: era o Amaro, gajeiro da proa, — o Bom-Crioulo na gíria de bordo (CAMILHA, 2021, p. 6).

O tipo físico de Amaro é o primeiro aspecto a ser apresentado diante de todas as suas características. Chama atenção o fato de o narrador colocar o "formidável sistema de músculos" de Amaro como desafiante,

destoante da "morbidez patológica de toda uma geração decadente e enervada", referindo-se aos demais homens negros ali presentes. Nesse trecho, o narrador de Caminha posiciona-se, aponta a "morbidez patológica" dos semelhantes de Amaro, afrodescendentes (de cafre). Ao considerar a condição racial de matriz afro vinculada ao patológico, nota-se uma ideia de hierarquia racial, perante a concepção de decadência iminente do povo negro, muito presente nos naturalistas, entre eles Caminha, como assevera Sânzio de Azevedo: "Abraçando o Naturalismo, encontrou o escritor cearense a estética ideal para seu temperamento combativo." (AZEVEDO, 2007, p. 86).

De fato, o corpo de Amaro destoa não apenas em relação aos companheiros de bordo, mas também como elemento preponderante de sua identidade, de acordo com os destaques do narrador. Isso mais uma vez se confirma quando as condições privilegiadas de seu corpo são atribuídas a um "dom precioso e natural" (CAMILHA, 2021, p. 7). Nesse caso, a fisionomia é o elemento primeiro e central. É "natural" ao mesmo tempo em que assusta.

Ainda apresentando a personagem, o narrador revela mais uma face de Amaro, agora quando este está embriagado:

Porque Bom-Crioulo de longe em longe sorvia o seu gole de aguardente, chegando mesmo a se chafurdar em bebedeiras que o obrigavam a toda sorte de loucuras.

Armava-se de navalha, ia para o cais, todo transfigurado, os olhos dardejando fogo, o boné de um lado, a camisa aberta num desleixo de louco, e então era um risco, uma temeridade alguém aproximar-se dele. O negro parecia uma fera desencarcerada: fazia todo mundo fugir, marinheiros e homens da praia, porque ninguém estava para sofrer uma agressão... (CAMILHA, 2021, p. 7).



Sob condições naturais Bom-Crioulo já impõe medo, sob o efeito do álcool “fazia todo mundo fugir”. A associação do negro a uma “fera desencarcerada” faz alusão ao que Fanon (2008) expressa quando analisa o efeito da linguagem na produção do racismo: “E ninguém pensa em contestar que ela alimenta sua veia principal no coração das diversas teorias que fizeram do negro o meio do caminho no desenvolvimento do macaco até o homem.” (FANON, 2008, p. 33). Quer dizer, Bom-Crioulo não chega a ser representado como um animal, de fato, mas também não se pode dizer que ele está retratado como um homem, em plenas condições. Ele se localiza no meio do caminho, porque, como vai mostrar o narrador, ele transita entre experiências que o caricaturizam como bicho e, em outras passagens, os seus sentimentos são expressos com sensibilidade, característica genuinamente humana.

Eis que Bom-Crioulo é castigado, porém, tamanha é a sua resistência física que o carrasco é quem primeiro demonstra cansaço. “A chibata não lhe fazia mossas; tinha costas de ferro para resistir como um Hércules ao pulso do guardião Agostinho. Já nem se lembrava do número das vezes que apanhara de chibata... (CAMINHA, 2021, p. 7)”. Das qualidades de um semideus, a sua era a força, o que só reitera a força bruta que faz de Amaro um personagem caricato.

Até aqui se vê uma “personagem de costumes”, como coloca Antonio Cândido (2014):

As personagens de costumes são, portanto, apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados [...] Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação, basta

invocar um deles. Como se vê, é o processo fundamental da caricatura [...] Personagens, em suma, dominados com exclusividade por uma característica invariável e desde logo revelada (CANDIDO, 2014, p. 61-62).

As personagens de costumes são comuns nos romances românticos, caracterizando personagens pictóricos, essenciais, viventes de peripécias etc. Como veia do estilo naturalista, revelar a realidade sob a luz da ciência era o motor para a construção das personagens. Perante esse aspecto, Caminha constrói o personagem Bom-Crioulo com “traços distintivos”, mas rompe com esse modelo, ainda que sob as condições que o caricaturizam, atribuindo ao protagonista uma jornada afetiva, tomada de desejo por Aleixo, seu companheiro de bordo.

O segundo capítulo da obra mira outros caracteres para a narrativa. Fala-se de abolicionismo, o narrador adentra à subjetividade de Amaro. O personagem é reconhecido sob o olhar da complacência, os seus sentimentos são expressos.

Inda estava longe, bem longe a vitória do abolicionismo, quando Bom-Crioulo, então simplesmente Amaro, veio, ninguém sabe donde, metido em roupas d’algodãozinho, trouxa ao ombro, grande chapéu de palha na cabeça e alpercatas de couro cru. Menor (teria dezoito anos), ignorando as dificuldades por que passa todo homem de cor em um meio escravocrata e profundamente superficial como era a Corte — ingênuo e resoluto, abalou sem ao menos pensar nas consequências da fuga (CAMINHA, 2021, p. 8).

Vê-se no trecho a resiliência de Amaro, que atravessa as adversidades do período escravocrata na Corte. Nesse momento,



percebemos que o narrador se aproxima da personagem, a partir de sua onisciência, enxerga além dos atributos externos a sua intimidade, mostra a sua experiência enquanto homem “ingênuo”.

Diante de sua fuga, Amaro consegue ser aceito em uma embarcação e torna-se tripulante. O que para ele era uma conquista e motivo de ânimo, frente ao sofrimento que deve ter motivado a sua fuga. Amaro tornara-se um marinheiro e não deixava de ser um escravo fugido, ainda assim, sentia-se livre.

[...] os companheiros mesmo que iam remando igual, como se fossem um só braço -, e sobretudo, meu Deus!, sobretudo o ambiente largo e iluminado da baía: enfim, todo o conjunto da paisagem comunicava-lhe uma sensação tão forte de liberdade e vida, que até lhe vinha vontade de chorar, mas de chorar francamente, abertamente, na presença dos outros, como se estivesse enlouquecendo... (CAMILHA, 2021, p. 8).

A imensidão do mar, a noite refletida na água entusiasmavam Amaro, faziam-lhe sentir-se vivo. O apogeu da sua emoção é marcado por uma forte vontade de chorar, o que não culmina em lágrimas, mas denuncia a humanidade que há no personagem, sendo expressa pelos seus sentimentos.

Ele, o escravo, o “negro fugido” sentia-se verdadeiramente homem, igual aos outros homens, feliz de o ser, grande como a natureza, em toda a pujança viril da sua mocidade, e tinha pena, muita pena dos que ficavam na “fazenda” trabalhando, sem ganhar dinheiro, desde a madrugada té... sabe Deus! (CAMILHA, 2021, p. 9).

Apesar de ter consigo as lembranças que o taxam como um “negro fugido”, Amaro sentia-se homem, em um estado de igualdade aos colegas marinheiros. Vale lembrar que não estava livre da chibata, mas a sua chegada à corveta o fez feliz, o fez lamentar o sofrimento dos que ficavam na fazenda, o fez sentir-se homem, como já dito. E, tal representação, alude aos ideais abolicionistas, marcados pelo desejo de abolir a escravidão e, pelo menos enquanto ideia, considerar os/as negros/as escravizados/as não mais como mercadoria, e sim como homens e mulheres, plenos de humanidade ou trabalhadores livres. O que vem a gerar conflito com os princípios dos naturalistas, defensores do racismo científico concebido pelos positivistas. Por um lado, isso pode ser visto como contradição de ideias do autor, por outro, sem excluir o anterior, torna a representação do personagem Amaro ambígua.

Outro aspecto não menos complicado, diz respeito à homossexualidade de Amaro. *Bom-Crioulo* é considerada a primeira grande obra literária brasileira a ter um protagonista homossexual (HOWES, 2005). A sexualidade de Amaro, por esse viés, diferencia-o, portanto, de uma quase totalidade de protagonistas de romances publicados até 1895, ano de sua publicação.

Primeiro, *Bom-Crioulo* conhece Aleixo, logo fazem dessa aproximação inicial uma amizade. Sem demorar, o sentimento e o desejo de *Bom-Crioulo* estão entregues ao jovem Aleixo. Nas palavras do narrador, esse deslumbramento é comparado à “atração animal”:

Sua amizade ao grumete nascera, de resto, como nascem todas as grandes afeições, inesperadamente, sem precedentes de espécie alguma, no momento fatal em que seus olhos se fitaram pela primeira vez. Esse movimento



indefinível que acomete ao mesmo tempo duas naturezas de sexo contrários, determinando o desejo fisiológico da posse mútua, essa atração animal que faz o homem escravo da mulher e que em todas as espécies impulsiona o macho para a fêmea, sentiu-a Bom-Crioulo irresistivelmente ao cruzar a vista pela primeira vez com o grumetezinho. Nunca experimentara semelhante coisa, nunca homem algum ou mulher produzira-lhe tão esquisita impressão, desde que se conhecia! Entretanto, o certo é que o pequeno, uma criança de quinze anos, abalara toda a sua alma, dominando-a, escravizando-a logo, naquele mesmo instante, como a força magnética de um imã (CAMINHA, 2021, p. 12).

A inclinação de Amaro por outra pessoa do mesmo sexo acrescenta mais uma face a essa personagem. Ao retomar a discussão da tipologia da personagem de ficção (CANDIDO, 2014), poderia ser imaginado que esta é uma personagem complexa: “[...] mas concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender (CANDIDO, 2014, p. 63)”. E Amaro não surpreende, pelo contrário. A sua orientação sexual não faz dele menos previsível, uma vez que o seu desejo segue uma única direção, que é obsessiva por Aleixo. Essa inclinação amplia os caracteres que o fazem uma fera.

N'A trajetória do negro na literatura brasileira, de Proença Filho (2004), o autor interpreta a personagem Bom-Crioulo a partir do estereótipo do “negro pervertido”. Ou seja, a sexualidade de Amaro é utilizada, também, para acentuar o tom degenerativo associado ao negro em relação a seu par branco. Amaro vai até o fim como uma besta, por si só nenhuma particularidade sua o faz menos previsível e simples se tratando de sua estrutura ficcional.

3 A PERSONAGEM NEGRA EM *RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA, DE LIMA BARRETO*

O romance de estreia de Lima Barreto traz consigo uma das forças reconhecidas em sua literatura, não considero que seja a possibilidade de ver Isaías Caminha traduzindo as dores de Barreto, mas, acima disso, a capacidade que o autor tem em mergulhar fundo na subjetividade da personagem negra. Diferente de toda a prosa de ficção brasileira que o antecedeu, Lima Barreto constrói um protagonista autorreconhecido negro num universo colonizado. E este também é um narrador-personagem, os direcionamentos da escrita é ele quem dita, o mundo que é apresentado é visto pelos seus olhos, um homem negro pobre.

Nessa esteira, ainda no prólogo de Isaías Caminha a discriminação racial é anunciada como provocativa para a escrita de suas recordações:

Eu me lembrei de escrever estas recordações, há dois anos, quando, um dia, por acaso, agarrei um fascículo de uma revista nacional, esquecida sobre o sofá de minha sala humilde, pelo promotor público da comarca.

Nela um dos seus colaboradores fazia multiplicadas considerações desfavoráveis à natureza da inteligência das pessoas do meu nascimento, notando a sua brilhante pujança nas primeiras idades, desmentida mais tarde, na madureza, com a fraqueza dos produtos, quando os havia, ou em regra geral, pela ausência deles (BARRETO, 2010, p. 63).

A virada do século XIX para o XX, no Brasil, marca a ascensão do racismo científico oriundo de teses positivistas. Dentro do



contexto de emancipação de negros e negras, fez-se necessário para a manutenção da proeminência racial de brancos atacar as capacidades cognitivas de pessoas negras. Nesse sentido, notamos que a percepção de si como diferente, por Isaías, se dá em decorrência do racismo que o branco produz, tensionando-o na sua intimidade. A sua tomada de consciência não necessariamente parte de si para si mesmo ou por meio de algum familiar. Concomitante a isso, instaura-se o complexo entre aceitar a inferioridade racial como verdade ou rejeitar as formas e significados que são produzidas sobre o negro, tal como objeto, afirmando-se como sujeito³, que é o que Isaías faz ao tomar a escrita como ferramenta quase que analítica sobre a sua experiência indo ao Rio de Janeiro em busca de ascender socialmente.

Não obstante, a personagem revela: “[...] a representação da minha personalidade na minha consciência se fez outra, ou antes, esfacelou-se a que tinha construído” (BARRETO, 2010, p. 64). Nesse sentido, há uma aproximação com o que disserta Fanon (2008) sobre o reconhecimento do corpo negro num mundo que não é afeito a sua existência:

No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas (FANON, 2008, p. 104).

Apesar da narrativa ser desenvolvida em primeira pessoa, o conhecimento sobre a sua diferença racial se dá pelo branco, o que leva o

protagonista a um constante conflito consigo mesmo e com a sociedade em que tenta penetrar. Assim, retomando Fanon (2008), o cenário que se monta para Isaías é permeado por “uma densa atmosfera densa de incertezas”.

Com essas condições dispostas, Isaías parte para o Rio de Janeiro a fim de encontrar um ofício que o “dignifique” como doutor: “Ah! Seria doutor! Resgataria o pecado original do meu nascimento humilde, amaciaria o suplício premente, cruciante e onímodo de minha cor...” (BARRETO, 2010, p. 75). Para Isaías “ser doutor” quer dizer aproximar-se do poder, fazer com que a sua negrura seja redimida diante da conquista que seria “ser doutor”. A ideia de resgate do “pecado original” do nascimento remete à redenção da personagem, assim como também alude à ideologia impregnada no quadro de Modesto Brocos, intitulado como *A redenção de Cam*, que projeta a redenção da raça negra pelo caminho do branqueamento. Ademais, o personagem tem noção de que alcançar um cargo que o alça ao poder não o livraria da discriminação por ser negro, apenas “amaciaria” a sua dor, que o crucifica e o atinge na sua vida como um todo e em todos os sentidos, estruturalmente.

Ao chegar na capital, o jovem Isaías procura pelo deputado Castro, a fim de entregá-lo a carta de recomendação de um coronel a quem o deputado devia favores e que poderia facilitar a vida do protagonista. Depois de muita busca, o jovem descobre onde encontrar o deputado:

Bati. “Quem é?”, perguntou uma senhora do alto da escada, à soleira da porta de entrada. Que podia responder?! Quem era eu? Sei lá... Dizer o

³ As duas perspectivas podem ter consigo um complexo patológico sobre a psicologia da pessoa negra, como salienta Fanon (2008) [1952] em sua fundamental obra *Pele negra, máscaras brancas*.



meu nome?... Como responder?... Afinal, disse bem idiotamente: Sou eu. Suba, respondeu-me ela. Entrei e subi (BARRETO, 2010, p. 117).

Àquela altura, a cabeça de Isaías já estava suficientemente confusa sobre a sua própria elaboração de si como sujeito. Quem era o negro na Corte? "Sei lá". Calharia em ser ninguém por não ter vínculo a um parente importante, mas tendo uma carta de recomendação poderia ser apenas "eu", ainda que sem um nome. O produto de uma sociedade erguida sobre o privilégio de classe e de raça, nesse caso, produz não apenas uma satírica confusão mental para o personagem negro e pobre, o seu resultado é o irreconhecimento de si, é ser o estrangeiro, é ter dificuldade em elaborar uma subjetividade que dê conta de sua subalternidade perante um mundo que se organiza em cima de sua exploração enquanto nega a sua existência como sujeito. Assim, o problema de Isaías Caminha pode ser considerado como uma metonímia do problema enfrentado pelo negro brasileiro; não é o negro quem produz o racismo, todavia é sobre ele que recai o problema, o meio social de Isaías é reflexo da ordem racial e social brasileira.

Não bastasse os desencontros e as desilusões que vão amargando a chegada de Isaías ao Rio, é registrado um furto no Hotel Jenikalé e para o jovem é enviada uma intimação da delegacia local. A princípio Isaías estava tranquilo, porque no momento em que se registrou o incidente ele nem no hotel estava. Lembrava-se:

Não havia duas horas que eu, no *restaurant*, me pusera a imaginar grandes coisas. Gregoróvitch incitara-me a trabalhar pela

grandeza do Brasil; fez-me notar que era preciso difundir na consciência coletiva um ideal de força, de vigor, de violência mesmo, destinado a corrigir a doçura nativa de todos nós (BARRETO, 2010, p. 125).

Na sequência, já se apresentando à delegacia ouve: – Raposo, vou sair: há alguma coisa? / – Nada, capitão Viveiros. / – E o caso do Jenikalé? Já apareceu o tal "mulatinho"? (BARRETO, 2010, p. 127). E revela:

Não tenho pejo em confessar hoje que quando me ouvi tratado assim, as lágrimas me vieram aos olhos. Eu saíra do colégio, vivera sempre num ambiente artificial de consideração, de respeito, de atenções comigo; a minha sensibilidade, portanto, estava cultivada e tinha uma delicadeza extrema que se ajuntava ao meu orgulho de inteligente e estudioso, para me dar não sei que exaltada representação de mim mesmo, espécie de homem diferente do que era na realidade, ente superior e digno a quem um epíteto daqueles feria como uma bofetada. Hoje, agora, depois não sei de quantos pontapés destes e outros mais brutais, sou outro, insensível e cínico, mais forte talvez; aos meus olhos, porém, muito diminuído de mim próprio, do meu primitivo ideal, caído dos meus sonhos, sujo, imperfeito, deformado, mutilado e lodoso (BARRETO, 2010, p. 127-128).

As intempéries vividas por Isaías desde a escola o fizeram projetar uma pessoa, como versou Mano Brown⁴, duas vezes melhor, tal como o personagem conta "diferente do que era na realidade". Convivendo com o racismo, o personagem se vê "mais forte talvez", entretanto a imagem que tinha sobre si mesmo era dilacerada, como foi quando chamado de

⁴ Na introdução da canção *A vida é desafio*.



“mulatinho”, numa expressão pejorativa incorporada à forma cordial de exercício do racismo, num sentido que pretensiosamente não se pretende ofender, mas ao mesmo tempo ratifica-se a diferença racial como preponderante ao sujeito. Em outras palavras, antes de ser um homem, ele é um negro, um “mulatinho”. O que faz com que Isaías se veja um homem desencontrado da representação criada sobre si, “diminuído de mim próprio, sujo imperfeito, deformado, mutilado e lodoso”.

Mulatinho é o que antecede “patife, tratante, malandro” (BARRETO, 2010, p. 134), palavras direcionadas a Isaías pelos oficiais de justiça que prestavam serviços à pátria. Não mais suportando passivamente a humilhação na delegacia, depois de ouvir todos os insultos do delegado, eis que o jovem o chama de “Imbecil!”. A possibilidade de desculpar-se evapora quando o personagem reitera o que havia dito. Por fim, é detido. No caminho até o xadrez, Isaías divaga sobre aquele intervalo de horas, do almoço à prisão, onde se via há pouco inflado por um ar patriótico e naquele momento, enquanto um homem negro, era combatido pela pátria.

A representação que se cria do homem negro em *Recordações do escrivão Isaías Caminha* é apresentada por um narrador-personagem que abre a intimidade sobre a sua existência. Como visto, a inferiorização de seu nascimento como um homem de cor é o que dá início à escrita das recordações, portanto, a racialização do personagem é um fato central da narrativa. Assim como, o protagonismo e o poder de narrar, forças que alimentam a subjetividade de Isaías e as arquitetam como um personagem complexo, tanto no plano psicológico como no literário.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, traz a personagem Amaro entre os lugares de objeto e sujeito, entre fera e humano. Em diálogo a isso, Ramos (1995) assevera sobre as condições em que o negro é apreendido como tema. Para o sociólogo: “O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção (RAMOS, 1995, p. 215).” Por outro lado, “O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa immobilizar; é despistador, protético, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje (RAMOS, 1995, p. 215).” Dentro desses aspectos, consideramos *Bom-Crioulo* como um personagem oscilante, enquanto personagem de ficção, o que não quer dizer que sua condição seja de sujeito. Justamente o movimento oscilante o coloca numa encruzilhada de ideias, entre as teses deterministas e os ideais abolicionistas, por exemplo.

Diferentemente, Lima Barreto cria uma nova forma para a existência do homem negro livre, num mundo que ainda parece distante do exercício da cidadania plena, e mais se aproxima da reivindicação pelo reconhecimento de sua humanidade. Dessa maneira, Barreto adentra à subjetividade de um homem negro letrado dentro da capital da República. Numa aproximação íntima do que pode ser entendido como a experiência vivida e a experiência narrada do homem negro, do autor e do personagem. O que se constrói, portanto, é uma noção diferente sobre os efeitos do que hoje se entende como racismo, para o autor a análise era feita sob a pele de



Isaías. A representação que se criou sobre o negro brasileiro foi uma novidade, assim como ser um autor negro também era.

Referências

- AZEVEDO, Sânzio. Adolfo Caminha e o Naturalismo. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 14, p. 85-93, 2007. Disponível: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3243. Acessado: 02 ago. 2021.
- BARRETO, Lima. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.
- BEZERRA, Carlos Eduardo de Oliveira. **Adolfo Caminha**: um polígrafo na literatura brasileira do século XIX (1885-1897). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- CAMINHA, Adolfo. **O Bom crioulo**. [S.l.]: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/bom_crioulo2.pdf. Acessado: 5 jun. 2021.
- CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. In: CANDIDO, Antonio et. al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (orgs.). **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad.: Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.
- HOWES, Robert. Raça e sexualidade transgressiva em Bom-Crioulo de Adolfo Caminha. **Graphos**, v. 7, n. 2/1, p. 171-190, 2005. Disponível: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/9459#:~:text=Bom%2DCrioulo%2C%20de%20Adolfo%20Caminha,Marinho%20da%20Cruz%20em%20Portugal>. Acessado: 02 ago. 2021.
- PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**. [S. l.], v. 18, n. 50, p. 161-193, 2004. Disponível: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9980>. Acessado: 15 mai. 2021.
- RAMOS, Alberto Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. 6. ed. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2017.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. Trad.: André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.



DO LOCAL AO UNIVERSAL: O REGIONALISMO CONTEMPORÂNEO EM *TORTO ARADO* (2018), DE ITAMAR VIEIRA JUNIOR

FROM LOCAL TO UNIVERSAL: CONTEMPORARY
REGIONALISM IN *TORTO ARADO* (2018), BY ITAMAR
VIEIRA JUNIOR

Leoné Astride Barzotto

Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Londrina – Brasil. Professora Titular da Universidade Federal da Grande Dourados – Brasil. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2- Brasil.

E-mail: leoneastridebarzotto@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5097-9518>

RESUMO: Este artigo visa explorar a retomada da literatura regionalista na atualidade por uma perspectiva revisionista à luz de todas as influências da contemporaneidade, sobretudo do impacto da globalização em todos os cantos do planeta, a fim de estabelecer uma nova dinâmica para a literatura regional: de nuances locais às problemáticas universais da humanidade. Como representação social, essa literatura regional recomposta à guisa dos conflitos do momento faz um recorte geopolítico específico dentro de tantos outros possíveis na literatura nacional, a fim de expor e/ou denunciar questões locais, pois dada a complexidade das mesmas, podem atingir o patamar de abordagens universais. Assim sendo, o romance *Torto Arado* (2018), do escritor baiano Itamar Vieira Junior é explorado no sentido de apresentar uma nova estética para a narrativa literária regional contemporânea sem ser reducionista ou tampouco estereotipada.

Palavras-chave: Literatura regional recomposta; Contemporaneidade; Conflitos socioculturais; *Torto Arado*; Estética do universo local.

ABSTRACT: This article aims to explore the resumption of regionalist literature today from a revisionist perspective in light of all contemporary influences, especially the impact of globalization in all corners of the planet, in order to establish a new dynamic for regional literature: from local nuances to the universal problems of humanity. As a social representation, this regional literature recomposed under the guise of current conflicts makes a specific geopolitical cut, within many others possible in national literature, in order to expose and/or denounce local issues, as given their complexity, they can reach the level of universal approaches. Therefore, the novel *Torto Arado* (2018), by Bahian writer Itamar Vieira Junior, is explored in order to present a new aesthetics to contemporary regional literary narrative without being reductionist or stereotypical.

Keywords: Recomposed regional literature; Contemporary; Sociocultural conflicts; *Torto Arado*; Local universe aesthetics.

1 INTRODUÇÃO

Desde a sua publicação, em 2018, até o momento, o romance *Torto Arado* tem causado uma espécie de frenesi no público leitor e não somente no Brasil, mas em outros países onde a literatura brasileira vem sendo cada vez mais apreciada. Inclusive, neste começo de semestre letivo de 2024, o autor da obra, o escritor baiano Itamar Vieira Junior se encontra na Universidade de Berkeley, Califórnia, como escritor visitante, a fim de saciar a curiosidade dos leitores de lá acerca de tão comentada narrativa. Não obstante, digamos que comigo a sensação não foi muito diferente, o burburinho foi tanto e de imediato então decidi, também eu, ler o romance assim que os comentários mais efusivos surgiram. Não supreendentemente, juntei-me ao pelotão de novos entusiastas e fãs desse escritor assim como dessa modalidade narrativa: a literatura regional brasileira recomposta. Poderíamos aqui usar, igualmente, literatura regional revisitada, reestruturada, reformulada ou quiçá, ousando um pouco mais, uma literatura neoregional brasileira. Contudo, parece-me mais adequado e pertinente se pensar no jogo de influências que, sabemos todos, permeia e alimenta o tecido literário através dos tempos. Nesse sentido, a construção literária que enfoca um recorte geopolítico e sociocultural da nação não ficaria imune, de maneira alguma, às contaminações todas vindas de fora, quer pelos efeitos catastróficos da globalização quer pelo poder da tecnologia no presente.

Com o olhar mais focado para este veemente jogo de influências, sobretudo as influências do poder capitalista, prefiro tratar de uma literatura regional 'recomposta', no sentido único de que agrupa as mudanças do tempo e do espaço, mas não se anula enquanto estética narrativa. Partindo do princípio que 'compor' é



adotar uma atitude, assumir uma aparência diante de certas intenções, arrumar, organizar, preparar, aprontar, demonstrar, distribuir, dentre tantas outras significações; pode-se, com isso, exaltar que ‘recompor’ é se compor novamente, dando uma nova arrumação, uma nova cara, uma reordenada em novas intenções daquilo que antes era algo um tanto distinto, ainda que o mesmo agora renovado; reorganizado, repaginado, reformulado de um tópico/corpus qualquer à luz das novidades advindas à revelia da sua vontade.

Talvez não seja de consenso compreender a literatura regional brasileira como recomposta, mas o intuito é simples, já que se almeja expor as distinções narrativas que esta estética literária tem assumido no século XXI ao tratar de feridas locais que, em maior ou menor grau, atingem o patamar de feridas universais da humanidade. Diz o ditado popular destes tempos que, se uma folha cai de uma árvore lá na China, os efeitos do vendaval podem ser sentidos aqui no Brasil dadas as características globais. Não é à toa que há muito se repete, em diversos contextos, a frase atribuída a Leon Tolstói (1828-1910): “Se queres ser universal, cantas a tua aldeia”. Por isso, concordo com a assertividade de Hugo Achugar (2006, p. 85, grifos meus) ao defender que a globalização opera de maneira diferente em diferentes lugares e, ainda, que os conceitos de margem, centro, aldeia, mundo, periferia, global e local são ‘lugares-problemas’ terminológicos, não lugares *per se*, a partir dos quais se deve examinar e refletir o presente. Os lugares-problemas conceituais supracitados são intercambiantes, moventes e altamente influenciáveis e, a depender da pauta ideológica de quem fala, podem incluir ou excluir.

A existência de tradições, ou heranças culturais que permitem combinar (mestiçar, hibridar,

transculturar) o hambúrguer do McDonald's com o mate uruguai; a camiseta da Benetton com a alpargata criolla dos gaúchos; o personagem dos comic com as mobilizações sociais do norte argentino; os cultos umbandistas com os resíduos plásticos das empresas transnacionais, parece indicar um substrato ou uma herança cultural muito mais forte do que a versão demonizada do efeito globalizador parece acreditar.

Por outro lado, o discurso global da sociedade ‘telemática’ não é homogêneo, nem sequer naqueles casos em que o discurso hegemônico tem uma presença esmagadora. Babel, e não o muezim no minarete, ou o sacerdote no púlpito, parece ser a imagem que rege o presente espetáculo de nossas sociedades. Babel como imagem da confusão e da entropia, ou Babel como divisa libertadora do multiculturalismo? *Babel como estratégia de uma economia global neoliberal, ou Babel como resultado da resistência cultural dos indivíduos? A decisão depende de quem fala e, sobretudo, a partir de onde fala.*

Uma parcela de juízes sedentos em qualificar e em valorar, ao invés de apreciar o exercício da palavra, já tentou diminuir a qualidade da estética literária regional, o que não vigorou, visto que ainda tratamos dela e, de modo especial, com a revisão de conceitos e com a investigação crítica de estereótipos, dada a realidade que nem homem nem construção literária ficam incólumes às transformações socioculturais e temporais. Não se trata de denominar ou definir um estatuto universal para a literatura regional, mas de tão simplesmente perceber que ela também dá margem ao aspecto universal, uma vez que tem abarcado com mais frequência as questões e os conflitos humanos, ficando o lugar propriamente dito, em segundo plano ou, às vezes, aplicável ou alusório a espaços similares no mundo. É uma postura de posicionamento



social e geopolítico que reconhece que todos os sujeitos estão passíveis de ‘contaminações’ culturais, independentemente dos lugares que habitam. A literatura é um espelho da sociedade e como tal não consegue escapar à fluidez da mesma, quer no campo quer na cidade.

2 O CRIADOR E A CRIATURA

Itamar Vieira Junior é baiano de Salvador. Nasceu em 1979, ainda em plena ditadura brasileira e faz parte de uma seleta gama de escritores brasileiros que podem, pela literatura e seu alcance, depor e testemunhar como se dá esta passagem social de nosso país à democracia e, sobretudo, às mudanças sociais. Com o romance *Torto Arado* (2018), o autor conquista o prêmio LeYa, Jabuti e Oceanos. De pronto o romance seduz leitores nacionais e estrangeiros, elevando o escritor a outros patamares de fama e de influência. Geógrafo e Doutor em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia, UFBA, Itamar se dedicou a pesquisar as comunidades quilombolas do Nordeste, já que sempre residiu em um ou outro espaço dessa região do Brasil; não surpreendentemente tais comunidades estruturam a narrativa em foco.

O escritor é servidor público do INCRA - Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária e, também por isso, tem atuado muito proximamente às comunidades quilombolas do interior da Bahia, o que vem lhe rendendo

desafetos de grande vulto, visto que trabalha em favor da reforma agrária e pela melhor distribuição de terras. Por ocasião do Prêmio LeYa em Lisboa, 2018, enquanto presidente do júri, o escritor português Manuel Alegre enfatizou que “a solidez da construção, equilíbrio da narrativa e a forma como aborda o universo rural do Brasil, colocando ênfase nas figuras femininas, em sua liberdade e na violência exercida sobre o corpo num contexto dominado pela sociedade patriarcal”.¹ Com esta fala, duas coisas já ficam bastante claras e expostas acerca do romance e, quando lido, certificadas: a presença pujante da mulher sertaneja e a luz sobre a problemática do trabalho rural no país. Por este prisma, Vieira Junior abre sua obra com uma epígrafe de Raduan Nassar, a qual antecipa, em lapidado estilo, uma espécie de *foreshadowing*, o valor e a importância da terra para todos os seres humanos, não somente para os latifundiários de uma grande nação: “*A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo*” (grifos do autor).

O excerto supracitado que abre *Torto Arado* é retirado da novela trágica de Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica* (1975)², narrativa essa que igualmente me levou ao entusiasmo da reflexão em torno do local/universal, tal qual a contemporânea o faz. A citação abre o capítulo 28, também como uma epígrafe, mas dos três últimos capítulos da narrativa, pré-anunciando a tragédia final que moldará o destino de todos os membros desta família de origem árabe. À época da leitura de *Lavoura Arcaica*, lembro-me de ter destacado todos os elementos da narrativa trágica e as passagens bíblicas que emolduram a performance do núcleo familiar

¹ Cf.: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2020/10/02/interna_pensar;1190833/premiado-portugal-torto-arado-encanta-tambem-leitores-brasileiros.shtml

² NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3^a edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



protagonista. Por conta deste artigo, nostalgicamente retomo meu velho livro de Nassar e percebo, para a minha surpresa devido ao esquecimento de detalhes que o tempo acarreta, que ambas as narrativas têm inúmeras semelhanças e, quem sabe, *Lavoura Arcaica* tenha sido inspiração para *Torto Arado*; até ousaria dizer.

O capítulo 22, denominado “O retorno”, é aberto com uma frase do *Alcorão* (Surata IV, 23) e diz: “Vos são interditadas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs”, remetendo ao amor incestuoso do narrador protagonista André com sua irmã Ana. Esse é o capítulo que aborda o retorno do filho pródigo, o retorno redentor, posto que o bom filho à casa torna, como todos nós ouvimos falar desde a nossa infância, com seus moldes conservadores e patriarcais. Pois bem, a terra, a casa, a família, a fé, o trabalho árduo, a submissão, a união familiar e o retorno redentor de um filho pródigo (ou filha) marcam similarmente o romance escrito quarenta e três anos depois por Vieira Junior; sem contar com o quesito da linhagem familiar destacada pelas mulheres - avós, mães, filhas e irmãs - as quais alinhavam todas as idas e vindas da diegese em *Torto Arado*, dando sentido à epígrafe escolhida pelo escritor para abrir seu romance e, ao mesmo tempo, honrar Raduan Nassar. Inclusive, chama a atenção e é digno de mérito a capacidade do autor em desenvolver narradoras-protagonistas tão sensíveis e fervorosas ao mesmo tempo: teria ele uma alma feminina evoluída?

O livro de Itamar Vieira Junior tem muitos componentes trágicos e elementos sólidos de uma tragédia: o fio de corte da faca/herança, o trabalho brutal na terra árida e alheia que mata impiedosamente, o absurdo imperdoável da miséria humana, a vingança atemporal dos espíritos violentos e justicieros, dentre outros.

Contudo, não diria que se assemelham aos de *Lavoura Arcaica* a ponto de se denominar uma narrativa trágica contemporânea. O romance de 1975 é, inquestionavelmente, uma novela trágica. Há, porém, volto à questão inicial, feridas humanas individuais e locais que se projetam e ecoam ao espectro universal por conta da complexidade e do humanismo que atingem. No recorte a seguir, de *Lavoura Arcaica* (Nassar, 1989, p. 163-164), André discute com seu austero pai e se lê, irônica ou sarcasticamente, um tipo de “resumo” de *Torto Arado* e da problemática que se discorre por todo o romance: o trabalho duro na terra, a exploração feroz do sistema, a dignidade humana sempre ameaçada, a interminável luta pela sobrevivência.

E pode haver tanta vida na semente, e tanta fé nas mãos do semeador, que é um milagre sublime que grãos espalhados há milênios, embora sem germinar, ainda não morreram.

- Ninguém vive só de semear, pai.

[...] os que semeiam e não colhem, colhem, contudo, do que não plantaram; deste legado, pai, não tive o meu bocado, por que empurrar o mundo para frente? [...]

- Não se pode esperar de um prisioneiro que sirva de boa vontade na casa do carcereiro; da mesma forma, pai, de quem amputamos os membros, seria absurdo exigir um abraço de afeto; maior despropósito que isso só mesmo a vileza do aleijão que, na falta das mãos, recorre aos pés para aplaudir o seu algoz; age quem sabe com a paciência proverbial do boi: além do peso da canga, pede que lhe apertem o pescoço entre os canzis. Fica mais feio o feio que consente o belo...

- Continue.

- E fica também mais pobre o pobre que aplaude o rico, menor o pequeno que aplaude o grande, mais baixo o baixo que aplaude o alto, e assim por diante. Imaturo ou não, não reconheço mais os valores que me esmagam, acho um triste faz-de-conta viver na pele de terceiros, e nem entendo como se vê nobreza no arremedo dos



desprovidos; a vítima ruidosa que aprova seu opressor se faz duas vezes prisioneira...

Torto Arado parece ser inspirado em *Lavoura Arcaica*. Que homenagem espetacular se assim o for! Primeiramente, a Literatura nos presenteia com uma lavoura que se revela ainda arcaica e expõe as fissuras da sociedade brasileira por meio de uma família de imigrantes. Por outro lado, o mesmo potencial da Literatura em representar essa sociedade nos revela um arado que se faz torto através do discurso deformado de uma jovem, cujo aparelho fonador fora mutilado em um acidente doméstico: torto + arado – ‘torturado’.

O romance, dedicado ao pai do autor, divide-se em três longos blocos: “Fio de Corte / Torto arado / Rio de sangue”. No segundo bloco, Belonísia já está adulta e, ao narrar a maior parte dos capítulos, detalha o drama de sua existência silenciada, sem a língua para lapidar a sua própria fala, uma jornada solitária, dolorosa e hostil como o solo seco do sertão. Dos contornos vocabulares em suas tentativas saiam ecos deturpados e tristes, como a vida daquela comunidade quilombola à qual pertencia, a única realidade que conhecia e teria ouvido até então – o mundo todo, no âmago daquela vida extenuante e rude, comprimia-se naquele tempo e naquele espaço. Nada fazia sentido naquela voz deformada e naquele lugar ao mesmo tempo em que tudo aquilo fazia um completo sentido.

Passado muito tempo, resolvi tentar falar, porque estava sozinha me embrenhando na mesma vereda que Donana costumava entrar. Ainda recordo da palavra que escolhi: arado. Me deleitava vendo meu pai conduzindo o arado velho da fazenda carregado pelo boi, rasgando a terra para depois lançar grãos de arroz em

torrões marrons e vermelhos revolvidos. Gostava do som redondo, fácil e ruidoso que tinha ao ser enunciado. “Vou trabalhar no arado”. “Vou arar a terra”. “Seria bom ter um arado novo, esse arado está troncho e velho”. O som que deixou minha boa era uma aberração, uma desordem, como se no lugar do pedaço perdido da língua tivesse um ovo quente. Era um arado torto, deformado, que penetrava a terra de tal forma a deixá-la infértil, destruída, dilacerada. Tentei outras vezes, sozinha, dizer a mesma palavra, e depois outras, tentar restituir a fala ao meu corpo para ser a Belonísia de antes, mas logo me vi impelida a desistir. [...]

Durante todos esses anos, somente quando estava só, e mesmo assim muito raramente, ousava dizer algo. Era um tipo de tortura que me impunha de forma consciente, como se a faca de Donana pudesse me percorrer por dentro, rasgando toda a força que tentei cultivar desde então. Como se o arado velho e retorcido percorresse minhas entradas, lacerando minha carne. Se esvaía toda a coragem de que tentei me investir para viver naquela terra hostil de sol perene e chuva eventual (Vieira Junior, 2021³, p. 127).

Ao leitor desinformado da trama, *Torto Arado* mapeia a história familiar de duas irmãs, Bibiana e Belonísia, ligadas por uma tragédia na infância, cujas consequências perpassam a vida de ambas até a maturidade e emolduram os demais acontecimentos da comunidade quilombola onde vivem, numa região remota da Chapada Diamantina, Bahia. Locais, costumes, crenças, ditados, estórias populares e outras riquezas em detalhes socioculturais rurais, presentes na narrativa, fazem uma alusão à atuação profissional do escritor antes de sua fama intelectual, atuando como funcionário do INCRA no interior da Bahia e

³ 12^a reimpressão.



em contato constante, por muitos anos, com essas comunidades, alvos de sua pesquisa de doutorado, diga-se de passagem. No intercâmbio de velhos e de novos elementos ligados à estética literária regional, obras como a de Vieira Junior podem ser palco de inúmeras polêmicas conceituais. Neste ponto, Carla Ferreira (2012, p. 24) infere que:

A crítica acadêmica é, portanto, heterogênea na medida em que parte dela recusa a possibilidade de regionalismo contemporâneo e outra parcela, em linhas gerais, defende a existência dessa tradição ainda no século XXI, mesmo que de modo transfigurado, impondo uma revisão do próprio conceito de regionalismo para que, adequado a essa produção, sirva como ferramenta crítica menos estigmatizada e mais afeita à realidade atual.

Ainda meninas, as irmãs encontram uma faca afiada e sedutora que está guardada, feito um tesouro, numa velha mala, embaixo da cama de Donana, avó paterna delas e ponto de partida dessa linhagem de mulheres pujantes. Atraídas pelo objeto cortante, Belonísia acaba perdendo um pedaço da língua e, a partir desse episódio trágico, funde-se com Bibiana que passa a ser a 'sua voz'. O fio de corte da faca amalgama as duas irmãs até a puberdade quando os despropósitos das paixões ditam as escolhas e os destinos das pessoas: "Uma seria a voz da outra. [...] Seríamos as iguais" (Vieira Junior, 2021, p. 23). Apaixonam-se, ambas, por um primo de nome Severo, muito consciente de todos os problemas de classe diante da servidão e subserviência da comunidade da fazenda Água Negra, onde o principal da diegese acontece. A consciência de classe que incendeia Severo influencia Bibiana demasiadamente e ela decide, assim, fugir com ele. Forma-se professora, constrói família para,

somente depois de anos, conseguir voltar e poder ajudar os seus pares afrodescendentes. Quando Bibiana parte, o mundo intimista de Belonísia se esvai. Está só e silenciada. Perde a irmã, seu porto seguro e, sobretudo, seu direito à fala.

Dentre as coisas que levava, e talvez a que mais me machucava, era a minha língua. Era a língua ferida que havia expressado em sons durante os últimos anos as palavras que Belonísia evitava dizer por vergonha dos ruídos estranhos que haviam substituído sua voz. Era a língua que a havia retirado de certa forma do mutismo que se impôs com o medo da rejeição e da zombaria das outras crianças. E que por inúmeras vezes a havia libertado da prisão que pode ser o silêncio (Ibidem, p. 87).

Face ao tormento do ostracismo, Belonísia decide seguir os passos do pai ao trabalhar com a terra, tornando-se, ela própria, o 'arado torto' da história toda. Ansiosa por conhecer a realidade do amor, tal qual comenta Bibiana em suas notícias, a irmã mais nova decide fugir com Tobias, peão da fazenda, subordinado ao seu pai, Zeca Chapeú Grande. A vida de casada se torna um verdadeiro pesadelo, posto que Tobias é extremamente violento. Maltratada, violentada e desprezada, Belonísia não consegue experimentar o prazer e o amor. Volta-se, com mais afinco, aos cuidados da terra. Como fios condutores, suas mãos aram o solo e esse amor visceral faz sua plantação frutificar. Toda dor que acomete seu coração se transforma em amor pelo cultivo da terra. Simbolicamente, a personagem é o arado que abre a terra para semear, fazer nascer e renascer, frutificar. Portanto, pode-se inferir que esse apego pelo solo da Chapada Diamantina marca a diáspora de um povo e, além disso, a sua transformação pessoal, do mesmo modo em que o plantio transforma o



ambiente com a produção e a colheita. Se para colher é preciso plantar, para evoluir é preciso se transformar. Tobias morre vítima de seu vício e Belonísia encontra na solidão uma parceira fiel, carinhosa e amigável. Assim decide ficar e sobre o casamento, ela tece a seguinte reflexão:

Sem exotismos, paternalismos ou reducionismos, Itamar Vieira Junior recompõe a experiência dos descendentes de africanos escravizados que sobrevivem na região da Chapada Diamantina há tempos, pelo movimento quilombola de outrora. Neste espaço geopolítico de resistência secular, esse povo mantém as tradições imemoriais originárias da mãe África e uma que chama bastante atenção na obra é a dança do Jarê, conduzida sempre pelo líder comunitário, curador espiritual e terapeuta da comunidade, Zeca Chapéu Grande, pai das meninas. Sobre a força que lhes une, Belonísia destaca que “O sofrer vinha das coisas que nem sempre davam certo, me fazia sentir viva e unida, de alguma forma, a todos os trabalhadores que padeciam dos mesmos desfavorecimentos” (Ibidem, p. 141). Neste contexto, Bibiana é o projeto intelectual de consciência de classe, mas Belonísia é quem de fato a coloca em prática. O tempo passa, todos envelhecem e Zeca Chapéu Grande adoece ‘do juízo’. A comunidade fica desvalida de seu líder, de seu pai espiritual, o homem que por décadas conduz essa vertente do candomblé caboclo, existente somente nesse lugar da Chapada Diamantina. O Jaré, como forma de religião e terapia de cura de matriz africana é o único socorro permitido a essa gente. Nas danças de Jaré que unem, agregam, alegram e curam, a comunidade local sublima a condição análoga à escravidão e, com a ajuda dos encantados (entidades espirituais dessa crença), fortalecem-se em prol de uma

existência de insubordinação, na medida do possível.

Para quem acredita que o trabalho análogo à escravidão é coisa do passado, basta observar os noticiários cotidianos, como por exemplo, a matéria deste sítio da internet acerca dos trabalhadores escravizados que foram resgatados no ano de 2023:

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-01/brasil-resgatou-31-mil-trabalhadores-escravizados-em-2023>.

Uma singela busca na rede mundial de computadores nos apresenta nada menos que 1.210.000 de itens sobre o assunto. O cinema contemporâneo tem, igualmente, exposto essa ferida social no mundo todo; chamando atenção para as lacunas sociais atuais, uma vez que as diferenças entre as classes aparecem como abismos impossíveis de se ultrapassar, levando a maior parte da humanidade à uma vida subumana e indigna. Como exemplos de fácil acesso na mídia, eu poderia sugerir: “Quem quer ser um milionário?” (2008), vencedor de oito Oscars; o filme “Parasita” (2020), vencedor de quatro Oscars e, um brasileiro bem recente e com inúmeros prêmios nacionais e internacionais, o filme “Pureza”⁴ (2022), baseado em uma devastadora história real.

A morte de Zeca Chapéu Grande determina uma reviravolta na narrativa, pois coincide com a venda da fazenda para um proprietário ainda mais ambicioso e cruel. O velho curandeiro foi o último sertanejo a ser enterrado no cemitério da Viração, já que o novo latifundiário até mesmo isso havia proibido: “Aquela mensagem dizia muito mais sobre nossas vidas do que sobre a morte em si” (Vieira Junior, 2021, p. 180). Em seu fluxo de consciência, Belonísia prevê os novos rumos

⁴ Cf.: <https://www.brasildefatog.com.br/2022/05/24/filme-com-dira-paes-denuncia-a-violencia-do-agronegocio>



daquela comunidade. Bem antes daquela população ter trabalhado na terra, o garimpo histórico da Chapada tinha sido seu martírio. Todas essas experiências de exploração da força do trabalho levam as pessoas à condição de uma vida sem esperanças. No entanto, os trabalhadores de Água Negra demonstram ter uma vitalidade telúrica, uma vez que o solo da região é a única garantia de sobrevivência.

Assim sendo, organizam-se em um sindicato liderado por Severo, marido de Bibiana; muitas ações, posicionamentos e projetos se desenvolvem, os quais irritam profundamente os donos da localidade. Não demora, Severo é assassinado brutalmente. Outra reviravolta se introduz: o desejo insaciável de vingança; não suportam mais todo o tipo de ataque à dignidade humana. Bibiana assume o controle do sindicato e, pouco a pouco, os encantados do Jaré – organizados também no plano espiritual – juntam forças a os trabalhadores para dar fim aquele inferno sobre a Terra. Depois de longos trinta anos, a velha faca da avó reaparece, como num passe de mágica, às mãos de Belonísia: fechava-se aí o ciclo de todas essas vidas e a execução da sonhada vingança. A encantada Rita Pescadeira empoderava os corpos das duas irmãs para que, numa armadilha, façam a caçada do gerente da fazenda, o tirânico Salomão. Belonísia o esfaqueia e Bibiana faz a cova, lideradas e encorajadas pelo espírito da encantada. Com o ato e o desfecho da tirania, renova-se a vida e as sementes do local; a polícia não descobre quem executou tal morte – inquérito inconcluso. Por fim, os trabalhadores e as irmãs, organizados geopoliticamente como estão, passam a compor o pedido de reintegração de posse da fazenda: “Mas a nossa história de sofrimento e luta diz que nós somos quilombolas” [...] Não eram mais invisíveis,

nem mesmo poderiam ser ignorados” (Ibidem, p. 256-257).

3 O HOMEM É O LOBO DO HOMEM

O provérbio romano *homo homini lupus* tem seu valor semântico popularizado em 1651, com a célebre obra *Leviatã*, de Thomas Hobbes. Sobre o estado da natureza humana não haveria, por assim dizer, limites a se considerar quando duas esferas estariam em jogo: a manutenção do poder e a manutenção da sobrevivência. Tanto uma quanto a outra são evidentes em contextos de guerra, mas somente neles? Naturalmente, não! Segundo o filósofo político inglês, o ‘estado natural’ do homem carrega em si, de forma inerente, a violência e a obstinação pelos seus ideais/objetivos, sejam eles bons ou ruins. A condição inata do homem em garantir, a qualquer custo, mais e mais poder tem relação direta à condição de sobrevivência mais confortável sobre a terra e isso, gradativamente, alimenta outros aspectos que só fortalecem esse cabo de guerra: avareza, ganância, luxúria, traição, egoísmo, estupidez, ignorância, inúmeras formas de violência, frieza, inveja, abuso, usurpação, insanidade, vaidade, barbárie e assim por diante. Portanto, o homem é capaz de colocar a própria espécie em risco por conta de uma obstinação sua.

Diante dessa situação natural de caos, em tese, somente a presença do Estado – Governo pode controlar e evitar a autoaniquilação. Gaza, Ucrânia, Síria, Sudão do Sul, Líbano e, pelo menos, mais uma centena de conflitos armados estão ocorrendo neste exato momento no



planeta. Todos os países envolvidos têm seus governos, suas próprias leis e suas devidas organizações sociais e regras. Julgamos estar, em 2024, vivendo diferentes etapas da civilização humana. Estamos realmente? *Lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit!*⁵

O DIREITO DE NATUREZA, a que os autores geralmente chamam *Jus Naturale*, é a liberdade que cada homem possui de usar o seu próprio poder, da maneira que quiser, para a preservação da sua própria natureza, ou seja, da sua vida; e consequentemente de fazer tudo aquilo que o seu próprio julgamento e razão lhe indiquem como meios mais adequados a esse fim (Hobbes, 2003, p. 112).

Assim sendo, a narrativa em *Torto Arado* representa um espaço geopolítico determinado – uma comunidade quilombola remanescente na Chapada Diamantina, Bahia, Brasil; e um tempo determinado – a contemporaneidade, século XXI. Dentre essas duas configurações espaço-temporais, retrata igualmente as esferas da condição natural do homem pela manutenção do poder e da sobrevivência. Na verdade, o romance se estrutura nessa condição porque, uma vez desenrolado o fio narrativo, há uma linhagem familiar atravessada pela história das mulheres de uma mesma família (da avó Donana às netas Bibiana e Belonísia) e, desde o período em que a avó ainda era escravizada até a velhice das próprias netas, é nítida a luta desenfreada pela sobrevivência na mesma terra em que aqueles que se dizem os proprietários também lutam com todas as suas armas para se manterem no poder, o que implica diretamente em usurpar, violentar, abusar e explorar a outra parte. Ambos os

lados desejam arduamente ‘existir’; contudo, um quer ‘existir dominando’ e, por isso, o outro precisa ‘resistir’.

A proposta final do romance é de esperança, ainda que inicialmente solicitado por Salomão, o pedido de reintegração de posse da terra se faz pela consulta à comunidade quilombola após a morte do gerente e isso implica, necessariamente, uma proposta de ‘coexistir’. Mergulhados os sertanejos num impasse de vida subumana, de resignação e interminável resistência, a morte de Salomão simboliza o primeiro passo para que, enfim, todos possam existir de fato: “O medo da opressão predispõe os homens à antecipação ou a buscar ajuda na associação, pois não há outra maneira de assegurar a vida e a liberdade” (Hobbes, 2003, p. 87). A partir do momento em que o Estado-Governo reconheça o trabalho semiescravizado, por décadas dessa população, autorizando a reintegração de posse das terras da fazenda em favor dos trabalhadores, considerando que as famílias quilombolas vivem ali há gerações e gerações, desde a época dos garimpos da região, ocorrerá a existência plena dessa gente. Logo, o dia em que o caçador virar caça pode ser o mesmo dia em que todas as demais presas se libertem. Ao que tudo indica, a sociedade ideal de Hobbes não passa de uma quimera, apesar de todas as parcas evoluções da *civitas*.

Não era uma armadilha tola para capturar uma caça. Mas antes que levantasse, se abateu sobre seu pescoço um único golpe carregado de uma emoção violenta, que até então desconhecia.

Sobre a terra há de viver sempre o mais forte. [...] Nasci nesta roça e só sei trabalhar com a mão na terra. Daqui não saio. [...]

Se prepararam para a guerra, como os coronéis fizeram no passado pelo controle dos garimpos.

⁵ *Plauto* (254-184 a.C.)



A diferença é que agora o conflito era pelo direito de morar. [...]

Meses depois, a notícia dos assassinatos trouxe funcionários de órgãos públicos, que ouviram moradores num processo de reintegração de posse. Aquela chegada foi celebrada com alívio (Vieira Junior, p. 262; 256-257, grifo meu).

À guisa do que já está exposto, considero então o sofrimento humano como item peculiar de reflexão: qual seria a diferença entre as lágrimas de dor de Belonísia e as lágrimas de dor de uma mãe palestina cujo filho acabou de morrer por desnutrição no atual conflito em Gaza? Avanço: no eterno jogo político de manutenção de poder em detrimento do massacre alheio, qual seria a diferença entre a fome dos sertanejos quilombolas de Água Negra e a fome dos palestinos hoje? Já que a restrição ao alimento tem marcado a humanidade como estratégia de extermínio coletivo. As indagações apresentadas me conduzem a expor uma conclusão, mesmo que em constante elaboração, a de que as feridas humanas de um universo local expressam, metonimicamente, as mesmas feridas de um outro universo local, pois ressalvadas todas as distinções, a humanidade é uma só e a sua experiência sobre a terra tem servido de aprendizagem para todos os sujeitos que a compõem. A isso, por efeito, denominamos 'civilização'. Assim sendo, retomo as primeiras linhas desta análise para expressar que o retrato local pode ser, muitas vezes, um retrato universal.

Belonísia era a fúria que havia cruzado o tempo. Era filha de gente forte que atravessou um oceano, que foi separada de sua terra, que deixou para trás sonhos e forjou no desterro uma vida nova e iluminada. Gente que atravessou tudo, suportando a crueldade que lhes foi imposta (Vieira Junior, 2021, p. 261).

Imerso nesta perspectiva, o romance de Itamar Vieira Junior nos dá uma reconfiguração daquilo que já conhecíamos da estética literária regional. O século XXI e os desafios contemporâneos de viver e de sobreviver nos seus espaços e tempos influenciam, sem sombra de dúvidas, a tessitura literária. Desta feita, acredito que sua narrativa traz uma 'literatura regional brasileira recomposta', conforme já argumentado por outros meios no início desse texto. Carrego as tintas, porém, no vocábulo 'recomposto', pois é justamente ele que comporta o local como universal nas estórias românticas desses tempos. A luta de classes tão vividamente delineada na narrativa em nada difere das lutas de classe ao redor do mundo: um campo de batalhas onde os lados opostos se unem e lutam com as estratégias que dispõem. Neste sentido, o traço universal soa como atemporal, por assim dizer. O mesmo se opera com o amor, o ódio, a vingança, o desejo e demais sentimentos, valores e expressões inseridos em *Torto Arado*.

Nesse campo desigual, Severo levantou sua voz contra as determinações do fazendeiro. Fez discursos sobre os direitos que tínhamos. [...] Que se não nos uníssemos, se não levantássemos a nossa voz, em breve estaríamos sem ter onde morar. A cada movimento de |Severo e dos irmãos contra as exigências impostas pelo proprietário, as tiranias surgiam com mais força. [...] Severo colheu assinaturas para fundar uma associação de trabalhadores. Disse que precisávamos nor organizar ou, do contrário, acabaríamos sendo expulsos. [...] iam a sindicato, a reuniões. Voltavam, faziam mais reuniões, escondidos ora na casa de um, ora na casa de outro. [...] Compartilhávamos cada passo, porque entendíamos que só assim conseguíramos nos proteger (Ibidem, p. 197, 198, 199).



O regionalismo (ou literatura regional brasileira) do século XIX enfocou os costumes de uma sociedade rural que estava, de certo modo, bastante envolvida numa ação provinciana de cópia de costumes herdados ou impostos por uma sociedade colonizadora externa. Dava-se muita importância aos títulos de barões, duques e coisas do gênero. Ironicamente, muitas propriedades dessas pessoas 'nobres' daquela época são hoje em dia refúgios coletivos, hotéis fazenda, instituições de ensino. O pitoresco e o ufanismo são pertinentes aos moldes desse período. Por outro lado, o regionalismo modernista enfocou uma postura mais sociopolítica, sem os rompantes do ideal romântico da vida no interior, pautado na ordem do mais poderoso. A idealização do amor e da mulher assim como a descrição de paisagens idílicas e bucólicas vão, de lá para cá, mudando de tom, ganhando corpo mais próximo do real e da labuta da vida cotidiana. Pouco a pouco, a literatura regional incorpora as influências do meio e as reações do homem a tudo o que nele acontece, sem exacerbar para o perfil da literatura neorrealista, não é a questão. A dicotomia local-universal já mostra as caras nesta fase, pois, para além da descrição de um local, há toda uma problemática que o extravasa:

Embora a ficção de Guimarães Rosa abarque temas e espaços comumente associados ao Regionalismo, por apresentar um jeito de escrever inédito e de alto nível o autor seria alçado à condição de "universal", enquanto aqueles que não atingiram o mesmo padrão estético são relegados à posição de "regional". Desde então, o legado de Guimarães Rosa para a literatura contemporânea talvez esteja encoberto pelo estigma atrelado à tradição regionalista (Pelinser & Alves, 2000, p. 4).

Estudosa da área, Lígia Chiappini elabora um ensaio por meio do qual expõe o mal-estar que há em compreender as diferentes etapas da literatura regional no Brasil e a insistência da crítica em criar certos 'becos' de produção artística literária. Ora, qualquer metrópole do mundo também é constituída por incontáveis becos. Assim, não faz sentido relegar tal alcunha ao caráter regional, seja ele de onde for. Ansiosa por retirar o regional deste suposto beco, a autora discorre dez teses e, na terceira delas, toca na questão própria do que defende aqui. Não intencional entrar, obviamente, no caráter de avaliação ou qualificação das prosas ditas regionalistas. Muito pelo contrário, estabeleço muito mais uma averiguação estética do que teórico-crítica, à luz dos novos elementos narrativos que se fazem notar na literatura regional brasileira contemporânea, a qual, a meu ver, tem uma postura recomposta diante da influência de tantos aspectos já mencionados.

Regionalismo na literatura, como tema de estudo, constitui um desafio teórico, na medida em que defronta o estudioso com questões das mais candentes da teoria, da crítica e da história literárias, tais como os problemas de valor; da relação entre arte e sociedade; das relações da literatura com as ciências humanas; das literaturas canônicas e não-canônicas e das fronteiras movediças entre clãs. Estudar o regionalismo hoje nos leva a constatar seu caráter universal e moderno (Chiappini, 1995, p. 156).

Nesta trajetória estética-literária, personagens típicos e localistas deixam de ser exóticos para anunciar a cor e a cartografia locais como indivíduos dignos de marcar presença e representação geopolíticas. Como era de se esperar, as hierarquias de poder seguem pronunciadas na diegese da mesma maneira



que as paisagens definidoras das regiões, os costumes que acentuam a diversidade cultural e as personagens destinadas a esses lócus, com suas crenças, linguagens e ideais. Há, no entanto, o quesito ‘valor humano’ que, nos romances do século XXI tem sido de singular especulação, tanto nas composições de um novo perfil narrativo pós-moderno quanto de um novo perfil narrativo regionalista. Os conflitos humanos e existenciais passam a ser o fio condutor de muitas exposições narrativas. Com isso, a literatura regional brasileira recomposta na contemporaneidade aborda, com muita desenvoltura, questões universais. Outrossim, conclui Belônisia, na angustiante análise de seu mutismo: “Então sentiu que desde sempre o som do mundo havia sido a sua voz” (Vieira Junior, p. 248).

Por fim, como pesquisadora da literatura e da teoria pós-coloniais, entendo que os indivíduos precisam se apropriar de suas culturas e eles próprios determinarem o que seria centro ou margem, dado que todos os centros têm margens e, na mesma ótica, todas as margens têm seus específicos centros. Se apontarmos para a literatura indígena e para a literatura afro-brasileira decolonial do presente, imaginar Rio-São Paulo como eixo central de produção literária no Brasil soa como um despropósito. Com esta postura pós-colonial, revisita-se o passado para reler lacunas deixadas pelo tempo e, através delas, reescrever as estórias dando a quem quer que seja o devido reconhecimento em um novo tempo e um novo espaço. Tal artifício compõe *Torto Arado* e se liga, inevitavelmente, às questões humanitárias incorporadas na literatura, cada vez mais, até porque muitos ‘velhos problemas’ persistem. Esta linha final de raciocínio vai ao encontro de Pelinser & Alves (2000, p. 12) considerando que:

Cabe à crítica, portanto, mais do que estabelecer as devidas conexões entre autores, obras e períodos literários, fornecer interpretações que deem conta de explicar o fenômeno da tradição regionalista brasileira a partir de paradigmas que recusem a necessidade de “superação” do dado regional e que desfaçam a relação de equivalência que se criou entre “Regionalismo” e “literatura de má qualidade”. Para tanto, um caminho oportuno reside na possibilidade de compreender o Regionalismo, antes de tudo, como uma tradição literária de longa duração no Brasil. Trata-se, em primeiro lugar, de reconhecer sua permanência na contemporaneidade e de investigar as modulações pelas quais vem passando.

No plano íntimo do núcleo familiar, *Lavoura Arcaica* tem um final trágico e desolador. *Torto Arado*, por sua vez, revive a esperança e a dignidade humana, já que tem uma trama alinhavada pelos planos público e coletivo. Frente aos ciclos da vida, as mudanças das estações do ano e aos desafios do trabalho, a resiliência humana comprova que pode haver esperança em dias melhores.

Referências

- ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, 1995, p. 153-159. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1989/1128> Acesso em 02 abr. 2024.



HOBES, Thomas. **O Leviatã ou matéria** - forma e poder de uma república eclesiástica e civil.

Tradução João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 3^a ed., 1989.

OLIVEIRA FERREIRA, Carla Érica. **Anacronismo ou ressignificação? Galileia e o regionalismo**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2012.

TESSARO PELINSER, André; MIRANDA ALVES, Márcio. A permanência do Regionalismo na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 59, e593, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/Zh6d4tsH8prmNkxn9KfDfHy/?lang=pt> Acesso em 20 mar. 2024.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto Arado**. São Paulo: Todavia, 12^a ed., 2021.



ENTRE DOIS FOGOS:EM TORNO DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS E JOSÉ LINS DO REGO

BETWEEN TWO FIRES: AROUND JOSÉ MARÍA ARGUEDAS AND JOSÉ LINS DO REGO

Heloisa Costa Rigon

Mestra em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba – Brasil. Doutoranda em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil. Bolsista FAPESC – Brasil.

E-mail: heloisarigon@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0855-6997>

Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la dos ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en silencio, el muro parecía vivo; sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado.
Los ríos profundos, José María Arguedas.

Agora viam o bueiro do Santa Fé. Um galho de jitirana subia por ele. Flores azuis cobriam-lhe a boca suja.
– E o Santa Fé quando bota, Passarinho? – Capitão, não bota mais, está de fogo morto.
Fogo morto, José Lins do Rego.

RESUMO: O indigenismo e o regionalismo são dois movimentos que marcaram o início do século XX na América Latina. Com eles, é possível elaborar um estudo em conjunto haja vista suas semelhanças na estética e na temática. A partir dessa aproximação, e pensando nas reivindicações políticas e sociais que pulsavam nesses movimentos, este artigo segue uma outra perspectiva, a dos escritores em coerência com o que abordavam em sua narrativa, traçando um paralelo entre ativismo literário e outros campos da vida. Considerando o perfil intrahistórico (Rama, 1982), se propõe uma pesquisa biográfica que caminha junto da literária de José María Arguedas (1911-1969) e José Lins do Rego (1901-1957) e seus respectivos romances *Yawar Fiesta* (1941) e *Fogo morto* (1943). Para isso, as teorias tanto sociológicas quanto literárias do indigenismo peruano e do regionalismo brasileiro de 30 servem de material no intuito de encontrar pontos que se aproximam e se distanciam entre os escritores escolhidos para este trabalho.

Palavras-chave: Indigenismo peruano; Regionalismo de 30; José María Arguedas; José Lins do Rego.

ABSTRACT: Indigenism and regionalism are two movements that marked the beginning of the 20th century in Latin America. With them, it is possible to develop a study together, given their similarities in aesthetics and themes. Based on this approach, and thinking about the political and social demands that pulsed in these movements, this article follows another perspective, that of the writers in coherence with what they addressed in their narrative, drawing a parallel between literary activism and activism in other fields of life. Considering the intrahistorical profile (Rama,

1982), a biographical research is proposed that goes hand in hand with the literature of José María Arguedas (1911-1969) and José Lins do Rego (1901-1957) and their respective novels *Yawar Fiesta* (1941) and *Fogo morto* (1943). For this, both sociological and literary theories of Peruvian indigenism and Brazilian regionalism of the 1930s serve as material in order to find points that are close and distant between the writers chosen for this work.

Keywords: Peruvian indigenism; Regionalism' 30; José María Arguedas; José Lins do Rego

1 INTRODUÇÃO

“É necessário o coração em chamas para manter os sonhos aquecidos. Acenda fogueiras.” O verso tirado do poema *Novos dias* (2010), de Sérgio Vaz (1964 -), dialoga com este artigo no sentido de atestar que quando se trata de um movimento artístico vinculado ao ativismo, seja ele político, social, econômico ou cultural, é fundamental investigar o que impulsa (ou impulsionou) intrinsecamente o / a artista nas reivindicações colocadas em suas obras para compreender pelo o quê de fato se quer (quis) lutar. Atualmente, há diversos movimentos sociais que nos confirmam: tem de haver pulsão de vida, e não de morte, no caminho da militância.



O início do século XX na América Latina foi marcado por movimentos literários compostos por escritores e escritoras que ao se conscientizarem da realidade social que os /as rodeia se rebelam contra o jugo econômico e político do imperialismo, rompendo com algumas estruturas hegemônicas. Dentro desse grupo, há os que delimitaram seu ativismo na literatura. Na brasileira, aparece como protagonista personagens antes escanteados: proletários, homossexuais; crianças, adolescentes, psicóticos, negros e indígenas; e regiões consideradas periféricas ganham destaque, como o Nordeste. Já na literatura peruana, o indígena continua sendo protagonista, como o era no século XIX, mas acontece uma reconfiguração na qual os personagens não ficam limitados a um ser oprimido, ao contrário, mostra-se também sua autonomia e seus modos de vida como estratégias de combate às violentas estruturas externas que se alojaram na América desde a colonização. Em ambas, a cultura popular também tem seu espaço e a música, o folclore, a dança, enfim a linguagem dos povos tradicionais em suas diversas formas ocupam as narrativas escritas.

A proposta deste artigo é olhar para dois movimentos dessa época com a perspectiva de hoje, com o universo indígena e a cultura do Nordeste presentes em nossa sociedade, comprovando suas vitalidades. Para isso, será colocado em diálogo as literaturas de dois países, o Peru e o Brasil, contemporâneas aos movimentos em questão, com o indigenismo da primeira metade do século XX de um lado e o regionalismo de 30 do outro. No objetivo de relacionar trajetória de vida e produção literária, considera-se importante o perfil intrahistórico (RAMA, 198), ou seja, escritores que vivenciaram direta ou indiretamente as questões que estão abordando, como José

María Arguedas (1911-1969) e José Lins do Rego (1901-1957) e seus respectivos romances publicados no início da década de 1940: *Yawar Fiesta* (1941) e *Fogo morto* (1943).

Nesse fogo cruzado entre biografia e literatura, nos perguntamos: qual o nível de aproximação desses escritores com seus protagonistas “reais”? Quais se levantaram de sua cadeira e caminharam em busca de outras ações para modificar as estruturas internas, além da escrita? Por fim, focando-se na literatura, como eles abordam a cultura popular local, haja vista o momento oportuno para enaltecer-las? Para tanto, os relatos de vida de cada escritor será apresentada junto aos movimentos indigenista e regionalista de sua época, com base nos conceitos de indigenismo de José Carlos Mariátegui e do regionalismo de Ángel Rama. Em seguida, as literaturas se encontram para verificar os pontos em que se aproximam e se distanciam nos romances selecionados, pensando principalmente na cultura tradicional popular de cada região, da serra peruana e do Nordeste brasileiro, sendo possível atestar que há uma coerência entre o que Arguedas e Lins do Rego viveram e o que abordam em suas narrativas. Vale ressaltar que, embora sejam países vizinhos, a quantidade de estudos desenvolvidos no Brasil entre a literatura peruana e a brasileira é pequena se comparada à de outros países hispano-americanos. Finalmente, o fogo é o mote simbólico, elemento que para um ainda é chama enquanto para outro já se apagou.



2 INDIGENISMO LITERÁRIO E JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Em uma definição rasa e genérica do que seria indigenismo, podemos dizer que são pessoas brancas em luta junto aos povos indígenas. Na literatura, são escritores/as brancos/as que, em sua maioria, conviveram com as comunidades indígenas e a partir dessa experiência publicaram as denúncias e as reivindicações daqueles povos nos moldes da narrativa ou da poesia. Ángel Rama detecta quatro momentos em que o indígena aparece na história da América como “pieza maestra de uma reclamación” (RAMA, 1982, p. 139): na literatura missionária da Conquista, na literatura crítica da burguesia mercantil, no período romântico, e no século XX. Nos três primeiros momentos se falava pelo e do outro, enquanto no último se falava junto do outro; ademais, em cada ocasião uma condição diferente era apresentada. Neste trabalho, iremos nos concentrar na literatura indigenista peruana da primeira metade do século XX.

Nesse período, o movimento indigenista foi consolidado no Peru numa perspectiva marxista com a teoria de José Carlos Mariátegui (1894-1930), embora Manuel González Prada (1844-1918) tivesse iniciado o debate no entre séculos, como nos conta Rama:

[El] pensamiento de Mariátegui, quien en oposición a muchos devaríos idealizadores del pasado habrá de reivindicar el análisis económico y social del problema del indio, así como la función central de las vanguardias intelectuales capitalinas o costeñas. Ambos temas son de hecho el mismo tema. [...] Esto ha de constituirse en el rumbo de su pensamiento, que no es sino ampliación del deslinde que

efectuara González Prada entre problema racial y problema social, respecto al indio. (RAMA, 1982, p. 148).

O que Mariátegui traz de novo é pensar no indigenismo vinculado ao “problema del indio” ou “problema indígena” cuja resolução não está na educação – como apresentavam os positivistas e teóricos em geral – mas sim na questão agrária. A alfabetização dos indígenas camponeses na língua castelhana até poderia servir para a comunicação, como González Prada no *Discurso en el Politeama* (1888) defendeu¹: “enseñadle siquiera a leer y escribir, y veréis si en un cuarto de siglo se levanta o no a la dignidad de hombre” (GONZÁLEZ PRADA, 1976, p. 56). Porém, segundo Mariátegui, sem uma educação política os indígenas continuariam sendo explorados, pois eles iriam conseguir se comunicar com os oressores, mas sem necessariamente enfrentar o sistema que os explorava. O que o sociólogo peruano enfatiza é que

La cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra. Cualquier intento de resolverla con medidas de administración o policía, con métodos de enseñanza o con obras de vialidad, constituye un trabajo superficial o adjetivo, mientras subsista la feudalidad de los “gamonales”. (MARIÁTEGUI, 2008, p. 26)

Contemporâneo ao que Mariátegui publicava em seus textos relacionados ao tema, seja na revista *Amauta* (1926-1930) seja no clássico *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), a literatura indigenista

¹ Em *Nuestro indios* (1904), Gonález Prada também desenvolve argumentos sobre o tema.



produzida no Peru fazia parte do que Ángel Rama chama de primeira fase do movimento indigenista ou *Indigenismo del mesticismo* (RAMA, 1982), ou seja, uma literatura mais *mestiza* que indígena. Neste momento, surge uma nova camada social dos povoados das províncias andinas como efeito do processo educativo aplicado ali. Esse grupo, emergindo de uma classe social abaixo da média, se depara com uma conjuntura econômica que o impede de continuar na escala social: a da frágil modernização que se instalava na América Latina pós Primeira Guerra Mundial. Para enfrentá-la, desperta-se um espírito de reivindicação social e política que opera a literatura e a arte como meio de denúncia e ação crítica, utilizando o indigenismo como uma “muleta”. O corolário são textos literários produzidos por brancos e *mestizos* cujas reivindicações sociais e políticas para as comunidades indígenas estão “contaminadas” do próprio reclamo dos escritores e das suas perspectivas – que, obviamente, são diferentes. Além disso, a valorização do universo indígena (cultura, língua, modos de vida etc.), permanentemente pulsante, foi ignorada nessa literatura. Rama conclui que “Reconoceremos por lo tanto en este indigenismo un ramal especializado de la literatura y el arte regionalistas de América Latina” (RAMA, 1982, p. 142).

Foi exatamente esse *mesticismo* travestido de indigenismo que chamou a atenção de José María Arguedas (1911-1969) quando teve contato, em Lima, com os livros de López de Albújar (1872-1966) e Ventura García Calderón (1886-1959)², por exemplo. A partir daí, com a experiência que Arguedas teve na convivência com indígenas serranos durante a sua infância e adolescência, ele decidiu

escrever pela perspectiva de dentro tanto pelo viés denunciatório quanto pelo lado da positivação do indígena andino, tornando-se o principal representante do indigenismo literário peruano. Segundo Mariátegui, “El indigenismo literario traduce un estado de ánimo, un estado de conciencia del Perú nuevo” (MARIÁTEGUI, 2008, p. 277) e de “subconsciente inspiración política y económica” (MARIÁTEGUI, 2008, p. 279). Somando o afeto, são com esses elementos que nos deparamos ao ler Arguedas.

Em 1965, no *Encuentro de Narradores Peruanos*, em Arequipa (Peru), o escritor peruano fez um breve testemunho de sua vida que se iniciou com a seguinte frase: “Voy a hacerles una confesión un poca curiosa: yo soy hechura de mi madrastra” (ARGUEDAS, 1969, p. 36). Ele se referia à sua infância, época em que vivia na fazenda da segunda esposa do seu pai, localizada em San Juan de Lucanas. Proprietária de grande parte das terras daquela região serrana, muitos indígenas trabalhavam no local e sofriam racismo por parte dela e de seus filhos biológicos. Arguedas também era menosprezado por esse núcleo familiar e na ausência do seu pai – que trabalhava em Puquio – era obrigado pela madrasta a dormir na cozinha com os empregados da fazenda. Aqui começa a relação de afeto entre Arguedas e os indígenas, relação que abriu os caminhos para a formação do antropólogo, etnógrafo, escritor, professor e educador que conhecemos hoje.

Além dos povos indígenas de San Juan de Lucanas, Arguedas também conviveu em sua infância com a comunidade camponesa de Ute

² À diferença dos demais escritores, García Calderón nasceu em Paris, publicou muitos livros na língua francesa e passou a maior parte de sua vida nesse país.



Pampa³, região da fazenda Viseca, onde ele morou durante dois anos com uma tia paterna, fugindo dos maus tratos da madrasta e do meio-irmão. Nos arredores da fazenda, o escritor peruano teve seu primeiro contato com os *comuneros libres*, camponeses que lutavam pelos direitos territoriais contra opressões e explorações dos grandes proprietários de terra e dos agentes do Estado. Em seus textos literários, os *comuneros* são personagens heróicos e aparecem também na dedicatória do seu primeiro livro publicado, *Agua* (1935):

A los comuneros y “lacayos” de la hacienda Viseca con quienes temblé de frío en los regadíos nocturnos y bailé en carnavales, borracho de alegría, al compás de la tinya y de la flauta.

A los comuneros de los cuatro ayllus de Puquio: K'ayau, Pichk'achuri, Chaupi y K'ollana. A los comuneros de San Juan, Ak'ola, Utek, Andamarca, Sondondo, Aucará, Chaviña y Larcay. (ARGUEDAS, 1935, n.p.)

Alguns anos depois do *Encuentro de Narradores Peruanos*, ao receber o prêmio *Inca Garcilaso de la Vega*, em 1968, Arguedas voltou a falar da sua infância entre os indígenas camponeses no célebre discurso No soy un aculturado: “[...] me lanzaron en esa morada donde la ternura es más intensa que el odio y donde, por eso mismo, el odio no es perturbador sino fuego que impulsa” (ARGUEDAS, 2006, p.12. Destaque nosso). Tendo o quechua como língua materna, tudo o que viu e aprendeu com os povos originários está presente em sua formação, por isso lutava tanto pela valorização do passado incaico, defendendo a autenticidade do Peru no universo andino.

³ No Peru, em sua maioria, os camponeses são indígenas.

Na literatura, o escritor construiu uma estrutura narrativa – no sentido de elaboração do enredo, com personagens, acontecimentos, etc. – na qual os antagonismos sociais peruanos, indígena x latifundiário, serra x costa e nacionalismo x imperialismo, estão presentes em três de suas obras: *Agua* (1935), *Yawar Fiesta* (1941) e *Todas las sangres* (1964), respectivamente. Igualmente, o raio geográfico apresentado em casa livro vai ampliando-se: de povoado a província, departamento e país – incluindo na lista *Los ríos profundos* (1958), onde é retratado o Departamento de Abancay. Já no vanguardista *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), publicado postumamente, deparamo-nos com um romance inacabado que se mistura com trechos de diário do autor, cartas, testamento e o anúncio do seu suicídio.

Igualmente, encontramos em seus escritos memórias da sua infância nas comunidades indígenas e das suas relações familiares. Em *Los ríos profundos* (1958), há uma amalgama entre antropologia, biografia e ficção. Os *huaynos*, canções e danças populares de origem incaica, também estão presentes no romance. Duas décadas antes, havia sido publicado *Cantos y Cuentos Quéchua* (1938), livro composto por canções e histórias que Arguedas escutou quando criança e adolescente e transcritas por ele em castelhano e quechua durante o período em que ficou preso, entre 1937 e 1938. À época da Guerra Civil Espanhola, o Peru estava sob governo de um partidário do franquismo, Marizcal Benavides, mandatário da prisão de José María Arguedas e outros estudantes da *Universidad Nacional Mayor de San Marcos* devido a um protesto contra a visita de um



militar fascista espanhol à Universidade⁴. Cito o proêmio de *Cantos y Cuentos Quéchua*:

Tengo la esperanza de que este libro cumplirá su objetivo: demostrar la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo, haciendo conocer uno de los aspectos de belleza que hay en el arte popular indígena mestizo, y cómo este arte popular podrá ser el fomento, la raíz primaria de una gran producción nacional en todos los aspectos de arte (ARGUEDAS, 1986, s.p.).

Sua análise no processo literário traz a luta pelo autóctone e pelo povo oprimido, contra o latifúndio e o imperialismo, tornando-se um dos principais intelectuais ativistas do movimento vanguardista em coerência com a sua narrativa (CORNEJO POLAR, 1991). Ángel Rama conclui que: “Entre los intelectuales que contribuyeron a este nuevo rumbo, no hay duda de que ocupa un lugar protagónico José María Arguedas, como educador, como etnólogo, como escritor” (RAMA, 1982, p. 139).

Ainda que pouco pesquisado por sua atividade pedagógica, Arguedas teve seu trabalho docente reconhecido no Peru principalmente pela valorização e difusão das manifestações folclóricas. Sua carreira docente se desenvolveu na Educação Básica e no Ensino Superior. Em um dos colégios, em Sicuani⁵, ele desenvolveu um projeto cujo resultado foi a publicação de uma Revista, a *Pumacahua*, na qual os próprios estudantes elaboravam os textos de conteúdo literário e etnográfico sob sua orientação. Há um material bastante interessante para se aprofundar, como comenta o professor Nécker Salazar Mejía

Arguedas tuvo una especial vocación por la educación, se interesó por innovar los programas curriculares y por mejorar la calidad de la enseñanza y de los textos escolares. Es muy reconocida su importante labor en la difusión y promoción de las manifestaciones folclóricas y del arte tradicional (SALAZAR MEJÍA, 2020, p. 379).

O romancista também trabalhou no Ministério da Educação e fez parte da *Comisión de Reforma de los Planes de Estudio*. Dentro do Ministério, Arguedas foi designado *Conservador general de Folklore* (1947) e *Jefe de la Sección de Folklore, Bellas Artes y Despacho* (1950-1952) onde realizou um resgate e a recompilação de expressões artísticas andinas. Na época em que o escritor estava envolvido com os trabalhos no Ministério, no início dos anos 1950, foi apresentada no Teatro Municipal de Lima a primeira peça teatral folclórica.

O conjunto de atividades desenvolvidas ao longo da trajetória profissional de Arguedas está vinculado à sua vida pessoal. Juntando todas as regiões serranas que ele conheceu, seja como moradia, seja nas viagens em que fez com o pai – retratadas em *Los ríos profundos* – ele adquiriu um conhecimento do “Perú profundo” a partir do seu olhar infantil e adolescente, porém, atento, reverberando em sua vida adulta nos caminhos da literatura, da docência e da antropologia. A migração para Lima, num primeiro momento como estudante de Letras da *Universidade Nacional Mayor de San Marcos*, o permitiu transitar por círculos artísticos, literários e políticos. Essa dupla vivência entre serra e costa; entre comunidades indígenas, artistas da cultura

⁴ Outro livro resultou da experiência de reclusão, o premiado romance *El sexto* (1961), homônimo ao edifício prisional.

⁵ Distrito da Província de Canchis, Departamento de Cusco.



popular e grupos intelectuais da capital; entre o quéchua e o castelhano, resultou no que hoje conhecemos de José María Arguedas. Como ele mesmo se reconhece, “um vínculo vivo”:

Contagiado para siempre de los cantos y los mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidade de San Marcos, hablando por vida en quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo [...] (ARGUEDAS, 2006, p. 12).

Esses vários elementos que servem de combustível para a chama permanecer viva em Arguedas não reage da mesma maneira em outros escritores e outras escritoras, ainda que estejam vivenciando experiências muito similares e contemporâneas quando se trata dos movimentos artísticos-literários vinculados ao ativismo. José Lins do Rego, por exemplo, ocupa esse outro lugar, como veremos em seguida.

3 REGIONALISMO BRASILEIRO E JOSÉ LINS DO REGO

O início do século XX foi marcado na literatura brasileira por dois movimentos artísticos, o modernista e o regionalista. A estética e as discussões de cada movimento foram variadas de acordo com o interesse e o propósito de

seus participantes. Enquanto o evento representativo do modernismo foi na cidade de São Paulo, no Teatro Municipal (1922), com artistas da classe média e burguesa, o do regionalismo aconteceu em Recife (1926) com escritores membros da aristocracia canavieira. Como veremos, um grupo num local de crescimento econômico e social, e o outro em declínio.

O contexto em que o Brasil se encontrava contribuiu para o conflito vanguardismo x regionalismo, ou seja, de um lado a pulsão revolucionária de artistas dos centros urbanos, do outro, o tradicionalismo agrário saudosista. O país estava na República Velha (1894-1930) e o cenário era: declínio da cultura canavieira no nordeste; hegemonia dos grandes proprietários rurais dos estados de São Paulo e Minas Gerais (política do “Café com Leite”); crescimento da burguesia industrial de São Paulo e do Rio de Janeiro; classe média em expansão formada por militares, comerciantes e profissionais liberais; e no fogo cruzado a classe trabalhadora composta por operários e subproletariados⁶.

No conjunto do período republicano, a produção açucareira do nordeste teve um breve instante de prosperidade e em seguida começou seu declínio em decorrência de fatores externos e internos. No mercado externo houve um aumento na quantidade exportada concomitante à queda no preço da safra,⁷ deixando de ser vantajoso esse comércio para as regiões produtoras nas quais a cana-de-açúcar era praticamente a única atividade econômica agrária. A conjuntura política externa e a modernização instalando-

⁶ Seguindo o conceito de subproletariado de Paul Singer: classe trabalhadora superempobrecida permanente, formada, principalmente, por migrantes nordestinos e descendentes das pessoas escravizadas.

⁷ 48.000 t., média anual do decênio 1821-30; 200.000 no decênio 1881-90 e média por ton. de 24,5 libras-ouro para 10,8 [preços FOB] (PRADO JR, 1981, p. 184).



se no processo canavieiro também contribuíram para a desvantagem: "O açúcar brasileiro é progressivamente excluído dos mercados mundiais onde o substituem produtos de concorrentes melhor aparelhados ou mais avantajados por outras circunstâncias favoráveis" (PRADO JR., 1981, p. 184).

Ao perder o mercado externo, a produção se voltou para compradores internos, tendo São Paulo como principal consumidor em consequência do aumento da população e da próspera economia cafeeira. Porém, essa parceria durou pouco tempo: "A situação tornar-se-á catastrófica quando por efeito das crises sucessivas do café, São Paulo começará a aplicar suas atividades, em escala crescente, na produção do açúcar" (PRADO JR., 1981, p. 185). Logo, São Paulo, além de deixar de ser consumidora do açúcar nordestino, passou a ser concorrente.

Da economia para a literatura, o conflito entre os movimentos não se tornou uma batalha devido a adaptação que o regionalismo fez para incorporar-se ao vanguardismo – embora os regionalistas de Recife tenham manifestado sua recusa ao modernismo⁸. Como constata Ángel Rama:

Foi registrada, por um lado, uma transmutação do regionalismo que salvou seus princípios dominantes, em particular os que serviam para elaborar os assuntos rurais e que por isso mantinham estreito contato com elementos tradicionais e mesmos arcaicos da vida latino-americana (RAMA, 2001, p. 210).

Retomando o escopo do artigo assim como Arguedas foi leitor de Mariátegui, José Lins do Rego (1901-1957) teve Gilberto Freyre (1900-1987) como fonte da sociologia regionalista. Em um dos seus principais textos, o *Manifesto Regionalista* (1926), Freyre defendeu elementos básicos do regionalismo como direcionamento do objetivo geral do Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo (1926)⁹; era a proposta de "uma nova organização do Brasil" cujo debate acontecia a partir de reuniões formadas da seguinte maneira:

Toda terça-feira, um grupo apolítico de "Regionalistas" vem se reunindo na casa do Professor Odilon Nestor, em volta da mesa de chá com sequilhos e doces tradicionais da região - inclusive sorvete de Coração da Índia - preparados por mãos de sinhás. Discutem-se então, em voz mais de conversa que de discurso, problemas do Nordeste. Assim tem sido o Movimento Regionalista que hoje se afirma neste Congresso: inacadêmico mas constante. Animado por homens práticos como Samuel Hardman e não apenas por poetas como Odilon Nestor; por homens politicamente da "esquerda" como Alfredo Morais Coutinho e da extrema "direita" como Carlos Lyra Filho (FREYRE, 1996, s/p.).

Ora, pode soar um pouco incômodo levantar uma proposta que trata de realidades diretamente ligadas à vida no campo por um "grupo apolítico" orgulhosamente alimentado pelas sinhás em encontros tão sistemáticos. Ainda assim, o movimento regionalista, de acordo com o *Manifesto* freyriano, visou uma

⁸ De acordo com Luís Bueno: "Jorge Amado mostra a existência de uma geração que não quer ter ligações com o Movimento de 22" (2015, p. 50).

⁹ Há uma polêmica de que o Manifesto não foi lido no Congresso a partir da conclusão que chegaram Wilson Martins e Joaquim Onojosa, rivais de Freyre, ao não encontrarem nenhuma citação do discurso nos jornais da época. (DANTAS, 2015). Por outro lado, Antonio Dimas relata que parte do "Manifesto" foi divulgado por jornais da época (Cf: DIMAS, Antonio. Comentário. In: FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p.47-75).



reorganização do Brasil, priorizando as regiões em detrimento dos Estados, numa articulação “inter-regional”, convocando a sociedade a olhar para o seu entorno regional e voltar-se adentro para melhor compreender a realidade local. Embora o *Manifesto* tenha seu protagonismo no Congresso e no próprio movimento regionalista, outras referências serão mais oportunas para falar sobre o regionalismo, pois seu conceito em Gilberto Freyre está marcado por uma nostalgia familiar e um saudosismo social que a priori não se encaixam na proposta desse trabalho, como alerta Cauby Dantas:

A preocupação que o orienta, é este mundo em mudança, este mundo de suas raízes familiares, de sua infância, de suas relações sociais. Motivações pessoais e grupais permeiam o seu labor intelectual, combinando sentimentos, reminiscências, busca de uma certa racionalidade que explique a crise regional (DANTAS; BRITTO, 2002 *apud* DANTAS, 2015, p. 58).

Há inúmeras fontes teóricas que contemplam o conceito de regionalismo. Em acordo com Dilma C. B. Diniz e Haydée R. Coelho (2012): “Tratar do regionalismo hoje implica revisitar posições cristalizadas e contemporâneas, refletir sobre o regionalismo e a globalização e destacar suas diferentes perspectivas, tais como a política, a antropológica e a literária, que estabelecem um relacionamento entre si” (DINIZ; COELHO; 2012, p. 415). Não é o intuito fazer um esboço do movimento neste trabalho, tampouco esmiuçar suas teorias, no entanto, foi selecionada uma referência da crítica literária a qual não estamos de acordo no que consta em relação à questão geográfica, tão marcada no regionalismo; e outra que dialoga com este trabalho.

Afrânio Coutinho sustenta que “não interessa ao estudo literário a divisão regional geográfica (baseada no critério das regiões naturais). O que importa, realmente, são as regiões culturais marcadas pela importância que tiveram como focos regionais de produção literária” (DINIZ; COELHO; 2012, p. 418). Como não considerar os aspectos naturais de uma região geográfica como o Nordeste? O próprio Manifesto regionalista defende a atenção às regiões naturais, à paisagem, e ao homem que aí habita. A problemática da seca, por exemplo, embora tenha também uma questão política envolvida, é uma realidade local e está presente em obras regionalistas que formam o Romance de 30. Contudo, são as observações de Ángel Rama (1982) que contribuem para pensar o regionalismo de 30 no Brasil na perspectiva deste artigo. Para o crítico uruguai, a base regionalista é formada por vida, experiência e arte dos grupos de intelectuais que buscam uma intrahistoria ainda presente nos estratos considerados inferiores da sociedade, (acrescentamos) levando em conta os aspectos geográficos e naturais do local. E isso vemos em José Lins do Rego.

Lins do Rego nasceu no interior da Paraíba, no engenho da família localizado na área rural do município de Pilar onde passou sua infância. Fez o ensino médio na capital paraibana e em seguida foi para Recife, referência urbana daquela região, onde conheceu Gilberto Freyre e o movimento regionalista. Formado em Direito na capital pernambucana, esteve a trabalho em Alagoas por uns anos e, em 1935, mudou-se para o Rio de Janeiro para trabalhar como funcionário público e por lá ficou. Na Capital Federal de então, o escritor paraibano deu continuidade nas publicações dos seus romances, começou a escrever crônicas sobre futebol e se filiou ao Partido Socialista



Brasileiro (PSB) junto a outros intelectuais, entre eles Sergio Buarque de Holanda. Como pode-se perceber, sua trajetória foi marcada presencialmente pela vida urbana, embora ele se voltasse com frequência para o campo em seus escritos. Neste ponto, é inevitável lembrar da relação que Arguedas faz dos escritores provincianos que migraram durante o período de modernização e que escreviam sobre a província para mantê-la vívida na memória (ARGUEDAS, 2006) - embora provincianismo e regionalismo tenham suas peculiaridades, neste caso o sintoma e o tratamento resultam o mesmo.

Da biografia para a literatura, seu primeiro romance publicado foi *Menino de Engenho* (1932) e em seguida, num processo ininterrupto, publicou *Doidinho* (1933), *Bangüê* (1934), *O Moleque Ricardo* (1935) e *Usina* (1936). Esses romances, junto com *Fogo Morto* (1943), formam o que hoje conhecemos como a literatura do Ciclo da Cana-de-Açúcar, pois retratam a história da substituição do engenho pela usina no nordeste canavieiro. Vale ressaltar que inicialmente não havia intenção de formar-se um Ciclo. De acordo com Luís Bueno (2015), é a crítica literária quem busca uma conexão entre *Menino de Engenho* e *Doidinho* e somente com *Usina* que se assume o caráter cílico. O historiador ainda acrescenta: "A impressão que dá é a que quem tinha a mania de ciclos era José Olympio, e não o romance brasileiro de 30, já que em todos esses casos coincidem a denominação comum e a publicação pela José Olympio Editora.", complementando em nota que "Laurence Hallewell chega a atribuir à mulher de José Olympio a ideia de dar o título geral de 'Ciclo da Cana-de-Açúcar' para os romances de José

Lins do Rego" (BUENO, 2015, p. 41-42). Ademais, não é unânime de que todos romances citados sejam considerados como parte do Ciclo da Cana-de-Açúcar.¹⁰

Lins do Rego também escreveu o livro de memórias *Meus verdes anos* (1956), com o qual a crítica pôde confirmar o que já se supunha, o Ciclo da Cana-de-Açúcar era uma narrativa autobiográfica. O romancista foi criado pelo avô materno José Lins Cavalcante de Albuquerque, patriarca, figura relevante tanto na produção açucareira paraibana quanto na vida do neto, que perdeu a mãe aos seis meses de vida. Personagem de algumas de suas histórias o coronel José Paulino é uma referência ao avô, o que leva também a uma interpretação de que o próprio José Lins do Rego era um / o menino de engenho, como por exemplo nesta passagem do primeiro romance do escritor paraibano:

O meu avô me levava sempre em suas visitas de corregedor às terras de seu engenho. Ia ver de perto os seus moradores, dar uma visita de senhor nos seus campos. O velho José Paulino gostava de percorrer a sua propriedade, de andá-la canto por canto, entrar pelas suas matas, olhar as suas nascentes, saber das precisões de seu povo, dar os seus gritos de chefe, ouvir queixas e implantar a ordem. Andávamos muito nessas suas visitas de patriarca (REGO, 1996, p.25).

Nesse limite de ficção e realidade, José Lins não abdica da oralidade em suas obras, o que, inclusive, facilitou a adaptação para o cinema¹¹. Para Luís Bueno, o escritor paraibano se aproxima de Mário de Andrade por ambos

¹⁰ Paula Maciel Barbosa (2015), por exemplo, discute a inserção d'*O moleque* no artigo . Entre a casa-grande e o mocambo: O Moleque Ricardo no ciclo da cana-de-açúcar de José Lins do Rego.

¹¹ Cf *Menino de engenho* (1965), dir.: Walter Lima Júnior. Disponível em: <https://vimeo.com/629267963>



desejarem “uma língua literária ‘despida dos atavios da forma’”, no entanto, apenas Lins do Rego consegue “uma língua ‘natural’, que possa servir de verdadeira língua franca literária” (BUENO, 2015, p. 62) e, consequentemente, cinematográfica. Inevitável ler os romances sem ouvir mentalmente o sotaque paraibano na fala dos personagens.

A melancolia, o mistério, a loucura e a decadência sondam com frequência os personagens de suas histórias nesse jogo entre o próprio sujeito e o ambiente no qual está inserido. Lembremos que a produção açucareira nordestina estava em crise e que o engenho estava ameaçado, portanto o desaparecimento desse universo atravessava o menino do engenho que Lins do Rego resgatava constantemente em suas obras. Para além dos afetos, encontramos na hexalogia uma ordem social rural e patriarcal cujas denúncias de exploração e violência se davam a partir das relações familiares e trabalhistas:

Ao longo do *Ciclo da Cana-de-açúcar* percebemos que a superexploração da força de trabalho vai se intensificando a cada livro, com auge em *Usina*, de modo que essa “modernização” passa pela dimensão produtiva, mas socialmente mantém os trabalhadores rurais reféns da necessidade e da providência, intensificando o nível de exploração (SANTOS, 2022, p. 220)

O trabalho escravo, mão de obra predominante da monocultura agrícola, também está presente no conjunto da obra: “As negras do meu avô, mesmo depois da abolição, ficaram todas no engenho, não deixaram a rua, como elas chamavam a senzala. E ali foram morrendo de velhas” (REGO, 1996, p. 38). A frase em destaque, retirada de *Menino de Engenho*, nos faz refletir sobre questões latentes como o

racismo, o machismo, o corpo feminino colonizado; o autoritarismo do senhor de engenho, desencadeando num sistema que naturalizava a exploração para as gerações futuras: “O costume de ver todo dia esta gente na sua degradação me habituava com a sua desgraça. Nunca, menino, tive pena deles. Achava muito natural que vivessem dormindo em chiqueiros, comendo um nada, trabalhando como burros de carga” (REGO, 1990, p. 60).

Se pensarmos na conscientização social do entorno, seja no rural ou no urbano; nos trabalhadores escravizados ou assalariados; no racismo; nas relações familiares patriarcais; e, principalmente, na história da decadência da produção açucareira no engenho do Nordeste, são muitos elementos transpostos para as obras de José Lins do Rego, como será comentado a continuação.

4 ENTRE DOIS FOGOS

Como foi mencionado anteriormente, os sentimentos de tristeza e melancolia estão presentes nas histórias de José Lins do Rego. Em *Fogo morto*, por exemplo, Mestre José Amaro carrega uma angústia que vai lhe tomado ao longo do romance. Com a família do Coronel Lula acontece o mesmo: “A casa-grande do Santa Fé vivia assim, cada vez mais triste” (REGO, 1990, p. 144); quase não há voz no engenho do Santa Fé, é o narrador quem nos conta o que se passou e se passa ali desde a chegada do patriarca Capitão Tomás, na década de 1840. Nessa parte do livro, os parágrafos são longos, há pouco diálogo, pouco movimento. Quando muito, é a música do



piano que preenche o vazio da casa, mas não de alegria: “Às tardes, o piano de D. Amélia, quando o marido pedia à mulher para tocar, enchia aquele mundo calado de muita mágoa, das melancolias das valsas” (REGO, 1990, p. 144).

A chegada do piano é narrada como um grande acontecimento e o instrumento, assim como as valsas, ganham destaque frente ao coco, gênero musical de manifestação tradicional no Nordeste de diferentes cadências rítmicas, melodias, modalidades poéticas, coreografias, enfim, carregado de ancestralidade, seja africana ou indígena, modificando a musicalidade de acordo com cada região. São poucas as vezes em que apareceu uma festa do povo negro no ritmo do coco em *Fogo morto* e, quando acontecia, estava sempre distante, como essa passagem que vem intercalada com a angústia e o preconceito de um dos membros da casa grande, como se a festividade não tivesse lugar no romance:

No dia da abolição os pobres foram para a frente do engenho doidos de alegria. [Lula] Teve medo. [...] Os negros cantavam no pátio, com uma fogueira acesa. Ninguém dormiu naquela noite. [...] A cantoria era de coco, era de reza, era dança, e ao mesmo tempo parecia um bendito de igreja (REGO, 1990, p. 154).

Além do coco, a música popular também aparece nas cantigas de José Passarinho, um homem negro que perambula cantando e dando notícias dos arredores, rechaçado pela comunidade que justificava a rejeição devido ao seu constante estado embriagado. Ao longo do tempo, Passarinho vai estreitando laços com Mestre Zé Amaro, que também sofre de

uma repulsa generalizada, inclusive de sua esposa, D. Sinhá. A maioria de suas cantigas era sobre uma história triste, uma tragédia:

- *Senhora, botai a mesa;*
- *A mesa sempre está posta*
Para vossa senhoria.
Sentaram-se ambos os dois.
Nem um, nem outro comia.
Que as lágrimas eram tantas
Que pela toalha corriam (REGO, 1990, p. 187).

O escritor paraibano também trouxe o folclore para dentro de *Fogo morto*. Seguindo a linha do mistério e da loucura, Mestre Zé é o alvo das fofocas de que havia se tornado um lobisomem. A crença surgira após testemunharem uma mudança em seu comportamento: “O povo temia os amarelos, os que pegavam doenças como as de Zeca e de Neco Paca. Aquilo era amarelão do fígado que se curava com jurubeba. E por cima de tudo dera o seleiro para se perder pelos campos, para vagabundear pela estrada, pelos caminhos ermos” (REGO, 1990, p. 62). Lins do Rego escolheu uma figura que é do folclore brasileiro, mas também parte da cultura de outros países, com sua origem na Europa.

Se em Lins do Rego encontramos esses elementos da cultura popular contaminados ou preteridos pela cultura ocidental, em Arguedas a criação artística dos indígenas andinos é constantemente resgatada em suas obras. *Yawar Fiesta*, ou *Fiesta de la Sangre*, é o primeiro romance publicado de Arguedas. A história se passa em Puquio, capital da Província de Lucanas¹², localizado na região serrana ao sul do Peru, e está composto por quatro *ayllus*¹³: K'ollana, K'ayau, Chaupi y Pichk'achuri. O enredo gira em torno do

¹² Departamento de Ayacucho.

¹³ Comunidades indígenas.



turupukllay (corrida de touros andina) durante as *Fiestas Patrias*, festa de celebração da independência do Peru¹⁴. O *turupukllay* é a principal apresentação do *yawarpunchay* (dia do sangue) e todos os *ayllus* participam levando seus melhores touros para a praça onde os indígenas capeadores vão tentar vencê-los.

Acontece que naquele ano específico, os comuneros de *K'ayau* decidem desafiar os comuneros de *Pichk'achuri*, grandes vencedores dos *turupukllay* de Puquio, levando para o *yawarpunchay Misitu*, o touro mais temido de todos *ayllus*. A notícia corre e chega até ao subprefeito, um limenho recém-chegado em Puquio, que decide proibir o *turupukllay* com a proposta de substituí-lo por uma tourada a la espanhola na justificativa de que o *turupukllay* é muito selvagem, e há de civilizar e modernizar a *Fiestas Patrias* da serra peruana com um toureiro espanhol que vive em Lima: “—Los *ayllus* van a traer los toros, como siempre, don Julián. Pero la corrida va a ser a la moderna” (ARGUEDAS, 1968, p. 58), disse o subprefeito. Os *comuneros libres* de Puquio ignoram completamente essa circular e o *turupukllay* acontece ao estilo andino.

Na literatura de Arguedas, a música está constantemente presente e o que predomina é a da manifestação tradicional indígena quechua. Em *Yawar Fiesta*, o destaque é para o *wakawak'ras*, as “*Trompetas de la tierra*” (instrumento de sopro feito com os chifres da vaca) que começam a ser tocadas nos dias que antecedem a corrida de touros andina até o momento do *turupukllay*:

Cantaban los *wakawak'ras* anunciando en todos los cerros el *yawar fiesta*.

¹⁴ O *turupullay* acontece ainda hoje nos povoados da serra peruana.

¹⁵ A estrada foi construída pelos indígenas da região na década de 1920 e Arguedas pôde testemunhar quando criança.

Indios de K'ollana, de Pichk'achuri, de Chaupi, de K'ayau, tocaban a la madrugada, al mediodía, y mientras bajando ya al camino, por la tarde. En la noche también, de los barrios subía al jirón Bolívar el cantar de los *wakawak'ras*. Entraban en competencia los corneteros de los cuatro barrios (ARGUEDAS, 1968, p. 34).

É no capítulo dedicado ao *wakawak'ras* que o enredo do romance começa a aparecer, ou seja, é um tipo de abertura para a história que será contada, como acontece no *turupukllay*. A música andina está presente em todo o romance em momentos de festa e de mobilização dos indígenas como a construção da estrada que ligava Puquio a Nazca¹⁵:

Trabajaban desde el amanecer hasta bien entrada la noche. Y de las abras, de las quebradas, de las estancias y de los pueblitos que hay en los cerros, oían el canto de los andamarkas, de los aukaras, de los chacrallas... Por la noche tocaban flauta, y cantaban por *ayllus*, de cien, de doscientos, de quinientos, según los pueblos. Prendían fogatas de taya, de ischu y de tantar, a la orilla del camino, junto al depósito de herramientas; cantaban tonadas de fiesta, de carnaval, de *k'achua* (ARGUEDAS, 1968, p. 76).

O misticismo também ganha destaque na obra de Arguedas. Em *Yawar Fiesta*, a magia gira em torno do touro Misitu:

El Misitu vivía en los k'eñaiales de las alturas, en las grandes punas de K'oñani. Los k'oñanis decían que había salido de Torkok'ocha, que no tenía padre ni madre. Que una noche, cuando todos los ancianos de la puna era aún huahuas, había caído tormenta sobre la laguna; que todos



los rayos habían golpeado el agua, que desde lejos todavía corrían, alumbrando el aire, y se clavaban sobre las islas de Torkok'ocha; que el agua de la laguna había hervido alto, hasta hacer desaparecer las islas chicas; y que el sonido de la lluvia había llegado a todas las estancias de K'oñani. Y que al amanecer, con la luz de la aurora, cuando estaba calmado la tormenta, cuando las nubes se estaban yendo del cielo de Torkok'ocha e iban poniéndose blancas con la luz del amanecer, ese rato, dicen, se hizo remolino en el centro del lago junto a la isla grande, y que de en medio del remolino apareció el Misitu, bramando y sacudiendo su cabeza. Que todos los patos de las islas volaron en tropa, haciendo bulla con sus alas, y se fueron lejos, tras de los cerros nevados. Moviendo toda el agua nadó el Misitu hasta la orilla. Y cuando estaba apareciendo el sol, dicen, corría en la puna, buscando los k'eñwales de Negromayo, donde hizo su querencia (ARGUEDAS, 1968, p. 87)

Ou seja, além da importância do indígena ser líder de suas reivindicações, como acontece na defesa pelo *turupukllay*, Arguedas considera importantíssima a cultura andina para o sujeito andino. Dito isso, é possível verificar um jogo de aproximação e afastamento entre os dois escritores quando colocados lado a lado. A música, por exemplo, está presente, mas a maneira de como eles manejam esses elementos é diferente. Claramente Lins do Rego fala do seu lugar de menino de engenho, destacando o piano e a valsa da casa-grande de *Fogo morto*, e Arguedas do seu lugar junto aos indígenas serranos, trazendo para o romance a música popular andina. Ademais, um está evidenciando a falência das famílias dos engenhos¹⁶; o outro está mostrando que, apesar da opressão contra os povos andinos,

eles seguem lutando pelos seus direitos representados pelo *turupukllay*. Ambos os grupos, com todas as suas distinções, na perspectiva dos autores, enfrentam as consequências do processo de modernização que estava se fixando na América Latina no final do século XIX e início do século XX. No entanto, enquanto a ruína se aloja na literatura do escritor paraibano, Arguedas insiste na valorização da cultura indígena andina como força de combate à modernização, trazendo a música e o folclore daquele povo para a literatura, em torno de uma comunidade ainda viva e não finada.

É interessante apontar também a proximidade entre o cangaceiro e o *comunero libre*. Antonio Silvino, cangaceiro de *Fogo Morto*, tem sua presença indireta ao longo do romance nos recados enviados pelos seus soldados, citado nas falas de outros personagens ou nos pensamentos de José Amaro, como se estivesse sempre à espreita, até que enfim sua figura aparece no final do romance:

Seu Lula levantou-se para ver o que era.
-O que é isto, hein? O que é isto, hein?
Uma voz forte respondeu lá de fora:
-Não é nada, Coronel. O negro está assombrado.
Era o Capitão Antonio Silvino no Santa Fé. Os cangaceiros cercaram a casa e o negro Floripes, amarrado, chorava de medo.
-Cala a boca, negro mofino -gritou o chefe.
-Hein, Amélia, quem é que está aí?
-Não é o Tenente Maurício não, Coronel, pode ficar sem susto. Mande acender as luzes da casa, Coronel.
Seu Lula abriu a porta da frente, e D. Amélia acendeu o candeleiro da sala de visita. Entrou na sala o Capitão Antonio Silvino, de peito coberto de medalhas, de anéis nos dedos, de rifle pequeno na mão, e o punhal atravessado na

¹⁶ Mas não somente, todos os núcleos familiares do romance se encontram em algum estado de sofrimento; com exceção da família de José Paulino, do engenho de Santa Rosa, que quase não aparece no livro.



cintura. Os cabras ficaram na porta (REGO, 1990, p. 227).

O cangaceiro Antonio Silvino é descrito pelo narrador como um homem “branco, de bigotes negros, de cara rude.” Neste mesmo romance, é bastante enfatizada a cor da pele dos personagens masculinos. Enquanto os brancos são homens valentes e de honra, os negros são acanhados e constantemente humilhados, principalmente pelo racista Vitorino, como nessa passagem numa entre tantas vezes em que ataca José Passarinho: “-Solta o negro, deixa ele que eu lhe tiro a catinga de uma vez. Comadre, negro só mesmo no chicote. Um homem branco como eu não se rebaixa a trocar desaforo com uma desgraça desta” (REGO, 1990, p. 71). Daí, outro afastamento entre as literaturas dos escritores brasileiro e peruano. No maniqueísmo arguediano, os homens brancos são personagens perversos, os *mistis*. Heróis são os indígenas *comuneros libres*, como em *Yawar Fiesta*, que ignoram a circular proibindo o *turupukllay* e enfrentam todas as autoridades: “Ayllu cumple palabra. ¡Comunero es mando, siempre!” (ARGUEDAS, 1968, p. 77).

Os outros elementos presentes nos romances são os que aproximam a literatura indigenista da regionalista: a paisagem como parte da história; as cidades da região; as instituições com ações violentas contra os povos subalternizados; a história local sendo contada pela voz dos personagens oprimidos... Desses, destacamos as árvores típicas do agreste paraibano nas descrições do narrador ao longo de *Fogo morto*: a sombra da cajazeira; a exuberância da pitombeira; o refúgio do pé de juá; o perfume do manacá... Até que numa das andanças noturnas de Mestre José Amaro, o seleiro se conecta com a natureza ao redor:

Parou um instante para respirar, sorver o ar ácido que vinha das árvores, das cajazeiras cobertas de frutos. [...] A terra lhe era distante. [...] Sabia que o homem tirava tudo da terra, que a terra paria tudo. Só agora depois de velho era que pudera compreender aquela beleza de uma noite, a paz da noite, sem a agressividade da luz quente (REGO, 1990, p. 75).

Curioso que enquanto Mestre Zé está nessa conexão com a natureza local, a comunidade o vê como um personagem lendário, num homem capaz de transformar-se em lobo. Trazendo essa passagem para os dias de hoje, em tempos de desmatamento e de pressa em consequência ao sistema que nos opera, parar um instante para respirar e cheirar o manacá, de fato, tornou-se um ato descabido.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das questões que guiou o trabalho foi considerar José María Arguedas e José Lins do Rego escritores que além de terem consciência social do seu entorno, promovessem a positivação da sua cultura local a fim de quebrar a estrutura hegemônica literária. De certa forma, tanto os grupos da serra peruana quanto os grupos dos engenhos do Nordeste brasileiro contribuíram para a formação do antropólogo peruano e do escritor brasileiro. Além de escreverem sobre classes sociais oprimidas com as quais a partir da convivência eles as conheceram em seus meandros, o primeiro tentou mediar, no âmbito das relações hegemônicas, o direcionamento para uma classe social ignorada – seja pelo



preconceito seja pelo isolamento geográfico – e o segundo buscou “construir uma historicidade para uma região em crise” (DANTAS, 2015, p. 41). Trazer outras realidades, principalmente de regiões geográficas esquecidas e de grupos historicamente subalternizados são aspectos que coincidem em ambas produções.

Com a narrativa da memória infantil e adolescente, ambos os escritores seguem um fio que conectam os seus romances ficcionais, dilatando-os a cada publicação: as dicotomias no Peru e a decadência da aristocracia canavieira no Nordeste. A linguagem coloquial acercando-se da oralidade e os personagens como referência às pessoas que marcaram suas vidas, são outros pontos de conexão entre os dois. No entanto, seus demais projetos fora da literatura, de ações efetivas na sociedade, se distanciam. José María Arguedas faz um giro dentro do próprio movimento indigenista e propõe “indianizar” a sociedade moderna com seus projetos.¹⁷ O que se encontrava até então nas literaturas indigenistas era a tentativa de incluir as comunidades indígenas na sociedade branca ocidental. Arguedas, através de seus escritos e de sua pedagogia, visa o oposto. José Lins do Rego, junto a outros intelectuais, formula a questão do regionalismo em resposta à descaracterização impactada na cultura nacional pelo sistema capitalista. Também em conjunto aos demais escritores do Romance de 30, expressou o significado das Instituições, apresentando parte da realidade do Nordeste. Porém, isoladamente, e em ações efetivas para a mudança, Lins do Rego não avança muito. Com exceção da sua participação no PSB, o ativismo do escritor paraibano fica restrito à literatura.

A relação dos personagens de Arguedas com a serra peruana e a história incaica, os afetos e o fogo que impulsa, são elementos apresentados de forma poética, positivando o universo andino, como consta em *Los Ríos Profundos* quando Ernesto, narrador e protagonista do romance, se encontra pela primeira vez com o muro do palácio de um Inca, em Cusco: “Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la dos ríos, en que se juntan los bloques de roca. *En la oscura calle, en silencio, el muro parecía vivo; sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado*” (ARGUEDAS, 1981, p. 11).

Lins do Rego, com sua nostalgia pelos áureos tempos da produção açucareira permeando as obras, mergulha na decadência e destaca a morte do fogo: “Agora viam o bueiro do Santa Fé. Um galho de jitirana subia por ele. Flores azuis cobriam-lhe a boca suja. – *E o Santa Fé quando bota, Passarinho? – Capitão, não bota mais, está de fogo morto*” (REGO, 1990, p. 261).

Por fim, é possível encontrar uma dupla coerência na narrativa desses escritores. Uma, interna, seguindo o fio que cada um propõe ao longo de suas publicações; e a outra está nessa relação biografia-literatura, ou seja, a adaptação para ficção do que foi visto e vivido por cada um. Nesse sentido, a paisagem é um elemento relevante em *Fogo morto*, reforçando o que foi defendido anteriormente neste artigo, de que os aspectos naturais de determinada região são importantes quando se trata de uma literatura que valoriza o local sobre onde se escreve. Com isso, é possível encontrar um ativismo com sobrevida em Lins do Rego, quando este escreve ainda naquele tempo.

¹⁷ Expressão utilizada por Mary Louise Pratt na conferência de abertura do *I Congreso Internacional Clorinda Matto de Turner*, em 06 de novembro de 2018, em Cusco: “es el momento de indianizar y feminizar el mundo”.



enaltecendo a natureza que prontamente viria a ser mais uma vítima do violento processo da modernização. Igualmente, ainda que para o escritor paraibano a melancolia da valsa fora sobreposta a festividade do coco, há quem tenha defendido os valores e as tradições locais frente às forçosas imitações estrangeiras, mantendo viva a cultura popular. Retomando o poema de Sérgio Vaz, "...a luta é para uma vida inteira", sempre haverá tempo de reacender.

Referências

- ARGUEDAS, José María. **Agua y otros cuentos**. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1935.
- ARGUEDAS, José María . **Cantos y cuentos quechua**. Lima: Munilibros, 1986.
- ARGUEDAS, José María. **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2006.
- ARGUEDAS, José María. **Los ríos profundos**. Madrid: Alianza, 1981.
- ARGUEDAS, José María. **Primer Encuentro de Narradores Peruanos**. Arequipa 1965. Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1969, p. 36-43.
- ARGUEDAS, José María. **Yawar Fiesta**. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1968.
- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp / Campinas: Editora Unicamp, 2015.
- CORNEJO POLAR, Antonio. **Literatura y sociedad en el Perú**: La novela indigenista. Lima: Lasontay, 1991.
- DANTAS, Cauby. **Gilberto Freyre e José Lins do Rego**: diálogos do senhor da casa-grande com o menino de engenho. Campina Grande: EDUEPB, 2015.
- DINIZ, Dilma Castelo Branco; COELHO, Haydée Ribeiro. **Regionalismo**. In: Eurídice Figueiredo (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2012.
- FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel. **Páginas libres. Horas de lucha**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. **Sete ensaios de interpretação da realidade peruana**. São Paulo: Expressão popular/CLACSO, 2008.
- PRADO JUNIOR, Caio. **História Econômica do Brasil**. São Paulo: Ediota Brasiliense, 1981.
- RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. México, D.F.: 1982.
- RAMA, Ángel. "Os processos de transculturação na narrativa latino-americana". In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs). **Angel Rama: literatura e cultura na América Latina**. Trad. Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 209-238.
- REGO, José Lins do. **Fogo Morto**. 35. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. 67. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- SALAZAR MEJÍA, Neckér. José María Arguedas y la Revista Pumacahua: creación literaria e investigación etnográfica. **Revista Caracol**, n. 20, p. 378-409, 2020
- SANTOS, Nivalter Aires dos. O romance de 30: proposta de interpretação a partir das questões da modernização e do Estado, via literatura. **Revista Escrita da História**. v. 2, n. 16, p. 207 – 228, 2022. Disponível em: https://www.escritadahistoria.com/index.php/reh/article/view/275?fbclid=IwAR3VvC69SmbzGiaq5LiS2J6L4W9zg5_NPKPP-LaRYfLOqtaoraDlbTiC4A Acessado em 09/2022.



E-VEM O HOMEM DE BOTAS: VIOLÊNCIA NO MEIO RURAL E MELANCOLIA NOS CONTOS “A GAIOLA” E “O FRADE”, DE AUGUSTA FARO

AND HERE COMES THE MAN IN BOOTS: VIOLENCE IN RURAL AREAS AND MELANCHOLY IN THE NARRATIVES “A GAIOLA” AND “O FRADE”, BY AUGUSTA FARO

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro

Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Federal de Uberlândia – Brasil. Professora da Universidade Federal de Catalão – Brasil.

E-mail: fabianna_bellizzi_carneiro@ufcat.edu.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8600-2765>

RESUMO: Este trabalho objetiva leituras crítico-analíticas dos contos “A gaiola” e “O frade”, que compõem a coletânea *A friagem* (1995), de Augusta Faro. Parte-se do pressuposto de que a melancolia, nas duas histórias, se deve ao agenciamento patriarcal, mantido pela postura arbitrária e autoritária do esposo e pai. No conto “A gaiola”, a protagonista (isolada em seu quarto) demonstra que tão pernicioso quanto estar encarcerada em uma casa é estar descentrada de si própria; ao passo que no conto “O frade”, o estado melancólico e a falta de perspectivas levam a personagem a cometer atos extremos. A metodologia pauta-se em leituras teóricas de textos de Sigmund Freud, Gerda Lerner, Jaime Ginzburg, Virginia Woolf e outros que serão devidamente referenciados.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Condição Feminina; Melancolia; Augusta Faro.

ABSTRACT: This present work aims at critical-analytical readings “A gaiola” and “O frade” that make up the collection *A friagem* (1995), by Augusta Faro. It starts from the assumption that melancholy, in both stories, are in regard to patriarchal issues, maintained by the arbitrary and authoritarian attitude of the husband and father. In the story “A gaiola”, the main character (confined in her room) shows that as harmful as being incarcerated in a house is to be separated of itself; while in the narrative “O frade”, the melancholic state and the lack of perspectives lead the character to commit extreme acts. The methodology is based on theoretical readings of works by Sigmund Freud, Gerda Lerner, Jaime Ginzburg, Virginia Woolf and others that will be eventually referenced.

Keywords: Brazilian Literature; Female Condition; Melancholy; Augusta Faro.

1 BREVES NOTAS INTRODUTÓRIAS

“Sempre fomos o que os homens disseram que nós
éramos.

Agora somos nós que vamos dizer o que somos.”

Lygia Fagundes Telles

“A escrita das mulheres é um discurso de duas vozes que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante.”

Elaine Showalter

Augusta Faro, nascida na cidade de Goiânia no ano de 1948, publica sua primeira coletânea, *A friagem*, em 1995. Os enredos dos 13 contos, protagonizados por mulheres (alguns enovelados pelo viés do irreal ou do insólito), tocam em questões caras à inserção feminina em suas sociedades: a obediência ao marido, a loucura, o desejo sexual reprimido, o abandono, a velhice, o patriarcado. Ainda que em muitas narrativas sobressaia o ambiente típico das cidades do interior – sobrados antigos, ruelas e crenças regionais, Faro vai além do localismo ao destacar algo que aflige muitas mulheres em diferentes locais e sociedades: a psique deslocada de si, melancólica e resignada.

Resgatamos o cenário regional para darmos forma à hipótese que fundamenta este trabalho, a saber: nos contos “A gaiola” e “O frade” estaria a profunda melancolia das protagonistas vinculada à organicidade coronelista e patriarcal que ainda imperava? Em 1995, estávamos a uma década da Lei Maria da Penha (publicada em 2006), e a zona rural, em especial, carecia de um olhar com mais acuidade à questão feminina. O fato de os contos apresentarem histórias de tristeza e opressão sob uma perspectiva feminina torna-se bastante sintomático pois, durante longo período, as mazelas do meio rural eram expostas, no texto literário, por vozes



masculinas que tendiam a subjugar e rechaçar a posição feminina. Poucos autores conseguiram trazer à tona um tema necessário envolvendo as mulheres do meio rural: a violência, tanto a física quanto a psicológica.

Não há dúvidas de que não existem “níveis” ou graus de violência. Uma vez exposta a qualquer tipo de agressão, a vítima carregará marcas indeléveis, sejam marcas corporais ou marcas de foro psicoemocional. Entretanto, se pouca atenção é dada à violência física contra as mulheres do meio rural brasileiro, menos ainda se fala da violência psicológica e de seus efeitos. Em algumas comunidades rurais, normas culturais e tradicionais ainda perpetuam a desigualdade de gênero, legitimando assim a violência contra as mulheres. Atitudes arraigadas ao longo do tempo criaram uma aceitação tácita da violência, tornando-a parte da dinâmica social. Muitas mulheres, inclusive, sequer sabem que sofrem violência psicológica, e uma das explicações para isso reside na própria estruturação patriarcal rural: “[e]sse tipo de violência tem como pano de fundo as assimetrias de poder no âmbito familiar, assentado em um modelo de sociedade patriarcal hierárquico” (LEITE *et al.*, 2017, *apud* CARVALHO, 2019, p.167).

Em “A gaiola”, a narradora não se dirige ao “meu esposo”, mas ao “homem de botas” (FARO, 2001, p.22) que vinha chegando e trazendo medo e assim aumentando ainda mais seu estado depressivo e melancólico. No conto “O frade”, embora não se tenha um monólogo ou o tom intimista, o arco narrativo também aborda a violência contra as mulheres, bem como o medo, a tristeza e o silêncio forçado. Lançar luzes a um tema voltado às mulheres do meio rural, justifica a escolha temática deste trabalho na medida em que as mulheres têm buscado emancipação cada vez

mais e a arte, em especial a arte literária, não se isenta de retratar esse cenário conforme podemos a seguir atestar através da leitura crítico-analítica dos contos supracitados.

2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E ANALÍTICOS

No texto “Luto e melancolia” (2010), Sigmund Freud tenta elucidar a natureza da melancolia comparando-a com o afeto natural do luto. Freud observa que o luto é uma reação à perda de um ente querido ou de uma abstração, como perda da liberdade ou de um ideal; ao passo que a melancolia se caracteriza por um abatimento ou desinteresse pelo mundo exterior. Embora desencadeiem sentimentos comuns, uma vez que ambos levam uma pessoa ao profundo abatimento; dores emocionais; desinteresse social a melancolia se agrava na medida em que leva a pessoa a desenvolver uma espécie de autopunição.

A partir da breve menção ao texto de Freud (2010), tecemos análises preliminares do conto “A gaiola”. Em linhas gerais, temos uma narradora em primeira pessoa que descreve sua vida desde a juventude até seus momentos derradeiros. Sem nome definido, a mulher detalha em pormenores seus árduos dias trancada dentro de casa e entregue ao trabalho doméstico, aludindo o espaço da casa a uma gaiola, conforme notamos no primeiro parágrafo do conto:

Porque minhas tranças estavam macias e lustrosas, a pele de meu rosto sabia a fruta veludosa, fresca e furta-cor, deitei-me naquele dia sob a telha de vidro da gaiola, na longa rede cheirosa de sabão preto feito em casa mesmo.



Foi esse o início de um destino esquerdo, que me marcou a testa a fogo e me fez arrastar uma banda do coração como um toco de carne empedrado pela vida afora. (FARO, 2001, p. 21)

O pequeno excerto acima já destaca o vetor da melancolia que atravessa a narrativa do início ao fim, afinal conforme bem metaforiza a narradora, desde o dia em que ela se deita sob a telha de vidro “da gaiola” sua vida se estagna como “toco de carne empedrado”. Essas figuras de linguagem nos levam, novamente, aos estudos de Freud (2010) quando o autor aponta que embora luto e melancolia apresentem os mesmos traços, há um em especial que os afasta: “O melancólico ainda nos apresenta uma coisa que falta no luto: um extraordinário rebaixamento da autoestima, um enorme empobrecimento do Eu. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu” (FREUD, 2010, p. 130). O empobrecimento do Eu, na melancolia, é tão exacerbado, que o melancólico se sente incapaz e indigno perante seus familiares, a ponto de desenvolver o que Freud (2010) nomeia como “delírio de pequenez moral”, combinado com sintomas como insônia, recusa de alimentação e desapego à vida. Tal se evidencia no conto através de uma marcada plasticidade, em que novamente as figuras de linguagem, imiscuídas ao ambiente opressor, reforçam o estado melancólico da protagonista:

Daí mais um pouco fui embranquecendo os fios do cabelo da frente, e meus olhos acharam por bem esburacarem-se parecendo por fim a dois lagos meio verdes meio azuis, esfumaçados pela neblina que saía da chaminé daquela casa onde, à beira do fogão, encostei meu umbigo temperando as sopas dos meninos e pondo o leite para ferver [...]. (FARO, 2001, p. 21)

Sob o ponto de vista da Psicanálise, entendemos que a pessoa melancólica se desloca de si, no entanto podemos ir além ao perscrutarmos o porquê certas situações levam uma pessoa à melancolia. O conto “A gaiola” intercepta uma “lei” informal que durante anos conduziu a vida das mulheres do campo: a lei do patriarcado, e aqui tecemos um breve percurso histórico a respeito do patriarcado e como ele moldou e agenciou a vida das mulheres por mais de três mil anos.

Em *A criação do patriarcado* (2019), Gerda Lener destaca que no Período Neolítico controlava-se o comportamento sexual das pessoas como exercício do poder social. Essas sociedades, baseadas na agricultura, exigiam das mulheres procriação e cuidado dos bebês pois essas crianças seriam arregimentadas como força de trabalho na lavoura. Também nesse período, as mulheres eram compradas ou trocadas por terras. O período mesopotâmico (segundo milênio a.C.) reforça ainda mais a nefasta “doação” de mulheres como garantia para aquisição de terras, bem como “venda” de meninas a fim de fornecerem auxílio econômico para famílias pobres: “O produto desse comércio de mulheres – preço de noiva, preço de venda e filhos – era controlado pelos homens. Pode, portanto, representar os primeiros casos de acúmulo de propriedade privada” (LERNER, 2019, p. 262). Lerner ainda sublinha que nesse período as mulheres são comercializadas, principalmente, por causa da capacidade reprodutiva. Vê-se, portanto, o germe da violência de gênero que perdurou nas sociedades patriarcais uma vez que às mulheres cabia o papel de serem trocadas e comercializadas; ao passo que aos homens cabia o papel de executores desse “comércio humano”. Tal pode, sob vários aspectos, explicar o *modus operandi* de dominação do corpo feminino.



Há uma passagem no conto “A gaiola” que mimetiza o aspecto sexual e maternal que cabia às mulheres das sociedades neolíticas acima destacado por Lerner, em especial quando a narradora lamuria que sua bisavó a ensinara que precisava alimentar seus filhos com leite de cabra, pois a mães se secam muito cedo, “[...] por dentro e por fora de tanto arrancarem pedacinhos de carne e sustância do suco de ossos e sangue para sovar o dia do marido que e-vem chegando, levantando a voz como se nascesse rei e o bando de filhos seus primeiros súditos” (FARO, 2001, p. 22).

Esses papéis de gênero estritamente definidos (ARBOIT, 2018) se apresentam muito bem elucidados, no conto, na própria rotina familiar. Diariamente, quando “o homem de botas” chegava para o almoço, a comida já deveria estar posta na mesa de forro branco, em travessas areadas e acompanhadas por um vinho. Vê-se a invisibilidade e silenciamento da narradora até mesmo nas simples execuções: ninguém poderia fazer barulho durante as refeições pois o marido precisava ouvir seu próprio mastigar durante seus pensamentos sérios,

[...] porque só ele quem pensava na casa e o resto era gente feita de barro duro e mole, mas que de alguma forma servia-lhe para ajeitar a cama, a mesa, o banho e as necessidades mais urgentes, porque as derradeiras podia arrumar nalguma esquina, de preferência naquelas casas onde as moças nem eram tristes nem eram alegres, mas deitavam tendo sempre um perfume adocicado nos dedos cheios de anéis de pedras [...]. (FARO, 2001, p. 23)

Em “A gaiola”, até mesmo a rede de apoio que poderia socorrer a protagonista padece do mesmo mal das antepassadas, ou seja, mantém-se a herança social de um passado

marcado por violência psicológica e a mesma subserviência aos maridos (o homem de botas que “e-vem chegando”) durante várias gerações, como podemos atestar: “Minha mãe, por ser morena como uma índia, nunca dormia e feita de sereno não cansava de trabalhar nas tarefas de agulhas [...]. Ela até se misturava com o sol, que nascia e que entrava, não parando a sua labuta, a não ser por poucas horas [...]” (FARO, 2001, p. 23-24).

No conto, o ano e o local em que se passa a história são indefinidos. Ademais, o ano da primeira publicação da coletânea é de 1995, período em que ainda não se abordava como hoje a violência contra as mulheres. Embora a violência se mantenha, independentemente do local em que a mulher esteja, há que se admitir que no campo algumas questões se acentuam, como desamparo financeiro, pouca capilaridade da atenção básica de saúde, acesso limitado aos meios de comunicação e canais de denúncia, o isolamento geográfico e a distância em relação às zonas urbanas, escamoteando ainda mais o problema da violência contra as mulheres no meio rural. Conforme observa Jaqueline Arboit (2018, p. 510): “[a] submissão das mulheres rurais e a consequente suscetibilidade destas à violência doméstica se dão especialmente pela pobreza, pela cultura patriarcal e por papéis de gênero estritamente definidos”.

Voltando à narrativa, a narradora observa que naquele atropelo não sabia mais se ela era aquela moça de tranças lustrosas ou aquela senhora que aparecia no retrato oval da parede, de xale preto e muito escuro “lhe tapando o olhar e de fora os beiços que mais se afinaram, porque pararam de rir antes da hora” (FARO, 2001, p. 22). Novamente, o descentramento e descaso de si (afinal a moça nem sabia mais quem era) reforçam seu estado melancólico. Não obstante, ainda que a moça



estivesse vivenciando todo o desânimo próprio da tristeza e melancolia, ela consegue se compadecer da dor das outras mulheres ao seu redor, inclusive das mulheres que prestavam serviços sexuais ao seu marido e que também tinham seus momentos de melancolia quando chegavam em casa e estragavam os anéis que usavam, “[...] pois muitas vezes quando lavavam roupa dos filhos se esqueciam de tirá-los e deixá-los sobre a mesinha-de-cabeceira junto ao chá de erva-cidreira, que é minguador do nervoso de cada dia” (FARO, 2001, p. 23).

O “minguador nervoso de cada dia” reforça o traço memorialístico também muito presente no conto. A narradora mostra que o correr do tempo, “[...] tecendo um rendado feito as cortinas costuradas nas janelas da sala de visitas [...]” (FARO, 2001, p. 23), acentuara ainda mais sua invisibilidade perante o marido e consequentemente sua melancolia: “E minha voz, que já pouco falava, foi emudecendo de fora para dentro e no que mais emudeci, perdi o jogo da cintura e o gosto da língua” (FARO, 2001, p. 23).

Virginia Woolf em *Mulheres e ficção* (2019) destaca que durante o século XVIII as mulheres escreviam quase tanto quanto os homens, porém pouco apareceram. Woolf (2019) ainda salienta que as respostas para tal fato, infelizmente, têm se apagado na memória de pessoas mais antigas ou talvez estejam esquecidas em velhas gavetas, diários e naqueles espaços da história em que a produção feminina foi se apagando:

A história da Inglaterra é a história da linha masculina, não da feminina. De nossos pais sempre sabemos alguma coisa, um fato, uma distinção. Eles foram soldados ou foram marinheiros; ocuparam tal cargo ou fizeram tal lei. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada além de uma

tradição. Uma era linda; outra era ruiva; uma terceira foi beijada pela rainha. Nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e o número de filhos que tiveram. (WOOLF, 2019, p. 10)

Embora Woolf (2019) aborde o contexto inglês, algo parecido ocorreu em outras partes do mundo. No caso de países que estiveram sob o jugo colonial, como o Brasil, a produção literária canonizou obras escritas por homens. Poucas foram as escritoras brasileiras que conseguiram alguma projeção e mais estreita ainda foi a projeção de escritoras em terras goianas. A própria crítica literária se exime da questão, conforme se observa em entrevista dada por Gilberto Mendonça Teles (2009, p. 232) sobre o cânone goiano:

Num possível cânone goiano eu inseriria o Hugo de Carvalho Ramos em primeiro lugar, com *Tropas e Boiadas*; ele é o grande escritor da inclusão de Goiás no cânone literário brasileiro [...] depois do Carvalho Ramos, eu diria que é o Bernardo Élis, com *Ermos e Gerais*, de 1944; [...] e, a seguir, Eli Brasiliense (com o seu *Pium*) por causa do seu esforço em construir em Goiás uma identidade literária com o romance. Agora, com relação à poesia, acho que nosso grande autor – que o próprio goiano não conhece, às vezes lê um e outro poema, mas não vê a beleza que foi a obra de Antonio Félix de Bulhões, contemporâneo de Castro Alves. Ele exerceu também atividade política importante, ajudando na emancipação dos escravos. [...] Outro poeta que deveria ser estudado é o Leo Lynce, sem dúvida alguma, grande e importante poeta goiano. De lá para cá – quer dizer, o Leo Lynce é de fins da década de 1930 –, houve também o José Godoy Garcia, o Afonso Félix de Sousa e, claro, a Cora Coralina que todo mundo



louva, mas ninguém estuda e, quando por acaso o faz, derrapa na maionese [...]

Se criarmos um paralelo entre o excerto acima e os questionamentos de Virginia Woolf, teríamos perguntas do tipo: não houve escrita feminina em Goiás? Não tivemos mulheres que escreveram sua história sob seu ponto de vista? As respostas serão também muito próximas às de Woolf uma vez que muitas produções femininas foram esquecidas. Assim como na Inglaterra, também em solo brasileiro a história de formação do país é voltada para a linha masculina, consequentemente a produção literária não apenas exaltou a escrita dos homens, bem como pôs em relevo questões próprias do universo masculino, afinal “[...] a natureza da arte depende do que acontece no contexto histórico, econômico, social, de classe ou de dominação, em que está situado o artista ou escritor” (COELHO, 1993, p. 15).

Faz pouco tempo que as escritoras entraram para as prateleiras das livrarias brasileiras, o que quer dizer que temas do universo feminino eram abordados pela ótica do homem. As poucas escritoras que conseguiram romper as barreiras do cânone masculino, precisaram usar subterfúgios como pseudônimos ou então tiveram que falar de suas agruras escamoteando a realidade por meio de fantasmas, monstros ou espaços aterrorizantes – a produção gótica inglesa de autoria feminina nos dá provas disso através da produção de autoras como Clara Reeve (1729 - 1807), Ann Radcliffe (1764 - 1823) e Mary Shelley (1797 - 1851), apenas para citar alguns nomes, que também se nota no conto de Faro

Retomando o conto, vemos que até mesmo na doença a protagonista se exige, a ponto de não

poder se mexer muito na cama pois os ferimentos de seu corpo poderiam cair no chão e sujar o assoalho. Nesse momento, a narradora entrega-se à total melancolia, reforçada pelo fato de que se antes sentia-se pouco valorizada no seio familiar, tal se evidencia ainda mais em sua velhice: “Pouco é a minha valia e serventia agora e, por isto, passei a ficar no escuro [...]” (FARO, 2001, p. 23).

Conforme visto em parágrafos anteriores, os estudos freudianos destacam que o paciente melancólico carrega traços de baixo autoestima, ao que podemos acrescentar algo próprio dos sistemas patriarcas do meio rural: a resignação. As últimas passagens do conto mostram a protagonista agonizando em seu quarto e ciente de que mesmo nos momentos finais não adiantaria reclamar de dor, pois ela não era ouvida. As pessoas da casa ainda perguntavam, uma ou outra vez, se ela precisava de ajuda, “[...] e quem perguntava nem sabia se haveria resposta ou estava com pressa, já fechava a porta atrás de si, e nem que eu gritasse não ouviria mesmo. Mas eu não gritava nunca, aliás, pouco gritei enquanto mais forte” (FARO, 2001, p.24).

É um espelho, pendurado na parede do quarto, que assinala o momento catártico do conto. Maria Vitoria Bittencourt no capítulo “As lágrimas de Maria” (2002) sugere que as lágrimas de uma pessoa melancólica podem servir ao propósito de esta pessoa não querer se ver. Curiosamente, em “A gaiola”, é o espelho que faz com que a protagonista consiga se ver, pela última vez, e constatar o “[...] jeito de quem veio errado viajar no mundo” (FARO, 2001, p. 24). A partir desse ponto, a narrativa volta-se para as futuras gerações. Ainda pela voz da narradora, vê-se que as moças sucessoras conseguem romper o silenciamento que reinou por várias gerações e finalmente reescrevem



uma nova história e uma nova identidade, tendo em vista que “a identidade não é um elemento colocado a priori. Ela se estrutura através da interação do sujeito com a sociedade” (ZINANI, 2013, p. 58).

Essa nova sociedade que se forma, no conto, traz mulheres que conseguem ter muito mais voz, que reconhecem suas ativas posições e que, metaforicamente abrem as gaiolas das gerações vindouras e “piam” muito alto, rompendo um ciclo de tristeza, melancolia e violência, conforme notamos no parágrafo que encerra o conto:

O espelho ainda está lá pendurado, mas as janelas abriram e as moças, filhas das filhas que carreguei no ventre, se olham nele mas não abaixam as pestanas, nem calam a boca. Pelo contrário, falam muito umas com as outras e com os homens lá delas. Até que não me preocupo mais, quase nem é preciso, porque essas moças abriram as portas e janelas, arejaram a casa e nem todas vão se deitando sob a telha de vidro enluarado nem ficam encantadas feito bonecas de louça quando lhes alisam os cabelos e os pelos. Elas abriram todas as janelas e vejo que o sol entra com vontade, deixando um rendado nas tábuas, de modo que os piados delas são fortes o bastante para que não as fechem na gaiola nem a dependurem no caibro mais alto da varanda, igual foi acontecendo comigo e muitas mulheres de minha geração e de muitas outras gerações antes de eu nascer. (FARO, 2001, p. 25)

Tanto no conto “A gaiola”, como no conto “O frade”, a melancolia marca a vida das duas protagonistas, proveniente da violência à qual estão submetidas. Nos dois contos, vemos mulheres que carregam a insígnia da menos-valia e da culpa, o que aliás é muito próprio de quem agride: fazer com a vítima se sinta em

posição inferior, levando-a muitas vezes a se sentir “merecedora” da agressão. No entanto, no conto “O frade”, a violência física se faz mais presente, a começar pelo fato de a protagonista ser uma menina órfã – a mãe morreu em consequência das agressões físicas causadas pelo marido.

De forma resumida, “O frade” apresenta a história de Eulália, filha de um feminicida. Assim como em “A gaiola”, o conto “O frade” possui aspectos rurais – o pai de Eulália é um poderoso fazendeiro que impõe suas regras sob a égide do coronelismo. Além disso, a sociedade retratada na história é muito afeita ao catolicismo, inclusive atribuindo à falta de fé na vida de Eulália a verdadeira razão pela sua melancolia: “Ninguém soube dizer como começaram os ataques de apatia e a forma de desligamento. Muitos diziam ser isso o resultado de ter ficado anos e anos pagã, sem ao menos uma gota de água benta ter-lhe pingado na cabeça e sem provar o sal consagrado na língua” (FARO, 2001, p. 139). Ao longo da história podemos acompanhar os momentos de agressividade do pai contra a moça. A história encerra-se com uma trágica ocorrência, quando Eulália atenta contra a própria vida.

Ainda no terreno comparativista, ao contrário do tom monológico do conto “A gaiola”, em “O frade” o cruzamento de várias personagens seguido por uma sequência de ações intercaladas, promove outros debates e um deles é o tema da fragilidade psíquica. Eulália, personagem principal, nos é apresentada como moça apática e descentrada de si. Sempre ao meio-dia, com olhar fixo, sentava-se em frente a uma parede coberta por plantas, às vezes arrulhando como uma pomba ou cantando como as noviças de um convento próximo.



Conforme se desenrolam as primeiras passagens do conto, entremes, é fornecido ao leitor o fato de que a tristeza da menina poderia ser proveniente da rudeza do pai e não por causa de questões psíquicas: "Havia também os que falavam ser esse o comportamento da mocinha por ter sido educada por um pai rude e contador de moedas, dono de terras e gentes, possuidor de coração bruto e duro [...]" (FARO, 2001, p. 139). Na sequência, o leitor tem a certeza de que a tristeza da menina se deve por causa da atuação do pai rude, violento e feminicida: "Outros comentavam, ainda, que, quando a mãe morreu vítima de cem correadas contadas, daquele pai usador de tamancos em casa, [...], desde a época do falecimento da mãe, Eulália deu para ter uns tiques nervosos e o modo de ser meio lá meio cá" (FARO, 2001, p. 140). Para sanar qualquer dúvida, o pai decide enviar Eulália ao médico da cidade que assim diagnostica a menina:

Não foi chegada a nenhuma conclusão e a nenhum diagnóstico. Isso foi comentado por todo lado, porque a moça longe de casa se comportou normalíssimamente, outra jovem de seus anos não seria diferente. Respondeu com muita lucidez a tudo que lhe interrogaram e ninguém conseguiu achar possível fosse aquela moça portadora de rara doença, desequilibrada ou com algum retardo mental. (FARO, 2001, p. 142)

Após Eulália retornar da clínica médica, o narrador tem a certeza dos motivos da extrema tristeza de Eulália: "Talvez a puberdade, a carência absoluta de afago e carinho a solidão atroz daquele sobrado enorme e silente, na quebradura da rua, [...], o isolamento imposto pelo pai – tudo isto acarretara uma tristeza de uma fundura sem medida e sem descrição"

(FARO, 2001, p. 142), e nesse ponto nos detemos um pouco mais no papel do narrador e no próprio procedimento narratológico notado em "O frade".

Ao analisar a violência na literatura, Jaime Ginzburg (2012) atenta para o fato de que certos procedimentos são recorrentes em narrativas que trazem o tema da violência, como imagens de excesso e intensificação, elipses, escolhas lexicais, repertório de leituras prévias do leitor, entre outros. Porém, esses elementos não entregariam o efeito esperado sem a postura do narrador, que imbricado com a contextualização histórica, pode fornecer o devido planejamento sobre literatura e violência: "O narrador delimita a perspectiva: por meio dele, ficamos sabendo dos acontecimentos em uma história. É dele o ângulo pelo qual conhecemos os episódios relatados" (GINZBURG, 2012, p. 30-31). O narrador do conto "O frade", embora consiga manter a distância própria de narradores que sabem das ocorrências, mas não fazem parte da trama, consegue expor os atos de violência de tal forma que o leitor implícito facilmente consiga inferir que a causa de toda melancolia de Eulália se deve à violência estrutural, própria dos sistemas patriarcais.

Ainda trazendo os estudos de Ginzburg (2012, p. 22), devemos observar se o narrador consegue nos trazer a consciência crítica do que está ocorrendo e se ele se importa com o que está relatando sem frieza ou indiferença: "Como leitores, somos desafiados a ter senso crítico para não aderir à abordagem preconceituosa de legitimação da agressão exposta pelo narrador." De tal monta é a importância do narrador, para Ginzburg (2012), a ponto de fazer com que a narrativa ganhe um salto de articulação da estética com a ética, principalmente porque muitas vezes a vítima não tem condições de relatar de modo



completo o que aconteceu, ou não sabe quem a agrediu, cabendo ao narrador o papel de condutor rumo à verdade dos fatos.

Quanto à contextualização histórica, esta, juntamente com o papel do narrador fomenta o senso crítico necessário não somente à leitura literária que contenha elementos de violência, mas à leitura literatura de uma forma geral. Sublinha-se que durante a leitura do conto “O frade”, nem todos os leitores possuem prévio conhecimento histórico do agenciamento de sociedades patriarcais. A solução, possivelmente, esteja no exame dos discursos hegemônicos presentes nas condições de produção de uma obra, ou seja, deve-se olhar para o contexto violento e para o processo histórico, “e em articulação direta com esses processos, podemos examinar a ideia de culturas melancólicas, em que obras de arte se pautam por dor e tristeza, em diálogo direto com a incapacidade das sociedades de interromperem suas escaladas de destruição” (GINZBURG, 2012, p. 13).

Essa estrutura repressora e violenta, revisitada no conto “O frade”, é que explica não apenas a melancolia de uma pessoa, mas de uma sociedade pautada no coronelismo. Herança de nosso passado colonial e de nossa estrutura agrária ainda visível no interior do Brasil, “o coronelismo é sobretudo um compromisso, uma troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terras” (LEAL, 2012, p. 44).

A sociedade retratada no conto “O frade” (assim como tantas outras sociedades que guardam as peias do passado coronelista)

ainda reproduz um pouco do *ethos* que prevaleceu no campo durante muitos anos, quando o fazendeiro-coronel (assim intitulado não por ter formação militar, mas pelo seu poder latifundiário) estendia seu domínio a todos que estavam ao seu redor: esposa, filhas, funcionários. O conto também tangencia uma perniciosa tríade mantida durante muitos anos nas sociedades patriarcais: a esposa e filhas submissas, a mulher escravizada e a mulher concubina, que podem ser lidas, respectivamente, através da esposa assassinada e da filha Eulália; da funcionária Isolina e da amante do coronel, a “amancebada desde o tempo da mulher viva” (FARO, 2001, p. 144)

Após a morte da mãe, Eulália fica sob os cuidados da funcionária da casa, Isolina, “[...] tida pelo povoado inteiro como a melhor mandingueira de um quadrado de sertão maior que o maior dos mares” (FARO, 2001, p. 140). Descrita de forma preconceituosa e racista, a presença de Isolina ressalta um importante debate sobre o preconceito religioso, principalmente contra religiões de matriz africana. Durante muitos anos (e ainda recentemente), o senso comum atribuiu maldade e más ações às religiões brasileiras de matriz africana, ao passo que a umbanda nada mais é que uma religião sincrética: “Chamada de “a religião brasileira” por excelência, a umbanda juntou o catolicismo branco, a tradição dos orixás da vertente negra, e símbolos, espíritos e rituais de referência indígena, inspirando-se, assim, nas três fontes básicas do Brasil mestiço” (PRANDI, 2014, p.223).

Vista como “mandingueira e macumbeira¹”, Isolina é uma metáfora da dinâmica do período

¹ Deve-se esclarecer que a palavra macumba “é utilizada de forma racista para nomear as oferendas aos orixás, nas religiões de matrizes africanas, associando-as a algo ruim. A macumba, em verdade, é um instrumento de percussão de



colonial, que relegava às mulheres escravizadas o papel de total servidão à família do senhor. No período colonial, as escravizadas agarrawam-se à religião como forma de salvação e refúgio dos desmandos e injustiças cometidas contra elas. Além disso, Isolina também é um reflexo do próprio pensamento da elitizada sociedade colonial, que atribuía às pessoas escravizadas rebeldia e insolência caso não seguissem as ordens determinadas, o que muitas vezes poderia ser até mesmo uma forma de salvarem suas vidas e ainda se libertarem: “Negar-se a trabalhar, responder para seus senhores e provocar pequenos prejuízos tornaram-se estratagemas de mulheres negras escravizadas para desvalorizar o próprio preço” (QUEIROZ, 2017, s/p).

Destaca-se, portanto, toda a complexidade da personagem Isolina. Ao traçarmos, ainda que de forma superficial, seu perfil psicológico, vemos que Isolina também guarda melancolia, reverberada através das maldades que comete. Eulália nada havia feito contra Isolina, mas esta remoía uma raiva antiga da moça, que pode ser vista em passagens do tipo: “Percebeu que, além de estar ficando uma mocinha bem bonita, Eulália não era nem boba nem louca” (FARO, 2001, p. 142). Isolina pensou em envenenar o leite da mocinha, mas recuou pois não teria como explicar o fato ao patrão. Decide, então, envenenar o cachorro de Eulália. A moça, de tanto chorar, fez um “reguinho d’água” a descer as escadas da casa, contornar a rua e atingir o túmulo de sua mãe. Não demorou muito para que as pessoas atribuíssem poderes milagrosos às lágrimas de Eulália, tanto assim que muitos apareceram à

porta de sua casa suplicando e pedindo cura de suas doenças.

Friza-se, então, o quanto ardilosa e doente é a sociedade patriarcal, ao colocar em oposição a empregada maldosa e “mandingueira” *versus* a mocinha católica e curadora. Essa perniciosa dualidade é reforçada com a entrada da amante do coronel, uma “dona com um lanhado no rosto, do lado esquerdo, a boca muito pintada de vermelho e que andava estalando inteira” (FARO, 2001, p. 144). As pessoas diziam que o coronel “enroscou-se” com a moça por causa dos seus estalos: “Tal engodo e enrolo nem as feitiçarias de Isolina deram cabo. Ninguém falou noutra coisa por muito tempo: no milagre das lágrimas de Eulália e nos estalos da viúva que morava com o coronel” (FARO, 2001, p. 145).

Naturalizou-se, no agenciamento da sociedade patriarcal, que o homem, desfrutador da posição de poder, exerce o que Saffioti (1987) denomina de “função de caçador”. Nesse caso, o homem busca prazer fora de casa, ao passo que à esposa cabe o papel de mantenedora dos afazeres domésticos, conforme visto no conto “A gaiola” e agora no conto “O frade”. Neste conto, a relação do coronel com sua amante delimita muito bem o papel do caçador em busca da presa, afinal “Para o poderoso macho importa, em primeiro lugar, seu próprio desejo. [...]. Para o macho não importa que a mulher objeto de seu desejo não seja sujeito desejante. Basta que ela consinta em ser usada enquanto objeto” (SAFFIOTI, 1987, p. 18).

Essa tríade: a mocinha passiva; a funcionária rancorosa; a amante objeto de desejo, associada à atuação do coronel feminicida e

origem africana, semelhante ao instrumento réco-réco” (TORINHO, 2022, p. 16). A pesquisa de Francis Solange Vieira Tourinho sobre palavras racistas apresenta-se em: *Tire o racismo do vocabulário: glossário de palavras racistas e suas substituições*.



predador, demonstra que há, sim, uma situação patológica ligada à uma sociedade melancólica. Além do mais, para o homem manter e exercer seu domínio na composição patriarcal, se faz necessária uma estranha simbiose, na qual o grupo subordinado (esposa, filhas, empregadas, amantes) tem sua vida e ações moldadas pelo dominador. Tal simbiose funciona porque é amalgamada por uma espécie de “cooperação”, na qual às mulheres cabe aceitação de seus papéis “em troca” da submissão (mitigada pela falsa proteção) e do trabalho não remunerado (mitigado pela falsa manutenção), que seria uma forma do patriarcado ser relido como “dominação paternalista” (LERNER, 2019). Sobre essa cooperação, Lerner (2019, p. 267) nos assegura que ela ainda se dá por outros meios:

Eulália ouviu aquilo tudo escondida na despensa. Calada. No filete de luz, deu para ver a caveirinha com a cruzeta de ossos por baixo. Sempre soube que era lata de soda, para fazer sabão. Agora ela iria usar para remédio. Ia dar um jeito em tudo de uma vez. Sarar de tudo. Desde sua solidão até a língua de Isolina, ia acabar com a pose do pai, as ausências do cabo Anastácio, a saudade da mãe. Tudo teria remédio. Tudo seria móido sem dó, de uma vez até virar pó. Ela iria descansar de tanta zoeira, tanta tribulação e conversa. Foram dois tragos bem medidos somente, e queimou-lhe as tripas, ferventou a goela e o cano que desce dela. Quando o pai chegou, ela cuspiu sangue e o bolo do ventre latejava.

– Não morro não, ô, gente! Não quero morrer hoje! Me acode, gente, acode eu! (FARO, 2001, p. 146-147)

Indubitavelmente, o ato extremo de Eulália não justifica absolutamente nada, mas nos leva a refletir sobre a subordinação das mulheres ao

pensamento hierárquico e dominante, próprio do sistema patriarcal, que infelizmente atinge mulheres como Eulália, Isolina, a amante, e tantas outras hodiernamente. Algumas mulheres conseguiram dar um basta a esse *status quo*. Outras, infelizmente, adoeceram, caíram em melancolia, foram assassinadas ou agiram como Eulália. Nem mesmo na religião Eulália conseguiu buscar consolo. A presença do frade, ironicamente o título do conto, somente se faz notar nos últimos parágrafos da história, quando ele é chamado para dar a bênção final à moça. Após isso, não se sabe que fim levou o frade, que ainda presenciou os minutos derradeiros ao ouvir Eulália “[...] tossir sangue e falar do amado” (FARO, 2001, p. 149).

Finalizamos com Lerner (2019,279), para quem fugir do pensamento patriarcal significa criticar pressupostos e valores de ordem, superar e atacar resistência sedimentada, ser crítica quanto ao próprio pensamento (muitas vezes moldado na tradição patriarcal), em suma: “O pressuposto básico deve ser que é inconcebível para qualquer coisa ocorrer no mundo sem que as mulheres estejam envolvidas, exceto se tiverem sido impedidas de participar por meio de coerção e repressão”. Não se trata de um movimento simples e rápido. Talvez virão muitas gerações para construção de um mundo livre do pensamento patriarcal, mais humano e menos melancólico.

Podemos dirimir esse pensamento arraigado ao fomentarmos debates e discussões a partir da leitura literária. Ainda que a literatura não forneça uma solução objetiva para a questão da violência contra as mulheres, sabemos que falar sobre, exteriorizar dores e resgatar histórias como a da moça “engaiolada”, de Eulália, Isolina e tantas outras, pode servir como exemplo, afinal ver-se na história de



outra pessoa mobiliza o primeiro ato de coragem que é o de falar.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo partiu da premissa de que a melancolia exposta pelas protagonistas dos contos “A gaiola” e “O frade” se devia às figuras de homens que detinham poder sobre as mesmas do meio rural. Iniciamos nossas análises com estudos de Sigmund Freud (2019) para melhor avultarmos, nos dois contos, mulheres aniquiladas e destituídas daquilo que seria mais precioso para uma pessoa: o autodomínio. Diferente do luto, em que a pessoa sofre a perda de um ente querido; na melancolia sofre-se a perda de si. Esse descentramento faz com que a pessoa melancólica se autodestruga, pois quando questionada por tanto sofrimento não se exime de atribuir a “culpa” a si própria.

Vimos, nos contos, mulheres duplamente agredidas: pelo marido/pai e por si. No conto “A gaiola”, a protagonista chega a um nível tão elevado de autodestruição a ponto de não se permitir mexer-se na cama pois suas chagas poderiam “sujar” o assoalho do quarto. Em “O frade”, Eulália se sente tão culpada a ponto de atentar contra sua própria vida.

Este trabalho não pretendeu exclusivamente traçar linhas comparativistas entre as duas histórias, todavia alguns pontos de contato empreenderam importantes discussões, como o papel do narrador. Assim, de forma a melhor atestarmos nossa hipótese, inquirimos outros elementos narratológicos quando então

conduzimos um olhar para a inserção dos narradores. Lembremos que a historiografia literária ocidental ressaltou, por muitos anos, a produção masculina. Tal produção nem sempre cuidou para que histórias de violência cometidas contra mulheres fossem narradas por protagonistas mulheres, por isso a importância do papel de quem narra, afinal a depender do ângulo do narrador teremos uma versão da história ou parte dela.

Em “A gaiola”, o tom introspectivo da narradora protagonista faz com que o leitor implícito compactue daquela dor; ao passo que no conto “O frade”, o narrador onisciente, ao trazer relatos de várias mulheres melancólicas, reforça o adoecimento não apenas de uma pessoa, mas daquela sociedade. Graças, também, ao manejo dos narradores, atestamos que a violência contra as mulheres independe do local, não se instalando mais intensamente no campo ou na cidade, afinal estamos falando sobre formações discursivas que perduram há anos, embora o meio rural ainda preserve de forma mais intensa discursos misóginos.

Por fim, enaltecemos o papel da literatura. Por meio do discurso literário, muitas escritoras conseguiram contar histórias de mulheres dominadas, confinadas e encarceradas no espaço doméstico, vítimas de agressão física e psicológica. Provavelmente a arte literária não conterá atos violentos, mas pode mobilizar discursos, posições narratológicas, exemplos, relatos e ideias para a “constituição de orientações éticas individuais e coletivas” (GINZBURG, 2012, p. 106).



Referências

ARBOIT, Jaqueline et al. Violência doméstica contra mulheres rurais: práticas de cuidado desenvolvidas por agentes comunitários de saúde. **Saúde e Sociedade**, v. 27, p. 506-517, 2018. Disponível em <<https://www.scielosp.org/article/sausoc/2018.v27n2/506-517/pt/>> Acesso em: 15 abr. 2023.

BITTENCOURT, Maria Vitoria. As lágrimas de Maria. In: QUINET, Antonio (org.). **Extravios do desejo: depressão e melancolia**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2002. p. 255-262.

CARVALHO, Andressa Veras de. Violência contra a mulher no meio rural brasileiro: uma revisão integrativa. **Aletheia**, Canoas, v.52, n.2, p.166-177, dez. 2019. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141303942019000200014&lng=pt&nrm=iso Acesso em: 15 abr. 2023.

COELHO, Nelly Novaes. **A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

FARO, Augusta. "A gaiola". In: FARO, Augusta. **A friagem**. São Paulo: Global, 2001. p. 33-42.

FARO, Augusta. "O frade". In: FARO, Augusta. **A friagem**. São Paulo: Global, 2001. p. 137-149.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. p. 127-144.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto**. O município e o regime representativo no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LEITE, J. F.; DIMENSTEIN, M.; DANTAS, C. B.; SILVA, E. L.; MACEDO, J. P. & SOUZA, A. P. (2017). Condições de vida, saúde mental e gênero em contextos rurais: um estudo a partir de assentamentos de reforma agrária do Nordeste

brasileiro. **Avances en Psicología Latinoamericana**, 35(2), 301-316.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.

NATALI, Marcos Piason. **A política da nostalgia**. São Paulo: Nankin, 2006.

PRANDI, Reginaldo. O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 18, n. 52, p. 223-238, dez. 2004. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142004000300015&script=sci_arttext&tlang=pt. Acesso em: 25 abr. 2023.

QUEIROZ, Christina. **Modos de libertação e sobrevivência**: Mulheres escravas usavam estratégias para conseguir comprar a alforria e trabalhar como libertas. Pesquisa Fapesp. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/modos-de-libertacao-e-sobrevivencia/> Acesso em: 20 abr. 2023.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

TELES, Gilberto Mendonça. **Estudos Goianos II**: A crítica e o princípio do prazer. Ed. UFG, 1995.

TELES, Gilberto Mendonça. Entrevista. **Revista UFG**, Junho 2009, Ano XI nº 6. https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/694/o/06_gilberto.pdf Acesso em: nov. 2023.

WOOLF, Virginia. **Mulheres e ficção**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. 2. ed. Caxias do Sul, RS: Educs, 2013.



O NET-ATIVISMO DO/NO PERFIL DE TRUDUÁ/JULIE DORRICO

THE NET-ACTIVISM OF/IN THE TRUDUÁ/JULIE DORRICO'S PROFILE

Rosana Cristina Zanelatto Santos

Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Literatura na Universidade de Brasília – Brasil. Professora titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – nível 2 – Brasil. Pesquisadora da FUNDECT-MS.

E-mail: rosana.santos@ufms.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9921-6765>

Letycia Vitória Lopes da Silva

Graduada em Letras - Português e Espanhol pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil.

E-mail: letyciaalice6@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0000-8291-7901>

RESUMO: Este artigo¹ adveio da necessidade de continuar uma pesquisa/uma reflexão desenvolvida durante o Programa de Iniciação Científica (PIBIC) na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e de que, desta feita, o “espaço-rede” (DI FELICE, 2017, p. 28) indígena seria o lugar sobre o qual centraríamos nossa atenção. Para tanto, elegemos como objeto deste artigo o net-ativismo indígena, tendo como *corpus* o Instagram de Truduá/Julie Dorrico, pesquisadora e ativista Macuxi. Embora quiséssemos selecionar majoritariamente textos de sujeitos indígenas, cujas vozes são tomadas no Brasil, *grosso modo*, como folclóricas e pitorescas, o que conseguimos foi entrecruzar perspectivas que nos possibilitaram alargar um horizonte epistemológico, sendo, no entanto, perceptível que temos muito a percorrer, pois o nosso olhar ainda está maculado pelas teorias não indígenas.

Palavras-chave: net-ativismo; narrativa indígena; Instagram; Truduá/Julie Dorrico.

ABSTRACT: This article results from the need to continue a research/reflection developed during the Undergraduate Research Program (PIBIC – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica) at the Federal University of Mato Grosso do Sul and that, in this case, the indigenous "space-network" (DI FELICE, 2017, p. 28) would be the place on which we would focus our attention. Therefore we have chosen indigenous net-activism as the object of this article, using the Instagram of Truduá/Julie Dorrico, a Macuxi researcher and activist, as the *corpus*. Although we wanted to select mostly texts by indigenous subjects whose voices are taken in Brazil, roughly speaking, as folkloric and picturesque, what we have achieved is to intertwine perspectives that have enabled us to broaden an epistemological horizon. However, it is clear that we have a long way to go since our view is still tainted by non-indigenous theories.

Keywords: Net-activism; Indigenous narrative; Instagram; Truduá/Julie Dorrico.



[...] Quando estamos nas comunidades somos indígenas, com a cultura bonita, mas quando saímos e vamos para a cidade ocupar a universidade e cargos públicos, começamos a incomodar os não indígenas, que usam argumentos como: ‘Você não é mais indígena porque usa celular, tem carro e fala o português’. Aí vem a pergunta: ‘Qual é o lugar do indígena segundo a visão do não indígena?’ (NHANDEVA, Alexandre da Silva, 2020, p. 16)

¹Pesquisa inserida no escopo do projeto *Ainda o regionalismo, nosso contemporâneo?*, contemplado com financiamento da Chamada Fundect nº 31/2021 - Universal 2021 - ODS, Termo de Outorga 290-2022.

1 INTRODUÇÃO

Para a escrita deste texto, foi preciso mais do que estabelecer relações argumentativas e de sentido entre as partes que o compõem. Foi necessário (re)pensar que atores traríamos para esta cena, num movimento que deveria corresponder à seleção de vozes indígenas e não indígenas, preferencialmente brasileiras, e como elas se fazem ver/ouvir/ler, movimentando um processo reticular e conectivo. Isso porque, algo que sempre existiu, a cultura ecológica, tornou-se mais ágil, envolvente e não somente antropocêntrica, assumindo um grau de complexidade que não pode ser ignorado ou tratado de modo sistêmico.²

Essa problematização adveio da necessidade em nós de continuar uma pesquisa desenvolvida durante o Programa de Iniciação Científica (PIBIC) na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul³ e que, desta feita, o “espaço-rede” (DI FELICE, 2017, p. 28) indígena seria o lugar sobre o qual centraríamos nossa atenção. Sendo assim, o objeto deste artigo é o net-ativismo indígena, tendo como *corpus* o Instagram de

Truduá/Julie Dorrico, pesquisadora e ativista Macuxi.⁴

Para tanto, alguns conceitos serão destrinchados⁵ no tópico seguir, tendo em mente uma orientação crítica vinda de Grada Kilomba (2019, p. 55):

Interessante, mas *científico*; interessante, mas *subjetivo*; interessante, mas *pessoal, emocional, parcial* [...] Tais comentários revelam o controle interminável sobre a voz do *sujeito negro* e o anseio de governar e comandar como nós nos aproximamos e interpretamos a realidade. Com tais observações, o *sujeito branco* é assegurado de seu lugar de poder e autoridade sobre um grupo que ele está classificando como ‘menos inteligente’. (os itálicos são de Kilomba)

As considerações de Kilomba são extensíveis aos sujeitos indígenas, cujas vozes são tomadas no Brasil, *grosso modo*, como folclóricas e pitorescas. Nossa intenção é entrecruzar perspectivas que nos possibilitem alargar um horizonte epistemológico. No entanto, é perceptível que temos muito a percorrer, pois o nosso olhar ainda está maculado pelas teorias não indígenas.

² Esses primeiros apontamentos nos foram sugeridos pela leitura de textos de Massimo Di Felice. Eles são entrelaçados ao longo do texto e estão enumerados nas Referências.

³ A pesquisa teve por título *A voz feminina na literatura indígena: o caso de Julie Dorrico* e foi desenvolvida com bolsa do CNPq. Destaca-se ainda que sua consecução faz parte do projeto *A difícil compreensão da memória na literatura indígena brasileira*, investigação contemplada com bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq (2022-2025).

⁴ Os Macuxi têm filiação linguística Karib e habitam a região das Guianas, em território partilhado entre o Brasil e a Guiana. Sua designação contrasta com as dos povos vizinhos – os *Taurepang*, os Arekuna e os Kamarakoto. Em conjunto, formam uma unidade étnica mais abrangente, os Pemon. O conjunto dessas designações étnicas e os diversos níveis contrastivos formam um sistema de identidades que, entre os povos guianenses, singulariza esses grupos da área circun-Roraima (disponível em: < disponível em: < <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Macuxi>>. Acesso em: 28 abr. 2024).

⁵ Esclarecemos aqui que nosso entendimento do que seja um conceito é tributário do que escreveu Alice Maria Araújo Ferreira no Prefácio ao livro *Que é um conceito?*, de Benoit Hardy-Vallée. Vejamos: “Criar um conceito não consiste em se fechar numa ideia, mas em multiplicar as ocasiões de eventos, em aumentar o possível. O conceito, qualquer que seja sua definição ou o discurso que o construiu, não é uma simples descrição, nem uma simples representação abstrata que alimenta ideias gerais e/ou generalistas” (FERREIA, 2013, p. 12).



2 ALGUNS CONCEITOS (AINDA) NECESSÁRIOS E DISCUTÍVEIS

Em entrevista concedida a Yussef Campos em 2013, ao ser perguntado sobre a participação de Octávio Elísio⁶ na Assembleia Nacional Constituinte, instalada em 1987, Ailton Krenak (2021, p. 20), ele próprio participante dessa Assembleia, discorre sobre a importância da Constituinte para a percepção não somente dos direitos indígenas, mas também que

Quando os indivíduos conseguem atinar com a grandeza, com a amplidão que a cultura ganha com a imaterialidade, ambos, cultura e indivíduo, transcendem. O sujeito deixa de ser um animal doméstico e se torna mais capaz de interagir no mundo, não no mundo no sentido restrito de sua cultura própria, mas de interagir com as outras culturas, se comunicar e transformar as múltiplas realidades. [...] [Também percebem como] o ser humano pode se beneficiar dessa mobilidade, e isso atualiza o ser humano, atualiza as mentalidades.

Se o comunitarismo indígena está ancorado em direitos coletivos garantidos pela *Constituição Federal* (1988), como: o direito à diferença cultural, a garantia de uso das terras tradicionalmente ocupadas, o direito à organização indígena como parte dos processos judiciais e o direito à educação indígena, o humano direito à equidade não pode ser esquecido.

Toda essa luta [por nossos direitos] nos trouxe até aqui, nos colocando nos bancos da Universidade e nos fazendo protagonista da nossa história. Ressalto aqui que o acesso ao ensino superior é uma questão de justiça. O

direito à educação é uma dívida histórica que o governo brasileiro e a sociedade têm com os povos indígenas. Que fique bem claro, isso não tem a ver com privilégios ou regalias. Isso é direito nosso... (JACINTHO, 2020, p. 74-75)

O direito à educação, como devido a qualquer cidadão brasileiro, é firmemente reivindicado e assumido por Jacintho (2020), o mesmo sendo válido para o acesso às tecnologias da informação e comunicações.

Desde 2005, Massimo Di Felice está à frente do ATOPOS, uma rede internacional com pesquisadores de diversas áreas do conhecimento, que têm por objetivo investigar como as tecnologias digitais impactam a sociedade contemporânea.⁷ No espaço digital onde está alocado o ATOPOS, há várias abas para consulta, entre elas, uma com os conceitos que norteiam as pesquisas do grupo, interessando-nos, por ora, o de net-ativismo, cujas interações

[...] não são mais promovidas por um sujeito ator, mas são a expressão de uma complexidade ecológica que conecta diversos actantes que descrevem interações colaborativas resultantes das sinergias entre co-autores de diversas naturezas - pessoas, circuitos informativos, dispositivos, redes sociais digitais, territorialidades informativas, etc. A expressão net-ativismo é uma construção linguística que deve ser compreendida como um oxímoro, composta pelo prefixo 'net' e pela palavra [substantivo] 'ativismo' e é indicada para indicar este novo tipo de interação que através das redes digitais conecta diversos membros. (DI FELICE, 2024, s/p)

⁶ Elísio foi deputado constituinte pelo PMDB de Minas Gerais.

⁷ Disponível em: <<https://www.massimodifelice.net/atopos>> Acesso em: 15 mar. 2024.



Notamos que, além dos humanos, outros agentes compõem o net-ativismo, levando-nos a compreender que o próprio conceito de técnica é ressignificado, assumindo-se, como na noção grega da *techne*, como um poder fazer que depende da interação entre sujeitos e ambiente. Algumas expressões são chaves para a compreensão do caráter reticular do net-ativismo, entre as quais destacamos: ecológica [ecologia], sinergia e oxímoro.

Ao recensear conceitos do que seja ecologia, Scarano e Aguiar (2023, s/p) asseveram que:

O fato é que a Ecologia é uma ciência essencialmente integrativa, cuja prática requer um constante exercício de conexão e diálogo entre disciplinas e entre diferentes escalas e níveis hierárquicos de observação [...]. Repare a preocupação com tais hierarquias nesta definição: 'Ecologia é o estudo científico de processos que influenciam a distribuição e abundância de organismos, a interação entre organismos e a transformação de fluxo de energia e matéria' [LIKENS, G. E. Excellence in ecology 3: its use and abuse. Oldendorf: Ecology Institute, 1992].

Para o espaço deste artigo, tomamos sinergia como "[...]o fenômeno que acontece quando a interação de duas causas provoca um efeito maior que a soma do efeito das duas em separado. A palavra, do grego 'synergía', significa cooperação" (HELVÉCIA, 2004, s/p).

O oxímoro, na definição do *E-Dicionário de Termos Literários* (CEIA, s/d), é a combinação de palavras paradoxais que a princípio se excluiriam, mas que, para a expressão daquilo que é verdadeiro e necessário para o momento, acabam por combinar-se na busca sinérgica de um determinado efeito/resultado (SERRA, s/d).

Num exercício de "arqueologia filosófica" (AGAMBEN, 2019), cuja busca afasta-se das especificidades estabelecidas pelo positivismo sistemático do século XIX e de parte do XX, ampliando o espectro de escavação e a conexão dos fragmentos linguísticos dispersos aqui e acolá, empreendemos um esforço por enredar as matrizes comuns de ecologia, de sinergia e de oxímoro, o que nos leva a outras tantas expressões que, em um processo *mise en abyme*, não cessam de conectar-se. Vejamos: conexão, diálogo, interação, transformação, fluxo, interação, soma, cooperação, paradoxos que se combinam, resultado. Sendo assim, o net-ativismo não é somente uma manifestação linguística; é sobretudo uma manifestação de linguagem na qual precisamos aprender a habitar.

Mais que receber e trocar informações, habitamos espacialidades interativas, infoarquitetura e plataformas que nos permitem interagir e ter acesso a conteúdos. Para habitar estas arquiteturas interativas, além de trocar informações, precisamos alterar nossa condição habitativa, deslocando a nossa socialidade, as nossas geografias e o nosso ser em ambientes informatizados. Estes não são, de forma alguma, arquiteturas virtuais, ou seja, externas ao nosso mundo físico ou ao nosso socializar cara a cara, mas são sempre a estes conectadas, transformando-os em algo plural e complexo. (DI FELICE; MOREIRA, 2018, p. 25)

A proposição de Di Felice e de Moreira (2018) refere-se à internet como um lugar para além da técnica, onde os processos de humanização são possíveis e necessários para o cultivo de uma relação ecológica que garanta a sobrevivência tanto da rede quanto dos sujeitos que vivem nela. Nessa perspectiva, a centralidade humana deixa de existir, para entrar em modo de interação, transformação e conexão.



No caso dos povos indígenas, o net-ativismo, além de um aliado para suas reivindicações e para a divulgação cultural entre a população não indígena, permite interagir de modo conectivo.

Como na metáfora da ponte analisada por M. Heidegger, o site aqui cria uma localidade, atribuindo a lugares, produtos e pessoas, funções e relações, criando e rendendo possível uma ecologia que associa em forma relacional e não opositiva as tecnologias (site, softwares, hardwares, computadores, tablets, banda larga), os elementos naturais (a terra, os produtos, etc.), os agentes humanos (produtores e consumidores) e os circuitos informativos (a web, as redes digitais e as redes sociais). (DI FELICE, 2017, p. 38)

Isso possibilita o contato com a cultura indígena nas redes digitais e sociais, o que tem se dado especialmente por meio dos jovens, como Tukumã Pataxó⁸, por exemplo, que lutam na internet por um mundo de visibilidade e de representatividade indígena, indo para além e contra a ideia ainda validada pelos não indígenas do “bom selvagem”, reafirmada nos romances românticos de José de Alencar *O guarani* e *Iracema*. Não podemos nos esquecer de outras lideranças que atuam on-line há mais tempo, como Daniel Munduruku⁹, reconhecido especialmente como escritor e educador.

Como anunciado na Introdução deste texto, a seguir analisamos o perfil do Instagram da

escritora indígena Truduá/Julie Dorrico, autora do livro *Eu sou Macuxi e outras histórias* (2019) e organizadora dos volumes *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*¹⁰ (2018, com Leno Francisco Danner, Heloisa Helena Siqueira Correia e Fernando Danner), *Originárias* (2023, com Maurício Negro) e *Dramaturgias indígenas* (2023, com Luna Rosa Recaldes), entre outros títulos.

3 QUEM É TRUDUÁ/JULIE NO INSTAGRAM? O QUE QUER ESSA MULHER INDÍGENA?

Truduá/Julie Dorrico pertence à etnia Macuxi e nasceu em Guajará-Mirim (RO). Doutorou-se em teoria da literatura pela PUC-RS. É responsável pelo perfil do Instagram @leiamulheresindígenas e pelo canal do Youtube Literatura Indígena Contemporânea.

Mais do que trazer essa brevíssima biografia cartorária de Truduá, vale destacar como ela se diz/(des)escreve:

Então eu nasci, dois anos depois da Carta Magna, que reconhecia o direito à cidadania brasileira sem a integração, a assimilação, sem a categoria transitória, sem o ‘problema’. Minha mãe nasceu makuxi em 1964. Onde nasceu, perto de Yorora Head, não tinha cartório, mas assentamento de

⁸ Nascido Willian Pataxó, depois que o Patxohã voltou a ser ensinado em seu lugar de nascimento, Coroa Vermelha (BA), passou a se chamar Pikumã Pataxó. É chefe de cozinha, tendo se formado em Gastronomia na UFBA, e ativista indígena, contando com mais de 290 mil seguidores no Instagram. Cf. @tukuma.pataxo.

⁹ Nascido em Belém (PA), pertencente à etnia Munduruku, é professor, escritor e ativista engajado no Movimento Indígena Brasileiro. É doutor em Educação pela USP. Seus livros receberam prêmios no Brasil e no estrangeiro. De maio de 2023 a janeiro de 2024, atuou na produção novelística *Terra e paixão*, da Rede Globo de Televisão, interpretando o Pajé Jurecê. Cf. @danielmundurukuoficial, que conta com mais de 260 mil seguidores.

¹⁰ Esse volume está disponível para download gratuito em: <https://www.editoraifi.org/_files/ugd/48d206_093effa656194602b2bb25561277a65d.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2024.



Igreja, por isso ainda hoje ela marca reuniões com o padre para encontrar seus documentos que lhe reconhecem macuxi. Ela tornou-se cidadã da Guiana, e mudou-se para o Brasil. Para viver oficialmente, é preciso admitir apenas que você não é devota de outra nação, que não tem sequer outra nação, que tudo bem, é a vida, é preciso ter documentos para gozar de direitos e deveres, afinal, é preciso viver oficialmente neste país. Aí fui registrada. Com o nome inglês que foi aportuguesado [Julie]. Um duplo que renego, que desobedeço. Mas só agora, porque quando nasci eu não sabia, minha mãe não sabia, a gente não sabia que, para viver oficialmente nesse país, a gente tinha que negar o nosso. (DORRICO, 2024, s/p)

Notamos no texto de Truduá, mesmo que dissimulados, alguns marcos no processo de (des)colonização dos sujeitos indígenas brasileiros: a promulgação da *Constituição Federal* em 1988, o direito de ser indígena, o nascimento da mãe em 1964 (ano da implantação da ditadura civil-militar brasileira, cuja relação com os povos originários do Brasil ainda está por ser estudada com a devida acuidade crítica), a presença marcante da igreja católica no processo de dominação indígena, o nome inglês aportuguesado e a consciência de um projeto de exclusão e de apropriação dos corpos e das mentes dos sujeitos indígenas. Em especial, por conta desse depoimento, optamos por intitular este texto com o binômio Julie/Dorrico, ao modo processual. Quanto às imagens recolhidas de seu Instagram, fazemos referência a elas com o nome indígena Truduá,

a renegação desobediente da alcunha estrangeira Julie.

Hoje, falar em Instagram, nos é corriqueiro. Mas o é que o Instagram? Criado em 2010 por Kevin Systrom e Mike Krieger (que é brasileiro),

O *Instagram* pode ser catalogado como uma plataforma que funciona como uma rede social *online* que possibilita aos seus usuários o compartilhamento de fotos e vídeos com outros usuários com interesses similares ou não (Hu; Manikonda; Kambhampati, 2014). Possibilita de forma gratuita a utilização de filtros digitais, que trocam a cor, brilho, intensidade, velocidade e modo de transmissão das imagens, e o compartilhamento em uma variedade de serviços de outras redes sociais como *Facebook*, *Twitter* etc. O recurso *Stories* do *Instagram* pode exibir fotos ou vídeos, de até 15 segundos, em tempo real ou não. As *Stories* ficam disponíveis por 24 horas e depois são apagadas automaticamente (Hu; Manikonda; Kambhampati, 2014). O que é diferente dos materiais postados no perfil, que permanecem disponíveis indefinidamente. Os vídeos de perfil podem durar até 1 minuto. (APROVATO, 2018, s/p)

O usuário pode compartilhar o que desejar com uma rede próxima de sujeitos ou com desconhecidos, optando também pela seleção não somente de textos e de imagens, mas também como intervirá nesses signos, manipulando-os conforme aquilo que almeja alcançar. Sendo assim, vejamos como Truduá se apresenta:



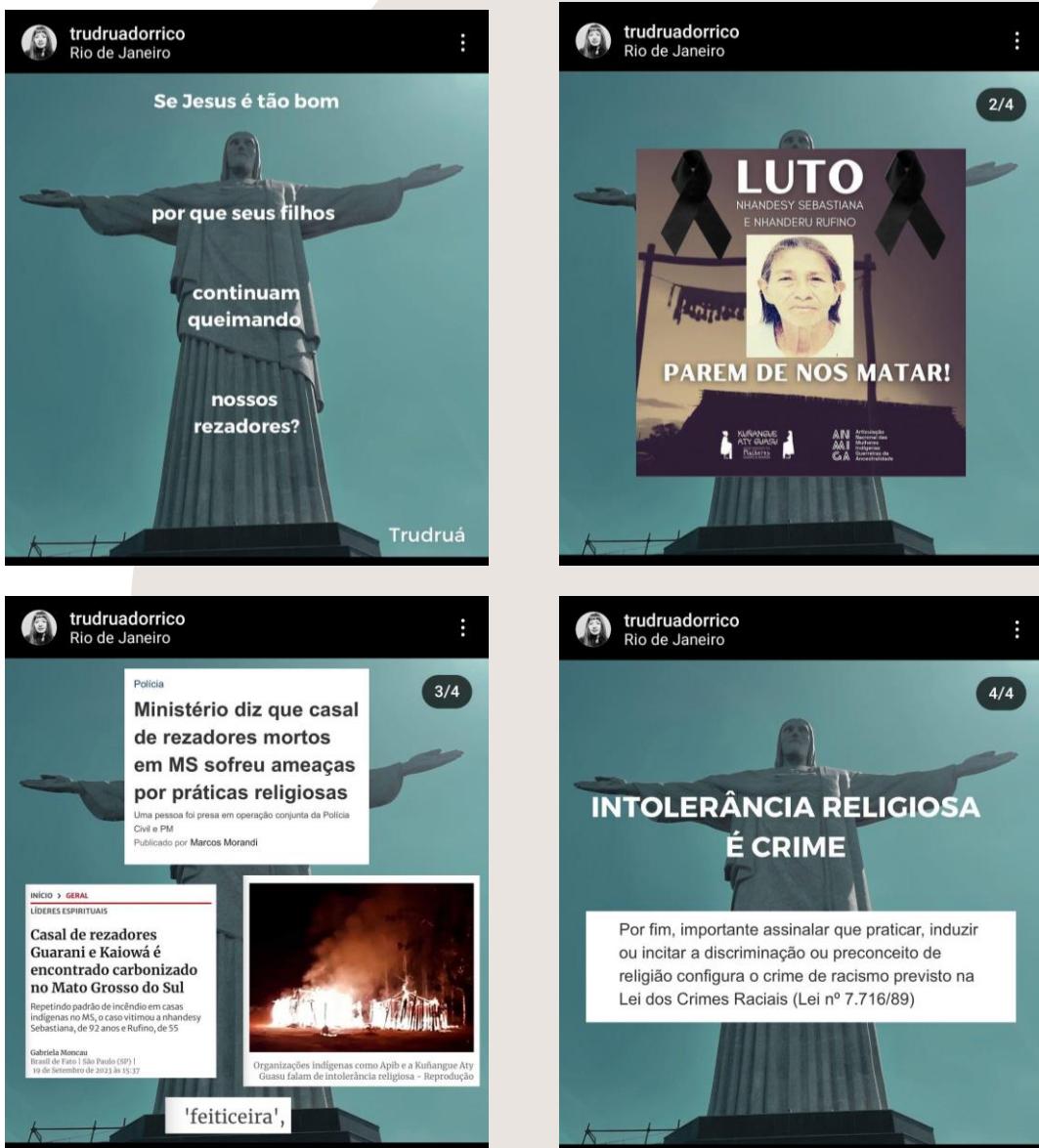


- Doutora em Teoria da Literatura na PUCRS. Mestre em Estudos Literários e licenciada em Letras Português pela UNIR.
- É poeta, escritora, palestrante, curadora, pesquisadora de literatura indígena.
- Venceu em 1º lugar o concurso Tamoios/FNLIJ/UKA de Novos Escritores Indígenas em 2019.
- Administradora do perfil @leiamulheresindigenas no Instagram.
- Autora da obra "Eu sou macuxi e outras histórias" (Caos e Letras, 2019) e "O lago Pri Pri" (Cia das Letrinhas, no prelo). Do folhetim "Tempo de Netas" (SESC Pompeia, 2022).
- Curadora da I Mostra de Literatura Indígena, Território de Palavras Ancestrais (Museu do Índio/UFU, 2021); I Festival de Cultura e Cinema Indígena/FeCCI (2022); e da Exposição Nhande Marandu (Museu do Amanhã, 2022); Residente no Cité Internationale des Arts (março a maio de 2023).
- Organizadora da obra "Originárias: uma antologia feminina de literatura indígena" (Cia das Letrinhas, 2023).
- Pós-doutoranda do PPGL/UFRR
- Bem leonina, muito leitora, estudante da língua macuxi, e um pouquinho rolezeira

Fonte: postagem fixada em 5 ago. 2023 (@truduadorrico).

Essas informações, mesmo que cartorárias e encontráveis em vários lugares das redes digitais, são essenciais para que aqueles que não acompanham o trabalho da pesquisadora e ativista Macuxi, especialmente os não indígenas, para quem os títulos universitários, a escritura de textos literários ou não e o reconhecimento com a outorga de premiações mostram-se indispensáveis para que se ocupe um lugar de credibilidade na cultura e na academia.

Truduá utiliza com adequação seu Instagram, fazendo pequenas produções textuais, que nascem, nalgumas vezes, de sua indignação com as atrocidades e com os desmandos jurídicos e políticos cometidos contra seus parentes indígenas, como vemos nas imagens a seguir:

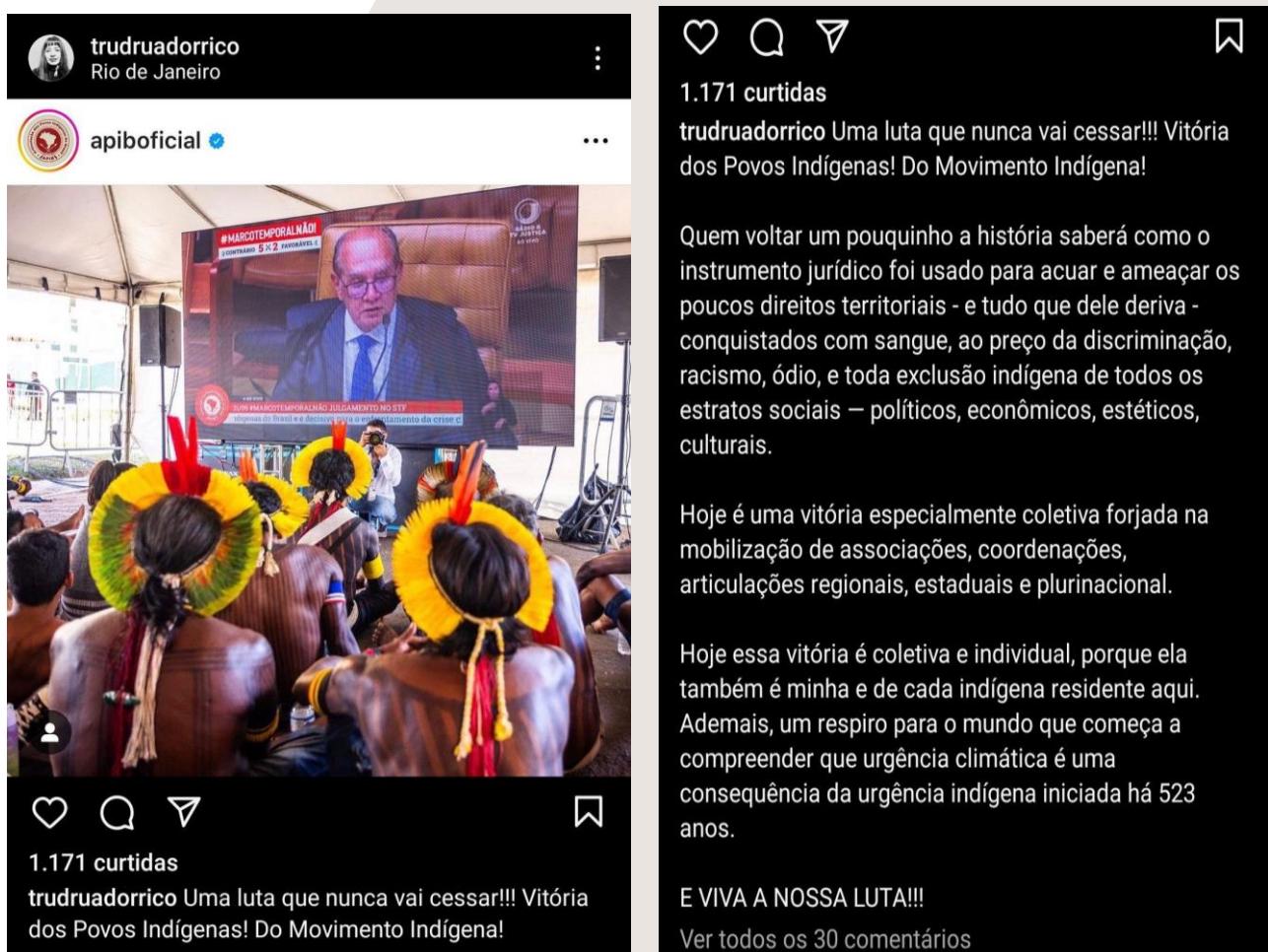


Fonte: publicação de 19 out. 2023(@trudruadorrico).

Truduá refere-se à morte do casal de rezadores Guarani e Kaiowá, Sebastiana Gauto (92 anos) e Rufino Velasque (75 anos), em 18 de outubro de 2023, encontrado carbonizado na casa onde vivia, na aldeia Guassuty, em Aral Moreira (MS). As redes sociais de organizações indígenas divulgaram imagens do ocorrido (cf. imagem 3/4 acima). Sebastiana era uma *nhandesy* (rezadora), sendo chamada de feiticeira, especialmente pela população não indígena da região.¹¹

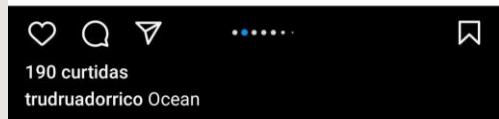
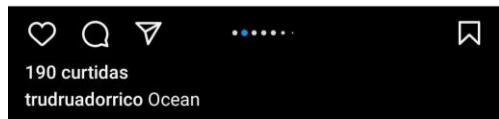
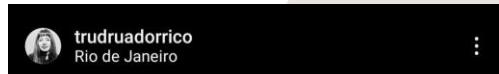
¹¹ Cf. matéria disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2023/09/19/casal-de-rezadores-guarani-e-kaiowa-e-encontrado-carbonizado-no-mato-grosso-do-sul>>. Acesso em: 25 abr. 2024.

Outra situação memorável e que foi registrada por Truduá traz a imagem do ministro do Supremo Tribunal Federal (STF) Gilmar Mendes afastando a tese do marco temporal:

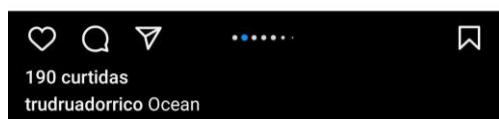


Fonte: publicação de 21 set. 2023 (@trudruadorrico).

Noutras ocasiões, a escritora Macuxi destaca sua verve poética, aliando-a à crítica à sociedade não indígena e ao modo de vida nas cidades, como vemos nos textos que seguem, que compõem a publicação/o poema intitulado *Ocean*:



**estou falando de nós e
roubo português — que
continua (ela criou um
oceano com tudo que era
nosso ancestral)**





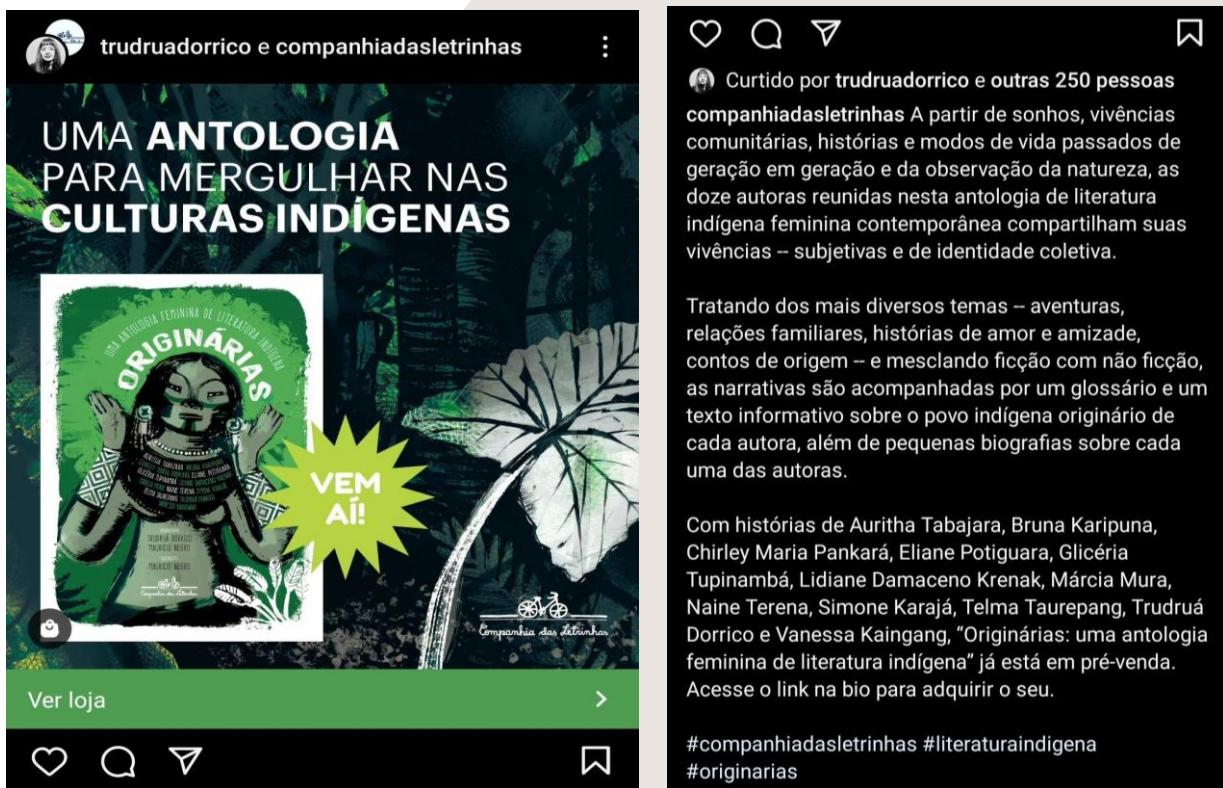
Fonte: publicação de 18 set. 2023 (@trudruadorrico).

É de se destacar a agudeza com que Truduá lida com a linguagem, decompondo as expressões cidade e civilização, aproximando-as não somente do concreto das ruas pavimentadas dos centros urbanos e da balbúrdia dos shoppings, mas sobretudo das colônias instauradas no além-mar pelos portugueses e na apropriação de um oceano/de uma imensidão que foi/é indígena.

Há também espaço para que ela divulgue seus livros e outras manifestações e eventos dos quais participa, seja incentivando seus seguidores a conhecer/ler suas obras, seja repostando fotos e/ou vídeos mostrando feedbacks ou trechos de suas publicações.



Fonte: publicação de 21 out. 2023 (@trudruadorrico).



Fonte: publicação de 31 ago. 2023 (@truduadorrico).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espaço do Instagram ressignifica o lugar no mundo não somente de Truduá, mas de todos os sujeitos indígenas. Ela escreve para quem é indígena e para quem não é também, chamando a atenção de seus seguidores para os problemas da sociedade ocidental, seja por meio de uma poética carregada de histórias, oralidade e críticas — como na publicação/no poema *Ocean*, acima disposto —, seja nos vídeos ou nas lives que ela faz direto das aldeias e de outros lugares. Sobretudo, a cultura indígena e as reivindicações dos sujeitos indígenas são publicadas, na tentativa de promover a integração entre as diversas etnias e delas com os não indígenas.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia filosófica. In: AGAMBEN, Giorgio. **Signatura rerum. Sobre o método**. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2029. p. 115-160.
- APROBATO, Valéria C. Corpo digital e bem-estar na rede Instagram – um estudo sobre as subjetividades e afetos na atualidade. **Boletim - Acad. Paul. Psicol.**, São Paulo, v.38, n.95, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-711X2018000200003>. Acesso em: 28 fev. 2024.
- CAMPOS, Yussef; KRENAK, Ailton. Parte 1: Norma jurídica não é poesia. In: CAMPOS, Yussef; KRENAK, Ailton. **Lugares de origem**. São Paulo: Jandaíra, 2021. p. 11-41.



DI FELICE, Massimo. **ATOPOS**. Disponível em: <<https://www.massimodifelice.net/atopos>> Acesso em: 15 mar. 2024.

DI FELICE, Massimo. Atopia, redes digitais e a crise das formas do habitar do ocidente. In: DI FELICE, Massimo; PEREIRA, Eliete S. (orgs). **Redes e ecologias comunicativas indígenas. As contribuições dos povos indígenas à teoria da comunicação**. São Paulo: Paulus, 2017. p. 15-39.

DI FELICE, Massimo. O Net-ativismo e as dimensões ecológicas da ação nas redes digitais. **PAULUS: Revista de Comunicação da FAPCOM**, São Paulo, v.4, n.7, p.17-37, jan./jun. 2020.

DI FELICE, Massimo; MOREIRA, Fernanda Cristina. Pachamama e a internet of things: para além da ideia ocidental de cidadania. **Lumina**, [S.L.], v.12, n.3, p. 24-40, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21568>>. Acesso em: 14 maio 2024.

DORRICO, Truduá. Para viver é preciso ser oficial. Disponível em: <<https://www.goethe.de/prj/hum/pt/dos/ctr/25206296.html>>. Acesso em: 15 abr. 2024.

DORRICO, Truduá; NEGRO, Maurício. Originárias: uma antologia feminina de literatura indígena. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

DORRICO, Truduá; RECALDES, Luna Rosa. Dramaturgias indígenas. São Paulo: N-1 edições, 2023.

FERREIRA, Alice Maria Araújo. Prefácio. In: HARDY-VALLÉE, Benoit. **Que é um conceito?** Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2023. p. 7-12.

HELVÉCIA, Heloísa. **Resiliência**: um conceito em alta. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u810.shtml>> Acesso em: 28 fev. 2024.

JACINTHO, Valéria Lourenço. Txerery Nimboawy – Txere'yi reta, Nhandereko. In: NHANDEVA, Alexandre da Silva; ALMEIDA, Tiago, Pyn Tánh de. **Tetá Tekoha**. São Paulo: Pólen, 2020. p. 68-89.

KILOMBA, Grada. 2. Quem pode falar? Falando no centro, descolonizando o conhecimento. In: _____.

Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 47-69.

NHANDEVA, Alexandre da Silva. Nossa história nós conhecemos. In: NHANDEVA, Alexandre da Silva; ALMEIDA, Tiago, Pyn Tánh de. **Tetá Tekoha**. São Paulo: Pólen, 2020. p. 14-19.

SCARANO, Fabio Rubio; AGUIAR, Anna Carolina Fornero. Ecologia: do conhecimento sistêmico ao transformador: é preciso tratar o componente humano como parte indissociável do que entendemos como natureza. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v.75, n.2, abr./jun. 2023 Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=ci_arttext&pid=S0009-67252023000200008&lng=pt&nrm=iso&tlang=pt> Acesso em: 28 fev. 2024.

SERRA, Carlos. S.V. Oxímoro. In: CEIA, Carlos (coord.). **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/>> Acesso em: 14 mar. 2024.



O REGIONALISMO E AS COORDENADAS DO ESPAÇO DA NARRATIVA FANTÁSTICA EM QUATRO CONTOS BRASILEIROS DO SÉCULO XIX

THE REGIONALISM AND THE COORDINATES OF THE
FANTASTIC NARRATIVE'S SPACE IN FOUR 19TH
CENTURY BRAZILIAN SHORT STORIES

Frederico Santiago da Silva

Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Brasil. Professor de Língua Portuguesa do Colégio Santa Clara - Brasil.

E-mail: friedrichsantiago@yahoo.com.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4220-3880>

RESUMO: Este artigo se propõe a analisar os contos “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães, “Acauã”, de Inglês de Sousa, “A tapera”, de Coelho Neto, e “Pedro Barqueiro”, de Afonso Arinos, pela ótica do fantástico. Considerando que o espaço representado nessas narrativas se configura a partir de um olhar atrelado essencialmente ao meio urbano, pretende-se demonstrar como essa representação se articula à construção da fantasticidade ao mesmo tempo que estabelece uma dicotomia geográfica e simbólica, deixando implícita a concepção de um centro, ancorado principalmente na então capital brasileira, e uma periferia, constituída pelas demais regiões do país. Para sustentar essa interpretação, destacam-se as estratégias narrativas que demarcam a distância entre uma cultura letrada e racional, associada aos meios urbanos, e uma tradição oral e supersticiosa, associada às regiões afastadas dos grandes centros do Brasil oitocentista.

Palavras-chave: conto fantástico; regionalismo; século XIX.

Abstract: This article aims to analyze the short stories “A dança dos ossos”, by Bernardo Guimarães, “Acauã”, by Inglês de Sousa, “A tapera”, by Coelho Neto, and “Pedro Barqueiro”, by Afonso Arinos, from the perspective of Fantastic. Considering that the space represented in these narratives is configured from a point of view essentially linked to the urban environment, the aim is to demonstrate how this representation is connected with the construction of the fantastic effect while establishing a geographical and symbolic dichotomy, in which the conception of a center, attached mainly to Brazilian capital at that period, and a periphery, constituted by other regions of the country, is implicit. To support this interpretation, I emphasize narrative strategies that demarcate a distance between a literate and rational culture, associated with urban environments, and an oral and superstitious

tradition, associated with regions far from the large centers of nineteenth-century Brazil.

Keywords: fantastic short story; regionalism; 19th century.

1 INTRODUÇÃO

A vertente narrativa que se convencionou chamar de regionalismo na literatura brasileira mal pode esconder seu viés concebido a partir dos grandes centros urbanos da região sudeste do país. No caso das obras escritas ao longo do século XIX, pode-se dizer que a centralidade à qual se opõe a representação dos espaços se resume quase invariavelmente ao Rio de Janeiro. Porém, para falar mais especificamente dos contos, sobretudo o conto romântico, o meio urbano de interesse é espandido também para a São Paulo dos estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco.

Com isso em mente, o intuito principal é, nas linhas que se seguem, explicitar como a configuração desses espaços, ao mesmo tempo que deixa entrever uma oposição geográfica baseada na dicotomia centro-periferia, favorece à narrativa fantástica na medida em que constrói um cenário que propicia o questionamento do paradigma de realidade¹. Para esse fim, selecionamos os contos “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães (1825-1884), “Acauã”, de Inglês de Sousa (1853-1918), “A tapera”, de Coelho Neto (1864-1934), e “Pedro Barqueiro”, de Afonso Arinos (1868-

¹ Apesar das divergências teóricas, eminentes estudiosos do tema, como Tzvetan Todorov (2017), Irène Bessière (2012), Remo Ceserani (2006) e David Roas (2014), concordam com a premissa de que uma das características essenciais do fantástico consiste em estabelecer uma perturbação da realidade.



1916), procurando salientar a maneira como a representação espacial não só demonstra essa oposição, mas também dá ensejo à figuração do sobrenatural. Assim, embora existam evidentes diferenças na geografia das regiões que servem de cenário para os contos, a distância comum de um centro implicitamente representado é a característica que nos permite elencá-los no mesmo grupo, que se estabelece na contraposição a esse centro.

Antes de adentrarmos a análise propriamente dita dos contos, algumas considerações são necessárias. De início, é preciso dizer que o conto fantástico brasileiro tem sua origem durante o Romantismo e se desenvolve de maneira paralela às convenções programáticas em voga nesse período, sem necessariamente estar subordinado a elas. Da mesma forma, já no final do século, as diretrizes antirromânticas que encontram lugar privilegiado na prosa pouco interferem na continuidade do gênero. Por essa razão, a narrativa fantástica pode ser lida como uma vertente dotada de certa autonomia, mas que incorpora muitos recursos estilísticos característicos de diferentes tendências literárias.

De maneira mais ampla, o quadro da literatura fantástica brasileira do século XIX pode dizer muito sobre a forma como o mundo de então era pensado e sentido por um grupo de pessoas letradas, entre as quais os textos de que nos ocupamos aqui teriam circulado. Se, por um lado, é preciso buscar a compreensão dos elementos literários que compõem os contos sem desviar o interesse da análise para o documento que eles eventualmente possam constituir, por outro, não considerar também o contexto sociocultural em que esses textos foram engendrados e teriam a princípio circulado seria esquecer o próprio estatuto da literatura, sobretudo em sua forma narrativa,

como expressão da necessidade humana de fabulação. É nesse sentido, portanto, que entendemos que a construção dos textos literários esteja intimamente relacionada com a cosmovisão compartilhada por determinado grupo e que as narrativas fantásticas sejam uma forma estetizada dessa concepção de mundo.

Como afirma Bessière (2012, p. 310), o relato fantástico se opõe ao conto maravilhoso porque este, apesar da fantasia que lhe é inerente e flagrante, reafirma a realidade: ele serve “para nos assegurar (nos tranquilizar) da nossa capacidade e da validade dos meios (a moral, as leis da conduta e do conhecimento) de nosso domínio prático”. O fantástico, por sua vez, é um constante questionador da lei e da norma porque, ao representar o mundo de forma realista, faz deslocar nossa certeza acerca da validade dos códigos que regem nossa vivência cotidiana. Para isso, torna-se importante que a organização do mundo internamente representado nos contos reflita, a princípio, a percepção de que existe uma ordem que lhe é externa, ou seja, a noção de que o mundo real é regulado por leis que asseguram sua existência tal qual ele se nos apresenta. É essa noção textualmente representada que, em última análise, será questionada pelo fantástico.



2 “A DANÇA DOS OSSOS”²

O conto de Bernardo Guimarães se passa no mesmo sertão que seria, em meados do século seguinte, mitificado por Guimarães Rosa. Em essência, consiste numa história contada por um viajante que reproduz o relato ouvido de um barqueiro chamado Cirino, estruturando-se, portanto, como um texto em *mise en abyme*. A narrativa central encerra uma aventura insólita vivida pelo caboclo, que teria presenciado a dança macabra executada pelos ossos de um homem cuja sepultura ficava no meio da mata. Esse homem, um soldado chamado Joaquim Paulista, fora cruelmente assassinado por dois companheiros, por um motivo torpe. Como a vítima do crime não foi sepultada adequadamente, seus ossos foram espalhados pela floresta com o passar do tempo. Por isso, a alma do soldado não podia encontrar paz e assombrava aqueles que se aventurassem pelos caminhos onde se encontravam os ossos insepultos.

Para os objetivos deste artigo, convém destacar alguns dos aspectos que perpassam a construção do conto. Assim, para além do texto propriamente dito, as observações feitas adiante podem servir como entrada para uma reflexão a respeito da materialidade vivida, que permitem vislumbrar outras sensibilidades, distantes de nós no tempo e no espaço. Ainda que o lugar onde ocorre a ação desse conto seja a região entre os estados de Minas Gerais e de Goiás – e, portanto, um território que a princípio poderia ser facilmente reconhecível para um leitor brasileiro – é preciso ter em mente que as mudanças ocorridas ao longo do tempo fazem com que esse espaço também nos

seja alheio hoje. Nesse sentido, torna-se interessante considerar que a maneira como as relações interpessoais são representadas no conto indicam a dinâmica do poder simbólico, que, no trecho a seguir, é exercido por uma autoridade eclesiástica local:

Enfim eu fui à vila pedir ao vigário velho, que era o defunto padre Carmelo, para vir bendizer a sepultura de Joaquim Paulista, e tirar dela essa assombração que aterra todo este povo. Mas o vigário disse que isso não valia de nada; que enquanto não se dissessem pela alma do defunto tantas missas quantos ossos tinha êle no corpo, contando dedos, unhas, dentes e tudo, nem os ossos teriam sossêgo, nem a assombração acabaria, nem a cova se havia de fechar nunca. (GUIMARÃES, 1961, p. 172)

Sendo o padre uma figura religiosa, não fere a lógica interna do texto que sua intervenção seja solicitada para resolver um caso sobrenatural. O curioso, porém, é que, em vez de atender ao pedido, ele apresenta um obstáculo para a resolução do problema: era preciso dinheiro para pagar as missas. O texto não deixa explícito se o religioso acredita ou não na aparição do fantasma do soldado assassinado³, mas o fato de não celebrar as missas sem o devido pagamento, mesmo sabendo que os moradores do povoado não têm a quantia necessária para pagá-las, denota a fragilidade que o próprio conto atribui ao pendor supersticioso das camadas mais pobres da sociedade, em contraste com a racionalidade de um homem culto e letrado, como é o narrador externo.

Note-se que, apesar de ser um viajante estranho, o tratamento que lhe é dedicado

² Originalmente publicado em 1871.

³ Devo essa observação à leitura perspicaz feita pela professora Dra. Regina Célia dos Santos Alves.



desde o início do conto indica a existência de uma hierarquia social implícita na relação estabelecida entre as personagens. O comentário final parece endossar a interpretação de que a narrativa assume a perspectiva do habitante do meio urbano:

Portanto já se vê, meu amo, que o que lhe contei não é nenhuma abusão; é coisa certa e sabida em tôda esta redondeza. Todo êsse povo aí está que não me há de deixar ficar mentiroso.

À vista de tão valentes provas, dei pleno crédito a tudo quanto o barqueiro me contou, e espero que os meus leitores acreditarão comigo, piamente, que o velho barqueiro do Parnaíba, uma bela noite, andou pelos ares montando em um burro, com um esqueleto na garupa.
(GUIMARÃES, 1961, p. 172)

Por outro lado, já que estamos diante de uma narrativa fantástica, convém dizer que alguns entremeios do conto permitem também considerar que uma explicação racional para o acontecimento insólito não se impõe de modo absoluto. Durante a conversa estabelecida entre o narrador externo e o velho barqueiro, há uma disputa amigável pela explicação do evento sobrenatural, e, por extensão, também se estabelece uma interessante contraposição entre uma interpretação que aceita o mistério sem questioná-lo e outra que busca explicá-lo por meio da razão.

3 “ACAUÃ”⁴

A trama de “Acauã” é articulada em torno de uma lenda amazônica. A ave que dá título ao conto é relacionada a maus presságios, e seu canto é considerado agourento⁵. De maneira semelhante ao que acabamos de observar no conto de Bernardo Guimarães, o narrador do conto de Inglês de Sousa pode ser compreendido como o representante de um mundo letrado, que se estabelece em oposição ao universo das histórias relativas à tradição oral. O afastamento da linguagem com a qual esse narrador relata os acontecimentos reflete um olhar quase estrangeiro para o espaço representado, distante dos centros de maior prestígio social no Brasil do final do século XIX.

Essa oposição se dá no nível discursivo do texto e pode ser lida como equivalente ao distanciamento geográfico, o que, no limite, implica também a distinção entre duas maneiras de significar a realidade: uma em que o maravilhoso é admitido como parte da vida cotidiana (e que reforça, dessa maneira, o conteúdo lendário da narrativa), e outra que exclui do rol de possibilidades de explicação tudo o que não seja admitido pelo discurso científico. É preciso destacar, contudo, que o narrador não invalida os eventos insólitos apresentados no conto, e, em decorrência disso, pode-se dizer que o desfecho ambigamente sugere algum grau de cumplicidade entre a voz narrativa e a lenda.

O acontecimento descrito na abertura do conto condensa os elementos que ensejam o insólito. Numa noite de sexta-feira, tão escura que não

⁴ Originalmente publicado em 1893.

⁵ O pássaro desempenha uma função semelhante à do corvo, do mocho ou da coruja que costumeiramente se encontram em histórias de horror.



era possível ver as estrelas, capitão Jerônimo encontra-se só na mata, durante uma tempestade. Todo o cenário torna-se propício para o encontro com o sobrenatural:

O capitão Jerônimo Ferreira, morador da antiga vila de São João Batista de Faro, voltava de uma caçada, a que fora para distrair-se do profundo pesar causado pela morte da mulher, que o deixara subitamente só com uma filhinha de dois anos de idade.

Perdida a calma habitual de velho caçador, Jerônimo Ferreira transviou-se e só conseguiu chegar às vizinhanças da vila quando já era noite fechada.

Felizmente, a sua habitação era a primeira, ao entrar na povoação pelo lado de cima, por onde vinha caminhando, e por isso não o impressionaram muito o silêncio e a solidão que a modo se tornavam mais profundos à medida que se aproximava da vila. Ele já estava habituado à melancolia de Faro, talvez o mais triste e abandonado dos povoados do vale do Amazonas, posto que se mire nas águas do Nhamundá, o mais belo curso de água de toda a região. Faro é sempre deserta. (SOUZA, 2017, p. 52)

O capitão ouve sons assustadores vindos do fundo do rio e, em meio à escuridão cortada por raios que derrubam árvores centenárias, sabe que, não longe dele, ocorre o parto de uma serpente sinistra. Ele se esforça para persignar-se, mas suas mãos trêmulas não podem executar o gesto. Ao tentar fugir, cai desmaiado no limiar de uma porta, que depois descobriria ser a de sua própria casa. O pássaro agourento canta. Jerônimo acorda e encontra, nas margens do rio, um bebê dentro de uma pequena canoa. Assim que ele pega a criança no colo, amanhece.

A criança adotada pelo capitão em tal circunstância se chamará Vitória e crescerá

com sua outra filha, Aninha. As duas irmãs, apesar de estarem sempre juntas, têm personalidades em tudo opostas: Aninha é acanhada e parece sempre doente; Vitória é voluntariosa e sadia. O acontecimento que vai desencadear o final trágico da narrativa relaciona-se essencialmente à possibilidade de separação das duas jovens: Aninha deveria casar-se, mas sua irmã parece opor-se veementemente. No dia da celebração do casamento, Vitória surge na sacristia. Sua aparência é descrita de uma maneira ofidicamente demoníaca, e, com os olhos cravados na noiva, ela impede a realização da cerimônia. Nesse instante, Aninha, com um grito de agonia, cai ao chão, e, pela primeira vez na vida, lágrimas escorrem de seus olhos. Após uma intensa convulsão, cujos movimentos curiosamente remetem ao ondular do corpo de uma cobra, a menina se contorce em forma de pássaro e emite um som que é respondido pela ave agourenta.

Assim como se pode notar nos demais contos selecionados, o espaço onde ocorre a narrativa é o que dá ensejo à representação do insólito. Ademais, o relativo isolamento geográfico da região amazônica propicia a construção de um cenário fantástico para o leitor implícito, no qual se imprime o olhar do habitante do meio urbano. Dessa forma, o pitoresco e o fantástico decorrem, em grande medida, do espaço e da dinâmica social que são representados no conto.



4 “A TAPERA”⁶

Esse conto de Coelho Neto destila o gótico europeu nas coordenadas de um espaço largamente associado à literatura regionalista no Brasil. As imagens criadas lançam mão de expedientes que conferem a esse espaço o efeito do sublime, conforme entendido por Burke (2013). A narrativa também possui dois planos, em que a história central, que integra a maior parte do conto, consiste na tragédia pessoal de um homem assombrado pelo fantasma da esposa assassinada.

Resumidamente, a narrativa central se ocupa da trajetória de um casal, inicialmente feliz, mas que se degrada em traição e crime. Honório Silveira, senhor orgulhoso de uma propriedade apolíneamente descrita em sua prosperidade, casa-se com Leonor, uma personagem a princípio representada como a corporificação de um ideal de feminilidade. O enlace é, de início, fonte das alegrias que apenas se somam ao imaculado ambiente da fazenda de Santa Luzia, mas o desequilíbrio necessário para fazer girar o motor da narrativa parte exatamente dessa relação. Certa ocasião, Honório precisa ausentar-se de sua propriedade e, na volta, encontra os indícios da decadência que atinge sua existência e, por extensão, também o espaço onde a história acontece. Guiado por Eva, a escrava que o criara e que deseja vingar-se de Leonor, ele descobre que sua esposa o traía. Então, sob o olhar impressionado do senhor, ela mata os amantes, e, a partir desse acontecimento, a fazenda se transforma num cenário de horror onde o fantasma da esposa assassinada passa a assombrar o fazendeiro.

A arquitetura do sublime é construída pelo texto com base numa reminiscência que remete a um tempo remoto. Esse afastamento confere ao lugar da antiga fazenda uma equivalência em relação ao cenário das narrativas góticas europeias da segunda metade do século XVIII e início do XIX, pois o conto enforma a representação de um sertão que, menos do que pitoresco, atua como um espaço tétrico que contribui para a intensidade do efeito da narrativa central. Esse recurso abala a possibilidade de uma interpretação unívoca e embasada na experiência mais imediata do leitor, já que os contornos de um *aqui* e de um *agora* não podem servir de balizas que permitam avaliar os limites do real. Dessa maneira, a tapera que dá título ao conto equivale às ruínas do castelo medieval europeu.

De modo mais amplo, a decadência funciona como o elemento intratextual que dá ensejo à construção da fantasticidade do conto. Notemos que a ruína do espaço também se reflete na caracterização de Honório Silveira, após a queda:

[...] avistei, humildemente sentado sobre a pedra negra que fora d'antes o limiar da casa, um homem imóvel. Tão alvo era o seu corpo e a sua atitude pensarosa tão tranquila que, ao primeiro olhar, ninguém, por certo, lhe daria uma alma, mal percebendo, pelo ondular moroso e fatigado do peito, que ainda, sob as ruínas da carne encarquilhada, um coração batia. Quase nu, tinha apenas sobre os ombros magros restos de panos podres; as pernas esguias, como se a carne houvesse mirrado, ressequida pelo sol, tremiam-lhe; tremiam-lhe os braços cruzados. Sobre o colo mal coberto rolavam-lhe os cabelos e a longa barba farta, emaranhada d'ervas. (NETO, 2017, p. 131)

⁶ Originalmente publicado em 1895.



Além do horror sobrenatural que figura no centro do fantástico engendrado pelo conto de Coelho Neto, apoiado na ambientação gótica recriada pela composição do espaço natural que envolve a fazenda em decadência, é igualmente relevante atentar para a confiabilidade da voz narrativa, que vai sendo construída ao longo de toda a história, para então ser relativizada no desfecho. Conforme veremos, esse procedimento se mostra essencial para a instauração do efeito fantástico. Assim, atuando em conjunto, a construção paulatina de um espaço tétrico, a apresentação de personagens ambíguas e a manipulação do ritmo narrativo, que se acelera no final, fazem desse conto um texto bastante significativo para a consideração do desenvolvimento da narrativa fantástica brasileira dentro da vertente, por assim dizer, regionalista.

5 “PEDRO BARQUEIRO”⁷

A narrativa de Afonso Arinos toca diretamente na ferida social que é o passado escravagista brasileiro. A personagem central, que dá título ao conto, é representada como um homem de incrível força física e com grande habilidade para sair-se das emboscadas que lhe são armadas. O conto se abre com a voz de um narrador externo que, na prática, serve apenas para reforçar o contexto em que ocorre o relato da história central, pois a narrativa externa não é retomada, o que faz coincidirem os finais de ambos os planos narrativos. O parágrafo inicial

é o único índice de que a história principal é contada oralmente, durante uma viagem:

Eu lhe conto – dizia-me o Flor, quase ao chegarmos à Cruz de Pedra. «Naquele tempo eu era franzininho, maneiro de corpo, ligeiro de braços e de pernas. Meu patrão era avalentoado, temido e tinha sempre em casa uns vinte capangas, rapaziada de ponta de dedo. Eu tinha uma *meia légua*, trochada de aço, que era meu osso da correia». E, concertando o corpo no lombilho, soltou as rédeas à mula ruana, que era boa estradeira. Inclinou-se para um lado, debruçando-se sobre a coxa, e apertou na unha do polegar o fogo do cigarro, puxando uma baforada de fumo. (ARINOS, 2011, p. 112)

A narrativa central consiste no relato de uma perseguição a Pedro Barqueiro, um escravizado fugitivo que, de maneira inexplicável, escapa de todas as tentativas de captura, e isso lhe confere um status que desafia a noção do possível. O narrador interno conta como sobreviveu ao embate com tão formidável oponente, após emboscá-lo para entregar a seu patrão, que “não gostava de ver negro nem mulato de proa” (ARINOS, 2011, p. 113). A cena que antecede o desfecho do conto é emblemática em sua representação: o menino Flor está sob o controle de Pedro Barqueiro, que havia misteriosamente escapado, porém se recusa a pedir perdão pela traição. Curiosamente, isso ocasiona o oposto do que se esperaria em tais circunstâncias, pois o imbatível Pedro Barqueiro é clemente com o rapaz e o deixa ir, reconhecendo nele uma firmeza de espírito que antes não encontrara nos outros que ousaram enfrentá-lo. O menino, frágil em sua representação física e mesmo na sugestão de seu nome, em oposição à robustez e vigor sugeridos no nome e confirmados na descrição física do homem, vê-se diante de

⁷ Originalmente publicado em 1898.



uma figura que certamente lhe é ameaçadora, mas que lhe poupa a vida.

É notável, no entanto, que a mesma clemência não seja encontrada nas atitudes daquele que manda capturar Pedro Barqueiro. O patrão envia dois rapazes para executar uma tarefa que se mostra verdadeira façanha, pelo motivo apenas de ter ouvido falar que se tratava de um “negro fugido”. Considerando que o conto foi publicado apenas dez anos depois da Lei Áurea, pode-se argumentar que a sombra nefasta da escravidão era bastante presente na memória dos leitores. A narrativa engendra um relato de caráter sobrenatural, mas o verdadeiramente assombroso está na maneira como um homem é caçado, sem motivo direto senão uma espécie de zelo pela manutenção da ordem social oficialmente legitimada no Brasil anterior a 1888.

A par da presença de uma linguagem que soaria pitoresca ao leitor dos grandes centros urbanos, evidencia-se uma relação de poder que seria amplamente representada na literatura do século XX e que ecoa até os dias atuais. Os rapazes que perseguem Pedro Barqueiro não agem por vontade própria, mas a mando do patrão. Isso se evidencia na maneira como o narrador interno, agora adulto e à vontade no lombo de sua mula, relata ao seu interlocutor a experiência miraculosa vivida na juventude. Medo e assombro, porém, não foram capazes de impedir que ele e seu companheiro aceitassem a incumbência sem titubear, por mais que ela representasse um perigo de morte real para ambos. A partir desse detalhe é possível inferir que a recusa configuraria, em si, perigo maior para os rapazes do que enfrentar Pedro Barqueiro.

Nesse sentido, o elemento transgressor da norma é formulado na narrativa não como algo macabro ou maligno, mas como uma

representação que se aproxima do maravilhoso cristão. A personagem que dá título ao conto parece ser protegida por uma espécie de favor divino, de modo que se configura como um herói com poderes sobrehumanos. Interessantemente, o bem está representado por aquele que desafia a configuração considerada normal e aceitável para a sociedade da época. Portanto, nesse caso, o sobrenatural parece endossar o enfrentamento da ordem social, algo mais próximo das narrativas do Cristianismo primitivo, em que a divindade figurava como protetora dos oprimidos.

6 O ESPAÇO DO FANTÁSTICO

Como se pode perceber a partir das observações acima, existe uma forte relação entre a representação do insólito e o espaço onde ocorre a ação dos contos. Com base nessa relação, é possível também verificar uma oposição entre o mundo letrado e o da oralidade, que vem representada pelas diferentes vozes dos narradores. Isso se mostra de maneira mais evidente nos contos de Bernardo Guimarães e de Afonso Arinos, nos quais a existência de mais de um plano narrativo funciona como estratégia discursiva que, ao mesmo tempo, estabelece o distanciamento de que falamos anteriormente e contribui para o efeito fantástico dos contos.

A partir da leitura das primeiras linhas do conto de Bernardo Guimarães, podemos notar um procedimento que situa a narrativa num espaço que vai servir de base para a ambiguidade interpretativa do evento narrado



pelo caboclo. Dessa maneira, um contraponto entre o universo da razão, vinculado à cultura citadina, e o universo da superstição, vinculado aos lugares geograficamente distantes dos grandes centros, é estabelecido desde o início:

A noite, límpida e calma, tinha sucedido a uma tarde de pavorosa tormenta, nas profundas e vastas florestas que bordam as margens do Parnaíba, nos limites entre as províncias de Minas e de Goiás.

Eu viajava por êsses lugares, e acabava de chegar ao pôrto, ou recebedoria, que há entre as duas províncias. Antes de entrar na mata, a tempestade tinha-me supreendido nas vastas e risonhas campinas, que se estendem até a pequena cidade de Catalão, donde eu havia partido.

Seriam nove a dez horas da noite; junto a um fogo aceso defronte da porta da pequena casa da recebedoria, estava eu, com mais algumas pessoas, aquecendo os membros resfriados pelo terrível banho que a meu pesar tomara. A alguns passos de nós se desdobrava o largo veio do rio, refletindo em uma chispa retorcida, como uma serpente de fogo, o clarão avermelhado da fogueira. Por trás de nós estavam os cercados e as casinhas dos poucos habitantes dêsse lugar, e, por trás dessas casinhas, estendiam-se as florestas sem fim. (GUIMARÃES, 1961, p. 153)

As lendas guardam certo índice de oralidade, um sistema que envolve uma dinâmica da qual o leitor implícito, que participa da cultura letrada, pode facilmente desconfiar. Se lembarmos a maneira como o conto se encerra, notaremos que essa desconfiança é reforçada pelo narrador externo, que fica entre uma postura condescendente e uma posição um tanto agnóstica em relação ao evento narrado pelo caboclo. O próprio fato de ser o conto um tipo de repercussão literária de uma lenda insinua a flutuação da confiabilidade da narrativa central, que não é, apesar disso, apresentada como folclore, tampouco

desacreditada abertamente. Essa ambiguidade estrutural enfraquece, portanto, a possibilidade de uma interpretação unívoca para o evento central.

Uma leitura do conto conduzida pelo fio do pitoresco certamente é possível, ainda mais se considerarmos os matizes característicos do Romantismo dito sertanejo. Por outro lado, no entanto, estão presentes na narrativa os elementos expressivos da religiosidade católica que – independentemente de ser compartilhada pelos possíveis leitores, é internamente admissível em suas premissas – funcionam como um contrapeso no efeito de leitura. Essa hipótese interpretativa se apoia em duas informações articuladas no interior do conto: primeiro, o acontecimento central e questionador da ordem tem lugar numa sexta-feira, dia com forte significado para o imaginário cristão popular até os dias atuais; segundo, a possibilidade de que a alma atormentada de Joaquim Paulista pudesse assombrar os seres viventes é endossada pela autoridade eclesiástica local.

Do ponto de vista da construção dessa dualidade interpretativa, encontramos um procedimento semelhante em “Pedro Barqueiro”. Já na abertura do conto, conforme transcrito anteriormente, temos as vozes narrativas representantes do universo popular e da tradição oral. Na ocasião em que o narrador interno reencontra o homem por cuja captura fora responsável, a caracterização de Pedro Barqueiro remete, textualmente, à figura do poderoso arcanjo Miguel, e o clímax, já que coincide com o desfecho do conto, deixa aberta a interpretação do relato do evento sobrenatural:

«Tirei o chapéu e fui andando de costas, olhando sempre para ele.



«Veio-me uma coisa na garganta e penso que me ia faltando o ar. «Insensivelmente, estendi a mão. As lágrimas me saltaram dos olhos, e foi chorando que eu disse:
- Louvado seja Cristo, tio Pedro!
«Quando caí em mim, ele tinha desaparecido.»
(ARINOS, 2011, p. 121)

Assim, o conto de Afonso Arinos também não encapsula uma interpretação inequívoca para o acontecimento, mas estabelece de maneira sutil a distância entre os dois mundos de maneira apenas um pouco diferente do que se pode notar no conto de Bernardo Guimarães. As constantes aspas que demarcam a narrativa interna funcionam como índices do distanciamento do narrador externo. A história contada por Flor não aparece em contraponto com um discurso letrado textualmente explícito numa diferenciação representada pelos usos da linguagem, pois essa distância fica suficientemente indicada pelo uso das aspas. Esse recurso gráfico, que parece querer acentuar o pitoresco do linguajar sertanejo, acaba por estabelecer a mesma oposição que destacamos acima em “A dança dos ossos”.

Em “Acauã”, diferentemente do que se observa nos demais contos, a transgressão de uma realidade embasada no conhecimento científico se mostra mais diretamente. A existência de um só plano narrativo, apesar de poder sugerir uma leitura unívoca, não desloca a história do quadro fantástico. Tendo em vista que o conto é uma composição literária explicitamente baseada numa lenda amazônica⁸, isso lhe confere o caráter de narrativa interna, em que fica implícita a mesma distância entre o mundo letrado e o não

letrado. Acresce a isso que, dada sua relativa impessoalidade, a maneira como a narrativa é tecida parece demarcar o lugar a partir de onde se dá a enunciação, por meio de uma voz externa que se propõe a apresentar a história com a linguagem pretensamente neutra de um observador isento.

No início do conto, são apresentados, num curto parágrafo, a personagem central, o espaço e o primeiro dado que funciona como índice da incerteza interpretativa para os eventos narrados na sequência. No desfecho, porém, durante a celebração do casamento de Aninha, a monstruosidade da personagem Vitória, que vai sendo paulatinamente construída ao longo da narrativa, aparece confirmada e materializada na representação de características explicitamente não humanas:

De pé, à porta da sacristia, hirta como uma defunta, com uma cabeleira feita de cobras, com as narinas dilatadas e a tez verde-negra, Vitória, a sua filha adotiva, fixava em Aninha um olhar horrível, olhar de demônio, olhar frio que parecia querer pregá-la imóvel no chão. A boca entreaberta mostrava a língua fina, bipartida como língua de serpente. Um leve fumo azulado saía-lhe da boca e ia subindo até o teto da igreja. (SOUZA, 2017, p. 58)

Como o conto não revela o que acontece após a cena final, fica sugerido que o demoníaco (corporificado em Vitória) sobrepuja o sagrado (representado na figura angelical e frágil de Aninha), sobretudo se considerarmos que o acontecimento se dá no interior de um templo católico, durante a realização de um

⁸ Em prefácio não assinado aos *Contos amazônicos*, que procura vincular a obra a um período literário específico, lê-se o seguinte: “O naturalismo é evidente ao analisar os conjuntos de valores dispostos na obra [...]. A obra se propõe a contar a história de um povo esquecido – a míngua da política nacional – através de sua bagagem cultural, envolvendo mitos e lendas da região, que compreende cidades paraenses e suas instâncias amazônicas” (SOUZA, 2017, p. 7).



sacramento. Aqui, mais uma vez, encontramos um procedimento característico do fantástico que se constitui com elementos tipicamente brasileiros e originais. Inserindo-se, pois, na tradição das narrativas de horror, o conto de Inglês de Sousa vincula o mundo natural e selvagem ao diabólico, de modo que o sofrimento da personagem Aninha é decorrente de uma ação que pode ser compreendida, dentro da lógica do texto, como uma aliança demoníaca⁹.

Em “A tapera”, o horror está também articulado a um expediente que faz flutuar a confiabilidade do testemunho do narrador externo. O segmento da narrativa que se concentra no encontro sobrenatural é contornado por elementos que levam a leitura a inclinar-se para o polo da incredulidade, por assim dizer. O recurso é habilmente utilizado na articulação das seções que integram a totalidade do conto, sobretudo no limite entre o núcleo narrativo do velho habitante da tapera e o segmento que encaminha a história para seu desfecho:

Voltei os olhos em torno, tremendo, oprimido e avistei o meu cavalo à distância, imóvel, como se dormisse. Precipitei-me e montava justamente quando ouvi um grito agudo, percuciente, um grito inexprimível de suprema agonia – e toda a mata tremeu comigo.

Estalos, trepidações, reboos, ventos frios, revoadas de folhas, sombras e claridades, águas correndo, águas escachoando, que mais sei eu? Não me lembro de mais! Ora parecia-me seguir por montes íngremes, ora sentia a marcha suave do animal pelas planícies. Que mais sei eu? Nada mais!

Foi com surpresa que, ao despertar, reconheci os muros do meu quarto e os meus em torno do leito em que eu jazia. (NETO, 2017, p. 153)

Na cena imediatamente anterior, a conversa entre o narrador e o morador da tapera é interrompida pelos sinais que indicam a hora fatídica, o temido momento quando ocorre a possessão que se repete todas as noites e que assombra o velho Honório Silveira. No desfecho do conto, porém, encontramos um indício de que o encontro possa não ter sido mais do que alucinação. As imagens que poderiam incitar a imaginação do narrador são delineadas pela descrição do espaço desde as primeiras linhas do conto. A paisagem natural ampla e o som distante das águas que embalam o trajeto sobre seu cavalo constituem uma espécie de motivo que será retomado e recombinado na passagem transcrita acima. Observemos, pois, a abertura do conto:

Foi com tristeza e saudade que perdi de vista, desviando-me para o caminho das tropas, esse límpido riachão da Penitência, cujo murmúrio brando me trouxera, suavemente distraído, desde as férteis planícies do meu sítio, onde as suas águas se derramam em rega perene e fecunda banhando as raízes dos cajueiros e balouçando os igarités de pesca.

Longo tempo a voz da elegia com que as águas rolavam por entre pedrouços, carreando lírios, encantou-me como se o riachão me acompanhasse amigamente por esses extensos campos, cantando como os vaqueanos que viajam léguas e léguas pelo sertão bravo adentro com um clavinote à bandoleira, o largo facão à cinta e uma triste canção guaiada.

⁹ O fato de que capitão Jerônimo tenha saído para caçar numa sexta-feira constitui a quebra de um tabu. O desrespeito a essa interdição dá ensejo ao acontecimento que pode ser lido como um compromisso implicitamente assumido, ao adotar um ser monstruoso e introduzi-lo no seio da comunidade onde ele vive. Dentro dessa lógica, a adoção de Vitória resultaria de uma espécie de pacto demoníaco, ainda que tenha sido realizado de forma inconsciente.



Fosse impressão ou porque, em verdade, as águas corressem perto, só para o meio-dia, sol a pino, cessei de ouvir o murmúrio do riachão e, causticado pela soalheira abrasante, deixei-me levar ao passo desinsofrido do meu cavalo viageiro que trotava, arquejando, através da campina, até que uma alameda de árvores veneráveis pôs em meu caminho, como oásis, remansoso, oportuna sombra afável. Era um carreirinho estreito, forrado de folhas, guizalhante de trilar dos grilos, cheio do aroma silvestre das resinas que escorriam em fios de âmbar pelos troncos robustos. (NETO, 2017, p. 125)

Apesar da sugestão de que a percepção do narrador externo estivesse de alguma forma comprometida, isso por si só não configura um argumento suficiente para endossar a hipótese de que o relato seja apenas alucinação. Excetuando-se o desfecho do conto, a voz narrativa externa remete a leitura a uma visão de mundo racional. Note-se, por exemplo, que, na região onde se passa a ação do conto, existia uma lenda formada em torno da desgraça que misteriosamente se abateu sobre a fazenda, mas o próprio narrador atribui as histórias que se contam sobre o lugar à credicé popular. Mesmo ao relatar a ocasião em que ocorre o encontro com Honório Silveira, a descrição da personagem é apenas a de um homem bastante velho, que não chega a ser definitivamente a representação de um fantasma. Dessa forma, mais do que favorecer uma interpretação racional para o caráter insólito dos eventos, esse recurso potencializa a ambiguidade da narrativa.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao destacar a importância da representação do espaço para a configuração da ficção fantástica, lembramos que Menon (2013, p. 87) sugere que o chamado regionalismo seria uma “ramificação mais desenvolvida da literatura de terror/horror, suspense e mistério no Brasil”. O cenário em que se representam as construções decadentes ou se evoca o caráter inóspito dos espaços naturais constitui um meio profícuo para a ambientação de uma narrativa que convoca a leitura a perscrutar o desconhecido e lembrar a fragilidade das certezas humanas. Dessa maneira, a ficção oitocentista brasileira, além de fazer uso eficiente dos recursos literários em voga, valeu-se das sugestões de nosso próprio território com especial proveito para a construção do fantástico.

Como pudemos observar, a representação espacial nos contos aqui elencados estabelece uma diferenciação que vai além do âmbito puramente geográfico. Neles, encontra-se uma estrutura narrativa que admite duas vias de interpretação para o evento insólito e que articula uma dicotomia relacionada, por um lado, ao mundo das letras e, por outro, ao mundo da oralidade. De maneira análoga, os espaços naturais são lugares onde habitam fantasmas e monstros, por isso ali se encontram representados também os perigos de origem sobrenatural. Assim, a distância que se estabelece entre um centro e as regiões que não integram esse centro é, ao mesmo tempo, o que caracteriza o regionalismo e propicia a fantasticidade desses contos.



Referências

ARINOS, Afonso. Pedro barqueiro. In: BATALHA, Maria Cristina (Org.). **O fantástico brasileiro: contos esquecidos**. Rio de Janeiro: Caetés, 2011, p. 112-121.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Tradução de Biagio D'Angelo. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, p. 305-319, dez. 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991/9481>>. Acesso em: 23 jan. 2024.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

NETO, Coelho. A tapera. In: BATALHA, Maria Cristina; FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto (Org.). **Páginas Perversas: narrativas brasileiras esquecidas**. Curitiba: Appris, 2017, p. 121-154.

MENON, Maurício César. Espaços do medo na literatura brasileira. In: GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello de Oliveira. **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Caetés, 2013.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SOUSA, Inglês de. Acauã. In: SOUSA, Inglês de. **Contos amazônicos**. São Paulo: Martin Claret, 2017, p. 52-59.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.



POÉTICAS DEL DESERTÃO Y TRANSCULTURACIÓN EN FURIA (2021) Y LA CABEZA DEL SANTO (2014)

POÉTICA DO DESERTÃO E TRANSCULTURA EM
FÚRIA (2021) E A CABEÇA DO SANTO (2014)

DESERTÃO POETICS AND TRANSCULTURATION IN
FURIA (2021) AND A CABEÇA DO SANTO (2014)

Violeta Vaal Rodríguez

Mestranda em Literatura Comparada na Universidade Federal
da Integração Latino-americana – Brasil.
E-mail: violetavaal@gmail.com.
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-3471-8258>

Livia Santos de Souza

Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do
Rio de Janeiro – Brasil, com período sanduíche em City
University of New York – Estados Unidos. Realizou estágio
pós-doutoral em Letras na Columbia University – Estados
Unidos. Professora Adjunta da Universidade Federal da
Integração Latino-americana – Brasil.
E-mail: liv42xu@gmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4406-5415>

RESUMEN: El objetivo de este artículo es establecer un vínculo entre el regionalismo, como categoría literaria, y las obras *La cabeza de santo* (2014), de Socorro Acioli y *Furia* (2021), de Clyo Mendoza. Para ello, se mostrará cómo el espacio del desierto y el sertón funcionan como vínculo indisoluble entre espacio, personaje y acción, consolidando una poética del desertão. Además, estableceremos sus relaciones con el regionalismo a través del concepto de transculturación del crítico literario Ángel Rama, abordado en su libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1984).

Palabras clave: regionalismo; poéticas del espacio; transculturación; Clyo Mendoza; Socorro Acioli; literatura latinoamericana; desierto; sertão.

RESUMO: O objetivo deste artigo é estabelecer um vínculo entre o regionalismo, como categoria literária, e as obras *A cabeça do santo* (2014), de Socorro Acioli e *Furia* (2021), de Clyo Mendoza. Para tanto, se mostrará como o espaço do deserto e o sertão funcionam como vínculo indissolúvel entre espaço, personagem e ação, consolidando uma poética do desertão. Ademais, estabeleceremos suas relaciones com o regionalismo através do conceito de transculturação do crítico literário Ángel Rama, abordado em seu livro *Transculturación narrativa en América Latina* (1984).

Palavras-chave: regionalismo; poéticas do espaço; transculturação; Clyo Mendoza; Socorro Acioli; literatura latinoamericana; deserto; sertão

ABSTRACT: The objective of this article is to establish a link between regionalism, as a literary category, and the works *La cabeza de santo* (2014), by Socorro Acioli and *Furia* (2021), by Clyo Mendoza. For him, it will be shown how the space of the desert and the desert function as an indissoluble link between space, personaje and action, consolidating a poetics of the desert. Furthermore, we will establish its relationships with regionalism through the concept of transculturation by literary critic Ángel Rama,

discussed in his book *Transculturación narrativa en América Latina* (1984).

Keywords: regionalism; poetics of space; transculturation; Clyo Mendoza; Socorro Acioli; Latin American literature; desert; sertão.

1 INTRODUCCIÓN

Para que las reflexiones sobre el regionalismo en la literatura sean fructíferas, en pleno 2024, comencemos recordando que — contrario de lo que pueda parecer — el regionalismo, como categoría de análisis, no es estático. Evoluciona. Es histórico porque atraviesa y es atravesado por la historia en sí (CHIAPPINI, 1994, p. 157). Así, para contribuir en los debates en torno a dicha categoría, el presente trabajo expone los diálogos entre el regionalismo y dos obras escritas en el actual siglo XXI: *La cabeza del santo* de 2014 y *Furia* publicada en 2021.

Escrito por la profesora y periodista Socorro Acioli y publicado por el Fondo de Cultura Económica en 2023 — en 2014 en Brasil por la editorial Companhia das Letras —, con traducción del portugués al español de Paula Abramo, *La cabeza del santo* es una novela que cuenta la historia de Samuel, un joven de 28 años, que emprende un viaje de dieciséis días a pie hasta la ciudad de Candeia, en el interior del estado de Ceará, para cumplir una de las promesas que le hizo a su madre, Mariinha, antes de morir: conocer a su padre biológico, Manoel, y a su abuela Niceia.

La novela está dividida en cuatro partes, todas ellas contadas por un narrador omnisciente y con la intervención constante de diálogos entre los personajes. En la primera parte, seguimos



el viaje de Samuel a Candeia, su llegada al pueblo, su primer encuentro hostil con la abuela y el hallazgo de la cabeza hueca de una estatua inacabada de San Antonio en la que, en su interior, Samuel escucha voces femeninas que le piden milagros de amor al santo. Ya en la segunda parte, ese elemento detonador provoca que Candeia — antes una pueblo abandonado, casi fantasma — se llene de personas en busca de los milagros de Samuel, quien se aprovecha de su capacidad de escuchar dichas voces y se vuelve una especie de cupido, que cumple los deseos de matrimonio de muchas mujeres. A pesar del dinero que está obteniendo, Samuel se incomoda con la situación y sólo decide prolongar su permanencia para escuchar con más frecuencia una voz de la cual comienza a enamorarse. La trama se complica cuando un periodista, Túlio, expone la corrupción en Candeia, poniendo a Samuel en peligro de muerte si no se va.

El clímax queda suspendido al comienzo de la tercera parte, ya que en los dos primeros capítulos el narrador retrocede en el tiempo para contarnos las razones del fracaso de la estatua de San Antonio y, en consecuencia, de la decadencia de Candeia. Despues conocemos a Meticuloso, el obrero encargado de terminar la estatua y culpable de su fracaso. Descubrimos que Meticuloso es en realidad Manoel, el padre de Samuel. En esta tercera parte, otros personajes, hasta ese entonces poco desarrollados, toman forma.

En la cuarta y última parte de la novela, Samuel se dispone a huir de la ciudad, no sin antes encender una vela a los pies de San Antonio, según la voluntad de su madre antes de morir. Es a los pies del santo en donde descubre que su padre, Manoel, ha estado viviendo dentro de la estatua todos esos años, sintiéndose culpable de su propia desgracia, la de su familia

y la de la Candeia. Los dos hablan y van a casa de la abuela Niceia — donde, más tarde, lo fantástico cobra aún más fuerza —. Finalmente, Samuel abandona Candeia y en Canindé, una ciudad vecina, logra conocer a Rosario, la voz de la cual se enamora.

Por su parte, *Fúria*, de la escritora mexicana Clyo Mendoza, tuvo su primera publicación por Anagrama en 2021, en colaboración con la Universidad Autónoma de Nuevo León. Con una división en cinco capítulos y con un múltiples voces narrativas — pasando del narrador omnisciente a la primera persona —, la novela abre presentándonos a dos de sus principales personajes: Juan y Lázaro, dos soldados desertores que se refugian en el desierto no solo de la guerra, sino también de la confrontación a sus propios deseos, pues ambos inician una breve pero intensa relación homoafectiva.

Es en función de la muerte de Lázaro — y de la indagación de Juan en las pocas pertenencias del difunto — que emerge un personaje clave: Vicente Barrera, vendedor itinerante de hilos, padre, no sólo de Lázaro, sino también de Juan. Así, en Juan emerge el deseo vengativo de ir en búsqueda del padre. Sin embargo, dicha convicción se suspende en el tiempo narrativo para llevarnos a conocer el origen de los hermanos a través de las historias de sus madres con Vicente Barrera.

A partir del tercer capítulo, la perspectiva narrativa pasa a ser la de la pareja María y Salvador, en donde hay un salto en el tiempo y acerca la historia a nuestra contemporaneidad. Pronto descubrimos que Salvador, no es más que otro hijo de Vicente y que ha de encontrarse con un Juan senil. Se trata de una novela compleja, no-lineal, en que nada es lo que parece, un texto polifónico que dialoga directamente con la tradición literaria



latinoamericana del siglo XX. En este sentido, las relaciones con Rulfo, desde la construcción de los personajes, en los cuales nunca se puede confiar, hasta la arquitectura narrativa, es innegable.

Esas novelas aparentemente tan distintas se tocan en un elemento fundamental para ambas: la presencia de espacios desérticos no solo como paisaje o escenario, sino como eje central de las narrativas. Partimos de esa perspectiva para entonces discutir el regionalismo como categoría de análisis literario de obras escritas en el siglo XXI.

Así, el presente trabajo mostrará cómo el desierto y el sertão funcionan como vínculo indisoluble entre espacio, personaje y acción, consolidando una poética del desertão. Además, estableceremos sus relaciones con el regionalismo a través del concepto de transculturación del crítico literario Ángel Rama, abordado en su libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1984).

En la primera parte del texto, reflexionamos sobre el espacio del desertão como elemento central de la poética escritural tanto de Socorro Acioli como de Clyo Mendoza. Nos interesan específicamente los esfuerzos hechos por ambas autoras para dialogar directamente con las regiones desde donde vienen y con la tradición literaria que viene lidiando con los mismos espacios a lo largo de la historia literaria. En ese sentido, podemos afirmar que esta literatura del presente revisita y actualiza elementos del llamado regionalismo del siglo pasado, imprimiendo, sin embargo, una mirada contemporánea hacia dichos espacios.

Enseguida, exploramos como uno de los conceptos fundamentales de Rama transculturación actúa en el ámbito de la

caracterización de la propuesta de regionalismo con la que trabajamos aquí. Desde la oralidad, intentamos presentar como las nuevas voces de la narrativa latinoamericana ubicada lejos de los grandes centros evidencia la voz de sujetos tradicionalmente olvidados.

Por lo tanto, pretendemos en este trabajo abogar por la permanencia de validez de la idea de regionalismo como categoría de análisis literario, moviéndola sin embargo hacia otro lugar en la contemporaneidad. Más que exotizar espacios o reforzar estereotipos locales, la literatura contemporánea que se dedica a retratar espacios alejados de los grandes centros urbanos latinoamericanos funciona como una invitación a que se miren dichos espacios en toda su complejidad.

2 EL DESERTÃO COMO POÉTICA DEL ESPACIO REGIONAL

Si partimos de la concepción de Afrânia Coutinho en la que, para ser regional, “una obra de arte no sólo tiene que estar situada en una región, sino que también debe obtener de ella su sustancia real” (Coutinho, 1969, p. 220) habremos, entonces, de delinear cómo los espacios de *Furia* y *La cabeza del santo* — lejos de meros accesorios descriptivos — son la base de sus propuestas estéticas.

El desierto de una autora mexicana y el sertão de una brasileña — espacios textuales y a la vez identificables en el mapa terrestre — comparten no sólo la llamarada del sol sino también la ardencia de sus dilemas.



Detengámonos en las primeras líneas de ambos libros:

Soldado Uno y Soldado Dos se encontraron frente a un cadá-ver en cuyos ojos abiertos no se proyectaba el cielo espeso de la guerra, sino una luz que daba la sensación de la negrura. [...] ¿Quiénes eran? Hacía meses que ninguno de los dos recor-daba quién era. Las órdenes les habían quitado la voluntad y sin ella ambos se habían convertido en asesinos, asesinos de sí mismos también.

La luna menguaba y fue bajo su cuerno de luz cuando Solda-do Uno y Soldado Dos se dijeron sus verdaderos nombres (Yo soy Lázaro, Yo Juan) y decidieron que huirían (Mendoza, 2021, p.13).

La oscuridad no permite que el narrador nos describa al paisaje, en las primeras páginas sólo se nos entrega un territorio en guerra, que podría ser hasta selva. Pero, unas cuantas páginas después, nos enteramos que “Haciéndose pasar por dos arrieros hermanos, Lázaro y Juan recorrieron a caballo el desierto huyendo de ser reconocidos” (MENDOZA, 2021, 18). A partir de allí, el desierto se consolida como el principal espacio de desarrollo de la trama.

Dos soldados que huyen de la guerra, dos desertores y qué mejor lugar para desertar sino el desierto, que guarda relación, desde la lente etimológica, con el verbo desertar y con el sustantivo y adjetivo desertor. Según el diccionario de la Real Academia Española, desierto procede del latín *desertus* que significa abandonado. Ya desertor (del latín *desertor, -ōris*), es alguien que deserta, que abandona las obligaciones o los ideales. De esta tenue convergencia etimológica, obtenemos espacios abandonados y personas que abandonan.

Por su vez, sertão establece un vínculo directo con el sustantivo desierto. Según estudiosos como Gustavo Barroso (1947), de la Academia Brasileña de Letras, se entiende que la palabra sertão es una variación o abreviatura de *desertão*, gran desierto, nombre que los portugueses ya daban a las regiones despobladas y ásperas de África Ecuatorial (ANTONIO FILHO, p.84). Así, desierto, desertar, sertão se unen en la evocación al abandono, al olvido y a la soledad.

En el caso de *La cabeza del santo*, en su primer capítulo titulado “Camino”, la soledad es una de las primeras ideas que se vislumbran:

Ya no tenía zapatos y, a esas alturas, sus piezas ya eran otra cosa: un par de alimañas deformes. Dos animales dentados e inmundos. Dos bestias aferradas a sus tobillos, incansables, adelante, uno tras otro, adelante, que habían transportado a Samuel durante dieciséis prolongados y dolorosos días debajo un sol a plomo. [...] Lo había ido perdiendo todo en el camino: la juventud, la alegría, trozos de piel, mililitros de sudor, kilos de cuerpo, y los parcos y viejos hilillos de esperanza en que algo invisible ayudara a los hombres sobre la Tierra (ACIOLI, 2023, p. 13-15).

El inicio de ambas obras, en donde sertão y desierto se encuentran en la evocación a la soledad y al abandono, anuncia otro cruce: el de la corporalidad y sus líneas tenues entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo animal.

En *Furia*, recordemos que, se nos narra el acercamiento de dos soldados separados por un cadáver y en *La cabeza del santo*, se nos presenta un hombre de pies bestiales, tras días de camino bajo el sol implacable. Muerte, vida, humano, animal, todo convergiendo en los cuerpos. Inclusive, el cuerpo, sus partes y sus ciencias están presentes como denominación



verbal. En el libro de Acioli, en el título — La cabeza del santo — y en el de Mendoza en el título de cuatro de sus cinco capítulos — La idea del cuerpo, Anatomía de la sombra, El cuerpo anagramático y Autopsia —.

Otra característica del paisaje que fortalece las relaciones ambiguas del cuerpo — con la vida y la muerte, con lo humano y lo animal — es la hostilidad. En Furia, esta extraña el desierto y moldea a sus personajes.

Juan lo sabía, el desierto era el mejor refugio, el lugar que confundía a los enemigos en la guerra. Lo que el mar fue para los marinos, era el desierto para los soldados: lleno de mons-truos inimaginables, de criaturas infernales, de historias sobre Dios y el Diablo y de plantas hostiles que queman y enfebrecen a los niños. Con suerte también hay cactus generosos que dan tunas ácidas aunque sus raíces nunca reciban agua. (MENDOZA, 2021, p.182).

La hostilidad vista como lo contradictorio, lo adverso, percibida como la disputa entre los enemigos — lo que, en teoría, tendría que ser lo opuesto — habla de personajes que no pueden ser completamente humanos, ni animales:

En un cuarto oscuro hecho de tierra y caca de burro, estaba mi padre. Entramos despacio, creo que para no despertarlo. Ella alumbró con una vela. Sólo el fuego no le lastima los ojos, me dijo. Y entonces reconocí al viejo: el cabello canoso, la cara rajada, el cuerpo agarrotado. Sus manos estaban atadas y sus pies también. ¿Por qué lo amarran? Le pregunté con un grito a la mujer. Ella me contestó sollozando: es que está loco. El viejo abrió los ojos. Me vio y empezó a gruñir como un animal rabioso. Sacaba espuma por la boca, se mordía la lengua y la saliva con sangre le escurría de la boca a goterones (MENDOZA, 2021, p.41).

Nos dice, también, de personajes que tampoco pueden estar cien por ciento vivos ni muertos:

Lázaro miró hacia arriba para buscar a los hombres en el techo y ya no estaban. No había nadie, sólo su madre hablándoles a las flores y a Cástula.

Dijo: mamá, miré hacia arriba y ya no vi a los hombres que cantaban.

El silencio caía después de que hablaba, ni siquiera el viento hacía ruido.

Habló su madre: te voy a decir una cosa, pero no te me asustes, Lazarito, esos que viste eran los muertos construyendo una sombra (MENDOZA, 2021, p.49).

Y no menos importante, alumbra las existencias que no se encajan en la completud de lo que se supone ser hombre o mujer. Existencias como espejismo, que están y no están al mismo tiempo.

El hombre dice llamarse María, y Juan piensa en Lázaro, en sus contoneos y la manera en la que algunas veces estar con él era como estar con una mujer. A decir verdad: se parecen, ese hombre y Lázaro se parecen (MENDOZA, 2021, p.184).

Pero eso sí, ante tal hostilidad, la única certeza que queda es la del cuerpo que existe, a pesar de todo y de todos, como esos “cactus generosos que dan tunas ácidas aunque sus raíces nunca reciban agua” (MENDOZA, 2021, p.182).

La existencia del cuerpo, más allá de las adversidades del paisaje y de la vida y la muerte, también se hace presente en La cabeza del santo. La abuela Nicea, que aparece desde las primeras páginas guiando a Samuel por Candeia, se descubre muerta:



A media madrugada Samuel se levantó varias veces, seguro de que había oído la voz de su abuela, que seguía sin aparecer tras la vuelta de Manoel. No había nadie en la casa. La buscó en la sala, en la cocina, por todos los cuartos. Casi todos. A la izquierda, Samuel vio una puerta cerrada. Al principio pensó que era un armario de éhos donde se guarda cualquier cosa, pero luego quiso abrirla. Tuvo que forzar la puerta y se encontró con una habitación, una cama matrimonial cubierta por una colcha negra de crochet, con un mosquitero de tul encima. Al acercarse lo más posible, vio el cuerpo momificado de una mujer anciana con el vestido de Niceia llevaba puesto cada vez que se había encontrado con él. Era una muerte de hacía muchos años (ACIOLI, 2023, p. 156).

Además, en la novela de Acioli, solo el cuerpo completo puede ser santo, pues los habitantes de Candeia entienden la incompletud de la estatua de San Antonio — en la que la cabeza no pudo ser colocada sobre los hombros — como el motivo de sus desgracias y así “la gente que quedaba en Candeia todavía odiaba al santo traidor, que no había tenido fuerzas ni para evitar que su propia cabeza quedara arrumbada en el suelo, lejos del cuerpo, como la de un decapitado cualquiera” (ACIOLI, 2023, p. 64).

A la definición de Afrânio Coutinho habría que sumarle la perspectiva de José Américo de Almeida, para estrechar aún más la relación de las novelas de Acioli y Mendoza con el regionalismo. Según Almeida (1981), el lugar no es sólo el escenario en donde se desenredan los acontecimientos, sino que este ha de mostrar que el vínculo entre espacio, acción y personaje es indisoluble. En *Furia* y *La cabeza del santo* se concentra una poética del espacio, del *desertão*, donde desierto y *sertão* median las relaciones entre sus personajes. Novelas en donde la vida, la muerte, los afectos y las furias

son, antes que todo, físicos: se sienten en el cuerpo, como el calor de sus espacios geográficos.



3 EXPANDIENDO LOS CAMINOS DE LA NARRATIVA TRANSCULTURAL

Furia y La cabeza del santo no sólo se conectan a través de la poética del espacio, sino también por medio de una categoría de análisis que surge para pensar lo regional en las narrativas latinoamericanas: la transculturación.

El término transculturación fue introducido inicialmente por el cubano Fernando Ortiz en su obra más conocida, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). En ella, el antropólogo proponía dicho neologismo como alternativa al término más difundido en la época: aculturación, concepto que denota un “proceso unilateral de asimilación pasiva de una cultura dominante moderna de raigambre occidental por parte de culturas (o sujetos) pre-modernos” (GARCÍA-BEDOYA, 2021, p. 469). Para Ortiz, el término transculturación era más apropiado, ya que destaca una interacción multidireccional y dinámica entre culturas.

Tres décadas después, el aporte de Ángel Rama colocó la categoría de transculturación en el centro de los debates literarios y culturales latinoamericanos.

El concepto se elabora sobre una doble comprobación: por una parte registra que la cultura presente de la comunidad latinoamericana (que es producto largamente transcultural y en permanente evolución) está compuesta de valores idiosincráticos, los que pueden reconocerse actuando desde fechas remotas; por otra parte corrobora la energía creadora que la mueve, haciéndole muy distinta de un simple agregado de normas, creencias y objetos culturales pues se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura tanto sobre su herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las aportaciones provenientes de fuera. Es

justamente esa capacidad para elaborar con originalidad, aun en difíciles circunstancias históricas, la que demuestra que pertenece a una sociedad viva y creadora, rasgos que pueden manifestarse en cualquier punto del territorio que ocupa aunque preferentemente se los encuentre nítidamente en las capas recónditas de las regiones internas (RAMA, 1984, p. 40-41).

Según Rama (1984), la transculturación narrativa ocurre en tres niveles: lenguaje, estructura literaria y cosmovisión. El crítico destaca que la cosmovisión es el centro de las operaciones transculturales, “este punto íntimo donde asientan los valores, donde se despliegan las ideologías y es por lo tanto el que es más difícil rendir a los cambios de la modernización homogeneizadora sobre patrones extranjeros” (RAMA, 1984, pág.57). Así, en las novelas que son objeto de este análisis, la oralidad — que puede intervenir los tres niveles — las aproxima en el plano de la cosmovisión.

La oralidad es representada no sólo por la incorporación de historias provenientes del imaginario de las autoras — contadas por sus familias de generación en generación, como lo apunta Acioli en su tesis de doctorado (MARTINS, 2014, p. 38) y Mendoza en entrevistas (CRIALES, 2021) — sino también por el poder que ella tiene para echar a andar las historias que cuentan en sus libros.

Por ejemplo, en el caso de *La cabeza del santo*, sin la capacidad de Samuel para escuchar las voces, la historia no avanzaría. El primer milagro de Samuel (el matrimonio de Madeinusa y el Dr. Adriano) se difunde de boca en boca y, posteriormente, a través de un programa de radio. Además, la palabra escrita, en Candeia, reaparece tras la conquista de la



oralidad, pues en una de las primeras escenas vemos a Samuel constatando los rótulos borrados de los establecimientos:

Las casas distribuidas siguiendo el trazado de la plaza. En muchas todavía era posible leer palabras escritas con tinta roja y descascarillada. “Barbería san Antonio”. “Lonchería san Antonio”. “Posada san Antonio”. “Restaurante san Antonio”. Marcas borrosas de un pasado que él no comprendía (ACIOLI, 2023, p. 25).

Tiempo después, la pintura vieja y descascarada que les daba nombre renació gracias a los milagros de Samuel:

Como si estuvieran hipnotizados, todos fueron llegando poco a poco. Se pintaron las fachadas de algunas casas de Candeia. Resurgieron los rótulos: “Posada san Antonio”, “Lonchería san Antonio”, “Barbería san Antonio” (ACIOLI, 2023, p. 80).

Y así como en la novela de Acioli — en la que la oralidad tiene el poder de revivir a una ciudad — en Furia el canto tiene la capacidad de amansar al cadáver del niño muerto de las primeras páginas:

Tuvieron que cantarle para que quisiera abrir las manos. Ellos, especialistas en recoger a los hombres caídos, sabían que sólo ante la muerte valía la pena rendirse. Por eso a él, para que se rindiera, le cantaron una canción de cuna. El niño dejó de fruncir el ceño y entonces pudieron sacar la bala. El niño abrió las manos, el niño dejó de apretar los dientes y, cuando al fin relajó el esqueleto, pudieron meterlo en la camisa blanca (MENDOZA, 2021, p.15).

En Furia, la oralidad alcanza su condición de mito con el viejo mercader, un hombre que

aparece en varios momentos de la novela para contarle anécdotas a los personajes, cuentos que están mucho más cercanas a sus propias historias y que, para nosotros los lectores, son una anticipación de lo que descubriremos posteriormente. Por ejemplo, en el segundo encuentro del viejo mercader con Juan y Lázaro:

Allí estaba el mercader de nuevo, en el umbral de la cueva, sosteniendo una antorcha. Hola, muchachos, dijo. Los he esta-do buscando.

Juan siempre preparaba los puños cuando tenía miedo. El mercader dijo: vine a contarles una historia. Es la historia de un hombre que vendía hilos en las montañas y de paso se cogió a algunas viudas. Abundan las mujeres solas por aquí y todos los hombres están en la guerra. O ya estuvieron, ¿no es así? Déjenme contarles este bonito cuento.

El mercader entró en la cueva y Juan, asustado, intentó atravesarlo con su puño pero su cuerpo se esfumó al instante en la penumbra (MENDOZA, 2021, p. 28-29).

Para Rama (1998), una ciudad letrada es aquella donde existe un anillo protector del poder y ejecutor de sus órdenes, formado por el clero, maestros, escribas, administradores y todos aquellos capaces de plasmar palabras en el papel. Candeia es modelo de ciudad letrada porque la tarea de educar y alfabetizar a través de la palabra escrita se concede a la iglesia: “Ocuparon la cocina de la vieja escuela de Candeia, que estuvo fuera desde hacía muchos años. El padre Zacarías tenía la llave, siempre la había tenido. Esa fue la puerta que más lamentó cerrar. Los pocos niños que quedaban se fueron a estudiar a Canindé” (ACIOLI, 2023, p. 74-75). Ya en Furia, tenemos la presencia de Jesusa, que “era una estudiada y devota mujer de pueblo, se gana-ba el pan por esa preciosa letra suya. Era la escriba. [...] famosa por lograr



con una carta cualquier cosa" (Mendoza, 2021, p.74-75).

Pero, si ambas novelas se encuentran en el nivel de la cosmovisión, gracias al simbolismo de la oralidad, estas se separan cuando vemos cuán diferentes son en el nivel de la estructura literaria.

Uno de los grandes transformadores de la novela regionalista, según Rama (RAMA, 1998, p.52-54), fue João Guimarães Rosa. En *Grande sertão: veredas* (1956), el crítico uruguayo ve una ruptura con las concepciones rígidas de la novela regionalista — heredadas de la sociología del siglo XIX — y una estructura más fragmentada gracias a la incorporación de la narración oral y popular. Otro caso citado por Rama es el de Juan Rulfo, con la novela *Pedro Páramo* (1955) y el cuento *Luvina* (1953), donde la voz del narrador principal se confunde con las voces de los personajes.

Considerando dichos ejemplos como referencias de estructura literaria transcultural — donde la oralidad no sólo es simbólica, parte de la cosmovisión, sino que opera a nivel de estructura — podemos afirmar que *La cabeza del santo* no se ajusta a esa visión, pues si bien la novela incorpora el imaginario popular y la oralidad, esos elementos encuentran sus límites en el campo de la cosmovisión. La novela de Acioli exhibe una narrativa lineal, con leves digresiones que no comprometen el entendimiento del flujo de los hechos y con un narrador omnisciente que presenta los diálogos de los personajes de una manera clara — señalados con signos de puntuación como la raya —.

Por otro lado, la estructura literaria de *Furia* sí plasma la concepción de Rama: es fragmentaria, pues existen múltiples voces narrativas que llegan a confundirse y saltos en

el tiempo más bruscos. *Furia*, inclusive, es una novela más cercana a la concepción de estructura literaria transcultural porque su tiempo narrativo intensifica la relación entre lo regional y la modernidad, pues a partir del cuarto episodio, el escenario y los personajes que conocemos son mucho más próximos a nuestro tiempo.

La capacidad creadora, que conduce a la originalidad y riqueza de la producción literaria de nuestra región, para Rama (1984), se explica a través de las obras de autores como el peruano José María Arguedas (1911-1969), los ya mencionados João Guimarães Rosa (1908-1967) y Juan Rulfo (1917- 1986) y el colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014). Es a los dos últimos autores a los que debemos convocar si queremos seguir trazando un vínculo entre la narrativa transcultural y las obras de Mendoza y Acioli.

Tanto *Furia* como *La cabeza del santo* evocan a *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, en la dimensión temática: sus protagonistas son hombres abandonados por el padre, relegados únicamente a los cuidados maternos y, que en algún momento, emprenden un viaje hacia ciudades con nombre — Candeia, en *La cabeza del santo* y Boca de Perro, en *Furia* — para buscar al padre ausente, movidos, más que por el deber — en el caso de *La cabeza del santo*, la madre moribunda del protagonista le pide que vaya y busque a su padre, así como sucede en la novela de Rulfo — por el deseo de aniquilación.

Ése era su padre. Ésa su madre. Ése era Juan, que una vez que tuvo armado el rompecabezas imaginó el plan de ir en busca de Vicente para matarlo y vengarse de una vez por todas, por haberlo dejado, por haberse cogido a su madre y a la madre de Lázaro, y a quién sabe cuántas



mujeres más sembrando su maldita sangre por todos lados (MENDOZA, 2021, p.98).

Había pensado que le llevaría algo más de tiempo estar, por fin, ante su abuela y su padre. ¿Qué diría? No pensó en qué palabras decir, pero se acordaba, letra por letra, de la voz de Mariinha pidiéndole que fuera a buscarlos.

Si pudiera, mataría a su padre. Nunca había matado, no tenía armas, no tenía idea del tamaño de aquel hombre. Eran años de motivos, sobre todo los últimos quince días, la cara de Mariinha, su hilo de voz, sus cuatro peticiones. Respiró hondo y se puso en marcha (ACIOLI, 2023, p. 25).

Incluso, La cabeza del santo abre con un epígrafe de Rulfo — Traigo los ojos con que ella miró esas cosas, porque me dio sus ojos para ver (ACIOLI, 2023, p. 11) — y la propia autora, en su tesis de doctorado, apunta de manera consciente cómo Pedro Páramo funcionó de inspiración para construir el motivo del viaje de Samuel (MARTINS, 2014, p. 30). Aunado a esto, la muerte como elemento temático — sobre el cual reflexionamos en páginas anteriores — también une a las obras de Acioli y Mendoza con la de Rulfo.

Otro punto de contacto, que va más allá de la obra, considera la relación vivencial de Socorro Acioli y Gabriel García Márquez: en 2006, la aurora participó del taller “Cómo contar un cuento”, impartido por el Premio Nobel en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en Cuba. Fue gracias a esa experiencia que Acioli pudo trabajar la idea inicial de La cabeza del santo.

Dicho todo lo anterior, vale reforzar que la transculturación narrativa de Socorro Acioli en La cabeza del santo y la de Clyo Mendoza en Furia no es la misma transculturación de la que habla Rama cuando analiza la obra de

Márquez, Guimarães o Rulfo, pero ambas representan la continuidad y la validez de la categoría para pensar la relación entre la modernidad y lo regionalidad, pues como lo apuntas el trabajo de Ligia Chiappini, el regionalismo es producto de la modernidad:

Diferente de los prejuicios de los críticos y a pesar de las ambigüedades del regionalismo, ambos conceptos no son opuestos. Al contrario, el regionalismo, generado por la modernización y la creciente racionalización de la agricultura a partir de mediados del siglo XIX, es un fenómeno de la modernidad (CHIAPPINI, 2014, p. 50).

Sin embargo, ambas obras señalan un camino: revisitar, seguir actualizando y generar debates en torno a la transculturación para que los análisis de obras como la de Socorro Acioli y Clyo Mendoza — escritas en el siglo XXI por mujeres — sean aún más fértiles, pues en sus obras se valida uno de los aspectos más importantes de la transculturación: la capacidad inventiva y la fuerza creadora de nuestra literatura, que siempre se renueva.

4 CONSIDERACIONES FINALES

Otra lente de análisis en la que ambas obras se encuentran es la de la autoría, pues tanto Acioli como Mendoza tienen experiencias de vida vinculadas al interior de sus países — Socorro, nacida en el estado de Ceará, Brasil; y Clyo en el de Oaxaca, México — y cuando vemos el panorama y la concentración de los circuitos culturales en las grandes capitales, ese hecho no tendría que pasar desapercibido.



A pesar de eso, tanto la perspectiva de la poética del desertão como la transculturación ya bastan para establecer ese vínculo. No obstante, al hablar de transculturación el desafío es ver la categoría, en otros términos, como ya lo apuntamos anteriormente. No sólo porque el paso del tiempo ya implica en sí revisitar y repensar la categoría, sino porque estudiar las relaciones de las obras de Acioli y Mendoza desde una perspectiva de genealogía, implicaría leerlas a partir de la subordinación.

Así, pensar la transculturación en obras como *La cabeza del santo* y *Furia* se vuelve aún más fértil si consideramos sus relaciones como productos de una red: una red que expande y mantiene viva la transculturación como categoría de análisis literaria. Lejos de estar agotado, el concepto puede y debe ser revisitado en el siglo XXI, así como categorías como regionalismo ahora para dar cuenta de las nuevas dinámicas sociales que caracterizan a América Latina.

Referencias

- ACIOLI, Socorro. ***La cabeza del santo.*** Traducción de Paula Abramo. Ciudad de México: Fondo de cultura Económica, 2023.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. ***A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945).*** Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- ANTONIO FILHO, Fadel. Sobre a palavra Sertão: origens, significados e usos no Brasil (do ponto de vista da Ciência Geográfica). ***Ciência Geográfica***, v. XV, p. 84-87, 2011. Disponível em: https://www.agbbauru.org.br/revista_xv_1.html. Acesso em: 05 jan. 2024.
- CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. In: CRISTÓVÃO, Fernando; FERRAZ, Maria de Lourdes; CARVALHO, Roberto (Orgs.). ***Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas.*** Lisboa: Edições Cosmos, 1994.
- CHIAPPINI, Ligia. Regionalismo(s) e regionalidade(s) num mundo supostamente global. In: Diógenes André Vieira Maciel (Org.). ***Memórias da Borborema 2: internacionalização do regional.*** Campina Grande: Abralic, 2014. p 21-65. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/livros-produzidos-pela-gestao/02-MEMORIAS-DA-BORBOREMA.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2024.
- COUTINHO, Afrânio (Dir.). ***A literatura no Brasil.*** 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. v. 3.
- CRIALES, José Pablo. Clyo Mendoza: "La ira y el erotismo son fuerzas evolutivas". ***El País***, 31 ago. 2021. Disponível em: <https://elpais.com/mexico/2021-08-31/clyo-mendoza-la-ira-y-el-erotismo-son-fuerzas-evolutivas.html>. Acesso em: 07 jan. 2024.
- GARCÍA-BEDOYA, Carlos. Transculturación. In: COLOMBI, Beatriz (coord.). ***Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina.*** [S. l.]: CLACSO, 2021. p. 469-480. Disponível em: <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2021/11/Diccionario-terminos-criticos.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2023
- MARTINS, Socorro Acioli. ***A cabeça do santo:*** uma experiência de escrita. Orientador: Lívia Maria de Freitas Reis Teixeira. 2014. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal Fluminense, [S. l.], 2014. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/10907>. Acesso em: 2 jul. 2023.
- MENDOZA, Clyo. ***Furia.*** Ciudad de México: Almadía, 2021.
- RAMA, Ángel. ***Transculturación narrativa en América Latina.*** México: Siglo XXI, 1984.
- RAMA, Ángel. ***La ciudad letrada.*** Montevideo: Arca, 1998.



SILÊNCIO E RESISTÊNCIA NO REGIONALISMO DOS DIAS DE HOJE

SILENCE AND RESISTANCE IN TODAY'S
REGIONALISM

Danglei de Castro Pereira

Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade de São Paulo – Brasil e na Universidade de Rennes 2 – França. Professor Adjunto da Universidade de Brasília – Brasil.

E-mail: danglei2006@hotmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1010-1238>

RESUMO: O artigo tem como hipótese a ideia de que para além da expressão de identidades periféricas e silenciadas no percurso histórico temos, no regionalismo, via procedimentos estéticos como a apresentação da “cor local” e identidades silenciadas, formas de expressão da nacionalidade brasileira que ampliam, nos últimos anos, traços de resistência social. Selecionamos como *corpus* específico para o estudo personagens do filme *Bacurau* (2019), dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dorneles e da narrativa *O som do rugido da onça*, de Micheliny Verunschi, com foco em Iñe-e, uma das personagens centrais da obra. Nossa premissa de pesquisa pensa a presença de um tom reflexivo que problematiza e revela a complexidade de identidades em contato na tradição literária no Brasil. Selecionamos como principais fontes teóricas as contribuições de Andrade (1922); Bernd (2003), Hall (2003), Bhabha (1998); Cândido (1976) e Holanda (1995), para as discussões sobre conceitos como identidade e cultura, bem como Ávila (1975), Cascudo (2006) e Chiampi (1980), entre outros, para pensar o regionalismo e sua atualização no período histórico que selecionamos para ambientar nossas reflexões. Pretendemos, contribuir para a discussão da complexidade da representação literária como fator de abordagem cultural, mesmo que em obras distintas estilisticamente como as que selecionamos como o *corpus* do estudo.

Palavras-chave: identidade nacional, resistência, Literatura brasileira.

ABSTRACT: The article hypothesizes the idea that, in addition to the expulsion of peripheral and silenced identities in the historical course, we have, in regionalism, via aesthetic procedures such as the presentation of "local color" and silenced identities, forms of expression of Brazilian nationality that have amplified, in recent years, traces of social resistance. We selected as a specific corpus of study the characters from the film *Bacurau* (2019), directed by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dorneles and from the narrative *The sound of the jaguar's roar*, by Micheliny

Verunschi, focusing on Iñe-e, one of the central characters of the work. Our research premise considers the presence of a reflexive tone that problematizes and reveals the complexity of identities cited in the literary tradition in Brazil. The main theoretical sources were the contributions of Andrade (1922); Bernd (2003), Hall (2003), Bhabha (1998); Cândido (1976) and Holanda (1995), for discussions on concepts such as identity and culture, as well as Ávila (1975), Cascudo (2006) and Chiampi (1980), among others, to think about regionalism and its updating in the historical period that we have selected to set our reflections. With this study, we intend to contribute to the discussion of the complexity of literary representation as a factor of cultural approach, even if in stylistically distinct works such as those we selected as the corpus of the study.

Keywords: Regionalism, national identity, resistance, Brazilian literature

As identidades locais, regionais e comunitárias têm se tornado mais importantes
Stuart Hall (2006, p.73)

1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Investigamos, neste texto, os limites estéticos do conceito de regionalismo nos dias de hoje na literatura brasileira com a preocupação de verificar traços de resistência social no delineamento da identidade nacional brasileira. Nossa *corpus* é formado por personagens do filme *Bacurau* (2019), dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dorneles e a trajetória da personagem Iñe-e, em *O som do rugido da onça*, de Micheliny Verunschi.

Pensamos nosso *corpus* como um espaço reflexivo que problematiza a complexidade de



identidades em contato na tradição literária no Brasil por meio de traços de marcação de resistência do sujeito ligado ao território brasileiro em diálogo crítico com a visão de mundo do invasor europeu desde o processo de ocupação das Américas no século XVI até os dias de hoje.

Discutiremos elementos que constituem a diversidade literária em conceitos como regionalismo, visto em uma linha reflexiva que possibilita a abordagem da identidade nacional. Antes de abordarmos nosso *corpus* focalizaremos algumas questões conceituais que entendemos como importantes na discussão apresentada neste artigo.

2 REGIONALISMO E IDENTIDADE NACIONAL NA TRADIÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA

Antonio Cândido (1995), em “O significado de *Raízes do Brasil*”, introdução de *Raízes do Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda (1995), comprehende uma contradição fundamental na apresentação do cenário e da cultura brasileira em diálogo com a cultura do outro, o invasor europeu, na base da formação cultural brasileira e, portanto, da identidade nacional.

O crítico (1995, p. 12) denomina esta contradição por “civilização da barbárie”. Para ele:

Os pensadores descrevem as duas ordens [brasileiro e não brasileiro/interno e externo] para depois mostrar o conflito decorrente; e nós vemos os indivíduos se disporem segundo o papel que nele [mundo] desempenham. Na literatura romântica, a oposição era

interpretada frequentemente às avessas; o homem da natureza e do instinto parecia mais autêntico e representativo; na literatura regional de tipo realista, o escritor acompanha o esquema dos pensadores [civilização versus não civilização], como Rómulo Gallegos no medíocre e expressivo *Doña Bárbara*, que desfecha no triunfo ritual da civilização.” (CANDIDO, 1995, p. 12. *Grifo nosso*).

Sem discordar completamento de Cândido (1995) no que corresponde ao binarismo que envolve a violência como sobreposição dos valores ditos civilizados em relação ao outro. Acreditamos que a valorização do local é marca identitária, mesmo que de forma sutil, por exemplo, na descrição e detalhamento, via símile ao elemento europeu no cenário brasileiro em obras da chamada literatura de informação, o que comprehende, por exemplo, *A carta de Pero Vaz de Caminha à el rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*, de Pero Vaz de Caminha (1500); *Carta do Mestre João Faras* (1500) e, para citar mais um exemplo, *Tratado da terra de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, de Pero Magalhães Gandavo (156?).

Nestes textos, além do traço histórico imanente à literatura produzida, principalmente, por invasores europeus no século XV e XVI, existe a manipulação estética da fauna e flora da América em um espaço de ficção que parece ultrapassar a descrição dos elementos puramente dicotômicos como apontados pela linha isotópica de textos como *Raízes do Brasil*, de Buarque (1995), por exemplo.

A presença de um olhar reflexivo, de base irônica, em relação às identidades em contato já presentes, por exemplo, em poemas como “Descobrimento”, de Oswald de Andrade, nos dá um exemplo deste olhar questionador.



Descobrimento

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Páscoa
Topamos aves
E houvemos vista de terra

Os selvagens

Mostraram-lhes uma galinha
Quase haviam medo dela
E não queriam por a mão
E depois a tomaram como espantados

Primeiro chá

Depois de dançarem
Diogo Dias
Fez o salto real

As meninas da gare

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha (ANDRADE, 1971, 8.).

A descrição da fauna e da flora sob a ótica do outro é símbolo de ironia no conjunto de poemas que Oswlad de Andrade publica em 1924, sob o título de "História do Brasil", e parte do livro *Cadernos de poesia do aluno Oswlad*. A explicitação dos interesses econômicos presentes no olhar externo, do invasor europeu, que, jocosamente, não tem vergonha de olhar as "três ou quatro moças bem moças e bem gentis/ com cabelos mui pretos pelas espáduas" na praia. O efeito de ironia é alcançado no poema por meio da mobilização de trechos na integra da *Carta de Pero Vaz de Caminha à el rei D. Manuel* para além do traço descritivo que a cerca ao evidenciar o percurso sensual que envolve o

olhar do europeu em relação às índias com "suas vergonhas tão altas e tão saradinhas".

O eu-poético indica em seu olhar que atualiza o texto de Caminha (1500) para o século XX que não existe ingenuidade no olhar do invasor europeu, o que aponta para a presença da ironia contida nas linhas subjacentes da *Carta de Caminha* (1500), posto que revela mais que a descrição exótica da beleza feminina na praia recém descoberta. Esta mobilização irônica indica malícia no dos europeus e, mais que isso, cobiça que em uma relação metonímica apresenta os interesses coloniais na América em uma revisão do olhar de personagens que representam o nativo e o invasor europeu apenas na perspectiva do exótico e pitoresco das cenas presentes na chamada literatura de informação do século XVI.

Oswald expõe, portanto, em linha subliminar, as intenções subjacentes à ocupação mercantilista e os interesses econômicos da coroa lusitana nas grandes navegações. É pela ironia que se pode ler a forma como o eu-lírico de Oswald (1971) expõe ao leitor de "História do Brasil", aqui metonimicamente representado pelo poema "descoberta", que a ocupação estrangeira na América resulta de uma invasão, ou seja, tomada do lugar e a consequente desvalorização da cultura que estes invasores encontram nos territórios americanos. É pelo humor que se faz a ironia no poema, uma vez que os "selvagens" que "tem medo de galinhas" e a tomam, depois, "como espantados" são apresentados como ingênuos, criando um contraponto irônico direcionado por Oswald (1971) aos homens que tomam o "primeiro chá" e fazem o "salto real", ou seja, simbolicamente se apropriam da terra e podem se apossar dos tesouros em um processo histórico que só pode ser compreendido, aos olhos do século XXI, como ocupação indevida de territórios: invasão.



Teríamos, neste percurso histórico, a singularização do espaço recém descoberto, recuperado por Oswald (1971), como denúncia implícita da fragilidade de uma resistência do nativo em relação à ocupação de seu espaço natal, o que indica uma linha específica que traz ironia aos relatos. O uso do exótico e do pitoresco como fontes de uma realidade pouco conhecida aos olhos de leitores externos ao cenário das Américas indica a espoliação econômica e a posse da terra pelos olhos cobiçosos que perdem a “vergonha” de olhar e se apropriar do cenário que descrevem¹.

A descrição do espaço e dos costumes via exótico e pitoresco, é um ponto de contato que estabelecemos, resguardada a distância histórica entre as obras, neste estudo, em relação à ausência de equivalência cultural entre vozes em contato. O argumento em favor da importância da descrição do cenário, da fauna e da flora brasileira em um traço exótico que busca o símile ao elemento externo é pertinente, mas é frágil quando pensamos na ironia que perpassa o seio do regionalismo nos dias de hoje e na formulação de Oswald (1971), uma vez que, entendemos, revela marcas da tensão cultural estrutural que a literatura mobiliza historicamente na tradição literária brasileira.

Inventar um mundo distinto do que é conhecido aos olhos do europeu, na ironia presente em Oswald de Andrade (1971), possibilita, recuperar, nas palavras de Chiampi

(1980), a proposição de que na ficção a descrição do espaço é índice de um

(...) longo processo que começa com o problema de resolver o ser geográfico das novas terras e culmina com a necessidade de inventar-lhe um ser histórico e tem na concepção do maravilhoso americano uma imagem poética fundadora, um primeiro atributo de um ente diferenciado da Europa. (CHIAMPI, 1980, p. 101)

Esta invenção do real e de um “ser histórico”, o índio, culmina na ficcionalização do espaço já presente nos primeiros cronistas históricos; recuperados em uma linha ficcional ao longo da tradição literária brasileira que filtra a realidade e a conduz a um novo olhar sobre identidades silenciadas, também, no regionalismo desde o Romantismo. A relação que Cândido chama de “civilização da barbárie”, ou seja, a contraposição binária entre o conhecido e o desconhecido, gera um incomodo no leitor nos dias de hoje, pois a literatura amplia os questionamentos sociais e, por isso, polemiza as identidades em contato para além do “civilizado” nos dias de hoje.

Teríamos no regionalismo de hoje a descrição de formações culturais não hegemônicas que, por isso, ampliam os limites fixos do processo histórico ao polemizar o silenciamento cultural nas formações identitárias no Brasil. Compartilhando algumas reflexões de Câmara Cascudo (2006) compreendemos, portanto, o regionalismo para além da descrição de um cenário local, repleto de marcas do que os

¹ Indicamos a leitura do artigo O indígena na construção da identidade nacional, no qual abordamos de forma mais pormenorizada o tema aqui apresentado de forma sucinta em função da dimensão deste texto. Disponível em: <http://bing.com/ck/a?!&p=a87a163edf0e4b59JmltdHM9MTcwNzA5MTIwMCZpZ3VpZD0xYWE2ODUyYi0wNGQ0LTZiMmUtMmY4Ny05NmMwMDU0MjZhZTMmaW5zaWQ9NTE5Mg&ptn=3&ver=2&hsh=3&fclid=1aa6852b-04d4-6b2e-2f87-96c005426ae3&psq=0+indigena+na+construcao+da+identidade+nacional&u=a1aHR0cHM6Ly9yZXZpc3Rhcy5mdy51cmkuYnIvaW5kZXgucGhwL3JldmlzdGFsaW5ndWF1bG10ZXJhdHVyYS9hcNRPY2xIL2Rvd25sb2FkLzKxLzE3Ng&ntb=1>



românticos identificam como “cor local”. Embora o tom descritivo e, por vezes, utópico no romantismo seja ainda uma de suas marcas estilísticas, hoje seu horizonte temático expressa tensões sociais amplas ao focalizar realidades ignoradas pelos leitores, o que podemos perceber na ironia de Oswald de Andrade no poema que comentamos há pouco.

É pela ironia que a literatura regionalista, por vezes, de forma sutil, intensifica nas obras que compõe nosso *corpus*, já no século XXI, um caminho para pensar o regionalismo como um agente de tensões sociais no Brasil. A importância do regionalismo está, em nossa linha de investigação, na rearticulação do cenário visto sob a ótica do outro e na exposição de um conceito mais amplo da nacionalidade brasileira que, em alguns momentos, como em *Torto Arado*, de Itamar Vieria Júnior (2019) e *Água de Barrela*, de Eliana Alvez Cruz (2015), para citarmos dois exemplos, retoma a face contraditória da presença do outro no processo de construção da identidade nacional no Brasil.

No constante questionar, via de regra, aparecem às descrições dos costumes regionais não apenas como distintos ao “tom civilizado” ou como expressão exótica de determinadas formações culturais não hegemônicas como descrito por Holanda (1995). O regionalismo seria, então, uma expressão polêmica dos aspectos formativos da cultura brasileira e do silenciamento de diferentes vozes e identidades na cultura. Os conflitos e as dificuldades diante do espaço físico surgem como elementos decisivos para a caracterização deste sujeito em confronto com o meio em que habita e, muitas vezes, precisa resistir para sobreviver; recuperando, neste momento, as colocações de Euclides da Cunha em *Os sertões* (1902).

A consequência imediata da apresentação polêmica de formações culturais não hegemônicas no regionalismo é a fragmentação da visão uniforme e ideal apresentada pelo regionalismo romântico em direção à expressão da diversidade temática ligada ao tom local e individual, visto como provocação à utopia regionalista no Modernismo do século XX, que, muitas vezes, vê no “local”, mesmo sob a égide da síntese, uma possibilidade de explicitar as diferenças; mas que mantém o binarismo étnico como possibilidade ficcional.

Pensamos, aqui, em uma sublevação do regionalismo nos dias de hoje para além da descrição passiva de costumes, cenários e culturas, o que possibilita pensar em uma atualização estética do gênero ao longo dos processos históricos de sua consolidação. Autores como Kleber Mendonça Filho e Micheline Vernuschk são importantes para a exemplificação do que pensamos como atualização histórica do discurso regionalista; o que focalizaremos na sequência deste estudo.

3. O *BACURAU* E O SOM DO RUGIDO: VOZES EM SILENCIO

Ao entrarmos em contato com o filme *Bacurau* (2019), dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dorneles; nos chama a atenção o enredo. No filme o cenário agreste de um pequeno vilarejo no interior nordestino, que desaparece do mapa no início do filme para ser objeto de uma espécie de tentativa de chacina, promovida por agentes estrangeiros que falam inglês.



Os invasores são violentos e portam grande poder bélico, além recursos tecnológicos em uma espécie de caçada em um safari. Nomeados de forma estereotipada, “falam Inglês”, e não fazem parte do cenário brasileiro. Representam, metonimicamente, em nossa linha de leitura, uma reificação da ocupação do território brasileiro com o anúncio, inclusive, de uma espécie de genocídio, aos moldes de um reality show. A resistência dos moradores do pequeno vilarejo, propensos alvos em um esporte tosco, resulta na inversão de forças que levará no filme ao tom de resistência cultural que perpassa o enredo e envolve o revide violento dos moradores que ao final, para sobreviver, exterminam os invasores fortemente armados.

A eleição do pássaro bacurau, espécie de curiango de hábito noturno com canto característico, muitas vezes, associado ao mau agouro, assume no filme uma linha simbólica que será importante para a delimitação do traço de resistência associado, metonimicamente, aos moradores locais e, metaforicamente, à valorização da identidade nacional brasileira no filme.

O enredo tem início com a morte de uma anciã, D. Carmelita aos 94 anos de idade, o que faz com que a comunidade se reúna para seu enterro. O retorno de sua neta Teresa e a mobilização dos moradores em torno da morte da figura ilustre dão contornos da situação inicial ao filme. A presença de índices de morte, caminhão de caixões que quebra na vila e a visita do prefeito, recebido de forma hostil, indicam certo desamparo legal direcionado ao pequeno vilarejo. O nó diegético é introduzido pela chegada do casal de forasteiros, João e Maria e, posteriormente, pela vigilância de um drone facilmente reconhecido pelos moradores, mas “disfarçado em disco voador”;

o que denuncia a presença dos “forasteiros” na pequena vila nordestina.

No desenrolar do filme os forasteiros e o grupo de estrangeiros é confrontado pelos moradores que após encontrarem a primeira marca de chacina em uma fazenda se organizam e reagem de forma organizada para a subjugar os invasores e restaurarem, via violência, a normalidade no povoado de Bacurau. O traço regional no enredo do filme é construído em um primeiro momento pela presença do espaço local, ou seja, ambientação a uma pequena cidade localizada no sertão nordestino: as filmagens aconteceram no povoado de Barra, município de Acari, no sertão do Seridó, Rio Grande do Norte-Brasil.

A ideia de resistência individual dos moradores de Bacurau é intensificada por uma crítica à falência dos instrumentos de proteção dos cidadãos do pequeno vilarejo e, também, por um traço eufêmico que antecipa os acontecimentos em uma sugestão de que, em outro momento, outros vilarejos similares a Bacurau “desapareceram” do mapa, o que indica certa conivência das autoridades com as ações que se sucedem na narrativa.

Essa ideia é comprovada no início das cenas do filme, pois João e Maria, forasteiro 1 e forasteiro 2, são, na verdade, agentes do poder judiciário brasileiro cooptados pelos invasores. Estes, entretanto, morrem na primeira cena de violência explícita do filme ao serem alvejados por tiros no esconderijo dos invasores estrangeiros. A cena, aparentemente desprovida de significação, indica que a aleatoriedade da violência dos invasores revela a desproporção histórica do invasor que chega para matar e, por vezes, destruir sem uma contestação histórica ou punição específica para suas ações.



Entendemos que esse percurso, mesmo no século XXI, recupera, metonimicamente, a postura dos primeiros invasores europeus à América, o que faz de Bacurau um símbolo da resistência na cultura brasileira. A morte destes personagens, forasteiro 1 e forasteiro 2, associada à figura do prefeito falastrão que visita o povoado, apenas nos momentos de eleição para, simbolicamente, levar os votos e “comer a puta”, indica, também, o descaso dos sistemas de proteção do povo. A saída é organizar a resistência com as próprias forças de forma a expulsar e conter a invasão e o premente extermínio.

Nesse processo, entretanto, é preciso unificar as vozes dissidentes como a de Domingas (Sônia Braga), Teresa (Bárbara Colen), Lunga (Silverio Pereira) e seu bando; além de Pacote/Acácio (Thomás Aquino) que se reúnem para defender o vilarejo dos invasores capitaneados por Michael (Udo Kier). Esta união improvável, para nós, é metáfora de uma identidade nacional que precisa dirimir a distância social, o descaso e conivência das autoridades – prefeito, forasteiro 1 (Karine Teles) e forasteiro 2 (Antônio Saboia) -, como forma de ampliar a participação popular e dar voz aos menos favorecidos e silenciados; algo conseguido apenas pela violência em um percurso histórico de dominação estrangeira, descaso, conivência ou corrupção dos governantes e autoridades locais.

Pensamos aqui na presença de uma visão histórica de fundo revisionista em *Bacurau* (2019) que atualiza criticamente o silêncio das camadas menos favorecidas socialmente em direção a um espaço de dicção que assume conotação simbólica de resistência em um espaço degradado que, aparentemente, não teria como resistir aos invasores, fortemente armados e com tecnologia de ponta. O silenciamento de camadas menos favorecidas e

a presença de um confronto desigual que valoriza a identidade local, metonimicamente, associam aos habitantes de Bacurau a um tom de nacionalidade reflexiva que estaria na base da ideia de regionalismo na literatura dos dias de hoje.

Trata-se de uma resistência identitária que retoma a ideia de identidade nacional como forma a dar voz a uma grande massa de homens e mulheres silenciados na tradição literária brasileira. Este silêncio entra em consonância temática por meio da alusão a propensa unidade e resistência dos personagens de *Bacurau* (2019). No filme teríamos justamente um levante, espécie de motim, que salva os personagens unificados em uma metáfora comum de resistência que filtra diferenças e se levanta em uma inversão de valores em relação a sobreposição do olhar estrangeiro e seus interesses no espaço brasileiro.

A ideia de ampliação do tom de resistência cultural traria para o regionalismo como uma das faces de uma valorização intrínseca da identidade nacional vista, neste estudo, como prolongamento irônico já presente em obras do início do século XX, como em Oswald de Andrade (1971), no poema já comentado neste estudo ou, mesmo, em *O cabeleira*, de Franklin Távora (1876), *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1902), bem como na obra completa de Graciliano Ramos, para recorrermos a alguns exemplos.

Obras como *Bacurau* (2019) e *O som do rugido da onça*, de Micheliny Berunschi (2021), nosso *corpus*, nos ajudam, portanto, exemplificam a complexidade de identidades em formação no regionalismo na tradição literária brasileira. *O som do rugido da onça*, Beunschi (2021), nos proporciona uma contestação da história de ocupação territorial do Brasil pelos invasores



europeus. Ao problematizar a ideia de passividade do nativo em um momento que, assim como em *Bacurau* (2019), se sobrepõe a relação de dominação histórica a narrativa cria espaços diegéticos possíveis para o revide.

Este revide é, então, mediado pela ficção e indica caminhos para a acomodação de identidades regionais em um conjunto amplo que configura uma ressignificação de exclusões e silenciamentos em direção a uma unidade identitária que não segregá, mas polemiza as culturas em contato ao se insurgir à dominação e aculturação histórica no Brasil. São obras que explicitam certa rebeldia e implicam na reformulação e no questionamento das vias de dominação histórica ao indicarem a resistência cultural como forma de minimizar os binarismos primários, entre eles, o nós *versus* os outros como, por exemplo, nos textos de Itamar Vieira Júnior e Eliana Alves Cruz, já mencionadas neste estudo; mas que apontam para os problemas do que compreendemos como diáspora negra no Brasil, conforme termo cunhado por Hall (2002).

Zila Bernd (2003), recorrendo ao conceito de “espaço intersticial” em Bhabha (1998, p. 29), comenta que é preciso

(...) mostrar o perigo que constituem as identidades de diferença, hasteadas em uma lógica binária (negro/branco; autoctone/estrangeiro; eu/outro), de reconduzirem o racismo cuja persistência – e quase impossibilidade de desaparecer de nossas sociedades – se deve a algo teoricamente muito simples: os discursos que surgem para combatê-lo, alicerçando-se no binarismo do revide, organizam-se como novas formas de racismo, criando uma cadeia infundável de muitas exclusões. (BERND, 2003, p. 28).

Compreendendo as colocações de Bernd (2003) como uma busca por unidade identitária, não pensamos, apenas, na sobreposição via violência como em *Bacurau* (2019); mas, concordando com a ideia de hibridez cultural em Oswald de Andrade (1922), como um processo de síntese que pressupõe, em alguns momentos a violência e em outros a denúncia e a inversão simbólica de papéis como forma de evitar os binarismos históricos e redefinir a ideia de identidades individuais. O resultado é uma síntese ampla de culturas em contato que não se relacionam apenas pela negação, mas pela síntese, conforme Oswald de Andrade (1922), que Verunschk (2021) parece recuperar em sua obra.

A ideia do regionalismo dos dias de hoje é vista, então, como síntese histórica de tensões formativas da identidade brasileira sentidas desde as primeiras obras de nossa tradição pós-cabralina e pressupõe, cada uma a seu modo, a necessidade de constante questionamento ao binarismo identitário, presente na ideia de um “espaço intersticial” em Bhabha (1998, p. 29), e, para nós, metaforizada na extrema violência que percorre a trajetória dos personagens de nosso *corpus*.

Verunschk (2021) inicia *O som do rugido da onça* com a imagem do mundo como uma construção de “Niimúe”, uma espécie de deusa do lago, entidade geracional do povo Miranha, que habita o Rio Solimões, e fez o mundo “a partir de seu próprio corpo” (p. 7). Este mundo geracional é ameaçado por “uma enorme jiboia” que o “circunda e se fecha, engolindo a si própria”. A presença da violência, “grande jiboia” que envolve o mundo e o sufoca, é polemica em relação à “história da morte de Iñe-e” (VERUNSCHK, 2021, p.14) uma vez que



remete ao outro que parece sufocar sua liberdade.

O enredo do livro é dividido em três partes não lineares em termos de encadeamento cronológico, mas alinhadas por um constante jogo de memória e digressões históricas e temporais. Focaliza num plano referencial a história de crianças indígenas levadas como “peças” de exposição e estudo nas primeiras embarcações que retornam do Brasil para o continente no período colonial brasileiro. Cita, em diferentes momentos, a tese do antropólogo e médico Carl Friedrich Philipp von Martius² que nasceu em Erlangen, na Alemanha, em 1794 e faleceu em Munique no ano de 1868 e, por fim, propõe o retorno da identidade de Iñe-e como foco narrativo que, de forma simbólica, questiona às atrocidades do período colonial em relação aos nativos no Brasil.

A eleição do autor alemão como paradigma histórico por Verunschk (2021) é, parta nós, antes de mais nada, um índice da ironia em relação à ocupação estrangeira nas Américas. Tratada polemicamente na narrativa a presença da violência direcionada aos nativos brasileiros questiona, por meio das memórias de Iñe-e, o lugar dado à cultura pré-cabralina no estudo da cultura brasileira. A história de Iñe-e funciona, portanto, como crítica ao silenciamento de costumes e identidades

vistos sob a égide da barbárie do outro, mas que, ainda, são sentidos fortemente na cultura brasileira em acontecimentos recentes como, por exemplo, o Massacre do Paralelo 11, ocorrido em 1963 e, recentemente, a crise de mineração ilegal no território Ianomâmi em 2021.

As personagens, que narram suas trajetórias em primeira pessoa, em Verunschk (2021) retomam, polemicamente, o costume científico da época de Von Martius, que vê em nativos “espécimes” de estudo em um absurdo antropológico aos olhos do século XXI. Ao dar voz a silenciados a narrativa de Verunschk (2021) resgata as personagens do silêncio da História e imprime o discurso de esquecidos e marginalizados ao revelar a barbárie das ações do invasor europeu. É, por isso, uma forma de, pela ficção, denunciar no silêncio na história do Brasil do genocídio³ de etnias indígenas ao longo do processo de ocupação do continente Americano pelos invasores europeus.

Este percurso narrativo, que culminará na inversão simbólica do “assombrar” e revelar as atrocidades do período colonial mostra a recuperação irônica do passado que, agora, assolará ficcionalmente a Europa. Trata-se, em nossa linha de leitura, de uma obra simbólica que modula o tom de denúncia histórica e amplia os limites do processo de interação

² Lembramos que o antropólogo Von Martius chega ao Brasil em 1817 com a comitiva da arquiduquesa austríaca Maria Leopoldina de Áustria, primeira imperatriz do Brasil após Independência em 1822. Foi um cientista famoso em seu tempo e membro, inclusive, de diferentes espaços científicos na Europa no século XIX, sendo, também, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Sua obra focaliza a fauna e a flora brasileira e aborda questões antropológicas ligadas ao estudo de povos nativos no Brasil em um momento histórico que pouco valoriza a cultura encontrada pelos invasores europeus no continente americano.

³ Ao leitor interessado recomendamos a leitura: AMAZONAS, Lourenço da Silva Araújo. *Dicionário topográfico, histórico e descritivo da Comarca do Alto Amazonas*. Recife: Tipografia Comercial de Meira Henriques, 1852. e BRASIL. *Revista brasileira de geografia*, sumário do número de abril-junho de 1942. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/115/rbg_1942_v4_n2.pdf. Acesso em 25/02/2020.



cultural sob a égide da ironia, um dos principais recursos estilísticos da narrativa.

Verunschk (2021) tem consciência deste percurso ao firmar no trecho inicial da narrativa que a obra

É uma narrativa, portanto, de resistência, por isso, a voz que ecoa no livro “é a voz do morto, na língua do morto, nas letras do morto. Tudo eivado de imperfeição, é verdade, mas o que posso fazer senão contar, entre rachadura, esta história? Feito planta que rompe a dureza do tijolo, suas raízes caminhando pelo escuro, a força de suas folhas impondo nova paisagem, esta história procura o sol”. (VERUNSCHK, 2021, p. 15)

É pela voz de Iñe-e que a narrativa recupera fatos históricos e antropológicos em uma história que “procura o sol”. Ao retratar a barbárie e o silenciamento do provo indígena como isotopia da narrativa a personagem ganha “voz” e encarna uma inversão de papéis ao ameaçar, pelo “rugido” da “onça”, o invasor europeu na narrativa. O rugir da onça, Iñe-e, descrita e caracterizada como uma “Iauareté”, será o grito de resistência que percorrerá a obra e, ao final, assombrará a Europa como a reivindicar a reparação das “maldades” cometidas e que levou ao genocídio histórico denunciado na obra.

Na inquisição final do texto, a personagem retoma a voz de “onça”, de “Iauartê”, ao desejar sua identidade de volta. Iñe-e, porém, tem consciência de que

o corpo que foi meu, de Iñe-e, Miranha, Isabela, Uaara-Iñe-e. O que quero, corpo que foi meu sendo plantado na beirinha do Uapurá. Corpo meu retornando. Figuras minhas todas elas levadas de volta aos parentes. Eu sei, mercê não

tem como de me dá esse obséquio. Pensa que me importo? D'está, Hora dessas eu mesma pego e tomo de mecê no uso das mais fina força. Se prepare. Interminável onça! Aniba, aniba, siriganguê! (Verunschk, 2021, p. 155).

Não ter o “retorno do corpo” é, para nós, símbolo na narrativa da impossibilidade de reversão da degradação histórica sofrida. A advertência, “se prepare” e o grito de guerra que ecoa como “rugido”, “aniba, aniba, siriganguê”, remetem ao início da luta, futura, pelo retorno da identidade; e, por isso, valoriza a identidade perdida no tempo e explicita a necessidade de manter o tom de resistência de forma a não cessar a denúncia como forma de resgate “interminável onça”.

A sombra histórica do genocídio sofrido é metaforizado pelo “rugido” que enleva a imagem final da narrativa como resistência: a “força” antropológica que denuncia as atrocidades históricas cometidas no longo processo de ocupação da América.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, nossa preocupação central foi verificar em nosso *corpus* como em momentos históricos distintos a arte apresenta pontos de confluência estética na construção de sentidos subjacentes às diferentes manifestações artísticas da violenta ocupação do território brasileiro. O regionalismo visto como uma das expressões de uma identidade marginal em formação, explica – o silêncio – como traço de denúncia e comprometimento de diferentes



autores na ficção brasileira ao recuperar a complexidade da identidade nacional no Brasil do século XXI.

Na epígrafe deste estudo, “as identidades locais, regionais e comunitárias têm se tornado mais importantes”, retirada de Hall (2006), pensamos a identidade nacional de forma polemica no regionalismo e que, por isso, dialogando com identidades em silêncio que resistem ao tempo ao polemizar o traço exótico e pitoresco e filtrar diferentes matrizes sociais em uma complexa releitura do conceito de antropofagia, conforme Andrade (1922), justificando, nesse momento, o título do artigo: silêncio e resistência no regionalismo dos dias de hoje.

O som do rugido da onça (2021) e *Bacurau* (2019) são expressões da complexidade do resgate de elementos ligados à História do Brasil pela arte literária, sobretudo, no século XXI. Tratamos, aqui, de um discurso de resistência que recupera vozes silenciadas em um tom de denúncia, muitas vezes, marginalizado na sociedade brasileira dos dias de hoje. Nossa *corpus*, cada uma a seu modo, recupera traços nacionalistas, não pela reificação do elemento natural; antes por sua problematização reflexiva.

Evocamos como isotopia que alinhou e justifica a seleção de nosso *corpus* a voz de resistência, entendida como metáfora do silêncio em expressões diegéticas que sintetizam a necessidade de ampliação reflexiva diante de traços singulares de nossa formação cultural no regionalismo, aqui revisitado. Entendemos, portanto, à guisa de conclusão, que o enfrentamento da tradição historiográfica prescinde da preocupação em adotar uma visão mais intrínseca à obra literária em diálogo com o tempo histórico da qual emerge.

Este fato, presença de elementos históricos na representação do literário, prevê uma possibilidade de abertura do cânone literário mediante análise sincrônica de obras e autores em função de componentes históricos explícitos ou subjacentes ao objeto literário em abordagem.

Referências

- AMAZONAS, Lourenço da Silva Araújo. **Dicionário topográfico, histórico e descritivo da Comarca do Alto Amazonas**. Recife: Tipografia Comercial de Meira Henriques, 1852. e BRASIL. *Revista brasileira de geografia*, sumário do número de abril-junho de 1942.
- ANDRADE, O. Descobrimento. **Poesias Reunidas**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, p. 8.
- ANDRADE, O de. “O manifesto antropófago” (1922). In: SCWARTZ, J. **Vanguardas Latino-Americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: Edusp: Iluminuras, 1995.
- ÁVILA, A. **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p.121-7.
- BERND, Z. **Literatura e identidade nacional**. 2. ed. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.
- BHABHA, H. k. Interrogando identidades: Franz Fanon e a prerrogativa pós-colonial. In.: BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 70-104.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Cortez, 1976.
- CANDIDO, A. O significado de Raízes do Brasil. In.: HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 9-27.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura brasileira**. 3 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. Volume único.



CASCUDO, L. C. da. **Literatura oral no Brasil**. 2 ed.
São Paulo: Global, 2006.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**. São Paulo:
Perspectiva, 1980.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Vol. 4,
6 ed. São Paulo: Global, 2002.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva
Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro/RJ: DP &
Editores, 2006.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações
culturais. Tradução de Adelaine la Guardia
Resende et.al. Organização de Liv Sovik. Belo
Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São
Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARTIUS, C. F. Von - **Como se deve escrever a
História do Brasil, publicado com O Estado de
Direito entre os autóctones do Brasil**. Belo
Horizonte/São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1982.

MARTIUS, Karl Friedrich Philip Von - **"Flora
brasiliensis"**, Stuttgartiae et Tubingae:
Sumptibus, J. G. Cottae, 1829.



AS VOZES DA LENDA DA SALAMANCA DO JARAU

THE VOICES OF *SALAMANCA DO JARAU*
LEGEND

João Luis Pereira Ourique

Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil e na Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Professor Associado da Universidade Federal de Pelotas – Brasil.

E-mail: jlourique@yahoo.com.br.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4113-5553>

Eugênia Adamy Basso

Doutora em Letras na Universidade Federal de Pelotas – Brasil.

E-mail: eugenia.adamybasso@gmail.com.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4153-1089>

RESUMO: O presente trabalho teve como objetivo fazer um levantamento e um estudo de diferentes versões da lenda da Salamanca do Jarau, tendo como foco principal a lenda publicada pelo escritor gaúcho João Simões Lopes Neto. O estudo foi baseado em levantamento bibliográfico acerca de noções teóricas de narração e personagem, juntamente com material de contextualização histórica acerca das épocas da Reconquista, Missões Jesuíticas e Revolução Farroupilha. Foram selecionadas seis fontes que apresentavam versões da lenda em questão, que foram comparadas em determinados aspectos com a lenda de Simões. Após a análise, foi constatado que, por ser uma lenda muito antiga e presente em várias regiões, acabou sendo estereotipada. Todas as versões diferem em elementos muito importantes, mas apresentam o mesmo fio condutor.

Palavras-chave: Salamanca do Jarau; lenda; versões; João Simões Lopes Neto.

ABSTRACT: The present paper aimed to make a selection and a study of different versions of the legend of Salamanca do Jarau. The main focus was the legend published by the writer João Simões Lopes Neto. The study was based in a bibliographical selection about theoretical notions of narrative and character, together with a historical contextualization material about the periods of Reconquista, Missões Jesuíticas, and Revolução Farroupilha. Six versions of the legend were selected and compared in determined aspects to Simões Lopes Neto's version. After the analysis, it was concluded that the legend present many stereotyped versions, taking into account that it is old and spread in many regions. Although it happens, the versions present the same line of conduction.

Keywords: Salamanca do Jarau; legend; versions; João Simões Lopes Neto.

ALMA FORTE E CORAÇÃO SERENO!...

*"Mas nas Salamancas de tua alma interior
guardavas os Pagos em gênio e paisagens
humanas"*
Aureliano de Figueiredo Pinto

Em 1913, João Simões Lopes Neto publica, pela primeira vez, a obra *Lendas do Sul*, publicada pela editora pelotense Echenique & C. Editores. Nela, estão presentes "A Mboitatá", "O Negrinho do Pastoreio" e, a lenda foco deste trabalho, "A Salamanca do Jarau", a qual mostra o encontro de Blau Nunes com um sacristão, no cerro do Jarau, que lhe conta a lenda da princesa moura Teiniaguá, da qual é o protagonista. No entanto, Simões Lopes Neto não foi o único a tratar da lenda da princesa moura: antes mesmo de sua publicação, já havia versões que envolviam a presença da princesa e, até mesmo, da Salamanca. Além do mais, após a lenda do escritor pelotense ter se tornado tão renomada, muitas versões acerca da história da Teiniaguá e da Salamanca do Jarau continuaram sendo repassadas ao povo. Deste modo, o objetivo deste trabalho foi fazer um levantamento e uma breve análise das lendas publicadas anterior e posteriormente à lenda de Simões Lopes Neto, realizando uma comparação entre elas.

No ano de 1896, foi publicada a obra *Reseña histórico-descriptiva de antiguas y modernas supersticiones del río de la Plata*, em Montevideo, feita por Daniel Granada. O capítulo VIII, de seu livro, intitulado "Salamancas", esclarece os tipos de magia, comenta as escolas de magia existente em cidades da Espanha como Salamanca, Toledo e Córdoba, até chegar às cavernas mágicas, explicando a influência árabe no contexto da magia das salamancas:



Los ritos de la magia goética celebrábanse ordinariamente de noche, cuyas sombras favorecían su ejercicio, y en caverna ó lugares subterráneos, donde se anida el espanto. De ahí, empero, no debe inferirse que lo primitivo origen de las cuevas encantadas sean las prácticas de la magia goética introducida en España por la conquista Arábiga. (GRANADA, 1896, p. 86).

Durante o capítulo, Granada discorre sobre as criaturas mágicas que se encontram nas salamancas, independentemente do lugar e do país em que se localizavam, e coloca que todas as cavernas são semelhantes, pois “todas responden á una misma falsa idea del humano espíritu insipiente” (1869, p. 89).

Granada também cita o Cel. Bento Manoel Ribeiro que, durante a guerra dos farrapos, consultou a Salamanca do Cerro do Jarau. “La Salamanca del cerro de Yaraó es una de las más celebradas. Todos los propietarios de los campos donde se hallan los cerros de Yaraó, han hecho uma fortuna: favor que deben á las consultas que hacen al oráculo de la salamanca.” (1869, p. 94).

Na lenda de João Simões Lopes Neto, Blau Nunes está campeando em busca do boi barroso. Pensava em sua infelicidade, na sua pobreza e falta de sorte, quando encontra, de repente, a figura do Sacristão:

De repente, na volta duma reboleira, bem na beirada dum boqueirão, sofrenou o tostado...: ali em frente, quieto e manso, estava um vulto, de face tristonha e mui branca. [...] Já ouvira falar dele, sim, não uma nem duas, mas muitas vezes... [...] Aquele vulto era o santão da Salamanca do cerro. (LOPES NETO, 1913, P. 19).

Na acepção de Candido (2006a), desde o início de nossa produção romanesca, o regionalismo, também chamado nesse período de *Sertanismo*, se estabeleceu enquanto uma das principais vias de afirmação da consciência local. Entretanto, quando falamos de regionalismo literário não podemos admiti-lo sob um viés de homogeneidade e continuidade. Ao citar José Carlos Garbuglio, Ligia Chiappini (1995) comenta que o regionalismo tem *fôlego de gato*, classificando-o como um fenômeno universal enquanto tendência literária, presente em outras literaturas, que pode ter maior ou menor expressividade em diferentes momentos da história.

De repente, na volta duma reboleira, bem na beirada dum boqueirão, sofrenou o tostado...: ali em frente, quieto e manso, estava um vulto, de face tristonha e mui branca. [...] Já ouvira falar dele, sim, não uma nem duas, mas muitas vezes... [...] Aquele vulto era o santão da Salamanca do cerro. (LOPES NETO, 1913, P. 19).

Neste encontro, o Sacristão narra a Blau a lenda da Salamanca do Jarau, na qual ele é protagonista, contando-lhe sua história de amor com a princesa Moura. Por Blau ter-lhe saudado como cristão, o sacristão o convida para entrar na furna de “alma forte e coração sereno”, para que passasse pelas sete provas da Salamanca, tornando-se assim, um homem muito rico:

Lá dentro sopra um vento quente que apaga qualquer torcida de candeia... e tramado nele corre outro vento frio, frio... que corta como serrilha de geada. Não há ninguém lá dentro... mas quem que se escuta voz de gente, vozes que falam... falam, mas não se entende o que dizem, [...] são os escravos da princesa moura, os espíritos da teiniaguá [...] Alma forte e coração sereno! Si entrares assim, si te portares lá dentro, assim, podes então querer e serás servido! (LOPES NETO, 1913, p. 38).



Granada também comentou, em sua *Reseña*, sobre o interior das salamancas, as quais exigem muita coragem e determinação para que o indivíduo enfrente suas magias:

El acceso al interior de las salamancas, á la manera de los templos ó escuelas mágicas del Egipto y del Asia, está, por lo general, vedado. Para merecer y poder entrar en ellas, es necesario revertirse de mucho coraje y de mucha indiferencia á todo cuanto rodee y sea capaz de hacer impresión leve ó vehemente en los sentidos y en el ánimo del aspirante, que debe tener al intento la impasibilidad de um estoico (GRANADA, 1896, p. 97-98).

Granada conta a história de um homem que, seguindo os conselhos de um amigo, vai até uma salamanca em busca da felicidade, mas que, ao entrar, acaba tendo que enfrentar diversas provas mágicas, assim como Blau, na salamanca do Cerro do Jarau. Na versão contada por Granada, o peregrino enfrenta todas as provas, mas, ao topar com o ancião na furna encantada, deve escolher entre dois tipos de luzes: branca ou preta. O peregrino escolhe a cor preta, e recebe uma bolsa correspondente a sua escolha. Depois que sai da caverna, sua vida é repleta de amarguras e contrariedades, causadas pela má sorte, pela sua própria imprudência e seu próprio vício.

Na obra de João Simões Lopes Neto, Blau, ao realizar as sete provas, recebe uma guaiaca em que havia onças infinitas, porém, que só podiam ser tiradas uma a uma. Vira um homem rico, portanto, todos ao seu redor percebem que sua guaiaca era “amaldiçoada”, pois quem recebia o dinheiro logo o perdia ao fazer maus negócios. Assim, Blau percebe que está rico, mas que a infelicidade ainda lhe persegue, pois fica sozinho, sem amigos. Sendo assim, volta à Salamanca do Jarau e devolve seu prêmio ao

Sacristão, que é o momento em que o feitiço é quebrado e a princesa e o cristão são libertos da furna.

Outra obra que também traz a relação de uma princesa moura e um cristão é a lenda “La cuerva de la mora”, de Gustavo Bécquer, escrita em 1863. A história se passa na cidade espanhola Fitero, localizada na província de Navarra, onde há um rio denominado Alhama. Perto deste, há os destroços de um castelo árabe, parte do resultado da Reconquista – período em que os cristãos tentavam recuperar o território invadido pelos árabes.

A lenda é narrada em primeira pessoa, por um homem que, durante suas andanças por esta região, avista uma furna subterrânea. Ao perguntar para um trabalhador sobre este lugar que tanto lhe despertou curiosidade, lhe é informado:

-¡Penetrar en la cueva de la mora! -me dijo como asombrado al oír mi pregunta-. ¿Quién habría de atreverse? ¿No sabe usted que de esa sima sale todas las noches *un ánima*? -¡Un ánima! - exclamé yo sonriéndome-. ¿El ánima de quién? - El ánima de la hija de un alcaide moro que anda todavía penando por estos lugares, y se la ve todas las noches salir vestida de blanco de esa cueva, y llena en el río *una jarrica de agua*. (BÉCQUER, 2015).

Curioso, o homem pede para que lhe seja contada a história que envolvia aquela furna misteriosa, onde uma mulher moura sempre aparecia a divagar, vestida de branco, com um jarro de água. Então, ele reconta para o leitor o que lhe foi passado. A história se passa entre a filha de um alcaide mouro e um líder guerreiro cristão, capturado e feito de prisioneiro pelo exército árabe. Durante sua estadia com os



mouros, ele conhece a bela moura e se apaixona perdidamente:

Durante su cautiverio logró ver a la hija del alcaide moro, de cuya hermosura tenía noticias por la fama antes de conocerla; pero cuando la hubo conocido la encontró tan superior a la idea que de ella se había formado, que no pudo resistir a la seducción de sus encantos, y se enamoró perdidamente de un objeto para él imposible. (BÉCQUER, 2015).

Na versão de João Simões Lopes Neto, a princesa moura já aparece ao Sacristão no corpo da Teiniaguá:

Eu vi, vi o milagre de ferver toda uma lagoa..., ferver, sem fogo que se visse! [...] E veio crescendo para a barranca, e saiu e tomou terra, e sem medo e sem ameaça veio andando para mim a sempre escapada maravilha..., maravilha que os que nunca viram juravam sempre ser – verdade – e que eu, que estava vendo, ainda jurava ser – mentira! – Era a teiniaguá, de cabeça de pedra luzente [...]. (LOPES NETO, 1913, p. 25-26).

O sacristão aprisiona a Teiniaguá, porém lhe dá água e mel fino. A princesa, então, aparece para ele, pois foi o único que lhe aprisionou sem intenções gananciosas. Assim como na lenda de Bécquer, o homem se apaixona perdidamente pela sedutora e intocada princesa, mas é descoberto pelos santos padres:

Uma noite ela quis misturar o mel do seu sustento com o vinho do santo sacrifício; e eu fui, busquei no altar o copo de ouro consagrado, todo lavorado de palmas e resplendores; e trouxe-o, transbordante, transbordando... De boca para boca, por lábios incendiados o

passamos... E embebedados, caímos abraçados. Sol nado, despertei; estava cercado pelos santos padres. [...] Nem tanto era preciso para ser logo jungido em manilhas de ferro (LOPES NETO, 1913, p. 30).

Na lenda de Gustavo Bécquer, o amor do líder cristão e da filha do alcaide mouro também é descoberto por um vigia da torre do castelo árabe. Ele foge com sua amada e ambos se refugiam em uma furna subterrânea, pois o cristão tinha muita sede e a bela moura sabia que perto de lá corria um rio (Alhama). Ambos ficam lá refugiados, mas são atingidos por uma flecha de um soldado árabe. Então, prestes a morrer, o cristão pede para que sua amada se converta para sua religião, sendo seu pedido aceito.

Al otro día, el soldado que disparó la saeta vio un rastro de sangre a la orilla del río, y siguiéndolo, entró en la cueva, donde encontró los cadáveres del caballero y su amada, que aún vienen por las noches a vagar por estos contornos. (BÉCQUER, 2015).

Nesta história, os espíritos do cristão e da filha do alcaide mouro ficaram a divagar pela furna subterrânea, a qual, no início da narrativa, foi mencionada pelo trabalhador que apresentou a história ao narrador. Percebe-se a semelhança com a lenda de João Simões Lopes Neto, na qual também há a princesa moura Teiniaguá e o Sacristão vivendo juntos, num feitiço, dentro da Salamanca do Jaraú.

A lenda de Simões também traz a personagem ícone do escritor, Blau Nunes. O gaúcho famoso dos *Contos gauchescos*, vaqueano, tropeiro, contador de histórias e vivências, e que convida o interlocutor para conhecer suas



experiências vivencia as sete provas da Salamanca do Jarau.

No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo de ser (CANDIDO, 1968, p. 59).

Na lenda, Blau Nunes é jovem, “guasca de bom porte”, e durante sua busca pelo boi barroso, que simboliza a felicidade e a sorte, encontra o sacristão, que lhe conta sua história e o convida para entrar na Salamanca e enfrentar os desafios. Nos *Contos Gauchescos*, embora a obra tenha sido publicada previamente a *Lendas do Sul*, Blau, de oitenta e oito anos, “todos os dentes”, narra as histórias e suas memórias depois que está mais velho, e todas as experiências vividas em sua juventude lhe dão um ar de maturidade e sabedoria. Blau é personagem marcante da obra de Simões Lopes Neto, e é possível ver sua grandiosidade na maneira que ela é apresentada ou se ela própria se apresenta, durante os Contos.

A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação (CANDIDO, 1968, p. 59).

Candido (1968) traz a terminologia de “personagem de natureza”, criada por Johnson no século XVIII, a qual afirma que as personagens são apresentadas pelo seu modo íntimo de ser, impedindo que tenham a regularidade dos outros, não sendo imediatamente identificáveis. São características que podem ser atribuídas a Blau Nunes, por ir contando um pouco de si a cada conto, apresentando um pouco de seu íntimo e seu interior; juntamente com suas atuações inesperadas na lenda A Salamanca do Jarau. O tropeiro é aquela personagem construída a partir de um modelo real de gaúcho, conhecido por Simões, servindo de ponto de partida.

Segundo Chiappini (2002), desde sempre houve um narrador mediando os fatos narrados e o público. Porém, com o passar do tempo, as histórias contadas pelos homens foram-se complicando, e o narrador foi progressivamente se ocultando, ou atrás de outros narradores ou atrás dos fatos narrados, que aos poucos se narram a si próprios; ou atrás de uma voz que nos fala, velando e desvelando narrador e personagem. Nas palavras da autora: “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso narração e ficção praticamente nascem juntas” (p. 6).

As narrações na lenda “A Salamanca do Jarau” são um aspecto a ser notado e trabalhado. Blau Nunes não é apresentado, na lenda A Salamanca do Jarau, como narrador-personagem (como é apresentado nos *Contos Gauchescos*). Aqui, Blau é introduzido ao leitor como personagem atuante através de um narrador em terceira pessoa. Há, na lenda, um narrador que, na visão de Jean Pouillon, apresenta uma visão por trás, na qual



(...) o narrador domina todo um saber sobre a vida da personagem (...) Sabe de onde parte e para onde se dirige, na narração, o que pensam, fazem e dizem as personagens; uma espécie de Deus, ou demiurgo que lhes tolhe a liberdade. (CHIAPPINI, 2002, p. 19-20).

Sendo assim, na lenda A Salamanca do Jarau, Blau é narrado, diferentemente de sua condição como narrador-personagem na obra *Contos Gauchescos*. A condução narrativa por um narrador em primeira pessoa depende de sua condição de personagem envolvida com os acontecimentos a serem apresentados e narrados na história, e tudo que é apresentado na história depende exclusivamente da percepção da personagem (BRAIT, 2000).

O narrador entre a obra *Contos Gauchescos* e *Lendas do Sul* se apresentam em vários aspectos. Ambos pertencem ao domínio da ficção séria, de fundo épico-trágico, apoiando-se e desenvolvendo-se de maneira simples da narrativa oral, tais como o caso, a lenda e o mito. O narrador (também popular) acaba sendo um ponto de contato entre os dois livros: em ambos encontra-se a voz de Blau Nunes, o velho peão da estância. Nos *Contos gauchescos* essa presença é mais direta, pois a palavra lhe é passada através de um narrador culto em terceira pessoa, para que Blau conte suas vivências. Nas *Lendas do Sul* a presença de Blau é mediatisada por um narrador em terceira pessoa, mas que, na maior parte das vezes, se identifica com a voz popular, numa espécie de discurso indireto livre: voz do próprio blau ou, quando recua a um tempo anterior ao dele, de um antepassado igualmente popular, como sua velha avó tapejara (CHIAPPINI, 1988).

A própria narrativa de Simões apresenta ao leitor duas versões da lenda da Teiniaguá. No

íncio da obra, quando Blau encontra o Sacristão, conta-lhe o que ouvia de sua avó, uma versão estereotipada sobre a história da Teiniaguá, na época da Reconquista. A outra versão é trazida pelo próprio Sacristão, que se passa na época das reduções jesuíticas, que se dispersavam entre o sul do Brasil, Paraguai, Argentina e província de Corrientes (onde se localizava a redução de Santo Tomé, na qual ficava a Igreja São Tomé em que o Sacristão trabalhava).

Convém recordar que o primeiro povoamento - branco - do Rio Grande do Sul foi espanhol; seu poder e influência estenderam-se até depois da conquista das Missões; provém disso que as velhas lendas rio-grandenses acham-se tramadas no acervo platino de antanho. Vem da Ibéria, a topar-se com a ingênuo e confusa tradição guaranítica, a mescla cristã-árabe de abusões e misticismo, dos encantamentos e dos milagres; desses elementos, confundidos e abrumados (p. ex. a salamanca do cerro do Jarau), nasceram idealizações novas e típicas, adaptadas ou decorrentes do meio físico e das gentes ainda na crassa infância das concepções. (CHIAPPINI, 1998, p. 131).

A versão que Blau conta ao Sacristão, quando está em busca do Boi Barroso, lhe foi contada por sua avó, o que traz a ideia de que a lenda passou por diversas gerações, sendo, então, modificada com o tempo. Tal versão possui uma impressão sólida acerca dos fatos, com alguns exageros apresentados, especialmente com relação ao comportamento dos mouros:

Num mês de quaresma os mouros escarneceram muito do jejum dos batizados, e logo perderam uma batalha muito pelejada; e vencidos foram obrigados a ajoelharem-se ao pé da Cruz Bendita... e a baterem nos peitos, pedindo perdão... Então, depois, alguns, fingidos de cristãos, passaram o mar e vieram dar nestas



terras sossegadas, procurando riquezas, ouro, prata, pedras finas, gomas cheiroosas... riquezas para levantar de novo o seu poder e alçar de novo a Meia-Lua sobre a Estrela de Belém... (LOPES NETO, 1913, p. 21).

A maneira em que a princesa moura é representada também é diferente nas duas versões. Na narrativa de Blau, a Teiniaguá é descrita como uma fada, uma feiticeira encantada e que tem poderes. Vinda junto com os mouros, a "fada velha" guardava um condão mágico. A princesa era poderosa, ajudando na travessia dos mouros dentro dos navios, passando despercebida pelos padres religiosos. Raptada por Anhangá-Pitã, foi por ele introduzida aos segredos dos tesouros mágicos das furnas: "só não tomou tenência que a teiniaguá era mulher..." (1913, p. 23), deixando a entender seus poderes de sedução. A descrição apresentada por Blau Nunes sobre a princesa é objetiva e sintética, por ser uma história estereotipada vinda de gerações atrás. Tal semelhança da teiniaguá é diferente do que o próprio Sacristão apresenta em sua narrativa, pois este realmente era personagem atuante da história em questão, que se relacionou pessoalmente com a princesa, conhecendo-a melhor e reconhecendo-a como um ser humano capaz de amar e ser amado.

A relação entre a princesa moura e o sacristão cristão aconteceu em um período em que as duas nações estavam em conflito: a tomada da península Ibérica pelos árabes e a tentativa de retomada pelos europeus.

O evento em exame constitui a rememoração de experiências originadas no medievo. Diz respeito ao modo de relacionamento entre as populações cristãs e as populações islâmicas instaladas na Península Ibérica. Sua dimensão religiosa apresenta-se já no espaço em que

transcorre (perto de igrejas católicas, em dias santos), ou nas etapas em que se realiza: proposta de batismo, recusa dos mouros, luta e vitória cristã, submissão e conversão dos derrotados (MACEDO, 2000, p. 4).

A história contada pelo Sacristão traz a versão "real" dos fatos, pois ele era personagem dos conflitos que um tempo depois viraram a lenda. Por isso, temos uma versão mais detalhada e reflexiva, na qual estão apresentados os sentimentos da personagem, uma história mais humana, que mostra seu amor pela princesa moura e os obstáculos que enfrentaram frente o ódio e o fanatismo dos homens que o condenaram a morte. Sua narrativa envolve o amor, a paixão, o encantamento e o sacrifício de ambas as partes. Desde o primeiro encontro entre os amantes, já houve uma sincera afinidade, pois o sacristão foi o único que não a procurou de maneira gananciosa.

Durante seu relacionamento, há a sensualidade e a essência feminina da moura explicitada através dos relatos do sacristão:

(...) porque olhos de amor, tão soberanos e cativos, em mil vidas de homem outros se não viram! (...) Cada noite era meu ninho o regaço da moura; mas, quando batia a alva, ela desaparecia ante a minha face cavada de olheiras... (LOPES NETO, 1913, p. 30).

Em meio a esses momentos fervorosos, o casal é descoberto e a teiniaguá é rotulada pelos cristãos como "bicho imundo, que era bicho e mulher moura, falsa, sedutora e feiticeira" (1913, p. 31). Porém, quebrando esses preconceitos, a princesa salva seu amado, e por ele é lembrada:



(...) mas também ouvindo com os ouvidos do pensamento o chamado carinhoso da teiniaguá; (...) mas os olhos do meu pensamento viam a tentação do riso mimoso da teiniaguá; (...) mas o faro do pensamento sorvia a essência das flores do mel fino de que a teiniaguá tanto gostava; (...) a língua de minha boca saboreava os beijos da teiniaguá, doces e macios (...). (1913, p. 35).

Os relatos do sacristão reconhecem os poderes de sedução e encantamento da teiniaguá: “ia eu começando o meu fadário, todo dado à teiniaguá, que me enfeitiçou de amor, pelo seu amor de princesa moura, pelo seu amor de mulher, que vale mais que o destino de homem!...” (p. 35). Porém, ele a reconhece como ser humano, narrando sua história de amor, seus desafios, os sacrifícios que ambos fizeram para continuarem juntos um ao outro. Tal narrativa é tão impactante que Blau amadurece suas ideias acerca da história da Salamanca do Cerro do Jarau, estando disposto a vivenciar as sete provas e libertando o casal de namorados.

Outra história que traz a princesa moura envolve o oficial Bento Manoel Ribeiro que, para Fagundes (1998, p. 5) era “homem de personalidade difícil e caprichosa e sem convicção liberal, seguidor de seus próprios interesses”. Para isso, é necessário adentrar um pouco no contexto da Revolução Farroupilha, que foi um movimento político-militar que iniciou em setembro de 1835, contra o imperialismo brasileiro. A Revolução Farroupilha, também chamada de Guerra dos Farrapos, surgiu no Rio Grande do Sul e tornou-se a mais longa revolta brasileira. A revolta durou 10 anos e foi liderada pela classe dominante gaúcha, fazendeiros de gado, havendo também soldados mais pobres, que

serviam como massa de apoio no processo de luta.

Muitas eram as causas da revolução. Segundo Fagundes (1998), o Rio Grande do Sul tinha 14 municípios e uma população de aproximadamente 150 mil habitantes, porém, não havia nenhuma escola pública e nenhuma ponte ou estrada em boas condições. Os impostos sobre o gado em pé e sobre o charque (principais produtos da Província) eram abusivos. O centro do Brasil procurava comprar o charque platino, ao invés do riograndense. Sendo assim, exaltados pela independência e revoltados contra o império brasileiro, uma parcela da população se rebelou. Houve então uma divisão entre Liberais (farrapos) e Conservadores. Os riograndenses (líderes liberais) achavam boa a ideia de uma organização do Uruguai como um Estado independente e soberano entre Argentina e Brasil.

Neste contexto, há alguns nomes que se destacam, entre eles Bento Gonçalves da Silva, guerrilheiro da Guarda Nacional e comandante dos gaúchos, e Bento Manuel, que não escolhia seu partido, visto com maus olhos por lutar junto aos farrapos e, depois, trocar de lado e defender o Império.

Diz a lenda que Bento Manoel Ribeiro fez um pacto com a Teiniaguá, por ter ciúmes do líder Bento Gonçalves. A minissérie “A Casa das Sete Mulheres”, produzida pela Rede Globo e exibida em 2003, mostra que Bento Manoel desejava Caetana, mulher de Bento Gonçalves. Não se sabe os verdadeiros motivos do pacto com a Teiniaguá, porém, Magalhães (2003) coloca:

Jamais se ouviu falar que Bento Manoel Ribeiro, na vida real, amasse ou desejasse Caetana, a mulher do presidente da República Rio-



Grandense, Bento Gonçalves da Silva, sempre seu tocaio, mas ora seu colega, ora seu adversário de armas. Sequer Letícia Wierzchowski, no seu romance que virou best seller, desenvolve essa fantasia. A invenção é mesmo dos autores da telenovela - ou minissérie, como queiram. E, cá para nós, parece-me que não traz qualquer prejuízo e só ajuda positivamente a emprestar mais um mistério à trama. [...] Ainda a propósito da personagem, estão repetindo com inteira veracidade, no decorrer da minissérie, que o povo atribuía a fortuna de Bento Manuel (um dos estancieiros mais ricos da sua época) a um pacto que fez com a teiniaguá, uma vez que era proprietário das terras onde está situado, no município de Quaraí, o cerro, a Salamanca onde vivia, conforme a lenda, a serpente encantada, que seduziu, mas não dobrou Blau Nunes. Essa sua estância - e isso poucos sabem - foi mais tarde adquirida por Joaquim José de Assumpção, Barão de Jarau, charqueador de Pelotas e, diz-se, dono da maior fortuna do Rio Grande do Sul, porém mais para o final daquele século.

Outra versão que também traz a história da Salamanca do Jarau foi produzida pela RBS TV, exibida em 30 de Julho de 2013. Nela, é passado ao interlocutor que uma princesa moura vinda da Espanha foi morar em uma caverna no Cerro do Jarau. A Fig. 1 mostra a imagem que retrata a princesa na lenda:



Na narração da lenda, não é colocado que a princesa é transformada em salamandra por Anhangá-Pitã, apenas é ilustrado nas imagens (Fig. 2). Depois, é mencionado que a princesa se transforma todas as noites em uma salamandra encantada com a “cabeça em chamas” e que um dia ela e um sacristão jesuíta se apaixonaram e viveram um intenso amor secreto.



No meio da narração, é esclarecido ao público o que é uma salamandra e de onde este animal provém. Vindo da Europa, muitas lendas sobre bruxaria envolviam tal anfíbio. No final da lenda, é colocado que há boatos de que a princesa moura se transformou em uma índia e, o sacristão jesuíta, num gaúcho. Sendo assim, desta união, teria surgido o povo gaúcho. É interessante notar que esta informação acrescentada nesta versão da lenda não foi mencionada em nenhuma das lendas exploradas anteriormente neste trabalho.

Ao longo deste estudo, foi possível perceber que a lenda da Salamanca do Jarau possui inúmeras versões, mas que, mesmo assim, todas elas apresentam alguns elementos em comum: há a presença de uma Salamanca encantada, de uma princesa moura, de um

sacerdote visitante da Salamanca, e o relacionamento entre os dois. Por ser uma lenda muito antiga, foi sofrendo algumas adaptações conforme o tempo foi passando, mas permanecendo (n)o desejo impossível de Blau Nunes que abre mão de tudo pela “- Teiniaguá encantada! Eu te queria a ti, porque tu és tudo... És tudo o que eu não sei o que é, porém que atino que existe fora de mim, em volta de mim, superior a mim... Eu te queria a ti, teiniaguá encantada!...” (LOPES NETO, 1913, p. 45)

Referências

- BÉCQUER, Gustavo. *La cuerva de la mora*. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obras-visor/obras-de-gustavo-a-becquer-0/html/ff0ed3e0-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>>. Acesso em 18 set 2015.
- BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 2000.
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem da ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CHIAPPINI, Lígia. In: LOPES NETO, João Simões. **Contos Gauchescos, Lendas do Sul e Casos do Romualdo**. Rio de Janeiro: Presença, 1988.
- FAGUNDES, Antonio Augusto. **História do Rio Grande do Sul**. 4 ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1998.
- GRANADA, Daniel. **Reseña histórico-descriptiva de antiguas y modernas supersticiones del río de la Plata**. Montevideo: A. Barreiro y Ramos, 1896.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)**. 10 ed. São Paulo: Ática, 2002.
- LOPES NETO, João Simões. **Lendas do Sul**. Pelotas: Echenique & C. Editores, 1913.

MACEDO, José Rivair. **Mouros e cristãos: a ritualização da conquista no velho e no novo mundo**. In: Francisco das Neves ALVES (org). Brasil 2000 - Quinhentos anos do processo colonizatório: continuidades e rupturas. Rio Grande, RS: Fundação Universidade Federal do Rio Grande - FURG, 2000, pp. 9-28.

MAGALHÃES, Mário Osório. Sobre Bento Manoel. **Diário Popular**, Pelotas, 23 abr. 2003.

PINTO, Aureliano de Figueiredo. Simões Lopes Netto. In: _____. *Romances de Estância e Querência II. Armorial de estância e outros poemas*. Porto Alegre: Sulina, 1963. p. 72.

RBS TV RS INSTITUCIONAL. A lenda da Salamanca do Jarau faz parte de você. Disponível em: <<http://globotv.globo.com/rbs-rs/rbs-tv-rs-institucional/v/a-lenda-da-salamanca-do-jarau-faz-parte-de-voce/2724842/>>. Acesso em: 27 nov 2015.



ESCRITORAS NO MATO GROSSO DO SUL

WRITERS IN MATO GROSSO DO SUL

Karina Kristiane Vicelli

Doutora em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul -Brasil. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso do Sul - Brasil.

E-mail: : karina.vicelli@ifms.edu.br.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5512-4391>

RESUMO: O projeto 'Escritoras no Mato Grosso do Sul' é desenvolvido por um grupo de pesquisadoras que visa localizar e cadastrar as mulheres que escrevem em Mato Grosso do Sul, a fim de registrar as produções literárias e científicas que tenham sido publicadas em livro físico ou meio virtual, com o intuito de contribuir para uma elaboração histórica mais inclusiva em relação ao gênero feminino no estado. O que se objetiva é dar visibilidade à escrita literária e científica feita por mulheres, estimular a leitura dessas obras, ao mesmo tempo em que instrumentaliza e empodera jovens pesquisadoras por meio da escrita. Para tanto, as meninas e mulheres envolvidas, além de manterem as informações já coletadas e cadastradas na página www.escritorasms.tumblr, continuam a procurar por mais escritoras, (re)escrevendo suas biografias, indicando onde localizar as suas obras via o website e ministrando oficinas de escrita.

Palavras-chave: escritoras; Mato Grosso do Sul; gênero; mulheres; escrita feminina.

ABSTRACT: The project 'Writers in Mato Grosso do Sul' is developed by a group of researchers who aim to locate and register women who write in Mato Grosso do Sul, in order to record literary and scientific productions that have been published in a physical book or medium virtual, with the aim of contributing to a more inclusive historical development in relation to the female gender in the state. The objective is to give visibility to literary and scientific writing done by women, to encourage the reading of these works, while at the same time instrumentalizing and empowering young researchers through writing. To this end, the girls and women involved, in addition to maintaining the information already collected and registered on the page www.escritorasms.tumblr, continue to look for more writers, (re)writing their biographies, indicating where to find their works by the website and teaching writing workshops.

Keywords: female writers; Mato Grosso do Sul; gender; women; female writing.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Mary Del Piore em sua obra *História das mulheres no Brasil* (2006, p.7) propõe contar a vida de brasileiras com o intuito de atingir a todos os tipos de leitores e leitoras. A partir dessa perspectiva, percebe-se o quanto é importante lutar pelo reconhecimento e os direitos das mulheres, e, principalmente, pesquisá-las, lê-las e documentá-las, a fim de combater o apagamento e o esquecimento dessas "sobreviventes e guerreiras", como bem ponderou a autora (2006, p.01).

A partir dessa comprovação é que se desdobra o presente artigo, que objetiva o compartilhamento de resultados parciais alcançados pelo projeto de pesquisa "Escritoras no Mato Grosso do Sul", desenvolvido no Instituto Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus Dourados, aprovado pela chamada¹ FUNDECT² nº15/2022 – Programa de Iniciação Científica e Tecnológica do Estado de Mato Grosso do Sul 2022 (PICTEC MS II) e classificado no edital (PICTEC MS III).

Importante ressaltar que a primeira fase do projeto se trata de uma pesquisa desenvolvida pela orientadora, professora de Ensino Básico Técnico e Tecnológico, da disciplina de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, e, meninas³, que cursaram o Ensino Médio Técnico Integrado em Informática para Internet. Consequentemente, foi escrito com o propósito de atender aos objetivos gerais do edital ao qual foi submetido e aprovado, e, principalmente, enquanto um dos objetivos específicos visava

¹ A chamada selecionou 100 projetos, cada projeto foi contemplado com uma bolsa de 12 meses para o professor-orientador, vinculado a escola pública e com quatro estudantes da mesma escola com bolsas de 12 meses.

² Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso do Sul.

³ A primeira equipe foi composta pelas estudantes e respectivas localidades: Ana Laura Dias Garcia (Jateí-MS), Ana Julia Souza Silva Leite (Fátima do Sul - MS), Edilaine Rodrigues Rocha (Jateí-MS) e Maria Clara Narciso Maciel (Vila Vargas-MS).



levar a pesquisa a lugares recônditos e a estudantes que até então não tiveram contato com o processo acadêmico, interiorizando e espraiando a ciência aos que mais precisam:

a) despertar a vocação científica e incentivar talentos potenciais entre estudantes do ensino médio e técnico integrado de nível médio da Rede Pública municipal, estadual ou federal, mediante participação em atividades de pesquisa científica e/ou tecnológica, orientadas por professor vinculado a Instituições de Ensino Médio Públicas; b) contribuir para a formação continuada de professores para a Educação Básica no Estado de Mato Grosso do Sul; c) implementar projetos de pesquisa científica e tecnológica em infraestruturas adequadas à realização das atividades de pesquisa do bolsista tendo em vista a melhoria do ensino nas escolas públicas dos municípios envolvidos; e d) qualificar estudantes do Ensino Médio de Mato Grosso do Sul a prosseguirem seu aprendizado de modo continuado, contribuindo para uma formação que responda às demandas da sociedade moderna, em especial àquelas relacionadas às prioridades do Estado.⁴

Comprovando a necessidade urgente da instrumentalização das mais diversas camadas da sociedade, e mais especificamente, das meninas e mulheres, via a pesquisa, a sororidade, e a eficiência do processo de conscientização por meio do olhar para a(s) outra(s), fazendo com que a ciência seja um percurso importante e necessário para a valorização delas, enquanto produtoras de saberes.

O projeto *Escritoras no Mato Grosso do Sul* trabalha no sentido desse constructo coletivo de dar destaque e manter uma busca constante, e se possível, incessante, por mulheres que fizeram e fazem a diferença no país, mais especificamente, pelas escritoras em Mato Grosso do Sul, ou que tenham alguma relação com o estado, seja devido a origem, às publicações, aos estudos ou ao trabalho. No entanto, o grande resultado do projeto tem sido o empoderamento de meninas e mulheres por meio da pesquisa e da escrita em suas mais variadas nuances, já que ao longo do processo as orientandas tornaram-se escritoras obtendo êxito nas atividades, intuitos acadêmicos⁵ e na participação em eventos.

Quando falamos em mulher é preciso lembrar que a condição feminina é, sempre, plural. Se é legítimo entender que as mulheres formam um grupo social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, por outro lado, a vivência feminina não é una. (Spelman, 1988; Young, 1997, *apud* Dalcastagnè, p. 96).

Dessa forma, a partir de um cosmo específico que é o estado de Mato Grosso do Sul, o trabalho visa fornecer mais autoras para o *corpus* de pesquisas sobre escritoras no Brasil e no mundo. “Nessa perspectiva, a história das mulheres é fundamental para se compreender a história geral: a do Brasil” (Del Priore, p.08). O arcabouço construído pelo projeto contribui para estabelecer “o cruzamento das trajetórias femininas nas representações, no sonho, na

⁴ Disponível em <https://www.funect.ms.gov.br/pictec-2022/>. Acesso em 29 de março de 2024.

⁵ Ana Laura Dias Garcia cursa Direito na UNIGRAN e trabalha no cartório do município de Jateí-MS; Ana Julia Souza Silva Leite cursa Sistemas de Informação na UFGD e foi contratada em seu local de estágio enquanto ainda fazia o Ensino Médio Técnico; Edilaine Rodrigues Rocha cursa Relações Internacionais da UFGD e Maria Clara Narciso Maciel cursa Direito na UNIGRAN.



história política e na vida social" (Del Priore, p.9). De uma certa forma, colaborando com um asseio de Mary Del Priore uma vez que

ainda faltam mais historiadores, homens e mulheres, que interpretem com maior frequência o estabelecimento, a gênese e a importância dos fatos históricos que envolvem as mulheres; faltam mais pesquisas regionais ou sínteses que nos permitam resgatá-los de regiões do país onde o tema ainda não despertou vocações. (2006, p. 09).

Ademais, mesmo as escritoras brasileiras que já foram amplamente estudadas e reconhecidas, não estão inseridas sistematicamente no cânone literário e continuam a ser invisibilizadas acabando por perpetuar "esses ocultamentos e sequestros" (Salgado, p. 14), fazendo com que a educação e a história do Brasil sejam incompletas e marcadas pela égide do patriarcado e machismo, delegando às mulheres um lugar de plano de fundo e não de agentes, visionárias e transformadoras que foram no andar de suas trajetórias e na construção do país.

Esse tipo de apagamento se acentua em instituições de uma forma geral, como podemos constatar na própria estrutura da Academia Sul Mato-Grossense de Letras que possui 40 patronos⁶, todos homens, e raros registros de mulheres participantes. Esse dado alarmante comprova a marginalização das escritoras no Mato Grosso do Sul. Aliás, a própria fundação da Academia Brasileira de

Letras (ABL), em 1897, já começou colocando a mulher à deriva, tendo em vista que Júlia Lopes de Almeida⁷ ajudou a criá-la, mas quem assumiu uma cadeira na instituição, foi o seu marido, e seu nome foi apagado do quadro de fundadores (Fanini, 2009). E somente em pleno século XXI, no ano de 2024, é que houve a entrada da 11^a mulher na ABL⁸, a historiadora Lilia Moritz Schwarcz, ocupando a cadeira de Alberto da Costa Silva.

Essa estrutura adotada pelas academias, demonstra ser um reflexo da sociedade, uma vez em que o patriarcado determina quem são os escritores de um espaço, e, consequentemente, de um país. E o Brasil continua, infelizmente, a apagar as mulheres de sua história, e consequentemente a ter uma construção identitária pouco democrática em relação a questão do gênero.

E esses não são os únicos episódios da história e da literatura brasileira, antes mesmo de Júlia Lopes de Almeida, temos o caso de Maria Firmina dos Reis, autora do romance *Úrsula*⁹, que teve que publicar sob pseudônimo masculino e só recentemente passou a ser reconhecida e incluída em livros didáticos. Contudo, esses movimentos são frutos de pesquisas recentes, e, portanto, ainda há muitas mulheres a serem reconhecidas, valorizadas e inseridas devidamente na história.

Por estes e tantos outros motivos, faz-se mister colocar as mulheres escritoras do/no Mato Grosso do Sul como parte importante e

⁶ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Academia_Sul-Mato-Grossense_de_Letras. Acesso em 30 de junho de 2022.

⁷ Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/escritora-mais-publicada-da-primeira-republica-foi-vetada-na-abl/>. Acesso em 29 de junho de 2022.

⁸ Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/lilia-schwarcz-e-eleita-como-imortal-da-academia-brasileira-de-letras/>. Acesso em 03 de abril de 2024.

⁹ Considerado o primeiro romance afro-brasileiro escrito no país.



integrante da constituição da nação, a fim de combater-se a desigualdade de gêneros. Para tanto, é preciso alçá-las aos seus devidos lugares, uma vez que “se a consciência que a mulher adquire de si mesma não é definida unicamente pela sexualidade. Ela reflete uma situação que depende da estrutura econômica da sociedade, estrutura que traduz o grau de evolução técnica a que chegou à humanidade” (Bevouir, 1970, p.73). Essa reflexão indica que as mulheres, de uma maneira geral, precisam ser resgatadas e inseridas na construção da história do Brasil, e, que é preciso avançarmos na questão da igualdade de gênero, para que possamos progredir enquanto sociedade mais humana e justa.

Tendo em vista a problemática apresentada, o projeto combate esse círculo vicioso do apagamento da escrita feminina, e constrói um arcabouço permanente em que essas mulheres, escritoras literárias e/ou acadêmicas, são agrupadas. Esse levantamento de dados, a priori quantitativo, torna-se fonte de consulta para novas pesquisas e a partir dele podem ser feitas outras reflexões. Para tanto, a princípio vale-se da internet como suporte, os dados coletados são mantidos, organizados e inseridos na página www.escritorasms.tumblr. As escritoras localizadas têm a foto (quando disponível) e/ou a imagem de uma de suas obras, uma minibiografia, parte de sua bibliografia e a indicação de possíveis links ou locais em que se possa localizar as suas obras. E essas postagens também são divulgadas no Instagram @escritorasms e no canal do Youtube *Escrivtoras MS*.

Por meio dessa coleta de dados cria-se uma extensa rede de relações ofertando uma variedade de vivências e de conhecimentos a serem experimentados e adquiridos por meio da leitura das postagens, e das indicações de

onde encontrar as obras dessas mulheres. Dessa forma, é possível ter uma visão ampla da ação e da contribuição dessas escritoras ao longo da constituição da identidade da escrita feminina no estado, e o resultado desse levantamento pode servir como potencializador para novos talentos e projetos futuros, relacionados a produção de escrita feminina no/do estado de Mato Grosso do Sul.

2 POTÊNCIAS SILENCIADAS

Adriana Alberti, Ana Maria Bernardelli, Danielle Ferreira, Denise Silva, Diana Pilatti, Dora Ribeiro, Elizabeth Nogueira da Fonseca, Enilda Mougenot Pires, Fernanda Ebling, Ileides Muller, Jaceguara Dantas da Silva, Joseane Francisco, Flora Thomé, Lélia Rita Ribeiro, Maria Adélia Menegazzo, Maria da Glória Sá Rosa, Marlene Mourão(Peninha), Odila Schwingel Lange, Raquel Naveira, Rosana Cristina Zanelatto Santos, Ruth Hellmann, Tânia Souza, Theresa Hilcar, entre tantas outras, são mulheres que produzem/produziram conteúdo escrito vinculado de alguma forma ao estado de Mato Grosso do Sul, no entanto, a maioria ainda é invisibilizada devido a desigualdade de gêneros, tanto no universo cultural-literário, quanto nos meios acadêmicos. Para Dalcastagnè (2012, p.89) “quando se afirma que algo é invisível, a situação é, de algum modo, tornada objetiva. Ser invisível seria a qualidade de um objeto (uma pessoa, um grupo de pessoas). Mas, talvez, o reverso da invisibilidade seja justamente a dificuldade de enxergar”.

O fato de existirem diversas autoras sul-mato-grossenses ou que consideram o estado como



o seu local de fala, que publicaram e publicam as suas obras e não recebem a devida atenção, ou seja, não enxergadas pela maioria, foi o *leitmotiv* para a elaboração deste projeto. Considerando que a fundação do estado de Mato Grosso do Sul ocorreu em 11 de outubro de 1977, há em torno de 45 anos para elaborar-se uma visão da produção de escrita feminina local/regional, uma vez que essas mulheres não estão listadas e identificadas em conjunto, sofrendo consequentemente um apagamento histórico e uma diluição de seus potentes movimentos e passagens no tempo silenciados.

Refletindo e pesquisando sobre o circuito geográfico, mais especificamente o contexto da produção escrita de mulheres no/do Mato Grosso do Sul, não foram encontrados documentos, acervos ou sites que as reunisse. Há publicações esparsas na internet, livros dispersos em escolas e bibliotecas, muito acervo pessoal a ser revisado, alguns estudos sobre algumas escritoras com a publicação de obras já consolidada, daí a importância de alocá-las juntas. Unidas em apenas um documento, isto permite enxergar a dimensão do número de mulheres escritoras que atuaram e atuam no estado. Assim, facilita-se o reconhecimento, evita-se e combate-se o apagamento histórico. Para tanto, a pesquisa as resgata e dá-lhes um espaço, localizando essas escritoras sul-mato-grossenses e cadastrando-as em uma página na internet.

Agrupadas em um website, é possível visualizar a real dimensão do número de mulheres que escreveram e escrevem no Mato Grosso do Sul, uma vez que de fevereiro de

2023 a março de 2024 foram listadas 222 escritoras, sendo que 40 são nascidas no estado¹⁰. Facilitar essa visualização com uma linguagem simples e acessível a diversos públicos, de forma palatável, promove o reconhecimento em inúmeras esferas sociais e evita o apagamento histórico. Em 2023 foi possível concentrá-las e alocá-las na página, e o projeto segue refinando esses dados e os atualizando¹¹.

Na primeira fase do projeto, o que se propôs foi um levantamento quantitativo de escritoras do estado, na segunda fase, além de manter a continuidade desse levantamento, apuram-se e organizam-se os dados já coletados, amplia-se a divulgação das escritoras já catalogadas, realizando entrevistas com escritoras que produzem contemporaneamente e postando homenagens às escritoras do passado. Construindo assim, um arcabouço de possibilidades para se promover os estudos dessas produções.

Metodologicamente, são feitas reuniões semanais de orientação e estudos dos textos das referências e das autoras encontradas. Nessas reuniões são definidas as metas mensais. As orientandas possuem um caderno de bordo para registrarem as atividades desenvolvidas e uma pasta para guardarem o material impresso coletado. Os dados das escritoras foram inseridos em uma planilha, elaborando-se um banco de dados. Foi criado um e-mail do projeto, o escritorasms@ifms.edu.br para quem quiser encaminhar indicação de escritoras, e essas

¹⁰ O levantamento do local de nascimento e o espaço geográfico com o qual as escritoras se identificam, produzem nele/sobre ainda está em andamento, e é uma das metas do ano de 2024.

¹¹ Em meados de 2023 uma nova equipe foi formada, a fim de continuar o projeto. As orientandas veteranas montaram uma seleção interna que foi amplamente divulgada na escola, a partir do preenchimento de um questionário e de entrevistas foram selecionadas as componentes da segunda equipe: Isabella Dias Garcia (Jateí-MS), Julia Alves Araújo (Dourados - MS), Marina Signor Tirloni (Dourados-MS) e Sofia Lopes de Souza (Glória de Dourados-MS).



informações são analisadas, descartadas e/ou inseridas pela equipe.

Quanto ao recorte temporal, cadastram-se escritoras desde a data da criação do estado, 11 de outubro de 1977, até o momento do desenvolvimento da pesquisa, nos anos de 2022 e 2024. A princípio o critério para a inserção da escritora no website era a publicação de pelo menos um livro físico ou e-book, no entanto, apareçam escritoras que escreveram/escrevem em outros formatos, as mesmas passaram a ser inseridas, uma vez que o objetivo principal do projeto é listá-las e quantificá-las. Sendo assim, a pesquisa não entra no mérito de julgar a qualidade da produção, tendo em vista as dificuldades que as mulheres encontraram e ainda encontram para conseguir publicar. Posteriormente, a coleta das informações da produção escrita feminina será dividida em duas grandes frentes: escritas literárias e escritas acadêmicas.

As escritas literárias terão subdivisões como: Romance, Novela, Conto, Crônica e Poesia. E as escritas acadêmicas serão subdivididas pelas grandes áreas delimitadas pelo CNPq¹²: Ciências Exatas e da Terra; Ciências Biológicas; Engenharias; Ciências da Saúde; Ciências Agrárias; Ciências Sociais Aplicadas; Ciências Humanas; Linguística, Letras e Artes¹³. Outro critério importante a ser considerado é se a escritora nasceu no estado de Mato Grosso do Sul, ou se identifica com esse espaço, seja pelo fato de residir, trabalhar e/ou estudar na

região, seja pelo fato de ter escrito a sua obra no estado.

O que antes pretendia versar apenas como uma pesquisa quantitativa, tornou-se um corpus potente em inúmeras frentes, além dos dados que foram coletados por meio de documentos de arquivos públicos, arquivos privados e realizando trabalho de campo, estabelecendo contatos com as prefeituras, bibliotecas, academias de letras, universidades, instituições de ensino, jornais locais, redes televisivas, escritoras, pessoas próximas a escritoras, entre outros, o material reunido permite inúmeras extensões do estudo dessas mulheres. Ademais são feitas coletas em sites e com pessoas envolvidas com a cultura local, a fim de localizar as escritoras de cada município do estado. Intenta-se entrar em contato com os 79 municípios¹⁴ de Mato Grosso do Sul, a pesquisa começou por Dourados e região, e se espalha para outras localidades do estado.

Com o levamento realizado de fevereiro de 2023 a março de 2024 foi possível detectar e comprovar que mais de 220 mulheres já escreveram e publicaram tanto textos literários, quanto textos científicos relacionados de alguma forma ao estado de Mato Grosso do Sul. Destas, 40 são nascidas no estado¹⁵. Sendo assim, o painel documental considera os seguintes parâmetros para catalogar as escritoras: a) mulheres que nasceram em MS e publicaram; b) mulheres não nascidas em MS, mas que possuem uma produção escrita desenvolvida no local ou sobre o estado de MS; c) mulheres que publicaram e de alguma forma se vinculam ao

¹² Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

¹³ Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/documents/11871/24930/TabeladeAreasdoConhecimento.pdf/d192ff6b-3e0a-4074-a74d-c280521bd5f7>. Acesso em: 01 de julho de 2022.

¹⁴ Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ms/historico>. Acesso em 01 de julho de 2022.

¹⁵ O levantamento ainda está sendo realizado, e as autoras estão sendo investigadas e catalogadas por municípios de nascença, residência e/ou naturalização.



estado de MS, seja por questões trabalhistas, estudantis, residenciais ou temáticas.

A escolha por esses parâmetros justifica-se pelo fato de que embora haja uma delimitação geográfica, como o estado surgiu em 1977, não poderíamos descartar a produção feita por mulheres que não nasceram no estado, uma vez que o projeto comprehende outras questões geográficas: o fato de sermos uma região fronteiriça e um estado formado por vários migrantes e imigrantes.

Outro critério é a busca por autoras que produzem escrita literária e/ou escrita científica. Quanto ao tipo de publicação, e considerando os avanços tecnológicos, tanto pode ser a publicação física, quanto a publicação virtual, que é o caso principalmente da escrita ligada aos meios acadêmicos: artigos, resenhas, dissertações, teses, etcetera.

Assim como Mary Del Priore contou a história de mulheres “do Brasil colonial aos nossos dias” (2006, p.07), o projeto realiza o mesmo com essa região do Brasil, desenterrando do esquecimento as autoras que foram apagadas e evitando que o mesmo aconteça com aquelas que ainda se tem algum tipo de registro. Com o propósito de que os resultados se tornem referência de um painel de inúmeras escritoras, para que essa produção não caia no limbo e, principalmente, que os resultados possam promover a igualdade de gênero e mais pesquisas a respeito dessa produção.

Dentre os resultados significativos, a primeira equipe participou da 7ª Feira Literária de Bonito (2023), e pode conhecer as escritoras Sylvia Cesco, Tânia Souza,

proporcionando o contato e a troca tanto com escritoras quanto com o público, justificando a

continuidade de um projeto que empodere meninas pesquisadoras, fortaleça a sororidade entre as envolvidas na pesquisa (orientadora, estudantes e escritoras), e dissemine no estado a produção escrita feminina nas mais diversas áreas e campos. Uma vez que “para romper com a silenciosa paisagem dos estereótipos femininos, fundada na negação dos papéis históricos representados por mulheres, faz-se necessário rastrear a informação mais humilde, adivinhar a imagem mais apagada e reexaminar o discurso mais repetido” (Del Priore, 1992, p.11).

Pretende-se visitar mais locais que tenham documentos antigos e que possam quiçá nos revelar outras escritoras importantes, e que se não foram reconhecidas em seu tempo, que o sejam a partir do tempo presente. Além de nos permitir estudar e conhecer a produção escrita das mulheres e as práticas femininas que as envolvem (Del Priore, p.8). As histórias que o website agrupa e conta registram as mais variadas realidades, com múltiplos extratos sociais, a partir de um espaço, o estado de Mato Grosso do Sul.

Por meio desse corpus manter-se-á uma extensa rede de relações, ofertando uma variedade de vivências e conhecimentos a serem experimentados e adquiridos por meio da leitura das postagens, e da indicação de onde encontrar as obras dessas escritoras. Dessa forma, o resultado desse levantamento pode servir como potencializador para novos talentos e projetos futuros, relacionados a produção de escrita feminina em Mato Grosso do Sul.

Na segunda fase, o projeto intenta manter os resultados já obtidos na primeira fase, ampliar as coletas, aprofundar a análise dos dados já obtidos, e, principalmente, empoderar meninas e mulheres por meio do



desenvolvimento da iniciação científica, dando aporte basal, para que continuem a se marcar por meio da escrita e dos estudos acadêmicos em seus percursos enquanto mulheres que escrevem a sua própria história.

Os resultados prévios da pesquisa mostraram-se eficazes no combate ao círculo vicioso do apagamento da escrita feminina, ao agrupar e conectar essas mulheres, escritoras literárias e/ou acadêmicas, fazendo com que sejam visibilizadas. Esse levantamento de dados a priori quantitativo, torna-se fonte de consulta para novas pesquisas e a partir dele podem ser feitas outras produções acadêmicas e reflexões.

3 RASCUNHO DE UM MAPA DE PRESENÇAS DO MATO GROSSO DO SUL

Dentre os dados levantados pela equipe, elencamos 2 autoras para ilustrar a riqueza dessas informações reunidas e demonstrar que há muitas ausências a serem preenchidas no mapa da história brasileira e universal das mulheres (Dalcastagné, p. 89). Dentre o corpus coletado, para uma breve análise de suas trajetórias e de um trecho de sua escrita: uma juíza negra, uma poetisa indígena e duas professoras historiadoras.

A começar por uma das vozes mais potentes do século XXI no estado, Jaceguara Dantas é procuradora de Justiça do Ministério Público do Estado de Mato Grosso do Sul, Diretora-Geral da Escola Superior do Ministério Público do estado de MS, titular da 1^a Procuradoria de

Justiça Criminal, Integrante do Conselho Superior do Ministério Público de MS; foi titular da 67^a Promotoria de Justiça dos Direitos Humanos da Comarca de Campo Grande - MS; Doutora em Direito Constitucional e Mestre em Direito do Estado pela PUC/SP. Nascida em Guajará-Mirim no estado de Rondônia. A escritora da obra *Ministério público e Violência contra a mulher – do fator genético ao étnico-racial* firmou-se profissionalmente no estado de Mato Grosso do Sul.

Negra e de origem indígena, é professora da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS) e uma das fundadoras, em 1989, do grupo Trabalho Estudos Zumbi (TEZ). Chegou a ser cogitada em 2023 como Ministra do Supremo Tribunal Federal, uma vez que cumpria os requisitos para o cargo (ter mais de 35 anos e menos de 75 anos, notável saber jurídico, reputação ilibada e ser aprovada pelo Supremo Tribunal Federal) e foi apoiada nessa candidatura por mais de 20 entidades, como a ONG Paridade de Verdade, a Associação Brasileira das Mulheres de Carreira Jurídica (ABMCJ), a União de Negros pela Igualdade (UNEGRO), a seção regional da Central Única das Favelas (CUFA/MS e o Coletivo de Mulheres Negras/MS¹⁶.

Pela breve biografia, já é perceptível o engajamento da escritora com as questões étnico-raciais e de gênero:

À luz do processo histórico de sujeição feminina – que, entre outras consequências, resulta na violência de gênero contra a mulher- e da reflexão acerca das relações decorrentes dessa situação de desigualdade, entende-se que o processo para se alcançar a efetiva igualdade passa, necessariamente, pela superação do

¹⁶ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/matheus-leitao/os-cinco-nomes-de-mulheres-negras-para-o-stf> . Acesso em 27 de março de 2024.



patriarcado e pela construção de um projeto democrático. (Dantas, p. 181).

Sendo um texto jurídico, ainda assim, a realidade que emana da análise de Jaceguara pode ser associada a outros contextos de mulheres que escrevem no Mato Grosso do Sul, enquanto uma se detém a examinar os dados da violência no estado, outras autoras se preocupam em registrar a violência de forma mais subjetiva, pela perspectiva de quem a sofre como é possível perceber na obra da poetisa Gleycielli Nonato¹⁷, indígena da Etnia Guató, nascida em Coxim-MS, em 1987. Em 2012 recebeu o prêmio Manoel de Barros, no mesmo ano foi agraciada em 1º lugar na categoria declamação, na 25ª noite da poesia, organizada pela União Brasileira de Escritores do Mato Grosso do Sul (UBEMS). Publicou os livros *Índia do rio poesias* (2013), *Vila Pequena, causos contos e lorotas* (2017), *Um conto de alma Karáguejá*; o manifesto *Há sangue de índio em seu prato*¹⁸, diversas poesias com ênfase em literatura indígena feminista e a realista narrativa *VAGABUNDA: uma palavra, dois contos e várias vírgulas*¹⁹ que em seu preâmbulo já leva as/os leitores a diversas provocações e interpretações:

A cuspida da palavra vagabunda é acida e corrói a autoestima, tanto que muitas mulheres aceitam o nome, mesmo sabendo que não merecem aquilo. VAGABUNDA, vadia, biscate, são tantas ofensas à moral da mulher, impregnado da sujeira do cuspe ácido, que quando queremos ofender um homem o

chamamos de filho da puta. E mais uma vez fincamos a faca para aumentar a cicatriz de uma mulher, mesmo que a intenção seja machucar o homem. Até porque, vadio, vagabundo, safado, entre outros, são elogios. A virilidade masculina nunca é afetada pelo menosprezo. Porque eles aprenderam a se amar e se impor acima de tudo, ou melhor, acima da mulher.

Nessa narrativa, a escritora Guató, leva as leitoras a rememorarem as diversas vezes em que são alcunhadas pelo adjetivo vagabunda, e para além disso, demonstra que para ofender um homem, as mulheres acabam por usar a tática de macular outra mulher pelo xingamento em que nada ofende a masculinidade e sim atinge a nós mesmas: filho da puta. Como se a culpa dos desvios e descaminhos dos homens fossem culpa daquela que carrega o útero que lhe deu a existência. E, repetidamente, o ódio e o desprezo são destilados às e entre as mulheres, ao universo feminino, à origem do mundo²⁰. Enfim, a palavra que serve para nos definir e/ou ofender é “cuspida”, expelida, ejetada, lançada de forma agressiva e infame, perpetuando o desprezo da sociedade pelas mulheres e das próprias fêmeas por si mesmas. Comportamento compreensível, oriundo de uma educação que valoriza os homens em detrimento das mulheres.

Eu não sabia o que era a palavra VAGABUNDA, mas entendia que minha mãe estava me ofendendo. Lembro-me de respirar fundo várias vezes para não ter que chorar. Eu não podia

¹⁷ Disponível em <https://www.musindioufu.org/bioma-pantanal>. Acesso em 29 de março de 2024.

¹⁸ Disponível em <https://ruidomanifesto.org/ha-sangue-de-indio-em-seu-prato/>. Acesso em 28 de março de 2024.

¹⁹ Disponível em <https://ruidomanifesto.org/vagabunda-uma-palavra-dois-contos-e-varias-virgulas-por-gleycielli-nonato/>. Acesso em 28 de março de 2024.

²⁰ A origem do mundo (1866) de Gustave Courbet é uma pintura que representa o sexo e o ventre de uma mulher lascivamente deitada sobre uma cama. O enquadramento foi feito na genitália feminina e o espectador não pode ver nada além das coxas e dos seios da modelo que tem o rosto tampado por um lençol branco. Encontra-se no Museu de Orsay.



chorar, se chorasse, eu iria apanhar (“agora vou te dar motivo para chorar”, era o que ela iria falar). Então não contei a ela o que o menino fez. Fiquei com medo.²¹

O parágrafo transcrito mostra como mesmo o país avançando em relação às leis de proteção à mulher, a violência advinda de uma estrutura social patriarcal nos afeta tanto nos números apresentados por Jaceguara, quanto no cotidiano de uma menina, a narradora do conto de Nonato. Dialogicamente, embora escritos em formatos distintos, o primeiro texto mais científico, acadêmico, o outro narrativo, literário, a condição feminina na sociedade contemporânea e o espaço ao qual estão relacionados, o estado de MS, os interliga numa tessitura que nos ajuda a compreender como as mulheres estão se fazendo apresentar e representar na sociedade, mas que ainda pesa sobre elas a insignia da misoginia.

Se, por um lado, as mulheres que escrevem no século XXI podem publicar, pesquisar, narrar e analisar os problemas que enfrentam, “sabemos que as conquistas sociais e sexuais são sempre instáveis e dependem da continuidade, da firmeza e da intensidade da pressão dos grupos envolvidos, assim como da potencialização das políticas reivindicadas pelo feminismo e pelas mulheres em geral” (Rago, 2009, p.41). Daí conectar essas potencialidades textuais estudar como é possível conectar as mais diversas publicações.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após parte da pesquisa ser desenvolvida e apresentada em eventos acadêmicos e

culturais, locais e nacionais, com o intuito de divulgar o projeto à sociedade e assim estabelecer mais contatos que ajudem com novas coletas. As orientandas veteranas continuam a participar como voluntárias, ajudando a nova equipe, e também ofertando oficinas de escrita acadêmica e literária, tendo como público-alvo meninas e mulheres, cumprindo com um caráter extensionista necessário à pesquisa de forma geral.

E para coletar essas escritoras e documentá-las, a equipe continuará a ser composta por meninas, estudantes e orientadora. Com a produção de entrevistas com escritoras contemporâneas e resgate histórico das escritoras do passado. Fazendo com que o próprio projeto seja um estímulo para que as estudantes participantes se tornem escritoras ao longo do processo. Uma vez que “ao perseguirem sua autonomia, (...) ao reivindicarem o fim da opressão de gênero, sendo esta tão onipresente, certamente as mulheres apontam não só para uma sociedade em que elas possam viver melhor, mas para um Brasil potencialmente menos injusto no conjunto de suas relações sociais.” (Del Priore, 2009, p.29).

O website vem demonstrando a sua utilidade enquanto referência a todos e todas que queiram conhecer as escritoras sul-mato-grossenses, e a partir dele é possível explorar novas pesquisas e possibilidades. Promovendo a valorização da escrita realizada por mulheres no Mato Grosso do Sul, fomentando a ampliação da leitura dessas escritas e o (re)conhecimento de obras femininas, por meio da facilitação da localização dessas obras; a promulgação das reflexões acerca da

²¹ Disponível em <https://ruidomanifesto.org/vagabunda-uma-palavra-dois-contos-e-varias-virgulas-por-gleycielli-nonato/>. Acesso em 28 de março de 2024.



produção feminina no estado de Mato Grosso do Sul; preservando a memória cultural do estado e auxiliando na divulgação da escrita feminina.

Como produtos há o website, a publicação de resumos em anais de eventos científicos, a publicação do presente artigo, a realização de diversas oficinas de escrita acadêmica e literária para meninas e mulheres, a participação na 7ªFLIBonito 2023, as premiações de melhor banner e melhor diário de bordo na Feira de Ciência e Tecnologia da Grande Dourados (FECIGRAN) 2022 e 2023; 3º lugar em Ciências Humanas na Categoria PICTEC na XIII Feira Tecnológica do Estado do Mato Grosso do Sul (FETEC 2023); e Prêmio Professor Destaque, 2º lugar da categoria Ciências Humanas e o Prêmio Destaque Unidades da Federação, que reconhece o melhor trabalho de cada Estado na Feira Brasileira de Ciências e Engenharia (FEBRACE) 2024²². Esses resultados confirmam não apenas a viabilidade e relevância do projeto, mas também o impacto positivo na promoção da produção escrita feminina no Mato Grosso do Sul, consolidando-o como uma contribuição valiosa para o cenário cultural, histórico e intelectual da região.

Por fim, alcança-se e mantém-se o objetivo de instrumentalizar pela escrita (acadêmica ou literária) mais meninas e mulheres, despertando vocações, tornando-as protagonistas de sua própria trajetória por meio da leitura e do estudo da história de outras mulheres, tecendo o mapa de presenças, promovendo a possibilidade da ciência como uma maneira eficaz de mudar a realidade do

combate à desigualdade de gêneros no estado de Mato Grosso do Sul, no Brasil e no mundo.

Referências

- BEAUVOIR, Simone. **O segundo Sexo**: Fatos e Mitos. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**: A Experiência Viva. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.
- CASTANHEIRA, Cláudia. Escritoras brasileiras: momentos-chave de uma trajetória. **Revista Diadorim** / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 9, Julho 2011. Disponível em: <<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>>. Acesso em: 05 de /maio de 2019.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012.
- DEL PRIORE, Mary. (org.). **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- DEL PRIORE, Mary. **Sobreviventes e guerreiras**: uma breve história das mulheres no Brasil: 1500-2000. São Paulo: Planeta, 2020.
- DEL PRIORE, Mary. **A mulher na história do Brasil**. São Paulo, Contexto, 1992.
- FANINI, Michele Asmar. **Fardos e fardões**: mulheres na Academia Brasileira de Letras (1897 - 2003). Disponível em:www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde.../

²² Disponível em: <https://febrace.org.br/noticias/docente-vencedora-do-premio-professora-destaque-febrace-2024-e-de-dourados-ms/#:~:text=A%20professora%20ganhadora%20foi%20Karina,ao%20pr%C3%AAmio%2010%20professores%20finalistas>. Acesso em 27 de março de 2024.



NONATO, Gleycielli de Souza. *Índia do Rio – poesias*. Coxim: Editora Siluri, 2012.

RAGO, Margareth. Ser mulher no século XXI ou carta de alforria. In: **A mulher brasileira nos espaços público e privado**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

SILVA, Elza Augusta Nogueira da Silva & SILVA, Maria Raimunda Bezerra da. (org.) Jateí – **História e Cultura – Fatos e pessoas que construíram a cidade que tem a maior fogueira do Brasil**. Dourados: Nicanor Coelho, 2020.

SILVA, Jaceguara Dantas da. **Ministério Público e violência contra mulher**: do fator gênero ao étnico-racial. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2028.



A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA E POLÍTICA DA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÂNEA DE AUTORIA FEMININA: A SERIAÇÃO DE VIOLÊNCIAS E A MELANCOLIA DE FUTURO EM *COMETERRA* (2022), DE DOLORES REYES

THE AESTHETIC AND POLITICAL CONSTRUCTION OF CONTEMPORARY ARGENTINE FEMALE AUTHORSHIP LITERATURE: THE SERIALIZATION OF VIOLENCE AND THE MELANCHOLY OF THE FUTURE IN *COMETERRA* (2022), BY DOLORES REYES

Laura Valerio Sena

Mestranda em Letras na Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil.

E-mail: lauravalerio.sena@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7937-9898>

Anselmo Peres Alós

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Federal de Pernambuco – Brasil. Professor Associado da Universidade Federal de Santa Maria – Brasil.

E-mail: anselmoperesalos@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2062-2096>

"Acaricie a terra, cerrei o punho e ergui em minha mão a chave que abria a porta por onde María e tantas garotas haviam passado, elas, sim, filhas queridas da carne de outra mulher. Levantei a terra, engoli, engoli mais, engoli muito para que novos olhos nascessem e eu conseguisse ver" (REYES, 2022, p. 83).

RESUMO: Se a literatura argentina trata, a partir da década de 1980, sobre temáticas como violência, desaparecimentos e corpos ausentes por causa da ditadura militar, em 2015, há uma mudança de perspectiva e esses filhos de desaparecidos do século XX passam a palavra e o protagonismo para os filhos e as filhas das vítimas do século XXI contarem os horrores que os cercam. A partir de conceitos como "seriação de violências" (RIBEIRO, 2016), "melancolia de futuro" (RAVETTI, 2019) e "horror" latino-americanos (LOVRINOVIC, 2022; GASPARINI, 2022; BAREI, 2021), busca-se, neste artigo, analisar o romance *Cometerra* (2022), de Dolores Reyes, enquanto um arquivo que perpassa os desaparecimentos e a violência herdados pelo período ditatorial, os quais, no romance, são transmutados em violências de gênero e feminicídios no cenário argentino contemporâneo.

Palavras-chave: Literatura argentina contemporânea; Autoria feminina; Seriação de violências; Melancolia de futuro; Horror.

ABSTRACT: If Argentine literature presents, since the 1980s, themes such as violence, disappearances and missing bodies because of the military dictatorship, in 2015, there is a change of perspective and the children of disappeared people from the 20th century give their space and protagonism to the sons and daughters of victims of the 21st century so these new children can tell of the horrors that surround them. Based on concepts such as "serialization of violence" (RIBEIRO, 2016), "melancholy of the future" (RAVETTI, 2019) and "latin american horror" (LOVRINOVIC, 2022; GASPARINI, 2022; BAREI, 2021), in this article, the novel *Cometerra* (2022), by Dolores Reyes, is analyzed as an archive that shows how the disappearances and violence inherited by the dictatorial period are now transmuted into gender violence and feminicides in the contemporary Argentine scene.

Keywords: Contemporary Argentine literature; Female authorship; Serialization of violence; Melancholy of the future; Horror.

¹ Dentre esse panorama, Lovrinovic (2022) cita *Le viste la cara a Dios* (2011) de Gabriela Cabezón Cámara; *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada; *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enriquez; *Nación Vacuna* (2017), de Fernanda García Lao; *Por qué volvías cada verano* (2018), de Belén López Peiró; *Las malas* (2019), de Camila Sosa Villada; *Cometerra* (2019), de Dolores Reyes, entre várias outras obras.

² Para as citações deste romance, no decorrer do artigo, utilizou-se a datação da tradução brasileira, *Cometerra*, lançada em 2022, e realizada por Elisa Menezes, e não a da obra original, devido às possibilidades de acesso ao material.

1 A LITERATURA, A SOCIEDADE E A VIOLÊNCIA: A CONSTRUÇÃO DE UM ARQUIVO GERACIONAL ARGENTINO

De acordo com Lovrinovic (2022), surgiu, na Argentina em 2015, o movimento feminista chamado *Ni una menos*, o qual mudou o panorama político, cultural e literário do país. A organização do movimento deu-se em prol da defesa das vidas das mulheres, devido ao aumento no número de casos de feminicídio nos países da América Latina e, sobretudo, na Argentina. O grupo por trás do movimento buscava promover a luta contra a violência de gênero, em especial em relação à questão dos feminicídios.

A partir dessa luta feminista, produziu-se uma mudança radical no âmbito da cultura, o que reconfigurou o campo político e social do país e influenciou, consequentemente, a representação artística desse cenário. Assim, a literatura de autoria feminina deste período passou a se posicionar como instrumento de denúncia em meio a um contexto patriarcal e violento. Lovrinovic (2022) constrói um panorama sobre a literatura argentina que trabalha a violência de gênero e o feminicídio como ponto principal das narrativas¹ e baseando-se nessa tese de doutorado, objetiva-se, neste artigo, analisar o romance *Cometerra* (2019)², de Dolores Reyes, como um arquivo



que perpassa os desaparecimentos e a violência herdados pelo período ditatorial e transmutados em violências de gênero e feminicídios.

Nesse sentido, Reyes constrói uma narrativa que conversa com sua memória. Conforme Gagnebin (2006), na pós-modernidade ou após os períodos de exceção – período em que Reyes realiza sua produção literária – há um “fim da narração tradicional”, a reflexão filosófica se volta para “narrativas, simultaneamente impossíveis e necessárias, nas quais a memória traumática, apesar de tudo, tenta se dizer – narrativas e literatura de testemunho se tornaram um gênero tristemente recorrente [a partir] do século XX” (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

Essa literatura, por apresentar caráter político ao se basear na materialidade da vida das autorias, é por vezes tomada pela crítica como de pouca relevância literária. Porém, importa investigar de onde surge esse discurso que acusa textos produzidos por sujeitos não-hegemônicos de politicamente comprometidos. Importa discutir o que seriam e se existiriam textos que apresentam “posições isentas de “contaminação política”, de “interesses” e de “subjetivismo”” (ALÓS, 2017, p. 18) ou se essas narrativas ditas neutras seriam somente as que perpetuam a hegemonia do sistema, seja ele social ou literário.

Assim, Dolores Reyes materializa seu repertório, “efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados” (TAYLOR, 2013, p. 48), transformando sua memória em um romance, o qual pode ser

entendido como um arquivo de uma geração argentina que cresceu com os resquícios dos valores socioculturais implantados pelos períodos ditoriais no país³. Enquanto Dolores Reyes dedica seu romance a duas mulheres argentinas que foram assassinadas por feminicídio: “À memória de Melina Romero e Araceli Ramos. Às vítimas de feminicídio, às suas sobreviventes”, a narradora-protagonista Cometerra nos apresenta um espaço latino-americano perigoso e violento, principalmente, para as mulheres.

É no cenário de um bairro periférico, onde uma comunidade é desamparada pelo Estado, que a autora insere Cometerra. Como uma integrante desse grupo de desvalidos, Cometerra seria o que Gagnebin (2006) chama de uma voz narrativa “catadora de sucata”. Baseando-se no ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin (1987), Gagnebin (2006) discute a figura do narrador como aquele que “recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder” (GAGNEBIN, 2006, p. 53-54). Esse narrador (indivíduo pós-moderno) produziria narrativas antiépicas, que não focam nos grandes feitos, mas que buscam “apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Em seu primeiro romance, *Cometerra* (2022), Dolores Reyes constrói uma narrativa pautada na perspectiva de uma voz narrativa autodiegetica. Cometerra, que dá título ao

³ A última ditadura argentina (1976-1983), que depôs a então presidente da República Isabelita Perón, iniciou, por meio de um golpe de Estado, em 24 de março de 1976. Ao assumir o poder da presidência, o general Jorge Rafael Videla e seu conjunto de militares buscou construir um regime baseado “na desindustrialização, no endividamento externo, em sua autolegitimação, na centralização do poder nas mãos dos militares, com participação direta dos civis oriundos das elites nacionais, e no Terrorismo de Estado” (KOBASHI; JATENE; CRIVELENTE, 2019).



romance, é uma personagem que conhece desde muito cedo a violência que a cerca. Ainda criança, sua mãe é assassinada e, na busca de lidar com o luto e entender o que acontecerá com sua progenitora, ela descobre que ao ingerir terra tem visões sobre os últimos momentos de sua mãe ainda em vida. Interessa comentar que, com a morte de sua mãe, uma das poucas personagens percebidas, pela voz narrativa, como uma figura acolhedora e até mesmo maternal é a professora Ana – o que faz referência com o fato de Dolores Reyes também ser professora da rede pública da Argentina e, possivelmente, conviver com crianças e adolescentes desassistidos, seja pela ausência familiar, seja pelo descaso do governo.

Assim, em uma sociedade construída sobre os resquícios da estrutura social violenta dos períodos ditoriais e da ausência de ação do Estado em relação aos desaparecimentos que vem ocorrendo naquele espaço-tempo, a necessidade individual de encontrar/descobrir o que aconteceu com sua mãe – e, ao descobrir, querer encontrar seu pai – é multiplicada como uma necessidade comum de busca pelo outro. Cometerra passa a ser procurada por diversos parentes de indivíduos desaparecidos, que querem encontrar seus familiares, prestando serviços como uma espécie de “bruxa/vidente”. Ela começa a receber oferendas de terra, de locais onde as pessoas desaparecidas foram vistas pela última vez e, ao ingerir essas terras, rememora os últimos passos dos mortos e/ou desaparecidos.

De acordo com Levrinovic (2022), a protagonista transforma sua dor pela perda da mãe em uma linguagem política. Ao incorporar a perspectiva de uma filha de uma vítima de feminicídio, Cometerra constrói uma relação direta entre a geração de filhos dos

mortos/desaparecidos do período ditatorial. Se a literatura argentina trata desde a década de 1980 sobre temáticas como violência, desaparecimentos e corpos ausentes por causa da ditadura militar, a partir de 2015, há uma mudança de perspectiva, esses filhos de desaparecidos do século XX passam a palavra e o protagonismo para os filhos e filhas das vítimas do século XXI contarem os horrores que os cercam (LEVRINOVIC, 2022).

Entendendo esses “filhos de violentados” como “narradores sucateiros” (GAGNEBIN, 2006; BENJAMIN, 1987), marca-se o fingimento ou tentativa de esquecimento da existência alheia, por parte da sociedade. A figura do narrador tomaria para si o dever de destacar a presença das sobras do discurso histórico, ou seja,

[...] aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste – aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Essa tarefa aparece em *Cometerra* (REYES, 2022) a partir da necessidade de marcar-se o nome das vítimas de violências diversas. Em cada desaparecimento que busca desvendar, ainda que, por vezes, tente fugir dessa busca, a protagonista-narradora é movida pela necessidade incessante em indicar a nomeação e a existência de cada vítima:

Mas o cartão tinha o nome de uma garota , e eu sabia muito bem que aquele nome vinha com uma história, e que eu não iria gostar tanto assim dessa história. [...] Se eu não deixasse a garrafa no jardim, em algum momento teria que lidar com ela [...] Aí sim, poderia jogá-la fora. Mas havia o nome da garota. O nome que tinha



sido escolhido por alguém, e eu não esquecia aquele nome (REYES, 2022, p. 96).

No romance, há sempre o rastro do nome, atrelado ao não-esquecimento dos corpos marginalizados. Todos os mortos e/ou desaparecidos encontrados por Cometerra têm nomes – mesmo a personagem feminina que morre afogada, da qual não se cita o nome, Cometerra narra que a personagem tem nome, motivo pelo qual ela deve ser encontrada. Por outro lado, todas as personagens femininas “vivas” com quem Cometerra convive, e inclusive a própria Cometerra, não têm nome, mas apelidos ou nomeações outras, como Miseria, a “garota do Walter”/garota dos coturnos, a tia de Cometerra e do Walter e a mãe de María (tia de Ezequiel) – o que destaca que, mesmo em vida, essas existências são esquecidas, seja pela sociedade, seja pelo Estado. Por isso, Cometerra busca sair daquele espaço, finalizando o romance com a afirmação de que: “eu [Cometerra] também queria, lá fora, um nome para mim” (p. 165), isto é, buscava a visibilização de sua existência perpassada pelo silenciamento agressivo imposto às mulheres através do controle de seus corpos – buscava um existir outro, digno de representação, cuidado e direitos que vão além da sobrevivência mínima.

Assim, nas seções seguintes serão apresentados e exemplificados a partir do romance de Reyes (2022), os conceitos utilizados na construção desse cenário diegético pautado na seriação das violências de gênero que sustentam as “sociedades [patriarcais] contemporâneas” (RIBEIRO, 2016), as quais resultam na construção de uma “melancolia de futuro” (RAVETTI, 2019) e em um “horror” (LOVRINOVIC, 2022; GASPARINI, 2022; BAREI, 2021) latino-americanos.

2 O USO DO RECURSO À SERIAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO

Conforme Ribeiro (2016), este artigo baseia-se na noção de “contemporâneo”, tomada como equivalente ao período “pós-ditatorial”, pois o autor afirma que

[...] caracterizar o presente a partir do corte pós-ditatorial, significa reconhecer que a temporalidade complexa que define o presente entre nós está carregada ainda das tensões e traumas do período autoritário vivido pelos países latino-americanos, e todos os campos que definem a vida desses países (economia, política, direitos, vida institucional, projetos de segurança, afetos públicos) estão marcados, inescapavelmente, pelo evento disruptivo das ditaduras e dos regimes de exceção das décadas de 1960 e 1970 (RIBEIRO, 2016, p. 82).

Portanto, a partir desse período (segunda metade do século XX), a literatura e a arte objetivariam realizar um trabalho de luto que passa a constituir essas sociedades latino-americanas. Porém, a literatura não conseguiria de fato abranger por completo o luto e o trauma sofridos, uma vez que essas seriam temáticas imensuráveis que, segundo Ribeiro (2016), deveriam ser resgatadas sem cessar a fim de jamais deixar esquecer as violências ocorridas.

Esse processo violento de controle dos corpos ressoaria no território latino-americano a partir de sua implementação durante o período colonial, com uma modernização conservadora e uma exclusão social severa que é ampliada ainda mais pela instituição dos regimes autoritários e mantida como processo



regulador pela economia neoliberal, a qual preza pelo crescimento do capital em detrimento do bem-estar da sociedade e, sobretudo, dos sujeitos que vivem a sua margem (SANTIAGO, 2000; HANCIAU, 2010; RIBEIRO, 2016).

Conforme Santiago (2000, p. 26) afirma já nos anos 1970⁴, era preciso que a autoria latino-americana parasse de reproduzir a imagem europeia de uma América Latina “sorridente e feliz, o carnaval e a *fiesta*”, pois é “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebeldia, entre a assimilação e a expressão” que se constrói o espaço “clandestino” proposto para a escrita latino-americana fiel à representação do cenário extradiegético.

Por isso, para dar conta do contexto latino-americano contemporâneo, Ribeiro (2016) afirma que haveria nas obras a presença de um realismo que se baseia na experimentação formal, para além da denúncia e do julgamento propostos pelo realismo codificado, visto que essa

[...] noção convencional de representação e compreensão do real [...] pouco problematiza as contradições e as complexidades da cena contemporânea, em especial os descaminhos da história na América Latina, cujas particularidades ideológicas e político-culturais resistem à redução naturalista e ao maniqueísmo que costumam acompanhá-la (RIBEIRO, 2016, p. 83).

Para Ribeiro (2016, p. 83), essa experimentação baseia-se no recurso à seriação, “o uso sistemático de listas e

enumerações, catálogos e inventários como estratégia narrativa e modo composicional privilegiado”. Esse uso do recurso de seriação, se associado a um determinado tema fundamental da cultura abordada pela narrativa – no caso a violência que permeia toda literatura latino-americana contemporânea – produziria um efeito de acumulação e circularidade. Essas estratégias, enquanto acontecimentos, seriam banalizadas, tornando a ciclicidade da violência, da morte e do luto sempre uma constante nesse tipo de realismo latino-americano (RIBEIRO, 2016).

As obras contemporâneas, sobretudo de autoria feminina, respondem ao imensurável da morte e do trauma a partir de construções semelhantes em relação aos personagens e à representação dos cenários propícios à violência. Essas duas características – esvaziamento das personagens e espaços diegéticos disfuncionais – criam narrativas antiépicas (RIBEIRO, 2016), isto é, narrativas pontuais, que não buscam abranger o controle e a experiência totais do conhecimento e que dariam o tom realista performático reflexivo às obras latino-americanas contemporâneas (RIBEIRO, 2016; RAVETTI, 2019) – o que se relaciona com a posição do “narrador sucateiro” (GAGNEBIN, 2006; BENJAMIN, 1987) que desvela as margens da história oficial.

Neste sentido, conforme Gasparini (2022), Dolores Reyes seria uma das escritoras latino-americanas que usam do recurso da banalização da violência em seus textos como processo estético. Reyes objetivaria o apreço pelo real a partir de acontecimentos violentos e traumáticos em um contexto repetitivo que causaria a “melancolia de futuro” (RAVETTI, 1029), ou seja, confinando seus personagens a

⁴ A edição consultada da obra data de 2000, mas o capítulo é assinado datando março de 1971.



uma realidade violenta da qual não há a possibilidade de fuga.

No romance dividido em três partes, vários desaparecimentos marcam a necessidade da voz narrativa desvelar as violências ocorridas. A narrativa usa do recurso da seriação da violência para fazer com que o leitor reflita sobre aquele cenário diegético, que representa o espaço marginal argentino, e como o cotidiano de seus moradores é perpassado por muitos tipos de violência: a violência intrafamiliar é apresentada através do caso de Ian, menino que foi morto pelo pai por ser uma pessoa com deficiência. A questão do racismo, como justificativa da realização de crimes de ódio, aparece na narrativa com o assassinato de Hernán, ex-namorado de Cometerra que, por ser negro, sofre uma morte brutal por um *skinhead*. A violência contra animais é abordada quando Cometerra desvenda o caso de Dipy e considera que devido a sua morte por um coice de cavalo, o equino seria castigado pelos parentes do menino. A voz narrativa conta também sobre os feminicídios de sua mãe, da professora Ana e do sequestro de María (prima de Ezequiel, segundo namorado de Cometerra), entre tantos outros casos que assombram a sua realidade, já que Cometerra nunca sabe quando uma próxima pessoa vai bater à sua porta em busca de alguém.

Além disso, outro ponto mencionado por Cometerra estritamente ligado às violências de gênero impostas pelo sistema patriarcal é o descaso ou a ausência de ação das autoridades em encontrar os desaparecidos. Essas estruturas de poder seriam questionadas pela narradora, ainda que em pensamento, fazendo relação com os desaparecidos da ditadura argentina. Quando o policial Ezequiel vai à procura de Cometerra para encontrar sua prima María, a jovem narradora, sob uma perspectiva crítica, contrasta o valor de seu

trabalho como “vidente” e o trabalho das autoridades:

Eu o ouvia falar e não conseguia dizer nada. Me dava raiva que sua motivação fosse o seu sangue e não a garota. Qualquer garota. Ele era um cana, esse era seu trabalho. [...] Imaginei os outros policiais dizendo para ele: “Daqui a pouco ela volta, aposte que fugiu com o namorado”, e senti raiva dele e de todos.

[...]

Se a polícia era paga para procurar e não fazia nada, por que eu não seria paga? (REYES, 2022, p. 64-65).

3 A MELANCOLIA DE FUTURO E A VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA LITERATURA ARGENTINA: INFLUÊNCIAS DE SELVA ALMADA

Assemelha-se às reflexões de Ribeiro (2016) o que Ravetti (2019) chama de “realismo performático reflexivo”. A literatura latino-americana que, a partir da segunda metade do século XX, seria construída sob um viés memorialístico, interpelando a experiência viva permeada pela presença do “tema do fracasso das buscas, com os heróis marginais e os sobreviventes ao sistema” (RAVETTI, 2019, p. 28), que convidam o leitor a refletir sobre a produção artística e literária do ponto de vista estético e político.

Conforme Ravetti (2019), as narrativas latino-americanas que propõem essa outra estética realista apresentariam uma construção que dá ênfase à melancolia de futuro – o questionamento de uma (im)possibilidade de futuro para a América Latina, pois baseiam-se na constância da violência presente na



mudança dos tempos. Assim, as atmosferas de catástrofes iminentes, traumas e cenários concretos da violência, que resultam nas dúvidas se sobressaindo em relação às certezas ou resoluções nas obras, seriam características gerais dos romances latino-americanos contemporâneos, pois ocorre uma busca pela coerência/ordenação de assuntos não mensuráveis como o trauma, o luto e a morte.

Cometerra (2022) especificamente, por outro lado, não é um romance que finaliza projetando a melancolia de futuro e/ou fortalecendo o “sentimento de que o porvir será devastador” (RAVETTI, 2019, p. 20), mas é impulsionado a todo momento a partir dessa angústia. No bairro em que mora, *Cometerra* acredita que não há um futuro para ela nem para outra mulher qualquer que não seja o descaso à sua existência, morta ou viva. Em um trecho no qual ela sonha com a professora Ana, personagem que fora assassinada brutalmente, ela afirma não ter pretensão de ser mãe de uma possível futura vítima de feminicídio:

– Eu queria – disse então a professora Ana.
– Vê-las? – perguntei.
Ela ficou olhando para a frente. Respirou fundo e soltou:
– Eu também queria engravidar um dia. Ter uma menina. Uma garota assim, como vocês.
Ela olhou para mim. Evitei seus olhos.
– Eu nem amarrada. Elas somem – disse e enchi rapidamente a boca de sementes (REYES, 2022, p. 55).

Portanto, refletindo sobre a escrita de Reyes, enquanto um trabalho de resgate da memória de uma mulher, possível vítima de feminicídio⁵, entende-se que se a literatura latino-americana contemporânea no geral é

perpassada pelas questões de violência herdadas dos períodos ditoriais, as narrativas de autoria feminina ampliam esse escopo de brutalidades dando visibilidade às vivências que sofrem opressão tanto pelo poder estatal, como pelo sistema patriarcal. Segundo Figueiredo (2019, p. 139):

Não se trata de postular que escritoras representam, de maneira autêntica e realista, as situações reais vividas por elas. As mulheres recriam em suas obras um imaginário que está ancorado no local e no momento histórico em que elas vivem. [Portanto, importa considerar] que as escritoras fabulam, se reinventam e, sobretudo, transgridem a ordem vigente porque escrever já é uma forma de transgressão. A literatura passa pela mediação da linguagem, não podendo, portanto, representar fielmente um vivido das autoras.

Assim, conforme Louro (2022, p. 18), “[d]istintas e divergentes representações podem, pois, circular e produzir efeitos sociais”. Porém, as representações criadas, por sujeitos hegemônicos, de si e dos outros são muitas vezes percebidas como a “realidade”, naturalizadas pelos grupos sociais que ocupam posições centrais de gênero, sexualidade, raça, classe, religião, etc a partir de uma padronização baseada em “sua própria estética, sua ética ou sua ciência [que, inclusive, arroga-lhes] o direito de representar [...] as manifestações dos demais grupos” (LOURO, 2022, p. 19). Nesse sentido Louro (2022, p. 19) afirma que é possível perceber como as identidades sociais e culturais são políticas e “as formas como elas se representam ou são representadas, os significados que atribuem às

⁵ Em 2021, durante uma entrevista para a *Casa Universitaria del Libro UNAM*, a autora Dolores Reyes comentou ser uma “hija de um feminicídio”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7cgO5qFP1LI>. Acesso em: 15 jul. 2023.



suas experiências e práticas é, sempre, atravessado e marcado por relações de poder".

Por isso, de acordo com Gomes (2021), o feminicídio, enquanto um crime regulado por códigos machistas, é assimilado e entendido coletivamente por essa literatura argentina de autoria feminina. Uma vez que a gravidade dos crimes é relativizada no meio social, na literatura essas autoras utilizam da banalização da violência para mostrar como a impunidade dos agressores é tida como recurso moral, que intenciona culpabilizar a própria mulher vítima pelas atrocidades sofridas.

Para entender a construção desse imaginário coletivo na literatura argentina, é preciso que se revisite, por exemplo, o contexto de produção de *Cometerra* (REYES, 2022). Segundo repetidos comentários de Dolores Reyes em várias entrevistas, seu primeiro romance surgiu de uma oficina literária coordenada pela autora Selva Almada, na qual os participantes trocavam ideias, comentavam e ajudavam nos projetos alheios. Almada, por colocar em pauta, nos seus textos, os valores sociais que sustentam as relações desiguais de gênero e, consequentemente, as violências derivadas dessa hierarquia, tornou-se uma grande inspiração para a produção literária de Dolores Reyes – sobretudo no que diz respeito ao mote da investigação de feminicídios, tratado em *Garotas Mortas* (2018)⁶.

O romance de Almada (2014) discorre sobre três feminicídios que aconteceram na década de 1980 no interior da Argentina. A voz narrativa assume o papel da narradora construindo uma espécie de investigação

jornalística através da coleta de depoimentos de testemunhas e familiares das vítimas. Durante a investigação são narrados vários outros crimes que detalham a violência estrutural sofrida pelas mulheres em um cenário misógino e patriarcal. Por essa razão, a violência acaba se tornando banal, pela sua presença hiperbólica na narrativa.

Seguindo essa linha, antes do primeiro capítulo, no texto inicial de *Cometerra* (REYES, 2022), já se tem um exemplo da banalização da violência como elemento estético da narrativa, quando ao rememorar os últimos momentos de sua mãe em vida, Cometerra descreve que:

Bateram nela. Vejo as pancadas apesar de não as sentir. A fúria dos punhos afundando na carne como poços. Vejo meu pai, mãos iguais às minhas, braços fortes para aquele punho que fisiogou seu coração e sua carne como um anzol. E algo, como um rio, que começa a ir embora (REYES, 2022, p. 13).

Como pode-se perceber, no texto de Reyes (2002), as representações da violência sempre são construídas com um viés util, que foge da linguagem hiper-realista – geralmente focando na descrição dos corpos de uma maneira que remete ao lirismo e não à brutalidade da ação sofrida pelas personagens.

Nesse sentido, como temática inaugural, dentre os vários tipos de violência de gênero, a voz narrativa proposta por Reyes (2022) escolhe tratar da violência conjugal e familiar⁷ como ponto de partida de sua história. A narradora, em outro momento, através de uma analepsis, rememora sua infância, narrando como o casamento de seus pais era tóxico, os

⁶ *Chicas muertas*, originalmente publicado pela editora Random House, em 2014.

⁷ Essa temática é enfocada, por exemplo, como questão central no romance *Gosma Rosa* (2022), da uruguaia Fernanda Trías.



abusos de seu pai contra sua mãe constantes e como essa relação a afetou enquanto filha. A mãe de Cometerra, assim como tantas outras mulheres, é humilhada frequentemente pelo companheiro, o qual a castiga como forma de marcar o controle que acredita ter em relação à existência da esposa – o que se torna um ciclo vicioso na construção da figura feminina, uma vez que a filha vê que a mãe agredida não se defende e assimila como corriqueira aquela situação ou, nesse romance, a narra de forma banal:

A minha mãe amava os animaizinhos de vidro fundido, que ela comprava por uma mixaria em qualquer feira. Meu velho viu aqueles bichos coloridos dominarem primeiro a parte de cima da geladeira e depois o resto da casa e começou a encher o saco da minha mãe, perguntando por que ela gastava dinheiro com aquelas porcarias. Até que um dia ele ficou louco e quebrou todos eles. No dia seguinte, minha velha foi juntando os pedaços e colou todos os animais com Poxirán. Às vezes eu ficava admirando-os. Não eram mais transparentes e o marrom da cola os deixara escuros, como animais monstruosos. Se eu achei tão engraçado quebrar uma garrafa é porque também sou filha deles (REYES, 2022, p. 126).

Outros tipos de violência de gênero abordados por Reyes (2022) são aqueles perpassados por questões sociais e econômicas, que vitimizam mulheres vulneráveis como a dependência financeira em relação à figura masculina da família – no caso de Cometerra, apenas seu irmão tem um emprego, logo, ele é quem sustenta a casa e a protagonista; a falta de escolaridade; e a fome – abordada a partir da personagem Miseria. Além disso, em seu

segundo romance *Miseria* (2023), continuação de *Cometerra* (2022), Dolores Reyes propõe uma história a partir de duas vozes – Miseria e Cometerra – as quais tratam sobre questões como a violência obstétrica, o peso da maternidade sobre a mulher e as tarefas de cuidado com o outro, relegadas sempre às figuras femininas.

Portanto, se o testemunho das vítimas da ditadura civil-militar ganhou um espaço dentro da memória comum bem como impulsionou a discussão de suas pautas sobre direitos humanos contando com apoio e reconhecimento internacionais, as memórias sobre os feminicídios na Argentina receberam tratamento contrário (CABRAL, 2018). Demorou muito tempo para que essas vozes encontrassem um espaço de escuta no meio social a fim de construir uma memória coletiva sobre os horrores sofridos (CABRAL, 2018). A “inexistência de espaços coletivos de familiares e conhecidos das vítimas de feminicídio [...] tem sua explicação nas próprias condições de exclusão social desses setores no marco do sistema patriarcal”⁸ (CABRAL, 2018, p. 5, tradução nossa).

Utilizando as reflexões de Giorgio Agamben (2008), Selva Almada (2014) aborda a ineficácia do testemunho, enquanto gênero, como processo estético. Para Agamben (2008), o gênero testemunhal apresentaria um possível entrave na sua constituição, os chamados “acontecimentos sem testemunha”, isto é, quando as vítimas acometidas por determinados crimes são assassinadas e, assim, não podem comprovar a veracidade dos acontecimentos. Almada (2014), como não pode recorrer à versão das testemunhas,

⁸ No original: “La inexistencia de espacios colectivos de familiares y allegados a las víctimas de femicidio durante esos primeros años tiene su explicación en las propias condiciones de exclusión social de estos sectores en el marco del sistema patriarcal”.



utiliza dos relatos enlutados de familiares e conhecidos para marcar a presença dos corpos mutilados e das existências vitimadas.

Reyes (2022), por sua vez, subverte essa impossibilidade de testemunho ao propor a construção de uma narradora que rememora e, portanto, testemunha, através de visões, os últimos acontecimentos das vítimas desaparecidas, por vezes sentindo o mesmo que elas nas situações em que estão inseridas. Se as vítimas são silenciadas, Cometerra lhes devolve a voz ao compartilhar as perspectivas delas sobre os crimes, o que, por vezes, resulta no cumprimento da justiça e na prisão dos culpados – como no sequestro de María, prima de Ezequiel, por exemplo. Quando Cometerra procura por María, ela compartilha a aflição da garota que foi sequestrada e enclausurada por um estranho: “Não conseguia me mover para além daquele quarto e enxergar o que viam seus olhos arregalados, com um pavor que doeu em mim como se estivessem me chutando” (REYES, 2022, p. 72).

4 O HORROR IMENSURÁVEL NA LITERATURA LATINO-AMERICANA DE AUTORIA FEMININA

Outra característica importante na construção da chamada escrita realista performática reflexiva é o conceito de *fantástico social* (RAVETTI, 2019). Como, de acordo com Lovrinovic (2022), o gótico se mostra mais apropriado para narrar o horror do que a estética realista tradicional, o “realismo performático reflexivo” baseia-se em características góticas para construir um

“fantástico social”, apoiado na violência e na precariedade da existência.

Pode-se refletir que “as imagens do insólito trazem o mundo para dentro da literatura e conseguem penetrar seus aspectos mais intangíveis” (TREVISAN, 2014, p. 26). A presença do insólito torna-se um recurso recorrente que visa dar coerência à literatura latino-americana contemporânea. No caso de *Cometerra* (2019) especificamente, o insólito é utilizado como um recurso que objetiva organizar o horror imensurável proposto pela violência pós-ditatorial e patriarcal, tentando encarregar-se do trauma e do luto que se tornaram a base da sociedade latino-americana contemporânea e, por consequência, de sua arte e de sua literatura.

Para Gasparini (2022), a hiperbolização da violência física e simbólica, visível, por exemplo, a partir da ênfase dada ao estado dos corpos e aos detalhes dos cenários, serve como recurso para impactar o leitor e causar a empatia para com as vítimas que estão ali representadas na literatura.

A sensação do mórbido inverte seu signo e transforma em ira, indignação: mobiliza. Mais além do que efetivamente ocorre, os efeitos parecem ser buscados por estas ficções como sua orientação ideológica. Os detalhes de um feminicídio não buscam realçar a potência de uma masculinidade brutal sobre a debilidades dos corpos femininos ou feminizados, mas as relações de poder sustentadas por uma rede patriarcal que o atravessa por completo. O horror é político, ou melhor, o uso do horror



nestas narrativas é político e articula o enredo⁹ (GASPARINI, 2022, p. 262).

Conforme Lovrinovic (2022), algumas características do gótico que são utilizadas em *Cometerra* (REYES, 2022) são: o medo e a demonização do outro – quando Cometerra começa a desvendar os casos e é excluída pela sociedade em que vive, sofre *bullying* das mulheres e crianças; a figura de um sujeito marginalizado enquanto protagonista da narrativa – Cometerra é uma criança e no decorrer da narrativa uma jovem adulta que depende exclusivamente do irmão e que por isso se mostra vulnerável naquela sociedade; o insólito – construído tanto pela realidade violenta, como pelos poderes sobrenaturais da Cometerra que são banalizados com o decorrer da narrativa, sem que se mostre necessária uma explicação lógica em meio a tantas brutalidades; o onírico – com as aparições da professora Ana nos sonhos de Cometerra a instigando a procurar outros corpos; e o tropo da criança desamparada – acometida pela ausência familiar, sobretudo da mãe, assassinada pelo pai, que revela a presença do horror no romance, já no seu início, o qual será onipresente na infância da protagonista.

Portanto, a seriação de violências principalmente contra as personagens femininas e a melancolia de futuro em torno delas fazem com que a terra aponte “os sistemas de exclusão, a supremacia machista, a

população descartável e a destruição do mundo natural”¹⁰ (BAREI, 2021, p. 43, tradução nossa). A terra ingerida por Cometerra funciona como recurso de empatia, de arquivo da memória, “guarda os rastros e revela os rostos”¹¹ (BAREI, 2021, p. 43, tradução nossa) dos sujeitos vitimados e, consequentemente, das violências que marcam também os sobreviventes, realizando um trabalho de resgate sobretudo da existência de mulheres marginalizadas no cenário periférico da Argentina contemporânea.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALMADA, Selva. **Garotas mortas**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2018.
- ALÓS, Anselmo Peres (org.). **Poéticas da masculinidade em ruínas**: o amor em tempos de AIDS. Santa Maria: PPGL-Editores; Brasília: CNPq, 2017.
- BAREI, Silvia. Dolores Reyes, Cometerra. La novela argentina y la vulnerabilidad de lo viviente. In: GOICOCHEA, Adriana (org.). **Miradas góticas**: del miedo al horror en la narrativa argentina actual. Viedma: Mariano Sebastián Blanco; Mónica Larrañaga, 2021. p. 37-44.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN,

⁹ No original: “La sensación de lo morboso invierte su signo y muta en ira, indignación: moviliza. Más allá de lo que efectivamente ocurra, parecen ser los efectos buscados por estas ficciones, su orientación ideológica. Los detalles de un femicidio no buscan realzar la potencia de una masculinidad brutal sobre la debilidad de los cuerpos femeninos o feminizados, sino las relaciones de poder sostenidas por una red patriarcal que lo atraviesa todo. El horror es político o, mejor, el uso del horror en estas narrativas es político y articula las tramas”.

¹⁰ No original: “los sistemas de exclusión, la supremacia machista, la población descartable, la destrucción del mundo natural”.

¹¹ No original: “guarda rastros y devela rostros”.



Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. 3. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

CABRAL, Maria. Chicas muertas de Selva Almada. Nuevas formas de la memoria sobre el feminicidio en la narrativa argentina. **Orbis Tertius**, v. 23, n. 28, dez. 2018. Disponível em: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revisas/pr.9337/pr.9337.pdf Acessado em: 10/07/2023.

FIGUEIREDO, Eurídice. Violência e sexualidade em romances de autoria feminina. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, v. 32, p. 137-149, jul.-dez., 2019. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/12872/9705> Acessado em: 10/07/2023.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GASPARINI, Sandra. "Aquí no me escucharán gritar": violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres. **Tesis**, Lima, v. 16, n. 20, p. 257-288, 2022. Disponível em: <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/tesis/article/view/23522> Acessado em: 20/06/2023.

GOMES, Carlos. A violência estrutural dos feminicídios na literatura latino-americana. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana, v. 33, n. 1, p. 31-43, jan.-jun. 2021. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/15493/11649> Acessado em: 20/06/2023.

HANCIAU, Nubia. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice. (org.) **Conceitos de Literatura e Cultura**. 2. ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p. 125-142.

HESSEL, Frida. **Voces de la periferia**: un estudio sobre la plurivocidad de la narrativa en la novela *Cometierra* de Dolores Reyes. 32p. Trabalho de

Conclusão de Curso (Graduação em Humanidades, artes da linguagem e literatura) – Universidade de Karlstad, Suécia, 2022. Disponível em: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1654797/FULLTEXT01.pdf> Acessado em: 20/06/2023.

KOBASHI, Nair; JATENE, Caio; CRIVELENTE, Mariana. Lugares de memória e resistência da América Latina: levantamento, organização e difusão de informações em um website. **PerCursos**, Florianópolis, v. 20, n. 42, p. 159-185, jan./abr., 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/view/1984724620422019159/pdf> Acessado em: 07/07/2023.

LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

LOVRINOVIC, Vedrana. **Las estrategias narrativas de representación de violencia de género y femicidio en la literatura argentina contemporánea**. 224p. Tese (Doutorado em Humanidades e Ciências Sociais) – University of Zagreb, Zagreb, 2022. Disponível em: <https://repozitorij.ffzg.unizg.hr/en/islandora/object/ffzg%3A6391/dastream/PDF/view> Acessado em: 07/07/2023.

RAVETTI, Graciela. Literatura latino-americana contemporânea: reflexões sobre paradigmas, convergências e legados. **Olho D'Água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 12-31, 2019. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/562> Acessado em: 15/04/2023.

REYES, Dolores. **Cometerra**. Tradução por Eliza Menezes. São Paulo: Ed. Moinhos, 2022. [publicado originalmente sob a titulação *Cometierra*, em 2019].

REYES, Dolores. **Miseria**. Buenos Aires: Alfaguara, 2023.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. Catálogo dos mortos: a cultura latino-americana contemporânea e os inventários do horror. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 18,



n. 1, p. 81-98, jan./abr. 2016. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/alea/a/wRypXFTSpZYBdgCM5H7WQzD/?lang=pt> Acessado em:
15/04/2023.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

TAYLOR, Diana. O arquivo e o repertório. In:
TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TREVISAN, Ana Lúcia. Imagens do insólito e do maravilhoso: construções da historicidade na literatura hispano-americana. **A cor das letras**, Feira de Santana, v. 15, n.1, p. 11-26, 2014.
Disponível em:
<https://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/1427/pdf> Acessado em:
25/04/2023.

TRÍAS, Fernanda. **Gosma Rosa**. Tradução de Ellen Maria Vasconcellos. Belo Horizonte: Ed. Moinhos, 2022. [Publicado originalmente sob o título *Mugre Rosa*, em 2020].



A TRANSGRESSÃO VITAL DE CLAUDIO RODRÍGUEZ FER

THE VITAL TRANSGRESSION OF CLAUDIO
RODRÍGUEZ FER

Saturnino Valladares

Doutor em Humanidades e Serviços Culturais pela Universidad de Santiago de Compostela – Espanha. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidad de Santiago de Compostela – Espanha. Professor Adjunto da Universidade Federal do Amazonas – Brasil.

E-mail: saturninovalladares@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6238-9646>

RESUMO: O principal objetivo deste artigo é analisar como se manifestam as relações de gênero, poder e violência na literatura do escritor galego Claudio Rodríguez Fer, através de alguns textos significativos em prosa e em verso: o conto "A muller loba", do livro *Contos e descontos*, e alguns poemas de temática erótica e social. Em 2011, o autor titulou a reunião de sua obra poética como *Amores e clamores*, pois estes são os dois grandes temas que vertebram sua literatura e sua vida. Por um lado, a paixão erótica, e, por outro, os clamores contra as injustiças, as opressões, as ditaduras, e sua solidariedade vital e poética com as vítimas de todo tipo de repressão e com a liberdade integral de todos os seres.

Palavras-chave: relações de gênero; Claudio Rodríguez Fer; conto, poesia.

ABSTRACT: The main aim of this article is to analyze how gender relations, power and violence are manifested in the literature of Galician writer Claudio Rodríguez Fer, through some significant texts in prose and verse: the short story "A muller loba", from the book *Contos e descontos*, and some poems with erotic and social themes. In 2011, the author titled a collection of his poetic work *Amores e clamores* (Loves and cries), because these are the two great themes that run through his literature and his life. On the one hand, erotic passion, and on the other, cries against injustice, oppression, dictatorships, and his vital and poetic solidarity with the victims of all kinds of repression and with the integral freedom of all beings.

Keywords: gender relations; Claudio Rodríguez Fer; short story, poetry.

Há alguns anos me pediram para participar em um evento sobre gênero, transgressão e violência na literatura, na Universidade Federal do Amazonas. O principal objetivo do simpósio era:

trazer à comunidade acadêmica e aos egressos uma discussão a partir do texto literário no processo de despertar dos saberes viabilizadores de discussões a respeito da sociedade, com temas como a opressão de gênero, os variados tipos de violência a que grupos não hegemônicos são submetidos e como esse discurso literário pode ser transgressor.

Sobre estas diretrizes, revisei a obra de Claudio Rodríguez Fer, um dos autores que mais me interessam e que, certamente, mostra uma preocupação constante por vários dos temas abordados nos Grupos de Trabalho daquele simpósio: Relações de gênero na literatura; Corporeidade e transgressão; Memória e trauma na literatura do século XX; e poder e resistência na literatura.

1 O AUTOR

Como assinalei na apresentação de *Uma temporada no paraíso* (Valer, 2019), Claudio Rodríguez Fer (Lugo, 1956) é um poeta, narrador, dramaturgo e ensaísta de Galícia, autor de uma extensa obra poética e narrativa em língua galega, assim como de mais de trinta livros de estudo literário em galego e espanhol. Foi professor em universidades de Nova York, Bretanha e Paris e é professor na Universidade de Santiago de Compostela, onde dirige a



Cátedra José Ángel Valente de Poesía e Estética e a revista filológica Moenia – Revista Lucense de Linguística & Literatura. Sua obra poética está traduzida ao espanhol, catalão, francês, italiano, romeno, inglês, alemão, bretão, russo, grego e árabe. Em português, a editora Valer publicou seu livro *Uma temporada no paraíso* e, em 2024, sairá à luz a tradução de seu último poemário, *DNA do infinito*.

Tem dedicado vários livros ao erotismo, desde os cinco primeiros de poemas – *Poemas de amor sen morte*, *Tigres de ternura*, *História dá lúa*, *A boca violeta* e *Cebra* –, reunidos posteriormente em *Vulva*, seguindo por *A unha muller desconhecida*, *Viaxes a ti*, *Unha tempada no paraíso*, *A muller sinfonía* e *ADN do infinito*. Convém assinalar que esta paixão pelo erótico e vital do poeta tem estado íntima e radicalmente unida a um compromisso integrador pela liberdade, a justiça e a paz no mundo, como constata sua trilogia poética consagrada à memória histórica de Galícia: *Lugo blues*, *A loita continúa* e *Ámote vermella*.

Os objetos deste estudo são o conto “*A muller loba*”, do livro *Contos e descontos*, e alguns poemas do livro *Amores e clamores*, a obra poética completa de Claudio Rodríguez Fer até 2011, e *A muller sinfonía*. (*Cancioneiro vital*) (2018). Em 2021, publicou *ADN do infinito*.

O principal objetivo deste trabalho é analisar como se manifestam as relações de gênero, poder e violência na literatura de Claudio Rodríguez Fer através de alguns textos significativos em prosa e em verso. Em 2011, como foi falado, o autor titulou a reunião de sua obra poética verbal como *Amores e clamores*. Efetivamente, estes são os dois grandes temas que vertebram a literatura e a vida de Claudio Rodríguez Fer. Por um lado, a paixão erótica, e, por outro, os clamores contra as injustiças, as opressões, as ditaduras, e sua solidariedade

vital e poética com as vítimas de todo tipo de ditadura e com a liberdade integral de todos os seres, como ele mesmo afirmou em uma entrevista realizada pela televisão de Galícia em abril de 2018.

Convém lembrar que a poesia galega tem uma raiz linguística e literária comum com a literatura em língua portuguesa: as cantigas galego-portuguesas medievais que, por outra parte, em diversos momentos Rodríguez Fer homenageia em sua obra. Pela proximidade linguística, as palavras em língua galega não serão traduzidas ao português neste artigo.

2 ANÁLISE

2.1 CONTO

Ainda que haja muitos contos que podem considerar-se desde esta perspectiva, a lógica limitação do espaço e meu gosto pessoal me inclinam a tomar como exemplo paradigmático “*A muller loba*”. Este conto foi incluído em um livro de sugestivo título, *Os paraísos eróticos*, e publicado em 2010. Não tenho a ambição de me aprofundar na análise deste texto, senão unicamente assinalar os posicionamentos literários relacionados com o gênero, a transgressão e a violência.

“*A muller loba*” começa como uma típica lenda tradicional galega:

Todos sabemos que en Galicia houbo sempre lendas sobre lobos, lobishomes e alobados, pero tamén as houbo sobre mulleres lobas. A mim



mesmo, por exemplo, contáronme a historia dunha da que, maldicida no momento de nacer por motivos de envexa, se dicía que andara de moza libre cunha grea de lobos polo monte e que, nas noites de lúa chea, se volvía loba e se apareaba con aqueles. Chegou a ter sete fillos, dos que só a sobreviviron dous, pero nunca casou nin viviu con ningún home (RODRÍGUEZ FER, 2011: 199).

Neste primeiro parágrafo já se abordam dois jogos de poder: a independência vinculada ao género – a mulher vital e sexualmente livre que nunca quis casar nem viver com nenhum homem – e a transgressão que supõe a metamorfose sobrenatural do corpo: mulher durante o dia e loba que se emparelhava com os lobos nas noites de lua cheia.

A protagonista do conto e a personagem que experimenta o terceiro jogo de poder, a violência, é Ruth, a neta da mulher loba. Ao ficar viúva, sua mãe casa com um alcoólatra que em diferentes ocasiões tenta abusar da menina, até que um dia, ante uma nova tentativa de estupro, morde com fereza o pescoço do padrasto e foge para sempre da casa familiar, com a maldição ainda no ar: “- Loba te volvas, loba te volvas, fera furiosa! Loba te volvas coma túa avoa, loba te volvas” (RODRÍGUEZ FER, 2011: 200).

Durante três dias e três noites recebe as atenções de sua avó, quem posteriormente a leva a uma cova coberta por peles de lobo, onde a menina comprehende as suas origens e seu fado: “Fóra da cova, no alto das silveiras, podía escoitarse o ouveo longo e antigo, telúrico e feraz, como se viñera do mesmo centro da terra. E todo o monte ficou cuberto por unha negrura loba” (RODRÍGUEZ FER, 2011: 201).

A aceitação da transgressão do corpo se produz, portanto, por um processo de subjetivação

advindo de fatores internos (a aceitação e assimilação da herança familiar) e externos (a violência sexual que sofre por parte de um membro do grupo hegemônico que a empurra a se defender como pode: como uma loba). Portanto, a enunciação dos três jogos de poder mencionados – género, transgressão e violência – são as colunas sobre as que se erige a apresentação do relato.

Superado o trauma que provoca a metamorfose, Ruth decide viajar a Nova York, onde mora um dos seus tios, e trabalhar com ele limpando os cristais dos arranha-céus. A altura de Manhattan lhe provoca tal euforia “que volveu ouvear cunha força sobrecolledora, tras encher de ar o seu peito e abrir os brazos liberada” (RODRÍGUEZ FER, 2011: 202). A existência sobrenatural de Ruth nas alturas de Nova York simboliza um sonho de poder, que não é outro que o da liberdade de ser em uma dimensão ampla e fundamental.

Neste espaço urbano, a protagonista conhece um galego que sacia sua ansiedade carnívora recém-descoberta:

Fose polos seus gustos gastronómicos ou fose pola súa relación con aquel mozo, a voracidade carnívora da rapaza incrementouse desmesuradamente durante as longas esperas, nas que consumía, prato tras prato, toda clase de carnes á grella: chuletones con chimichurri, moegas con chinchulines, matambre, chourizos crioulos, leitões ou cabritos. Apenas comía nada polo día agardando aquel momento, que gozaba con gruñidos de satisfacción e acenos de ferocidade (RODRÍGUEZ FER, 2011: 202-203).

Segundo Fred Botting (1996), o excesso é também uma forma de transgressão dos limites da realidade e da possibilidade. Descoberto o prazer, a vontade de ingerir carne irá aumentando gradualmente até que Ruth



decide se alimentar só de cadáveres, inclusive de um animal cru, como se lerá nas últimas páginas do conto.

Passeando pelos montes de Catskills, o apaixonado galego propõe a Ruth que case com ele. Isto é, que adequem seu relacionamento à lei estabelecida socialmente: a construção de uma estrutura familiar. Decidida a preservar sua independência, a menina se nega, o que, além da dor justificada, provocará o assédio agonizante do homem:

Esquia como un esquío agora resultáballe agobiante a insistencia daquele mozo que recorría a todo subterfugio para presionala, dende convencer ao tío para que mediase entre eles a, finalmente, ameazala con toda clase de violencias (RODRÍGUEZ FER, 2011: 203).

Em circunstâncias estranhas e nunca esclarecidas, o perseguidor morre. O narrador do relato expressa o sentimento de liberação e de independência da menina que esta morte lhe provoca com um gesto significativo: “As noites de lúa chea saía a pasear polos Altos de Brooklyn, abrindo os brazos ao bris e, cando non había xente preto, ouveando orgullosamente cara ás vidrieras traslúcidas dos rañaceos de Manhattan, limpadas coas súas propias mans” (RODRÍGUEZ FER, 2011: 204).

Seu seguinte relacionamento foi com o proprietário de um açougue: um homem casado e com filhos que lhe proporcionou um cartão de residência no país e que a alimentou durante meses quando ela ficou sem trabalho: “-Máis carne para miña loba” (RODRÍGUEZ FER, 2011: 204). A tranquilidade de Ruth terminou quando o açougueiro pretende deixar a família para morar com ela, o que ela

interpreta como uma armadilha na que não quer cair:

cando ao día seguinte da súa proposición compareceu na casa cun cabrito como quen leva un cebo, disposto a cebar a presa antes de engulila, ela relambeu o seu carnoso fociño, chasqueou coa lingua dende o máis escuro da boca e, arregañando os beizos, amosou a súa dentamia incisiva e enorme. Entón lanzouse literalmente sobre a carne crúa, despedazánda coas mans ao tempo que devoraba as súas entrañas. O carniceiro fuxiu arrepiado escaleiras abaixo, sentido sobre a caluga unha tensión imantada aos sanguinolentos cairos de loba que parecían persegui-lo de preto (RODRÍGUEZ FER, 2011: 205).

Apavorado, o homem sai a rua e é atropelado por uma motocicleta que passava a grande velocidade. Depois desta morte, Ruth decide não ter mais relações amorosas, pois entende que, chegado um ponto, “practicamente ningún home acepta a independencia dunha femia” (RODRÍGUEZ FER, 2011: 205). Provavelmente, esta frase é a que melhor sintetiza o posicionamento crítico do autor em relação à questão de género e identidade. Em definitiva, este conto apresenta uma dupla interdição: a transgressão da lei do casamento e a transgressão da monogamia, ambos vinculados ao tabu do sexo e das relações pretendidamente tradicionais no mundo judeu-cristão.

2.2 POESIA ERÓTICA

Uma das grandes incorporações de Claudio Rodríguez Fer a literatura em língua galega é a temática erótica, que tanto me interessa e



sobre a que escrevi em diversas ocasiões. Assim mesmo, a presença de Galiza, como motivo poético ou como lugar de aparecimento da palavra, é uma constante em sua produção literária¹, como no poema “A cabeleira”, um texto dum surpreendente sucesso internacional, pois está traduzido a mais de oitenta línguas:

A CABELEIRA (FRAGMENTOS)

Eu nacín nun país verde fisterra que vagou errante tras manadas de vacas.

Incerto fillo son das tribos móbiles que só se detiveron cando se lles acabou o mundo.

Non teño outras raíces que as da espora nin outra patria habito que a do vento.

Síntome da estirpe daqueles pobos nómades que nunca se constituíron en estado.

O noso espírito coñeceu o abismo e o sentido telúrico do contorno natural.

A nosa historia é a dun pobo que perdeu o norte e se confundiu cos bois.

Pero eu recuperei o norte no medio do naufraxio fluíndo sensualmente da cabeleira da lúa.

E a inmensa cabeleira é labirinto no que soamente falo a quen eu amo.

Em relação com o estilo, o poeta serve-se de recursos próprios da tradição poética culta e popular como paralelismos, símiles, metáforas, antíteses, sinestesias, aliterações etcetera. Sirva como mínima mostra do dito a aliteração sublime de “O labirinto das vulvas”, onde o

mesmo ritmo dos versos acaricia com nossa própria língua o paladar que devesse ser vulva:

Útero labirinto das vulvas,
labarada de lábiles labios
en limiares de limiares sen límites.

Convém não passar por alto o emprego dos neologismos antitéticos que penetram na matéria erótica, no corpo da mulher, liberada ao fim da violência de uma sociedade e de uma cultura patriarcais e machistas, como em “A bomba con pétalas de rosa”:

Déixame docemente desviolarte,
reparar a túa rosa maltratada
cunha chuvia de bicos
ou de nada.
Quixérate vestir de desvestidos,
quixérate calzar de desandalias,
herba ou brisa por toda indumentaria,
e así amorosamente deslinguarte,
desocupar o idioma da intenrura
e desdicir
dicindo

a verba núa.
Desexo desferirte e infrustrarte,
proclamar o amor a mar aberta
porque ti me ensinaches tristemente
que tamén pode nevar en primavera.
Desorballando bálsamo en ti dentro
ser nube quixera na túa boca
e así desactivar a húmida bomba
que ocultas con pétalos de rosa.
Eu teño o corazón conectado a unha bomba.
e daría a poesía por que estoupase en rosa.

Em A muller sinfonía (Cancioneiro vital) pode se ler o genesíaco e amoroso poema “Nós somos dous”, cuja temática dialoga

¹ Se o leitor tivesse interesse em aprofundar neste assunto, sugiro a leitura do artigo “La Galicia erótica de Claudio Rodríguez Fer” (2021), onde realizo uma análise aproximativa sobre a poesia de temática erótico-galaica do autor e refleti sobre as manifestações mais habituais da mesma.



perfeitamente com o assunto deste artigo, pois canta as uniões livres e o amor louco de Breton, e as mulheres livres e libertárias, germens da paz, da justiça e da liberdade no mundo:

En primeiro lugar
todo foi Caos,
e del xurdiron Noite
e Escuridade en tebras.
Mais Eros primordial
brotou da sombra
e resultamos dous
xa no comezo.

Nós fomos dous,
e fomos tres,
e fomos múltiplos de tres:
unión libre de más
en más aló de nós.

Amando a quen ama e a quen soña,
soñando por quen soña e por quen ama:
ti amas dicindo “amo, mais non teño amo”
e eu nunca fun más eu que cando amei.

Mulleres que escriben
coas libres linguas de Lilith
sobre os lindes de Gaia,
integrais estranxeiras cal cantares,
eróticas sempre heréticas e sempre
heteroxéneas,
amores dos amores, xermolos
de más paz, xustiza e liberdade,
lugares de todos os tempos sen lugares,
exilios nos exilios, creacións ceibes,
meus amores celtas, teus amores lobos,
mariña, noso amor más tolo...

E diverxentes converxemos con Heráclito
na harmonía exponencial do iris infinito
tensando arcos apaixonadamente ácratas
en liras docemente libertarias.

Por tanto, o poeta parte da tradição temática e estilística europeia, mas transcende quanto toca na escritura apaixonada de um Eros

libertário que canta as uniões livres com voz vital de sonho e compromisso moral.

2.3 POESIA SOCIAL

O último grupo de textos dos que vou falar são os de temática social. Em relação com seu compromisso cívico, penso que é importante saber que Claudio Rodríguez Fer exerce a Presidência de Honra da Associação Memória do Exílio dos Republicanos Espanhóis em Brest e recebeu o Prêmio Galiza Mártir da Fundação Alexandre Bóveda.

Devido à certeza de que “O lugar do amor é sempre o lugar da paz”, a poesia claudiana se esforça para restabelecer a dignidade e a memória histórica das vítimas do fascismo, como em *Lugo blues*, *A loita continua* ou *Ámote vermella*. Este último livro consta de três partes: “No corazón da besta”, “Na besta do corazón” e “Memoria contra a morte”. Os poemas da primeira seção são, provavelmente, os que encaixam melhor no assunto deste estudo, pois homenageiam a memória de muitas das mulheres vítimas da guerra civil espanhola de 1936: algumas eram esposas de figuras políticas, como Juana Capdevielle, casada com o governador republicano de A Corunha Francisco Pérez Carballo; outras eram professoras – um dos grémios que mais padeceu durante a guerra civil e a pós-guerra –, como María Vázquez Suárez, Mercedes Romero Abella ou Erundina Álvarez Pérez; também se recupera o rosto e a história de mulheres libertárias, como Josefa Barreiro González ou Dolores Blanco Montes, e seres anônimos como as trabalhadoras das indústrias de conservas do Morrazo. Todas foram assassinadas.



Um dos poemas mais comovedores é o primeiro do livro, titulado “Ámote, anarquista”, pois recupera a memória pessoal e as circunstâncias que propiciaram o terrível fuzilamento de algumas destas pessoas. Uma solidária epígrafe indica que foi escrito como homenagem “às mulheres libertárias assassinadas em Galicia desde julho de 1936”:

Con abraio crían ás veces
que chegaría a existir
a utopía libertaria
e ás veces crían que non,
aínda con más abraio...

Era entón a Galicia anarquista
unhas cantas vivendas obreiras
como mapoulas moi abertas
nos barrios proletarios das Atochas,
unha casoupa clandestina en Cea
sobre as raíces do fento dentabrún,
unhas humildes moradas campesiñas
con liqueis de Badiña ou de Marselle,
onde non había moito que comer,
mais tampouco poder.

Era a Galicia corsaria sen estado,
nin deus nin amo de dentro nin de fóra
[...]
Ocultáronnos ás mulleres más libres
e, non obstante, fórano ata a fin.
Din que algunas morreron por amor
aos anarquistas que agachaban,
o que é morrer tamén muller e ácrata.

Borráronas da historia e malia todo
setenta anos despois hai quen as ama.
Sardiñas para elas e unha libra de cereixas
vermellas como a súa primavera libertaria
e para sempre ámote anarquista ou nada.

O elegíaco “Amada Amada” recupera a memória e o trauma da comunista Amada García, encarcerada durante sua gravidez e fuzilada em 1938, depois de se despedir de seu

pai, seu esposo e seu filho recém-nascido. Este cruel episódio é ainda mais indignante se sabemos que Amada foi vítima da vingança de um homem ao que ela não quis. Poder e resistência na vida de Amada García e na literatura de Claudio Rodríguez Fer:

Pecharon a amada Amada
de costas á libre ría.
Baluarteres de hornabeque
aprisionaron á cría.

Escoitaron os disparos
os tres que tanto a querían.
Filliño, marido e pai
no barco que a despedía.

Mataron a filla de un
e a nai do que entón nacía.
Mataron a compañeira
de nome Amada García.

Foi vítima da vinganza
de quen para si a quería.
O prezo da súa beleza
encheu de sal a baía.

Ata o polbo de Mugardos
ergue os seus brazos na ría.
Para todos será praza
da vila mortal un día.

Loitou por social xustiza
co puño que o pobre erguía.
Cría na fraternidade
e na igualdade ela cría.

Lembramos os compañeiros
que con ela alí morrían.
Mataron a amada Amada,
mais vive Amada García.



Desejo terminar esta breve aproximação à transgressão vital de Claudio Rodríguez Fer com um poema da terceira parte do livro, “Memoria contra a morte”. “Pai meu (amém, camarada)” é a emocionada homenagem que o poeta faz ao seu próprio pai, Claudio Rodríguez Rubio, encarcerado durante a ditadura franquista e que sofreu represálias na pós-guerra, e, por extensão, a todos os seres reprimidos e que sofreram a falta de liberdade e o terror de qualquer tipo de ditadura. Contra o esquecimento e o silêncio ilícito, o poeta escreve sua particular versão do “Pai nosso” cristã:

Pai meu que estiveches na Terra:
solidario sexa o teu nume,
veña a nós o teu reino sen reis
e fágase a túa xenerosa vontade
aquí na Terra, e nos astros do ceo
a dos cosmonautas rusos
nos que ti criches contra todo deus.
Que o pan noso de cada día
o poidamos gañar
coma ti honradamente
e perdoa que áinda non teñamos feita
a revolución da conciencia
que traia paz, xustiza e liberdade
a este mundo dominado por quen as destrúe.
O teu exemplo non nos deixará caer na tentación
do esquecemento ou da indiferenza
para librarnos do mal por nós mesmos.
Amén, camarada.

Com este artigo pretendi aproximar aos leitores de língua portuguesa à obra e o compromisso – a transgressão vital – de um dos intelectuais mais transcendentes do panorama artístico-literário espanhol, que, como um de seus traços mais caracterizadores, desenvolve sua obra literária em língua galega e que, com a irrupção de sua poesia de signo erótico, renovou a estética da literatura galega dos anos 80.

Referências

- BOTTING, F. **Gothic**. New York: Routledge, 1996.
- Entrevista na Televisión de Galicia: “*Corpoética*”: a poesía verbal e visual de Claudio Rodríguez Fer – 2018 –
<http://www.crtvg.es/informativos/corpoetica-a-poesia-verbal-e-visual-de-claudio-rodriguez-fer-3738172> – em 24/04/2018.
- Grupo de Pesquisa realiza simpósio nacional sobre gênero, transgressão e violência na literatura – 2018 –**
<https://ufam.edu.br/eventos/8528-grupo-de-pesquisa-realiza-simposio-nacional-sobre-genero-transgressao-e-violencia-na-literatura-24-08-2018>.
- RODRÍGUEZ FER, C. **A muller sinfonía** (Cancioneiro vital). Ourense: Ouvirmos, 2018.
- RODRÍGUEZ FER, C. **ADN do infinito**. Santiago de Compostela: Andavidar editora, 2021.
- RODRÍGUEZ FER, C. **Amores e clamores**. Santiago de Compostela: Edicios do Castro, 2011.
- RODRÍGUEZ FER, C. **Contos e descontos**. Santiago de Compostela: Editorial Toxosoutos, 2011.
- VVAA. **Modalidades da transgressão: discursos na literatura e no cinema** / organização Nilton Milanez, Jamille da Silva Santos. Vitória da Conquista: LABEDISCO, 2013.



AHMET BEY AGAOGLU'S VIEWS ON SOCIETY AND CITIZENS MODERN APPROACH TO ANALYSIS

AS OPINIÕES DE AHMET BEY AGAOGLU SOBRE A
SOCIEDADE E OS CIDADÃOS, ABORDAGEM
MODERNA DE ANÁLISE

Garanfil Guliyeva

Doctor of Philology at Baku State University – Azerbaijan.
Associate Professor at Baku State University – Azerbaijan.
E-mail: dunyaminqizi64@gmail.com.
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-7494-6532>

Sevil Hasanova

Doctor of Philology at Baku State University – Azerbaijan.
Associate Professor at Baku State University – Azerbaijan.
E-mail: sevilqiyasqizi@gmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0003-7499-8467>

ABSTRACT: The article is devoted to the analysis of the ideas of Ahmet Bey Agaoglu, a prominent socio-political figure in the field of culture, literature, press, writer and writer of the late 19th and early 20th centuries. Ahmed Bey Agaoglu played an important role in the literary and public opinion and political life of our country in the 20th century as a public figure, publicist, politician, lawyer, scientist, and intellectual. In addition to a number of motifs, his ideas about society and citizens occupy an important place in his creativity. For the citizens of the free country described by the author, protection is both their right and their duty. A person who does not fulfill this duty with dignity and who turns a blind eye to injustice is punished together with the person who did this work. His activity and creativity played an important role in the socio-political processes in Azerbaijan, as well as in Europe, including the development of literary studies. In the activities of Ahmet Bey Agaoglu, his literary and scientific works occupy an important place; that is, he has historical and literary essays in addition to his works dedicated to social and political issues, which characterize him as a critic, literary critic and culturologist. In his works, the author clearly and simply expresses his ideas, thoughts, wishes and desires about democracy, a democratic state and the place and role of people in society in this state.

Keywords: Ahmet Bey Agaoglu, society, individual, democratic state, free speech, political knowledge, civil society

RESUMO: O artigo é dedicado à análise das ideias de Ahmet Bey Agaoglu, figura sociopolítica de destaque no campo da cultura, literatura, imprensa, escritor e escritor do final do século XIX e início do século XX. Ahmed Bey Agaoglu desempenhou um papel importante na opinião pública e literária e na vida política do nosso país no século XX como figura pública, publicitário, político, advogado, cientista e intelectual. Para além de uma série de motivos, as suas ideias sobre a sociedade e os cidadãos ocupam um lugar importante na sua criatividade. Para os cidadãos do país livre descrito pelo autor, a proteção é tanto um direito como um dever. Quem não cumpre este dever com dignidade

e fecha os olhos à injustiça é punido juntamente com quem fez esse trabalho. A sua atividade e criatividade desempenharam um papel importante nos processos sócio-políticos no Azerbaijão, bem como na Europa, incluindo o desenvolvimento dos estudos literários. Nas atividades de Ahmet Bey Agaoglu, suas obras literárias e científicas ocupam um lugar importante; ou seja, possui ensaios históricos e literários além de suas obras dedicadas a questões sociais e políticas, que o caracterizam como crítico, crítico literário e culturologista. Nas suas obras, o autor expressa de forma clara e simples as suas ideias, pensamentos, desejos e vontades sobre a democracia, um estado democrático e o lugar e papel das pessoas na sociedade neste estado.

Palavras-chave: Ahmet Bey Agaoglu, sociedade, indivíduo, estado democrático, liberdade de expressão, conhecimento político, sociedade civil

1 INTRODUCTION

Along with the dynamics of the development of new trends, the archetypal, collective unconscious way of thinking, enlightened ideas, public political ideas play an important role in the construction of civil society in Azerbaijan in modern times. These ideas are also rich with the ideology of Azerbaijanism and are of great importance in the formation of public consciousness. From this point of view, ideas about society and citizen, new way of thinking, and enlightened thoughts about the construction of civil society have had a wide echo in the works of a number of writers and public figures at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. Ahmet Bey Agaoglu, who became the bearer of the leading ideas of his time, was one of such persons. His thoughts on the transformation of



European values and his works have an important role in the formation of the ideology of Azerbaijanism and the formation of a part of the democratic society.

Research shows that A. Agaoglu was sure that the application of European technologies and innovations without a fundamental change in thinking and mentality will not only not have the desired effect, but will cause damage and make the situation even worse (Akchura, 2001). He noted that "European civilization won over other cultures not only with its science and technology, but without exception with all other elements. Therefore, those who want to be saved by it must understand it completely with all its components. The piecemeal assimilation of Western civilization will not bring the desired result" (Agaoglu, 1972). Undoubtedly, these ideas put forward at the beginning of the last century are showing their empirical results now. The mechanical transfer of values and ideas has not created a foundation for establishing any society on democratic principles. For this, it is important to develop appropriate social consciousness and establish society on democratic and legal principles.

Various motifs show themselves in A. Agaoglu's centuries. But his thoughts about society and citizens made him a leading idea bearer, jurist and philosopher of his time. He unanimously focused on the development mechanisms necessary for the formation of the society, including the civic society, and considered the development of social consciousness as the origin of the creation and organization of new values. From this point of view, A. Agaoglu showed that in the Muslim East, transforming the West's achievements without fundamentally changing the moral foundations of society and people's way of thinking will not bring the desired results. He emphasized: "You

can draw up a constitution and call a parliament as much as you want, but if our essence and consciousness change, if there is despotism within each of us, which can be seen in our homes, streets, meetings, and behaviors, then modern we will not be able to move forward together with societies" (Ağaoğlu, 1972).

As it can be seen, in the formation of a free society, A. Agaoglu set freedom of thought, national elevation, including the emergence of a new way of thinking as fundamental conditions. At the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century, his possession of advanced ideas about statehood, civil society, freedom, and the spirit of struggle for the success of his ideas brought him to the fore as a leading public figure and idea generator.

One important aspect should be emphasized that Agaoglu, who analyzed the views of freedom of the Eastern society in different contexts, considered the view of freedom of the Eastern societies as a kind of example of individualism. This individual was quite different from the egoistic individual depicted in classical liberal texts. The analogy of individualism, which he described from a psychological point of view, stood for individualism from a social point of view. This is not a prominent expression of "I", it is not a manifestation of the desire to live in the consciousness of society, it is individualization. This is a kind of alienating concept.

Agaoglu described this liberalism in detail in his book "Ben Neyim" (Agaoglu, 1939). In this book, Agaoglu pointed out the difference between egoism and altruism and while he hated the first, he defended the second. The selfish individual, according to him, usually existed in the East. Such an individual would



not care about the welfare of others. In other words, they were locked (Kadioglu, 1998).

Agaoglu indicated three reasons for the emergence of such selfish individuals in the East. First, the family structure and the position of women in the family in Eastern societies; the second concerned the educational system and the unfavorable state of existing literature; and the third was justified by the existence of long-term despotic regimes in the East (Ağaoğlu, 1933). He argued that because family structures separate male and female spaces, there is no solidarity between them. As a result, he nurtured selfishness. Moreover, he accused literary figures of distancing themselves from society and not providing society with an example (Ağaoğlu, 1933). Agaoglu, who hoped for a selfless, selfless personality, showed his desire to create solidarity in the society.

Agaoglu did not stop his scientific and journalistic activities from his youth to old age, and left a rich scientific-theoretical legacy behind him. A. Agaoglu's works and activities were investigated from different directions and analyzes were carried out (Coşar, 1997; Erozan, 2012; Landau, 1999; Ozcan, 2002; Beard, 1999; Soysal, 2001). However, the systematic analysis of his works, especially the issues of freedom and rights reflected in his works, have not been systematically investigated. On the other hand, since the relevance of his works is relevant in terms of today's Azerbaijan ideology and the construction of civil society, there is a great need for research. The main purpose of this article is to analyze the ideas about society and citizens reflected in various works of Ahmed Bey Agaoglu, including "Land of Free People" (1930).

2 METHODOLOGY

In general, the ontological approach was used in the research to determine the writer's deep view of the existential aspects and fundamental problems of human existence in the artistic depiction of the world. By using the methods of ontological analysis of the text, the search and interpretation of the meanings of literary works was carried out in order to determine the aspects of the author's "personal mythology" that can play the role of a model, example, and symbol in order to determine a whole type of ontological meaning construction. During the analysis, a general philosophical approach was applied, the necessary philosophical categories and content are explored.

Since A. Agaoglu's works are analyzed from different contexts, a specific methodological approach was used here, the details of rights and freedoms, society and human problems were investigated in the author's work "In the Land of Free People", and the author's viewpoint was analyzed from a publicistic aspect. The use of this method is not new, and opposing researchers have recommended analyzing works of art using this method (Yakhshimuradov, 2022).

3 LITERATURE REVIEW

Ahmed bey Agaoglu's works and activities have been analyzed from different contexts, numerous analyzes have been devoted to the



study of his influence (Erozan, 2012; Landau, 1999; Beard, 1999). A number of his works were analyzed especially in the philosophical-cultural direction, in the literary-artistic direction, in the context of "civilization" and "culture" (Coşar, 1997; Ozcan, 2002; Soysal, 2001). A number of studies have clarified the role of Ağaoğlu in the process of state building in Turkey, followed the evolution and relationship of Ağaoğlu's later Westernist and nationalist ideas, which are constantly interacting with each other, and revealed a symbiotic relationship between changing civilization and cultural enrichment. has been clarified (Özavci, 2013). In the direction of the philosophy of westernization, Ahmet Agaoglu put forward important ideas about civilization and culture and paid attention to the role of culture in the development of civilization, including their integration. Besides, Denis (2003) studied Agaoglu as a cosmopolitan man of the world, a multilingual scholar, journalist and politician, a person who fought for his education and highly appreciated the role of his mother Taza Khanum in these achievements. (Denis, 2019).

In his book *Between Two Empires*, Shissler (2003) examines the life and work of Ahmet Agaoglu, the major historical events of the 20th century, such as Russia in 1905 and 1917, Ottoman Turkey in 1908, World War I, the Turkish War of Independence, and It examines its role in the establishment of the state of Azerbaijan and reflects the revolutions that took place during this period. His life is a mirror of the tangled politics in a region where he played a decisive role in the establishment of the Republic of Azerbaijan. This work was prepared on the basis of Agaoglu's journalistic speech in the Caucasus as well as the literature of the time (Shissler, 2019). Damirli (2020) shows that despite the growing interest in the

socio-political, scientific, and literary activities of Ahmed Bey Agaoglu (1869-1939) and the emergence of a number of works based on the comprehensive study of various aspects of his rich creativity, his unexplored aspects, the activities and creativity of the thinker still remains. One of such unexplored aspects is the activity and creativity of Ahmed Bey, a graduate of Sarbonna Law School. Currently, there is a clear gap in this field (Damirli, 2020).

Damirli (2020), evaluating A. Agaoglu's multifaceted activity as a lawyer, identifies four main directions of this activity and generally characterizes Agaoglu's contributions to each of these areas. Later, Agaoglu's contributions to the teaching of law in two main universities of Turkey as a lawyer-pedagogue are noted, and his textbooks on constitutional law and legal history are given a place. At the same time, his legal views were analyzed based on the works reflecting the social and political views of the scholar, and a number of theoretical issues of law were analyzed, for example, the understanding of law, individual freedoms, rights and duties, the interaction between rights and duties, the concept of law, etc. the relationship between law and religion is investigated (Damirli, 2020).

It should be taken into account that A. Agaoglu defined the law as a dynamic social phenomenon that regulates the relations between individuals, and thus stood in the position of a sociological approach to the law. Agaoglu considered the existence of individual freedoms to be an important prerequisite for the development of societies and cultures, and highly valued their role. According to him, societies without individual freedom cannot move forward (Damirli, 2020).

Research shows that one of the most important components of Agaoglu's concept of law was



the principle of respect for the rights of citizens. According to him, societies without rights cannot survive and develop. In such societies, generally, "the concept of law disappears and society is thrown away like a lifeless, motionless toy." Moreover, where people are unaware of their rights, "justice disappears, social life is destroyed." The realization of rights implies the fulfillment of relevant duties as a necessary condition and guarantee. According to Agaoglu, since it is impossible to ensure rights without duties, "thinking about unfair duties means putting all people in the place of animals." The thinker considered the protection of rights to be the "highest and most honorable duty" of society members, giving a broader social and moral meaning to the close connection between rights and duties (Damirlı, 2020).

In the research based on the analysis of various aspects of Agaoglu's activity related to law, his portrait as a lawyer is reflected in the following main lines: (1) As a militant and consistent defender of the rights of Azerbaijani Turks and all Turks. Muslims, as well as women's rights, (2) as an influential member of parliament represented in the supreme legislative bodies of the Ottoman and Turkish Republics and the Azerbaijan Democratic Republic, (3) as a lawyer educator, as a lawyer who educates his students in a spirit of respect for them. His textbooks on constitutional law and legal history subjects were the first in Turkey in this field, he understood the leading political, legal and moral values of his time and (4) understood sociological law as a liberal-minded lawyer-thinker, supported the secularization of law by separating it from religion, and made the expansion of individual freedoms an important factor in the development of society, considered the protection of human rights and freedoms as

the main goal of the legal system of a democratic state (Özavcı, 2013).

With the aim of shedding light on the intellectual background of Turkey's transformation towards the west, Özavcı (2013) examined Ahmet Agaoglu's concepts of "civilization" and "culture" and his approach to the issue of Westernization and showed that Agaoglu was the state-building process in Turkey simultaneously tried to define and describe these concepts. His research traces the evolution and relationship of Agaoglu's later Westernist and nationalist ideas, which are constantly interacting with each other, and concludes that Agaoglu saw a symbiotic relationship between changing civilization and cultural enrichment (Özavcı, 2013).

Kadioglu (1998) shows that Ahmet Ağaoğlu, one of the liberals of the 1930s, formulated an individualism bordering on Turkish Republic epistemology. This epistemology had two distinguishing features: First, it was fundamental, that is, based on a fundamental difference between East and West or East and West. Second, it was based on the management attitude of the republican elite, which defined civilization as a public goal and started the social engineering process aimed at establishing a modern national identity at the expense of traditional, local, and religious identities (Kadioglu, 2024).

In general, various aspects of Agaoglu's creativity, including his political thoughts and ideas about freedom, are examined from different nuances. Although these studies are not included in our research object in a certain sense, we would like to highlight a number of necessary points. Thus, Agaoglu's liberalism defined within the framework of republican epistemology was full of positivist, avant-garde, solidarity and moralistic motives.



Reflecting the characteristics of Agaoglu's personality, he was very close to the citizen of the Republic, who was a militant follower rather than a thinking being. At the same time, he revealed his cultural activity in the context of the modernization processes in Azerbaijan and Turkey at the end of the 19th and the beginning of the 20th century, and enriched the ideology of Azerbaijan and Turkey with his advanced ideas.

Agaoglu "State and Individual", "In the Land of Free People", "Three Cultures", "History of Turkish Culture", etc. he wrote his works in Turkey in the 1920s and 1930s and published them for the first time in different years in the press of the Turkish era. This fact once again confirms that A. Agaoglu was engaged not only in social and political activities in the 1920s and 30s, but also in scientific, literary and artistic creativity. From this point of view, we will pay more attention to the examination of his ideas about society and citizen reflected in his help.

4 RESULTS

Although ideas about society and citizens have acquired new content in modern times, in fact, the leading elements of this system undergo very slight changes over time. In many cases, the ideas of famous thinkers do not age with time. This leading line is clearly visible in a number of works of A. Agaoglu. A. Agaoglu also pays special attention to this issue in "The Land of Free People" (1930). The author first published his work "In the Land of Free People" in 1922 in Istanbul. In this work, in the

construction and development of civil society, the glorification of the ideas of democracy, freedom, worldly and legal state occupies a central place. In his work, the author clearly and simply declared his ideas, thoughts, wishes and desires about democracy, a democratic state and the place and role of people in society in this state. As we know, the existence of a civil society requires the social activism of citizens at the same time. Everyone should honestly work and fight for the development and freedom of their country according to their profession. So the main issue here is freedom of conscience. Freedom of conscience refers to citizens' appreciation of good and bad actions, justice and injustices in society and in government.

Here freedom refers to control. For the citizens of the free country described by the author, protection is both their right and their duty. A person who does not fulfill this duty with dignity and who turns a blind eye to injustice is punished together with the person who did this work. Where there is a free civil society in the work, as in the thirteenth article of the country of free people, "every official, every official and statesman is obliged to report on his life at any moment" and this is definitely not interference in personal life. does not count. Because these people voluntarily agree to introduce themselves to this society. In return, the honesty and truthfulness of people who have respect, trust, influence and position is a vitally important issue for this society.

In this work, the author draws attention to the conflict between the inner psychological state, the moral view and the real reality through an artistic representation. Another moment that amazes the main character described in the work happens when he goes to watch a theater performance. So, those serious people he saw at the rally are now acting as actors in this play.



Yes, here no one behaves like an unreachable, chosen person charged with a mission, on the contrary, they actively participate in every issue and field that can develop it at every stage of society's life. In this performance, they emphasize an important issue for the society. This important issue is the important role of the family in building a free and healthy society. In the work, the author describes that in the play, the husband and wife decide to separate out of sheer stubbornness without any serious reason. The issue they raised is also a matter of self-esteem. The judge, who understands everything in the court, realizes that if he solves the case purely by law, he will not be able to make a decision other than separation, and he involves the children of this husband and wife in the case. Children coming to the court and hugging their parents makes them turn from their stubbornness and the family is reunited (Ağaoğlu, 1930). Here, A. Ağaoğlu solves the cognitive dissonance that has arisen in the family through psychological influence and pedagogical means, which can be considered as the leading ideas of the time. As it can be seen, it is important for the society to have people who know what they are doing and are properly elected. In general, in the work of A. Ağaoğlu, the family was inculcated as a sacred being at every moment. "Family love, respect for the family, delicate and sensitive family feeling has not been developed in any environment as much as ours. But at the same time, indifference to almost everything outside of the family, dominance of personal and private concerns over general concerns is the result of this upbringing. For us, every kind of relationship outside of a family has a mechanical appearance and also exists to ensure the interests of that family" (Ağaoğlu, 1942).

As the researchers also noted, A. Ağaoğlu repeatedly emphasized that the family is the most important factor in the formation of the moral and morals of people and literary and artistic works, and demanded to approach this issue responsibly. Therefore, the author argued that it is important to teach Western literary examples that meet the needs of the society instead of works taken from Arabic-Persian sources, which did not appeal to the spirit of the time. At the same time, since he considers theaters and cinemas to be educational institutions, he called films that spoil the morale of a person as spiritual poison for youth. "But especially cinemas, the sensual actions of naked women, the debauchery of young people who are unbalanced and indecisive, the impotence of a wife who betrays her husband, who cheats on her and spends her wealth on an immoral woman The example of a father who left his children hungry, who knows how many young people turned their heads and instilled in his village the desire and tendency to live like those "heroes" (Fahri, 1999).

The hero of the work next goes to a musical event. At the event, the famous musician of the country performs a three-part music that reflects the history of the country. In the first part of it, the period when the country was at least as magnificent as it was, in the second part, the period of formation, which was sometimes sad, sometimes exuberant and turbulent, and in the last part, The current period is celebrated for peace and order. It should also be noted that our hero was familiar with the history of this country in the early days. He learned how he came to this day through turbulent, painful and bloody roads. He even sees a statue of freedom heroes in a park. No matter how much personality is not worshiped, the people who laid down their



lives for their people are not forgotten and live in the hearts. Here, the author considers the supremacy of social values over individual values as dominant in the establishment of the citizen society and considers the socialization of people in this direction as the basis.

One of the most important duties of a citizen before the society is not to be afraid. Here again, the author talks about the important role of family, school and society as a whole: "This state of individuals is a real disaster for a community. In such a community, there is no one to defend the right and the truth. It is for this reason that from time immemorial the education of fear has been a precept for tyranny. A shield in school, a fist in the family, a support in the government are the basis of this education. The goal is to kill the individual's sense of honor and pride, to intimidate his eyes, and to destroy all kinds of courage" (Ağaoğlu, 1930).

The author, who prefers educational influences, considers the formation of courageous, world-viewing individuals to be essential for a free society. According to him, fear should not be instilled in a free society. Here, compassion, indoctrination, law and justice are the basis of education and training. (Ahmet, - 1930). Therefore, there should be no reason for cowardice in such a country. Honor, dignity, and courage are the main elements of this society in the citizens of this society. Amazed by what he has seen and heard so far, the individual asks the pirs during the next conversation to explain the questions asked by the gatekeepers during his first visit to this country, and to which he blindly answered "yes" on the first day. As he heard the explanation, he began to tremble in amazement. He learns that in order to be a free person, one of the important issues mentioned even in the charter of the country of free

people is self-control. It is no coincidence that when our hero entered the country, one of the first questions the guards asked him was "are you in control?" had happened. Later, this question is explained in detail by the guards. They say that this issue is given special importance in the country. It is said that "in order to be free towards others, one must first be free towards the village self. A person whose village is a prisoner of his soul cannot be free. All the adjectives mentioned in the charter of the country of free people and strictly prohibited are works of self-enslavement" (Ağaoğlu, 1930). However, kishikists also explain that the passion born from the soul cannot be evaluated as completely bad. It is considered good if he chooses the right path during this passion that drives a person, that is, if he gets what he wants by doing it right and gaining people's trust in a good way, this is considered good. However, if they get their wish with lies and flattery, it is completely against the principles and rules of this free country and being a free person, and these people have no place in a free society. (Ahmet, 1930). Here, the author chooses the dialogue path by asking certain questions and is able to present the text in the easiest way for the reader to understand. Other questions asked to the individual are: "Do you love the truth?", "Do you respect the truth?" are questions. It is explained that these two questions are essentially the same. A person who loves the truth will certainly respect the truth. However, this issue, which seems easy at first glance, is not as easy as it seems. Usually people say they like it, but they really don't like it that much. Only people who aspire to live freely understand its importance, they understand that there will be no freedom without tolerance and respect (Ağaoğlu, 1930).



The next question asked by the guards was "Do you have dignity?" This is explained by the watchmen as follows: "As for the real glory-self, it is the respect and loyalty of the village to the thoughts and feelings of a person in any case. It is futile to seek glory in people who change and hide their thoughts and feelings. It is obvious that such people cannot be free. Only those who are faithful to their thoughts and feelings in every situation and position and tolerate mockery, humiliation, suffering, poverty and need if necessary, have true glory and self-esteem. Being able to be free is the fate of such people" (Agaoglu, 1930).

Another issue that Agaoglu paid attention to is the difference of opinion in the society. It is emphasized in the work that where there is a free civil society, there must be disagreement. People should not blindly believe what others say, and should not sit and stand by their words. Everyone should have the ability to consciously evaluate and judge the processes in society. This is the main quality of such a society. Otherwise, what is there to control people with their eyes, hands, arms, and consciousness tied, to keep them under the tyranny?! " (Agaoglu, 1930).

If we pay attention, we see that one of the ideas put forward by the author in the work "In the Land of Free People" and the most important one is the unhindered, free and open expression of opinion in a free, democratic society. Because the freedom of speech, opinion, press is very important in building a democratic and free society. It is for the sake of a democratic society, a free citizen, and a free press that Azerbaijani writers have fought bloody battles for centuries. Mirza Fatali Akhundzade, who was the first among our intellectuals to put forward the solution of this important issue in a sharp way, and to express his thoughts freely, in his articles and works,

was called "the founder of our national awakening" and "the patriarch of modern Azerbaijani culture". M.F. Akhundzadeh's "creativity and being a great personality have been a source of inspiration and inspiration for the generations that came after him" (Huseynov, 1994).

M.F. Akhundzade insisted in his articles and works that without freedom of thought and political freedom in the country, it is impossible to create and overcome the spirit of high patriotism in the people. That is why the great philosopher did not only mention in his artistic, scientific-philosophical works that freedom of speech and thought played an immeasurably large role in building a democratic and free society, "he also emphasized the impossibility of society's development without it and developed the corresponding exhausted concept of human freedom." (Shamiloglu, 2018).

The famous John Stewart, a thinker and scientist, commented on this in his article "On National Liberty". "Progress is possible when the individuals of the society are determined in their opinions; let each individual say whatever he wants and do whatever he can. And if his word or work is acceptable in the eyes of other members of the society, other members of the society will approve it after thinking and find benefit from it; if it is not acceptable, another person declares his incompetence. This method is called "criticism". When there is freedom of thought, the benefit of kritka will be that eventually, from the clash of different ideas and opinions, truth will take its place and progress will appear in the world of culture" (Akhundov, 1987).

According to Akhundzade, who propagated the idea that "free living is the natural right of a



human being", "full freedom consists of two types of freedom; one is spiritual freedom, the other is physical freedom." By spiritual freedom, the author meant freedom of thought, conscience, press, and emphasized that freedom of thought is the main condition of complete spiritual freedom. Because freedom of thought creates conditions for physical freedom. Physical freedom meant the destruction of the material inequality and political injustice of exploitation in society." (Akhundov, 1987).

After M.F. Akhundzade, many of his colleagues, especially Muhammad Amin Rasul-zade, gave a wide place to this topic in his work. The famous article "Freedom of the Press" published in Iran in April-May 1911 in the newspaper "Irani-nov" by M.A. Rasulzadeh, who came to the scene with the slogan "Freedom for people, independence for nations", is also a very valuable source in this regard. "That nation, that country is happy and free, so that their press is free and happy. "The press can fulfill its duty properly when it is completely free in its work," the author said, rightly calling the freedom of the press "the main pillar of human freedom" and wrote: "to encroach on the freedom of the press is to encroach on human freedom. If people's minds and thoughts are free, their personal development will also accelerate. Preventing freedom means taking away a person's mind and thinking and turning it into a machine or a lifeless tool" (Rasulzadeh, 2001).

Calling the press an "important national force", the "educator of the people", the author repeatedly emphasizes that the free press plays a major role in the development and high progress of the society. Here, it would be appropriate to mention one fact that A. Agaoglu's views coincide with those of his predecessors in literature as well as in the field

of press. For example, when reviewing A. Aghaolu's thoughts and opinions about Eastern literature, it becomes clear that he did not accept literature far from life like his predecessor M.F. Akhundzade. The author expressed his attitude to this issue more broadly in his work "Three Cultures". Western and Eastern worldviews, different cultures, different lifestyles, etc. A. Agaoglu urges everyone with a healthy mind to dive into deep thoughts and make philosophical judgments in his works of this content. In one of his stories, the author compares the German philosopher Nietzsche and the ancient Chinese thinker Confucius, tries to explore the issues that constantly bother him, and finally expresses his thoughts and opinions. These facts once again prove that A. Agaoglu was closely familiar with the creativity and political views of the world classics, and that is why his broad range of reading was always evident. As a whole, A. Agaoglu's literary and critical meetings are an integral part of his general social activity. Therefore, in his view of art, social events and literary issues are in harmony with each other. Therefore, "A. Agaoglu was a representative of the fearless and honest criticism laid by M.F. Akhundov in relation to Azerbaijani, Russian, and Western literature" (Hajiyeva, 2012).

A. Agaoglu, who believes in the power of the word, free speech, and the word of print, has expressed valuable opinions in this field in numerous articles and works. He discussed the evolution of the word *matbu*, its form of manifestation, ways of spreading, etc. "There are episodic notes among the judgments, as well as broad, fundamental, deep, scientific ideas" (Mirahmadov, 2014).

According to A. Agaoglu, disagreement is one of the important conditions in a free society. In accordance with socio-economic development,



there should be freedom of speech and opinion in the society. Acquaintance with A. Agaoglu's work "In the Land of Free People" once again proves that the author touched on important problems that made him think and worry in this work. According to the author, the firmness and power of the state, the freedom of the society, and the socio-political and moral freedom of its citizens are directly related. As in most of his works, he sees the establishment of society on the basis of justice and equality, the purity of common welfare, and its transformation into truth in spiritual and moral purification and evolution. "It is no coincidence that the purity of thoughts, words and actions is taken together with freedom in the codex" (Mirahmadov, 2014).

In the civil society, when people ask for something from the leaders, they do not address them in special forms of appeal, they avoid elaborate expressions. Because science avoids simplicity in order to always keep people in fear, to show that the leadership is superior to everyone else, and the one who speaks the truth is the leader. are also guilty. In a free society, the people in the state administration know that they are in this position to serve their fellow citizens, and people also understand that it is their duty to perform the tasks required for the society. Therefore, the concept of demand and desire exists here, not request and request. The author also insinuates in his work that in a free, free society, a citizen is also a controlling person. It is his duty to supervise state affairs and pay attention to the activities of officials. Being a state official and public figure "dedicating oneself to the country and society" is characteristic of true patriots and those with pure character (Ağaoğlu, 1930).

F. Sakal, who said that the mentality that Agaoglu fought against the most was tyranny,

said that he understood that it was in conflict with democracy, and also connected the existence and severity of tyranny in the country with some addresses: He thinks that despotism has taken root in that country, and the people have been crushed, sleepy and ignorant to that extent. Therefore, tyranny does not tolerate simplicity; He accuses the one who speaks the truth with arrogance, rudeness and arrogance" (Sakal, 1999). It is already understood that law is a social concept in this society. Because if the society consisted of one person, then there would be no problem of defending his rights. Therefore, in civil society, "rights are defense and protection" and if one does not fulfill this duty, it is considered a crime.

In the work, the last thing that the guards explain is "taawun", which is the cornerstone of a free society. This is people helping each other. Because for a community that calls itself "free, i.e., who considers itself a master, the existence of moral and material fatru, and the existence of peers is a heavy stain. This is a proof that the community cannot do its duty. If the person you call a citizen is ignorant and immoral, beggar or hungry, the responsibility lies with the community. Such a community, or a free person, cannot be hungry and demanding. This situation, which is a stain on the whole society, should be eliminated not by violence, but by fulfilling the duty of citizenship. Because in a free country, only those who have lost their ability to work are helped. This assistance is provided to the unemployed only until they find a job. In a free society, work is found for every person who has the ability to work, according to his potential, and if a person who calls himself free does not want to do this work, then he is arrested (Ağaoğlu, 1930). In his work, Agaoglu describes the civil society in such a beautiful



way that we travel to the "land of happiness" of genius Nizamin Ganjavi in every line of the description of this utopian structure. Maybe, indeed, the real existence of this society will create such a happy country. Thus, we can say that the work is based on comparison and analysis from beginning to end. For this, the author describes the country of free people and its pir at one pole, and the society from which the individual flees from the other pole. He puts the work of comparison on the individual. A person who watches every event he sees with amazement, remembers his past days and starts making comparisons. Sometimes he is surprised to such an extent that he is faced with the fear of not being able to live in such a society amid doubts and hesitations. Thinking that he cannot easily get rid of the tyranny and the spirit of slavery, our hero tries to do his best for this, but he also understands that he cannot easily get rid of the inertia that has taken root there for years: "This country is It was so strange, so wonderful! Nothing was like ours. It is necessary to relearn everything, to get used to everything again (Ağaoğlu, 1930).

However, despite all my efforts, I could not part with my old reserves. For example, when I meet someone, the old style always comes to the tip of my tongue, when I am in the presence of someone who owns the place, my hands definitely touch each other, my lips smile, and even if I do not accept the expressed opinion, my mouth accepts and praises. twists the words.

"I see! Laughter starts around me! I come to my village, I blush. I curse myself, I promise not to do it again, but on the second meeting, the same thing is repeated again. Sometimes I get so angry with my village that you can't believe it, the thought of committing suicide comes to my mind. But I am ashamed even of this idea"

(Fahri, 1930). With these words, the author wants to show that freedom is not a blessing that can be easily obtained, especially for people who are ruled by the rules of tyranny. We talked about it above. As in the example from M.F. Akhundov's "Deceived Kavakib", when such people cannot accept freedom, they try to destroy the one who brought it. If this is not possible, then themselves. Mentioning all the difficulties, the author, speaking from the language of an individual, makes a hopeful and motivational speech to the great Turkish people, inviting them not to give up and to face all kinds of difficulties for the sake of freedom. A. Aga Oglu, who expressed the hope that this work he wrote will be useful, wants them to at least try to free themselves from their inner fears and get rid of those thoughts: "My own I didn't want to accept that I was so weak and so weak. In those minutes, I used to say to myself: "I read the history of this country." I saw that the people of this place were just like us. Why did they manage to change their village, but not you? There is no doubt that there was a time when they started. They also worked hard at the beginning, and they finally succeeded. Is there a particular reason for your failure? No! Then why despair? He helps you to be diligent, to take care of your village, to pay attention to your words and actions, and to follow the articles written in the regulation to the letter! No! No! I will work and I will definitely succeed" (Agaoglu, 1930).

While reading the work "In the Land of Free People" (Agaoglu, 1930), the reader is once again convinced that freedom is a responsible and honorable task, as it is very difficult to achieve it, to achieve it, and to preserve it. All events in human history prove that the path to freedom is through hard struggles and struggles. That is why the author recommends his reader to have strong faith, belief, will, and



high education in order to have a free society and convinces him that freedom is the life and driving force of society. Therefore, in this work, as in his other works, the author sees the establishment of a just society primarily in "spiritual-moral purification and evolution". (Agaoglu, 1930). In the end, we would like to mention one point that the analyzed work of the author is so rich in content that we can see different directions in this work, including philosophical, psychological and journalistic directions. From this point of view, Agaoglu's work "In the Land of Free People" (1930) can be analyzed from different contexts.

5 DISCUSSION AND CONCLUSION

Conducted studies and analyzes (Coshar, 1997; Erozan, 2012; Landau, 1999; Ozcan, 2002; Sakal, 1999; Soysal, 2001) shows that, despite Agaoglu's tendency towards the modernization of society, it is impossible for two contradictory cultures to co-exist in the late era of elimination, and for unique contradictory cultures to co-exist. Ahmet Agaoglu did not stop his scientific and journalistic activity from his youth to his old age, and left a rich scientific-theoretical heritage (Damirli, 2020; Kadioglu, 1998; Ozavci, 2013; Denis, 2019; Shamiloglu, 2018; Huseynov, 1994; Hajiyeva, 2012; Mirahmedov, 2014).

Studies (Kadioglu, 1998; Özavci, 2013) shows that A. Agaoglu's works, ideas and conclusions on literary criticism and history once again prove that he is a researcher, writer and historian. The style of his works was scientific,

his analysis and results included the scientific innovations of his time. With these works and meetings, he brought something new to the literary and scientific environment of Turkey. All his creativity is aimed at the development of society and coincides with his practical work. He was a reformer in his writings and social and political activities, objective, outspoken, engaged in public affairs, who prioritized citizenship above all else, and played an important role in the formation of this type of intelligentsia. In the work "In the Land of Free People", he pointed out that people's hearts and souls should always be clean and that this is of great importance in society, and wrote in the section "Cleanliness of Souls and Hearts": "I thought about my country and the needs of its poor from this point of view, and without looking at the past, for the first time, I duly appreciated how lifeless, indifferent to their duties and alien to human concerns the enlightened group to which I still belong" (Agaoglu, 1930). It should not be forgotten that these are philosophical and moral issues of primary importance for society. The author's hero gets acquainted with the rules and traditions of the "Country of Free People", tries to master them, and finally says that he feels proud to be a citizen of such a country. "I was already a citizen of the country of free people. I cannot express the joy I feel. I have never felt so satisfied in my life. I felt a rush of relief and strength that I had never felt before. Earth, sky, everything changed its color and nature in my eyes. I proclaim a new beauty in everything and everything invites me to experience it. I realized that I fell in love with freedom" (Agaoglu, 1930).

The work, written in a simple language and the plot is presented through a continuous epic description, also expresses the author's thoughts in several subtitles. These sub-titles



are as attractive and interesting as the title of the work. For example, "I was a prisoner, I wanted to be free", "The main blood of free people", "Freedom is laughter", "Lies", "Hypocrisy" and "Tababus", "Espionage with freedom", "Surveillance work in a free country", "People are cowards", "Unborn", "Truth" and tolerance!", "Purity of souls and hearts", "How to respect elders?", "Defending the right is a duty" and so on. All these show that the names chosen in Agaoglu's "Land of Free People" century were built on a humanistic and humanistic context. The result is that in this work, the author sees the concept of a free society not on utopian grounds, but in the process of transformation of existing values, but he is against its direct transformation. He considers the liberation of the influence of various factors, the raising of social and political consciousness, and the establishment of favorable living conditions as one of the main conditions for the establishment of the existing society based on free values. This conceptual approach shows not only the structure of the society to be created, but also its functions, including the various (scientific, philosophical, psychological, pedagogical) foundations and mechanisms of the superstructure and outlook. This is a conceptual approach, as we mentioned, and emphasizes that the creation of the ideal society is possible thanks to the creation of integrative relationships of complex factors. In general, it is impossible to evaluate the idea, artistic and philosophical circle of the work "In the Land of Free People" in a single line. According to Mirahmedov (2014), "the highest and most perfect stage in the entire development of ideas of the thinker, including national renaissance ideas, is related to the treatise "In the Land of Free People" (Mirahmedov, 2014). In the end, it would be appropriate to emphasize once again that A.

Agaoglu, who lived and created at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, is a giant who is known, loved and accepted not only in the Turkish world, but also in the East-West world as a whole. It was one of our personalities. When he fought and struggled, he "rediscovered not only the West, but also the East for himself" (Guliyev, 1997).

References

- Akchura C. (2001). **History of Turkicization**. Istanbul, Kajnak cities
- Agaoglu A. (1939). **What am I? (Who am I?)**, Istanbul
- Agaoglu, A. (1942). **Is it a revolution?** Is it a revolution? Ankara.
- Agaoglu, A. (1933). **Selfishness and Selfishness**, Akin.
- Agaoglu, A. (1933). **Sarbest Kadin** (Free Woman), Akin
- Agaoglu, A. (1933). **State and individual**. Istanbul. Industrial printing press.
- Agaoglu, A. (1930). **In the land of free people**. Istanbul. Industrial printing press.
- Akhundov M.F. (1987). **Artistic and philosophical works**. Baku: Youth.
- Coshar, S. (1997). Ahmet Ağaoğlu: The Obstacles of Turkish Liberalism. **Society and Knowledge** (74): 155-175.
- Egribel, E. and Ozcan, U. (2010). Armistice, Exile and Liquidation of the Empire. **Ahmet Agaoglu. Memories of Armistice and Exile**. Istanbul: Doğu Bookstore, 7-17.
- Damirli, M. (2020). Ahmed Bey Agaoglu: Portrait Traits of Identity as a Lawyer. **Journal of Eurasian Inquiries**, 9(2), 171-183.
<https://doi.org/10.26650/jes-20-20.012>



Erozan, B. (2012). On Basic Law Lecture Notes: Ahmet Ağaoğlu, Political and Intellectual Context. Haz. B. Erosan. **Ahmet Ağaoğlu and Basic Law Lecture Notes**. Istanbul: Koç University Publications. 19-76.

Fahri S. (1999) **Agaoglu Ahmed bey**. Ankara. Turkish Historical Society

Huseynov S. (1994). **Our spiritual heritage and reality**. Baku. Agaoglu

Huseynov R. (2017). Legal state and civil society. Baku. **Science and education**. 2017,

Hajiyeva L (2012).. Ahmedbey Agaoglu's journalism. Baku. **Science and education**.

Kadioglu A. (1998). **Citizenship and individuation in Turkey**: the triumph of will over reason, Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien (Online), 26 | Online since 20 March 2006, connection on 09 April 2024. URL: <http://journals.openedition.org/cemoti/34>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cemoti.34>

Landau, J. M. (1999). **Pan-Turkism**. Trans. M. Akin. Istanbul: Sarmal Publishing House

Mirahmadov A. (2014). Ahmed Bey Agaoglu. Baku. Ergunesh Ozavci, H. O. (2013). The philosophy of westernization Ahmet Ağaoğlu on civilization and culture. **European Review of History: Revue Européenne d'histoire**, 20(1), 21–37. <https://doi.org/10.1080/13507486.2012.742875>.

Ozcan, U. (2002). **Ahmet Ağaoğlu and Role Change**: Bati Bir Aydin at the Turn of the Century. Istanbul: Don Quixote Publications

Guliyev V. Agaogular. Baku. **Ozan**. 1997, 236 p.8.

Denis R. (2019). **Book Review**: The Patriarch of Turkism. Ahmet Bey Agaoglu

Rasulzadeh M.A. (2001). **His works 1909-1914**. Volume II. Baku. Shirvaneshr.

Shissler, Holly (2003). **Between Two Empires**. Ahmet Ağaoğlu and the New Turkey. London: I. B. Tauris, 56-57

Shamiloglu Sh. (Musayev). (2018). The idea and genre specificity of Ahmet Agaoglu's work In the Land of Free People. **ANAS Institute of Literature named after N. Ganjavi**. Collection of literature. Scientific works. N-1

Sakal, F. (1999). **Agaoglu Ahmed Bey**. Ankara: Turkish Historical Society Publishing House.

Soysal, A. G. (2001). **Ahmet Agaoglu**. Ed. M. O. Alkane. The Combination of Political Thought, Tanzimat and Meşrutiyet in Modern Turkey, 1, 202-207

Yahshimuradova, G. (2022). **Methods of literature study**. Theoretical aspects in the formation of pedagogical sciences, 1(4), 144–145. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7156027>



EXÍLIOS E RESISTÊNCIAS: ALGUNS ASPECTOS DA AUTOFICÇÃO EM JULIÁN FUKS E ELISA LISPECTOR

EXILES AND RESISTANCE: SOME AUTOFICTION
ASPECTS IN JULIÁN FUKS AND ELISA LISPECTOR

Vinícius Rangel Bertho da Silva

Mestre em Estudos da Literatura pela Universidade Federal Fluminense – Brasil. Doutorando em Literatura e Crítica Literária na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil.

E-mail: vinnieprof@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2635-1215>

"If you do not tell the truth about yourself, you cannot tell it about other people."
Virginia Woolf – *The Moment and Other Essays*

Resumo: A *autoficção*, gênero criado por Serge Doubrovsky nos anos 1970, diz respeito aos romances caracterizados pela ficcionalização de passagens da história de vida dos autores que as escrevem. Anna Faedrich (2015) argumenta que os romances autoficcionais abolem o princípio de veracidade e não aderem por completo ao princípio de invenção; isto é, há uma mescla dos dois princípios mencionados: como consequência, há um contrato de leitura marcado pela ambiguidade. O presente artigo tem como objetivo principal o de explorar alguns aspectos da prática autoficcional em dois romances da Literatura Brasileira – *A Resistência* (Julián Fuks, 2015) e *No Exílio* (Elisa Lispector, 1948).

Palavras-chave: autoficção; literatura brasileira; Julián Fuks; Elisa Lispector

Abstract: *Autofiction*, a genre created by Serge Doubrovsky in the 1970s, concerns novels characterized by the fictionalization of passages from the life stories of the authors who write them. Anna Faedrich (2015) argues that autofictional novels abolish the principle of veracity and do not fully adhere to the principle of invention; that is, there is a mixture of the two principles mentioned: as a consequence, there is a reading contract marked by ambiguity. The main objective of this article is to explore some aspects of autofictional practice in two novels from Brazilian Literature – *A Resistência* (Julián Fuks, 2015) and *No Exílio* (Elisa Lispector, 1948).

Keywords: autofiction; Brazilian literature; Julián Fuks; Elisa Lispector

1 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A AUTOFICÇÃO

No momento em que uma pessoa decide levar uma trama para o papel, caberá ao autor ou à autora decidir o quanto seu texto estará impregnado de informações verídicas ou de acontecimentos que possam ser produtos de sua fértil imaginação. Em outras palavras, a responsabilidade dos escritos sempre incide sob quem os escreve, inclusive no que diz respeito à veracidade dos fatos ou à capacidade do autor enquanto criador de ficções minimamente verossímeis.

Tais afirmações podem parecer óbvias, porém é preciso levar em consideração que a criação literária envolve desafios que podem ir além do debate tradicional no campo da Teoria da Literatura. Sendo assim, o artigo que aqui se apresenta tem como objetivo principal de levantar uma discussão que fuja dos temas tradicionalmente abordados em simpósios, congressos ou outros eventos de caráter acadêmico; por isso, a escolha do tema da autoficção a partir de duas obras da Literatura Brasileira – *A Resistência* (Julián Fuks, 2015) e *No Exílio* (Elisa Lispector, 1948).

O gênero *autoficção* foi cunhado pelo professor e escritor Serge Doubrovsky na segunda metade da década de 1970 (cf. FAEDRICH, 2015, p. 45) com o intuito de categorizar obras ficcionais cuja matéria prima é a história de vida daqueles que as escrevem. A relação entre autor e leitor no texto autoficcional difere das correspondências que obras ficcionais ou



(auto)biográficas possuem com seu público, visto que o “faz de conta” ou a “verdade dos fatos” são sumariamente descartadas no ato da leitura de uma autoficção. Estabelece-se, como consequência, o que se entende como *pacto oxímórico*, isto é, uma relação autor – obra – leitor marcada pela contradição,

pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco / ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura, marcado pela ambiguidade em uma narrativa intersticial (FAEDRICH, 2015, p. 46)

Por outro lado, é preciso estabelecer quais são as diferenças entre autoficção e romance autobiográfico, tendo em vista que suas semelhanças provocam enganos por parte de leitores e críticos especializados. A ficção autobiográfica, apesar de trazer algumas especificidades da vida de quem a escreve, não possui a meta de revelar a vida de alguém para o grande público – por mais que seja possível descobrir o verdadeiro sujeito escondido por detrás da máscara da personagem, o leitor precisa empreender uma investigação sobre o autor / a autora que vai além do texto literário. Já o romance de autoficção “pode **simular** ser uma autobiografia ou camuflar, com ambiguidades, um relato autobiográfico sob a denominação de romance” (FAEDRICH, 2015, p. 47 – grifo da autora).

Anna Faedrich justifica a confusão dos conceitos de autoficção e autobiografia. Para a ensaísta, tal engano se deve ao fato de que

(...) os autores [de autoficção] têm uma preocupação estética e linguística, procuram uma forma original de se (auto)expressar. Por esse motivo, não é raro nos depararmos com a

inscrição da palavra **romance** na capa de um livro autoficcional, que funciona como estratégia de afastamento do gênero autobiográfico e de inserção no campo literário (FAEDRICH, 2015, p. 53 – grifo da autora).

Sendo assim, é de natureza crucial que se estabeleçam os traços distintivos entre a autoficção e a autobiografia. Faedrich salienta que o autor do texto autobiográfico geralmente é uma pessoa famosa, visto que “por ser uma celebridade desperta interesse e curiosidade no público-leitor” (FAEDRICH, 2015, p. 48). Ou seja, a popularidade de uma autobiografia se deve, basicamente, à popularidade da pessoa que resolve verter as suas memórias e/ou histórias de vida para o papel, caracterizando o movimento que se faz *da vida para o texto* (cf. FAEDRICH, 2015, p. 47). A autoficção propõe um deslocamento inverso: *do texto para a vida*, na medida em que o narrador desse tipo de ficção é um ilustre desconhecido, “um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o literário que está em primeiro plano” (FAEDRICH, 2015, p. 48). Tendo em vista que esses tipos de publicação visam a abolição de quaisquer fronteiras que delimitam o real e o ficcional, caberá ao leitor a decisão de definir o devido grau de veracidade ao texto que ele detém em suas mãos (cf. FAEDRICH, 2015, p. 48).

Diante do exposto, é necessária uma atenção mais direcionada ao trabalho empreendido pela escrita autoficcional. Ao lançar mão da ambiguidade na construção do texto, o narrador opera um olhar autorreflexivo, consciente da fabulação de uma obra que mescla ficção e autobiografia (cf. FAEDRICH, 2015, p. 50). Para exemplificar tamanha prática, há o modo pelo qual os nomes das



personagens podem surgir em uma obra de autoficção: ora a personagem pode possuir o mesmo nome do autor / da autora, ora revelam-se apenas as iniciais de alguém. É possível que também haja a aparição de uma narrativa em 3.ª pessoa ou um pseudônimo que equivalha à figura de quem a escreve, indicando uma identidade falsa, típica de quem povoa qualquer obra de ficção.

Ao promover o leitor a uma espécie de *voyeur*, a autoficção adentra as entradas da intimidade alheia, o que pode provocar dissabores de ordem jurídica para determinados cidadãos, pois existem sujeitos que se sintam descontentes com a publicação de uma obra “(...) cujo enredo trata de aspectos polêmicos da vida do autor ou de seu círculo de convivência” (FAEDRICH, 2015, p. 51). Por fim, vale ressaltar que a prática da escrita autoficcional também pode estar a serviço de uma prática terapêutica, especialmente se o tema dessa escrita for um trauma individual ou coletivo (cf. FAEDRICH, 2015, p. 55). Na medida em que tal caráter adquire a sua respectiva materialidade, ocorre o que Faedrich define como

Desnudar-se para enxergar e se entender melhor. Escrever para aliviar. Fabular um sentimento para elaborá-lo. Colocar na realidade das palavras uma experiência traumática para compartilhar o sofrimento e reestruturar o caos interno (FAEDRICH, 2015, p. 55).

Partindo dos pressupostos de Faedrich e das demais considerações sobre a autoficção, uma abordagem de como Julián Fuks e Elisa Lispector construíram suas narrativas será feita nas próximas partes deste artigo de forma que seja possível compreender como eles

mesclaram elementos autobiográficos em suas respectivas narrativas.

2 JULIÁN FUKS E A ESCRITA DE SI MESMO

Filho de pais argentinos exilados no Brasil por conta da Ditadura Militar na Argentina, Julián Fuks nasceu em São Paulo em 1981. Sua formação acadêmica se deu na Universidade de São Paulo (USP), onde se graduou em Jornalismo e obteve seu Mestrado e Doutorado em Letras, com ênfase em Teoria Literária e Literatura Comparada. Além de sua atuação como jornalista e crítico literário, Fuks publicou seis obras literárias entre os anos de 2004 e 2022, dentre as quais se destacam *Histórias de Literatura e Cegueira* (2007) e *Procura do Romance* (2012) (obras finalistas dos prêmios Jabuti e Portugal Telecom), além de *A Ocupação* (2019).

O romance de Fuks que será abordado neste trabalho, *A Resistência* (2015), foi o vencedor do Prêmio Jabuti e do Prêmio Literário José Saramago nos anos de 2016 e 2017, respectivamente. A obra tem como foco central uma família cujos pais são médicos argentinos que são obrigados a fugir para o Brasil de forma que não sejam capturados pelas forças repressoras do Estado. Antes de partirem, adotam um menino de seis meses de idade e partem rumo ao exílio. Com o passar dos anos, o filho adotivo se torna o mais velho de três rebentos e se converte na personificação da rebeldia em um seio familiar de classe média, pois o jovem opta por viver recluso e distante de seus semelhantes, inclusive de sua própria família. Como consequência, “(...) o narrador



simula buscar resgatar na infância as razões que teriam afastado o irmão do convívio da família" (SILVA & NAVAS, 2021, p. 28).

Intrigado com o caráter ensimesmado de seu irmão mais velho, Sebastián (o narrador do romance e caçula da família) tenta compreender não apenas as decisões de seu parente, como também quer investigar as origens do trauma coletivo que a família carrega e está ligado à Ditadura Militar que assolou a Argentina entre os anos de 1976 e 1983 ao causar arbítrios dos mais variados – acirramento político, prisões, interrogatórios, desaparecimentos, mortes e o exílio de milhares de argentinos (cf. FIGUEIREDO, 2020, p. 2). Ao mesclar ficção e relato, Fuks põe em prática o conceito de "narrativa de filiação", termo cunhado por Dominique Viart (apud FIGUEIREDO, 2020, p. 2), que consiste na encenação de suas origens por meio da ficção. Segundo Eurídice Figueiredo, o autor de *A Resistência* "(...) constrói sua relação com seus pais e irmãos e como as migrações dos ancestrais forjaram a família que veio parar em São Paulo durante a última ditadura militar na Argentina. A história familiar é caudatária da grande história" (FIGUEIREDO, 2020, p. 2). Tal fato se observa na reconstituição dos últimos dias dos pais do protagonista em Buenos Aires:

Não sei quanto sorria meu pai nos meses que se seguiram, meses em que o medo o alijou do consultório, meses em que a prudência o afastou de casa. Sua rotina passou a ser de um deslocamento incansável, evadindo ameaças em consultórios emprestados, atendendo a outros militantes pelos bares, adiando incertezas em outras casas da família, em apartamentos de amigos, em quartos alugados. Às vezes se hospedava em algum hotel barato apelando a um nome falso, e viver era então aceitar a espoliação de tudo o que lhe era caro, de tudo o que lhe era próprio. Nessas noites, lia e escrevia para avançar as horas e talvez de fato folgasse de

si pensando nas coisas, no estado lamentável das coisas, na urgência de transformá-las. Mas quando o sono por fim conseguia turvá-lo, e quando a contumaz insônia só lhe concedia um torpor anestesiado, viver era ainda se acostumar ao despojamento e à neutralidade. Quando o ano já acabava chegou seu filho, o menino que seria seu filho, que seria meu irmão, obrigando-o a ignorar os perigos e a voltar para casa, recobrando a intimidade dos velhos dias, restituindo a vida que lhe fora arrombada. Viver com um filho requeria uma presença inabalada, porta adentro, a criança ao alcance dos braços, braços firmes que a segurassem. Viver com um filho também reabilitava para os próximos o espaço privado, aberto agora a quem quisesse conhecer o menino, a quem quisesse embalá-lo e sentir a integridade que recuperavam seus próprios braços. E muitos quiseram, muitos bateram à porta, muitos puderam sentir que o presente também era feito de seu reverso, do outro contrário da sordidez, também era feito de aparições inesperados (FUKS, 2015, p. 54-55).

No início do romance, Sebastián perambula pelas ruas da capital argentina em busca de respostas para as suas perguntas, todavia sem obter o devido sucesso:

Súbito comprehendo, ou creio comprehender, por que meu irmão deixou de frequentar essa cidade que nunca soubemos abandonar. De Buenos Aires meus pais foram expulsos quando ele não somava nem seis meses de idade, de Buenos Aires nos sentíamos todos alijados enquanto não lhes permitiam retornar – mesmo que alguns de nós, minha irmã e eu, nem sequer houvéssemos pousado os pés mínimos em suas calçadas. Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais? Devíamos nos considerar argentinos privados do nosso país, da nossa pátria? Estará também a perseguição política submetida às normas da hereditariedade? Ao meu irmão essas questões não se colocavam: ele



independia dos pais para ser argentino, para ser exilado, para ter sido privado de sua terra natal. Talvez fosse algo que invejássemos, essa autonomia de sua identidade, que ele não precisasse batalhar tanto por sua argentinidade. Ele nasceria lá, ele era mais argentino do que nós, seria sempre mais argentino do que nós, por menos que isso significasse. Por isso nos surpreendeu, anos mais tarde, que ele deixasse de nos acompanhar nas visitas insistentes que fazíamos à cidade, nas longas temporadas em que tratávamos de recobrar aquele algo que nos fora, indiretamente, talvez, roubado (FUKS, 2015, p. 18-19).

Está patente, nos dois trechos do romance citados anteriormente, que o autor possui uma preocupação especial com a linguagem no que concerne à manipulação do conteúdo literário, das formas textuais e da figura do narrador (cf. FIGUEIREDO, 2020, p. 6). A respeito do último, apenas tomamos conhecimento de seu nome no penúltimo capítulo do livro, no momento em que o filho caçula participa de uma conversa com os seus pais a respeito do livro que acabara de escrever¹. Além disso, vale ressaltar que os nomes das demais personagens centrais (o pai, a mãe, o irmão adotivo, a irmã biológica) não são revelados no decorrer da narrativa. Por isso, ao ocultar os nomes das personagens principais e efetuar a escolha do nome do narrador-personagem (Sebastián, nome próprio que possui a mesma

terminação que Julián, primeiro nome do autor do romance) e explicitar as identidades apenas dos que estavam envolvidos na luta contra o regime ditatorial (Marta Brea é o exemplo mais emblemático desse caso), é possível afirmar que Fuks lança mão de alguns recursos da metafíscão para a construção de *A Resistência*. Dessa maneira, o escritor se respalda de quaisquer cobranças pessoais e/ou consequências jurídicas ao revelar os nomes das pessoas que protagonizam o romance².

A inclusão do relato das memórias familiares em *A Resistência* indica não apenas a necessidade da reflexão sobre a história recente, mas também de superar um trauma familiar. A escrita sobre o outro – é preciso lembrar que o livro é escrito a pedido do irmão adotivo de Sebastián³ – não abarca apenas um retrato coletivo: ela reflete também a imagem de um “eu”, de si mesmo, na medida em que relato, história e ficção se entrecruzam no mesmo texto, conforme o trecho a seguir:

Isto não é uma história. Isto é história.

Isto é história e, no entanto, quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras. Não se trata aqui de uma preocupação abstrata, embora de abstrações eu tanto me valha: procurei meu irmão no pouco que escrevi até o momento e não o encontrei em

¹ Ademais, há uma dedicatória que Julián Fuks faz do romance a “Emi, muito mis que o irmão possível” (FUKS, 2015, p. 5). É válido observar que, na ficção, esse irmão ocupa o centro das atenções. Já na vida real, tudo o que o leitor tem acesso é à intimidade a qual o autor se dirige a quem o inspirou na escrita do romance / relato.

² O pai do protagonista, apesar de desaprovar a versão final do texto do filho, o tranquiliza depois de uma árida discussão acerca da veracidade dos fatos vividos por ele e a esposa: “Só não quero que você se guie pelo que digo, isso eu jamais quis: vá em frente, Sebastián, você fez o que tinha que fazer, e até é possível que alguém leia nisto um bom romance” (FUKS, 2015, p. 137 – grifos nossos).

³ Silva e Navas (2021, p. 27) explicitam que *A Resistência* possui duas narrativas como matéria-prima: o relato familiar e o relato sobre a elaboração do romance em si. A escrita do romance de Sebastián indica que Julián Fuks lançou mão da metafíscão em seu romance. Por isso, o livro ao qual a referência se faz é o da *ficção*, escrito pelo caçula da família, não o da realidade.



parte alguma. Alguma ideia talvez lhe seja justa, alguma descrição porventura o evoque, dissipei em parágrafos sinuosos uns poucos dados ditos verídicos, mais nada. Não se depreenda desta observação desnecessária, ao menos por enquanto, a minha ingenuidade: sei bem que nenhum livro jamais poderá contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência feita de sangue e de carne. Mas o que digo aqui é algo mais grave, não é um formalismo literário: falei do temor de perder meu irmão e sinto que o perco a cada frase (FUKS, 2015, p. 23)

O título do romance de Julián Fuks faz alusão a uma gama de possibilidades que o verbo resistir oferece aos sujeitos que viviam situações-limite diante de um Terrorismo de Estado. A epígrafe do romance, da autoria do ficcionista argentino Ernesto Sábato⁴, indica para o público-leitor que há mais de uma maneira de por tamanho conceito em prática. No entanto, Sebastián adverte o seu interlocutor que é preciso uma aprendizagem de como se posicionar de forma contrária a um Estado opressor:

É preciso aprender a resistir. Nem ir, nem ficar, aprender a resistir. Penso nesses versos em que meu pai não poderia ter pensado, versos inescritos na época, versos que lhe faltavam. Penso em meu pai na última reunião clandestina que lhe coube presenciar, quieto entre militantes exaltados, abstraído do bulício das vozes. Resistir: quanto em resistir é aceitar impávido a desgraça, transigir com a destruição cotidiana, tolerar a ruína dos próximos? Resistir será aguentar em pé a queda dos outros, e até quando, até que as pernas próprias desabem? Resistir será lutar apesar da óbvia derrota, gritar apesar da rouquidão da voz, agir apesar da rouquidão da vontade? É preciso aprender a

resistir, mas resistir nunca será se entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável. Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se? (FUKS, 2015, p. 79).

Figueiredo adverte que o ato de seguir rumo ao exílio como instinto de sobrevivência jamais pode significar uma espécie de derrota: “O momento de partida (...) configura essa tomada de posição atormentada em que o sujeito parece abandonar a causa, ainda que saiba que precisa salvar sua vida, que sua morte de nada servirá diante da derrota que se afigura no horizonte” (FIGUEIREDO, 2020, p. 5). Silva e Navas observam também que o ato de resistir também se percebe por parte do irmão adotivo, que não possui o mínimo de senso de pertencimento em relação ao seu grupo familiar ou ao romance que resiste em ser escrito (2021, p. 27). A metafíscão se faz presente no texto, porém a ambiguidade (traço distintivo típico da autofíscão) marca a sua presença conjuntamente na narrativa. Como se observa, a *dúvida* é a matéria-prima de *A Resistência*:

Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem o que escrevo. Vacilo entre um apego incompreensível à realidade – ou aos esparsos despojos de mundo que costumamos chamar de realidade – e uma inexorável disposição fabular, um truque alternativo, a vontade de forjar sentidos que a vida se recusa a dar. Nem com esse duplo artifício alcanço o que pensava desejar. Queria falar do meu irmão, do irmão que emergisse das palavras mesmo que não fosse o irmão real, e, no entanto, resisto a essa proposta a cada página, fujo enquanto posso para a história dos meus pais. Queria tratar do presente, desta perda sensível de contato, desta distância que surgiu

⁴ “Creo que hay que resistir: éste ha sido mi lema. Pero hoy, cuántas veces me he preguntado, como encarnar esta palabra” (apud FUKS, 2015, p. 7).



entre nós, e em vez disso me alongo nos meandros do passado, de um passado possível onde me distancio e me perco cada vez mais. Sei que escrevo meu fracasso. Queria escrever um livro que falasse de adoção, um livro com uma questão central, uma questão premente, ignorada por muitos, negligenciada até em autores capitais, mas o que caberia dizer afinal? Que incerta verdade sobre essas vidas que não conheço, marcadas por um ínfimo abandono inaugural, talvez nem mesmo o abandono, talvez mera incontingência pessoal, fortuita como outras, arbitrária como outras, semelhante a quantas mais? O que teria a oferecer senão receios, ressalvas, interrogações? Queria tomar o exemplo do meu irmão e tomá-lo, de alguma forma, algo maior: montar um discurso em que alguém se reconhecesse, em que alguns se reconhecessem, e que falasse como dois olhos. Mas como poderia meu irmão representar alguém mais, se neste livro ele não representa sequer a si? Injusto papel o que lhe atribuí, meu irmão refém do que jamais será.

Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem a quem escrevo. Penso no pedaço de papel escondido na gaveta, penso na ligação que ninguém fez, no erro óbvio em que resultaria essa ligação, do outro lado da linha não encontraria ninguém. Sem nenhuma sutileza me vejo a temer: talvez o erro seja este livro, criado para um destinatário inexistente. Volto à origem do meu ímpeto: queria, creio, que o livro fosse para ele, que em suas páginas falasse o que tantas vezes calei, que nele se redimessem tantos dos nossos silêncios. Não será assim, não foi assim, já consigo saber. Com este livro não serei capaz de tirá-lo do quarto – e como poderia, se para escrevê-lo eu mesmo me encerrei? Agora não sei mais por onde ir. Agora paraliso diante das letras e não sei quais escolher. Agora sim, por um instante, posso sentir: queria que meu irmão tivesse aqui, a pousar sua mão sobre a minha nuca, a apertar meu pescoço com seus dedos alternados, tão suaves, tão sutis, a indicar a direção que devo seguir (FUKS, 2015, p. 95-96).

Diante do exposto, é plenamente cabível afirmar que Julián Fuks também recorre à escrita como uma forma de superação de um trauma familiar. Apesar de não ter vivenciado pessoalmente as situações traumáticas pelas quais seus pais e seu irmão adotivo atravessaram, Sebastián está em busca de uma cura coletiva, de acordo com as perguntas realizadas pelo pai do narrador:

(...) há muita elaboração de tudo o que vivemos, que o livro é outra forma de terapia, que uma história emocional ganha corpo ali. Mas nesse caso não deveria ficar entre nós, um texto que lêssemos juntos, interpretássemos, discutíssemos? Eu sei, nós sabemos que é um livro saturado de cuidado, carregado de carinho, eu sei que a duplicidade não se restringe a nós, que o livro também é duplo em cada linha. Há momentos, porém, em que me pego a duvidar, não estou certo de que ele deveria tão amplamente existir. (FUKS, 2015, p. 137).

Por isso, viver para narrar um ato de resistência, mesmo que alheio, é uma arma potente contra o autoritarismo praticado pelas instituições, pois ainda é possível identificar sujeitos favoráveis a regimes de exceção, décadas após a redemocratização das principais potências da América Latina (cf. FIGUEIREDO, 2020, p. 7). Narrativas como a de Fuks atuam uma espécie de advertência ao público-leitor para que determinados erros de um passado não tão distante jamais se repitam novamente.

3 ELISA LISPECTOR E A ESCRITA DO TRAUMA



A Revolução Russa trouxe uma infinidade de dissabores para os cidadãos que não comungavam dos mesmos ideais políticos e sociais que entraram em vigor naquela região a partir do ano de 1917. Como consequência, os judeus foram bastante perseguidos por meio de *pogroms* promovidos pelos revolucionários russos, isto é, ataques violentos que o Estado promoveu contra a população judia com o intuito de exterminá-la e de retirá-la do convívio social. Dentre milhares de famílias abaladas pelas mudanças sociais e políticas, havia o casal Mânia Krimgold e Pinkhouss Lispector, que vivia na Ucrânia, território que pertencia à Rússia no início do século XX (cf. GOTLIB, 2009, p. 16-17).

Pinkhouss era um caixeiro viajante que, por conta de sua profissão, vivia com sua família em cidades ucranianas⁵ situadas nas proximidades da capital, Kiev, e de Odessa, um dos centros comerciais mais importantes do país (cf. GOTLIB, 2009, p. 24). Graças ao acirramento da violência contra os judeus, Pinkhouss e Mânia Lispector (já casados) optaram pelo desterramento, pois o casal e suas filhas corriam sério risco por conta dos *pogroms* (cf. GOTLIB, 2009, p. 33). A solução foi o exílio para o Brasil de forma que todos pudessem resistir à extrema violência infligida contra o povo judeu. Ao adentrarem o território brasileiro, todos tiveram de abrir mão de seus primeiros nomes para se adaptarem aos novos ares: Pinkhouss passou a se chamar Pedro; Mânia, a mãe, Marieta; Leia, a filha mais velha (1911), foi rebatizada de Elisa; Tcharna, a menina do meio (1915), Tânia; Por fim, Chaya, a caçula (1920), foi

renomada como Clarice (cf. GOTLIB, 2009, p. 47). A possível referência a uma família qualquer seria facilmente atestada, mas este grupo familiar é o que gerou a escritora Clarice Lispector, uma das maiores autoras da Literatura Brasileira.

Outro fator que ainda causa surpresa aos maiores incautos é que Pedro Lispector (ou Pinkhas, para os seus) era pai de três escritoras: além de Clarice, Tânia Kauffmann foi autora de livros técnicos e até se aventurou pela escrita de contos. A primogênita, Elisa Lispector, foi autora de romances – publicou *Além da Fronteira* (1945), *Ronda Solitária* (1954), *O Muro de Pedras* (1963), *O Dia Mais Longo de Tereza* (1965), *A Última Porta* (1975) e *Corpo-a-corpo* (1983) – e de contos – *Sangue no Sol* (1970), *Inventário* (1977) e *O Tigre de Bengala* (1985) (cf. LISPECTOR, 2005; GOTLIB, 2009). O trabalho escolhido para a nossa abordagem é *No Exílio* (1948), segundo romance da autora.

Em texto que compõe a orelha da 3.^a edição de *No Exílio*, Bella Jozef argumenta que o referido livro de Elisa Lispector seria o “mais autobiográfico” de sua produção literária. Conforme já demonstrado na primeira parte deste trabalho, por meio do artigo de Faedrich já citado, há semelhanças entre romances autobiográficos e romances autoficcionais. Entretanto, apesar da categoria “Romance” estar identificando *No Exílio* seja na capa, seja na ficha catalográfica, as escolhas da irmã mais velha de Clarice Lispector indicam que estamos diante de uma obra de autoficção, não de um romance autobiográfico.

A preocupação com a linguagem literária, como é possível supor, vai além da escolha em

⁵ Dentre as cidades que a família Lispector viveu por conta do trabalho do patriarca podemos citar Gáicin, Teplik e Savran (cf. GOTLIB, 2009, p. 24).



nomear a narrativa em questão como um “romance”. A escolha dos nomes dos protagonistas indica as aproximações das personagens com os membros da Família Lispector: o pai se chama Pinkhas; a mãe, Marim; a filha do meio, Ethel; a menina mais nova, Nina; já a primogênita, Lizza, é a narradora da obra e quem reconstrói as memórias de seu grupo familiar (cf. LISPECTOR, 2005). Uma das primeiras lembranças históricas que será resgatada pela narradora de *No Exílio* é a do início do impacto que a Revolução Russa causou nas famílias ucranianas para completo horror da voz narrativa:

1917. Fadiga. Exaustão. Campos abandonados. Estradas obstruídas. Quebranto de forças e esperanças sumidas. E por toda parte uma dolorosa fome de pão e de sossego – pão, para saciar as ânsias do corpo, sossego e esquecimento para apagar as amarguras da alma.

A guerra, no entanto, continuava a devorar homens. Essa guerra, que os arrancava brutalmente dos campos e lares, já se estava tornando assaz cruenta, demasiado voraz.

Os homens iam para a morte sem uma razão. Todos os dias os caçavam nas lavouras e nas *isbás*, armavam-os e os tangiam para a frente, arremessando-os contra inimigos que desconheciam e não tinham motivo para hostilizar. E os que iam não voltavam. Então, nos corações dos que ficavam aguardando a vez, gerou-se revolta brutal para responder ao brutal morticínio. É que essa mesma guerra que os dizimava, agitara-lhes as almas estagnadas em servidão penosa e longa. (LISPECTOR, 2005, p. 31 – grifo da autora).

O texto de Elisa Lispector descreve o horror e a desesperança vividos pela comunidade judaica, cujos membros foram massacrados pelo discurso de ódio, pelo desterro e pela

guerra. A perseguição a esses sujeitos é fomentada por uma série de infâmias que causou males dos mais diversos:

Os estigmas carregados pelos judeus são alimentados por uma série de mitos que vem corroborar, a cada novo momento histórico, com a ressignificação do antisemitismo e o ocultamento dos interesses políticos, sociais e econômicos que o move. Podemos enquadrar entre esses mitos a alegação de que os judeus são inassimiláveis, a ideia de que os judeus desejam usurpar a pátria de exílio, o mito do judeu herege, a descrição do judeu como errante, a alegação de que constituem raça de sangue impuro, de que desejam destruir o cristianismo, possuem atributos morais e ideológicos negativos etc. (SANTOS, 2015, p. 56).

Os *pogroms*, fruto do antisemitismo e temor de inúmeros judeus no decorrer do século XX, também foram alvo do horror e da indignação de Lizza e seus pais:

Diziam que os poderes constituídos tentavam reprimir a onda assassina, mas foi mais forte o ódio ao judeu, um ódio velho e profundamente arraigado, transmitido desarrazoadamente de geração em geração, como um legado macabro, adicionado à voluptuosa sede de sangue.

E agora, onde a vida que se fora? Por que roubaram? Qual o crime que expiava? Levara existência própria, dedicada aos seus. Acaso não lhe assistia esse direito? E se as reivindicações que se seguiram tinham uma razão de ser, por que seria ele o maior culpado? Por que, em meio às já tantas desordens e crueldades, maior o massacre de judeus? Por que, sempre e sempre, vem à baila a palavra judeu? “Judeu” foi a injúria que lançaram à face de seu pai, quando quis dedicar-se ao amanho da terra; “judeu” foi o insulto com que lhe embargaram os passos, quando tentou ingressar na universidade. Por “judeu” tratava-o com raiva o *mujik*, ao comprar-



lhe o calçado tosco e o pano cru; com a alcunha de “judeu” desdenhava-o o *barin*, mesmo quando, falido, valia-se do produto de sua poupança.

– Judeu – concluiu – é a palavra de incitamento, a tocha que ilumina e guia, em todo o mundo, os *pogroms* sangrentos e sádicos.

Enquanto assim monologava, voltaram-lhe à tona da memória os dias fatídicos da revolução vermelha (LISPECTOR, 2005, p. 30-31 – grifos da autora).

– *Pogrom*, palavra sinistra - murmurou Pinkhas, contraindo os lábios com raiva. – E *pogroms* só se fizeram em relação aos judeus. Kolchak, Denikin, Yedenich, que lembram esses nomes, senão incêndios, violações, massacres?, massacres de judeus, sobretudo.

Pinkhas fitou a mulher com ternura. O que ela presenciou, quanto sofreu! (LISPECTOR, 2005, p. 33 – grifos da autora).

Elisa Lispector ficcionalizou, nos trechos a seguir, o momento em que o pai (Pinkhas) comunica à mãe (Marim) o seu desespero de viver em uma área de risco e a sua decisão de abandonar a terra natal em busca de paz e tranquilidade para ele e para os seus familiares:

contraindo os lábios com raiva. – E *pogroms* só se fizeram em relação aos judeus. Kolchak, Denikin, Yedenich, que lembram esses nomes, senão incêndios, violações, massacres?, massacres de judeus, sobretudo.

Um dia Pinkhas chegou em casa mais sombrio que de costume, mas decidido.

– Marim – foi dizendo –, precisamos sair daqui. Precisamos partir – reforçou, vendo o espanto da esposa.

– Ir de onde, para onde? – Aquilo era novo para ela. Até quando sua memória alcançava, ninguém em sua família jamais emigrara.

– Vamos para a América, não importa o lugar, contanto que saímos desse inferno. - Depois, brandamente, por entre a súplica e o desejo de

persuasão: – Escuta, Marim, a falar verdade, ainda não pensei bem para onde podemos ir, mas o que importa neste momento é sair da Rússia.

Pausa. Lassidão morna começando a fluir dentro dele, num quebranto de forças e de vontade.

– Marim – prosseguiu –, temo enlouquecer. Ando o dia todo por aí, sem ter o que fazer, e você e as crianças passando fome. E como se isto não bastasse, há o terror e a incerteza. Massacres todas as noites, desconfianças e perseguições todos os dias. Deitamo-nos sem saber se acordaremos no dia seguinte. É horrível. Toda a gente me parece agora estranha, suspeita. Chego, por vezes, a temer a própria sombra. Marim, vamos para o estrangeiro. Ainda temos a vida inteira à nossa frente (LISPECTOR, 2005, p. 48-49).

Não, Marim, nosso mundo aqui terminou. É preciso recomeçar em outra parte. Lá aprenderei um ofício qualquer, trabalharei em portos, em canais, revolverei lama, carregarei pedras, mas lá, não aqui (LISPECTOR, 2005, p. 52).

A primeira estadia dos Lispector no Brasil foi Maceió, capital do Estado de Alagoas, em 1922 (cf. GOTLIB, 2009, p. 53). Pedro Lispector recebeu uma “carta de chamada” de José Rabin, cidadão nascido na Ucrânia que era casado com Zina Krimgold, irmã de Mânia. Tais detalhes não escaparam da narrativa criada por Elisa Lispector como se observa no trecho a seguir:

O navio aportara a Maceió, sob um sol a pino. Canoas oscilantes e frágeis trouxeram-nos até a praia. Dora e Henrique não estavam para recebê-los. Havia-se ausentado a passeio e a negócios. Foram estranhos, uma vez mais, que os acolheram.

Recorda o percurso até em casa, longo e difícil. As ruas, mortas. Portas cerradas, venezianas descidas. Mormaço. Alguns balaieiros



apregoavam molemente suas mercadorias; homens bronzeados, de reluzentes bustos nus, carregavam grandes fardos sobre a cabeça. Junto às casas de porta e janela, enfileiradas caminho em fora – intercalada aqui e ali uma vivenda mais próspera –, crianças inteiramente nuas e sujas de terra interrompiam os brinquedos à sua passagem.

Os dias que se seguiram, com o retorno da irmã de Marim e do cunhado, foram excitantes e aprazíveis – dias e noites de um mundo novo, um mundo melhor. E trouxeram uma pausa nas agruras e preocupações dos recém-chegados imigrantes (LISPECTOR, 2005, p. 98-99).

Tal qual a escrita de Fuks, a obra de Elisa Lispector também retrata um trauma coletivo – esse, plenamente vivido pela narradora de *No Exílio*, ao contrário do narrador de *A Resistência*. O trabalho com a linguagem reconstrói, detalhada e linearmente, o percurso dos exilados e de sua sobrevivência rumo a um país que passaram a chamar de seu, como também é um exemplo de que

(...) a construção da figura do judeu exilado no Brasil o coloca ora como guardião da memória, no que simbolizaria a preservação e a recriação de um lugar cultural, de onde se possa resgatar o mínimo senso de pertencimento; ora, como agente no processo de transculturação, mas, sobretudo, a construção do judeuimigrante como signo de um sofrimento partilhado, advindo do processo de exclusão, seja ela explícita, com a expulsão de seus países de origem (...) (SANTOS, 2015, p. 59).

Portanto, é preciso ressaltar que o ato de escrever revela não apenas a insistência na vida, como também evidencia o instinto de resistência diante das arbitrariedades impostas pelo poder:

– Todas as manhãs o orvalho cai sobre a terra. Todos os dias nasce o sol. As folhas se renovam,

as flores vicejam, os frutos amadurecem. Em todas as suas manifestações, a vida se renova constantemente, milagrosamente. E tudo isto ocorre à margem das leis dos homens. Apesar da maldade dos homens (LISPECTOR, 2005, p. 15).

Por conseguinte, é de natureza oportuna afirmar que a escrita de autoficção, na medida em que reconstrói um trauma coletivo e faz juízo de valor a respeito dele, é uma *prática política*. A ficção, neste caso, induz o leitor a intervir na compreensão de sua realidade, como também dos processos históricos que o levaram a abrir as páginas de obras como *A Resistência* e *No Exílio* não apenas pelo mero deleite literário, mas por uma vontade de entender o presente, compreender o passado e projetar um futuro mais digno.

4 PALAVRAS FINAIS

O presente artigo fez um breve panorama sobre a autoficção ao enumerar a sua conceituação e os seus traços distintivos mais marcantes em relação à autobiografia e o romance autobiográfico. Segundo Faedrich, a relação entre autor, leitor e obra se estabelece por meio do que se convencionou como pacto oximórico, marcado pela ambiguidade – visto que a ficção se apropria de alguns aspectos da realidade factual (geralmente episódios da vida do autor / da autora ou de pessoas do seu círculo mais próximo).

Foram escolhidas duas obras da Literatura Brasileira para exemplificar como a escrita autoficcional se desenvolve. Vale ressaltar que ambas as obras selecionadas para exemplificar tal prática tratam de personagens que precisaram optar pelo exílio no Brasil como



forma de resistência a regimes autoritários e que praticavam violências das mais diversas contra os cidadãos comuns – *A Resistência* (2015), de Julián Fuks, é ambientada na Argentina dilacerada pela Ditadura Militar que se iniciou em 1976; *No Exílio* (1948), de Elisa Lispector, se inicia na Revolução Russa, de 1917.

Por se tratar de narrativas que reconstituem traumas coletivos, fica patente que a autoficção, por meio do *corpus* elencado para este artigo, é fruto de uma prática política de seus autores. A inclusão de dados de suas respectivas biografias na escrita de seus romances está longe de ser uma questão de mero egocentrismo, porém é um alerta para que determinados erros históricos do passado jamais voltem a assombrar os dias de hoje. Não seria demais reforçar, mais uma vez, que cabe ao leitor a tarefa não apenas de filtrar o que seria real ou ficcional, como também a ele incide a responsabilidade do que deve ser feito em relação ao conteúdo revelado por meio dessas narrativas.

GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice Fotobiografia*. 2.ª ed. São Paulo: EdUSP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009;

LISPECTOR, Elisa. *No Exílio*. 3.ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005;

SANTOS, Vivian Leone de Araújo Bastos. *Memória, testemunho e exílio no romance No Exílio, de Elisa Lispector*. Dissertação de Mestrado – João Pessoa: UFPB/CCHLA, 2015, 118f.

SILVA, Maurício & NAVAS, Diana. “Uma escrita e uma história em processo: a metaficção em *A Resistência*, de Julián Fuks”. In: SILVA, Maurício; PEREIRA, Márcia Moreira; NAVAS, Diana (Orgs.). *Tirania e resistência: literatura da ditadura na América Latina* (1954-1990). Foz do Iguaçu: CLAEC e-Books, 2021, p. 23-33 (e-book).

Referências

FAEDRICH, Anna. “O conceito de autoficção: demarcações a partir da Literatura Brasileira Contemporânea”. In: *Itinerários*. Araraquara, n.º 40: 45-60, jan.-jun. 2015.

FIGUEIREDO, Eurídice. “*A Resistência*, de Julián Fuks: uma narrativa de filiação”. In: OLIVIERI-GODET & GARCIA, Mireille (Orgs.). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea – Seção Temática: Literatura e ditadura*. Brasília: UnB, n.º 60: 1-8, 2020;

FUKS, Julián. *A Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015;



SIGNIFICADOS HISTÓRICOS E ESTÉTICOS DO PROJETO DE MARCO ZERO, ROMANCE DE OSWALD DE ANDRADE

HISTORICAL AND AESTHETIC MEANINGS OF THE
MARCO ZERO PROJECT, A NOVEL BY OSWALD DE
ANDRADE

**Wagner Fredmar Guimarães
Júnior**

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Professor do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – Brasil.

E-mail: wagnerfgjr@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1367-5395>

RESUMO: Este trabalho discute os significados históricos e estéticos envolvidos no projeto do romance *Marco Zero* (1943-1945), de Oswald de Andrade. Para isso, realiza uma breve introdução ao problema, seguida da análise crítica detida de três assuntos-síntese de seu desenvolvimento: a disputa estético-política com autores do chamado Romance do Nordeste, a polêmica com os críticos do Grupo Clima e a defesa de uma concepção engajada de artista, de arte e de literatura. Essa análise se dá por meio de textos escritos e publicados por ele durante as décadas de 1930 e 1940, fontes essenciais para a compreensão do projeto de *Marco Zero*, planejado e concebido no conturbado ambiente histórico-cultural brasileiro do período.

Palavras-chave: Marco Zero; Oswald de Andrade; Significados históricos e estéticos; Romance de 30.

ABSTRACT: This work discusses the historical and aesthetic meanings involved in the project of the novel *Marco Zero* (1943-1945), by Oswald de Andrade. To this end, it provides a brief introduction to the problem, followed by a careful critical analysis of three synthesis issues of its development: the aesthetic-political dispute with authors of the so-called Romance do Nordeste, the controversy with critics of Grupo Clima and the defense of a engaged conception of artist, art and literature. This analysis takes place through texts written and published by him during the 1930s and 1940s, essential sources for understanding the *Marco Zero* project, planned and conceived in the turbulent Brazilian historical-cultural environment of the period.

Keywords: Marco Zero; Oswald de Andrade; Historical and aesthetic meanings; 1930's novel.

1 INTRODUÇÃO

“*Marco Zero* foi iniciado em 1933. Os seus primeiros cadernos trazem essa data” (ANDRADE, 1974, p. 270). Afirma Oswald de Andrade na nota final de *Marco Zero I: A revolução melancólica*. Um projeto ambicioso, que se arrasta por cerca de doze anos, cuja soma dos cadernos de preparação chega a quase uma centena. Planejado a princípio em três volumes, que tratariam respectivamente da industrialização, do latifúndio e do imperialismo, desdobra-se em cinco, dos quais apenas dois são publicados: *A revolução melancólica* (1943) e *Chão* (1945). Os números vultosos correspondem à grandiosidade do projeto e da matéria histórica que o escritor escolhe figurar artisticamente:

Nos dois primeiros [volumes], exporia suas teses sobre o levante paulista de 1932, a permanência do latifúndio no contexto de modernização do país e a emergência do proletariado como força revolucionária. Nos demais trataria dos novos mitos e ideologias que se difundiam em São Paulo, importados do capitalismo norte-americano (FERREIRA, 1996, p. 25).

Início do período conhecido como auge do romance social no Brasil, cuja predominância ofusca e põe em xeque as realizações do Modernismo, o ano de 1933 é um divisor de águas na obra de Oswald de Andrade. A publicação de *Serafim Ponte Grande* vem acompanhada do contundente prefácio autocritico, em que, numa tentativa de expurgar a imagem de vanguardista iconoclasta, o escritor declara sua radicalização literária, reafirmando sua nova orientação ideológica.



No contexto dos anos 1930 e 1940, em que os intelectuais de esquerda em todo o mundo assumem uma atitude participante, não é diferente com o escritor paulistano. Oswald incorpora uma concepção específica acerca do papel do artista no corpo social, de onde advém uma literatura explicitamente engajada e participante e sua tentativa de acomodar, em *Marco Zero*, recursos estéticos do Modernismo de 22 e procedimentos artísticos do Muralismo Mexicano, aspecto determinante e centralizador do romance, que subordina os demais aspectos na forma estética da obra. Sua nova compreensão acerca da realidade, consciente da centralidade da determinação econômica, assim como os rumos que tomam a história nacional e mundial (e, especialmente, a literatura brasileira) nos anos 1930, dão origem e fundamentam estética e ideologicamente o projeto de *Marco Zero*. São essas as circunstâncias em que Oswald dá início à concepção do ciclo.

Desde 1935, o escritor paulistano trabalhava na propaganda do romance, divulgando fragmentos em diversos periódicos e realizando leituras de capítulos em sua casa para convidados. Segundo conta Antonio Cândido, “*Marco Zero* tinha uma espécie de fama antecipada [...] Nas rodas, falava-se desse romance preparamentado, anunciado como a realização mais completa do seu autor” (CANDIDO, 2011, p. 35-36). O longo processo de estudo e composição do romance é registrado por Graciliano Ramos em um texto de 1937, depoimento que dá a dimensão do quanto Oswald investiu em *Marco Zero* e da importância do projeto dentro de sua obra e na definição do seu lugar no cenário literário brasileiro. Como se vê nas palavras do escritor alagoano, não foi pouca a energia empregada na empreitada:

Cadernos riscados a lápis [...] viriam tornar mais alta a enorme pilha de anotações com que se prepara o romance *Marco Zero*, lentamente composto, lentamente anunciado, espécie de mito literário [...]. *Marco Zero*, no período dum a gestação complicadíssima, cresceu tanto que não pôde nascer. [...] com o correr do tempo foi tomando proporções rocambolescas: em 1937 estirava-se por quatro volumes encorpados, e o material que o constituía derramava-se em oitenta cadernos. Uma ótima datilógrafa copiava interminavelmente essa abundância, de que vi uns capítulos, ótimos, no último andar dum esquina à praça Júlio de Mesquita, em São Paulo. Os cadernos e os volumes aumentaram: ocupam hoje parte dum arranha-céu em Copacabana (RAMOS, 1986, p. 164-165).

Parte de seus esforços para ser reconhecido como escritor sério e politicamente comprometido, o projeto do romance cílico está, também, intimamente ligado à luta que Oswald trava pelo reconhecimento de sua importância na cultura brasileira, processo cujos desdobramentos envolvem a defesa das conquistas estéticas modernistas, do direito à pesquisa estética permanente e da não redução do Movimento – sobretudo de sua própria obra – ao esteticismo, alheio à preocupação com a realidade brasileira. Redução feita inclusive por Mário de Andrade, nos anos 1940, cujo marco é o balanço que faz do Movimento na conferência proferida no Itamaraty, pela ocasião dos vinte anos da Semana de Arte Moderna, “O movimento modernista”. Trata-se de um mea-culpa ideológico tardio (onze anos atrasado em relação à autocrítica e a guinada à esquerda de Oswald), centrado em si mesmo, em que tenta justificar esse “atraso”, decorrente de sua postura conservadora, culminada no fato de ter servido à ditadura do Estado Novo. Para ficar em apenas um exemplo:



Em 1938, quando Mário de Andrade ingressou no Instituto de Artes, o projeto escolanovista da UDF já estava em pleno processo de desmonte, seguindo-se à caça às bruxas anti-comunista de 1935 a 1936. Diante da repercussão que atingiu na imprensa a demissão de Anísio Teixeira e Celso Kelly, assim como a cassação do prefeito Pedro Ernesto, ainda em 1936, era impossível ignorar o que significava atender ao convite de colaborar com os novos dirigentes da casa (CARDOSO, 2017, p. 187).

Sobre a defesa que Oswald faz do Modernismo paulista, não se pode omitir o fato de que o escritor considera as boas realizações culturais (literárias, artísticas em geral e, inclusive, histórico-sociais) dos anos 1930 e 1940 no Brasil não só como tributárias do Movimento, mas também, em certos momentos, como sua continuação ou como sendo o Modernismo ele mesmo. O problema desse raciocínio é a confusão que entendo haver aí entre as irradiações da estética modernista país afora – o que é um fato indiscutível – e a ideia de que essas irradiações configuram a continuidade do Modernismo enquanto movimento. A esse respeito, para ser justo, Oswald também oscila, ora considerando essas boas realizações culturais como frutos objetivos do Modernismo, ora como continuidade do movimento.

Fazendo uma breve digressão, é importante sublinhar o fato de que o projeto de *Marco Zero*, portanto, não implica em renúncia às conquistas estéticas da revolução modernista, muito menos ao experimentalismo, mas sim em sua incorporação à fatura estética do complexo romance. À época do lançamento de *Marco Zero I: A revolução melancólica*, Oswald

dizia no jornal *Carioca*: “É um processo literário completamente maduro, o resultado de todas as minhas experiências modernistas... Os meus livros anteriores encerram apenas experiências de estilo variadas e agressivas. Agora fiz uma obra de trabalho sereno, isso me custou muito esforço e paciência” (ANDRADE, 1995, p. 209). Procedimentos vanguardistas como a montagem cubista, a fragmentação, a simultaneidade e o corte de cena são largamente utilizados na composição, mas agora presididos pelo afresco social, forma mestra da obra, como consta na nota final do primeiro volume: “*Marco Zero* tende ao afresco social. É uma tentativa de romance mural” (ANDRADE, 1974, p. 280).

A arte mural praticada pelos mexicanos, longe de limitar a experimentação estética, abria novas possibilidades nesse sentido, unindo experimentalismo formal e engajamento social. Assim como a de Oswald, a estética do Muralismo é construída – dentre outros elementos – a partir da assimilação e reordenação dos preceitos artísticos das vanguardas históricas, notadamente de Cubismo, Expressionismo, Futurismo e Surrealismo, sendo portanto uma poética experimental por natureza.¹ Experimentalismo esse que, a partir da segunda fase do Movimento, em 1924, é enriquecido pelo marxismo de Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros, dois dos seus principais nomes, resultando na tentativa de radicalização da Revolução – a essa altura, já triunfante – através dos murais que expunham os conflitos e contradições da sociedade mexicana para gerar, assim, um pensamento crítico no povo.²

¹ Cf. a esse respeito Octavio Paz (1993).

² Sobre o assunto, cf. o livro de Héctor Jaimes (2012), uma exposição das ideias marxistas do Muralismo.



A luta de Oswald é um longo processo, que atravessa os anos 1930, estende-se pela década seguinte – quando são publicados os dois volumes de *Marco Zero* – e vai até os últimos dias do escritor, em 1954. Esses eventos ficaram registrados em diversos textos escritos e publicados por ele durante as três décadas, alguns deles originalmente entrevistas, conferências etc. Está presente nesse *corpus*, sobretudo, a disputa estético-política com autores do romance do Nordeste, a polêmica com os críticos do Grupo Clima e a defesa da concepção engajada de artista, de arte e literatura, assuntos-síntese da problemática mencionada.

São textos essenciais para a compreensão dos significados históricos e estéticos do projeto de *Marco Zero*, no sentido que estou tentando demonstrar, já que elucidam as motivações – objetivas e subjetivas – estruturantes da empreitada de Oswald e as implicações do ambiente cultural em que o projeto surge e é realizado, um emaranhado de fatos históricoculturais complexo e de difícil ordenação. Como essa compilação extrapola o âmbito do projeto, da realização e das discussões que se seguiram à publicação de *A Revolução Melancólica* e *Chão*, ficarei restrito aqui à análise de textos das décadas de 1930 e 1940 que demonstrem mais diretamente os significados desse contexto, tal qual proposto no presente artigo.

2 A DISPUTA ESTÉTICO-POLÍTICA COM AUTORES DO ROMANCE DO NORDESTE E A POLÊMICA COM OS CRÍTICOS DO GRUPO CLIMA

Dos anos 1930, existem cinco textos significativos para os problemas aqui tratados. Em razão da recorrência dos temas e argumentos, vou me limitar ao comentário de apenas um exemplo do período: “Hora H”, de 1935, publicado no único número da revista *Ritmo*, sob o título de “Carta a Afrânio Zuccolotto”. Carregado de ironia, Oswald ataca a nova geração intelectual de São Paulo – nas pessoas do grupo fundador da Revista, de Paulo Emílio e Flávio de Carvalho – pela sua ligação com a literatura do Nordeste e pela adoção de uma posição esteticamente conservadora. Trata-se de uma defesa da Geração de 1922 contra os rumos que a literatura brasileira toma na década de 30 e contra a tentativa de minimização da indiscutível importância da estética modernista para o desenvolvimento posterior da cultura brasileira. Descontado certo exagero, seu argumento é bastante justo quando confrontado com a realidade dos fatos:

Nós, da Semana de 22, não produzimos grande safra. Temos diversas vergonhas no brasão [...]. Mas apesar dessas irremediáveis prostituições, o patrimônio material existe. Nós fizemos, paralelamente às gerações mais avançadas da Europa, todas as tarefas intelectuais que nos competiam. E disso – enriquecimento, honra e vantagem – não serão vocês que nos seguem cronologicamente que irão se desfazer como de uma carga inoportuna, apoiados em um outro desertor da nossa clarividência (ANDRADE, 1992, p. 47).

Em ofensiva contra José Lins do Rego, defende a alta pesquisa formal, que segundo entende



foi posta de lado pelos romancistas de 1930 e pelo padrão estético dominante na década:

Quero apontar aqui, como um perigo e uma deflexão, a gulodice de que se toma alguns desmamados de *Êça* quando encontram a chupeta realista do José Lins do Rego. [...] Não podemos, sob nenhum pretexto geográfico, nos desfazer das linhagens e dos encargos intelectuais da época [...]. Sob o pretexto de que o José Lins descobriu o marxismo, não podemos jogar de lado os consideráveis esforços que deram a grande poesia da *Cobra Norato* de Raul Bopp (ANDRADE, 1992, p. 48).

Essa defesa do cuidado com a forma estética e da experimentação consequente, está diretamente ligada ao projeto de *Marco Zero* e à briga do escritor paulistano com a crítica, com os autores do romance social e com o meio intelectual do período como um todo. Lembre-se que a literatura de Oswald toma um rumo explicitamente engajado sem abandonar a alta pesquisa estética, como se pode ver em *Marco Zero* e no teatro altamente experimental e comprometido que realiza na década de 1930.

O que o escritor critica, sobretudo, é um problema de fato dos anos 1930, largamente demonstrado por Luis Bueno na sua *Uma história do romance de 30*. Trata-se do apressado julgamento das obras em decorrência direta e exclusiva da orientação ideológica do autor – um juízo político, e não estético. Segundo Oswald entende, um verdadeiro julgamento deveria ser estético e político ao mesmo tempo, criticando formalmente a obra de um José Lins do Rego, por exemplo, e demonstrando sua baixa qualidade literária e estética – diga-se de passagem que o escritor paraibano foi o mais atacado pelo modernista de 1930 em diante:

O José Lins acertou o passo, bafejando pela chance da “narrativa direta” que nossos dias exigem. Como abandonados as proezas espíritas da sensibilidade ultraburguesa pela literatura político-socializante, querem oferecê-lo como manequim da nova era. O diabo é o chapéu de coco naturalista que ele não tira, para não se constipar ao grande ar das correntes estéticas legítimas em que se vai desdobrar a revolução. A gente tem protestado em nome de John dos Passos, de Huxley, de Ilia Ehrenburg e mesmo de alguns nacionais, em primeiro plano Jorge Amado e Aníbal Monteiro Machado. Esses fazem o romance social moderno [...]. Compare qualquer deles ao narrador fechado no velho psicologismo que é o José Lins. [...] (ANDRADE, 1992, p. 48).

A preocupação de Oswald em não descuidar da linguagem por conta do seu engajamento aparece registrada em muitos desses textos (e, claro, nas obras elas mesmas), contrariando as acusações da crítica sobre sua atuação dos anos 1930 em diante, sobretudo em *Marco Zero*. Nesse sentido, é notável no trecho citado a observação que o escritor paulistano faz acerca da estética do romance social da época, considerada por ele uma estética naturalista, formalmente atrasada e uma redução da qualidade literária ao fator ideológico.

Oswald termina a reflexão reivindicando o lugar e a importância do Modernismo no novo período da cultura brasileira, consequentemente a alta pesquisa estética e, no seu entender, a necessidade dela para a nova geração:

A novíssima geração deve pesquisar tudo isso, tem que conhecer a sucessão libertadora da Semana de 22, que eu orientei para o movimento “Pau-Brasil”, culminado com alguns dos melhores talentos literários do momento – Bopp, Pagu, Geraldo Ferraz, Osvaldo da Costa,



nesse admirável sarampão de revolta que se chamou “Antropofagia” e que havia mais tarde de desembocar no marxismo. Tudo isso é preciso, é necessário à formação de vocês que não podem ficar chupando o dedão gostoso do José Lins, porque é fácil de entender, porque satisfaz as curiosidades mais vivas da adolescência e desafoga seus correspondentes recalques e também porque não obriga ninguém a ter cultura especial nenhuma (ANDRADE, 1992, p. 48-49).

A década de 1940, não por acaso, é o período em que todos esses fatores alcançam uma grande complexidade em suas articulações, imbricando-se ainda mais ao projeto de *Marco Zero*, à realização e à recepção dos dois volumes publicados. Esse é o momento em que acontece a prova dos nove tão esperada por Oswald. A ida de *Marco Zero* a público significa o fim dos mais de dez anos de promessas do escritor. Existe um conjunto de dezoito textos críticos que melhor representam o problema, mas vou me limitar a tratar de apenas dois deles e da polêmica com Antonio Cândido, a título de exemplo e devido à maior relevância que possuem dentro do período histórico trabalhado.

Em 1943, pouco tempo antes da publicação de *Marco Zero I: A Revolução melancólica*, Antonio Cândido publica dois artigos no jornal *Folha da Manhã*.³ O primeiro trata não só, mas também da obra de Oswald, enquanto o segundo é uma avaliação de seus romances até então publicados – a trilogia *Os condenados* e o par *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. O segundo artigo, “Antes

do Marco Zero”, traz duras, porém fundamentadas críticas às obras e – o que é pouquíssimo comentado pelos estudiosos – a ideia de que Oswald e sua geração seriam *enfant-terribles*, como o próprio Cândido vai chamá-los posteriormente para argumentar que a geração de 22 não possuiria importância além do momento inicial iconoclasta e demolidor representado pela Semana de Arte Moderna:

O mal do *Serafim* é o mal do Sr. Oswald de Andrade: confiança excessiva no valor do dito de espírito, da piada feliz. [...]. Ainda há pouco, tivemos em dois ou três artigos uma amostra do lado estéril da sua ironia. Quero referir-me ao que ele disse do Sr. Tito Batini. Processo injustificável foi o do Sr. Oswald de Andrade, que veio a público fazer piadas fáceis e emitir juízos não fundamentados sobre um confrade honesto e, portanto, merecedor de crítica. Essa atitude [...] tomo-a como exemplo por ilustrar o lado fraco e superficial do seu espírito crítico, que esquece frequentemente, no entusiasmo do ataque, que o fundamento ético da crítica é a análise-justificativa. *Mas não será isso uma questão de gerações?* (CANDIDO, 1943, p. 1, grifos do autor).

Cândido expressa uma ideia decorrente do juízo que se tinha formado à época sobre a geração de 22 e, quanto a Oswald, a noção de que ele era – dos anos 1930 em diante – um peso morto na literatura brasileira, logo ainda precisava provar sua relevância e o valor de sua obra. *Marco Zero*, portanto, era essa prova dos nove pela qual, achava-se, Oswald ainda precisava passar – e o próprio encarou esse projeto como oportunidade para acertar as

³ No mesmo ano, Cândido publica ainda um terceiro artigo, desta vez após a publicação do primeiro volume de *Marco Zero*, intitulado “Marco Zero” (24 de outubro). Dois anos mais tarde, reformula os textos e os publica em um ensaio com o nome de “Estouro e Libertação”, no livro *Brigada Ligeira* (1945), em que se propõe a avaliar a obra romanesca de Oswald em si mesma, numa análise estética honesta, sem juízos influenciados pela pessoa do escritor.



contas com a crítica, que de modo geral compartilhava da opinião expressa por Antonio Cândido.⁴ Nas palavras do crítico:

Serafim revelou plenamente a sua força. Depois desta amostra, porém, o silêncio. Anos e anos a fio, o Sr. Oswald de Andrade trabalhou e pensou – está trabalhando e pensando – o *Marco Zero*. Que esta vai decidir do seu destino na literatura, como autor, não há dúvida alguma (CANDIDO, 1943, p. 1).⁵

De volta a 1943, as críticas de Antonio Cândido contra a obra e contra a geração de Oswald são o calcanhar de Aquiles do escritor, que pouco tempo depois publica uma resposta bastante enérgica, à qual dá o mesmo nome do artigo do crítico. “Antes do Marco Zero” (1943) traz Oswald em sua conhecida – e de altíssima voltagem – ironia. Para defender seus feitos na cultura brasileira, sua obra e sua geração, ataca ao mesmo tempo os argumentos, a pessoa e a geração do crítico, representada pelo Grupo Clima. A própria seriedade autoatribuída por Cândido é transformada por Oswald em argumento para o ataque que desfere.⁶ Cito um trecho longo, porém representativo:

Segundo o Sr. Antonio Cândido eu seria o inventor do sarcasmo pelo sarcasmo. [...] A minha pena foi sempre dirigida contra os fracos... Olavo Bilac e Coelho Neto no fastígio de sua glória. O próprio Graça Aranha quando quis se apossar do modernismo. Ataquei o verbalismo de Rui [...]. Em pintura, abri o caminho de Tarsila. Bem antes, fora eu o único a

responder, na hora, ao assalto desastrado com que Monteiro Lobato encerrou a carreira de Anita Malfatti. Fui quem escreveu contra o ambiente oficial e definitivo, o primeiro artigo sobre Mário de Andrade e o primeiro sobre Portinari. Soube também enfrentar o apogeu do verdismo e o Sr. Plínio Salgado. Tudo isso não passou de sarcasmo e pilharia! Porque a vigilante construção de minha crítica revisora nunca usou a maquilagem da sisudez nem o guarda-roupa da profundidade. O Sr. Antonio Cândido e com ele muita gente simples confunde *sério* com *cacete*. Basta propedeuticamente chatear, alinhas coisas que ninguém suporta, utilizar uma terminologia *infolio*, para nesta terra, onde o bacharel da Cananeia é um símbolo fecundo, abrir-se em torno do novo Sumé a bocarra primitiva do homem da caverna e o caminho florido das posições. O caso do Sr. Antonio Cândido é típico. [...]. Fala já por delegação da posteridade e em nome dela decide (ANDRADE, 1943, p. 42-43).

Como contraponto às críticas de Cândido a *Os Condenados*, Oswald recorre à análise elogiosa do professor Roger Bastide sobre os romances, demonstrando o equívoco da análise de Cândido, segundo entende. O escritor paulistano chega ao ponto central do atrito quando trata do conflito de gerações colocado entre a geração do crítico e a de 22, entre, segundo Cândido, a seriedade e a pilharia.

Disponho-me a fazer chegar às mãos do jovem crítico as *Memórias Sentimentais de João Miramar*. E aviso-o de que se trata do primeiro cadinho da nossa prosa nova. Prosa de que

⁴ Ideia bastante equivocada, antes de mais nada, por desconsiderar a importância do teatro produzido por Oswald nos anos 1930, para ficar em apenas um exemplo.

⁵ Importante dizer que posteriormente o crítico reavaliou suas ideias, reconhecendo o equívoco da posição e situando historicamente o erro de visão. Cf. Antonio Cândido (2011).

⁶ Anos depois, os Concretistas se valeram, dentre outros, desse texto de Oswald para também atacar a geração de Cândido e a crítica sociológica de modo geral. Cf., por exemplo, o artigo “A evolução da crítica oswaldiana”, de Haroldo de Campos, escrito meses antes de sua morte, em agosto de 2003.



inutilmente os modernistas tentaram fazer moeda, pois veio o grupo – grupo e não geração do Sr. Antonio Candido, voando pesado como Santa Rita Durão, normativo e gravibundo como se descendesse de Bulhão Pato (ANDRADE, 1943, p. 45).

A passagem seguinte é bastante significativa por registrar o espírito de Oswald quanto à proximidade da publicação de *A revolução melancólica*. É visível que *Marco Zero* é para ele, sem dúvida, uma espécie de varinha de condão capaz de reverter o longo processo de apagamento que viera sofrendo desde a virada para os anos 1930. Seu acerto de contas com a crítica estava próximo, entende o escritor:

Eu costumo atirar a bola longe, não tenho culpa dela passar por cima da cabeça do Sr. Antonio Candido e ir atingir sensibilidades mais vivas, mais altas ou mais jovens. Ele não deu nenhuma atenção, no seu balanço, à minha obra poética nem à profecia de meu *Teatro*. Outros darão. Para ele será falho *Serafim Ponte Grande*. Mas outros possuem os códigos úteis à exegese desse *gran-finale* do mundo burguês entre nós. Também para mim vai ser, entre outras delícias, uma experiência, a prova dos nove que espero com a próxima publicação do primeiro volume de *Marco Zero*. Quero ver como se portam o Sr. Antonio Candido e seus *chato-boys* (ANDRADE, 1943, p. 45).

Registre-se que nesse episódio é a primeira vez que Oswald utiliza o termo *chato-boys* para se referir ao crítico e aos integrantes do Grupo Clima.

A resposta de Antonio Candido vem no conjunto de entrevistas realizadas por Mário Neme no jornal *O Estado de São Paulo*, de meados de 1943 a princípios de 1944,

publicada em livro um ano depois. São 29 entrevistas com intelectuais brasileiros, dentre os quais os membros do Grupo Clima Paulo Emílio Sales Gomes, Lourival Gomes Machado. O conteúdo que expressa Candido sintetiza exatamente – assim como ajuda a perpetuar esse julgamento – toda a luta de Oswald por sua permanência, pelo reconhecimento da sua importância passada e então presente, enfim, todo o verdadeiro combate que o escritor paulistano trava em suas últimas quase duas décadas e meia de vida. Cito uma extensa, mas essencial passagem para exemplificar do que estou a falar:

A gente de Vinte-e-Dois [...] prestou um grande serviço ao Brasil, tornado possível a liberdade do escritor e do artista. Mas os que conseguiram tal coisa, à custa de quanta luta e quanto barulho, se esgotaram quase todos na tarefa. Poucos tiveram força para arrancar a sua obra ao experimentalismo hedonístico, e se perderam na piada, na virtuosidade e na ação política reacionária, isto é, o tipo de política tendente a preservar as gracinhas literárias e o exibicionismo intelectual, como se verá adiante. Mas veio Trinta e, com ele, os filhos espirituais de Vinte. A geração que se situa acima da nossa, e da qual nós dependemos de perto, é essa, que corresponde aos ensaios de neodemocracia marcados pela revolução de 32 e pela Constituição de 34 [...]. Para falar a verdade, com os de Trinta é que começa a literatura brasileira. Surgem os escritores que pouco devem ao modelo estrangeiro, os estudiosos que começam a sistematizar o estudo do Brasil e proceder à análise generalizada dos seus problemas. A geração de Vinte foi mais um estouro de 'enfants-terribles'. Tem muito do personalismo faroleiro de Oswald de Andrade, que qualificava a si mesmo de 'palhaço da burguesia', ao encetar uma fase mais funcional da sua carreira (CANDIDO, 1945, p. 32).



Como se pode ver, o crítico é bastante duro com Oswald e, diferentemente do episódio dos artigos, quando fundamenta sua análise da obra do modernista, faz afirmações cujas justificativas não expõe. A esse respeito compartilho da opinião do crítico Rubens Martins, para quem não se pode deixar de lado o fato de que o Grupo Clima “também se encontrava diante de um processo de busca de legitimação de seu modo de pensar a cultura. Em decorrência, nos depoimentos dos membros dessa geração [...], há uma minimização da influência da geração anterior, dos modernistas de 22 [...]” (MARTINS, 2001, p. 60-79). Trata-se de um Antonio Cândido ainda ressentido diante dos ataques sofridos em “Antes do Marco Zero”, que busca menos analisar os fatos do que revidar os ataques de Oswald. Importante lembrar que alguns anos mais tarde o crítico fará uma análise justa e fundamentada dos mesmos fatos no ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, escrito em 1950 e publicado em 1965 em *Literatura e sociedade*.

Antonio Cândido faz questão de se contrapor – e a sua geração – aos *enfants-terribles* e ainda responde diretamente ao artigo de Oswald “Antes do Marco Zero”:

Estamos assistindo em São Paulo à formação de uma geração que encara a atividade intelectual como um estudo e um trabalho que sejam instrumento de vida, sendo esta concebida como uma necessidade permanente de revisão e um ataque sem dó a tudo que signifique individualismo narcísico e hipertrofia do próprio eu. 'A sua geração lê desde os três anos, escrevia Oswald de Andrade no n.º 5 de 'Clima'. Aos vinte tem Spengler no intestino. E perde cada coisa!'. Garanto-lhe que não, meu caro Oswald. O negócio não é assim tão simples. É preciso compreender que o surto dessa tendência para o estudo corresponde em nós a uma imposição da necessidade social de crítica.

E a necessidade de pensar as coisas e as obras inclusive as que você e os seus companheiros fizeram, sem compreender bem o que estavam fazendo, como é de praxe (CANDIDO, 1945, p. 33).

Ainda em 1944, como desdobramento objetivo dos problemas que originaram o longo debate público entre o escritor paulistano e o crítico carioca, ocorre outro fato decisivo na trajetória de Oswald dentro do contexto entre o lançamento de *A Revolução Melancólica* e *Chão*. Em maio daquele ano, acontece em Belo Horizonte a “1ª Exposição de Arte Moderna”, promovida pelo então prefeito Juscelino Kubitschek, sob curadoria de Alberto Guignard. Apelidado pela imprensa local de “Semaninha de Arte Moderna”, o evento durou 28 dias – com exposições e debates – e contou com mais de 140 obras – entre pinturas, gravuras e uma escultura de Victor Brecheret. Expuseram seus trabalhos Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Volpi e mais três dezenas de grandes nomes da arte moderna brasileira. A “Semaninha” contou, ainda, com a presença de nomes como os críticos Lourival Gomes Machado, Décio de Almeida Prado, Sérgio Milliet, os escritores José Lins do Rego e Jorge Amado, o historiador Caio Prado Jr. e, como não poderia deixar de ser, Oswald de Andrade. Registre-se que o apelido dado ao evento foi muito bem escolhido, haja vista os fatos no mínimo exóticos ocorridos durante sua realização e a reação da elite local ao padrão modernista nas artes, acontecimento que em muito lembram a Semana de 22. Segundo a jornalista Clarissa Carvalhaes:

oito telas foram retalhadas com giletas, pichações foram feitas no antigo Banco da Lavoura em alusão aos ‘rabiscos modernistas’ e uma



multidão tentou, em vão, impedir os debates do ciclo de conferências que acompanhavam a exposição. Simultaneamente, os acontecimentos ocupavam as páginas dos principais jornais do país e levavam ao desatino a tradicional sociedade mineira que, acostumada com a arte academicista e clássica, absorvia, com resistência e indigestão, o modernismo na arte plástica. (CARVALHAES, 2014, p. 1).

A principal intervenção do escritor paulistano na Exposição foi o pronunciamento da conferência “O caminho percorrido”, evidente resposta à conferência de Mário de Andrade no Itamaraty, ocorrida dois anos antes.⁷ Oswald articula de maneira arguta os eventos históricos ocorridos de 1922 a 1944, tendo como fio condutor de fundo a Inconfidência mineira, e posicionando a Semana de 22 como, por um lado, articulada aos processos histórico-sociais centrais do período, e por outro, responsável pelo desenvolvimento posterior da arte e do pensamento brasileiro:

O caminho percorrido de 22 a 44. [...] Em 22, São Paulo começava. Hoje Belo Horizonte conclui. [...] Indagar por que se processou na nossa capital a renovação literária é o mesmo que indagar por que se produziu em Minas Gerais a Inconfidência. Como houve as revoluções do ouro, houve as do café. Naquelas culminaram os intelectuais de Vila Rica, nestas agiram como semáforos os modernistas de 22. Nunca se poderá desligar a *Semana de Arte* que se produziu em fevereiro, do levante do Forte de Copacabana que se verificou em julho, no mesmo ano. Ambos os acontecimentos iriam marcar apenas a maioridade do Brasil. Essa maioridade fora prenunciada em Minas pelos

inconfidentes (ANDRADE, 1971, p. 93, grifos do autor).

Não é pouco o peso histórico de articular Semana de 22, Levante de Copacabana e ainda cimentar esse movimento com a “bênção” dos Inconfidentes, colocados como prenunciadores da maioridade do Brasil. Nas páginas que se seguem, Oswald evoca a Semana alguns dos eventos históricos mais importantes dos anos 1920 a 1944: a Revolta Paulista de 24, a Coluna Prestes, a Revolução de 30 e o Tenentismo.

Importante ter em mente que a defesa do Modernismo por Oswald – e consequentemente sua autodefesa – não quer salvar o movimento como um todo, mas apenas um dos grupos em que ele se subdivide, sobretudo após 1928. O critério adotado é, sobretudo, o grupo que pensa o país de modo dialético, isto é, longe do nacionalismo xenófobo – e posteriormente fascista – dos Verde-Amarelos, a que chama de “triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas” (ANDRADE, 1971, p. 95). E é nesse momento que o escritor paulistano, falando do grupo da corrente *Pau-Brasil*, elenca como frutos desta alguns dos grandes poetas do momento, articulando dentro de uma totalidade modernista inclusive Norte e Sul, como na época eram nomeados Nordeste e Sudeste: “Se me perguntarem o que é *Pau-Brasil* eu não vos indicarei o meu livro – paradigma de 1925, mas vos mostrarei os poetas que o superaram – Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Ascenso Ferreira,

⁷ Em seu livro *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*, p. 67-73, Anderson Pires faz uma excelente análise da conferência de Oswald, comparando-a com a de Mário. Minha interpretação é em muito devedora da leitura do professor, embora eu não entre propriamente na comparação entre as conferências.



Sérgio Milliet e Jorge de Lima. É o Norte e o Sul" (ANDRADE, 1971, p. 95-96).

A "Semaninha de Arte Moderna" é a oportunidade perfeita para o acerto de contas de Oswald com o tempo presente e com o passado, já que sua atmosfera é repleta de significados históricos e estéticos essenciais dos vinte e dois anos anteriores e, em última análise, o evento acaba erguendo uma ponte que leva, de fato, de 1922 a 1944, como Oswald brilhantemente estrutura em sua fala – concordemos os críticos de hoje com seus argumentos ou não. A passagem seguinte é o ponto alto do seu acerto de contas. É talvez o registro mais contundente e direto a esse respeito, em que o escritor coloca os fatos em seu devido lugar, inclusive quanto à avaliação equivocada de Mário de Andrade proferida dois anos antes, que acaba sendo respondida nas entrelinhas:

Nesse documento vem à tona o estado de sítio que proclamaram contra mim os amigos da véspera modernista de 22. Pretendia-se que eu fosse esmagado pelo silêncio, talvez por ter lançado Mário de Andrade e prefaciado o primeiro livro de Antônio A. Machado. [...] Tudo isso teria um vago interesse anedótico se não viesse elucidar as atitudes políticas em que se bipartiu o grupo oriundo da *Semana*. Comigo ficaram Raul Bopp, Osvaldo Costa, Jaime Adour da Câmara, Geraldo Ferraz e Clóvis de Gusmão. Abandonamos os salões e nos tornamos os vira-latas do modernismo. Veio 30. O outro grupo tomou os caminhos que levariam à revolução paulista de 32. Os vira-latas comeram cadeia, passaram fome, pularam muros [...]. É que a Antropofagia salvava o sentido do modernismo e pagava o tributo político de ter caminhado decididamente para o futuro (ANDRADE, 1971, p. 96-97).

Ainda como parte do acerto de contas, Oswald integra os novos tempos – iniciados em 1930 – com o grupo *Pau-Brasil*, posicionando o modernismo no marco zero dos acontecimentos, como prenunciador e deflagrador do que veio nos anos 1930. Note-se que ele articula o Norte e o Sul, como se dizia à época, alinhando junto de si inclusive seu desafeto José Lins do Rego:

Mas aí já corriam os tempos novos, os do romance social, indicados pela publicação de *Bagaceira* e reivindicando outra fonte de interesse nacional que, paralelamente com *Pau-Brasil*, segundo a crítica de Prudente de Moraes Neto viera do Nordeste. Começara a sociologia nativa e saudosista do Sr. Gilberto Freyre. E surgiu Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Amando Fontes, Ciro dos Anjos e tantos outros. O importante desse crescimento é o aparecimento de um novo personagem no romance nacional – o povo. É o povo que brota de *Suor* e de *Jubiabá* e que vem agora depor sobre a vida do sul, na *Fronteira do Agreste* do romancista Pedro Ivan de Martins. De 22 para cá, o escritor nacional não traiu o povo, antes o descobriu e exaltou. Vede o exemplo admirável de Jorge Amado (ANDRADE, 1971, p. 97).

Outro momento importante da conferência é o chamado à participação dirigido aos intelectuais, compelidos a tomarem posição na hora histórica de 1944, em que os progressistas de todo o mundo ainda lutam contra o nazi-fascismo e, no Brasil, contra a ditadura do Estado Novo. O Oswald que fala de papel do intelectual e do artista frente à História responde objetivamente, em suas palavras, a todas as acusações dirigidas a ele nos últimos vinte e dois anos nesse sentido, inclusive à fala de Mário no Itamaraty:



Com a guerra, chegamos aos dias presentes. E os intelectuais respondem a um inquérito. Se a sua missão é participar dos acontecimentos. Como não? Que será de nós, que somos as vozes da sociedade em transformação, portanto os seus juízes e guias, se deixarmos que outras forças influam e embaracem a marcha humana que comece? O inimigo está vivo e ainda age. [...] É preciso, porém, que saibamos ocupar nosso lugar na história contemporânea. Num mundo que se dividiu num combate só, não há lugar para neutros ou anfíbios. Já se foi o tempo em que, sorrindo dos que lutava sem tréguas e muitas vezes sem esperança, os estetas se divertiam dizendo aos católicos que eram comunistas e as estes que eram católicos. O papel do intelectual e do artista é tão importante hoje como o do guerreiro de primeira linha (ANDRADE, 1971, p. 99-100).

A concepção de artista engajado expressa por Oswald na passagem é o fundamento geral do projeto de *Marco Zero*, tanto no sentido de ser o engajamento o pressuposto estético do romance quanto no de ser sua obra máxima, que o provaria como artista sério, comprometido e também esteticamente bem-sucedido.

3 A DEFESA DA CONCEPÇÃO ENGAJADA DE ARTISTA, DE ARTE E LITERATURA

O ponto central de *Marco Zero*, como já mencionado, é que ele foi planejado e realizado sob uma concepção engajada de literatura e sob a concepção (praticada pelo escritor) de que o artista é um ser social, participante e que toma posição crítica frente aos problemas da

sociedade capitalista. Essa concepção específica, que se manifesta em sua obra artística e em sua militância artístico-política, também está documentada em um conjunto de textos que ele publica durante as décadas de 1930 e 1940, nos livros *Estética e política* e *Os dentes do dragão*.

“Elogio da pintura infeliz”, por exemplo, originalmente uma conferência realizada no II Salão de Maio de 1938, é um texto-chave para compreender a concepção de Oswald, que informou toda a sua obra artística das décadas de 1930 e 1940. Nas oito páginas da conferência escrita, Oswald analisa a trajetória da pintura desde a Renascença, traçando seu perfil histórico, tendo como fio condutor crítico a relação entre o artista e o corpo social. Considero o conteúdo da fala como uma espécie de poética do escritor paulistano nas duas décadas, válida para a pintura tanto como para literatura – para a arte, de modo geral. Como se sabe, Oswald era bastante heterodoxo na assimilação e transformação das técnicas artísticas das diversas artes, que conhecia em profundidade. Daí sua grande familiaridade com a pintura e com a história social das artes plásticas, expressa na conferência.

Dentro da análise histórica, estética e ideológica empreendida, Oswald chama de “pintura infeliz” a pintura de cavalete, criada pelo artista isolado, subjetivista, preso em seu mundo interior. Essa a arte burguesa, individualista, fechada nos salões, oposta à concepção que anima a produção do escritor paulistano no período, uma arte de esquerda, coletiva, pedagógica, popular, em tudo contrária à sociedade capitalista, ao individualismo atomizado a que são empurrados os sujeitos:

Duas consequências derivam desse apartamento de caminhos que faz do artista um



ser oposto à sociedade. De um lado, ele se aperfeiçoa na luta e se refina na técnica, vai às mais aventuroosas e livres experiências do quadro e do desenho. Não é à toa que é livre. De outro lado, ele encerra num psiquismo fechado e hostil que vem produzir no século XX as florações interiores das escolas atuais. O artista cria a *pintura infeliz*. Não podendo realizar-se na sua função harmônica de guia e mestre social nem explicar o ciclo que o repudia, nele se entumula e se analisa. Que podia realizar o artista com a sua pré-ciência intuitiva, com o seu sentimento de dignidade criadora, senão recusando-se a fazer o retrato apologético de uma sociedade de arrivistas e corsários garantidos pelo Estado? (ANDRADE, 1992a, p. 148, grifos meus).

A partir da descrição histórica objetiva, Oswald chega ao argumento central da conferência: a defesa da concepção de artista enquanto indivíduo social, participante nos problemas políticos e sociais da realidade e cuja obra incorpore, sem menoscabo estético, uma postura crítica perante ao mundo. Nesses termos, a arte do futuro – que atuará como uma das armas na destruição da sociedade atual e terá papel pedagógico decisivo na construção da nova – é a arte participante, engajada, coletiva e popular:

É necessário que ele [o artista] tenha coragem de queimar a alma doente nascida das suas estufas artificiais, a fim de participar da nova era, que ele deixe esses passos de necrofilia em que se espasma, para voltar à ágora plástica e à arquitetura de um mundo verdadeiramente renovado. [...] Compete ao artista deixar agora os seus refúgios líricos e voltar à atmosfera que se anuncia felizmente menos opressiva do que há cem anos. Apesar das raivas agônicas com

que o reino feroz do indivíduo ameaça sobrevive (ANDRADE, 1992a, p. 148).

A concepção de arte endossada por Oswald na conferência advém em grande medida da experiência do Muralismo Mexicano, que inspira profundamente o projeto de *Marco Zero* e é situada pelo escritor na evolução histórica da pintura como exemplo concreto, já executado e exequível no Brasil, de arte social, no mais alto sentido do termo, isto é, engajada na transformação da sociedade por meio da educação artística, da popularização da arte e da inclusão das massas tanto no fazer artístico quanto no conteúdo dela:

Uma sociedade que se realiza no plano da ação e da solidariedade dispensa a cultura do drama. Mas a transformação social de uma época não pode dispensar a sua função moralista e educativa. Ela é feita hoje para largas massas humanas. O seu setor panegírico, o seu setor pedagógico, em que se exaltam os novos temas sociais, recebe também desde o século XIX as sugestões do novo ciclo. Podemos assinalar o aparecimento do povo na grande pintura com a contribuição de Henri Rousseau, o *douanier* de Paris. Mas ainda é o sentimento de domingo que surge. Com os pintores mexicanos aparece o sentimento do trabalho, a semana de quarenta horas (ANDRADE, 1992a, p. 152).⁸

“Só o escritor interessado pode interessar”, entrevista concedida em 1944 ao jornal *Estado de Minas*, em Belo Horizonte, é talvez o documento que melhor registra as concepções do escritor paulistano no período. Estão presentes de maneira clara e enfática os pressupostos e o fundamento do projeto de

⁸ Já em 1931, em “Museu de arte moderna”, em *Estética e política*, Oswald mencionava os mexicanos como vanguarda das artes plásticas na América, exaltando Siqueiros, Orozco e Rivera.



Marco Zero e do romance: uma literatura interessada e pedagógico-popular, criação de um intelectual crítico. É o oposto exato da arte burguesa, indiferente à reflexão crítica e à transformação positiva dos problemas da realidade social. As palavras de Oswald são, também, mais uma intervenção no “debate” público sobre o seu lugar na cultura nacional, sobre ele ser ou não um *enfant-terrible*, ter ou não uma obra relevante etc.:

Tenho catorze anos de literatura interessada. Deixo de lado a revolução modernista de 22. Deixo também a Antropofagia que foi considerada o nosso primeiro movimento anti-imperialista. De 30 para cá, compareci no plenário da literatura nacional com a parte final d'*Os Condenados*, com o prefácio de *Serafim Ponte Grande*, com a peça *O Homem e o Cavalo*, que, entre outras, fez fechar o Teatro de Experiência, de Flávio de Carvalho, com *A Morta* e *O Rei da Vela* e finalmente com o primeiro volume do romance *Marco Zero* intitulado *A Revolução Melancólica*. [...]. Nessa carta eu repetia a frase de Huxley: ‘Devemos transformar a propaganda em arte’, e acentuava a dupla missão do escritor – lutar sem esquecer de suas responsabilidades de intelectual. Acreditava, como hoje, que os escritores mais altos podem atingir o povo. ‘Descrever da capacidade de compreensão da massa é descrever do próprio progresso revolucionário’. Tenho dito (ANDRADE, 1990, p. 88-89).

Em 1945, ano de lançamento de *Chão*, segundo volume de *Marco Zero*, Oswald escreve “O poeta e o trabalhador”, originalmente uma homenagem prestada ao poeta comunista Pablo Neruda por ocasião de sua ida a São Paulo. Trata-se de outro importante registro histórico do pensamento do escritor paulistano nas décadas de 1930 e 1940, que demonstra o espírito que anima toda a sua

produção do período, inclusive *Marco Zero*. Nas palavras do escritor paulistano:

O intelectual faz apenas o seu dever oferecendo ao proletário as suas riquezas culturais e as suas experiências vital e poética. Neruda representa outra coisa, representa a luta, a luta pelo povo, a luta ao lado do povo. E, como Prestes, a poesia de hoje só tem um compromisso, o compromisso com o povo. [...]. A cultura só tem um destino, unificar-se como expressão do proletariado. [...] Ele [Picasso] compreendeu que, isolados, o intelectual ou o artista tendem a perecer. Eles só podem marchar com os trabalhadores (ANDRADE, 1992b, p. 86-870).

O já mencionado contato de Oswald de Andrade com as ideias estéticas e políticas do Muralismo Mexicano também é um aspecto essencial e determinante para a compreensão dos significados históricos e estéticos fundamentais envolvidos no projeto de *Marco Zero*. É notável que o materialismo do escritor paulistano se articula de maneira muito proíbida à ideia de arte e do papel do artista na sociedade defendida pelo movimento mexicano. Em agosto de 1944, um ano antes do lançamento de *Chão*, Oswald pronuncia, a convite da *American Contemporary Arts*, a conferência “Aspectos da pintura através de *Marco Zero*”, que em 1945 foi publicada no livro *Ponta de lança*, organizado pelo próprio escritor. Trata-se de um documento revelador de como a relação estético-ideológica entre Oswald e o movimento mexicano foi estruturante do projeto e da escrita de *Marco Zero*.

A conferência é aberta com a descrição de um debate que ocorre (em *Chão*, àquela altura ainda em processo de escrita) entre dois personagens de *Marco Zero* no ano de 1934. Um defende, nos termos de Oswald, “o



modernismo sem compromisso, o modernismo estético, polêmico e negativista", enquanto o outro, o modernismo social, consequente e engajado. A divergência entre os personagens é ensejada, como afirma o escritor, pela passagem do muralista David Alfaro Siqueiros⁹ pelo Brasil: "Justamente por essa época, creio que em 34, passava por São Paulo um dos mestres da pintura mexicana. David Alfaro Siqueiros. Ele veio realizar no Clube dos Artistas Modernos, uma conferência a que todos assistimos e nela lançou a primeira dissensão séria que viria a perturbar a unidade da ofensiva modernista" (ANDRADE, 1971a, p. 103-104). Diga-se de passagem que o trecho citado articula os problemas vividos por Oswald nos anos 1930 e 1940, qual seja, a dissolução do grupo modernista devido a divergências estéticas e ideológicas e as consequências do rumo à esquerda tomado por ele em sua obra e vida.

A cena de *Marco Zero* enseja uma discussão estético-política levada a cabo por Oswald, que, criticando o modernismo estético (brasileiro e estrangeiro), defende a "necessidade cada vez maior de se dar um sentido social e político às artes contemporâneas" (ANDRADE, 1971a, p. 106). Essa necessidade, naturalmente, decorre do contexto histórico de Segunda Guerra e de luta contra o nazi-fascismo em todo o mundo, contexto de que o artista consequente deveria dar notícia e luta em que deveria se engajar da forma como lhe fosse possível, a começar por sua arte.

É muito claro na exposição de Oswald que o Muralismo Mexicano é tido em alta conta por ele, que considera os pintores uma elevada expressão da arte social, coletiva e participante, preceitos artísticos e ideológicos que incorpora profundamente em sua *práxis* e mobiliza na concepção e composição de *Marco Zero*. A passagem que cito a seguir é extremamente importante por se tratar de uma afirmação categórica do escritor (talvez a única de que se tenha registro textual) acerca do afresco, tal qual utilizado pelo Muralismo Mexicano. O afresco é, para ele, a forma estética ideal para a representação artística daquele momento histórico, mais que isso, a única capaz de atender às necessidades estéticas e políticas impostas pela realidade. Oswald explica, assim, o fundamento principal de *Marco Zero*, o porquê de ter escolhido o afresco como forma artística de seu romance cílico, as motivações estéticas e históricas para a escolha:

É que a pintura mexicana procurava o afresco. Do mural primitivo e renascentista, ela [a pintura] descera no século XVI, para o cavalete. Agora a tendência era oposta. A época mostrava-se de novo monumental e coletivista. *Só o afresco pode satisfazer as suas necessidades estéticas e políticas.* [...] Que queria dizer tudo isso senão que o mundo mudava, que a história mudava, que os semáforos que são os artistas, os poetas e os escritores em geral, anunciam a derrocada de um ciclo e plantavam o marco de uma idade nova? (ANDRADE, 1971a, p. 106-107).

⁹ Lembre-se que Siqueiros foi, junto com Diego Rivera, militante do Partido Comunista Mexicano, além de ter combatido contra as tropas fascistas de Franco na Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Tratava-se, portanto, de um artista-militante, cuja *práxis* era orgânica, assim como a de Oswald. Vale citar, aqui, uma passagem do No "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE)", de 1924, em que Siqueiros defende a concepção de arte como propaganda ideológica, transformando a arte burguesa, para ele "uma manifestação de masturbação individualista", em "uma finalidade de beleza para todos, de educação e de combate". Trata-se, para o Muralismo Mexicano, nas palavras de Siqueiros, de uma "luta social e estético-educativa".



O Muralismo Mexicano representa, para Oswald, mais do que um movimento estético-político, o florescimento concreto de uma arte social, engajada e popular numa sociedade nova, fruto do triunfo da Revolução Mexicana. Talvez forçando um pouco a nota, possa-se dizer que, no contexto dos anos 1930 no Brasil, quando parte da esquerda (incluindo o escritor) acreditava nas possibilidades reais de uma revolução proletária, a Revolução Mexicana tenha sido uma forte inspiração histórica também para o escritor paulistano, uma vez que o evento histórico possuía grande importância no contexto latino-americano do período, por representar, como explica a historiadora Natally Dias, “a derrubada de toda uma velha ordem oligárquica e o anúncio de novos tempos, nos quais as massas populares não poderiam ficar à margem do jogo político” (DIAS, 2009, p. 55).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme busquei demonstrar, o projeto do romance *Marco Zero*, de Oswald de Andrade, insere-se no contexto mais amplo do cenário histórico e cultural das conturbadas décadas de 1930 e 1940 no Brasil, no contexto mundial. Trata-se de um romance que, por diversas razões, foi pouquíssimo estudado pela crítica, mas que representa um ponto de virada fundamental no rumo da obra do escritor modernista: a conjugação entre experimentalismo estético e engajamento político e histórico.

A disputa estético-política com autores do chamado Romance do Nordeste, a polêmica

com os críticos do Grupo Clima e a defesa de uma concepção engajada de artista, de arte e de literatura são, como demonstrado, problemas fundamentais envolvidos no planejamento e na concepção de *Marco Zero*, o que permite dizer que esse romance, embora publicado somente nos anos de 1940, é representativo do controverso ambiente histórico-cultural do Brasil da década de 1930. Sem a ilusão de esgotar o assunto, busquei, aqui, jogar alguma luz nessa ordem de problemas ignorados pela crítica ao longo de décadas, convidando os eventuais leitores a conhecêrem e se debruçarem sobre o assunto.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. Aspectos da pintura através de *Marco Zero*. In: ANDRADE, O. **Ponta de lança**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971a, p. 103-110.
- ANDRADE, Oswald de. É um processo. In: ANDRADE, O. BOAVENTURA, M. **O salão e a selva**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995, p. 209.
- ANDRADE, Oswald de. Elogio da pintura infeliz. In: ANDRADE, O. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992a. p. 146-153.
- ANDRADE, Oswald de. Hora H. In: ANDRADE, O. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992. p. 46-49.
- ANDRADE, Oswald de. **Marco Zero I: A Revolução Melancólica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. 280 p.
- ANDRADE, Oswald de. **Marco Zero II: Chão**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974a. 291 p.
- ANDRADE, Oswald de. O caminho percorrido. In: ANDRADE, O. **Ponta de lança**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 93-102.



ANDRADE, Oswald de. O poeta e o trabalhador. In: ANDRADE, O. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992b. p. 86-87.

ANDRADE, Oswald de. Só o escritor interessado pode interessar. In: ANDRADE, O. **Os dentes do dragão**: entrevistas. São Paulo: Globo, 1990. p. 86-88.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, A. Antes do Marco Zero. Jornal **Folha da Manhã**, 15 de agosto de 1943.

CANDIDO, Antonio. Antonio Candido de Mello e Souza. In: NEME, Mário. **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre: Globo, 1945. p. 29-39.

CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 35.63.

CARDOSO, Rafael. O intelectual conformista: arte, autonomia e política no modernismo brasileiro. **O que nos faz pensar**, v. 26, n. 40, p. 179-201. Rio de Janeiro: Faculdade de Filosofia, 2017. Disponível: <https://oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/oqnfsp/article/view/553>. Acessado em 12/12/2023.

CARVALHES, Clarissa. "Semaninha de Arte Moderna": a semana que dura 70 anos. Reportagem jornal **Hoje em Dia**, Belo Horizonte, maio de 2014. Disponível: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/semaninha-de-arte-moderna-a-semana-que-dura-70-anos-1.256874>. Acessado em 07/12/2023

DIAS, Natally Vieira. **O México como "lição": a Revolução Mexicana nos grandes jornais brasileiros e argentinos (1910-1915)**. 2009. 219 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VGRO-7YBGJB>. Acessado em 05/12/2023.

FERREIRA, Antônio Celso. **Um eldorado errante: São Paulo na ficção história de Oswald de**

Andrade. 1. ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.

JAIMES, Héctor. **Filosofía del muralismo mexicano**: Orozco, Rivera y Siqueiros. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2012.

MARTINS, Rubens. **Um ciclone na pauliceia: Oswald de Andrade e os limites da vida intelectual em São Paulo (1900 - 1950)**. São Paulo: Unibero, 2001.

PAZ, Octavio. Mural Painting. In: PAZ, Octavio. **Essays on Mexican Art**. Trad. Helen Lane. Nova Iorque: Harcourt Brace and Company, 1993. p.111-202

PIRES, Anderson. **Mário e Oswald: Uma História Privada do Modernismo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

RAMOS, Graciliano. Conversa de livraria. In: RAMOS, Graciliano. **Linhos tortas**. São Paulo: Editora Record, 1986. p. 164-165.



UMA ABORDAGEM TEÓRICA SOBRE O ENSINO DE LITERATURA NAS ESCOLAS

A THEORETICAL APPROACH TO TEACHING
LITERATURE IN SCHOOLS

Luciana Ledo Peres Ruis

Mestra em Educação pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – Brasil.
E-mail: a102164@uri.edu.br
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7412-4183>

Laísa Veroneze Bisol

Doutora em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria – Brasil, com período co-tutela em Universidad de Santiago de Compostela – Espanha. Doutora em Comunicación e Información Contemporánea pela Universidad de Santiago de Compostela – Espanha, com período co-tutela em Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. Professora da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – Brasil.

E-mail: laisabisol1@gmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7153-1085>



RESUMO: O texto literário não pode ser visto como subterfúgio para o trabalho com aspectos gramaticais ou interpretação textual. No entanto, para que isso ocorra é importante pensar em novas práticas de letramento literário e reorganizar o espaço e tempo de ensino da Literatura na sala de aula, promovendo momentos de contato com os livros literários para a formação social de leitores. Destarte, o presente artigo, de caráter metodológico bibliográfico e documental, tem por objetivo congregar discussões sobre o ensino da Literatura nos documentos oficiais como PCNEM (1999), PCN+ (2002), OCNs (2006), BNCC (2018) e DRC/MT (2021), bem como apontar a necessidade de o texto literário ocupar espaço privilegiado na sala de aula. Para dar suporte às nossas discussões baseamos em autores como como Regina Zilberman (1982), Marisa Lajolo (1982), Vieira (2008), Fontes (2018), Cereja (2004) e nos documentos curriculares oficiais.

Palavras-chave: Ensino Literário; Documentos oficiais; BNCC; DRC/MT.

ABSTRACT: The literary text cannot be seen as a subterfuge for working with grammatical aspects or textual interpretation. However, for this to happen, it is important to think about new literary literacy practices and reorganize the space and time for teaching Literature in the classroom, promoting moments of contact with literary books for the social formation of readers. Therefore, this article, of a bibliographic and documentary methodological nature, aims to bring together discussions about the teaching of Literature in official documents such as PCNEM (1999), PCN+ (2002), OCNs (2006), BNCC (2018) and DRC/MT (2021), as well as pointing out the need for literary texts to occupy a privileged space in the classroom. To support our discussions, we based on authors such as Regina Zilberman (1982), Marisa Lajolo (1982), Vieira (2008), Fontes (2018), Cereja (2004) and official curricular documents.

Keywords: Literary Teaching; Official documents; BNCC; DRC/MT

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo analisar as propostas de trabalho sobre o ensino da Literatura abordadas nos documentos curriculares oficiais e em alguns teóricos do campo literário, bem como apontar a importância do trabalho com o texto literário na sala de aula. Para tanto, trata-se de um estudo bibliográfico e documental baseado em teóricos tais como Regina Zilberman (1982), Marisa Lajolo (1982), Vieira (2008), Fontes (2018), Cereja (2004) e também nos documentos de referência curricular como PCNEM (1999), PCN+ (2002), BNCC (2018) e DRC/MT (2021).

A Literatura brasileira, em alguns momentos históricos, foi vista como uma matéria de ensino e, como disciplina escolar, havia a necessidade de estudar teorias pedagógicas, literárias e linguísticas. Em alguns momentos da história educacional brasileira, ela era colocada como uma disciplina autônoma e, em outros, incluída na disciplina de Língua Portuguesa.

Segundo Mortatti (2014, p. 24), com o fim da Ditadura Militar e as denúncias de crise na educação, foram-se formulando e implementando programas governamentais com a proposta de superação das “crises da educação, da alfabetização e da leitura”. Nesse viés, também foram sendo objetos de estudo, por pesquisadores da área dos estudos literários, as relações entre Educação e Literatura. Os resultados dessas pesquisas questionavam a forma como a Literatura estava sendo ensinada na escola, posto que o texto literário era utilizado como pretexto para ensino da gramática normativa. Com a ideia de formar cidadãos mais críticos, verificamos uma espécie de denúncia, “usos e abusos da



Literatura na escola”, o “ensino pela Literatura”, o “texto como pretexto” (LAJOLO, 1979, 1982). Dessa maneira, se propunham novos lugares e funções para o texto literário na educação escolar, rompendo a paradoxal e conflituosa relação entre a liberdade de criação da Literatura e a disciplinarização de seu ensino e da leitura imposta pela escola (LEITE, 1983; MAGNANI, 1989; ZILBERMAN, 1982).

No artigo “Formação de leitores de Literatura na escola brasileira: caminhadas e labirintos”, de Alice Vieira (2008), encontramos que, na década de 80, no Estado de São Paulo, foi publicada uma coletânea de manuais orientativos sobre o ensino da Língua Portuguesa e da Literatura para o Ensino Médio, chamado de 2º grau, na época. Nesses livros, havia textos teóricos e práticos que subsidiavam o trabalho do professor, mas os autores desses documentos diziam que eram apenas orientações e se tratava de um macro currículo, uma vez que era para todo o Estado. Os autores propuseram uma série de reflexões a respeito do ensino de língua e de Literatura, com o objetivo de que o professor escolhesse conscientemente os mais adequados aos seus alunos. Consoante Vieira (2008, p. 444), no programa, também havia dois objetivos gerais que se referiam diretamente ao ensino da Literatura, que eram “ampliar a compreensão do fenômeno literário, abrindo perspectivas comparativas do sistema literário e fora dele” e “desenvolver a capacidade de apreender os elementos significativos da cultura, especialmente a brasileira, como umas das dimensões da nossa historicidade”. Dentre esses objetivos, relevamos mais três específicos, associados diretamente ao ensino da Literatura: “desenvolver uma visão crítica da história da Literatura”, “estimular a leitura, análise e discussão de textos literários” e “estimular a produção de textos”. Reparamos

que para a leitura e a formação de leitores, há uma evidência, ainda que de forma implícita, para a teoria da Estética da Recepção, de origem alemã e que se espalhava pela Europa naquela época. Nessa teoria, o leitor é um elemento primordial dos estudos literários. A proposta não indicava um cânone literário a ser seguido ou trabalhado, a escolha estava por conta do professor, que deveria avaliar as razões das variáveis de seu quadro escolar.

Em conformidade com Vieira (2008) a ideia era um ensino de Literatura que discutisse a relação diacrônica e sincrônica entre autores, obras e contexto social e político. A leitura das obras da Literatura brasileira e portuguesa eram consideradas importantes para ampliação do conhecimento dos alunos inerente à cultura de um povo. Todas essas proposições metodológicas originaram diversos questionamentos nos professores sobre o que trabalhar em Literatura brasileira e portuguesa. De acordo com Vieira (2008), os professores encontraram respostas às inquietações em uma das obras, nas quais era apresentado um texto teórico de Willi Bolle, que trazia, na introdução, uma discussão pertinente ao problema da história literária no Brasil, o conceito de Literatura, as transformações desse conceito ao longo do tempo e suas ligações com o momento histórico. O objetivo do ensino de Literatura assinalado por Bolle, no campo pedagógico, era “possibilitar ao sujeito histórico tomar consciência de sua própria posição no tempo e articular sua experiência” (SÃO PAULO, 1978, p. 14).

Percebemos, nesse período histórico, uma discussão muito grande acerca do papel da história de Literatura no ensino da Literatura. Vieira (2008) assevera que, em dois seminários realizados na França, em 1969 e em 1975, vários estudiosos, como Roland Barthes,



Roger Duchêne, Michel Mansuy, Tzvetan Todorov, Jean Ricardou e muitos outros, discutiam a importância da leitura de obras literárias e não apenas o ensino da historiografia, dado que não se chega ao conhecimento da Literatura pela história, e sim pela sua leitura. Nesse âmbito, a vasta história literária não seria possível contar em manuais didáticos e com a leitura de trechos escolhidos. Os professores, contudo, não se sentem confiantes no tocante a o que ensinar.

Na década de 90, o Ministério da Educação elaborou, junto com educadores de todo o Brasil, um novo modelo de currículo escolar. A proposta era dar um novo significado ao ensino escolar, tencionando a contextualização e a interdisciplinaridade, incentivando o raciocínio e a capacidade de aprender dos alunos. Nesse panorama histórico, a ideia é que, para uma formação completa do aluno, há a necessidade de uma preparação científica, que o torne capaz de empregar as diferentes tecnologias à sua área de atuação. Para o Ensino Médio, é proposta uma formação geral, em oposição à uma formação específica; a ideia é desenvolver, nos estudantes, a capacidade de pesquisar, de buscar informações, analisar e selecionar o que é apresentado, aprender, criar e formular e não apenas memorizar, no entanto, ser proativo na procura do conhecimento.

No campo da Literatura, os PCNEM definem a notoriedade de um ensino contextualizado, com intertextualidade, de produção e recepção de textos literários. Na parte específica da Língua Portuguesa dos PCNEM, há a seguinte consideração:

O trabalho do professor centra-se no objetivo de desenvolvimento e sistematização da linguagem interiorizada pelo aluno, incentivando a verbalização da mesma e o domínio de outras

utilizadas em diferentes esferas sociais. Os conteúdos tradicionais de ensino de língua, ou seja, nomenclatura gramatical e história da Literatura são deslocados para um segundo plano. O estudo da gramática passa a ser uma estratégia para compreensão/interpretação/produção de textos e a Literatura integra-se à área de leitura (BRASIL, 2000, p. 18).

Nessa esteira, constatamos que o ensino da Literatura está ligado à Área de Leitura e aos estudos dos gêneros discursivos, mas não há uma definição objetiva de como deve ser o trabalho do professor. Diante disso, surgem os documentos complementares, tais como – *Parâmetros em ação: Ensino Médio*, em 2002, e as *Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais*, em 2006, com a finalidade de oferecer subsídios para o PCNEM (BRASIL, 2000). Assim, o PCN+ institui que:

A Literatura, particularmente, além de sua específica constituição estética, é um campo riquíssimo para investigações históricas realizadas pelos estudantes, estimulados e orientados pelo professor, permitindo reencontrar o mundo sob a ótica do escritor de cada época e contexto cultural. Camões ou Machado de Assis; Cervantes ou Borges; Shakespeare ou Allan Poe; Goethe ou Thomas Mann; Dante ou Guareschi; Molière ou Sthendal (BRASIL, 2002, p. 19).

À vista disso, percebemos que o ensino da Literatura será feito a partir de uma investigação histórica. Não há uma discussão com o estudo estético literário, embora aparece citado, mas não é abordado nas aulas, ficando o ensino voltado para o estudo das escolas literárias.



1.1 O ENSINO DA LITERATURA EM DOCUMENTOS OFICIAIS: PCNEM, PCN+ E OCNS

O ensino de Literatura nas escolas brasileiras foi abordado de diferentes maneiras nos documentos normativos oficiais em âmbito federal e também estadual. A contar da *Lei de Diretrizes e Bases da Educação* (LDB) 9.394/1996, o Ensino Médio passou a ser obrigação também do Estado e, com isso, foram criados três documentos norteadores: os *Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio* (PCNEM, 1999); os *Parâmetros Curriculares Nacionais+: Ensino Médio – Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais* (PCN+, 2002); e as *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (OCNs, 2006). Nesses documentos, compreendemos como o ensino da Literatura brasileira foi delimitado nos últimos anos. Os dois primeiros documentos fazem referência a um ensino de Literatura subordinado ao ensino de Língua Portuguesa ou como suporte para esclarecer e ilustrar os conteúdos de disciplinas distintas. Já no último documento, a Literatura ganhou um novo enfoque e seu estudo apresenta maior relevância no Ensino Médio.

Em 1999, o Ministério da Educação lançou os *Parâmetros Curriculares do Ensino Médio*, conhecidos como PCNEM. Esse documento constituía um projeto de reforma curricular que fora aprovado pelo Conselho Nacional de Educação e estava de acordo com os princípios definidos na LDB – Lei 9.394/96. Eram documentos que ofereciam aos docentes subsídios para a implementação de uma reforma do ensino pretendida pelo Ministério da Educação (MEC) e orientou o ensino dos conteúdos nas diversas disciplinas até o final

de 2002, quando o MEC publicou o *Parâmetros Curriculares Nacionais + Ensino Médio* (PCN+). É importante frisarmos que os PCNs são documentos orientativos, não são obrigatórios e também não foram substituídos com a publicação da BNCC.

Nos PCNEM, a Literatura está vinculada à Língua Portuguesa. Por seu turno, o ensino da Língua Portuguesa é descrito e norteado como:

A disciplina na LDB nº 5.692/71 vinha dicotomizada em Língua e Literatura (com ênfase na Literatura brasileira). A divisão repercutiu na organização curricular: a separação entre gramática, estudos literários e redação. Os livros didáticos, em geral, e mesmo os vestibulares, reproduziram o modelo de divisão. Muitas escolas mantêm professores especialistas para cada tema e há até mesmo aulas específicas como se leitura/Literatura, estudos gramaticais e produção de texto não tivessem relação entre si. Presenciamos situações em que o caderno do aluno era assim dividido (BRASIL, 1999, p. 16).

Os PCNEM criticam o ensino da Literatura pautado numa visão historiográfica da disciplina, o que tornaria o ensino sem sentido. Dessa forma, o ensino de Literatura deveria ocorrer em conjunto com a gramática e produção de textos, a fim de que as aulas sejam reflexivas, ou seja, um “[...] espaço dialógico em que os locutores se comunicam” (BRASIL, 1999, p. 23).

Entretanto, logo percebemos que há falhas no documento, visto que essa afirmação não é muito clara no panorama de ensino da Literatura. Para Cereja (2004), os PCNEM falharam, primeiramente:



por conta da insuficiência teórica e prática do documento; em segundo lugar, porque fazia críticas ao ensino de gramática e de Literatura sem deixar claro como substituir antigas práticas escolares por outras, em acordo com as novas propostas de ensino; em terceiro lugar, porque, na opinião de muitos professores, a Literatura – conteúdo considerado a “novidade” da disciplina no Ensino Médio – ganhou um papel de pouco destaque no documento, isto é, o papel de ser apenas mais uma entre as linguagens que se incluem na Área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias (CEREJA, 2004, p. 179).

Cereja (2004) assevera que, na época da criação dos PCNEM, o MEC não subsidiava as escolas com livros didáticos para o Ensino Médio, em virtude disso, houve poucas discussões e reflexões sobre o ensino de Literatura. Consoante o MEC, só em 2004 foi implantado o Programa Nacional do Livro Didático para o Ensino Médio (PNLD-EM), com objetivo de distribuir livros gratuitos aos estudantes da rede pública. Como um instrumento norteador do ensino da Literatura, os PCNEM advertem que:

O processo de ensino e aprendizagem de Língua Portuguesa deve basear-se em propostas interativas língua/linguagem, consideradas em um processo discursivo de construção do pensamento simbólico, constitutivo de cada aluno em particular e da sociedade em geral. [...] O trabalho do professor centra-se no objetivo de desenvolvimento e sistematização da linguagem interiorizada pelo aluno, incentivando a verbalização da mesma e o domínio de outras utilizadas em diferentes esferas sociais. Os conteúdos tradicionais de ensino de língua, ou seja, nomenclatura gramatical e história da Literatura, são deslocados para um segundo plano. O estudo da gramática passa a ser uma estratégia para compreensão-interpretação-

produção de textos e a Literatura integra-se à Área de Leitura (BRASIL, 1999, p. 18).

O trecho acima nos mostra que falta clareza acerca do ensino da língua orientado pelos PCNEM, pois o que seriam essas propostas interativas no ensino da língua? O que entendemos por processo discursivo de construção do pensamento simbólico? E o que é o pensamento simbólico? No nosso entendimento, não há transparência na exposição desses conceitos e, às vezes, o professor não sabe como conduzir o ensino da língua em sala de aula. Em relação à Literatura, há uma crítica a respeito do ensino mediante o viés historiográfico, e é dada importância para a interpretação e produção textual. Há também um ponto de debate tangente a o que pode ser considerado Literatura, já que o conceito de texto literário é discutível. Machado de Assis é Literatura, Paulo Coelho não. Por quê? As explicações não fazem sentido para o aluno (BRASIL, 1999). Os autores dos PCNEM, ao preparam essa exposição de como os textos literários são recebidos pelos alunos, orientam para a seguinte atividade:

Outra situação de sala de aula pode ser mencionada. Solicitamos que alunos separassem de um bloco de textos, que iam desde poemas de Pessoa e Drummond até contas de telefone e cartas de banco, textos literários e não literários, de acordo como são definidos. Um dos grupos não fez qualquer separação. Questionados, os alunos responderam: — Todos são não literários, porque servem apenas para fazer exercícios na escola. E Drummond? Responderam: — Drummond é literato, porque vocês afirmam que é, eu não concordo. Acho ele um chato. Por que Zé Ramalho não é Literatura? Ambos são poetas, não é verdade? (BRASIL, 2000, p. 16).



Para uma solução a essa e outras discussões semelhantes, os PCNEM direcionam que deve ser dada voz aos alunos e extrair deles o máximo de conhecimento que têm sobre o mundo que os cerca. “O diagnóstico sensato daquilo que o aluno sabe e do que não sabe deverá ser o princípio das ações, entretanto, as finalidades devem visar a um saber linguístico amplo, tendo a comunicação como base das ações” (BRASIL, 1999, p. 16). Nesse prisma, notamos que a preocupação não está em ensinar Literatura, mas na comunicação. As atividades de sala de aula propostas pelos professores precisam ter como foco a gramática, para que o aluno desenvolva uma boa comunicação, e o texto literário pode ser usado como pretexto no ensino de Língua Portuguesa.

Nesse sentido, os PCNEM trazem uma ideia de interação entre texto, leitor e receptor, todavia, não trazem uma fundamentação clara concernente a aprender a aprender. O professor Newton Duarte, em uma de suas palestras, disponíveis no YouTube (2012), faz críticas em relação ao “aprender a aprender”, dizendo que isso significa que o aluno aprende sozinho e para isso não precisaria do professor. Duarte (2012) também defende que nesse conceito do “aprender a aprender” não há autonomia da escola e dos professores em escolher o que será trabalhado e está implícita a ideia de que a educação deve preparar os indivíduos para acompanharem a sociedade em acelerado processo de mudança. Refletindo acerca do ensino da Literatura, observamos que não há espaço para ela, posto que os PCNEM, pautados nos quatro pilares da Organização das Nações Unidas para a Educação (UNESCO), intentam uma educação mecânica, reprodutivista. Haja vista as reflexões de Duarte (2012), depreendemos

que a proposta dos PCNEM é contrária ao que propõe Antonio Cândido (1995, p. 176):

Numa palestra feita há mais de 15 anos em uma reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência sobre o papel da Literatura na formação do homem, chamei a atenção, entre outras coisas, para os aspectos paradoxais desse papel. Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver. A função da Literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório, mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces: 1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; 2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; 3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente.

Conforme comparação entre o que preveem os PCNEM e um ensino crítico literário, proposto por Cândido, é possível supor que a Literatura não cumprirá, nesse contexto, o papel de humanização das pessoas, dado que a educação, servindo a interesses mercadológicos, está voltada para treinar e não formar sujeitos críticos frente às questões da sociedade que os cerca.

No final de 2002, perante as insatisfações dos professores em relação aos PCNEM, o MEC publicou os *Parâmetros Curriculares Nacionais + Ensino Médio*, conhecidos como PCN+, que receberam o subtítulo de: Orientações educacionais complementares aos *Parâmetros Curriculares Nacionais*.

A proposta do documento era dividir a educação no Ensino Médio em três áreas do conhecimento: Ciências da Natureza e Matemática, Ciências Humanas, Linguagens e Códigos. Essas áreas deveriam estar articuladas e pontuadas no Projeto Político Pedagógico da escola. Além disso, precisa envolver uma sintonia de tratamentos metodológicos e pressupor um aprendizado de conhecimentos disciplinares, desenvolvendo competências gerais (BRASIL, 2002, p. 17).

Nos PCN+, o ensino da Literatura está ligado à Área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. Encontramos, no documento, que, ademais da sua

função estética, a Literatura é também um campo riquíssimo para investigações históricas pelos alunos, pois através da orientação do professor poderão estudar a visão dos autores de cada época e contexto cultural, que vão de Camões a Machado de Assis; Cervantes ou Borges; Shakespeare ou Allan Poe; Goethe ou Thomas Mann; Dante ou Guareschi; Molière ou Stendhal (BRASIL, 2002, p. 19).

Outros alunos “poderão pesquisar, em romances ou em pinturas, a história dos esportes, dos transportes, das comunicações, dos recursos energéticos, da medicina, dos hábitos alimentares, dos costumes familiares, das organizações políticas” (BRASIL, 2002, p. 19).

Nos PCNEM, não havia definição do que necessitava ser abordado no ensino da Literatura, orientavam que poderia ser desenvolvido um trabalho historiográfico para compreender uma sociedade e seus costumes. Os professores podem trabalhar com períodos históricos da sociedade através dos romances publicados. Considerando essa proposição, a

Literatura deveria ser utilizada para servir a outras disciplinas e não só a ela mesma.

Se, nos PCNEM, a Literatura era argumento para ensinar gramática, agora ela é justificativa para o ensino de história. Em consonância com os PCN+, o leitor não entenderá a simples leitura de um cartum se não conseguir identificar traços de economia nesse desenho; e, a compreensão dos estilos de época, caso não sejam solidamente construídos, no campo da cultura visual e da Literatura, poderão se reduzir a decorebas (BRASIL, 2002).

Verificamos, em continuidade, que é aconselhado, por meio desse documento, não haver um trabalho com a Literatura pautado nos estilos de época, pois isso levaria à decoreba, e decorar não significa aprender, no entanto, “os produtos culturais das diversas áreas mantêm intensa relação com o seu tempo” (BRASIL, 2002, p. 65). Os PCN+ declaram que o aluno deve identificar as obras e seus períodos literários e trazer para seu momento atual. Esse reconhecimento só é possível através da identificação de elementos que singularizam essas obras. Esse posicionamento também é encontrado em outras partes do documento (BRASIL, 2002), que alegam que é mais pertinente ao Ensino Médio se inquietar com a formação de leitores, incluindo as obras clássicas da Literatura brasileira, ao invés de se preocupar em ensinar sobre escolas literárias, seus autores e épocas.

Nessa linha, concluímos que os PCN+ não foram a solução para os problemas apontados nos PCNEM pelos professores e, relativamente ao ensino da Literatura, não indicaram um caminho claro, dado que ainda havia muitas dúvidas sobre como trabalhar com o ensino literário. Outrossim, divisamos algumas incoerências no documento e problemas como, por exemplo, a delimitação de temas, em que



os alunos são estimulados a usar a Literatura para a construção de um imaginário coletivo e, para isso, empregará habilidades e competências como meio de aprender valores presentes na vida social. Mas, como isso se dará na prática?

Segundo os PCN+, “os mitos imortalizados pela Literatura como o herói sem nenhum caráter (*Macunaíma*), o homem do interior de Minas (*Grande Sertão: veredas*), ou o nordestino retirante (*Vidas Secas*) são representações com alta carga expressiva” (BRASIL, 2002, p. 65). Assim, os professores podem escolher as obras citadas, como outras, para trabalhar, uma vez que são produções que merecem destaque.

Tais posicionamentos levam a alguns questionamentos: o que seria esse prazer estético literário? E como esclarecer esses grandes mitos imortalizados a partir de uma vivência social? Será que podemos afirmar que o tal prazer estético será alcançado através da sonoridade, ou escolha lexical de alguns escritores? Ou, ainda, mediante os próprios recursos da época? Pois bem, não há uma explicação de como serão alcançados esses objetivos, como trazer a Literatura para a sala de aula por meio dessa orientação. E, diante dessas incompREENsões, não só para os estudos literários, é que o MEC lança um novo documento, as *Orientações Curriculares Nacionais*, com a ideia de debater pontos obscuros nos PCNs+.

As OCNs foram lançadas em 2006, após várias discussões e encontros com os gestores das Secretarias Estaduais de Educação e universidades que pesquisavam e discutiam questões relativas ao ensino das diferentes disciplinas. O foco do documento era retomar as discussões dos PCNEM nos pontos que mereciam esclarecimentos, apontando e desenvolvendo alternativas pedagógicas, com

o intuito de atender as expectativas das escolas e professores na reestruturação do currículo do Ensino Médio (BRASIL, 2006). Nesse documento, a Literatura ganha espaço e não é mais um meio para estudar aspectos gramaticais, ou servir de base para a discussão de outras disciplinas. Conseguimos, nele, orientações de como deve ser o ensino da Literatura nas escolas:

Não se deve sobrecarregar o aluno com informações sobre épocas, estilos, características de escolas literárias etc., como até hoje tem ocorrido, apesar de os PCNs, principalmente o PCN+, alertarem para o caráter secundário de tais conteúdos: Para além da memorização mecânica de regras gramaticais ou das características de determinado movimento literário, o aluno deve ter meios para ampliar e articular conhecimentos e competências que [...] Trata-se, prioritariamente, de formar o leitor literário, melhor ainda, de letrar literariamente o aluno, fazendo-o apropriar-se daquilo a que tem direito (BRASIL, 2006, p. 54).

De acordo com as OCNs, para “letrar” o estudante, recomenda-se “pensar em letramento literário como estado ou condição de quem não apenas é capaz de ler poesia ou drama, mas dele se apropria efetivamente por meio da experiência estética, fruindo-o” (BRASIL, 2006, p. 55). O letramento por intermédio da experiência estética se dá a partir do contato efetivo com o texto literário, pois, desse modo, o aluno será estimulado a experimentar a sensação de estranhamento provocada pela linguagem incomum e a peculiaridade da produção textual. Essa experiência construída ampliará os horizontes dos leitores e o prazer estético é, então, o conhecimento, a participação e fruição que se



adquire com a aproximação e vivência da Literatura (BRASIL, 2006, p. 55).

Todavia, perguntamos: como os professores devem ensinar Literatura para aqueles que nunca tiveram acesso a ela? Como estimular os estudantes a ler e se apropriar da estética literária em um país onde se lê pouco e as obras literárias não recebem o devido valor? A proposta das OCNs é trabalhar com os saberes advindos das comunidades locais, regionais e nacionais e orienta que a cultura “marginal” seja incorporada nas salas de aulas. Direciona, ainda, que o ensino da Literatura não necessita servir de subterfúgios de outras áreas, ela por si só é o bastante, como reflexo da cultura de um povo. Ademais, as OCNs direcionam, teoricamente, sobre como deve ser a organização do texto literário, contudo, não há uma delimitação do conceito de fruição do texto:

Não só o conceito de fruição, mas também o modo de fruir um texto literário, tal como aparece nos PCN+, merece ponderações. Se consideramos que o texto literário é por exceléncia polissêmico, permitindo sempre mais de uma interpretação, e se admitimos que cada leitor reage diferentemente em face de um mesmo texto, pensamos que o passo inicial de uma leitura literária seja a leitura individual, silenciosa, concentrada e reflexiva. Esse momento solitário de contato quase corporal entre o leitor e a obra é imprescindível, porque a sensibilidade é a via mais eficaz de aproximação do texto. Mediante o isolamento e o silêncio, a leitura individual proporciona ao aluno a experiência literária de um texto que pode atingir sua subjetividade de maneira inusitada e certamente diferente da maneira como atinge a subjetividade do colega. [...] Entendemos, pois, que a atividade coletiva da leitura literária se dá num segundo momento, sendo indispensável passar pela leitura individual (BRASIL, 2006, p. 60).

Nessa ótica, tendo em mente o que dizem as OCNs, vemos uma problematização dos conceitos de ensino da Literatura, porém, não há um aprofundamento teórico concernente à fruição do texto literário. Há a discussão de alguns conceitos, entretanto, de forma superficial, e essa questão demandaria um debate mais profundo, porquanto, compreender o texto literário é tão difícil quanto o próprio conceito do que seria Literatura.

As OCNs sinalizam que o ensino literário, no Ensino Médio, poderá fruir melhor caso os alunos do Ensino Fundamental tenham experimentado a leitura das obras canônicas. Nesse linhame, numa tentativa de autodefesa, a proposta das OCNs só terá sucesso se o estudante, no Ensino Fundamental, tiver adquirido maturidade e preparação para o entendimento dos textos mais complexos. E, se essa maturidade foi concretizada, é possível trabalhar com “[...] outras modalidades com as quais estão mais familiarizados, como o hiphop, as letras de músicas, os quadrinhos, o cordel, entre outras relacionadas ao contexto cultural menos ou mais urbano em que tais gêneros se produzem na sociedade” (BRASIL, 2006, p. 63).

Em conformidade com as OCNs, as aulas de Literatura são um espaço socializador de leituras e de trocas de experiências. Para que isso aconteça, o professor precisa se posicionar como mediador das práticas de leitura e dos debates em torno da leitura literária. Dessa maneira, o documento orienta trabalhar com leituras mais amadurecidas, que levem os alunos a deixarem as leituras “facilitadas” do Ensino Fundamental. Quando essa maturidade leitora for alcançada pelos estudantes, o professor poderá trabalhar com outros tipos de leituras e linguagens mais complexas, como as obras clássicas da nossa Literatura. O



trabalho desenvolvido a partir da metaliteratura, das definições de escolas literárias e período histórico devem ser deixados de lado e aberto espaço para a leitura do texto literário; também orienta a não o substituir por “simulacros” (BRASIL, 2002). As OCNs dão preferência ao trabalho da obra literária e, em segundo plano, o contexto histórico-social delas. O foco literário vai além de ajudar o aluno a passar nos vestibulares, mas formar jovens leitores e aproximar-los da Literatura clássica.

Não obstante, no que se refere ao ensino da Literatura, as OCNs possuem uma proposta de ensino mais flexível, com reflexões teóricas mais aprofundadas e que dão direcionamento ao trabalho do professor e, a partir de suas orientações, as aulas de Literatura podem ser trabalhadas com suas características próprias, sem precisar de outras disciplinas para mostrar a sua existência.

2 LITERATURA NA BNCC E DRC/MT

Ao contextualizarmos a Literatura num momento mais atual, chegamos em 2017, com as discussões sobre um novo documento curricular – a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) – etapa do Ensino Médio. A BNCC tem a característica de documento normativo, enquanto os anteriores eram orientativos.

A BNCC está em conformidade com a LDB, Lei n.º 9.394/1996. Ela afirma que seu objetivo é unificar e superar a fragmentação das diretrizes educacionais, que apareciam em documentos oficiais anteriores, tais como os

Parâmetros Curriculares Nacionais, as *Orientações Curriculares para o Ensino Médio*, as *Diretrizes Curriculares Gerais para a Educação Básica*, entre outros e, também, que será um documento balizador da educação, no Brasil.

A BNCC está embasada em documentos que a legitimam, como a Constituição Federal de 1988, artigo 205, que reconhece a educação como direito fundamental e como dever do Estado, família e sociedade. Também está ancorada na Carta Constitucional, artigo 210, que estabelece a necessidade de que sejam “fixados conteúdos mínimos para o Ensino Fundamental, de maneira a assegurar formação básica comum e respeito aos valores culturais e artísticos, nacionais e regionais” (BRASIL, 1988).

Dessa forma, baseada nesses documentos legais, a LDB, em seu artigo 9º e inciso IV, declara que cabe à “União estabelecer competências e diretrizes para a Educação Infantil, o Ensino Fundamental e o Ensino Médio, que nortearão os currículos e seus conteúdos mínimos, de modo a assegurar a formação básica comum” (BRASIL, 1996). A BNCC, por sua vez, está respaldada, entre outros documentos legais, pelo Plano Nacional de Educação, que cita a necessidade de se ter uma base nacional comum curricular para o Brasil, com foco na aprendizagem como estratégia para fomentar a qualidade da Educação Básica em todas as etapas e modalidades (meta 7), referindo-se a direitos e objetivos de aprendizagem e desenvolvimento. E, por último, com a alteração da LDB, em seu artigo 35-A, observamos que a BNCC define direitos e objetivos de aprendizagem do Ensino Médio, conforme diretrizes do Conselho Nacional de Educação.



A BNCC traz alguns elementos orientadores de outros documentos antecessores a ela, tais como os *Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental* (1998), os *Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio* (2000) e as *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (2006). Esses documentos abordavam sobre a noção do direito de aprendizagem, já a BNCC disserta acerca do desenvolvimento de competências a partir de um conjunto de habilidades. Essas competências devem ser desenvolvidas por todas as áreas e Componentes Curriculares.

De acordo com a BNCC (BRASIL, 2018, p. 482), a meta da Área de Linguagem, no Ensino Médio, deve ser a consolidação e a ampliação das habilidades de uso e reflexão a respeito das linguagens artísticas, corporais ou verbais, nos diferentes componentes curriculares que integram a área. Assim como nos PCNs, o ensino da Literatura, na BNCC, está integrado à Língua Portuguesa, com o desenvolvimento de competências e habilidades através dos conteúdos. Não há o Componente Curricular de Literatura em separado, e o estudo das obras literárias ocorre nas aulas de Língua Portuguesa, no campo artístico-literário.

A orientação para o ensino da Área de Linguagem se dá por meio de campos de atuação, e a língua é analisada como um instrumento prático, sendo que seu estudo está direcionado para um conhecimento pragmático, com a ampliação das possibilidades discursivas e a evolução do nível teórico. O documento estabelece que o processo de ensino e aprendizagem poderá contribuir para que o aluno se posicione éticamente em suas práticas.

Esses campos de atuação partem do cotidiano do aluno para delimitar o que é essencial para potencializar a aprendizagem deles. O campo

artístico-literário, base do nosso estudo, “é o espaço de circulação das manifestações artísticas em geral, possibilita, portanto, reconhecer, valorizar, fruir e produzir tais manifestações, com base em critérios estéticos e no exercício da sensibilidade” (BRASIL, 2018, p. 489). Nessa rota, para Ferreira (2010), há um esvaziamento do ensino da Literatura dentro do contexto escolar e há uma exclusão da vivência estética do texto literário. Nas palavras do autor:

Aprende-se de maneira atrofiada um compêndio literário, características meramente descritivas e superficiais de uma determinada postura estética, e justapõe-se a isso o manuseio de fichas com resumos das obras literárias. Quase nunca o aluno é levado a realizar uma real atividade de leitura da obra literária, ou seja, exclui-se do ensino de Literatura aquilo que justifica a própria existência da Literatura: a vivência estética do texto literário por seus leitores (FERREIRA, 2010, p. 135).

Na concepção de Ferreira (2010), a Literatura é trabalhada superficialmente nas escolas, não há a exploração completa de uma obra literária. As práticas de leitura literária são utilizadas para trabalhar aspectos da Língua Portuguesa, por exemplo, gramática e produção textual. Nesse percurso, aquela leitura prazerosa, de aprofundamento da obra, do conhecimento do valor estético, é deixada de lado e assim a Literatura torna-se um subterfúgio para o estudo linguístico ou de outras áreas. A BNCC apresenta sete competências específicas à Área de Linguagem, Códigos e suas Tecnologias; destas, apenas a competência seis discorre sobre as produções artísticas, reduzindo a atividade literária à fruição.



6. Apreciar esteticamente as mais diversas produções artísticas e culturais, considerando suas características locais, regionais e globais, e mobilizar seus conhecimentos sobre as linguagens artísticas para dar significado e (re)construir produções autorais individuais e coletivas, de maneira crítica e criativa, com respeito à diversidade de saberes, identidades e culturas (BRASIL, 2018, p. 490).

Com alicerce no exposto, entendemos que o ensino literário fica restrito ao campo artístico, uma vez que se configura numa manifestação de arte. Há uma concepção de aprendizagem da arte de maneira geral e fruída, que deixa à nossa interpretação qual conhecimento ensinar, e uma visão idealista, como algo prazeroso que dispõe de ferramentas linguísticas para uma compreensão de significados. As orientações seguem uma hierarquia, pois àquelas destinadas à área são abrangentes e as do campo artístico da disciplina são específicas. Contudo, as específicas são norteadas pelas gerais. Desse modo, a orientação é que primeiramente se construa um currículo pensando na apreciação da arte, buscando a construção de sentidos e bom uso da língua, para então conhecer as obras e fruí-las. Na conclusão do Ensino Médio, o documento propõe que:

Ao final do Ensino Médio, os jovens devem ser capazes de fruir manifestações artísticas e culturais, compreendendo o papel das diferentes linguagens e de suas relações em uma obra e apreciando-as com base em critérios estéticos. É esperado, igualmente, que percebam que tais critérios mudam em diferentes contextos (locais, globais), culturas e épocas, podendo vislumbrar os movimentos históricos e sociais das artes (BRASIL, 2018, p. 496).

Assim sendo, o objetivo maior das artes, no currículo, é a aprendizagem da fruição. A arte é vista como fonte de prazer. Porém, essa ideia pode trazer um empobrecimento à concepção de arte como forma de conhecimento específico. Na nossa acepção, essa maneira de abordagem negligencia o conhecimento teórico da Literatura, limita o entendimento do conhecimento artístico, com suas especificidades, e o aluno continua com seu conhecimento vago dentro da escola. Isso acontece porque, na elaboração geral do campo artístico, a arte é relegada ao planejamento das aprendizagens fluidas e divertidas, com uma interpelação superficial de critérios teóricos de aprendizagem, pois o objetivo é somente fruí-las.

Ao pôr em prática os Componentes, a intenção é que, ao final do processo, o estudante seja capaz de apropriar, fruir, apreciar, expressar e relacionar. As orientações do documento objetivam às práticas discentes e apontam para uma busca do prazer artístico. Sem embargo, essa interpretação diversa da BNCC abre campo para múltiplas interpretações e escolhas distintas, uma vez que há variados meios de se trabalhar e pensar no processo educacional.

Essa autonomia dada ao professor, mas sem direcionamento, poderá trazer resultados negativos. Em nossa avaliação, além da autonomia, precisam ser direcionados os meios de como fazer, com clareza e objetividade. Depreendemos que o documento deveria orientar sobre o que ensinar ao aluno e não acerca do que o aluno deve desenvolver. A autonomia é muito importante para o professor, no entanto, pensamos nela com direcionamento efetivo do que se trabalhar. Sem o direcionamento citado, parece haver um



mascaramento dos conteúdos escolares e evidencia que, na Literatura, a “fruição, alimentada por critérios estéticos baseados em contrastes culturais e históricos, deve ser a base para uma maior compreensão dos efeitos de sentido, de apreciação e de emoção e empatia ou repulsão acarretados pelas obras e textos” (BRASIL, 2018, p. 496).

Dada tal definição da BNCC, não enxergamos os Componentes Curriculares devidamente expostos, e sim um trabalho voltado às práticas, ocupando o lugar dos conceitos a serem ensinados, o que poderá provocar um esvaziamento do currículo para atender às demandas contemporâneas. Saviani (2011) nos traz uma reflexão bastante interessante sobre currículo, que nos leva a ponderar quanto às orientações sinalizadas na BNCC.

Vejamos o problema já a partir da própria noção de currículo. De uns tempos para cá, disseminou-se a ideia de que currículo é o conjunto das atividades desenvolvidas pela escola. Portanto, currículo diferencia-se de programa ou de elenco de disciplinas; segundo essa acepção, currículo é tudo o que a escola faz; assim, não faria sentido falar em atividades extracurriculares. Recentemente, fui levado a corrigir essa definição acrescentando-lhe o adjetivo “nucleares”. Com essa retificação, a definição, provisoriamente, passaria a ser a seguinte: currículo é o conjunto das atividades nucleares desenvolvidas pela escola. E por que isto? Porque se tudo o que acontece na escola é currículo, se apaga a diferença entre curricular e extracurricular, então tudo acaba adquirindo o mesmo peso; e abre-se caminho para toda sorte de tergiversações, inversões e confusões que terminam por descharacterizar o trabalho escolar (SAVIANI, 2011, p. 16).

Saviani (2011) embasa mais um questionamento que fazemos: qual é a nossa

percepção sobre o que é nuclear na escola? Se partimos da ideia de que todas as orientações têm o mesmo peso, há uma abertura para diversas aprendizagens, menos as que deveriam caracterizar o trabalho escolar. Partindo dessa lógica, em Literatura, o objetivo é a fruição e não importa como será feito, desde que o aluno sinta vontade e prazer pela leitura.

A BNCC é um documento que subsidia a formação do currículo; porém, no ensino da Literatura, não identificamos o que seria nuclear, visto que guia a trabalhar com os clássicos e, ao mesmo tempo, pontua como igualmente relevante trabalhar com a leitura das obras populares e midiáticas. Isso posto, o que seria nuclear segundo essa orientação? O trabalho com a Literatura não será só principiando dos clássicos, a proposta é que “os estudantes possam entrar em contato e explorar manifestações artísticas e culturais locais e globais, tanto valorizadas e canônicas como populares e midiáticas...” (BRASIL, 2018, p. 496).

Na BNCC, as manifestações artísticas são concebidas como essenciais à construção curricular, significando que todas as manifestações são equivalentes em importância e valor. Parece que todas as manifestações devem estar presentes no processo de ensino e aprendizagem e estudadas pelo mesmo critério estético. Nossa indagação é se isso é viável, posto que trabalhar com as manifestações artísticas populares e clássicas, equiparando-as com o mesmo valor estético, seria contrariar uma característica própria da arte, que é de superação da realidade, pois cada uma tem suas peculiaridades. É fundamental que o aluno entre em contato com o patrimônio literário considerado clássico, e a escola não pode se negar a essa responsabilidade, luta-se por uma educação emancipatória. Embora



havendo uma orientação no campo artístico-literário de trabalho com os clássicos literários, tencionando intensificar a leitura deles, não há uma delimitação no campo da Literatura, mas uma abertura para as manifestações gerais. Vislumbramos, no campo artístico-literário, os textos diversos, entre eles o clássico.

No campo artístico-literário, busca-se a ampliação do contato e a análise mais fundamentada de manifestações culturais e artísticas em geral. Está em jogo a continuidade da formação do leitor literário e do desenvolvimento da fruição. A análise contextualizada de produções artísticas e dos textos literários, com destaque para os clássicos, intensifica-se no Ensino Médio. Gêneros e formas diversas de produções vinculadas à apreciação de obras artísticas e produções culturais (resenhas, *vlogs* e *podcasts* literários, culturais etc.) ou a formas de apropriação do texto literário, de produções cinematográficas e teatrais e de outras manifestações artísticas (*remidiações*, paródias, estilizações, *videominutos*, *fanfics* etc.) continuam a ser considerados associados a habilidades técnicas e estéticas mais refinadas (BRASIL, 2018, p. 503).

Não fica claro, no texto acima, a importância da leitura literária clássica. Contudo, a escola tem o papel de promover espaço de apreciação estética das obras e apresentar aos alunos aquelas que se configuraram como cânones literários. A Literatura precisa ocupar um lugar de ênfase, porque negar suas especificidades ou colocá-las em um campo maior não contribui para o seu ensino, por isso continua ocupando um lugar de subterfúgio na escola.

No *Documento de Referência Curricular* do Estado de Mato Grosso do Ensino Médio (DRC/MT), observamos que o ensino da

Literatura deve propiciar a formação do estudante leitor, de forma que utilize essa leitura para atender às suas necessidades e que haja uma aproximação com novas leituras. O documento expõe, ainda, que não se deve substituir a leitura das obras originais por síntese de obras, quadrinhos, filmes e outros em vogas. Em razão disso, recomenda que:

os textos literários podem ser estudados a partir de gêneros já reconhecidos e trabalhados pela escola, como o romance, o conto, a fábula, o ensaio, a epopeia, o épico, o auto, a comédia, a tragicomédia, a farsa, o teatro, o soneto, a crônica, a novela e o poema entre outros (MATO GROSSO, 2021, p. 286).

O Documento sustenta para que o trabalho com a Literatura seja inter-relacionado com as demais áreas do conhecimento, já que muitas obras literárias, tanto universais como regionais e locais, possibilitam essa ligação e podem aproximar os estudantes de suas vivências cotidianas.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Fontes (2018), a Literatura não tem sido tratada como precisa ao longo da publicação dos documentos oficiais. Vimos um progresso nas OCNs em relação ao ensino literário, pois conseguiu atender as principais demandas da Literatura, quando comparada com os PCNs. No entanto, a BNCC está formulada com a mesma perspectiva dos PCNs acerca do ensino literário. Isso, de acordo com Fontes (2018), representa um retrocesso aos



pequenos avanços conquistados, visto que encontramos, nas OCNs, duras críticas aos PCNs. Por conseguinte, se ele já foi apontado como um documento falho no tocante ao trabalho com a Literatura, qual o motivo para retrocedermos a esse modelo?

Rodrigues (2017) lembra que a BNCC recomenda as mesmas orientações de documentos anteriores, e pode ser interpretada como mais do mesmo.

7.22. Afirmamos, em 4.3, que o meio escolhido pela proposta da BNCC, tal como formulada no momento, era insuficiente para garantir os direitos de aprendizagem, a participação social e o exercício da cidadania. Ela é um passo a mais do mesmo, como ela mesmo reconhece e destacamos em tópicos anteriores; mas nós precisamos, hoje, de uma revolução na educação brasileira (RODRIGUES, 2017, p. 23).

Assim, a BNCC se apresenta como um documento similar aos PCNs e isso se dá porque não há uma orientação clara sobre o que e como ensinar. O documento está cheio de barreiras para o ensino da Literatura, que vão desde o objetivo geral da Área de Linguagens até as orientações específicas sobre o ensino artístico-literário.

Consoante Fontes (2018), da mesma maneira que os PCNs, a BNCC divide os Componentes Curriculares em áreas de conhecimentos; todas as disciplinas da área se pautam em um objetivo central. Por sua parte, o objetivo específico de cada Componente está no entorno do objetivo da área. Os conteúdos ministrados devem objetivar, primeiramente, o compromisso com a consolidação das linguagens. A Literatura, nessa concepção, quando aparecer no planejamento docente, visará ao objetivo central da área e não ao seu

objetivo próprio. Tendo em conta as orientações da BNCC, o objetivo geral da área é a consolidação e a ampliação do uso da linguagem, o que entrevemos como um obstáculo para o ensino da Literatura que está dentro do ensino de Língua Portuguesa.

A BNCC caracteriza-se como um documento orientador dos currículos escolares, todavia, ignora aspectos imprescindíveis para o ensino de Literatura, relegando-a ao papel secundário que sempre tem ocupado. Fontes (2018) sublinha que a Base apresenta uma forma simplista de trabalho com o texto literário, colocando-o como ponto de partida para o trabalho com a Literatura. Percebemos que o documento enfatiza que o contato com as obras literárias clássicas deve ser intensificado no Ensino Médio, posto que a leitura enriquece a percepção de mundo do leitor. Apesar disso, a proposição de trabalho orientada pelo documento mostra-se mais do mesmo em relação ao ensino da Literatura.

Diante do exposto sobre o ensino literário orientado nos documentos oficiais e, no documento mais atual, a BNCC entendemos que a Literatura precisa ocupar lugar de destaque nas aulas de Língua Portuguesa, pois é a base para a formação de leitores. O texto literário não pode ser visto como subterfúgio para o trabalho com aspectos gramaticais ou interpretação textual. No entanto, para que isso ocorra é importante pensar em novas práticas de letramento literário e reorganizar o espaço e tempo de ensino de Literatura na sala de aula, promovendo momentos de contato com os livros literários para a formação social de leitores.



Referências

- BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituciona/o/constituicao.htm. Acesso em: 06 jan. 2023.
- BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília/DF, 1996. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1996/lei-9394-20-dezembro-1996-362578-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 05 jan. 2023.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**: Educação é a base. Brasília, DF: Ministério da Educação, 2018.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: Ensino Médio. Brasília, DF: MEC/SEMTEC, 1999.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **Parâmetros curriculares nacionais +**: Ensino Médio – Orientações Educacionais complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais. Linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília, DF: Ministério da Educação, 2002.
- BRASIL. **Orientações Curriculares para o Ensino Médio**. Ciências da Natureza, Matemática e suas Tecnologias. Brasília, DF: Ministério da Educação, 2006.
- BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais Ensino Médio**: Parte II – Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. Brasília, DF: Ministério da Educação, 2000.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: Língua Portuguesa. Brasília, DF: Ministério da Educação, 1997.

- CANDIDO, Antonio. Direitos humanos e Literatura. In: **Vários escritos**. 3. ed. rev. e aum. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CEREJA, William Roberto. **Uma proposta dialógica no ensino de literatura no ensino médio**. 2004. 330 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.
- DUARTE, Newton. **Teorias pedagógicas (Crítica ao aprender a aprender)**. 2012. 12min. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Am-6pZlyVw>. Acesso em: 3 dez. 2013.
- FERREIRA, Nathalia Botura de Paula. A arte e a formação humana: implicações para o ensino de literatura. In: MARTINS, Lígia Márcia; DUARTE, Newton (org.). **Formação de professores**: limites contemporâneos e alternativas necessárias. São Paulo: Editora UNESP, Cultura Acadêmica, 2010. p. 121-138.
- FONTES, Nathalia Soares. **A Literatura na Base Nacional Comum Curricular**: o ensino literário e a humanização do indivíduo. 2018. 121 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Corumbá, 2018.
- LAJOLO, Marisa. Texto não é pretexto. In: ZILBERMAN, Regina (org.). **A leitura em crise na escola**: as alternativas do professor. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 51-62.
- LAJOLO, Marisa. **Usos e abusos da literatura na escola**: Bilac e a literatura escolar na República Velha. 1979. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.
- MATO GROSSO. Secretaria de Estado de Educação. **Documento de Referência Curricular para Mato Grosso**. DRC-MT Ensino Médio. 2021. Disponível em: <https://sites.google.com/view/novo-ensino-medio-mt/drcmt-em-documento-homologado>. Acesso em: 09 abr. 2023.



MORTATTI, Maria do Rosário Longo. Na história do ensino da literatura no Brasil: problemas e possibilidades para o século XXI. **Educar em Revista**, Curitiba, n. 52, p. 23-43, abr./jun. 2014.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. **Laudo avaliativo da versão preliminar da BNCC de Língua Portuguesa**: leitura crítica inclui avaliação de documentos que contextualizam a BNCC de Português. 2017. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/relatorios-analiticos/Parecer_3_LP_Rauer_Ribeiro_Rodrigues.pdf. Acesso em: 02 nov. 2023.

SÃO PAULO (Estado). **Subsídios à proposta curricular de língua portuguesa para o 2º grau: história da língua portuguesa e da literatura**, 6. São Paulo, 1978.

SAVIANI, Derméval. **Pedagogia histórico-crítica**: primeiras aproximações. 11. ed. rev. Campinas, SP: Autores Associados, 2011. (Coleção Educação Contemporânea).

VIEIRA, Alice. Formação de leitores de Literatura na escola brasileira: caminhadas e labirintos. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 38, n. 134, p. 441-458, maio./ago. 2008.

ZILBERMAN, Regina (org.). **A leitura em crise na escola**: as alternativas do professor. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.



Na capa do volume 1, número 28 de 2024, do dossier "Ainda o Regionalismo, nosso contemporâneo", destacam-se duas das principais lendas de Mato Grosso do Sul, retratamos o folclore sul-mato-grossense em uma ilustração digital original.

Em primeiro plano, vemos o Minhocaõ, uma criatura semelhante a uma serpente, com focinho de porco, chifres e pele tão espessa que lembra a casca de uma árvore. Esse monstro, segundo a lenda, habita os rios da região e ataca embarcações de pescadores para se alimentar.

Acima, ao lado do título da revista, aparecem as sandálias do Frei Mariano, uma figura histórica importante de Corumbá, Mato Grosso do Sul. Ao envolver-se em questões políticas, Frei Mariano foi expulso da cidade, mas antes de partir, enterrou suas sandálias em algum lugar do município, afirmando que a cidade só prosperaria quando elas fossem encontradas.

Na contracapa, apresentamos a figura do Pé de Garrafa, descrito como uma criatura meio-homem, com o corpo coberto de pelos, exceto ao redor do umbigo, que é um ponto vulnerável. Ele assobia para marcar território e hipnotiza aqueles que o encaram.

O folclore pantaneiro, ou sul-mato-grossense, é vasto e repleto de mitos e histórias fascinantes.

As ilustrações digitais deste dossier foram criadas especialmente para a revista pelo talentoso ilustrador e artista visual **PEDRO COSTA**, natural de Mato Grosso. Pedro iniciou seus estudos em artes visuais na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e atualmente colabora com a Editora e o Projeto Coletivo Cine-Fórum, onde já ilustrou cinco livros.

Para conhecer mais sobre seu trabalho, siga seu perfil no Instagram: @art.pedrocosta ou entre em contato pelo e-mail: artepedrocosta@gmail.com.

