

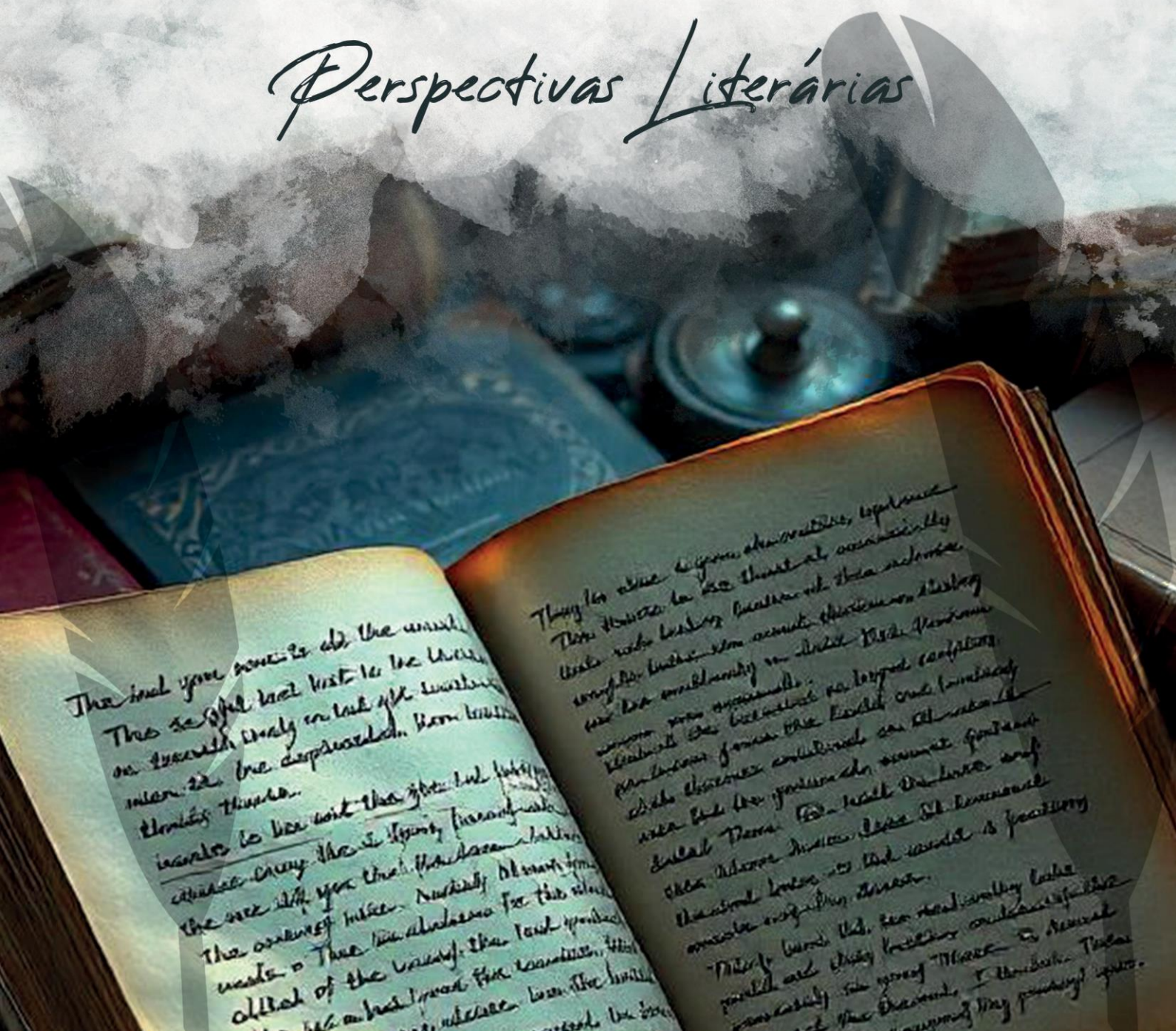
Organização

Solange Santana Guimarães Morais
Jacielle da Silva Santos
Cristian Javier Lopez



Memória, Cultura e Ressignificações do passado

Perspectivas Literárias



Organização

Solange Santana Guimarães Morais
Jacielle da Silva Santos
Cristian Javier Lopez

**MEMÓRIA, CULTURA E RESSIGNIFICAÇÕES DO PASSADO:
PERSPECTIVAS LITERÁRIAS**

**MEMÓRIA, CULTURA E RESSIGNIFICAÇÕES DO PASSADO:
PERSPECTIVAS LITERÁRIAS**

Organização:

Solange Santana Guimarães Morais

Jacielle da Silva Santos

Cristian Javier Lopez

CONSELHO EDITORIAL

Prof.^a Jeanne Ferreira de Sousa da Silva

Editor responsável

Conselheiros:

Alan Kardec Gomes Pachêco Filho

Ana Lucia Abreu Silva

Ana Lúcia Cunha Duarte

Cynthia Carvalho Martins

Eduardo Aurélio Barros Aguiar

Emanoel Cesar Pires de Assis

Emanoel Gomes de Moura

Fabíola Hesketh de Oliveira

Helciane de Fátima Abreu Araújo

Helidacy Maria Muniz Corrêa Jackson Ronie Sá da Silva

José Roberto Pereira de Sousa

José Sampaio de Mattos Jr

Luiz Carlos Araújo dos Santos

Marcos Aurélio Saquet

Maria Medianeira de Souza

Maria Claudene Barros

Rosa Elizabeth Acevedo Marin

Wilma Peres Costa

Arte da capa

Oriel Wandrass Costa da Silva

Formatação e Diagramação

Yasmine Nainne e Silva Cardoso



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DO
MARANHÃO



PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS

Núcleo de Pesquisa



Literatura, Artes e Mídias



NÚCLEO DE PESQUISA EM LITERATURA MARANHENSE



M 5 3 3 Memória, cultura e ressignificações do passado :
perspectivas literárias / Solange Santana Guimarães
Morais, Jacielle da Silva Santos, Cristian Javier Lopez
(Org.). -- Maranhão: Editora UEMA, 2024.

192 p.; PDF

Inclui referências

ISBN: 978-85-8227-506-1 (*e-book*)

1. Literatura - estudo e ensino 2. Memória e cultura
3. Letras - ensino I. Título II. Moraes, Solange Santana
Guimarães III. Santos, Jacielle da Silva IV. Cristian
Javier Lopez V. Universidade Estadual do Maranhão

CDD: 808.07

Arlete Ferreira da Silva / Bibliotecária - CRB 14º/1493

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
1. A REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA EM <i>QUARTO DE DESPEJO</i>	10
2. MEMÓRIA NA CONTÍSTICA DE CONCEIÇÃO EVARISTO	19
3. PERSÉPOLIS: O FEMININO ISLÂMICO NA PERSPECTIVA INTERSECCIONAL	35
4. O PASSADO E O PRESENTE DOS INDÍGENAS NA FICÇÃO HISTÓRICA DE COELHO NETO	43
5. DA PALAVRA À IMAGEM: “A FESTA DOS ENCANTADOS”, UMA LENDA, UM FILME	52
6. O CICLO FICCIONAL DA BORRACHA EM <i>RESSUSCITADOS</i> , DE RAIMUNDO MORAIS	63
7. BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A METAFICÇÃO	75
8. A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM DOM PEDRO I NA LITERATURA HÍBRIDA DE HISTÓRIA E FICÇÃO INFANTOJUVENIL: <i>ENTRE RAIOS E CARANGUEJOS</i> (2016), DE JOSÉ ROBERTO TORERO	89
9. GÊNERO HISTÓRICO E EXERCÍCIOS RETÓRICOS: UMA ANÁLISE DA “HISTÓRIA DA PROVÍNCIA DE SANTA CRUZ”, DE PERO DE MAGALHÃES DE GANDAVO	103
10. EPITÁFIO E MEMÓRIA EM <i>MELPÓMENE</i> , DE FRANCISCO DE QUEVEDO	115
11. A CATARSE POR MEIO DA ESCRITA: UMA EXPERIÊNCIA COM A ESCRITA TERAPÊUTICA	127
12. A INTER-RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E POESIA EM <i>I-JUCA-PIRAMA</i> , DE GOLÇALVES DIAS	138
13. ANÁLISE DO POEMA O CANTO DO PIAGA DE GONÇALVES DIAS: UMA PERSPECTIVA HISTORIOGRÁFICA	150
14. GONÇALVES DIAS NO AMAZONAS: ANÁLISE DO DIÁRIO DA VIAGEM AO RIO NEGRO	161
15. <i>PEDRO E LINA</i> ([1980] 2007), DE ANTÔNIO DE SANTANA PADILHA: CONSIDERAÇÕES SOBRE HISTÓRIA E FICÇÃO	176
SOBRE OS AUTORES	187
SOBRE OS ORGNIZADORES	192

APRESENTAÇÃO

Na presente obra reunimos textos de pesquisas apresentadas no âmbito do IV ENAELL e II ENIPEL, eventos organizados pela Universidade Estadual do Maranhão, *campus* Caxias/MA, no ano de 2023 e convidados. Nesse contexto de produção e divulgação acadêmica e científica, tivemos a oportunidade de compartilhar o espaço com pesquisadores(as) da área da Literatura, Memória e Cultura como, também, com aqueles ligados a pesquisas dentro do universo da Literatura Comparada e das escritas híbridas de história e ficção. Tais encontros se estabeleceram por meio das duas propostas de simpósios temáticos coordenados nesses eventos: o simpósio **Literatura, memória e cultura: reflexões na contemporaneidade** e o simpósio **Ressignificações do passado pela literatura: gêneros híbridos de história e ficção**. Graças à diversidade das temáticas expostas em forma de comunicação, deu-se a possibilidade de um *e-book* que contempla as produções de ambos os simpósios que convergem num ponto em comum: a arte da palavra. Nesse sentido, gostaríamos de realizar algumas colocações que consideramos pertinentes no que tange aos fundamentos epistemológicos que fizeram parte dos simpósios e que permeiam a obra aqui presente ao reunir textos diversos.

No que diz respeito à Memória entendemos essa como um amplo campo de estudos que nos permite a realização de abordagens ao tema a partir de diferentes tipos de enfoque. Na contemporaneidade, por exemplo, assistimos a um aumento significativo de produções que exploram e discutem sobre esta temática em concreto, fato que revela sua relevância para a sociedade. Podemos pensar que isso se deve, entre outras questões, a que o ser humano, desde os primórdios, tem a necessidade de enunciar suas vivências e, por meio dessa enunciação, perpetuar e preservar àquelas experiências que considera mais significativas em sua existência como ser individual e coletivo.

Nessa direção, entendemos que ao incorporarem um discurso com implicações estéticas, tais produções memorialísticas e culturais assumem um viés literário, pois elas ficionam uma memória que faz parte das interações sociais dos sujeitos. Desse modo, as obras resultantes desse trabalho estético com a linguagem nos aproximam a um dos paradigmas presente na área de Letras e amplamente discutido nas escritas híbridas: a dicotomia entre o real e o imaginário. A partir disso, conseguimos uma infinidade de possibilidades de análises teóricas e abordagens aos textos, constituindo-se um campo profícuo e desafiador para os estudos memorialísticos contemporâneos.

Sobre o caráter de resignificação do passado por meio da literatura, compreendemos que o processo de dominação e exploração europeu englobou, entre outros aspectos, a

subjugação dos povos originários que ficaram destituídos de seus maiores bens: a terra e a liberdade. São inúmeras as práticas que garantiram à parcela colonizadora o monopólio do poder sobre o espaço e os corpos inseridos neste espaço geo-cultural. Entre elas podemos citar: a inserção de um imenso contingente de mão de obra africana escravizada para o cultivo da terra e a exploração de riquezas minerais; a imposição de normas de condutas alheias às vivências de ambos os povos escravizados – entre eles o patriarcalismo, o capitalismo, o racismo etc. –; a doutrinação, catequização e aculturação dos sujeitos subjugados; o desenvolvimento de formas de produção e de acumulação de bens jamais vistos pelos povos nativos ou pelos escravizados. (Mignolo, 2017; Castro-Grossfogel, 2007).

Desde aquele momento histórico – os enfrentamentos entre povos originários e colonizadores europeus nas lutas pela posse da terra e, mais tarde, pela independência dos povos híbridos e mestiços que aqui se originaram em relação às metrópoles colonizadoras – até os nossos dias – época das reminiscências da colonialidade e suas novas configurações neocapitalistas –, a literatura esteve presente como “testemunha”, como “leitora”, como “caleidoscópio” capaz de revelar múltiplas perspectivas desses enfrentamentos e seus desdobramentos. Desse modo, a literatura – ora irmanada com o poder colonialista e ora se enfrentando criticamente com os ditames desse sistema – apresenta-nos as suas leituras desse passado. Muitas delas podem ser consideradas como vias à descolonização ainda necessária às mentes e ao imaginário americano na atualidade, pois ancoram-se no cultivo do pensamento decolonial (Klock, 2021). Expressões literárias dessa natureza encontram-se tanto na produção literária infantil e juvenil quanto naquela destinada ao público adulto.

Nesse ínterim, este *ebook* reúne trabalhos que abordam as diferentes perspectivas que a literatura tem revelado sobre o a cultura da memória de modo geral e sobre o passado colonialista e suas reminiscências na América, em seus projetos estéticos decoloniais (Dorado Mendez; Fleck, 2022). Temos então, aqui, textos de pesquisadoras e pesquisadores que optaram por fazer ecoar vozes subalternas ao discutirem a respeito da relação entre memória e memória coletiva (Halbwachs, 2006); história e ficção; memória, história e ficção, de modo a romper com conceitos cristalizados no seio social, infundidos a partir de ideias eurocêntricas. Além da necessidade de refletir a respeito de questões como raça, gênero, história, religião e memória, os temas aqui apresentados perpassam pela ótica da ancestralidade, das vivências de grupos marginalizados, das experiências de vida daqueles que por vezes tiveram suas vozes abafadas pelo poder do Estado.

Desse modo organizamos os textos por temáticas que se aproximam; se complementam, como por exemplo, o eco das vozes de mulheres negras, mulheres mulçumanas, mulheres

marginalizadas, cujo objetivo das autoras e autor destes textos é discutir e sistematizar por meio da literatura a memória coletiva de cidadãs invisibilizadas por uma massa capitalista, repressora, que usa também a religião como forma de controle dos corpos e das ações das mulheres. As obras selecionadas por essas pesquisadoras perpassam pela questão do feminino – são as vivências de mulheres que experienciaram a violência, a fome, o abandono; a falta de direitos em todas as áreas – que terão sua representação na literatura, seja por meio da prosa, do poema ou de textos visuais. Assim, a literatura rompe discursos segregacionistas, faz ecoar por meio das personagens (mulheres) as vozes silenciadas, representa, pois uma *mimesis* da memória coletiva quando assume uma memória individual a partir dos enredos das obras discutidas a seguir: “**A representação da memória em *Quarto de despejo***” de Solange Santana Guimarães Morais (UEMA) e Ana Cleia Silva Pereira (UEMA); “**Memória na contística de Conceição Evaristo**” de Camila Suellen da Conceição Oliveira (UEMA) sob orientação da professora Me. Risoleta Viana Freitas (UEMA); “***Persépolis: o feminino islâmico na perspectiva interseccional***” de Naiara Morena Roque Arcas (UFMS) e Prof. Dr. Carlos Eduardo de Araujo Placido (USP).

Também podem ser encontrados aqui trabalhos que fazem ecoar as vozes dos grupos originários de nosso país, marginalizados, dizimados por uma cultura eurocêntrica que subjuga, despreza e visa aniquilar seus corpos, suas crenças e sua língua. A literatura pode nos levar a conhecer, por meio de uma visão mais próxima dos grupos originários, como esses viviam antes da chegada dos colonizadores, e ainda como a vida desses grupos mudará drasticamente nesse período. Da colonização à *belle époque* amazônica, a cultura oral, a organização social, a língua, a religião, a identidade desses grupos deve ser compreendida sem preconceitos, desfazendo a visão do colonizador, constituindo, pois, os povos originários como figuras importantes para a cultura brasileira. Assim, por meio de trabalhos como os aqui reunidos é possível perceber como ao longo de nossa história esse processo de preconceito foi sendo inserido, e como, por meio da literatura e de uma abordagem decolonial, é possível romper com esses estereótipos ao lermos os seguintes trabalhos: “**O passado e o presente dos indígenas na ficção histórica de Coelho Neto**” de Gustavo Krieger Vazquez (UFPR); “**Da palavra à imagem: ‘A festa dos encantados’, uma lenda, um filme**” de Milena Aguiar Soares (UEMASUL) e Tamyres Conceição da Silva (UEMASUL); “**O ciclo ficcional da borracha em *Ressuscitados, de Raimundo Morais***” de Solania do Rosário Alcântara (UNIFAP) e Prof. Dr. Yurgel Pantoja Caldas (UNIFAP).

Ainda com o intuito de ressignificar a história por meio da literatura e de uma abordagem decolonial, temos textos que trabalham na perspectiva da literatura comparada com

vistas a um ensino de literatura que possa contribuir não somente com a leitura de textos contemporâneos em sala de aula, mas de levar os estudantes a conhecerem outras versões da história oficial, de forma a compreenderem que todos os textos, sejam eles escritos, orais ou pictóricos, carregam o ponto de vista de quem conta. Em se tratando de textos que dizem respeito a história do Brasil, por exemplo, há o predomínio da visão eurocêntrica, já que o objetivo desses era agradar a coroa; difundir o olhar do europeu sobre o novo mundo. Nesse sentido, reunimos aqui também pesquisadores que discutem a respeito do fazer literário na era quinhentista, assim como de considerações sobre a metaficção em romances modernos, e ainda, de como obras sobre nosso passado histórico podem ser ressignificadas por meio de uma análise que busca desconstruir discursos cristalizados: **“Breves considerações sobre a metaficção”** de Jorge Antonio Berndt (UNIOESTE); **“A construção da personagem Dom Pedro I na literatura híbrida de história e ficção infantojuvenil: *Entre raios e caranguejos* (2016), de José Roberto Torero”** de Douglas Rafael Facchinello (UNIOESTE) e Prof. Pós-Doutor Gilmei Francisco Fleck (UNIOESTE); **“Gênero histórico e exercícios retóricos: uma análise da ‘História da província de Santa Cruz’, de Pero de Magalhães de Gandavo”** de Manoela Freire Correia (UESB) e Prof. Dr. Marcello Moreira (UESB).

Em se tratando da memória como ressignificação no presente do aqui e agora da enunciação (Silva, 2016), temos ainda trabalhos que versam sobre a necessidade, primeiro, de anotar para perpetuar e, segundo, registrar para curar. Sob esse viés, a memória como sótão (Agostinho de Hipona, 2020) em que guardamos as experiências passadas para acessá-las ao longo do tempo, quando for necessário, pode também ser representada pela poesia, uma das várias formas de registro da memória, como podemos observar na discussão de **“Epitáfio e memória em *Melpómene*, de Francisco de Quevedo”** de Luzia Sila Pinto (UESB) e Prof. Dr. Marcello Moreira (UESB). Seja para perpetuar ou mesmo ressignificar para expurgar a dor de uma memória traumática, a escrita, o desenho, ou qualquer outra forma de comunicação humana surge como via de cura para àqueles que experienciaram um passado doloroso. Nesse sentido, **“A catarse por meio da escrita: uma experiência com a escrita terapêutica”** de Erika Maria Albuquerque Sousa (UEMA) e Profa. Dra. Solange Santana Guimarães Morais (UEMA), nos leva a refletir sobre a importância de acessar o porão de nossa memória como forma de curar aquilo que machuca e maltrata o sujeito que sofre por uma experiência passada traumática.

Para finalizar o conjunto de capítulos organizados apontamos para os textos que selecionam como corpus de estudo a obra de Gonçalves Dias como **“A inter-relação entre música e poesia em *I-Juca-Pirama*, de Gonçalves Dias”**, de Ana Helena Fontes de Brito (UEMA) e Profa. Dra. Solange Santana Guimarães Morais (UEMA), **“Análise do poema O**

canto do Piaga de Gonçalves Dias: uma perspectiva historiográfica”, Estefany Silva Albuquerque (UEMA) e Profa. Dra. Solange Santana Guimarães Morais (UEMA), **“Gonçalves Dias no Amazonas: análise do diário da viagem ao Rio Negro”**, de Francisco Henrique Machado (UEMA) e Profa. Dra. Solange Santana Guimarães Morais (UEMA). Capítulos que refletem sobre a produção do escritor caxiense tanto na sua obra lírica quanto científica. E, por último, o capítulo intitulado **“Pedro e Lina ([1980] 2007), de Antônio de Santana Padilha: considerações sobre história e ficção”**, de Denílson Barros Mota (UPE), Francisco de Assis Silva Panta (UPE) e Cristian Javier Lopez (UPE), no qual os autores propõe algumas considerações sobre os diálogos entre Literatura e História em um romance que ficcionaliza a cidade de Petrolina-PE.

Ao reunirmos discussões dessa natureza fortalecemos as vias de descolonização e empreendemos ações que viabilizem e materializem o pensamento decolonial. Entre essas ações destacamos a formação de um leitor crítico desde os primeiros passos de sua escolarização, a formação continuada de docentes da Educação Básica e Superior e a prática da tradução como ação decolonial na América Latina. Somente por meio dos diálogos nessa seara podemos começar a visualizar, mesmo que minimamente, uma sociedade capaz de refletir sobre toda dor e toda injustiça provocada àqueles que destoavam/destoam das ideias e ideais eurocêntricos.

“Ressignificar a história não é somente dar outros sentidos às narrativas, mas também é escrever para des-silenciar, pois o medo pode apagar a memória social.” (Fleck, 2021)

Os organizadores.

1. A REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA EM *QUARTO DE DESPEJO*

Solange Santana Guimarães Morais
Ana Cleia Silva Pereira

INTRODUÇÃO

Em primeiro lugar, os estudos sobre memória são um dos meios principais de abordar fenômenos sociais em diferentes tempos. Em *Quarto de despejo: Diário de uma favelada* (2014), de Carolina Maria de Jesus, a memória pode ser vista de forma recorrente, seja ela por meio das lembranças dos acontecimentos narrados, ou pelo valor que tem para contemporaneidade, tendo em vista que a autora, através das dimensões individual, coletiva e social, representa a realidade das minorias brasileiras do século XX.

A obra é escrita por uma mulher negra, pobre e pouco instruída, e traz um relato autêntico da luta pela sobrevivência em um contexto de exclusão. Carolina Maria de Jesus, usa seu dom de escrever como uma forma de resistência, diante da sua condição de subalterna e da sua invisibilidade social.

Além disso, *Quarto de despejo: Diário de uma favelada* (2014) traz para cena literária a voz do excluído, ao tratar da realidade da população marginalizada por intermédio dos relatos de alguém que sobrevive em meio a pobreza, ao racismo e a violência. Inclusive, a obra, rompe com os padrões canônicos elitizados da época, já que se configura por uma linguagem coloquial que se aproximava da realidade da maioria e emerge em meio a extinta favela Canindé, uma das primeiras favelas de São Paulo, que surgiu em decorrência do processo de reorganização urbana da cidade. Resende (2008) ao tratar da literatura contemporânea destaca que a maior novidade, porém, está seguramente na constatação de que novas vozes surgem a partir de espaços que até recentemente estavam afastados do universo literário, como é o caso de Carolina Maria de Jesus.

Dessa forma, este artigo objetiva analisar a representação da memória na obra *Quarto de despejo: Diário de uma favelada* (2014), memória essa, oriunda dos relatos de um passado marcado por violações de direitos e por discriminações a mulher, ao negro e ao pobre na sociedade.

CONCEPÇÕES DE MEMÓRIA

Segundo Jacques Le Goff (2013), a memória é a propriedade de conservar certas informações, propriedade que se refere a um conjunto de funções psíquicas que permite ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas, ou reinterpretadas como passadas.

O conceito de memória também é tratado por Chapouthier (2005, p.9) que a concebe em dois sentidos: sentido estrito, na qual, a “[...] memória é a capacidade que certos seres vivos têm de armazenar, no sistema nervoso, dados ou informações sobre o meio que os cerca, para assim modificar o próprio comportamento”; E num sentido mais amplo, em que o autor declara que a memória é, também, “[...] todo traço deixado no mundo ou nos componentes deste por um determinado evento.

O fato é que desde a antiguidade clássica, até os dias atuais a memória tem sido material exponencial dos estudos sociais e históricos, por esse motivo os gregos já buscavam compreender esse processo de conservação das lembranças, para isto criaram o mito de Mnemosyne, deusa da memória, que foi responsável por nomear vários objetos e criar conceitos para que os mortais conversassem sem brigar e pudessem se entender. De acordo com a mitologia, Mnemosyne possuía um exímio talento de contadora de histórias e com isso conseguiu atrair o amor e atenção do Deus Zeus e dessa relação nasceram nove musas, também conhecidas como filhas da Memória.

Assim, as musas nasceram para serem as protetoras das artes, ciências e letras e, também, tinham por função presidir as diversas formas do pensamento: sabedoria, eloquência, persuasão, história, matemática, astronomia. Portanto, a narrativa dos gregos aponta Mnemosyne como à responsável pela revelação e conhecimento do mundo, através da memória.

Na idade Média e no período Renascentista as compreensões acerca da memória se relacionavam aos currículos educacionais, que eram permeados de preceitos religiosos. Nesse contexto se destaca Santo Agostinho que reflete sobre a memória em sua obra *Confissões* (354-430 d. C.), para Agostinho:

Nos palácios da memória, estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie [...]. Aí estão presentes o céu, a terra e o mar, com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que esqueci. É lá que me encontro a mim mesmo, e recordo das ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recordo, aprendidos pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem (Agostinho, 2001 p. 98).

Desse modo, Agostinho via a memória como um lugar privilegiado da transcendência do espírito, com o poder de conservar infinitos números de representações que poderiam ser acessadas a qualquer momento, se assim o sujeito desejasse. Além disso, na sua concepção, a memória seria também um local de arquivamento dos tempos.

No final do século XIX e no início do século XX, os estudos sobre a memória se concentravam principalmente nos campos da psicologia, da filosofia e da sociologia. Nesse contexto surgem os estudos do sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945). Halbwachs rompeu com a ideia que se tinha até então de memória, pois segundo ele, a memória sempre tinha um fundo social, coletivo. Ninguém poderia lembrar-se realmente de algo fora do âmbito da sociedade, pois a evocação de recordações é sempre feita recorrendo aos outros, seja a família, ou demais pessoas dos grupos que nos relacionamos. Para o sociólogo:

A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados, nada escapa à trama sincrônica da existência social atual, e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem. [...] Somos arrastados em múltiplas direções, como se a lembrança fosse um ponto de referência que nos permitisse situar em meio à variação contínua dos quadros sociais e da experiência coletiva histórica (Halbwachs, 2013, p. 14).

Dessa forma, na concepção de Halbwachs, o indivíduo que recorda está inserido em um contexto social no qual sempre há um ou mais grupos de referências, portanto, a memória é sempre produzida em grupo. Sendo que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, pois, segundo o autor, jamais estamos sós.

Os estudos de Halbwachs proporcionaram uma nova forma de pensar sobre os processos mnemônicos. Com a evolução das sociedades e a descoberta das mídias sociais surgem novos utensílios e novas formas de conservação da memória, que segundo Assman (2011) possuem uma capacidade de armazenamento que extrapolam os limites de uma memória cultural, por oferecer uma enxurrada de informações. Nessa direção as novas tecnologias aparecem como um influenciador do processo mnemônico, tendo em vista que, na contemporaneidade, houve um processo de ascensão dessas tecnologias e esse fenômeno vem atingindo diretamente as nossas relações cotidianas.

Contudo, Jacques Le Goff (2013) conclui que a memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Portanto, o processo memorialístico em *Quarto de despejo* é dado a partir das articulações que Carolina

Maria de Jesus faz entre o passado dos seus ancestrais com o seu presente e através da representação de questões históricas, como o racismo, a fome e a violência.

CAROLINA MARIA DE JESUS: O PODER DA EXPRESSÃO

A obra *Quarto de despejo: Diário de uma favelada* é um livro de Carolina Maria de Jesus, que foi publicado no ano de 1960. A narrativa trata do dia a dia da escritora na antiga favela do Canindé, uma comunidade pobre da cidade de Paulo, desocupada para construção da Marginal Tietê.

Descendente de escravizados, a escritora nasceu em 14 de março de 1914 em Sacramento no estado de Minas Gerais, uma cidade pequena que nesse período ainda respirava os ares da escravidão, dessa forma, segundo Farias (2017) a população negra, que lá residiam, vivia acuada e vítima das antigas práticas de exploração. Filha de uma família muito pobre, Carolina, estudou apenas até a segunda série do ensino fundamental. Ao atingir a idade adulta muda-se para a cidade de São Paulo, em busca de melhorias de vida.

Em 1948, acaba indo morar na favela do Canindé e no ano seguinte dá à luz seu primeiro filho, João José de Jesus. Carolina teve mais dois filhos, José Carlos de Jesus, nascido em 1950, e Vera Eunice de Jesus, nascida em 1953, todos de relacionamentos diferentes.

O ano de 1958 marca o início da ascensão de Carolina Maria de Jesus, pois foi o ano em que conheceu o repórter do jornal Folha da Noite, Audálio Dantas, que designado para fazer uma reportagem sobre a favela do Canindé e, por acaso, uma das casas visitadas foi a de Carolina Maria de Jesus. Audálio Dantas ao ter acesso aos diários de Carolina ficou maravilhado com sua história

No dia 9 de maio de 1958 Audálio Dantas publicou uma reportagem, no Folha da Noite, falando sobre Carolina, sua vida na Favela e seu “dom” para a escrita. A matéria foi um sucesso. Em 19 de maio de 1958, Audálio publicou parte do texto, que foi extraído dos diários e recebeu vários elogios, mas é somente em 1960 que, finalmente, foi publicado o livro autobiográfico *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*, com edição de Audálio Dantas. Com uma tiragem de dez mil exemplares, só durante a noite de autógrafos foram vendidos 600 livros.

A repercussão do livro foi tamanha que ele acabou virando um best-seller e rendendo muitas honrarias para escritora, dentre elas, recebeu título de cidadã paulistana, homenagem da Academia Paulista de Letras e da Academia de Letras da Faculdade de Direito de São Paulo.

Ademais, o sucesso de *Quarto de despejo* (2014), pode ser explicado pelo fato de Carolina ter conseguido perceber e transformar a escuridão do seu presente através dos seus registros, uma vez que, enxerga na sua própria época, trações e heranças de outras. Além disso,

sua legitimação enquanto escritora ocorreu devido a sua resistência diante de um mercado editorial marcado pela misoginia e pelo preconceito. Preconceito esse, que segundo Dalcastagnè (2007, p.22) está presente em determinados constrangimentos impostos ao próprio discurso.

Assim, a escrita surge como uma forma de Carolina superar a pobreza, dá uma condição digna aos seus filhos, e ao mesmo tempo acaba servido a literatura, tendo em vista que sua narrativa proporciona experiências subjetivas e muitas vezes poéticas a quem dela desfruta, pois ao empregar uma linguagem de foro coloquial, regada por ironias e opiniões críticas sobre a realidade da população marginalizada, Carolina faz, muitas vezes, com que o leitor se identifique, de alguma forma com as situações representadas na sua narrativa.

A REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA EM QUARTO DE DESPEJO

A obra *Quarto de despejo* (2014) trata da força de uma mulher negra diante de uma sociedade patriarcal regida pelo capitalismo. Em suas analogias Carolina Maria de Jesus estabelece conexões com a história, trazendo uma subjetividade que transcende o individual, ocupando um lugar de fala que por muito tempo foi silenciado.

A obra configura-se também como um documento de resistência do levante negro ao mostrar o poder da voz de uma mulher negra e favelada que descreveu de forma fiel a discriminação e as contradições sociais, como verificamos no trecho abaixo:

13 DE MAIO Hoje amanheceu chovendo. E um dia simpático para mim. E o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos.

...Nas prisões os negros eram os bodes espiatórios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com desprezo. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam feliz (Jesus, 2014, p.30).

Nesse fragmento notamos que *Quarto de despejo* (2014) carrega marcas de um passado, que não é tão longínquo, ao enunciar um evento que foi resultado da resistência e da luta da população negra em busca da sua liberdade. Com isso, verificamos também que, além de expor as experiências da escritora enquanto mulher negra, a obra dá visibilidade às questões relativas aos resquícios da colonialidade escravocrata, que ecoam nos dias atuais, tendo em vista que até hoje os negros sofrem discriminação e preconceito que são “ecos” desse nosso passado colonial (Morais, 2008).

Na narrativa, Carolina apodera-se das lembranças para criticar o preconceito e a discriminação contra o negro. O passado é muito rememorado, sobretudo quando a escritora expõe a exploração e as violências sofridas pela população negra da sua época, como no fragmento abaixo:

...Eu estava pagando o sapateiro e conversando com um preto que estava lendo um jornal. Ele estava revoltado com um guarda civil que espancou um preto e amarrou numa árvore. O guarda civil é branco. E há certos brancos que transforma preto em bode expiatório. Quem sabe se guarda civil ignora que já foi extinta a escravidão e ainda estamos no regime da chibata?
(Jesus, 2014, p.108).

Nessa parte do texto, Carolina faz uma crítica à manutenção de práticas racistas e à segregação racial. A memória se materializa de forma traumática quando a escritora trata da escravidão e do regime da chibata, que expunha o negro à violência física, através de castigos corporais. Ao comparar a situação dos escravizados do passado brasileiro com a vida da população negra de sua época, a escritora faz uma denúncia das práticas racistas, daí a importância dessa fala para o levante de voz da população negra, uma vez que a violência física é a expressão máxima do racismo.

Os traumas da escravização do negro podem ser verificados também quando a escritora cita os preconceitos que enfrentava por ser negra:

...Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondiam-me:
—É pena você ser preta.
Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. E indisciplinado. Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta.
...Um dia, um branco disse-me:
—Se os pretos tivessem chegado ao mundo depois dos brancos, aí os brancos podiam protestar com razão. Mas, nem o branco nem o preto conhece a sua origem. O branco é que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? Se o negro bebe pinga, o branco bebe. A enfermidade que atinge o preto, atinge o branco. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguém (Jesus, 2014, p.64-65).

Nesse excerto observamos um episódio de preconceito racial e a posição de autoafirmação da negritude, quando Carolina faz referência a sua pele e ao cabelo do negro, que são elementos muito estigmatizados. Ao trazer esses elementos a personagem firma sua

afrodescendência, pois estes representam símbolos de pertencimento étnico, de identificação e valorização estética da população negra.

O filósofo e militante político Frantz Fanon (1925-1961) ao debater sobre as falas negras, destaca que:

elas servem para que o homem colonizado utilize sua história passada com o propósito de abrir o futuro de esperança para o povo que ele escreve, e para dar densidade a este propósito, é necessário engajar-se de corpo e alma neste combate (Fanon, 1979, p. 193).

Nessa direção, a memória em *Quarto de despejo* (2014) também encontra espaço na história, visto que a escritora resgata experiências passadas para denunciar as atrocidades a que foram expostas a população negra, desde o regime da escravidão. Esses relatos ligados à afrodescendência estão associados à memória coletiva, posto que diz respeito não só à vida da escritora, mas de muitos negros que sofreram e sofrem na pele as práticas discriminatórias.

Outra temática recorrente na obra, e que também pode ser analisada sobre a perspectiva da memória, é a questão da fome, pois faz parte da luta diária de Carolina, e é expressão máxima da pobreza. Tal fenômeno atinge, até hoje, uma parcela considerável da população brasileira, pois é resultado das contradições sociais. Na obra Carolina expõe a pobreza de forma tocante, chegando muitas vezes a animalizar o comportamento dos favelados diante das condições desumanas que viviam:

...Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginal. Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos (Jesus, 2014, p.54).

Nesse trecho Carolina demonstra que a pobreza foi dos principais fatores que contribuíram para a marginalização das pessoas na favela do Canindé. Na obra, para sustentar seus filhos, a personagem trabalha como catadora e sua maior angústia era o medo da fome, como evidenciamos no episódio abaixo:

Como é horrível levantar de manhã e não ter nada para comer. Pensei até em suicidar. Eu suicidando-me é por deficiência de alimentação no estômago. E por infelicidade eu amanheci com fome (Jesus, 2014, p.99).

A fome era o elemento comum entre a protagonista e os demais moradores da favela. Toda via, podemos analisar a pobreza da personagem como sendo, também, um reflexo da escravização do negro, pois a abolição da escravatura não lhes garantiu um lugar na sociedade da época, sendo relegados a condição de marginalizados, e Carolina, como descendente de escravizados, sofreu na pele as marcas deixadas por esse evento.

Nessa direção, Caime (2020) destaca que o passado presente no texto de Carolina se articula com um “presente contínuo” que está pautado nas vivências coletivas de violência extensa do processo colonial. A estudiosa assinala também que a obra traça uma linha de continuidade dessa violência, que é verificada através das desigualdades e da exclusão.

Portanto, *Quarto de despejo* (2014) registra memórias vividas e memória de eventos, como a escravidão, que a protagonista compartilha por tabela, por ser uma mulher negra e neta de escravizados. Assim, ciente da sua ancestralidade, a escritora utiliza a escrevivência, termo cunhado por Maria Conceição Evaristo (1946), como forma de resistência aos preconceitos e a vida difícil que ela levava.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O livro *Quarto de despejo* (2014) traz consigo a trajetória de sofrimento de uma mulher negra, semianalfabeta e mãe solteira, dando evidência para a classe social subalternizada, cuja voz foi silenciada ao longo dos anos. A obra manifesta, também, várias questões sociais, principalmente as mazelas que os afetavam as personagens.

Ao registrar suas impressões particulares, através de sequências de acontecimentos, que marcaram seu cotidiano, Carolina Maria de Jesus chama atenção para problemas que afetam não só ela, mas toda uma coletividade e cujas implicações são verificáveis na atualidade e, além do mais, fazem parte da construção social e cultural do nosso país.

O efeito memorialístico está estreitamente ligado à construção da identidade negra brasileira, uma vez que o processo de rememoração se dá através da articulação do passado dos ancestrais da protagonista com a realidade de miséria que ela vivia.

Nessa direção, a memória se corporifica nos relatos da invisibilidade, que se dá não apenas pela situação de pobreza da narradora, mas diante de todo um contexto discriminatório, que vem alicerçado nos resquícios de um passado de subalternidade e resignação do negro, da mulher e do pobre, no âmbito da sociedade.

Portanto, essa memória recuperada, reconstruída e ressignificada por Carolina Maria de Jesus, em *Quarto de despejo* (2014), ainda está viva e vem se mantendo no decurso da

atualidade, sendo verificada na forma de preconceitos e discriminações ao negro, verdadeiros “ecos” do passado escravagista brasileiro (Morais, 2008).

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Vozes, 2001.

ASSMANN, A. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas/SP: Editora da Unicamp. 2011.

CAIMI, Claudia Luiza. **Assombros da memória em “Quarto de despejo**: diário de uma favelada”, de Carolina de Jesus. Revista Letras, Santa Maria, v. 30, n. 61, p. 245-260, jul./dez. 2020
Disponível em:
<<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/236685/001137717.pdf?sequence=1>>.
Acesso em: 08 mar. 2023.

CHAPOUTHIER, Georges. **Registros evolutivos**. Viver Mente & Cérebro: Memória, n.2, p. 8- 13, jul. 2006. Ed. Especial.

DALCASTAGNÈ, Regina. 2012. **Literatura Brasileira Contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: editora horizonte.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Série Política. Tradução de José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

FARIAS, Tom. **Carolina uma biografia**. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.

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

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: Diário de uma favelada. 10ªed. São Paulo: Ática, 2014.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. 7. ed. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2013

MORAIS, Francinaldo de Jesus. **ECOS DA ESCRAVIDÃO**: memória e “imagens identitárias” de indivíduos negros em Caxias-MA. (1980-2000). Imperatriz-MA. Ética Editora, 2008.

2. MEMÓRIA NA CONTÍSTICA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Camila Suellen da Conceição Oliveira

Profa. Me. Risoleta Viana Freitas

A memória que nos tira dos porões e nos ressignifica a fim de nos mostrar outras águas possíveis para navegar (Evaristo, 2012). Em especial, a mulheres negras, que há tanto tempo são subjugadas e relegadas à posição de subalternas, de pessoas que não merecem, nem mesmo, possuir descendência. “Nosso navio é outro”, como diria Evaristo (2012, p. 159-166). O navio da impotência não é invenção nossa. O navio quilombola, sim. Aquele que navega águas da resistência.

Segundo Ricouer, “as lembranças distribuem-se e se organizam em níveis de sentido, em arquipélagos, eventualmente separados dos abismos, de outro, a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo” (Ricouer, 2007, p.108), sem que nada, em princípio, proíba prosseguir esse movimento sem solução de continuidade. Em vista disso, a narrativa mostra-se um lugar conveniente à articulação das lembranças, no plural, e da memória no singular, denotando a diferenciação e a continuidade. Vejamos no conto “Olhos d’água”:

Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse, ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimentos. As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis em que as línguas brincavam a salivar sonho de comida. E era justamente nesses dias de parco ou nenhum alimento que ela mais brincava com as filhas (Evaristo, 2016, p.5).

Por meio da lembrança é possível a narradora-personagem retroceder rumo à infância, e notarmos o sentimento de que as coisas se passaram numa outra época. É essa alteridade que, por sua vez, servirá de ancoragem à diferenciação dos lapsos de tempo à qual a história procede na base do tempo cronológico. Assim, é plausível assegurar à memória o sentido de orientação de passagem do tempo que acontece em via de mão dupla do passado para o futuro, de trás para frente, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo (Ricouer, 2007, p. 108).

Outra operação da memória que Ricouer sugere como maravilhosa é o fato de a memória das “coisas” e a memória de mim mesmo coincidirem, assim, encontro a mim mesmo: “lembro-me de mim, do que fiz, quando e onde o fiz e da impressão que tive ao fazê-lo” (2007, p.110), como podemos observar em outro trecho do conto “*Olhos d'água*”:

Lembro-me ainda do temor de minha mãe nos dias de fortes chuvas. Em cima da cama, agarrada a nós, ela nos protegia com seu abraço. E com os olhos alagados de pranto balbuciava rezas a Santa Bárbara, temendo que o nosso frágil barraco desabasse sobre nós. E eu não sei se o lamento-pranto de minha mãe, se o barulho da chuva... Sei que tudo me causava a sensação de que nossa casa balançava no vento. (Evaristo, 2016, p.17)

No trecho acima, notamos que a narradora-personagem lembra da sensação que experimentava quando acontecia fortes chuvas no barraco que morava enquanto era criança, reiterando as postulações de Ricouer (2007) sobre a maravilhosidade da memória, sendo possível lembrar de onde se estava, do que se estava fazendo e ainda do que sentia ao fazê-lo, sem de fato estar lá no momento presente. Ricouer (2007), constata que apenas os seres humanos dispõem da “sensação” (percepção) do tempo, e que essa sensação consiste no fato de a marca de anterioridade implicar a distinção entre o antes e o depois.

Segundo Huston (2017, p.19), é por esse motivo que “todos os humanos elaboram formas de marcar o tempo (rituais, datas, calendários, festas sazonais etc.)” e a marcação é indispensável para eclosão das narrativas, pois somente assim é possível marcar o “eu”. Segundo a autora Huston (2017), nós não temos lembranças da nossa primeira infância, pois “ainda não há um eu onde se possam colar as ficções” (2017, p. 23), ou seja, nossa maneira de lembrar o mundo, na primeira infância, era tão diferente que ela se tornou para nós, adultos, ilegíveis. Com esse raciocínio, a autora conclui que a “nossa memória é uma ficção” (HUSTON, 2017, p. 24), e que isso não significa que ela seja falsa, mas que, mesmo não sendo solicitada, ela passa o tempo todo “ordenando, associando, articulando, selecionando, excluindo, esquecendo, em outros termos, construindo, fabulando” (Huston, 2017, p. 24).

No conto “*Olhos d'água*”, por exemplo, apesar da narradora-personagem lembrar-se de tantas coisas, ela esquece algo que se mostra crucial para a construção de seu “eu” e de sua identidade, o que inclusive é o ponto de partida para suas retomadas memorialísticas: “De que cor eram os olhos da minha mãe?” (Evaristo, 2016, p. 15). Essa aparente simples pergunta, carrega um peso simbólico imensurável, movimentando lembranças que ficaram adormecidas durante muito tempo no inconsciente da personagem, vindo à tona e se mostrando também

necessárias à construção de sua identidade negra, pois possibilita o resgate de sua ancestralidade ancorada na força das mulheres negras de sua família:

Reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e todas as mulheres de minha família. E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias. Mas de que cor eram os olhos de minha mãe? (Evaristo, 2016, p. 18)

Assim, podemos concluir o funcionamento dos usos e abusos da memória para história, ou seja, de que maneira são classificadas as narrativas que ganharão memória histórica e quais narrativas estarão relegadas ao esquecimento. Tal ação, é nomeada por Ricouer (2007) como: memória manipulada, pois a “ideologização da memória torna-se possível pelos recursos de variações oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa” (Ricouer, 2007, p. 98), logo, a forma como os personagens da narrativa são postos na trama, simultaneamente à história narrada, configura a narrativa, contribuindo para modelar a identidade dos protagonistas da ação ao mesmo tempo que os contornos da própria ação.

Oliveira (2018), afirma que o corpo é ancestral, no entanto, precisamos nos atentar para o fato da indispensabilidade da análise desse conceito para a existência da memória enquanto categoria. Isto porque, o corpo é o primeiro a ser atravessado pela cultura, bem como, é o meio pelo qual é possível construir narratividade, seja ela oral ou escrita. Para tanto, observemos, nesse ponto das análises, a perspectiva do corpo nos estudos sobre memória.

Segundo Ricouer (2007):

Não nos lembramos somente de nós, vendo, experimentando, aprendendo, mas das situações do mundo, nas quais vimos, experimentamos, aprendemos. Tais situações implicam o próprio corpo e o corpo dos outros, o espaço onde se viveu, enfim, o horizonte do mundo e dos mundos, sob o qual alguma coisa aconteceu (Ricouer, 2007, p. 53).

Nesta afirmativa acima, Ricouer (2007) nos coloca diante de um corpo visualizado a partir da lembrança, isto é, os corpos que vemos e a construção dos espaços que circulamos atravessam as lembranças dos nossos próprios corpos, das situações do mundo em que passamos.

As memórias são os “fios que compõem a estampa da existência” (Oliveira, 2018, p.249), e partindo da prerrogativa de que a cultura é dinâmica, podemos agora também

compreender a cultura enquanto “movimento da ancestralidade” (Oliveira, 2018, p.249), pois é essa que possibilita novos matizes, assim, a ancestralidade é “como um tecido produzido no tear africano” (Oliveira, 2018, p. 249). Interligando as ideias:

Um espaço tecido pela memória é um feixe de singularidades. Este é exatamente o espaço da cultura. A cultura como movimento da ancestralidade perpassa o espaço da memória. A memória, por sua feita, é o corpo do espaço ancestral. A cultura é o relacionamento das singularidades no plano de imanência. O tecido do mundo é tangível através da memória. Os fios do tecido são lembranças e as lembranças são matérias fluídicas que podem ser modeladas de diversas maneiras a partir de variadas matizes. A estampa no tecido é a identidade forjada pela comunidade. Não forjada como ficção artística, mas a partir de processos históricos. Ora, a estampa é mutável, os matizes são coloridos; apenas o tecido é permanente. O tecido é o lençol da ancestralidade. Esse tecido é composto de fios de memória e a memória é flexível, fluídica e dinâmica. A cultura é um feixe de singularidades que estabelece a estrutura do real. O real, portanto, tem uma estrutura flutuante e fluídica que escorre entre dobras, franjas, terrenos lisos e ondulados (Oliveira, 2018, p.250).

Oliveira (2018), fala que a memória é feixe de particularidade, e é exatamente o espaço da cultura, pois a cultura como movimento da ancestralidade perpassa o espaço da memória. E a memória é o corpo do espaço ancestral, e a cultura é o relacionamento da singularidade no plano inseparável, as lembranças são matérias fluídicas, espontâneas que podem ser modeladas de diversas maneiras, e a partir de variadas matizes. As lembranças são fio da ancestralidade, e os fios são memórias, e as memórias são ajustáveis e dinâmicas.

Para tanto, faz-se necessário compreender e diferenciar o que, nesse processo fragmentado, podemos captar enquanto nosso e o que precisamos quebrar e reinventar. E nesse movimento, a Ancestralidade se mostra enquanto presente, pois se faz no agora; e a Memória precisa ser selecionada, diferenciada e classificada em busca de nossas raízes transcendentais, fazendo resgate histórico e possibilitando um novo paradigma.

Da memória individual à coletiva

A noção de que a memória não é apenas a faculdade individual da recordação, mas também um fenômeno influenciado pelo contexto social surgiu com os estudos do sociólogo francês Maurice Halbwachs (1976; 1990). A principal contribuição de Halbwachs (1976) se relaciona com a noção dos “quadros sociais da memória”. Para o sociólogo, a memória se

funda/constrói a partir das relações com os outros, através das seguintes categorias, que ele denomina quadros sociais: linguagem, espaço, tempo, família, religião, classes sociais e tradições.

Assim, os “quadros sociais da memória” citados acima, são instrumentos que a memória coletiva utiliza para reconstruir uma imagem do acontecimento ocorrido no passado, de acordo com os valores e pensamentos da sociedade do presente, no tempo e espaço em que ocorre a recordação (Halbwachs, 1976).

Halbwachs (1990) nos diz que a memória coletiva, nada mais é, do que a participação da memória individual de cada sujeito para com o fato, segundo o mesmo autor, “diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva.” (1990, p. 51). A memória é o reconhecimento que é imediato, é a forma do passado agir no presente. Halbwachs (1990) nos aponta que a partir das vivências em grupo, a memória pode ser reconstruída.

Sobre a questão, o que é memória? Izquierdo (1989) sintetiza: “Desde um ponto de vista prático, a memória dos homens e dos animais é o armazenamento e evocação de informação adquirida através de experiências” (Izquierdo, 1989: 89) e completa:

Memória são as ruínas de Roma e as ruínas de nosso passado; memória tem o sistema imunológico, uma mola e um computador [...]. Há algo em comum entre todas essas memórias: a conservação do passado através de imagens ou representações que podem ser evocadas. Representações, mas não realidades. (Izquierdo, 1989: 89)

O que o autor diz é que, a memória é o armazenamento e recordações de informações adquiridas a parte das experiências vividas, continuação do passado através das imagens ou representação que podem ser lembranças, e que essas lembranças são só atuação, mas não realidades.

Halbwachs ao distinguir e relacionar memória individual e memória coletiva põe ênfase num dinamismo que Duvignaud (1990) traduz nos seguintes termos:

É impossível conceber o problema da evocação e da localização das lembranças se não tomamos para ponto de aplicação os quadros sociais reais que servem de pontos de referência nesta reconstrução que chamamos memória (p. 9-10).

Um aspecto a acrescentar neste dinamismo da memória é a importância da lembrança pessoal como testemunho frente e contra as interferências coletivas. Na feliz expressão de

Franco Cardini (1993), “a lembrança não se constrói sem a memória coletiva, mas, ao mesmo tempo, a recordação pessoal é uma forma de testemunho que impõe limites à tirania ou à ditadura das imagens coletivas”.

De acordo com Halbwachs (1990):

a memória não tem alcance sobre os estados passados e não no-los restitui em sua realidade de outrora, senão em razão de que ela não os confunde entre si, nem com outros mais antigos ou mais recentes, isto é, ela toma seu ponto de apoio nas diferenças (p. 96).

Halbwachs (1990) reconhece a existência da memória individual, mas estabelecida a partir das referências e lembranças próprias do grupo:

Consideramos agora a memória individual. Ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. (Halbwachs, 1990, p. 54)

O autor ao afirmar que a memória é um objeto que está em construção, não está inteiramente isolada e fechada, e também apresenta a memória como reprodução fiel da realidade, marca que as lembranças podem, por meio da vivência em grupos ser reconstruídas, esquecidas ou até mesmo simuladas. Que as recordações e testemunhos do outro ser viram para sustentar e reconhecer a lembrança de si.

Carvalho (2006) também remete a Maurice Halbwachs, quando fala que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, uma vez que as lembranças são constituídas no interior de um grupo. A origem de várias ideias, reflexões, sentimentos, paixões que atribuímos a nós são, na verdade, sugeridas pelo grupo. A memória individual é vinculada a uma intuição sensível, pois existe na base de toda lembrança o chamado a um estado de consciência puramente individual, distinguindo-se das percepções nas quais entram elementos do pensamento social. Esse sentimento de persuasão é o que assegura, de certa forma, a coesão do grupo, esta unidade coletiva, idealizada pelo pensador como o espaço de conflitos e influências entre uns e outros.

Dessa forma, a memória individual, construída a partir das referências e lembranças próprias do grupo, alude a um ponto de vista acerca da memória coletiva. Tal olhar deve ser sempre analisado levando-se em consideração o lugar ocupado pelo sujeito no interior do grupo e as relações mantidas com outros meios.

Pollak (1992) questiona os elementos constitutivos da memória individual ou coletiva. Tais elementos seriam, em primeiro lugar, os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, seriam aqueles “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou grupo.

O autor supracitado afirma que além dos acontecimentos, a memória é constituída por pessoas, e que os acontecimentos vividos por tabelas, são as lembranças vividas em grupos em que as pessoas estão, mas as vezes a pessoa não teve participação, e não consegue lembrar dos acontecidos dentro do espaço-tempo seja individual ou grupo.

Para Halbwachs (2004), as lembranças podem ser reconstruídas ou simuladas, partindo-se da vivência em grupo, nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se tratando de acontecimentos nos quais só estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós (p. 26).

Pollak (1992) afirma que, a priori, a memória assemelha-se a um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa, mas que Maurice Halbwachs já havia ressaltado que a memória deve ser percebida como um fenômeno coletivo e social ou, em outras palavras, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a modificação, transformações, mudanças constantes. E se destacamos esse atributo flutuante e mutável da memória, tanto individual como coletiva, devemos lembrar que na maioria das memórias há marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis.

Conceição Evaristo: a produção literária e crítica

Maria da Conceição Evaristo de Brito **nasceu em 29 de novembro de 1946, em uma favela de Belo Horizonte**, em Minas Gerais. Era filha de dona Joana, uma lavadeira e passadeira que estimulou a escritora a estudar. Com outros oito filhos para criar, a mãe permitiu que a menina, com sete anos de idade, fosse morar na casa de um casal de tios, trabalhou como babá e faxineira enquanto cursava os estudos secundários, aspirando a carreira de professora, mas quando concluiu o curso normal, não conseguiu emprego em Belo Horizonte. Não havia, na época, concursos para professores em Minas Gerais: aulas, só

para quem fosse indicado, assim, Conceição mudou-se, em 1973, para o Rio de Janeiro, onde se graduou em Letras pela UFRJ e seguiu carreira no magistério, lecionando na rede pública fluminense até aposentar-se no ano de 2006.

Sua estreia na literatura aconteceu no ano de 1990, quando seis de seus poemas foram incluídos no volume 13 da coletânea *Cadernos Negros*, publicação literária periódica que teve início em 1978, com o intuito de veicular a cultura e a produção escrita afro-brasileira, seja na forma da prosa, seja na forma da poesia. Conciliando os trabalhos na docência, na literatura e na produção de estudos teóricos, Conceição Evaristo titulouse como mestra em Literatura Brasileira pela PUC-Rio, em 1996, com a dissertação *Literatura negra: uma Poética de nossa afrobrasilidade* e depois como doutora em Literatura Comparada na UFF, defendendo, em 2011, a tese *Poemas malungos, cânticos irmãos*, em que analisou a poesia dos afro-brasileiros Nei Lopes e Edimilson de Almeida Pereira e a do angolano Agostinho Neto.

Autora de contos, poemas e romances, parte deles traduzida para o inglês e o francês, além de vasta obra teórica, Conceição Evaristo foi finalista do *Prêmio Jabuti* em 2015 e contemplada, em 2018, com o *Prêmio de Literatura do Governo de Minas Gerais* pelo conjunto de sua obra, sendo reconhecida como uma das mais importantes escritoras brasileiras da contemporaneidade. As principais obras de Conceição Evaristo são : *Ponciá Vicêncio*, 2003 (romance), *Becos da Memória*, 2006 (romance), *Poemas da recordação e outros movimentos*, 2008 (poesia), *Insubmissas lágrimas de mulheres*, 2011 (contos), *Olhos d'água*, 2014 (contos), *Histórias de leves enganos e parecenças*, 2016 (contos e novela), *Canção para ninar menino grande*, 2018 (romance) (Literafro, 2022).

Sua fortuna crítica é importante, considerando-se que sua carreira se encontra em plena construção, pois sua produção vem sendo estudada em universidades brasileiras e do exterior. No entanto, os estudos sobre a sua produção contística são ainda relativamente poucos, em sua maioria, os trabalhos críticos sobre a escritora são voltados para os romances, especialmente *Ponciá Vicêncio*.

Para Evaristo, sua literatura se junta a um coro de escritoras negras, tais como Carolina Maria de Jesus e Maria Firmina dos Reis, que têm tardiamente a oportunidade de contar as narrativas por meio de suas perspectivas. Neste sentido, Conceição Evaristo escreve a partir de sua chamada *escrevivência*. Esta, contudo, não deve ser confundida com autobiografia:

Sendo as mulheres invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria

das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhorando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto representação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. (Evaristo, 2018, p. 205).

Assim sendo, por muitos séculos as mulheres negras foram tratadas como escravas nos campos e também nos locais de urbanização, e mesmo depois da abolição elas ainda se mantiveram em situações de subalternas.

Segundo Duarte, a poética de Conceição Evaristo é marcada por traços de resistência e da memória histórica e individual da condição do povo negro, em especial das mulheres negras no Brasil. As temáticas da diáspora e da construção da identidade dos afrodescendentes funcionam como fio condutor da narrativa de seus romances, contos e poemas (Duarte, 2006).

Falando sobre a fortuna crítica de Conceição Evaristo, um artigo bem relevante sobre a autora com o tema, “*Olhos d’água: escrevivências de mulheres pretas*, em Evaristo”, que tem como objetivo de investigar o processo de escrevivência no conto “*Olhos d’água*” (Evaristo, 2016). De Luzia da Silva Melo e Monaliza Rios Silva (2021).

Outro artigo importante como tema, “*Escrevivência, testemunho e direitos humanos em Olhos d’água*, de Conceição Evaristo”, orientando-se por estudos críticos sobre a literatura dos direitos humanos, a literatura testemunhal, e a narrativa (auto)biográfica, este ensaio apresenta uma análise de contos do volume *Olhos d’água* (2014) de Conceição Evaristo, visando interrogar o papel da narrativa de ficção como literatura de resistência e testemunho que empresta voz a indivíduos comumente silenciados em um contexto de opressão racial e econômica. A literatura de Evaristo se articula sobre o que ela conceitua como escrevivência, ou seja, uma escrita originada da experiência do sujeito, de Cristina Ferreira Pinto-Bailey (2021).

Outro artigo com o tema, *Memória e religião no conto “Olhos d’água”*, de Conceição Evaristo, de Raquel Turetti Scotton (2019), e tem como objetivo, analisar o conto “*Olhos d’água*” da escritora brasileira Conceição Evaristo a partir dos estudos sobre memória individual e memória coletiva, utilizando como aporte teórico os estudos de Maurice Halbwachs (2006), Pierre Nora (1993) e Paul Ricoeur (2007). Conceição Evaristo é uma escritora que se utiliza da escrevivência para compor personagens. Suas trajetórias são

semelhantes àquelas vivenciadas por Evaristo e de tantas mulheres negras que perpassaram pela vida da escritora.

Outro trabalho importante que vem falar sobre a origem da literatura negra que se une na representação de Conceição Evaristo, com o tema, “*A genealogia negro-brasileira contemporânea de autoria feminina na literatura* de Conceição Evaristo: tempo, temporalidade e ancestralidade em *Olhos d’água*”, como o objetivo de discutir o lugar do Tempo, da Temporalidade e da Ancestralidade como características dialógicas que se fundem nas representações literárias de Conceição Evaristo. Assim, temos como corpus, o conto *Olhos d’água* (2018), para pensar a genealogia feminina e materna negra. Escrito por, Rayron Lennon Costa Sousa e Risoleta Viana de Freitas (2020).

Olhos d’água, de Conceição Evaristo

Em uma breve análise do conto *Olhos d’água*, o conto traz referência à memória, quando a protagonista tenta lembrar da cor dos olhos de sua mãe, a busca é também por sua identidade, a figura forte e amorosa da mãe é o elo da memória de sua identidade e as lembranças do convívio com sua mãe, suas irmãs, sua vó, e suas tias misturam ao convívio com sua filha e a cor dos olhos de uma é o reflexo dos olhos da outra, e um dia a protagonista acorda com uma pergunta:

Uma noite, há anos, acordei bruscamente e uma estranha pergunta explodiu de minha boca. De que cor eram os olhos de minha mãe? Atordoada, custei reconhecer o quarto da nova casa em que eu estava morando e não conseguia me lembrar de como havia chegado até ali. E a insistente pergunta martelava. De que cor eram os olhos de minha mãe? (Evaristo, 2014, p. 15)

Esse trecho a narradora-protagonista apresenta a busca pela sua memória, e sua ancestralidade, na busca por uma característica específica de sua mãe, a cor dos olhos. Ou seja, para que ela possa compreender sua própria identidade enquanto mulher negra, ela precisa sair do individual e ir para o coletivo (suas ancestrais, mãe) para assim compreender a si mesma, ver o mundo através dos olhos da mãe.

Ao longo do conto, a narradora-protagonista tenta relembrar a cor dos olhos de sua mãe, e esse esforço por lembrar traz-lhe à memória eventos da infância, a pobreza, a fome que a família passava e, principalmente, o amor, o carinho e as brincadeiras da mãe tentando distrair as filhas e fazê-las esquecer as panelas e estômagos vazios:

Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse, ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento. As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis em que a línguas brincavam a salivar sonho de comida. E era nesses dias de parco ou nenhum alimento que ela mais brincava com as filhas. Nessas ocasiões, a brincadeira preferida era aquela em que a mãe era a Senhora, a Rainha (Evaristo, 2014, p. 16-17).

A narradora, que deixou a casa de sua família “em busca de melhor condição de vida” (Evaristo, 2014, p. 18), fala com afeto da importância da mãe em sua trajetória e vai além, como destaque no trecho a seguir:

Havia anos que eu estava fora de minha cidade natal. Sairá de minha casa em busca de melhor condição de vida para mim e para minha família: ela e minhas irmãs tinham ficado para trás. Mas eu nunca esquecera a minha mãe. Reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e de todas as mulheres de minha família (Evaristo, 2014, p. 18).

Entendemos nesse trecho que diversas jovens negras saem em busca de empregos e/ou de estudos, quebrando todo o sistema da colonização contemporânea, sistema esse centrados no homem branco, colocando os demais povos, sobretudo as mulheres negras como inferiores, marginalizando-as. Razões sociais como a pobreza e a baixa qualidade de vida forçam pessoas a migrarem para locais diferentes, na busca por melhores condições de vida. Esse afastamento é carregado de uma promessa do redentor retorno a suas origens (Hall, 2003). Esses processos, dentro da diáspora em construção da identidade histórico-cultural, acabam por transformar em identidades múltiplas (Hall, 2003), ou seja, não somos apenas um só, mas somos também nossos ancestrais.

Então, após longos dias de viagem a protagonista pode chegar em sua terra natal, e ver pessoalmente a cor dos olhos de sua mãe, podemos chamar esse resgate de diáspora, que segundo Hall (2003), é um retorno simbólico a suas origens, como por exemplo a busca da imagem da mãe, como é apresentado no conto:

[...] após longos dias de viagem para chegar à minha terra, pude contemplar extasiada os olhos de minha mãe, sabem o que vi? Sabem o que vi? Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas, eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto (Evaristo, 2014, p. 18).

O afeto das personagens contagia a narrativa, construída a partir de uma linguagem poética que, entretanto, não tenta ocultar a pobreza em que viviam. As várias tentativas da narradora de relembrar a cor dos olhos de sua mãe expressam em forma de refrão, como se todo o texto fosse um longo poema: “De que cor eram os olhos da minha mãe?” (Evaristo, 2014, p. 15-18), as perguntas a respeito da cor dos olhos sempre estão presentes, mesmo tendo uma construção sintática diferente, mas sempre no mesmo sentido. A resposta vem ao final do conto, quando a narradora-protagonista volta a sua cidade natal e relembra:

A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum. Abracei a mãe, encostei meu rosto no dela e pede proteção. Senti as lágrimas delas se misturarem com as minhas (Evaristo, 2014, p. 18-19).

Desse modo, ficou caracterizado a descendência direta de Orixá afro-brasileira. Associada à maternidade e fertilidade, manifestação da prosperidade, mas também à sexualidade feminina, Oxum representa características fortes e positivas, opostas às imagens estereotipadas e reducionistas da mulher negra criadas pelo discurso branco hegemônico. “*Olhos d'água*” representa assim uma linhagem de mulheres fortes que continua através da própria narradora e de sua filha, que por sua vez lhe pergunta: “Mãe, qual é a cor tão úmida dos seus olhos?” (Evaristo, 2014, p. 19). A memória ancestral, honrada pela personagem, parece também, ao final do conto, materializar em seu corpo em seus olhos, d'água, como os daquelas que choraram para lhe trazer até ali, como ela, agora, chora pela filha.

Os aspectos, memória e também a ancestralidade são perceptíveis no conto de Conceição Evaristo, visto que a narradora-protagonista, ao buscar resposta ao grande questionamento que permeia à narrativa, recorre a oferenda aos orixás e, posteriormente, rememora que os olhos de sua mãe eram encobertos por água, tal como os olhos de Oxum, a orixá das águas doces. No conto, Oxum se torna a expressão da experiência da personagem. Ela simboliza o elo entre sua mãe, a continuidade da ancestralidade por meio de sua filha, que reconhece na mãe os olhos molhados, tal como a personagem principal reconhecia as águas de Oxum em sua filha.

Dessa forma, podemos entender, que a ancestralidade africana é uma forma de resistir e reexistir contra a destruição do conhecimento e da cultura africana, ou seja, é uma luta contra o epistemicídio (Carneiro, 2005, p. 97), da população negra. Mas, sobretudo, a ancestralidade

africana, além de fazer o processo de ressignificação das mulheres negras, é um alicerce na luta contra o silenciamento destas, de modo que “e preciso entender sempre que nossas ações atuais carregam fundamentos plantados no tempo. ‘Nossos passos vêm de longe’, afirmamos sempre” (Evaristo, 2018, p. 9).

As lembranças de infância da personagem são constantes: os aspectos físicos da casa, de sua mãe, as brincadeiras vivenciadas. Até mesmo a ausência do cheiro da comida sendo preparada e acompanhada das narrativas criadas pela mãe para que a fome fosse vencida, perpassando pelas cantigas entoadas nas quais a ancestralidade é revivida e a devoção dos orixás mantidas. Tais lembranças ultrapassam o testemunho individual, sendo parte do coletivo, caracterizadas e compartilhadas por um mesmo grupo da qual a personagem faz parte de que o discurso literário de Evaristo busca dar voz a partir da auto representação e fornecer testemunhos, transpostos por meio da escrevivência.

No seu conto “*Olhos d’água*”, surge o seguinte questionamento “De que cor eram os olhos de minha mãe?” É por meio da imagem poética dos olhos que a personagem revive lembranças do passado, recordações visuais, olfativas, também vividas pela mãe, e que sua história de sua infância foi quase igual a sua, passavam por várias dificuldades, não tinham uma moradia boa e as vezes não tinham alimentos suficientes para comer e isso se parecia com a infância que sua mãe viveu, “[...] Às vezes as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância” (Evaristo, 2016, p. 16).

Algumas memórias, muitas das vezes dolorosas, instigam a personagem a decifrar o enigma acerca da cor dos olhos de sua mãe, as memórias da narradora-personagem vão aproximar da sua ancestralidade, representada pela mãe.

Quando a narradora-personagem fala que nunca vai esquecer a sua mãe:

Mas eu nunca esquecera a minha mãe[...] e também naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais, que da África vinham arando a terra da vida com suas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias” (Evaristo, 2016, p. 18).

E logo Halbwachs (2004), fala da memória, quando as lembranças podem ser reconstruídas ou simuladas, partindo-se da vivência em grupo. Nós podemos criar representações do passado baseadas na percepção de outras pessoas, naquilo que imaginamos que aconteceu ou internalizando representações de uma memória histórica, cultural. E no conto “*Olhos d’água*” surge esse enigma para descobrir a cor de olhos de sua mãe, proporciona a

procura pelas raízes culturais da protagonista e o esforço para propagá-la as futuras gerações, sempre em busca de suas memórias. Evaristo também aborda em seu conto “*Olhos d’água*”, a ancestralidade, trazendo a cultura, passado de vó para filhas e suas netas. Quando a narradora-personagem volta a sua cidade natal, pois suas lembranças estavam caindo no esquecimento e ela não podia deixar isso acontecer:

Voltei, aflita, mas satisfeita. Vivia a sensação de estar cumprindo um ritual, em que a oferenda aos Orixás deveria ser a descoberta da cor dos olhos de minha mãe, sabem o que vi? Sabem o que vi? Vi só lágrimas e lágrimas. (Evaristo, 2016, p. 18).

A narradora-personagem volta a sua cidade natal para descobrir, mistério acerca da cor dos olhos de sua mãe e vai contar com a ajuda dos seus Orixás para descobrir a cor dos olhos de sua mãe, e também nesta interpretação a narradora faz uma analogia que conclui entre o seu regresso à casa e um ritual aos orixás. Ao regressar a casa que viveu durante a infância, finalmente a narradora-personagem descobre a cor dos olhos, que estava escondido em virtude da umidade existente neles.

[...] Entretanto, ela sorria feliz. Mas, eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d’água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum. (Evaristo, 2015, p. 18-19)

O retorno à casa materna pode ser interpretado como uma metáfora da volta as suas origens. Essa ação confirma a noção de que a narradora-personagem, ainda que tenha se afastado dos seus, de seu âmbito familiar, não rompe com os laços que a ligam ao passado. Ao descobrir a cor dos olhos de sua mãe, a narradora-personagem, vai deixar de lado as incertezas e assim tornando-se um anseio, um compromisso.

Conectada à voz autoral, a discussão, o enigma existente na narrativa estabelece um diálogo com a herança ancestral e a identidade negra, recorrendo-se à imagem dos olhos para manifestar a união entre passado e presente, que transfere a figura da avó à neta. Segundo (Sousa, et al, 2020, p.204), o elo entre o negro e sua ancestralidade é a memória por meio da qual, o sujeito desprovido de nome, distante de sua terra-mãe, frente às tentativas de desumanização, de apagamento e silenciamento, resiste e vive, mesmo que incompleto. Desse

modo a memória da personagem é atravessada pela saudade, pela dor por não lembrar a cor dos olhos de sua mãe, a volta para casa é precisa para poder entender e voltar a sua identidade.

Conceição Evaristo, conhecida como teórica e como escritora negra que respeita seus ancestrais pela cumplicidade e pela dor de serem mulheres e negras, a partir de uma perspectiva de ascendência que se dá quando as personagens juntam umas às outras a partir de referenciais simbólicos compartilhados, no conto “*Olhos d’água*”, a partir da cor dos olhos.

Considerações Finais

A literatura negra, principalmente de autoria feminina, busca cumprir o papel de retirar negras/os da zona da invisibilidade e emudecimento literário, ao lhe atribuir voz, humanizando-as/os. Ao assumirem posições contrárias ao modelo hegemônico, as escritoras afro-brasileiras inscrevem no cenário literário novas identidades para si próprias e para seu povo negro e em especial as mulheres negras.

Consequentemente, ao utilizar memória, Conceição Evaristo e Miriam Alves abordou a memória africana na construção do conto “*Olhos d’água*” ela explica a utilização das memórias dos excluídos, marginalizados e das minorias, essas memórias que foram silenciadas pela sociedade e pela história e memória oficial, ou seja, a memória que não pertence aos mais privilegiados. Dessa forma, o resgate das memórias que foram apagadas funciona não apenas como uma reconstrução de uma história coletiva de uma população subjugada, mas também como uma restauração individual, como o objetivo de demarcar o seu lugar social, além da sua relação com os outros indivíduos. A memória é o que salva o passado do esquecimento, ressaltando-se ainda que o ato de recordar transcende o de ressuscitá-lo, ganhando sublimidade à medida que o recria e o reconstrói com as percepções do presente.

Referências

BARRA, Bruno. **Literatura negra no Brasil**. Todo Estudo. Disponível em: <https://www.todoestudo.com.br/literatura/literatura-negra-no-brasil>. Acesso em: 30 de setembro de 2022.

BRANDINO, Luiza. “**Literatura negra**”; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/conceicao-evaristo.htm>. Acesso em: 29 de setembro de 2022.

BOSI, Ecléa. (2003). **Memória e Sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: Cia das Letras.

BOMBONATO, Giancarla. **As farpas da memória em Arriente**. Revista memento. Revista de mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura-UNINCOR. V4, n1. ISSN 2317-6911- Junho de 2013. Disponível: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-AsFarpasDaMemoriaEmArrieteVilela-4799027.pdf> . Acesso em: 12/09/2022.

CARDINI, F. *A memória coletiva no pensamento de M. Halbwachs*. /Conferência proferida no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo em 10 de novembro de 1993.

CARVALHAL, Juliana Pinto. **Maurice Halbwachs e a questão da memória**. In: **Revista Espaço Acadêmico**, nº 56, jan. 2006. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/056/56_carvalhal.htm>. Acesso em: 28/11/2016.

EVARISTO, Conceição. Olhos d'água. In: BARSOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos negros**, volume 28: contos afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 2005c. p. 29-33.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Pallas Editora, 2016.

EVARISTO, Conceição. **África: âncora dos navios de nossa memória**. Via Atlântica, n. 22, p. 159-166, 2012.

IZQUIERDO, Ivan. **Memórias. Estudos Históricos**. São Paulo, v. 3, n. 6, p. 89-112. Mai/Ago 1989 Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000200006 Acesso em 30 jul. 2015.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento Campinas**. SP: editora da Unicamp, 2007.

3. PERSÉPOLIS: O FEMININO ISLÂMICO NA PERSPECTIVA INTERSECCIONAL

Naiara Morena Roque Arcas

Dr. Carlos E. A. Placido

Introdução

O romance gráfico *Persépolis* (Satrapi, 2007) é uma história em quadrinhos de relatos autobiográficos. Ela foi criada pela escritora Marjane Satrapi que nasceu no Irã e atualmente vive em Paris. Marjane escreveu *Persépolis* em francês, para contar sua vida a seus amigos europeus e americanos, no entanto, com grande sucesso de crítica e público, a obra foi publicada em mais de vinte países, foi vencedora em 2004 como a melhor história em quadrinhos na Feira de Frankfurt, além disso, *Persépolis* em 2007 foi transformado em longa-metragem de animação, que estreou no festival de Cannes e recebeu indicação ao Oscar.

A narrativa é para além de uma história em quadrinhos, é uma aula de história, um exercício de empatia, um convite para compreender a alteridade, diversidade, direitos, e também pensar na condição do feminino e suas opressões. Nela, a autora Satrapi desvela sua vida desde criança até a vida adulta, narrando todo o processo de transição de mudança de governo até o Irã se tornar um país fundamentalista islâmico, e em consequência disso, faz refletir na trajetória da mulher islâmica no que se diz respeito a conduta, valores e vestimentas e os desdobramentos disso em sua feminilidade.

A personagem apresentada na obra é Marji, ela é uma garota que desde seus dez anos de idade vivenciou os momentos históricos da guerra iraniana, acompanhou a mudança brusca do poder político, as manifestações para a troca de governo, bem como a censura cultural e a privação da liberdade e direitos de expressão, especialmente das mulheres. Por sua vez, Marji foi bisneta de um imperador do país, teve uma educação que entrelaçou a tradição da cultura persa com valores ocidentais e de esquerda. Todavia se apresenta na obra como uma pequena revolucionária feminista, questionando as rigorosas regras de conduta e vestimenta, se interessando pela política e sociedade.

Compreendendo que Marji se encontra nas posições: a) mulher, b) mulher persa, c) mulher persa islâmica, a obra faz pensar nas questões de gênero, raça e religião. Essa interseccionalidade presente é importante destacar. O conceito de interseccionalidade foi

sistematizado pela feminista norte americana Kimberlé Crenshaw, e inaugurado por ela em artigo publicado em 1989, *Desmarginalizando a intersecção de raça e sexo: uma crítica feminista negra da doutrina antidiscriminação, teoria feminista e políticas antirracistas*, este ensaio abordou a discriminação das mulheres negras e como ser mulher negra e ser mulher – não são mutuamente exclusivos. A autora em questão propõe seu uso como uma metodologia a ser utilizada para enfrentar as causas e efeitos da violência contra a mulher nas comunidades negras. Em outras palavras, raça e gênero se sobrepõem para definir as experiências e a identidade de uma pessoa, isso se chama interseccionalidade. Esse termo foi pensado e desenvolvido por outras autoras que possibilitou abranger outros grupos e compreender a diversidade como Patrícia Hill Collins e Sirma Bilge e também no Brasil pela Carla Akotirene.

A personagem Marji é um exemplo da interseccionalidade: mulher, mulher persa, mulher islâmica. Ela é sobrevivente da guerra, mas também sobrevivente das opressões desse cruzamento de identidades. Ela mostra como é ser mulher carregando no corpo as marcas do oriente e do islamismo e também da sua criação mais voltada para a cultura ocidental. Essas identidades sobrepostas no corpo de Marji se cruzam de alguma forma - ela é islâmica, mas também mulher, navega no mundo com várias identidades que por vezes são discriminatórias, silenciadas, apagadas, marginalizadas, devido a organização de um sistema hetero – branco - normativo - patriarcal.

Os temas raça, classe, gênero, sexualidade e outros sistemas de poder são também características que envolvem o campo interseccional. Com a intenção de ler mais atentamente a obra em quadrinhos *Persépolis*, é necessário adentrar-se pelo conceito de interseccionalidade e suas significações, sobretudo em relação ao feminino, ressaltando que não existe a categoria de mulher universal em que precisa ser entendida nas suas particularidades (LACAN, 1998). Por isso, o objetivo deste artigo é o de analisar na ótica interseccional a representação das mulheres em conflitos bélicos por meio da obra *Persépolis* (2007), acerca das questões que envolvem gênero, raça e religião. Este trabalho foi embasado na metodologia integrativa. A pesquisa integrativa abarca dois 2 métodos recorrentes: 1) a meta-análise e 2) a sistemática. O método da meta-análise envolveu a leitura e um recorte para a realização da análise da arte sequencial. O método da sistemática envolveu a análise da arte sequencial propriamente dita de acordo com a teoria da interseccionalidade. Dessa maneira, os objetivos dessa pesquisa literária são os de identificar os encontros que correspondem a interseccionalidade contidos em *Persépolis* (2007) e o de analisar as possíveis representações do feminino no romance gráfico criado por Marjane Satrapi.

Interseccionalidade: conceito e método

O conceito de interseccionalidade foi sistematizado pela feminista norte americana Kimberlé Crenshaw, e inaugurado por ela em artigo publicado em 1989, *Desmarginalizando a intersecção de raça e sexo: uma crítica feminista negra da doutrina antidiscriminação, teoria feminista e políticas antirracistas*, este ensaio abordou a discriminação das mulheres negras e como ser mulher negra e ser mulher – não são mutuamente exclusivos.

Em 1991, a autora aplicou o conceito no texto *Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres de cor*, ao discutir e descrever sobre a localização interseccional das mulheres negras e sua marginalização estrutural.

O termo se originou quando Crenshaw, se deparou com a história de Emma que teve sua petição negada na justiça por ser Mulher Negra. A história é que Emma Degraffenreid (afroamericana, esposa, trabalhadora, mãe) entrou com uma petição na justiça para trabalhar em uma fábrica automobilística, pontuando que a fábrica tinha uma postura discriminatória. Crenshaw leu a decisão do juiz, ele recusava a alegação de Emma por discriminação de raça e gênero contra a fábrica. O juiz recusou a petição e o argumento usado foi de que o empregador de fato contratava homens negros e contratava mulheres. O fato é que Emma estava tentando esclarecer ao juiz que na empresa contratava comumente para os trabalhos industriais e de manutenção homens (homens negros) e todas as mulheres contratadas eram brancas como secretárias ou recepcionistas. Apenas se o tribunal fosse capaz de ver como as duas políticas funcionavam juntas, ele poderia perceber a dupla discriminação enfrentada por Emma.

Para além da história de Emma, a autora descobriu que mulheres afro americanas como outras mulheres negras e povos marginalizados no mundo afora, enfrentavam todo tipo de dilemas e desafios como consequência da interseccionalidade. Ela compreendeu que intersecções de raça, gênero, heterossexismo, transfobia, xenofobia, discriminação pela condição física, todas essas dinâmicas se unem e criam desafios bastante únicos.

Ela menciona que interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Trata-se especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (Crenshaw, 2002).

Nesse sentido, a interseccionalidade é apenas uma metáfora para entender as maneiras pelas quais formas de desigualdades ou desvantagens às vezes se compõem e criam obstáculos que muitas vezes não são compreendidos nas formas convencionais de pensar sobre anti racismo e feminismo ou quaisquer estruturas de defesa da justiça social.

Além de Crenshaw, temos as autoras Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021) que expandem o conceito de interseccionalidade. Elas consideram que a interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedade marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana.

Collins e Bilge (2021) pensa a interseccionalidade como ferramenta analítica, isto é, considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são interrelacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. Consideram que o uso da interseccionalidade como ferramenta analítica é o uso da interseccionalidade no cotidiano para lidar com os problemas sociais de diferentes formas. Enfatizam que o foco deve ser o que a interseccionalidade faz e não o que é.

Ressaltam a importância de entender que as pessoas não são como uma massa homogênea e indiferenciada de indivíduos, pensam na interseccionalidade como uma estrutura para explicar categorias de raça, classe, gênero, idade, estatuto de cidadania e outras. Entendem que a chave da interseccionalidade é a resolução de problemas sociais, tais como, violência, pobreza, má qualidade da educação e degradação ambiental.

No livro as autoras são entusiastas dos movimentos sociais, ativismo e militância, olhando para os ideais das pessoas que são ativistas e dos movimentos sociais como um espaço central para insights, liderança e inspiração. Collins e Bilge (2021) vão enfatizar na sua obra que a interseccionalidade se dá na prática, no dia a dia, não como algo puramente teórico, embora também seja uma teoria. Isto é, embora seja uma teoria ela não se restringe a algo puramente teórico, ela parte para prática, para o ativismo e militância. É dinâmica, sua construção é feita no dia a dia.

O livro “Interseccionalidade” da brasileira Carla Akotirene, traz a raiz política, o fundamento e os contrapontos do conceito que intitula a obra. A autora entende que a interseccionalidade tem como objetivo dar instrumentalidade teórico metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, do capitalismo e do cisheteropatriarcado. Ela parte da formulação de Kimberlé Crenshaw, a qual menciona que a interseccionalidade permite-nos enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias em que

mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais, além do fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o racismo”, bem como do movimento negro, que pode produzir machismo (Akotirene, 2019).

Em suma, a interseccionalidade é uma sensibilidade analítica de percebermos que o racismo, o capitalismo e o patriarcado existem juntos e de maneira inseparável. Então cada um que se dedicar a lutar contra o racismo também precisa lutar contra o machismo e contra a lgbtfobia por exemplo. Porque existe uma matriz de opressão que opera essas opressões de maneira simultânea e contínua. Permite pensar a interseccionalidade, pensar nos indivíduos marginalizados, que sobrepõe identidades que por vezes sofrem duplamente discriminação e preconceitos e tem que lidar com o peso de identidades que se entrelaçam. A personagem Marji exemplifica esse termo, haja vista que pertence a categoria mulher, por isso sofre preconceitos e desvantagens em relação ao gênero masculino, para além do gênero, ela também pertence a categoria persa, sendo persa sofre os ataques de muitos do ocidente por generalizar negativamente, confundi-los com os árabes e com o terrorismo, e por último ela também pertence a categoria islâmica, o que faz receber ataques de intolerância religiosa.

Persepólís: o feminino islâmico na perspectiva interseccional (2007)

O romance gráfico *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi, relata as experiências vivenciadas por ela desde sua infância até a vida adulta, narra os momentos históricos que envolvem a guerra do Irã, como a derrubada do xá, em 1979, por uma revolução popular que se converteu em ditadura islâmica. Satrapi ilustra toda a história em branco e preto, não há colorido na história contada. Apesar do livro apresentar a criança Marji em muitas situações engraçadas em que pode tirar o riso do leitor, o cenário e o tempo da obra são de guerra. E em uma guerra não dá pra sorrir, não há colorido. Dessa maneira, o romance gráfico desprovido de cor remete-se a tristeza.

Persépolis (2007) tem esse nome porque ele se passa na Persa que hoje é chamado de Irã. O Irã era governado por um imperador (xá). Mas em 1979 as pessoas desse país desejavam que o Irã fosse um país republicano- democrático, por isso houve grandes manifestações para que o xá saísse do poder.

Marjeane ou Marji, autora e também personagem da obra, haja vista que se trata de uma história autobiográfica, não tinha nem dez anos quando o Irã ainda não era um país fundamentalista islâmico pelo contrário era um país bastante ocidental, as pessoas consumiam cultura do ocidente, por exemplo, as mulheres não usavam o véu ou burcas, os homens podiam

usar camisetas de bandas musicais, as crianças podiam assistir desenhos animados, não era proibido maquiagem, nem baralhos ou música americana, não existia censura cultural.

A obra relata que a revolução popular conseguiu derrubar o imperador (xá) e o povo votou por uma república islâmica do Irã. Desde então o Irã é governado por uma autoridade religiosa islâmica (aiotolá), o que significa que o Estado não é laico, não há diferença entre governo e líder religioso, as leis do país são as leis do islamismo. Nessa toada, o Irã se fechou para o ocidente, e a população passou a seguir rigorosas regras de conduta e vestimentas.

Essas mudanças aconteceram de forma rápida e coercitiva. Marji estudava numa escola laica, onde os meninos e meninas estudavam na mesma sala de aula, as roupas que usavam eram roupas ocidentais e de um ano para o outro ela precisou estudar em uma escola onde só podia ter meninas na sala de aula e todas tinham que se cobrir com véu os cabelos, pois na concepção do novo regime imposto os cabelos descobertos das mulheres seduziam os homens. Na sala de aula de Marji, as professoras ensinavam as leis islâmicas, como elas deveriam se comportar.

Marji foi educada com valores marxistas e as suas referências de mulheres (mãe e avó) se posicionavam com uma postura feminista diante da vida, o que possivelmente a influenciou. Evidentemente a internalização do novo regime não foi um processo pacífico dentro da mente de Marji, haja vista que ela era uma pequena revolucionária, questionadora e preocupada com as questões sociais. Marji foi crescendo com esse desejo revolucionário de mudar o mundo, querendo saber cada vez mais da história de sua família que enfrentou várias revoluções e assim questionava a ditadura islâmica. Diante do cenário de guerra e da própria postura autêntica e subversiva da garota, seus pais resolveram mandá-la para Viena, Áustria, aos 14 anos, período que retrata sua adolescência e estudante do colegial.

Por mais que Marji tivesse uma postura desafiadora e diferente da maioria das figuras femininas de seu país, quando foi morar na Áustria se deparou com um outro mundo de liberdade tanto nas vestimentas quanto nas condutas: sexual, opinião, expressão. Por outro lado, também se deparava com a discriminação do ocidente em relação ao islâmico, a associar negativamente com o terrorismo, a repressão, o que denotava falta de empatia, dificuldades de entender Marji como ser humano que tem as mesmas inquietações, angústias e necessidades do ocidente. Diante deste cenário Marji para se sentir integrada ao grupo como estratégia de sobrevivência mente sobre a sua linhagem, sua identidade persa. Aqui podemos pensar sobre o conceito da interseccionalidade Marji mulher e Marji mulher persa. A sobreposição de duas identidades que se cruzam e oprimem.

No desenrolar da história, Marji retorna ao Irã, onde ela estuda na faculdade, se casa e depois se divorcia, antes de se mudar para França. Nesse momento a leitura permite compreender sentimentos de pertença, apresenta para os leitores que a garota se tornou estrangeira em seu próprio país. Marji, se encontrava no não lugar - a margem, a margem no sentido de não pertencimento, pois a personagem não pertencia ao ocidente por mais que seus pensamentos fossem aliados com o mundo ocidental, o ocidente não a considerava parte do seu povo, e por outro lado, também não conseguia pertencer a cultura imposta em seu país.

O casamento foi uma saída para poder viver sua liberdade sexual, todavia após estar casada se sentiu presa. A saída era o divórcio, sua família consentiu, porém, a sociedade iria julgá-la e desrespeitá-la. A obra traz a conversa de Marji com a amiga que orienta que a mulher divorciada é vista com má reputação o que permite que os homens façam investidas e as desrespeitem. Já na conversa com a avó, Marji é incentivada a se separar, fortalecendo Marji na condição de sujeito e não de objeto.

Considerações Finais

O romance gráfico *Persépolis* (2007) é uma obra bem relevante para pensar a atualidade, perante aos acontecimentos que envolvem a onda conservadora que tem se instalado em muitos lugares, inclusive no Brasil. Onda conservadora que se baseia no moralismo religioso e que encobre movimentos de antimigração, xenofobia, antiislamismo.

A autora aborda criativamente a representação da mulher iraniana, e para além do Irã, Marji representa a devastação do feminino em qualquer lugar do mundo, quando se pensa na estrutura patriarcal. A mulher não é dona de si mesma, encontra-se em uma posição de objeto, não fazendo suas escolhas, mas se submetendo as escolhas dos quais os sistemas de exploração centrados nos homens tentam disciplinar e apropriar-se do corpo feminino (Federici, 2017).

O nome Marjeane, sua pronúncia lembra margem, o interessante é que parece que a personagem se encontra nesse lugar de não pertencimento, isto é, a margem de sua cultura de origem e a margem da cultura ocidental com a qual ela tem afinidade. Ela não pertence ao ocidente, mas tão pouco pensa como no oriente. Isso nos permite pensar a interseccionalidade, pensar nos indivíduos marginalizados, que sobrepõem identidades que por vezes sofrem duplamente descriminalização e preconceitos e tem que lidar com o peso de identidades que se entrelaçam. A personagem Marji exemplifica esse termo, haja vista que pertence a categoria mulher, por isso sofre preconceitos e desvantagens em relação ao gênero masculino, para além do gênero, ela também pertence a categoria persa, sendo persa sofre os ataques de muitos do ocidente por generalizar negativamente, confundi-los com os árabes e com o terrorismo, e por

último ela também pertence a categoria islâmica, o que faz receber ataques de intolerância religiosa .

Persépolis é um exercício de empatia e alteridade, faz compreendermos que as pessoas em diferentes culturas, etnias, religiões passam por necessidades, angústias e inquietações como qualquer outro ser humano e em qualquer lugar do mundo.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade**. Coordenação Djamila Ribeiro. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Boitempo Editorial, 2021.

CRENSHAW, K. (1991). **Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color**. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299. doi:10.2307/1229039.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. *Revista estudos feministas*, v. 10, p. 171-188, 2002.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Editora Elefante, 2023.

LACAN, J. (1998). **A significação do falo**. In J. Lacan. *Escritos* (pp. 692-703, V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Original publicado em 1958).

LACAN, J. (1985). **O Seminário 20: mais, ainda** (2a ed., M. D. Magno, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Original publicado em 1972-73).

SATRAPI, M. (1969). **Persépolis** (trad. Paulo Werneck). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOLER, Colette. **O que Lacan dizia das mulheres**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2005.

4. O PASSADO E O PRESENTE DOS INDÍGENAS NA FICÇÃO HISTÓRICA DE COELHO NETO

Gustavo Krieger Vazquez

Introdução

Coelho Neto (1864–1934), nascido em Caxias, Maranhão, filho de um português e de uma indígena¹, teve uma carreira longa e frutífera, tendo publicado dezenas de livros dos mais variados, contando romances, contos, crônicas, peças de teatro e discursos. Seus temas também percorreram amplo espectro, com sua obra sendo formada por romances psicológicos, horrores góticos, fantasias, orientalismos, regionalismo, denúncias à escravidão, textos morais, eróticos, religiosos, entre outros.

Apesar da filiação do autor, um tema menor em sua obra, e também raramente considerado em estudos feitos sobre ela, é o indigenismo. Corrente literária que já não possuía a força literária da época de José de Alencar, as ficções que tratavam dos indígenas brasileiros chegaram a proporcionar alguns contos e estofo narrativo para dois romances do autor maranhense, *Miragem* e *O rajá de Pendjab*. A partir do estudo dessas duas obras e de três de seus contos, buscaremos compreender alguns aspectos da forma como Coelho Neto compreendia a população indígena, como enxergava sua posição histórica e social, sua posição em relação à dominação do povo branco, e que futuro estaria reservado a ela.

Os contos

Apesar de o primeiro livro publicado por Coelho Neto ter sido *Rapsódias*, de 1891, o autor iniciou sua carreira literária dez anos antes, mais precisamente em 17 de dezembro de 1881, com o poema “No deserto”, publicado em *Jornal do Commercio* (p. 3). Alguns anos depois, em 1886, tentou desenvolver, sem sucesso, a sua obra mais antiga em que buscou retratar o povo indígena. Com a publicação iniciada em 18 de dezembro de 1886 em *A Vida Moderna*, sob o pseudônimo de Blanco Canabarro, *Guanabara* seria a “história do Brasil antediluviano” (04/12/1886, p. 175). Abandonada após alguns capítulos, a ficção foi reiniciada em 07/04/1894 no periódico *A Semana*, assinada agora por Coelho Neto, mas também abandonada inconclusa.

¹ Chamava-se Ana Silvestre; nas palavras do neto Paulo, era uma “índia civilizada” (COELHO NETO, Paulo, 1942, p. 23).

Guanabara foi romance jamais finalizado onde o autor quis reestruturar e contar sobre o que julgava serem lendas próprias de um povo; porém, acabou realizando isso não de fontes diretas, mas através das lentes do homem ocidental culto e religioso. No romance, Coelho Neto busca contar uma espécie de gênese do mundo a partir do povo indígena. Após a criação dos mundos, há Guanayra, um anjo feminino vivendo no paraíso, que recebe de “Deus” — que é chamado de “Pai” por ela (*A Semana*, 14/04/1894, p. 291) — a missão de povoar o planeta. Em sua jornada, encontra-se com Anhangá, “deus tristonho”, um adversário desse “Deus Pai”, que acredita, por utilizar a razão, ser aquele “quem há um dia de conquistar o Céu” (21/04/1894, p. 300). Ambos acabam tendo um filho antes de a história ser abruptamente interrompida na data de 30/06/1894, com um aviso de continuação que nunca foi cumprido. Em outras palavras, para explicar o que enxergava como sendo uma cosmogonia indígena, Coelho Neto utilizou-se de conceitos cristãos — o Deus do monoteísmo, um equivalente à história de Adão e Eva, e um personagem possuindo certas características de Lúcifer.

Entre a primeira e a segunda tentativa de desenvolver *Guanabara*, o autor escreveu “Cântico selvagem”, publicado no periódico *A Republica* em 07/05/1890. O conto busca descrever a reação de um grupo de indígenas brasileiros ao ver, pela primeira vez, as caravelas dos invasores/exploradores europeus. Apesar de continuar fazendo uso de alguns conceitos errôneos, como a ideia de que os indígenas cultuavam um deus único, “Tupã”, o autor buscou descrever como os nativos compreendiam os invasores a partir do que já conheciam. Por exemplo, as naus eram “alciones” grandes ou pequenas; os soldados pareciam “pirilampos”, dado os elmos brilhantes que usavam.

Não muito tempo após os primeiros contatos entre nativos e invasores, ocorre a desgraça: os indígenas são conquistados, com “terras e almas, mares, flores e crenças, tudo possuído pelos estrangeiros”, com isso perdurando até os dias de então, com os nativos ainda lamentando a época em que o continente americano “abriu os braços e cedeu o seu amor aos fortes”. A ideia de um povo conquistado é transmitida com tristeza, até mesmo saudosismo, sem deixar de indicar a sensação de uma derrota que os indígenas não poderiam ter evitado. A chegada dos europeus iniciou um declínio que se estendeu lentamente, mas sem possibilidade de recuperação.

Essas duas obras fazem parte de uma grande quantidade de contos e crônicas que Coelho Neto jamais organizou em livros. Apesar de sua obra publicada ser, por si só, consideravelmente extensa, sua escrita quase que diária para periódicos, e a multiplicidade de temas que buscou retratar, geraram uma produção bastante alta, com qualidade variável e, incluindo, obras que foram abandonadas incompletas, como foi o caso de *Guanabara*. Apesar de soar um pouco

exagerado, Paulo Coelho Neto, seu filho, afirma que o pai publicou 120 obras, e que, se fossem compiladas todas as crônicas e artigos que ele escreveu em periódicos e folhetins, o número ficaria entre 280 e 300 (Coelho Neto, Paulo, 1942, p. 143).

Mais significativo na bibliografia de Coelho Neto é o conto “O enterro”, publicado em *Sertão*, de 1896. Embora menos conhecido que outros contos dessa obra, como “Firmo, o vaqueiro”, presente em várias coletâneas do autor, ou “Mandoví”, criticado por Antonio Candido no famoso ensaio “A literatura e a formação do homem”, “O enterro” possui valor. O conto trata do isolamento social fruto das diferenças raciais e de crença em um vilarejo do sertão. A história abre com uma longa descrição da fictícia vila de Itamina, denunciando, tanto nos homens, animais e até mesmo nos aspectos geográficos, cansaço, tristeza e certa morbidade. A luz do sol é “cáustica”, cabras berram “com melancolia”, um boi olha “contemplativo e tristonho” para o céu, até mesmo o rio corre “murmuroso, pesado e sonolento” (Coelho Neto, [1914], p. 79 e 80). Por esse cenário deprimente passa uma tropa, uma mulher recolhe as roupas pois uma tempestade se aproxima, um sino dobra — é o enterro de Teçaï, velha indígena com fama que percorre aquelas terras: seria uma bruxa, capaz de fazer estrelas caírem do céu com o mero olhar.

Poesias locais exaltam a origem supostamente mística da personagem:

“Teçaï. a mãe das lágrimas, diziam em trovas os poetas sertanejos, era filha da iara Poranghi, fecundada por um raio da lua nova de agosto. Nascera na madrugada de uma sexta-feira, à hora do primeiro cantar do galo. Na mocidade seus olhos tinham o poder de envenenar os homens e eram tão fortes que, se se levantavam para o céu, as estrelas de Deus caíam moribundas.”
Era por isto que em Itamina, à noite, quando esfuziava uma estrela cadente, os rústicos, persignando-se, diziam:
— Mais uma vítima dos olhos de Teçaï! (Coelho Neto, [1914], p. 83).

Canções exaltam sua beleza (“Nos cheirosos cabelos de Teçaï, negros, longos e sedosos, nascem rosas e cravos, lírios e bogaris.” (Coelho Neto, [1914], p. 84), embora “ninguém se gabou jamais de a ter possuído”. Se é “respeitada”, é “pelas suas pragas e malefícios”, “pelo terror da lenda” (p. 83). Apesar da fama, leva uma vida solitária. Conversa com a lua e as águas, “numa linguagem singular”, que podemos deduzir que é sua língua nativa; um borrego malhado “é seu único amigo” (p. 84); além daqueles que carregam seu cadáver, é o único ser vivo que acompanha o cortejo fúnebre.

O narrador aponta dois posicionamentos em relação à mulher e sua morte. Enquanto a igreja “abençoava a bárbara” através do gemer do sino, o céu com suas nuvens escuras “parecia trancar-se para não receber a alma infiel da índia feiticeira”. Essa segunda posição parece ser

um indicativo do narrador da opinião dos habitantes locais, e não da sua própria, pois, logo em seguida, ele aponta, com ironia, que “os piedosos cristãos da Itamira” (Coelho Neto, [1914], p. 84) nem um caixão foram capazes de oferecer à morta — o corpo está sendo carregado em uma rede que a própria Teçaï fez. Então o céu se abre, raios cortam o céu, a tempestade cai. Cada um corre para um lado, com apenas o borrego permanecendo sob o aguaceiro, o sino ainda a bater.

A retratação social que “O enterro” descreve é Teçaï como tendo sido uma excluída daquela sociedade rural — com língua e religião diversas, é julgada feiticeira e evitada. Sendo indígena, é compreendida pela lente cristã da maioria, e não por suas próprias características e cultura do seu povo. No conto, é evidente que a igreja é vista como sendo menos indiferente e preconceituosa que o povo local — somos informados de que é ao lado da igreja que ela possuía uma horta, entendendo-se que foi a igreja lhe cedeu o uso. A própria posição do narrador tende a estar ao lado da instituição e contra o povo rural, algo corrente nas obras de Coelho Neto. Embora, deva ser notado, não há um padre no cortejo fúnebre; apenas a entidade “igreja” é mencionada.

O que é narrado em “O enterro” é uma relação paradigmática dos conflitos ocorridos no interior do país entre sertanejos e indígenas. No que tange os embates religiosos, o pensador Darcy Ribeiro, em seu longo estudo de 1970 intitulado *Os índios e a civilização*, explica da seguinte maneira:

O cristianismo rústico dos brasileiros e as concepções religiosas dos índios se defrontam sem se fundirem e também sem entrarem em conflito, como corpos ideológicos correspondentes a duas entidades étnicas distintas: os “cristãos” e os “índios”. Estes últimos não podem ser convertidos por nenhuma façanha intelectual [...]. A conversão só é concebível como resultado da assimilação, e, onde esta não der, o índio manterá sua religiosidade original, se praticável [...]. (Ribeiro, 1977, p. 406).

No conto, não há assimilação; da incomunicabilidade da esfera religiosa advém a incomunicabilidade social quase total. Apesar da dita beleza passada, nem por isso Teçaï teve alguma relação de amizade ou amor com os habitantes locais. Seus encantos não foram divididos, tornando-se substrato para contos e cantigas, assim como seus costumes e hábitos passaram a ser vistos como atividades de uma feiticeira cujos saberes não foram transmitidos a ninguém. Ao contrário de outras obras de Coelho Neto onde há elementos fantásticos (p.e., “Assombramento”), ou onde conhecedores de saberes exotéricos influenciam para o bem ou para o mal a comunidade (p.e., “Os velhos”), e que contam, de forma metafórica, sobre relações

disfuncionais entre os indivíduos, em “O enterro” são os próprios sertanejos que criam o terror que os assusta, algo sem relação com o indivíduo real que sofre com o preconceito.

Os romances

De acordo com alguns críticos como Brito Broca (1981, p. 182–183) e Wilson Martins (2010, p. 121), e inspirados em trechos dos dois *roman à clef* de Coelho Neto, *A conquista* (1899) e *Fogo fátuo* (1929), o escritor maranhense buscou construir, em determinado momento de sua carreira, uma história do povo brasileiro. De fato, de acordo com um artigo publicado em *Folha do Norte* (PA, em 07/02/1897), o autor afirma que “chegou a pensar na execução de uma grande obra literária que fosse uma apoteose da nossa vida histórica — dez grossos volumes sendo o primeiro: Vera Cruz e o último Quilombo...”, para o qual buscou, infrutiferamente, apoio governamental. Assim como vários outros de seus projetos, esse seria abandonado, sendo posteriormente transformado em questões narrativas em *Fogo Fátuo*, como se fosse um plano da personagem Anselmo Ribas, alter ego de Coelho Neto:

Naquele remanso, sim, poderia realizar, serena e caprichosamente, a obra monumental cujo plano gizara — toda a história da Pátria condensada em uma série de romances, desde a hora em que a chusma das caravelas de Cabral a despertou do encantamento até o dia, sobre todos glorioso, em que ela dignificara a bandeira, substituindo-lhe no pano a mancha da escravidão pelo símbolo da República. (Coelho Neto, 1929, p. 281).

Embora tenha sido plano inconcluso, abandonado por falta de apoio, temos, em sua obra, pelo menos dois romances que correspondem ao que se entende, nos dias de hoje, como sendo ficções históricas: *Miragem*, de 1895, e *O rajá de Pendjab*, de 1898 (ambos antecedem o projeto conforme anunciado — *O rajá* começou a ser publicado em periódico em 1896). Coincidentemente, em ambos se encontra a temática indigenista.

Na primeira obra, a presença indígena é menor. Há um momento da narração em que o protagonista, Thadeu, alista-se como soldado e viaja por áreas onde ocorreu a Guerra do Paraguai, assentando em um destacamento em Corumbá, perto do forte Coimbra. Lá, inicia um relacionamento com Maria Bárbara, filha de uma indígena chamada Nhá Chica:

Quando não estava nas alpondras batendo roupa, com o pito nos beiços, andava pelos matos catando ervas e raízes para mezinhas ou por aqueles recantos de pobreza benzendo crianças quebrantadas, bicheira de gado, “maldita” ou estupor, curando mordedura de cobras ou fazendo partos. Não faltava a velório e para tirar reza não havia outra.

Nhá Chica era tudo, assim nos palhais como nas casas ricas, sempre com o seu rosário, mais virtuoso em curas do que todos os remédios de botica. (Coelho Neto, 1921, p. 166).

Ela e filha são católicas e fazem parte da comunidade — ao contrário de Teçaï em “O enterro”, Chica divide seus saberes; ao mesmo tempo, é convertida à religião dominante, o que a faz ser aceita.

Enfim, Maria Bárbara engravida de Matheus; antes do nascimento, ele precisa retornar à Capital Federal com sua tropa. Lá, presencia a Proclamação da República. Apesar de expressar o desejo de trazer Bárbara e seu filho para junto de si, sente-se compelido a antes ir a Vassouras, sua cidade natal, para ver mãe e irmã que lá ficaram, e onde acaba por falecer de tuberculose.

Apesar de a relação entre o interiorano e a indígena ser narrada como sincera, com Matheus vendo-se incapaz monetariamente de rever a mãe de seu filho e sentindo saudade, a presença de Maria Bárbara é não mais que um fato secundário na jornada do protagonista, e que não produz efeitos posteriores. A questão indígena mostra-se de relevância menor, como pensamento posicionado em um segundo plano do desenvolvimento da narrativa como um todo.

Por fim, *O rajá de Pendjab*, obra extensa, lida com a questão indígena de forma mais rica. O romance é dividido em três seções; no início de cada uma delas, temos o desenvolvimento das personagens ficcionais de forma a situá-las em eventos históricos então descritos e, em alguns momentos, suas relações com personalidades históricas. Em resumo, após as bases históricas e o posicionamento das personagens nelas, cada parte da obra segue até o seu fim com a trama ficcional, sem maiores considerações históricas a partir de então: na primeira, Gonçalo Peres é traído pela irmã e pelo amante dessa, que o matam e herdaram sua fortuna; na segunda parte, Parajara, que adotou Selva, filha de Gonçalo, conhece Frei Angelo, com quem arquitetam um plano de vingança; na terceira parte, Selva, disfarçada de indiano (o rajá do título), realiza sua vingança. As transições entre relatos históricos e desventuras ficcionais são feitas sem saltos, de forma a atrair o leitor pela trama sem perder a base que lhe fornece credibilidade, o que, de acordo com Fernández Prieto (2003, p. 102), cumpre um dos objetivos da ficção histórica romântica: “la verosimilitud y el didactismo, sustentados ante todo en el respecto a los datos y a las versiones de la histografía sobre personajes e acontecimientos narrados”.

No primeiro capítulo da primeira parte da obra, temos a descrição das atividades dos bandeirantes, com Gonçalo Peres, fictício, tendo participado na Guerra dos Emboabas ao lado de Nunes Viana e contra Domingos da Silva Monteiro, evento e personalidades históricos. Uma

personagem secundária, mas importante, é Parajara, indígena “forte e intrépido, da raça tamoia” (Coelho Neto, 1927a, p. 12), que é extremamente fiel a Gonçalo Peres, ajudando-o em todas as oportunidades. Apesar de bem desenvolvido, não deixa de ser sempre subserviente, um suporte para as vontades e conflitos que se concentram ao redor do líder branco.

Sobre o povo indígena em geral, vale considerar uma descrição das crenças religiosas seguidas por raças diversas que se encontram em um agrupamento: “Os negros, na sua linguagem bárbara, invocavam os seus ídolos; os índios, grugrulhavam pensando, talvez, nas suas divindades florestais, e os do Reino, com o nome doce de Jesus nos lábios [...]” (1927a, p. 28–29). Se de um lado o nome de Jesus é “doce”, os indígenas mostram-se pouco explorados, o que é denunciado pelo “talvez” — não é o caso de esmiuçar muito a fundo essas “divindades florestais” que recebem não louvores ou adorações, mas grugrulhos; os negros, por sua vez, possuem uma língua bárbara, e não cultuam deuses representados por ídolos, mas os meros ídolos. Em suma, as crenças das raças não dominantes são diminuídas pelas palavras do narrador.

A segunda parte do romance inicia com o narrador descrevendo a história dos índios tamoios, expulsos do litoral pelos colonizadores no início da Colônia, além das atividades dos missionários católicos — e, respectivamente, as personagens fictícias Parajara, “neto de Guaxará, último chefe da nação tamoia” (Coelho Neto, 1927b, p. 76) e Frei Angelo. As descrições históricas e antropológicas fornecem vários dados sobre esse povo. Por exemplo:

Construíam solidamente as suas ocaras, cercando-as duma caiçara apuada e, como eram dados à música e à dança, quando repousavam das guerras ou no regresso da caça ou da pesca, reuniam-se no terreiro e, ao som agudo dos tembis, ao chocalhar dos maracás estrídulos, improvisavam e bailavam freneticamente.

No lábio inferior traziam um osso atravessado e, nos dias de festa, cobriam-se de vistosas plumagens servindo-se de armas bizarramente sarapintadas e emplumadas. (Coelho Neto, 1927b, p. 7).

Há ricas informações nessa parte do livro, e poderia ser objeto interessante de estudos mais aprofundados: o quanto Coelho Neto retirou suas informações de livros históricos de sua época, de dados então recentes, o quanto inventou etc. Porém, *O rajá de Pendjab* é uma das obras menos lembradas de Coelho Neto, raramente sendo sequer citada por estudiosos posteriores;² como havíamos apontado, a corrente literária indianista estava enfraquecida na

² Wilson Martins (2010, p. 62–63) é um dos poucos a resumir e contextualizar a obra. Mesmo Brito Broca, entusiasta da obra de Coelho Neto, questiona se *O rajá de Pendjab* possuiria “alguma importância na obra de Coelho Neto” — logo respondendo: “acredito que não” (BROCA, 1981, p. 187).

época em que o romance foi escrito; além disso, mesmo dentro da própria obra, a questão indígena é mais um adorno enriquecedor do que base fundamental da trama.

Na terceira parte do romance, é descrita a mineração de diamantes em Minas Gerais de modo amplo, e do arraial do Tijuco (atual Diamantina) de modo particular. Além das descrições físicas e de costumes da vila, as personagens ficcionais frequentam a chácara de Xica da Silva; o amante dela, João Fernandes (histórico), interage com elas. O primeiro capítulo da terceira parte também conta com um recurso utilizado no romance histórico: o embasamento através de um documento. O narrador oferece uma longa citação de uma crônica de 1868 sobre Tijuco — *Memórias do distrito diamantino*, de Felício dos Santos (Coelho Neto, 1927b, p. 151–165).

Em relação aos indígenas, parte mais marcante é o final. Com Selva morta, Parajara e esposa, Poranga, não veem mais razão para continuar entre os brancos. Conversando com Frei Angelo, informam que voltarão à floresta “para tentar reunir os seus irmãos que andam errantes, fugindo às algemas dos brancos”. Porém, não é com um sentimento de reconstrução, mas de declínio; os indígenas “nascidos à sombra da cruz” com quem irão se encontrar “são espúrios da raça”. Então, ao ouvir o canto de uma acauã, Parajara diz que aquele “Pode ser o sinal da morte dos últimos tamoios. Ninguém foge ao destino.” (Coelho Neto, 1927b, p. 338–339). É como uma confirmação da informação anteriormente dita de que Guaxará foi o “último chefe da nação tamoia”.

Em suma, sobre a questão indígena, temos uma interessante descrição de sua história, e personagens que não possuem tramas próprias, mas que apenas auxiliam os protagonistas brancos; ou, em outras palavras, informações sobre algo passado, ou que, no momento da narração, não geram desenvolvimentos por si.

Considerações finais

Coelho Neto dedicou algumas poucas mas curiosas obras ao povo indígena, conforme vimos: certos momentos da segunda parte de *O rajá de Pendjab*, que conta a história dos tamoios e suas relações com os missionários; o conflito entre o povo rural e o indígena no conto “O enterro”, de *Sertão*; uma personagem menor em *Miragem*; o incompleto romance *Guanabara*, que utiliza a noção de um suposto deus único para os indígenas; “Cântico selvagem”, sobre a chegada dos europeus e o fim da civilização original; além disso, havia uma obra planejada, jamais concluída, e da qual não há resquício algum, chamada *Poranduba*, “um livro de contos indígenas” (*Jornal Pequeno*, PE, 04/07/1925). Em todos os casos, sempre foi algo esquecido, abandonado ou menor dentro da obra onde se encontra, como se fosse um tema que o autor nunca tivesse conseguido desenvolver a contento.

Mesmo com esses poucos exemplos, é clara a ideia corrente de serem os indígenas um povo do passado. *O rajá de Pendjab* é histórico, indicando a decadência dos tamoios; *Guanabara* é uma fantasia de gênese; “O enterro”, único conto regionalista do autor maranhense em que há de fato uma indígena, trata da morte dessa, uma solitária, a última de uma linhagem; em suma, paradigmas do que é afirmado em “Cântico selvagem”: “as galeras venceram. Nada mais resta da pátria primitiva”. Tudo isso é eco ficcional de ideia premente na época e que foi diretamente apontada por Machado de Assis em “Instinto de nacionalidade”, quando é afirmado abertamente que a “civilização brasileira não está ligada” à “raça extinta” (Assis, 2014, p. 218). Darcy Ribeiro define esse tipo de atitude como “absenteísta”, tomada por aqueles que “postulam a inevitabilidade do contato, da deculturação e da desintegração progressiva das culturas tribais, seguidas, necessariamente, da extinção do índio como etnia, e da incorporação dos remanescentes” (Ribeiro, 1977, p. 195). Coelho Neto foi, de fato, descendente de uma remanescente desculturada, não tendo carregado consigo nenhuma tradição ou mesmo admitido sua própria linhagem. Pode-se dizer que foi, acima de tudo, filho de sua época.

Referências

- ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. In: GIL, Fernando Cerisara. **Ensaio sobre a formação do romance brasileiro**. Curitiba: UFPR, p. 217–225, 2014.
- BROCA, Brito. **Ensaio da mão canhestra**. São Paulo: INL, 1981.
- COELHO NETO. **Sertão**. 3a ed. Porto: Chardron, [1914].
- COELHO NETO. **Miragem**. Ed. definitiva. Porto: Chardron, 1921.
- COELHO NETO. **O rajá de Pendjab**, vol. I. 2a ed. Porto: Chardron, 1927a.
- COELHO NETO. **O rajá de Pendjab**, vol. II. 2a ed. Porto: Chardron, 1927b.
- COELHO NETO. **Fogo fátuo**. Porto: Chardron, 1929.
- COELHO NETO, Paulo. **Coelho Neto**. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1942.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. **Historia y novela: poética de la novela histórica**. 2a ed. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2003.
- MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**, vol. V. Ponta Grossa: UEPG, 2010.
- RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização**. 2a ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

5. DA PALAVRA À IMAGEM: “A FESTA DOS ENCANTADOS”, UMA LENDA, UM FILME

Milena Aguiar Soares

Tamyres Conceição da Silva

Introdução

Diante do atual cenário de valorização e promoção da diversidade cultural no Brasil, percebe-se a ausência de um ensino literário que inclua a história, a cultura, a literatura indígena. Considerando o atual cenário em que há uma visibilidade maior em torno dos povos originários, considera-se relevante que obras literárias indígenas sejam inseridas e trabalhadas nas salas de aula das escolas públicas.

É notório que há uma desvalorização da cultura e das tradições dos povos indígenas desde a época da invasão, com uma tentativa de apagar as raízes desse povo. A literatura surge então como uma forma de manter as raízes vivas e uma maneira de levar essa cultura indígena para as salas de aula, quebrando estereótipos e preconceitos que foram criados desde os primórdios. Cosson afirma que:

“Nesse caso, a literatura pressupõe um engajamento político que se efetiva pela valorização de autores e obras que representam e dão voz e protagonismo àqueles que foram e ainda são socialmente excluídos e discriminados por suas diferenças em relação à sociedade patriarcal e desigual.” (Cosson, 2020, p.101)

Nas afirmações de Cosson (2020), percebe-se que a literatura vem como uma forma de romper barreiras de preconceitos e gerar acesso a obras quase sempre ausentes e, por consequência, pouco exploradas nas salas de aula. A literatura indígena tem sua importância ao dar voz para esse povo que já foi tão silenciado, além de gerar uma educação multicultural, formando cidadãos que respeitam e valorizam a cultura do outro mesmo que esta seja diferente da sua realidade cultural.

Nesse contexto nota-se que as mídias sociais são uma importante ferramenta para a disseminação dessa literatura, seja em sua forma escrita ou animada, pois, o mundo hoje em dia gira em torno da era digital, e esses meios de comunicação se fazem necessários nas salas de

aula como forma de ensino para atrair a atenção e o gosto dos alunos por essa cultura indígena, segundo Loizos, 2003:

“O mundo em que vivemos é crescentemente influenciado pelos meios de comunicação[...] socialmente o visual e a mídia desempenham papéis importantes na vida social, política e econômica.” (Loizos, 2003, p.138 apud UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAÍ, 2011, p.39,40).

Portanto, objetiva-se levar ao público estudantil a literatura indígena através do livro e da animação “A festa dos encantados”, e com isso mostrar suas culturas, crenças e rituais. Além disso, fomentar a curiosidade dos alunos sobre contos e lendas da literatura indígena, e ressaltar a importância dessa cultura, valorizando as histórias contadas pelos seus ancestrais. Esse trabalho se justifica ao trazer para os holofotes assuntos transversais tão importantes como a valorização da cultura indígena, bem como, sua língua, suas festividades, contos e lendas, além de promover uma educação multicultural.

A literatura indígena

Ao refletir acerca da literatura indígena, é importante ressaltar, que, embora a lei 11.645/2008 determine que a disciplina de História e cultura Afro-brasileira e indígena, esteja presente nos currículos das escolas brasileiras, falar sobre esse tema ainda é navegar em um mar novo e pouco explorado para muitos educadores e acadêmicos/pesquisadores. Ainda convém lembrar que todos têm o direito de descobrir e ler sobre as diversas culturas e povos existentes no Brasil. Ter acesso a essa literatura é uma forma eficaz não só de conhecer visões de mundo diferentes, mas também de aprender a valorizar e respeitar o outro, promovendo então leitores multiculturais.

Em um país com uma diversidade cultural extensa como o Brasil torna-se essencial que toda criança e jovem tenha conhecimento das histórias, poemas, lendas e contos do seu país e a única forma de garantir acesso a essa literatura e cultura ancestral é promovendo a formação de leitores, pois a leitura é o melhor meio de acesso a informações, de acordo com Bellenger, “a leitura é o ponto de partida da ação” (1979, p.10 apud Breves, 2002, p.26). Vale lembrar que ao citar conhecer a literatura brasileira envolve uma literatura produzida e oriunda de povos originários e não só de obras consideradas canônicas.

As narrativas indígenas retratam a vida e o cotidiano das aldeias, além dos contos, mitos, costumes, rituais, e cânticos que são contados oralmente nas aldeias. Sendo assim a literatura produzida pelos indígenas das mais diversas etnias espalhadas geograficamente pelo Brasil, merece destaque e visibilidade nas escolas e universidades, pois proporciona o conhecimento

da cultura indígena para os não indígenas além de “contribuir com a preservação, documentação e revitalização linguística e literária das culturas indígenas” (Castro e Guajajara, 2020, p.254). E ainda promover o respeito e a valorização da cultura dos povos originários.

A literatura indígena, que, é desenvolvida pelos próprios indígenas tem o seu valor e destaque, não só pela riqueza de valores ancestrais que seus autores carregam em si, mas por ter em sua construção uma carga de personalidade própria e com uma relação de multimodalidades em que a palavra escrita/impressa interage com as imagens/ilustrações, ou mesmo com os sons da natureza, com o intuito de despertar a imaginação no leitor. As obras de literatura indígena carregam uma grande bagagem linguística pois em sua maioria são escritas em textos bilíngues elaborados em língua nativa e em língua portuguesa mantendo assim as raízes linguísticas dos povos indígenas. “O acesso ao texto que em seu idioma de origem ajuda a combater o silêncio ao qual muitos grupos, sobretudo os indígenas, estiveram fadados ao longo da história literária brasileira” (Castro e Guajajara, 2020, p.257), assim a apresentação de uma obra indígena em sala de aula promove uma educação linguística de respeito às línguas nativas.

Além de promover a formação de leitores a literatura indígena proporciona também a leitura de outras formas de discursos além da palavra, como a imagem seja ela no livro ou em uma animação, o som, a música, os gestos. Por ser em sua maioria lendas e mito, a literatura indígena pode despertar essa curiosidade e trazer a atenção do leitor para a obra literária. No que se refere a ilustrações, elas estão presentes em quase todas as obras literárias indígenas em especial às que são produzidas para o público infantil e infanto-juvenil. Há uma história nas ilustrações que se relacionam com as palavras e levam o leitor para um imaginário que desperta um arcabouço de significados.

Breve contexto do povo Tenetehara Guajajara

Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) coletados no ano de 2010, há cerca de 305 diferentes etnias indígenas espalhadas pelo Brasil. Ao contrário do imaginário que acredita que não há subjetividade entre os povos originários, cada um desses possui sua cultura, costumes, festividades e crenças. De acordo com Guajajara (2022), a organização da enorme diversidade dos povos acontece por meio do tronco linguístico. No território nacional há dois grandes troncos linguísticos, o Tupi-Guarani e Macrojê. Pertencente ao tronco Tupi-Guarani, o povo Guajajara habita o território maranhense.

A sociedade Guajajara também é conhecida pelo nome Tenetehara – mais comum entre o mencionado povo – que também se refere ao povo Tembé, habitantes do estado do Pará. Esse

fato justifica-se devido a migração que ocorreu no século XIX de alguns Tenetehara para área que atualmente faz fronteira com os estados do Pará e Maranhão. Desse modo, os migrantes receberam o nome de Tembé e os que permaneceram no território foram nomeados Guajajara – que significa dono do cocar. (Gomes, 2002, p.49 apud Guajajara, 2022, p.33). Sendo uma das mais numerosas etnias indígenas, tais sujeitos ocupam a extensão de terras: Araribóia, Bacurizinho, Canabrava, Caru, Governador, Lagoa Comprida, Morro Branco, Pindaré, Rodeador e Urucu-Juruá. (Castro, Camargos e Guajajara, 2019, p.5)

Os indígenas dessa etnia os quais vivem em aldeias, possuem aspectos organizacionais de sociedade, cultura, crença e festividades próprias. O líder da comunidade é denominado cacique – figura respeitada e admirada pelos demais ocupantes da aldeia. As famílias que lá residem, atualmente, são formadas por pai, mãe e filhos. Entretanto, no passado um homem poderia formar uma família com mais de uma mulher, prática conhecida na sociedade não indígena como poligamia. (Guajajara, 2022). Além dessas características,

“A economia Tenetehara é formada pela agricultura, coleta, extração de produtos naturais, além da caça e pesca. A agricultura se dá por meio dos plantios em roças, para a formação desta, a mata é derrubada e queimada, os trechos derrubados são usados por dois ou três anos e depois abandonado. A mata secundária que se desenvolve como a capoeira é considerada inferior para a agricultura. Há uma variedade de plantas cultivadas pelos Tenetehara, como: milho, feijão, abóbora, cará, melancia, amendoim, fumo, algodão e mandioca.” (Guajajara, 2022, p.36).

O povo Tenetehara também é conhecido por suas festividades. Uma dessas é denominado de festa da menina moça ou moqueado, acontece quando as meninas menstruam. O evento marca a transição de menina para mulher. Outra festividade é a festa dos rapazes que simboliza a mudança de menino para homem. Ambas conhecidas por cantigas e banquetes podem chegar a 24 horas de duração. Há também a festa do milho, que antecede a colheita, e a festa do mel.

A crença dos indígenas, de acordo com Guajajara, (2022) é depositada em espíritos da natureza que podem trazer tanto o bem como o mal tais como “Y Izar” dono da água, “ka’a Izar” dono das florestas e “Miar Izar” dono das caças. Essa etnia também acredita em lendas que explicam sua cultura. De modo que tal sociedade possua como prática a transmissão de memórias/história oralmente por seus líderes, Castro e Guajajara (2020) narram em seu trabalho “Izipi mehe: ciber caminhos linguísticos e literários para a preservação da cultura Tenetehára”, publicado pela Revista Brasileira de Linguística Antropológica, a história que justifica a origem das festividades dos Tenetehara.

A lenda conta a história de dois irmãos que montaram tocaias em árvores frutíferas para pegar pássaros. Ao perceber que o primogênito tivera mais sucesso, o caçula implora para que lhe empreste o material. O Mais velho cede após ter certeza de que o personagem não mexa com os cachorros do céu que rodeiam as árvores em busca de néctar. Entretanto, tudo dá errado quando o caçula resolve flechar as figuras sobrenaturais e acaba morrendo.

Consequente, seu irmão vai procura-lo, mas a cunhada avisa que não chegara. O primogênito entende a situação e vai a floresta para seguir os rastros de sangue. Ao ver que a entrada para o mundo deles é um formigueiro transforma-se em lagarto, mas ainda assim não consegue adentrar o ambiente. Transforma-se, então, em formiga e quando acessa o ambiente passa a esconder-se dos cachorros. Conhece um ancião num corpo de beija-flor e este explica o que está ocorrendo. Seu irmão, morto, era flechado por todos antes do ritual para ressuscitar. Dessa forma, foi obrigado a flechar-lo sem dizer para ninguém que era seu caçula. Assim que retornam para a aldeia, levam consigo todos os rituais que aprenderam naquele mundo.

Uma história a se contar: “A festa dos encantados”

Tàmuz Vicente Hamua’i Guajajara, ancião do povo Guajajara da terra Indígena Araribóia, era conhecido por suas cantorias. Tàmuz, falecido em 2020 aos 107 anos, passava para os mais novos os saberes de sua tradição. Admirado por seu povo, contava de forma oral a história dos encantados, que explica a origem das festividades do povo Guajajara, como a festa da menina moça, a festa do mel, dos rapazes e do milho. Pela primeira vez na história, a lenda se tornou uma animação e posteriormente um livro infantil intitulado “A festa dos encantados”.

O livro, publicado no ano de 2018, é escrito em Língua Portuguesa e traduzido em Tenetehara Guajajara pela Cíntia Guajajara. As belíssimas ilustrações ficaram por conta de Masanori Ohashy, João Pessina e Hideki Ohashy. Enquanto os textos ficaram na responsabilidade de Mauro Siqueira e Dario Noletto. O livro, com o objetivo de atingir o maior número de pessoas e contribuir para a disseminação da cultura dos povos originários, é disponibilizado gratuitamente em pdf no site “Coletivo 105” em duas edições, uma com textos em português e Tenetehara Guajajara e outra em inglês e Tenetehara Guajajara.

O livro narra o cotidiano do protagonista que vive na aldeia. O pajé ao sair para caçar araras com seu arco e flecha, se depara com uma grande faveira cheia de flores e frutos, e viu muitas araras nela. O pajé então decide subir na árvore para armar uma tocaia, nesse momento ele acaba por encontrar um enorme cachorro voador. O animal, no entanto, não o ataca, e o Pajé fica observando o grande cachorro, notando que a água que escorria dos frutos que o cachorro

espremia se transformava em mel. Ao voltar para sua aldeia, o indígena relata para seu irmão a situação que enfrentou. Percebendo a decisão que o mais novo estava a tomar, o Pajé aconselhou o caçula a não procurar pela fera. Porém, contrariando a sugestão, o personagem desobedece e sai a procura do grande cachorro.

Levando seu arco e flecha, o mais moço decidiu encontrar o animal, encontrou a faveira, subiu e ficou na espera pelo cachorro, quando o mesmo apareceu o irmão o ataca com três flechadas. Porém, isso não foi suficiente para matar a fera que se enfurece e avança no indígena até o matar. O Pajé, sentindo falta do irmão, sai a sua procura e compreende que houve uma luta ao notar uma trilha de sangue que seguia até um formigueiro.

Decide, então, adentrar aquele habitat e depara-se com um outro mundo, embaixo da terra. É aí que ele enxerga o corpo do irmão cheio de flechas, e é abordado por uma velha. A mulher lhe explica o ocorrido: o indígena tinha tentado matar seu filho que se transformava num cachorro voador, que era um encantado. Após isso, a personagem passa a conviver no mundo dos encantados. Observa e aprende sua cultura, festa, rituais e cantorias. Quando voltou para casa, ensinou tudo que tinha conhecido ao seu povo Guajajara que aderiu tais tradições.

O livro além de ser elaborado em duas línguas, a língua portuguesa e o Tenetehara Guajajara, conta também com ilustrações muito chamativas com cores vivas e que prendem a atenção do leitor para a história se conectando com o enredo e despertando o imaginário dos leitores levando a querer descobrir o desfecho da história narrada.

Além do livro, “A festa dos encantados”, conta também com uma animação, um curta-metragem de 13 min. Lançado em 25 de setembro de 2016 a animação, dirigida por Masanori Ohashy, com narração de Zé Regino, está disponível no site “Coletivo 105” com legendas em inglês intitulado “The Celebration of the Spirits” e em legendas em espanhol intitulado “La Fiesta de los Encantados”. A narrativa fílmica faz uso de recursos de pinturas, traços digitais, e apresenta também efeitos sonoros variados como sons da natureza e sons de flechas, ventanias, além da música que é representada pelo cântico Guajajara. Animação com produção executiva de Júlio Pinho e Sônia Guajajara, “A festa dos encantados”, foi exibida no 49º Festival de Cinema de Brasília (DF-2016), na 2ª Aldeia SP Bienal de Cinema Indígena (SP-2016), no VII Festival Internacional Pachamama (AC-2016), Cine Kurumin 6º festival de Cinema Indígena (BA-2017), 4ª Mostra Infantil de Cinema de Gostoso (2017) e vencedor do Troféu Cacto de Ouro melhor direção de Arte no 11º encontro Nacional de Cinema e Vídeo dos sertões (PI-2016).

Da palavra à imagem: “A festa dos encantados” na sala de aula

Cosson (2020) apresenta em sua obra “Paradigmas do ensino da literatura” o Paradigma Social-Identitário que contribui no ensino da literatura no Brasil. O conceito de literatura nessa perspectiva, portanto, é “uma produção cultural que representa as relações sociais e expressa identidades” (Cosson, 2020, p.99). Assim, pensar no ensino literário não é somente apresentar produções canônicas e clássicas da língua portuguesa. Para além, é mostrar as mais diversas obras escritas e protagonizadas por grupos minoritários que foram silenciados durante anos objetivando o não apagamento de suas memórias. Além disso, permitir que os alunos percebam outras culturas, visando sempre o respeito e identificação.

Pensando nessa perspectiva, observou a necessidade de trabalhar a história “A festa dos encantados” na sala de aula. Como já apresentada durante esse artigo, a lenda além de protagonizar os povos originários, retrata os sujeitos, cultura e crença da etnia Guajajara que fazem parte da região maranhense. Portanto, o ensino da obra resgata e preserva a cultura indígena maranhense. Entretanto, não basta somente levar a história aos alunos, pois deve-se considerar seu repertório cultural e imaginário que se tem dos povos indígenas.

Sabe-se que a história da invasão do Brasil, por exemplo, é narrada como um descobrimento, desconsiderando que no território já havia habitantes: os povos originários. Há quem acredite que não exista uma diversidade entre os povos, rejeitando a singularidade das etnias. Expressões anti-indígenas são utilizadas no dia a dia, como o termo “índio”, que reforça o estereótipo criado pelos europeus; “Tabajara”, nome de um povo, para referir-se a algo de má qualidade; “Tribo” que remete a algo primitivo além do imaginário que vê esses sujeitos como preguiçosos.

Assim, cabe ao professor antes da apresentação da obra, dedicar uma aula para ressignificar o entendimento dos alunos sobre a cultura indígena, visando a quebra do imaginário preconceituoso e exibir sua importância para a preservação do planeta. E, posteriormente, apresentar o povo Guajajara para a turma, bem como sua cultura, crença, atividades e festividades. Para isso, o docente deve buscar artigos, teses, ou em sites informações sobre a temática. Sugere-se aqui o TCC de graduação do Taywan Morais Clemente Guajajara, “POVO TENETEHARA E O PROCESSO DE ACULTURAÇÃO” utilizada também para as informações desse artigo. Ou mais, pesquisar na Internet vídeos de cantorias para exibir em sala de aula. Sugere-se ainda que os alunos saibam da figura relevante mundialmente que faz parte dessa etnia, a líder indígena Sônia Guajajara.

Após realizada a primeira etapa que é ressignificar o imaginário que possa ter dos povos originários e apresentar o povo Guajajara, acredita-se que os alunos estejam aptos para conhecer a lenda “A festa dos encantados”. Antes de dissertar sobre a próxima etapa, é necessário

salientar sobre uma outra versão da lenda encontrada na Revista Brasileira de Linguística Antropológica vol.12 de 2020. No artigo “Izipi mehe: cibercaminhos linguísticos e literários para a preservação da cultura Tenetehára”, dos autores Ricardo Campos Castro e Pedro Carvalho Guajajara, já mencionado anteriormente, é narrada a história que explica a origem das festividades dessa etnia.

Entretanto, nessa versão que também é narrada e escrita por um indígena, há algumas divergências entre a versão do livro e animação disponível no canal do YouTube do Coletivo 105 comunicação. No artigo da revista, há mais personagens como a cunhada do irmão mais velho, por exemplo, e um ancião que se transforma em borboleta. O protagonista da história do artigo, divergente da lenda intitulada “A festa dos encantados”, se transforma em lagarto e formigas. O desfecho também diverge quando o irmão caçula ressuscita na escrita Ricardo Campos Castro e Pedro Carvalho Guajajara, enquanto na outra isso não ocorre. Assim, pode-se compreender que além da localidade das aldeias - na qual cada uma possui sua singularidade de lendas, festividades - as histórias sofrem alterações quando contadas oralmente ou podem cair no esquecimento quando esses sujeitos são silenciados.

“Quanto à literatura dos povos indígenas, segundo Bruno e Souza (2016), os nativos, por serem ágrafos, possuíam apenas a tradição oral. Entretanto, a escrita indígena tem se ampliado significativamente a partir do estabelecimento da educação escolar indígena. Por isso, muitas lendas tradicionais têm sido documentadas e publicadas em papel pelas mais diversas editoras. Essas narrativas são tanto escritas pelos próprios autores como narradas pelos indígenas e transcritas por linguistas especialistas em tais línguas”. (Castro e Guajajara, 2020, p.253-253).

A diferença observada serve, portanto, como um exemplo de histórias que são contadas oralmente. Muitas das vezes, sucede de sofrer alterações à medida que são contadas, embora o desfecho e a mensagem permaneçam o mesmo, nesse exemplo. Assim, as autoras desse trabalho deixam como decisão do professor, que ache relevante ou não, apresentar também a versão da lenda que os escritores do referido artigo exibem e explicar que isso se dá por esse povo ser ágrafos que ocasiona alterações na história à medida que é contada de geração em geração.

Além desses recursos e metodologias de ensino sugeridas para apresentar essa literatura indígena nas salas de aula, é importante ressaltar a importância das mídias sociais para o aprofundamento e o alcance dessas obras e dessa cultura que estão em evidência atualmente. Não só por conta de os povos originários estarem sendo reconhecidos politicamente no Brasil com a Bancada do Cocar, artisticamente, como na série “Cidade Invisível”, recém estreada na plataforma digital Netflix, em que, há a presença de povos indígenas e humanamente tendo seus

diretos garantidos e suas vozes ouvidas pelo governo do país, mas por conta da relevância e da carga cultural que as obras literárias carregam em si.

As mídias sociais são uma forma eficaz de divulgação e interação entre as mais diversas culturas e etnias espalhadas pelo Brasil, portanto faz-se necessário considerar a apresentação da animação “A festa dos encantados” nas escolas para que os alunos tenham acesso a uma cultura diferente e possam quebrar ideologias criadas e firmadas ao longo dos anos sobre os povos originários. A presença de mídias sociais é uma forma aprovada por Cosson (2020) como uma concepção de literatura do paradigma social identitário usado como base para este estudo:

Enquanto produção cultural, ela faz parte de todo um conjunto de representações que envolvem as artes em geral e as novas tecnologias, cabendo à literatura o espaço da escrita e dos livros, ainda que sejam reconhecidas e valorizadas as inter-relações com o cinema, a música, as artes visuais e os recursos digitais. (Cosson, 2020, p.99).

Pensando em uma leitura diferente da literatura indígena, é possível pensar que por conta da era digital a maneira mais fácil de atrair a atenção dos alunos para algo novo, seja com as mídias, no caso deste estudo, uma animação. Considerando que os alunos não têm muito contato com a literatura indígena, a animação surge como uma maneira de apresentar essa literatura de forma lúdica e atual, sem sobrecarregar a mente dos alunos, mas atraindo a atenção deles, e fomentando a curiosidade para esta cultura que é diferente e nova nas escolas, para então apresentar o livro e eles possam tecer comentários e opiniões sobre as duas formas de arte.

A animação se faz necessária por pensar nas possibilidades de análise discursiva e nas modalidades já citadas neste artigo, considerando não só o texto escrito e impresso, mas as ilustrações que são chamativas e com cores vivas, os sons que permitem ativar o lado da audição o que vai levar o aluno a associar o texto ao som, do vento, das flechas, além disso há uma valorização da língua indígena pois o livro apresenta a língua indígena Tenetehara.

É importante ressaltar como as mídias sociais contribuem para a preservação dessa cultura que já foi muito apagada desde a época da “invasão” do Brasil. As mídias surgem como uma maneira de conservar o que antes era apenas contado oralmente nas aldeias, hoje com as mídias há inúmeras possibilidades de guardar todas essas lendas, seja em livros, ou em uma animação, sempre é um jeito de proteger a cultura indígena e as histórias e lendas que são passadas de geração em geração nas mais diversas aldeias pelo Brasil.

Tendo o livro “A festa dos encantados” como auxílio para a aplicação do paradigma social identitário, é possível tecer aprendizados além da história que o livro apresenta. O livro como uma forma de apresentar a arte da literatura (escrita) e acompanhado das ilustrações que

desenham a história, permitem ativar o lado sensorial dos alunos e permite uma participação mais ativa, dinâmica e dialogada com os alunos.

Obras literárias indígenas trazem em si muito mais que as lendas, culturas e tradições de seu povo, é mais uma forma de resistir ao sistema que tenta calar as minorias que já foram maioria no Brasil, segundo Cosson (2020, p.100), “trata-se da recusa do silêncio, que mascara ou apaga a existência da diversidade social e cultural...” Sendo assim é de suma importância que as escolas tenham em suas grades curriculares e planos de aula, conteúdos que visem o aprofundamento na cultura indígena, especialmente a do povo Guajajara que são da região Maranhense.

Estas obras se apresentam como forma de quebrar estereótipos e preconceitos sobre os povos indígenas que há muitos anos vêm sendo excluídos e calados, se faz então necessário uma nova forma de garantir acesso a essa cultura dentro das salas de aula permitindo aos alunos um conhecimento pleno sobre os indígenas com o intuito de despertar a consciência do outro, garantindo o respeito e a valorização da cultura e da literatura indígena.

Considerações finais ou Conclusão

Esse artigo exprime a grande relevância de um ensino literário que destaque também a literatura indígena nas salas de aula. Em especial, portanto, a obra escrita e em audiovisual “A festa dos encantados”. Esse estudo que enfatiza os povos originários é extremamente relevante pois contribui no compartilhamento e resgate de memórias desses sujeitos que desde a invasão do território brasileiro têm suas histórias, culturas e crenças silenciadas.

Estimuladas pelo conceito de Paradigma Social-Identitário do Cosson (2020), as autoras acreditam em resultados positivos quando a obra for apresentada aos alunos. Levando em consideração que a contribuição ao repertório cultural será imensa, há ainda o desenvolvimento da empatia e respeito à outras culturas, ou ainda a própria identificação com a história. Ademais, observa-se a valorização da cultura indígena maranhense e o destaque para a lenda que faz parte da cultura da região.

Outrossim, vê-se que trabalhar o livro em sintonia com a animação é um ótimo método de ensino literário para se usar com os estudantes. O curta-metragem é recheado de sonoridades que remetem a vida na aldeia indígena, sons de arraras e ventanias, como exemplo. Assim, a apresentação dessa lenda indígena Guajajara é contribuir para a preservação e eternização da memória ancestral desse povo, e auxiliar na construção de alunos antenados e admiradores de outras culturas.

Referências

A Festa dos Encantados. Brasília, 2018.

A Festa dos Encantados. Disponível em: <<https://www.coletivo105.com.br/a-festa-dos-encantados>>.

Brasil registra 274 línguas indígenas diferentes faladas por 305 etnias. Gov.br, 2022. Disponível em: <<https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2022-02/brasil-registra-274-linguas-indigenas-diferentes-faladas-por-305-etnias#:~:text=Segundo%20dados%20do%20C3%BAltimo%20Censo,ind%20de%20305%20diferentes%20etnias.>>>

BREVES, Maria Tereza P. **O livro-de-imagem: um (pre)texto para contar histórias**. 2.ed. Fortaleza: Breves Palavras, 2003.

CASTRO, Ricardo Campos; CAMARGOS, Quesler Fagundes; GUAJAJARA, Taywan Morais Clemente. **OS TENETEHÁRA E A FESTA DA MENINA-MOÇA: OS TRAJES TRADICIONAIS E SEUS SIGNIFICADOS**. Verbo de Minas, Juiz de Fora, MG, v. 20, n. 36, p. 72-96, ago./dez. 2019. Disponível em: <<https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/view/2176/1462>>

COSSON, Rildo. **Paradigmas do ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 2020.

Guajajara. Povos indígenas no Brasil, 2014. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guajajara#:~:text=Os%20Guajajara%20s%C3%A3o%20um%20dos,Amaz%C3%B4nia%2C%20todas%20situadas%20no%20Maranh%C3%A3o.>>>

GUAJAJARA, Taywan Morais Clemente. **POVO TENETEHARA E O PROCESSO DE ACULTURAÇÃO**. TCC de Graduação – Curso Interdisciplinar de Ciências Humanas da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Grajaú, p.117. 2022. Disponível em: <<https://monografias.ufma.br/jspui/handle/123456789/6210>>

LEI Nº 11.645, DE 10 MARÇO DE 2008. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm>.

Revista Brasileira de Linguística Antropológica / Ana Suelly Arruda Câmara Cabral, Editora – v. 12 (2020) – Brasília: Laboratório de Línguas e Literaturas Indígenas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2020.

Universidade do Vale do Itajaí. **Produção acadêmico-científica** [recurso eletrônico] : a pesquisa e o ensaio/Universidade do Vale do Itajaí. – Itajaí: Universidade do Vale do Itajaí, 2011.

6. O CICLO FICCIONAL DA BORRACHA EM *RESSUSCITADOS*, DE RAIMUNDO MORAIS

Solania do Rosário Alcântara

Yurgel Pantoja Caldas

Introdução

Este artigo pretende contextualizar brevemente o panorama histórico do Ciclo da Borracha na Amazônia, no qual se insere o objeto desta pesquisa, a obra literária *Ressuscitados*, de Raimundo Morais, a qual recupera um momento histórico de enfrentamentos entre os seringueiros e os povos originários, na luta pela terra e pela liberdade, além da opressão aos trabalhadores nordestinos e às mulheres, sobretudo, as indígenas, que eram submetidas a uma rede de poder, pautada no patriarcado e no colonialismo.

A narrativa de *Ressuscitados* traz aspectos das novas configurações sociais, culturais e étnicas estabelecidas no primeiro Ciclo da Borracha na região Amazônica, especialmente, no Acre, com o fictício seringal Santa Clara, e nas cidades de Belém e Manaus, com a descrição das mudanças culturais e do luxo usufruído pela elite durante a *belle époque*.

De acordo com Leandro (2014), a narrativa de Morais é documental e, por isso, serve para estudos de temas amazônicos da época e não exatamente como produto que se quer reconhecido apenas como literário.

Nesse sentido, este artigo está dividido em seções que visam tratar do Ciclo da Borracha, da migração e da situação de trabalhadores nordestinos nos seringais amazônicos; além de considerar a formação dos seringais nas proximidades de terras indígenas e a consequente participação das mulheres nos seringais, temas que emergem do romance *Ressuscitados*.

O Ciclo da Borracha na Amazônia

O Ciclo da Borracha foi um período econômico da história do Brasil, relacionado à extração e à comercialização da borracha na região Amazônica. Prado e Capelato (2006) abordam a importância de contextualizar o Ciclo da Borracha no sistema capitalista, em que o Brasil, como país periférico, atuava como fornecedor de matéria-prima.

Até o fim do período colonial, a Amazônia teve uma participação reduzida na economia brasileira. Contudo, esse cenário mudou na segunda metade do século XIX, com a economia da borracha, que se estendeu até o início do século XX e assumiu importância significativa no contexto comercial do país (Prado; Capelato, 2006).

Com isso, a borracha tornou-se uma matéria-prima com grande demanda de exportação no mercado mundial. A “produção da borracha na Amazônia ‘decolou’ em função do aumento da demanda estrangeira de borracha bruta, numa época em que a Amazônia era o único fornecedor mundial” (Weinstein, 1993, p. 15).

Como consequência dessa fase da economia, a borracha passou a ser o principal produto de exportação da Amazônia, o que promoveu o enfraquecimento de outras produções, como o café, o tabaco, o algodão, a salsa, o cravo e o cacau. Nesse sentido, Prado e Capelato (2006, p. 316) abordam que houve uma concentração no seringal:

O aproveitamento industrial da borracha na Europa e nos Estados Unidos fez com que, na Amazônia, todo o interesse convergisse para a exploração de tal produto. [...] os rios onde os seringais foram sendo construídos tiveram suas margens quase inteiramente ocupadas; a borracha foi responsável não apenas pela importância que a Região Amazônica assumiu na economia brasileira desse período, como também pela sua projeção no mercado internacional.

Nessa perspectiva, esse período de fausto da borracha na Amazônia, de 1880 a 1910, caracterizou o primeiro Ciclo da Borracha, quando a extração e a comercialização da borracha se tornou uma atividade econômica com grande demanda de exportação.

Esse período de expansão das exportações de borracha proporcionou significativas transformações sociais e culturais, principalmente nas cidades de Belém e Manaus. Essa época áurea do Ciclo da Borracha ficou conhecida como *belle époque* – momento marcado pelo crescimento econômico e pela influência social e cultural europeia nas sociedades urbanas, principalmente, paraense e amazonense.

Essa fase representou o esplendor da sociedade burguesa amazônica da época e sua aproximação urbanística e cultural, por exemplo, com o ambiente europeu. A partir de então, as elites paraense e amazonense passaram a usufruir do conforto material proporcionado pela *belle époque*. Assim, em “Belém e em Manaus, as elites se esforçaram por impor, pelas reformas urbanas, os sinais do conforto material e do progresso facilitados pelos negócios da borracha” (Daou, 2000, p. 11).

É nesse contexto histórico que se insere o romance *Ressuscitados*, que apresenta em seu enredo as trajetórias de indígenas e nordestinos nos seringais no Acre, bem como retrata as dinâmicas sociais nas cidades de Belém e Manaus, durante a *belle époque*. Em *Ressuscitados*,

é demonstrada a lucratividade do negócio da borracha amazônica: “falava-se agora da borracha, que subia como um balão de papel. Os preços iam a galope. De três mil réis forma a quatro, a cinco, a seis, a sete, a oito, custo do momento. E dizia-se ir a mais” (Morais, 1936, p. 60).

Nesse período, a borracha produziu mudanças significativas na estrutura econômica e social da Amazônia, principalmente para os que enriqueceram com os benefícios da economia gomífera, como os barões da borracha e os comerciantes das casas aviadoras: “uma fonte de ouro líquido, fonte maravilhosa, incomparável, mas destinada apenas a enriquecer os alheios à mata, os de fora, os que nunca empunharam um machadinho...” (Morais, 1936, p. 109).

Weinstein (1993, p. 16) aborda a superficialidade dessa abundância promovida pelo negócio da borracha, pois “havia um sistema de produção e uma rede de trocas que pouco diferiam das estruturas sócio-econômicas características do período colonial.” A rede comercial que se estabeleceu em torno da borracha amazônica para o mercado exterior não representou, assim, um afastamento das práticas desenvolvidas pelos portugueses na era colonial. O negócio da borracha amazônica consolidou modos tradicionais de extração e a troca dessa produção.

Wolff (1998, p. 48) demonstra o estabelecimento de uma rede interligada de funcionamento em torno da produção e comercialização da borracha, cujo principal interesse era o lucro: “Para possibilitar esta exploração em moldes concernentes ao esquema industrial e capitalista, foi preciso estabelecer um sistema de produção todo próprio à região amazônica, que conjugava lucratividade, produtividade e controle da mão-de-obra.”

Diante desse cenário, o trabalho da população local tornou-se insuficiente. Para dar conta de suprir o mercado internacional, era necessário recrutar mão de obra externa para a extração do látex. De acordo com Furtado (2007, p. 191), “a expansão da produção de borracha na Amazônia era uma questão de suprimento de mão-de-obra”.

Com o objetivo de aumentar a produção, os patrões da borracha recrutaram vários migrantes, mediante a concessão de passagens e despesas de viagem, bem como promessas de vantagens e possibilidades de enriquecimento com a extração do látex (WOLFF, 1998). Então, com o plano de incentivo de povoamento da região, vários trabalhadores migraram para a Amazônia a fim de exercer o trabalho nos seringais, principalmente os nordestinos fugidos de longos períodos de seca no sertão.

No período de 1877 a 1880, a grave seca no Nordeste ocasionou o desaparecimento de rebanhos, das plantações e a morte de cem a duzentas mil pessoas. Diante dessa situação extrema, o movimento de ajuda foi efetuado para estimular a migração de grande parte dos nordestinos para a região amazônica (Furtado, 2007). Para o narrador de *Ressuscitados*, “Sentia-se-lhes o pensamento de estarem caminhando para um ponto de interrogação, bem mais

martirizante que o flagelo das secas, das cacimbas enxutas, dos matos abatidos, da terra exsicada e comburente donde vinham” (Morais, 1936, p. 163).

Constituiu-se, assim, um grande fluxo migratório que representou uma alternativa para a população nordestina, em busca do novo Eldorado representado pela borracha, que naquele momento caracterizava-se como uma possibilidade de melhoria de vida. Por conseguinte, viabilizou-se uma solução ao problema de carência de mão de obra, promovendo-se a expansão da produção de borracha na região amazônica.

A migração nordestina para os seringais amazônicos

A Amazônia passou a atrair um contingente significativo de nordestinos, motivados pela possibilidade de enriquecer com a extração da borracha. Segundo o narrador de *Ressuscitados*, “Nenhum povo ainda fugira de seu berço levando menos roupa e tanta desgraça. Cobriam-se mais de ilusões” (Morais, 1936, p. 164). Os planos dos nordestinos que se dirigiam para a Amazônia, atraídos pelas propagandas fantasiosas dos agentes da borracha ou motivados pelas poucas pessoas que regressavam com recursos ao Nordeste, baseavam-se nos altos preços que o produto alcançou em suas melhores fases (Furtado, 2007).

Diante da miséria e de casos esporádicos dos primeiros exploradores dos seringais do Acre, que se apossavam das terras férteis ao longo dos rios, e depois de muitos anos, regressavam ricos para o Ceará, a probabilidade de fazer fortuna nos seringais amazônicos era extremamente atrativa (Wolff, 1998). Na viagem com destino ao seringal, os passageiros “navegavam ao rumo dêsse Iáco encantado, que transformara, num milagre de borracha, um pobretão em riqueza, um pária em nababo” (Morais, 1936, p. 172).

Para demonstrar a tão sonhada possibilidade de enriquecimento com a borracha, em *Ressuscitados*, destaca-se o seringalista José Alves, um cearense de trinta e seis anos de idade: “Fôra do Ceará menino, aos dez anos, mal completara o curso primário” (Morais, 1936, p. 07). Em seu seringal no Iaco, tornou-se milionário com a exploração da borracha. Assim como José Alves, a maioria dos seringueiros de Santa Clara vinha do Nordeste, sobretudo do Ceará, com exceção de Genoveva e Tucuxí, provenientes do Pará: “os dois únicos talvez no pessoal de Sta. Clara, composto de nordestinos, e sobretudo, de cearenses” (Morais, 1936, p. 18).

Furtado (2007), ao analisar os dados estatísticos sobre o fluxo migratório para a região amazônica, calcula que aproximadamente quinhentos mil nordestinos migraram para o Norte nesse período. Contudo, esse crescimento populacional ocorreu de modo desordenado, pois não houve planejamento para a chegada desse contingente de pessoas.

A difícil situação econômica e social vivenciada pelos nordestinos motivou o movimento migratório desse grande número de pessoas para um ambiente tão diverso daquele a que estavam acostumados, que requeria, sobretudo, uma nova forma de lidar com a natureza e de conviver com os habitantes da região.

Para os nordestinos que chegaram na Amazônia dos altos rios em busca da borracha, a chegada em local tão diverso também foi uma experiência marcante e criadora. Vinham do Nordeste das secas, em navios a vapor, com o sonho de fazer fortuna e, ricos, voltarem para suas terras e suas famílias. Vinham trazidos por sua ambição, mas também por uma circunstância que fazia da borracha, ouro (Wolff, 1998, p. 19).

A situação degradante dos nordestinos é revelada em *Ressuscitados*. Na viagem de José Alves e sua esposa Corina, em que regressam ao Acre após visita a Belém, há a descrição das condições desumanas em que eram transportados os nordestinos nos navios:

Daí a nada começaram a aparecer os passageiros de terceira classe, nordestinos destinados ao corte da borracha. Seriam uns cento e cinquenta. Magros, esqueléticos, esgrouviados, de ar faminto, homens, mulheres e crianças pareciam ter saído naquele instante dum suplício em que houvessem perdido as carnes. Eram pele e ossos. Morenos, em sua maioria. [...] Dir-se-ia estarem certos de que, desde o embarque em Fortaleza até o embarque em Belém, a viagem seria para uma placa da qual não se voltava (Morais, 1936, p. 162-163).

A viagem dos nordestinos para a Amazônia era feita em etapas. A primeira era realizada em navios a vapor que os desembarcavam em Belém ou Manaus, que, por sua vez, funcionavam como postos intermediários. Dali, eles seguiam em navios gaiolas para os seringais, que eram próprios para navegar na região. Eram viagens longas, nas quais os migrantes eram submetidos aos porões repugnantes e infectos do navio Lloyd e na terceira classe dos gaiolas, onde se acomodavam em um labirinto de redes, acima das cargas e dos animais.

No porão do navio Rio Afuá, em *Ressuscitados*, os trabalhadores nordestinos dividiam o espaço com vários animais; por isso aqueles suspendiam suas redes próximas ao teto, de maneira a ficar por cima do gado. Mas o “excremento do gado, caído junto deles, tornava o chiqueiro humano insuportável” (Morais, 1936, p. 176). Como consequência, os retirantes “vinham fracos, endefluxados, combalidos, famintos mesmo pelo enjôo da viagem do Lloyd; chegam aqui a bordo, sem espaço nem luz, é claro que todos os males se lhes agravem, aumentando-lhes a tosse e a febre até a morte” (Morais, 1936, p. 176- 177).

Com o clima diferente do sertão e o transporte totalmente inadequado, nos porões dos navios, muitos passageiros nordestinos morriam durante a viagem, por falta de espaço, higiene, comida adequada e assistência médica, como demonstrado no navio Rio Afuá de *Ressuscitados*.

A situação dos nordestinos nos seringais

Os nordestinos recém-chegados na Amazônia iniciavam sua jornada em meio a muitas dificuldades. Os incentivos recebidos dos patrões tornavam-se dívidas, que consistiam em uma forma de prendê-los na atividade:

[...] começava sempre a trabalhar endividado, pois obrigavam-no a reembolsar os gastos com a totalidade ou parte da viagem, com os instrumentos de trabalho e outras despesas de instalação. Para alimentar-se dependia do suprimento que, em regime de estrito monopólio, realizava o mesmo empresário com o qual estava endividado e que lhe comprava o produto (Furtado, 2007, p. 195).

Os seringueiros deviam primeiramente a passagem até Manaus ou Belém, além do valor recebido para manter-se até sua instalação. Depois eles passavam a dever o transporte que os levariam da capital para o seringal. Ao chegarem ao destino final, os nordestinos recebiam no barracão os suprimentos para o início de seu trabalho no corte da seringa, como espingarda, munição, machadinha, tigelas, balde, querosene, bem como alimentos. Esses itens eram anotados em sua caderneta, juntamente com as despesas da viagem.

Durante o primeiro ano de trabalho, mesmo conseguindo boa produção, o que era difícil por ser ainda um brabo, esta não seria suficiente para pagar as dívidas anteriores. Durante o inverno, permanecia inativo - mas tinha que se manter e, portanto, continuava comprando no barracão do seringalista os alimentos e demais objetos de que necessitava. [...] Ao fim de alguns anos, estava irremediavelmente perdido, pois sua dívida se avolumava cada vez mais (Prado; Capelato, 2006, p. 325).

Nesse sistema, logo os trabalhadores percebiam que dificilmente eles conseguiriam voltar afortunados para sua região de origem. Com isso, a população migrante nordestina esteve reduzida de forma contínua a uma condição de vida ainda mais precária do que muitos vivenciavam no Nordeste.

As grandes distâncias e a precariedade de sua situação financeira reduziam-no a um regime de servidão. Entre as longas caminhadas na floresta e a solidão das cabanas rudimentares onde habitava, esgotava-se sua vida, num

isolamento que talvez nenhum outro sistema econômico haja imposto ao homem. Demais, os perigos da floresta e a insalubridade do meio encurtavam sua vida de trabalho (Furtado, 2007, p. 195- 196).

Assim, as condições de vida a que os nordestinos estavam sujeitos se revelavam bastante opressoras, pois enfrentavam desafios diários para sobreviver à floresta e se depararam com o extenuante serviço do corte da seringa, trabalhando, em média, dezesseis horas por dia:

Hércules de trabalho, seu destino era ser explorado por todos, grandes e pequenos, mulheres e homens, mendigos e banqueiros, borrachos e abstêmios. Desde o catraieiro, no pôrto, aos governos, em palácio, a preocupação reduzia-se a isto: arrancar a pele do seringueiro, o proletário que mais trabalhava no mundo e que precisava de melhor amparo (Morais, 1936, p. 110).

O narrador de *Ressuscitados* aborda que, para colher a seringa, os seringueiros passavam por lágrimas e sofrimentos, arriscando a própria vida. No decorrer do tempo, poucos se adaptavam e se identificavam com o ambiente (Morais, 1936). Em meio aos obstáculos, como clima, exploração e doenças, o título do romance (*Ressuscitados*) faz alusão aos seringueiros que conseguiram se manter vivos. Esses seringueiros, conforme retratado no romance, eram escolhidos pela natureza, que os devolvia às suas cidades de origem a salvo como se eles tivessem revividos após uma experiência de morte:

Para, no entanto, colher êsse ouro, que só endurecia ao contato da lágrima e do sofrer, da angústia e do aniquilamento, era preciso o sacrifício da vida. Ou então, num esforço de ciclope, a adaptação. Adaptado, integrava-se e encantava-se no seio da mata, como sucedera a José Alves. [...] O assimilado enxergava diferente. Sucedia, então, um caso de magnanimidade florestal: a natureza restituía o selecionado por ela, são e salvo, aos centros de onde viera. E o indivíduo representava um Ressuscitado. Renascia, protegido pelos deuses tenebrosos, como acontecera a José Alves, depois de 36 anos (Morais, 1936, p. 34- 35).

Wolff (1998) mostra que foi do sertão nordestino, principalmente o cearense, que se deslocaram os primeiros seringalistas que estabeleceram barracões nos altos rios amazônicos, além da maioria dos trabalhadores para a extração do látex, estes motivados pela seca. O “sertão nordestino forneceu costumes, modos de falar, valores familiares, papéis de gênero, estereótipos, que foram recriados nos seringais do Alto Juruá, às vezes com outros significados e características” (Wolff, 1998, p. 49).

O avanço dos seringais nas terras indígenas

A narrativa de *Ressuscitados* se desenvolve em torno do rio Iaco, afluente do Purus, que está situado entre os rios Madeira e Juruá, no Acre. Essa região é habitada por diversas etnias indígenas, entre as quais os Apurinã e Kanamari³, que são retratadas no romance de Morais. Com a expansão da borracha a partir de 1850, vários migrantes se deslocaram para a região Norte do Brasil. Contudo, esse crescimento populacional intenso não foi planejado e resultou na formação de seringais nas proximidades de terras indígenas.

O trecho a seguir de *Ressuscitados* demonstra a proximidade do seringal Santa Clara à aldeia Apurinã: “Ipurinã andam aqui mesmo, perto, perto. Tucháua antigo morreu. Agora é outro, moço ainda. De vez em quando eles venzinho [*sic*] por estes lado” (Morais, 1936, p. 193).

Para Leandro (2014), nesse cenário de instabilidade nas fronteiras, muitas etnias indígenas lutaram contra os homens da borracha, em virtude da aproximação dos seringais aos seus territórios. Ressalta-se que o seringal era um local marcado pela violência, onde quem mandava era o seringalista, que visava o lucro com base na exploração da mão de obra; além de ser habitado por muitas pessoas com interesses próprios, que resolviam suas divergências com uso da força, conforme a conversa abaixo de José Alves e Carmo Veras:

Narravam-se violências tremendas neste ou naquele seringal do Acre: emboscadas contra inimigos, surras, suplícios, flagelos, mortes súbitas de fregueses com saldo, mulheres disputadas a pajeú, desaparecimento de aviados prontos a baixarem com ordens de cem e duzentos contos a pagar em Belém ou Manaus, partidas de borracha arrebatadas a ferro e fogo dos terreiros, carnificinas, hecatombes (Morais, 1936, p. 62- 63).

Essa violência se estendeu para a relação forçada entre seringueiros e as etnias indígenas, o que motivou confrontos de diversas naturezas, com a incorporação dos indígenas aos seringais, a opressão às mulheres indígenas e os embates étnicos e sociais, que resultaram em massacres que são retratados em *Ressuscitados*, tendo as etnias Apurinã e Kanamari como alvos dessa experiência.

O Ciclo da Borracha é inerente à história dos Apurinã, que alcançou suas relações comerciais, sociais e produtivas. Os Apurinã tiveram várias inserções nos seringais, a partir da venda de seus produtos e do próprio trabalho como seringueiros. Além da exploração de sua força de trabalho, os Apurinã passaram por situações de violência nos tempos da borracha,

³ Em *Ressuscitados*, empregam-se os termos “Ipurinã” e “Canamaris”. Neste artigo, optou-se por utilizar as grafias “Apurinã” e “Kanamari”, que são os nomes mais usados atualmente para descrever essas etnias.

como lutas pela terra e massacres contra seu povo, conforme retratado no capítulo final de *Ressuscitados*, chamado de “Carnificina Inglória”, em que ocorre um ataque dos seringueiros contra os Apurinã.

Para os Kanamari, o Ciclo da Borracha representou mudanças nas formas sociais da etnia. Inicialmente, os Kanamari se mantinham distantes dos perigos que se estabeleceram com a chegada dos não indígenas. O contato entre os Kanamari e os seringueiros permaneceu sem regularidade, pois ainda havia uma distância entre as malocas e os seringais no Juruá.

Durante o primeiro período da borracha, os Kanamari não trabalhavam para os seringalistas, mas os líderes dessa etnia visitavam os seringais para trocar produtos, conforme a relação estabelecida entre o seringalista José Alves e o líder dos Kanamari, narrada em *Ressuscitados*. No trecho seguinte, pode-se perceber como ocorria o encontro entre o líder dos Kanamari e José Alves:

O tucháua, Tucano, se chamava, velho conhecido e amigo de José Alves, veio ter com êste [sic]. Saudou-o e disse que trazia de presente dois quartos de tapira (anta) gorda e vários jamaxís de castanha sapucaia. Queria, porém, algumas garrafas de cachaça, fósforo e dois espelinhos. José Alves mandou dar (Morais, 1936, p. 12).

Importante mencionar que a protagonista de *Ressuscitados* é uma indígena Apurinã, chamada Corina. A personagem teve sua mãe assassinada pelos indígenas Kanamari, quando ainda era recém-nascida. Como os Kanamari tinham uma relação comercial de troca de produtos com José Aves, entregam Corina a ele.

Desse modo, a crescente invasão aos territórios indígenas, em busca de seringueiras nativas, representou um sistema de exploração. O comércio da borracha caracterizou-se por ser prejudicial às populações indígenas, as quais não foram respeitadas quanto ao seu território, ao seu modo de vida e às suas relações sociais, submetendo-os a uma rede de violência e opressão.

O autor tem um ponto de vista específico com a presença indígena no romance. “Daí, a surpresa de se reencontrar um indianismo como o de Raimundo Morais no romance *Ressuscitados* (1936), em que evidencia a presença dos índios nos seringais.” (Leandro, 2014, p. 20). Assim, as histórias dos Apurinã e Kanamari são marcadas pelo contato violento com os novos habitantes e pela resistência diante das novas configurações econômicas, sociais e étnicas oriundas do Ciclo da Borracha.

As mulheres nos seringais

No primeiro Ciclo da Borracha, o seringal era um ambiente de predominância masculina. Conforme registrado no romance *Ressuscitados*, “havia pouca saia nos seringais de José Alves, fato que concorria para não se registrar briga” (Morais, 1936, p. 11). Wolff (1998) aborda que havia diferenças quantitativas entre as populações masculina e feminina do Acre desse período. Assim, podia existir seringais em que realmente não houvesse nenhuma mulher, mas esse cenário poderia sofrer alteração após dois ou três anos de implantação do seringal.

Como havia poucas mulheres nos seringais amazônicos, ocorria uma disputa por elas. Uma mulher em um seringal daquele tempo era considerada um “objeto de luxo”. A citação de *Ressuscitados* a seguir ilustra este argumento: “Rio sem mulheres, vazio de saias, como aliás todo o Alto Amazonas nos seus primitivos núcleos de povoadores, o maior prêmio que se poderia oferecer aos flagelados jejunos de fêmeas seria pois uma companheira” (Morais, 1936, p. 290).

Em virtude da desproporção entre a população masculina e a feminina nos seringais, as mulheres casadas, filhas de seringueiros e as indígenas tinham de se preocupar com sua proteção, pois ocorriam casos de raptos, aprisionamentos, estupros, casamentos forçados, embates e violências de diversos tipos. No período inicial de ocupação da área em torno do rios Purús e Juruá, o estabelecimento dos seringais promoveu conflitos com as mulheres indígenas. Um fato que ocorria com frequência era o rapto em que as mulheres podiam ser “pegas” na mata para práticas de violência sexual e sequestradas pelo seringueiro.

Segundo Wolff (1998, p. 11), outras práticas mais planejadas de rapto eram as correrias – expedições de massacre organizadas contra uma etnia, com ajuda de seringueiros e, em alguns casos, contava com o apoio de etnias rivais. Em suma, o objetivo consistia na captura de mulheres indígenas.

Nas correrias, muitos indígenas morriam, algumas meninas e mulheres eram aprisionadas e levadas ao seringal onde seriam “amansadas”. As crianças eram criadas até atingirem idade para relacionamentos. As indígenas capturadas tornavam-se mulheres dos seringueiros. “Quem ‘pegava’ uma ‘cabocla’ na correria podia ficar com ela para si ou vendê-la para o patrão, que então a revendia para um outro seringueiro. O preço variava” (Wolff, 1998, p. 167).

A correria, em busca de mulheres indígenas, pode ser observada em *Ressuscitados*, por meio do embate promovido por José Alves contra os Apurinã, que contou com a participação de seus seringueiros e dos Kanamari. Primeiramente, o objetivo da expedição era resgatar Corina, a esposa indígena de José Alves que decidiu retornar a sua etnia Apurinã, mas depois

se ampliou para o sequestro das mulheres indígenas sobreviventes, que seriam uma espécie de espólio de guerra.

Caso vencessem, os seringueiros poderiam levar as indígenas sobreviventes para o seringal Santa Clara. Por sua vez, os combatentes que vinham de lugares distantes poderiam transportar consigo algumas indígenas capturadas; e os Kanamari, que ofereceram apoio para guiar a expedição, ficariam com as crianças Apurinã.

Assim, como retratado em *Ressuscitados*, houve o emprego de violência extrema para dominar as mulheres, pautada em um projeto de desenvolvimento econômico que exterminou, sobretudo, as indígenas. Em outra frente, algumas mulheres, atraídas pela abundância de dinheiro que circulava nas cidades amazônicas proveniente da borracha, exerciam a prostituição: “De todas as partes do mundo afluíam mulheres estrangeiras para a safra da borracha na linda metrópole amazonense: polacas, francesas, russas, judias, alemãs, cubanas, portuguesas, chilenas, peruanas, brasileiras, bolivianas” (Morais, 1936, p. 83). Outro trecho do romance revela a mesma situação: “Da meia-noite em diante esse gado humano da desgraça aparecia na Pensão Florou.” (Morais, 1936, p. 84). “Entre as mulheres advenas que chegavam surgiam rufiões, escrocs, chantagistas que lhes viviam à custa, no caráter de *macrous* e *gigolots*, e que lhes tomavam o lucro do açougue vivo” (Morais, 1936, p. 85).

Esses trechos demonstram uma rede de exploração estabelecida durante a *belle époque*, em que as mulheres vinham de diferentes lugares com objetivo de usufruir da prosperidade dos seringueiros ressuscitados. Contudo, elas destinavam parte da renda que conseguiam com seus corpos para os chantagistas ou os donos dos bordeis.

Em estruturas coercitivas de dominação, as mulheres passaram pela exploração, pois eram vistas como objetos a serem usufruídos. Em *Ressuscitados*, é possível observar as diferentes instâncias da opressão ao gênero nas sociedades seringueiras e também nas cidades de Belém e Manaus.

Considerações finais

No caminho ficcional, o Ciclo da Borracha está além de ser apenas um importante período econômico do Brasil. Em *Ressuscitados*, mais do que uma reprodução do primeiro período da borracha nos seringais amazônicos, há as descrições das relações econômicas, culturais, sociais e étnicas estabelecidas nesse contexto.

Diante das novas configurações sociais promovidas pelo Ciclo da Borracha, a vida difícil nos seringais se revela na jornada exaustiva dos seringueiros, combinada com a

exploração econômica que, por sua vez, contrasta com a abundância vivida pelas elites na *belle époque*, principais beneficiadas pelo negócio estabelecido no interior amazônico.

Para os povos originários, a crueldade foi elevada, pois tal experiência representou o esgotamento de seus recursos, a reorganização social, a destruição de seus territórios e de sua dignidade humana. Para as mulheres, especialmente as indígenas, promoveu-se a exploração de tudo que essas pessoas pudessem oferecer.

Portanto, o romance de Moraes traz uma narrativa construída sob uma lente histórica, com mescla de ficção e com um olhar para grupos oprimidos, sejam por sua classe, raça ou gênero, como os nordestinos, as etnias indígenas e as mulheres. De certo modo, denunciam-se as dinâmicas comerciais e as problemáticas da ascensão da borracha amazônica.

Referências

DAOU, Ana. **A Belle Époque Amazônica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

FURTADO, Celso. Economia de transição para o trabalho assalariado. Século XIX. O problema da mão-de-obra. III Transumância amazônica. *In*: FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. 34. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 181-197.

LEANDRO, Rafael. **Os Ciclos Ficcionalizados da Borracha e a Formação de um Memorial Literário da Amazônia**. 2014. 221 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Instituto de Letras. Universidade de Brasília. Brasília, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/17742>. Acesso em 11 mar. 2022.

MORAIS, Raimundo. **Ressuscitados (Romance do Purús)**. São Paulo: Comp. Melhoramentos de São Paulo, 1936.

PRADO, Maria; CAPELATO, Maria. A Borracha na Economia Brasileira da Primeira República. *In*: FAUSTO, Boris (Org.). **História Geral da Civilização Brasileira**. Tomo III. O Brasil Republicano, v. 8: estrutura de poder e economia (1889-1930). 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. p. 314-336.

WEINSTEIN, Barbara. **A borracha na Amazônia: expansão e decadência, 1850-1920**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: HUCITEC; Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

WOLFF, Cristina. **Marias, Franciscas e Raimundas: uma história das mulheres da floresta Alto Juruá, Acre 1870-1945**. 1998. 284 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/158203?show=full>. Acesso em 11 mar. 2022.

7. BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A METAFICÇÃO

Jorge Antonio Berndt

Introdução

A metaficção tem sido alvo de estudos sobretudo desde a segunda metade do século passado. Tal difusão do conhecimento provocou uma confusão categórica com respeito à diferenciação desse como componente integrante, de um lado, e dominante, de outro. Frente a esse problema de entendimento e à multiplicidade de obras, busca-se, nesta apresentação, levantar romances considerados metaficcionalis, com o propósito de diferenciar a utilização de tal artifício como dispositivo subordinado e como dominante, por meio da análise das estruturas narrativas e de determinados fragmentos selecionados.

Em razão de se configurar como uma proposição comparativa de observação da transformação de um certo elemento narrativo, trata-se de um estudo vinculado a um viés bibliográfico e qualitativo. Para concretizar tais processos de revisão e cotejo textual, promove-se o deslindamento da utilização da metaficção em romances tradicionais — tais quais os de Fielding (1749) ou Goethe (1796) —, e experimentalistas — como de Roa Bastos (2003), cuja obra perfaz uma interface com a esfera historiográfica.

Dessa forma, abordamos, na primeira seção, a questão da ficção, a fim de delimitar o conceito utilizado, a partir de um agenciamento com a concepção platônica de mimesis e a histórica da pesquisadora espanhola Celia Fernández Prieto (2003). Na sequência desenhamos uma vinculação com o nascimento do romance e a metaficção no que denominamos Modernidade. Enfocamos de modo mais preciso em *The history of Tom Jones, a foundling* (FIELDING, 1749), *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (GOETHE, 1796), para pensar sobre a forma clássica do romance e a sua incorporação de elementos miméticos, ficcionais, metaficcionalis. Em X, voltamos para as escrituras pós-modernas em suas distintas manifestações contemporâneas, com a finalidade de abordar a transformação da estratégia metaficcional. Realçamos o funcionamento da metaficção no relato de *Vigília del Almirante*, do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos.

Em oposição direta ao ponto de vista monístico coloca-se a postura mecanicista, que reconhece a multiplicidade das funções de um texto poético e julga esse texto, intencionalmente ou não, como uma aglomeração mecânica de funções. (Jakobson, [1935] 2014, s. p.). Nesse sentido, também acionamos a noção do dominante, que pode ser definido como o componente

focal de uma obra de arte: ele regula, determina e transforma os demais componentes. É o dominante que garante a integridade da estrutura. (Jakobson, 2014, s.p.).

A mimesis, o simulacro e a ficção

Para abordar o estatuto metaficcional das narrativas propostas, é necessário delinear o que entendemos por ficção. No entanto, a despeito da aparente simplicidade desse processo definitório, pode-se observar que a questão em tela se entrelaça a uma miríade de elementos de natureza histórica, sociológica, filosófica, entre outros. Uma das possibilidades de definição pode se dar a partir da intercessão estabelecida entre a noção platônica de *mimesis* e a moderna de ficção. Para realizar tal discussão, encetamos com uma referência a *O Sofista*, encaminhando-nos ao texto de A República.

Em *O Sofista* (Platão, 2013), obra basilar de antes da era comum, ao buscar a categorização do sofista, o Estrangeiro afirma a Teeteto ter encontrado duas formas de arte mimética. Como ele indica, a primeira é a arte de copiar definida pela replicação do comprimento, largura e todos os outros elementos de um determinado objeto. Ao ser indagado se não era essa a missão de todos os imitadores, o primeiro assentiu, excetuando os grandes monumentos e declarando:

E então? O que dá a impressão de belo, por ser visto de posição desfavorável, mas que, para quem sabe contemplar essas criações monumentais em nada se assemelha com o modelo que presume imitar, por que nome o designamos? Não merecerá o de **simulacro**, por apenas parecer sem ser realmente parecido? (Platão, 2013, p. 50, grifos nossos)

Como vemos, o Estrangeiro realiza uma clivagem entre duas formas de “fabricação de imagens” (Platão, 2013, p. 51). Em primeiro lugar, ele estipula uma forma imitativa, que é responsável por reproduzir o objeto primário com exatidão, tal qual o marceneiro que, tomando do mundo das ideias a concepção de cadeira, replica-a no mundo sensível. Em segundo lugar, o Estrangeiro estabelece uma outra maneira: a ilusória. Nessa, o imitador concebe algo que parece ser, mas não é em razão de não reproduzir o objeto primeiro de modo exato ou de fato por não ser esse objeto. Encontrar-se-ia nesse campo do simulacro toda sorte de fazeres que destorceriam o objeto primário.

A partir de tal entendimento, compreendemos que a *mimesis*, concebida a partir de Platão como simulacro, é mais do que a imitação pura e simples: trata-se de um fingimento ou, mais precisamente, de um processo dissuasivo. Por essa incongruência com a verdade, Platão

bane, em *A República* (2002), a mimesis. Com ela, o filósofo desloca a poesia, a história, a música e assim por diante.

Sabemos que, na Grécia de Platão, não existiam os conceitos de ficção, metaficção ou literatura. A ficção é, de fato, um construto moderno. Conforme argue Fernández Prieto (2003), a *intelligentsia* europeia dos séculos XVIII e XIX foi a responsável por forjar as noções que rearticularam a episteme ocidental. A História, sobretudo com Leopold Von Ranke (1795-1886), ficou, nesse novo cenário, com o papel de recuperar os arquivos e monumentos, a fim de registrar os acontecimentos como eles se desenvolveram, isto é, de acordo com uma suposta verdade dos fatos. Em contrapartida, a ficção passou a desempenhar a função de fantasiar, por meio das diferentes mídias existentes. Em outras palavras, a ela restou, segundo a perspectiva positivista/cientificista primeira, a mentira.

Como é possível verificar, o homem moderno aproximou a ideia recém produzida da ficção à *mimesis* — representação imperfeita/distorcida da realidade. Há nessa intercessão o estabelecimento de um pacto com o receptor, que reconhece no artefato estético uma composição performativa, responsável por suspender a realidade, em nome do prazer da leitura, no caso da literatura, por exemplo. Como demonstram os estudos de Del Pozo González, Berndt e xx, nesse movimento, no entanto, as narrativas dos outros povos que não estavam em congruência com os padrões definidos pela episteme colonial europeia foram associadas ao campo mimético da ficção, da mentira. Logo, embora o vocábulo designe esse estatuto aparentemente ingênuo do acordo estético dissuasivo, ele também foi utilizado, sobretudo no período do nascimento da disciplina da história, com um propósito específico de dominação das narrativas.

De qualquer maneira, o uso corrente do termo ficou, no discurso acadêmico e geral, atrelado ao âmbito das artes (não científicas). Ainda que tais ficções tenham efabulado criações subversivas nesses primeiros momentos, o seu espaço foi, com essa cisão, o do prazer - do texto que contenta, enche e encontra o seu valor na afirmação da hegemonia. Para corroborar com essa perspectiva, podemos acionar Stevens (2001), que menciona que enquanto a ficção (e frequentemente a ficção histórica) do século XVIII foi consumida substancialmente pelo público feminino, a história e as outras ciências duras foram dirigidas para o masculino, que detinha o poder.

O nascimento do romance, a forma clássica e a (meta)ficção

Após deslindar o funcionamento da concepção moderna de ficção, podemos nos encaminhar para a ideia de metaficção. Nesse caso, se compreendemos a ficção como essa

formação performática, que é recebida pelo público mediante um pacto, a metaficção emerge, naturalmente, como a ficção que efabula o processo de constituição do efeito ilusório (isto é, o processo de escrita da ficção) ou a construção discursiva imaginativa que problematiza a temática da ficção mesma. Para embasar essa afirmação, podemos trazer à baila a definição dada por Hutcheon (1984), que, em um primeiro exercício, menciona a noção, agregando outros sinônimos possíveis:

Metafiction as it has now been named is fiction about fictions — that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. Narcissistic — the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness — is not intended as a derogatory term but rather as descriptive and suggestive [...] other potentially pejorative terms, such as introspective, introverted, and self-conscious, are used to describe the modes of narcissism [...] (Hutcheon, 1984, p. 1).

Pela acepção inicial da autora observamos que a metaficção é o simulacro — não história, relatório ou qualquer outra coisa, mas a ficção — que reflete sobre sua própria condição como simulacro. Por esse viés mais ontológico, seria possível entender a metaficção como autoconsciente, ou seja, uma estrutura textual de mentira que se mostra ciente das mentiras que conta, podendo problematizá-las e as contextualizar.

A despeito da aparente completude do enunciado, é preciso atentar-se para o fato de o termo metaficção ter nascido em uma determinada época e espaço: trata-se de uma aparelhagem contemporânea. Isto resulta, frequentemente, em uma simplificação de entendimento, que poderia encontrar a metaficcionalidade somente nos textos contemporâneos e não nos antigos ou em uma generalização dessa instância.

A fim de explorar a variedade em questão, voltamo-nos, a guisa de Hutcheon (1988), aos primeiros romances, pois conforme aponta, tais produções já apresentavam características de autoconsciência crítica ou não em momentos específicos. Antes de avançar para a materialidade de suas tessituras diegéticas, façamos uma recuperação do nascimento do romance, com o intuito de esclarecer o seu *etos* instável no que se refere à forma.

Como aludimos na seção anterior, a confluência entre literatura e história remonta à Antiguidade. Nas epopeias dos tempos remotos, figuraram-se monstros, gigantes, heróis, deuses e bestas em luta pela defesa do povo ou do reino, de modo que a imaginação e os

² Nossa tradução: A metaficção, como é conhecida atualmente, é uma ficção sobre ficções — isto é, uma narrativa que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística. Narcisista - o adjetivo figurativo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual — não é utilizado como um termo depreciativo, mas sim descritivo e sugestivo. Outros termos potencialmente pejorativos, como introspectivo, introvertido e autoconsciente, são usados para descrever os modos de narcisismo [...] (Hutcheon, 1984, p. 1).

elementos transpostos da realidade coexistiram em um mesmo relato. Todavia, a hibridação entre história e as “formas simbólicas ou míticas que são frequentemente vistas como características de culturas primitivas” (Auerbach, 1977, n/p) logo se dissolveu com o surgimento da necessidade de se distinguir o supostamente sensível do fictício, na modernidade, entendida aqui segundo a acepção de Mignolo (2000).

De acordo com Candido (2000), da progressiva transformação de tal poética nasceu o gênero representante da burguesia (a nova classe dominante na Europa do século XVIII): o romance. Com o método “consciente e construtivo” (Candido, 2000, p. 189) de Fielding e Rousseau, por exemplo, ele se instalou sob os escombros das antiquíssimas formas literárias e propiciou uma reestruturação radical da representação do ser humano. Entretanto, pelas contradições do estrato soberano e de sua natureza única, o romance se alterou no plano lógico, nas condições de organização, no caráter descritivo ou narrativo, ao longo de seu trajeto. Por consequência, ele se apresentou, ao menos exteriormente, sem um traço fixo.

A concepção bakhtiniana (2014) de romance dialoga diretamente com a exposta por Candido (2000), em razão de o autor russo demonstrar como o gênero é capaz de se transformar ao longo do tempo. Isto demonstra, em parte, a razão de as primeiras incursões dessa forma escritural já terem figurado com potencialidade considerável a metaficção, embora não atinjam o estatuto central das obras, como argumentamos. Começemos a exemplificação com *Dom Quixote de la Mancha* (Cervantes, 2012).

É uma obra literária escrita pelo autor espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616). Publicado pela primeira vez em duas partes, em 1605 e 1615, é considerado um marco na literatura ocidental e na história do romance. Mediante o emprego da sátira e da paródia, a obra aborda as ilusões e a insanidade do protagonista, Dom Quixote, e seu fiel escudeiro, Sancho Pança. No prólogo começa-se com a colocação de uma conversa velada entre a voz de um enunciador — que, por suas posições e características, parece se apresentar, no discurso comum, como o autor — e o leitor. Assim, contextualiza-se, a partir da sua visão das coisas, a obra, certos personagens e, mais importante de tudo, as reações do leitor.

De acordo com Vieira (2011), essa voz apresenta suas ideias buscando conquistar a benevolência do leitor, confessando abertamente suas dificuldades e fraquezas. Ela relata que ao longo da produção da obra enfrentou uma má condição e que, exatamente no momento da formulação do prólogo, foi tomada por uma vergonha. Isso interrompe o desenvolvimento da escrita e certifica a incapacidade dela (a voz) de emitir julgamentos sobre o próprio personagem que criou. Verificamos, dessarte, que a voz problematiza, nesse romance inaugural, as suas próprias criações, em um movimento metadieético único da literatura do século XVII.

Podemos identificar uma moção distante em *The history of Tom Jones, a foundling* (Fielding, 1749). Assinada pelo inglês Henry Fielding (1707-1754), ela foi publicada em 1749. Fielding conjugou elementos narrativos distintos, junto de uma tonalidade satírica comumente associada ao picaresco espanhol. Na sua diegese, acompanha-se as atividades do actante órfão, Tom Jones, em sua jornada rumo à autodescoberta na sociedade do século XVIII. No relato não emergem estratégias metaficcionalis como aquelas destacadas no caso de Cervantes. As únicas interferências são aquelas da voz enunciativa, que explica aos leitores em momentos oportunos o processo de contação da história, como no começo do capítulo oito: “The reader may remember that Mr Allworthy gave Tom Jones a little horse, as a kind of smart-money for the punishment which he imagined he had suffered innocently³.” (Fielding, 1903, s.p.).

Outro *bildungsroman* (isto é, romance que efabula a trajetória de vida de um actante) importante no itinerário deste artigo é *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Goethe, 1796). Essa obra do alemão Johann Wolfgang von Goethe, publicada em 1796, retrata a jornada de Wilhelm Meister em busca de autoconhecimento e desenvolvimento pessoal, oferecendo um olhar penetrante sobre a psicologia humana e os dilemas da juventude. Em sua diegese, não recai o enfoque sobre o leitor ou o processo de escrita da materialidade recebida. Ao contrário, como um modelo para o romantismo e a escritura realista, ela concentra a sua atenção no desenvolvimento da figura central da diegese, com os seus sofrimentos e aventuras.

São manejados todos os artifícios da ficção “clássica”, como a verosimilhança do tempo, da lógica e da confecção dos actantes, o uso do passado na construção discursiva e o pacto ficcional com o leitor, que o possibilita entrar nesse mundo de “mentiras”, suspenso da realidade. Esses numerosos pactos formais estabelecidos entre o escritor e a sociedade, servem para justificar o papel do autor e dar serenidade à sociedade. Como nos informa Barthes (1974, p. 134-5), com tal forma, “a realidade se apequena e se torna familiar, enquadra-se num estilo, não transbordada da linguagem; a Literatura fica sendo valor de uso de uma sociedade advertida, pela própria forma das palavras, do sentido daquilo que consome”

Com base nessas contabilizações, estipulamos aos menos três conjuntos de romances modernos que apresentam a metaficcionalidade. 1 romances modernos que não tem a presença de artifícios metaficcionalis, que configurariam o grau zero. 2 romances nos quais os autores incluíram como estratégia a consciência do narrador com respeito ao relato, mas que não necessariamente influem em um abalo da condição do simulacro e do pacto tradicional com o

³ Nossa tradução: o leitor deve lembrar que o senhor Allworthy deu a Tom Jones um pequeno cavalo, como uma sorte de indenização pela punição que ele imaginou ter sofrido inocentemente. (Fielding, 1903, s.p.).

leitor. 3 romances em que é mais relevante a intrusão da ficção introvertida, como no texto de Cervantes (2012).

Baseando-se em um recorte limitado, mas exemplar, constatamos que nos romances da era moderna a metaficcionalidade estava presente. No entanto, a sua manipulação na narrativa se limitava a um posição subordinada, pois surgia em momentos específicos a partir da voz enunciativa, não avançando no sentido de uma desconstrução do espectro ficcional especular dominante. Por assim dizer, os textos desse primeiro eixo abraçam a noção de simulacro, fazendo da arte um objeto com o qual nem o autor ou leitor podem interagir internamente.

O romance (histórico) pós-moderno e a ascensão da metaficcionalidade como um dispositivo artístico dominante

Segundo as investigações de Bakhtin (2014), o romance não apresenta uma configuração fixa. Se em um momento a ficcionalidade e o contentamento com a cultura por meio da verossimilhança, por exemplo, foi regra; em outro, essas configurações perderam o seu sentido, em favor de uma profusão desconstrucionista e subversiva. Isto é especialmente verdade com as escritas alcunhadas por diversos críticos do Norte Global como pós-modernas. Como essas investigações apontaram, uma série de produções da segunda metade do século XIX passaram a não mais seguir a lógica mimética e vanguardista do pré-guerra.

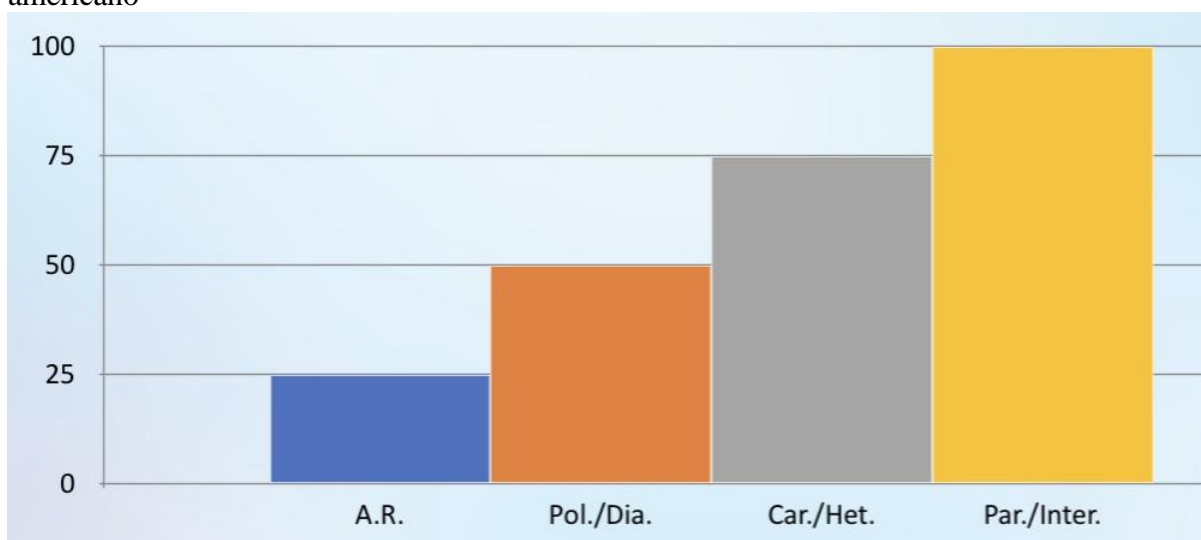
Em um primeiro momento, poder-se-ia pensar que essas formas novas de se pensar a ficção negariam a anterior. No entanto, não se trata disso, como se argue na passagem a seguir: "Postmodern culture, then, has a contradictory relationship to what we usually label our dominant, liberal humanist culture. It does not deny it, as some have asserted (Newman 1985, 42; Palmer 1977, 364). Instead, contests it from within its own assumptions⁴." (Hutcheon, 1988, p. 6). A cultura pós-moderna e, por extensão, a sua literatura toma emprestado os saberes e fazeres modernos para os colocar em questão desde dentro, isto é, a partir de suas contradições e problemáticas.

Em tal processo de transformação, a metaficção desempenhou um papel significativo. Os romances analisados por Hutcheon em *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1984) convalidam exatamente isso. Em tais diegeses emergem distintas formas de

⁴ Nossa tradução: Cultura pós-moderna tem, então, uma relação contraditória com o que geralmente indicamos como nossa cultura liberal e humanista dominante. Ela não nega, como alguns afirmaram (Newman, 1985; Palmer, 1977). Ao contrário, ela contesta de dentro de suas próprias acepções. (Hutcheon, 1988, p. 6).

autoconsciência do relato com relação a ele mesmo. Dentre o conjunto de romances de nossa América que são geralmente associados a essas escrituras pós-modernas, acham-se aqueles que se integram ao novo romance histórico latino-americano (Menton, 1993). Em nossa perspectiva, que se agrega a de Fleck (2017), compreendemos a organização das estratégias da seguinte maneira:

Gráfico 1 — Dominância das estratégias escriturais no novo romance histórico latino-americano

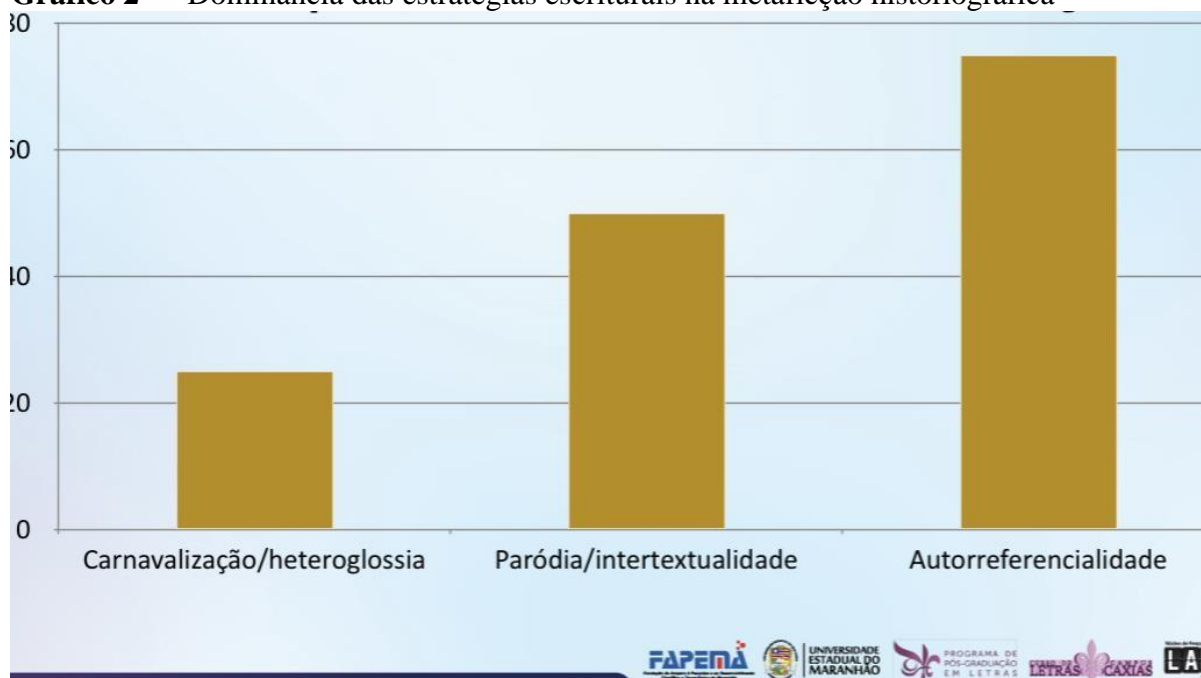


Fonte: elaborado pelo autor.

No gráfico 1, constatamos que a autorreferencialidade encontra-se no último nível. Na sequência apresentam-se a dialogia e a polifonia, que tratam de incluir diferentes vozes na diegese, em divergência com os romances modernos nos quais apenas vigorava o monologismo. Adiante, carnavalização e heteroglossia emergem para enriquecer o processo, com a presença de línguas e variedades distintas da comunicação verbal. Porém, a paródia dos textos oficializados (da história no romance histórico) é a estratégia fundamental.

Enfocamos a organização da materialidade metaficcional do novo romance histórico-latino americano. Destacamos que no caso desses textos, o processo autorreferencial é significativo, embora não ultrapasse o funcionamento da paródia/intertextualidade, que é, segundo a perspectiva adotada, a categoria dominante. No instante em que a metaficcionalidade torna-se o eixo modelador de todos os outros elementos da narrativa, sobretudo no caso dos romances históricos, temos ao nosso ver a metaficção (historiográfica). Para ilustrar essa organização das estratégias escriturais, exibimos o gráfico abaixo, que expressa a dominância de cada um dos itens:

Gráfico 2 — Dominância das estratégias escriturais na metaficção historiográfica



Fonte: elaborado pelo autor.

No gráfico, notamos que a carnavalização e a heteroglossia são apresentadas como subordinadas aos outros dispositivos, como a paródia, que funciona como o motor para a subversão carnavalesca e a inclusão de diferentes linguagens, falares e afins. Todavia, a representatividade da esfera metaficcional vê-se claramente superior, visto que é essa a instância que regula todas as outras. Isto é, a autorreferencialidade do texto regula cada nível do texto, como em *Vigília del Almirante* (Roa Bastos, 1992).

O corpo do livro é fragmentado em partes que apresentam de forma embaralhada a voz de Cristóvão Colombo, de um ermitão, do narrador e frequentemente de outras figuras citadas. Se em um momentos somos apresentados a uma versão da história oficializada, em outra, a voz enunciativa desconstrói essas questões, propondo reflexões sobre a própria ficção do capítulo anterior. Um exemplo acha-se abaixo:

Essa é a diferença que existe entre as histórias documentadas e as histórias fingidas que não se apóiam em outros documentos que não sejam os símbolos. Os dois são gêneros de ficção mista; só diferem nos princípios e nos métodos. As primeiras procuram instaurar a ordem, anular a anarquia, abolir o acaso no passado, armar quebra-cabeças perfeitos, sem hiatos, sem fissuras, obter conjuntos tranquilizadores sobre a base da prova documental, da verificação das fontes, do texto estabelecido, imutável, irrefutável, no qual até o risco calculado de erro está previsto e incluído. (Roa Bastos, 2003, p. 61).

No trecho, o narrador problematiza a diferenciação entre história e ficção, a fim de, pela exploração da porosidade dessas fronteiras, poder propor outras concepções, como o silenciamento da disciplina histórica com relação às vozes marginalizadas.

Materialidades em convergência: uma proposta

No percurso definido nesta investigação, abordamos a metaficção. Enfocamos em como se deu sua utilização no romance moderno, a partir de uma breve recuperação das diegeses elaboradas por Goethe e Fielding. Aproximamos a esse conjunto de obras consideradas por nós como modernas, as escrituras chamadas de pós-modernas por Hutcheon (1984). Após argumentar sobre uma possível incongruência entre essas obras analisadas pela crítica canadense e as da nossa América, destacamos o funcionamento desse artifício de autoconsciência da narrativa e do relato em *Vigília del Almirante* (1992), de Augusto Roa Bastos.

Conforme a argumentação desenhada, haveria uma diferença considerável entre os romances escritos até o período do romantismo, como os de Fielding (1903) e Goethe (1994), e os pós-modernos, tal qual o de Roa Bastos (1992). Enquanto os autores daquele primeiro grupo manuseariam a metaficção amiúde, com o intuito de cristalizar uma concepção de arte especular, os do segundo lançariam mão da metaficção em um movimento de desarticulação da ficção.

Embora seja possível traçar linhas relativamente estáveis entre os dois eixos mencionados, constatamos paralelamente que não necessariamente por um romance estar um grupo significa que entre em completa consonância com outro da mesma instância. A metaficcionalidade em *Dom Quixote* não é manuseada da mesma maneira que em Goethe. Um novo romance histórico latino-americano (Menton, 1993) não apresenta, igualmente, o mesmo nível de dominância da metaficcionalidade como *Vigília del Almirante*.

Essa variedade presente no interior de cada um desses “eixos” acarretou uma série de generalizações. Amalia Pulgarín, ao analisar o que denominamos aqui de o segundo eixo (aquele que manipula a metaficcionalidade com mais potência), acaba por mesclar novos romances históricos latino-americanos, metaficções historiográficas (plenas) e as obras analisadas.

Diversas investigações que incluem o tema não se interessam pela diferenciação minuciosa das obras, no sentido de catalogar cada um dos tipos de formatação desse artifício artístico no interior dos romances. Ou, caso enfoquem o assunto, abordam-no a partir de uma visada que prima por outros pontos, como a confrontação com a história, no caso da ficção

histórica *versus* metaficção historiográfica. Não obstante, levando em conta o foco e o escopo deste artigo, parece-nos relevante deslindar o funcionamento deste dispositivo, com vistas a compreender a poética dessas produções contemporâneas, que em uma moção híbrida desarticulam as ideias calcificadas anteriormente e propõem uma ficção crítica desconstrucionista (Fleck, 2017).

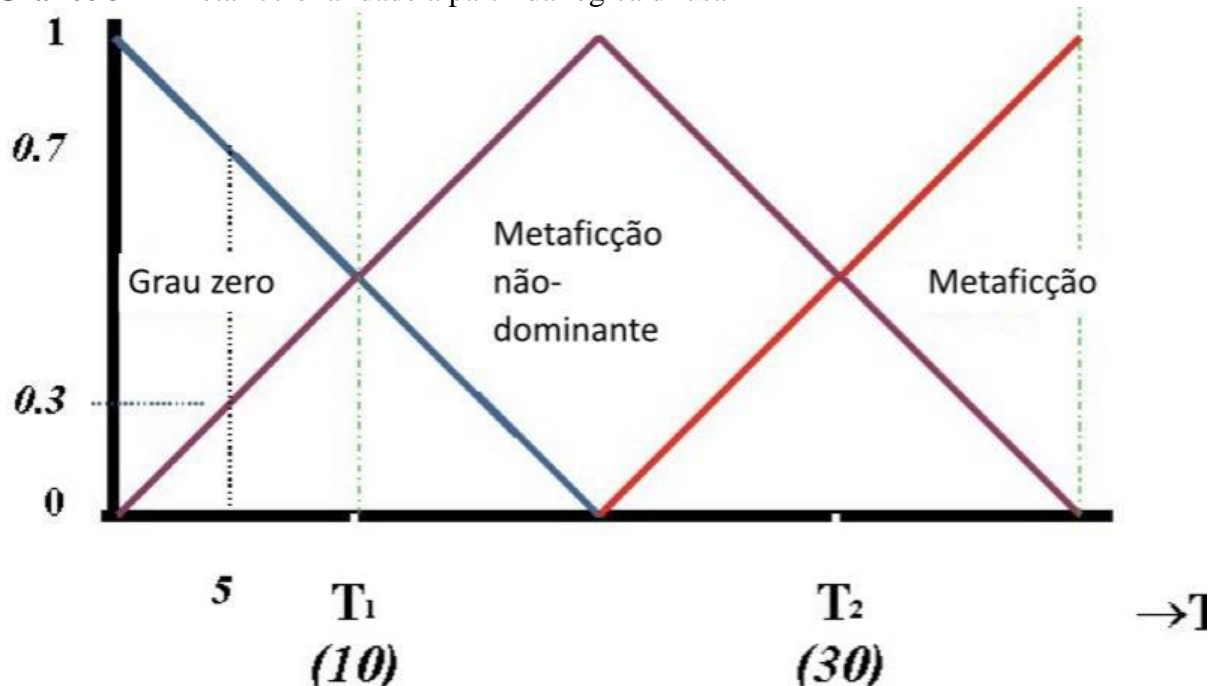
Dentre as lógicas que podemos utilizar para desenhar uma diferenciação entre os usos distintos da metaficcionalidade, acionamos, neste trabalho, o método *fuzzy* ou difuso, dependendo da vertente. Fazemos uma breve consideração a respeito, a fim de se apresentar na sequência uma aplicação ao campo de estudos analisado. Trata-se de um ramo da inteligência artificial que lida com a incerteza e a imprecisão presente em muitos sistemas. Em contraste com a lógica tradicional/booliana, que opera apenas com valores verdadeiros (verdadeiro ou falso), a lógica difusa permite a representação e manipulação de conceitos vagos ou parcialmente verdadeiros.

Na lógica difusa, os valores são expressos em graus de pertinência, variando entre 0 e 1, em vez de apenas 0 ou 1. Isto permite uma abordagem mais flexível para a representação de informações imprecisas ou ambíguas. Por exemplo, em um sistema difuso de controle, em vez de dizer que um objeto está “próximo” ou “longe”, é possível atribuir um valor de pertinência que descreva o quão “próximo” ou “longe” ele está. Vigora nessa forma de pensar as relações entre sujeitos e objetos ou objetos e objetos a concepção do gradiente.

A lógica difusa utiliza a noção de pertinência para medir o grau em que um elemento se encaixa em um conjunto. Em vez de categorizar algo como apenas “dentro” ou “fora” de um conjunto, a lógica difusa permite atribuir valores de pertinência entre 0 e 1, refletindo a medida de adequação do elemento ao conjunto em questão. Essa abordagem flexível e graduada é fundamental para lidar com a imprecisão e a ambiguidade presentes no mundo real, permitindo o raciocínio em situações incertas.

Como apontamos ainda nesta seção, notamos no caso da metaficção uma tendência dos estudos a utilizar a lógica booliana. Isto é, os críticos ao analisarem essas obras sob a ótica das escrituras pós-modernas acabam tratando um texto como inteiramente metaficcional, desconsiderando o conjunto de variações presentes no interior desse eixo pós-moderno e vice-versa. A fim de solucionar em partes a problemática, tomamos em consideração uma lógica outra, a difusa, que é capaz de lidar com maior adaptabilidade com sistemas imprecisos tais quais o da autoconsciência no relato e o da literatura, que pode variar de acordo com cada processo de projeção leitora que se realiza sobre o tema. Propomos abaixo uma entrada possível a partir da lógica em questão:

Gráfico 3 — Metaficcionalidade a partir da lógica difusa



Fonte: elaborado pelo autor.

A linha preta horizontal serve para computar o espectro de dominância da metaficcionalidade no interior dos romances. Em outras palavras, quanto mais próximo do número zero, menos dominante é o caráter autoconsciente do relato ou da diegese. Em contrapartida, quanto mais atrelado ao outro lado, mais dominante é o campo metaficcional em um romance. Por sua vez, a linha vertical serve para expressar o grau de pertinência de um romance com relação a cada um dos grupos definidos (grau zero, metaficção semi-dominante, metaficção dominante). Como se pode ver, o grau de pertinência pode ser conferido com base em um arranjo que vai de 0 a 1: 0,3 e 0,7 que constam na Figura são exemplos. Diferente da lógica booliana, um romance poderia constar no interior de dois grupos: a linha vertical T1 ilustraria um romance no intermédio de dois eixos, tendo assim um grau de pertinência 0,5 com relação ao grau zero e 0,5 à metaficção semi-dominante.

Na figura, pode-se verificar que a linha azul representa o espaço em que se encontram os romances mais próximos da metaficcionalidade zero. A linha roxa configura aqueles em que o dominante metaficcional não é próximo tanto do grau zero quanto daquilo que denominados de a metaficção (plena): uma instância média. Por fim, a linha vermelha representa aqueles romances em que o dominante é a metaficção.

Lançando mão das estrutura lógica proposta, inferimos, com base nas análises das seções anteriores, três considerações. 1) A primeira é que as obras assinadas por Cervantes,

Fielding e Goethe integram-se ao grupo mais próximo do triângulo formado pela linha azul, de forma que estabelecem uma maior pertinência com a ausência de metaficcionalidade, embora essa condição não seja zerada. 2) As obras integrantes do novo romance histórico latino-americano (Menton, 1993) juntam-se, por sua vez, no interior do triângulo que é formado pelo encontro das linhas roxas, que delimitam o espaço da presença equilibrada do dominante metaficcional. Nesse caso, cada romance varia mais para um lado ou para o outro. 3) Por fim, argumentamos que *Vigilia del Almirante* (Roa Bastos, 1992) e outras possíveis metaficcões que sigam o mesmo rumo encontram-se no interior do triângulo mais a direita, em vista de o dominante das estruturas diegéticas e da narração serem definitivamente a autoconsciência da materialidade discursiva.

Considerações finais

Com base em uma concepção mecânica, distinguimos os graus de aplicação da metaficção. Ressaltamos que, no modelo, a disposição de um texto em um ponto mais à direita não significa superioridade perante os outros. Faltaria, para estudos futuros, conectar o esquema de subordinação x dominação da metaficcionalidade ao âmbito da leitura (Barthes, 1973), revendo a viabilidade das asserções no que se refere a sua aplicabilidade no campo do que se concebe como a obra (texto + leitor implícito).

Referências

- AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1977. *E-book*.
- BARTHES, Roland. **Le plaisir du texte**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland. O grau zero da escritura. In: BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Cultrix, 1974. p. 101-165
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC, 2014.
- FIELDING, Henry. **The history of Tom Jones, a foundling**. New York: George D. Sproul, 1903.
- CANDIDO, Antonio. Esclarecendo. **Literatura e Sociedade**, v.1, n. 5, p. 186-189, mar./abr. 2000.
- CERVANTES, Miguel. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de Enani Ssó. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2012.
- HUTCHEON, Linda. **Narcisistic narrative: the metafictional paradox**. Mathuen, 1984.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. **Historia y novela: poética de la novela histórica**. 2. ed. Navarra: EUNSA, 2003.
- FLECK, Gilmei Francisco. **O romance histórico de mediação**. Curitiba: CRV, 2017.

- FIELDING, Henry. **The history of Tom Jones a foundling**. New York: George D. Sproul, 1903.
- GOETHE, Johan Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.
- HUTCHEON, Linda. **A poetics of Postmodernism: history, theory, fiction**. London: Routledge, 1988.
- JAKOBSON, Roman. **Language in Literature**. United States of America: Harward University Press, 1987.
- MENTON, Seymour. **Novela histórica: la América Latina, 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- PLATÃO. **A república**. Tradução de Enrico Corvisieri. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002.
- PLATÃO. O sofista. In: PLATÃO. **A teoria das ideias**. Tradução de Adalberto Roseira. São Paulo: Hunter Books, 2013. p. 19-102.
- ROA BASTOS, Augusto. **Vigília do almirante**. Tradução de Josely Vianna Baptista. Primeiro de Maio: Mirabilia, 2003.
- STEVENS, A. H. Tales of Other Times. **Cardiff Corvey**, n. 7, dez., 2001. s. p.
- VIEIRA, M. A. C. Notas sobre os prólogos de Cervantes. **Revista UFG**, v. 13, n. 1, Dezembro, 2011.

8. A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM DOM PEDRO I NA LITERATURA HÍBRIDA DE HISTÓRIA E FICÇÃO INFANTOJUVENIL: *ENTRE RAIOS E CARANGUEJOS* (2016), DE JOSÉ ROBERTO TORERO

Douglas Rafael Facchinello

Gilmei Francisco Fleck

Introdução

Aristóteles (385 a.C a 323 a.C) – filósofo grego – foi um dos primeiros a tentar delimitar o papel do historiador – aquele que registra e narra os acontecimentos passados relevantes segundo as convenções – e do poeta, que naquele período tinha como uma das funções contar o passado de forma heroicizada. Segundo o filósofo, ao historiador cabia o relato do que de fato aconteceu, e ao poeta – “palavra derivada do verbo grego <poiêô>, que significa fazer criar, compor” (Moniz; Paz, 1997, p. 169), ou seja, aquele que criava, naquela época, os mitos que justificavam o surgimento do mundo – aquilo que poderia ter acontecido, criando, assim, ressignificações para os eventos passados e preenchendo as lacunas com imagens possíveis. Contudo, é preciso reconhecer que o que confere veracidade a uma versão sobre o passado e atribui caráter inventivo a outra é, unicamente, o poder de seleção das lexias adequadas e de uma perspectiva adotada por quem possibilita que a história seja narrada.

Nesse contexto, a utilização da prosa para a reinterpretação de fatos históricos levou o teórico Hayden White (1995) a sustentar que a distinção entre história e ficção, do ponto de vista da narratologia, é inexistente. Atualmente, já não se questiona a natureza de ambas, pois se reconhece que são produtos de linguagem, discursos construídos a partir de ideologias que orientam a tarefa escritural, diferenciada pela busca da veracidade, por um lado – ciência – e pela verossimilhança, por outro – arte.

Se considerarmos, ainda, as escritas híbridas metaficcionalis da contemporaneidade, poderíamos afirmar que essas, inclusive, têm renunciado à intenção verossímil das demais modalidades de escrita híbrida de história e ficção, com o propósito de revelar que, a respeito do passado, nenhum discurso pode ser considerado verídico ou verossímil, mas apenas um texto/discurso manipulado pela escolha das palavras, da ideologia e da perspectiva adotada na narração.

Artisticamente, de acordo com Menton (1993), a literatura histórica atravessou duas fases: a tradicional/romântica – ou no termo empregado por Fleck (2017), “acrítica” –, a qual enaltecia o passado histórico, e a revisionista/novas narrativas – ou “crítica/desconstrucionista”, segundo Fleck (2017) –, que questionavam até mesmo a veracidade dos fatos considerados como comprovados, em algumas ocasiões. Diante dessa classificação do teórico estadunidense – baseada em produções latino-americanas realizadas até o final da década de 1980 – Fleck (2017) aprofunda, teoricamente, os estudos sobre o romance histórico, pois observa que existem, desde o início de 1980, narrativas que não apenas romantizam ou “revisionam” o passado, mas fazem a mediação entre essas duas possíveis fases indicadas por Menton (1993). Essa terceira fase da trajetória do romance histórico possui como característica predominante “a criticidade na releitura do passado pela ficção, mas ocorre uma mescla entre as características das escritas tradicionais e as desconstrucionistas” (Fleck, 2017, p. 22).

No contexto já da segunda década do século XXI, na qual as três fases da trajetória do romance histórico – acrítica, crítica/desconstrucionista e crítica/mediadora estabelecidas por Fleck (2017) – coexistem em produções simultâneas, a obra *Entre raios e caranguejos* (2016), de José Roberto Torero – valendo-se dos entrelaces da história e da ficção –, apresenta-nos uma possível forma, pautado na construção ideológica de que Dom Pedro fora um herói, de como o então príncipe viveu e sentiu a fuga da família portuguesa da Europa quando Napoleão os ameaçou.

Nessa obra, Dom Pedro I é apenas uma criança com nove anos de idade, que recebe abruptamente a notícia de que precisarão deixar ou fugir de Portugal pois o temido Napoleão Bonaparte está a caminho,

Eu tenho nove anos. Meu nome é Pedro de Alcântara Francisco António João Carlos Xavier de Paula Miguel Rafael Joaquim José Gonzaga Pascoal Cipriano Serafim de Bragança e Bourbon. Mas todo mundo me chama de Pedro.

Você não vai acreditar no que aconteceu comigo nos últimos dias. Mas vou contar assim mesmo.

Tudo começou quando estava jogando pião lá na minha casa, que era o Palácio de Mafra. Aí o meu pai, que é rei de Portugal, chegou para mim e falou:

Pedro, junte suas coisas. Precisamos fazer uma viagem.

Vamos para Queluz?

Mais longe, meu filho.

Lisboa?

Mais ainda. Vamos para o Brasil!

[...]

O que vamos fazer lá?

Fugir do Exército francês, que está invadindo Portugal.

Fugir? Por que não lutamos contra eles?
Porque eles são mais fortes. E morrer é a última coisa que quero fazer na vida,
Pedro. (Torero, 2016, p. 6)

O relato nos apresenta uma possibilidade de como poderiam ter sido os acontecimentos desde o recebimento da notícia da fuga e na forma como o príncipe Pedro a interpretou até a chegada ao Brasil e como essa compreensão se transforma. Durante a diegese temos a corroboração da imagem ideologicamente construída de que o primeiro imperador era um herói que também já apresentada logo no início da diegese, quando Pedro questiona a fuga "Fugir ? Por que não lutamos contra eles?" (Torero, 2016, p. 6).

A temática e abordagem deste texto faz parte de um projeto maior, atrelado aos estudos desenvolvidos pelos integrantes do Grupo de Pesquisa: "Ressignificações do passado na América Latina: leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção – vias para a descolonização", PPGL /Unioeste-Cascavel/PR. Tais estudos, por meio de abordagens comparativas de narrativas híbridas de história e literatura com os estudos historiográficos, pesquisam a existência de outros vieses de interpretação do passado, por meio das ressignificações presentes nas obras híbridas de história e ficção ou quando não constatarem a existência de uma leitura diferente também a catalogam como representante das versões já existente, mas no âmbito literário.

As ações de pesquisa desse Grupo visam, constantemente, denunciar a cultura colonialista, tão enraizada e ainda opressora, mesmo após quase dois séculos da independência política de nosso país, que começou a ser conquistada com as ações da personagem principal do nosso "corpus" de estudo, reconfigurada em uma narrativa híbrida de história e ficção juvenil. A seguir, examinaremos algumas das especificidades dessa narrativa de Torero (2016), que se caracteriza por mesclar elementos históricos e ficcionais, dialogando com o passado e o presente, e corrobora com a imagem construída de herói que Dom Pedro possui para setores da sociedade.

Narrativas híbridas de história e ficção: breves definições

Narrativas híbridas de história e ficção ou ainda popularmente chamadas de romances históricos ou narrativas históricas, de acordo com Imbert (1951), são aquelas que nos apresentam uma ação que se desenvolveu em uma época anterior à vivida pelo autor da história. Essas narrativas combinam o possível factual com o possível imaginário e, dessa forma,

ultrapassam os limites previamente estabelecidos entre as áreas de literatura e história. Isso transgrediu a linha que separava o imaginário e o real durante a leitura. A primeira dessas produções, foi o romance *Waverley*, publicado em 1814 e escrito pelo escocês Walter Scott. Nessa vertente literária exaltadora do passado, segundo os estudos de Fleck (2017), estão inseridos os romances das modalidades clássica de Walter Scott e os romances históricos tradicionais. Ambas as modalidades são fruto do romantismo europeu que, posteriormente, estendeu-se, também, à América. Os romances híbridos de história e ficção românticos, da modalidade clássica, usavam a história factual como pano de fundo para ambientar um relato voltado a uma história de amor entre personagens puramente ficcionais e as produções da modalidade tradicionais serviram para corroborar a versão hegemônica do passado consagrada pela historiografia tradicional.

A partir de meados do século XX, as narrativas literárias híbridas de história e ficção da América Latina passam a desconstruir o passado, apresentado-se como um contraponto as narrativas historiográficas, declaradamente, pautadas por ideologias vinculadas ao poder dominante. As novas obras literárias híbridas de história e ficção, tais como o novo romance histórico latino-americano e a metaficção historiográfica, que se firmaram na metade do século XX, extrapolam a simples ambientação de um relato com dados do passado registrados na historiografia, elas recontam os eventos históricos sob outras perspectivas, as que foram ou esquecidas ou subjulgadas.

Segundo Aínsa (1991) e Menton (1993), essa nova modalidade é paródica, porque surge e é inspirada em obras historiográficas já existentes, “defensoras” da ideologia dominante, o que acarreta no diálogo e no embate entre elas. O dialogismo, a carnavalização, a heteroglossia, a polifonia, entre outros recursos presentes nesses relatos acabam por gerar a criticidade das versões pluriperspectivistas da ficção e a negação do passado em casos mais extremos, pois esses romances buscam um rompimento com o poder dominante, com a história hegemônica e a forma acrítica das modalidades híbridas que a antecederam de retomar o passado na ficção.

Segundo Carrillo (2004), a principal finalidade das narrativas históricas contemporâneas é apresentar possibilidades de como os eventos que compõem os livros historiográficos poderiam ter sido registrados, reler a História. Nas palavras da autora,

[...] la gigantesca tarea de la literatura latinoamericana contemporánea – dice Fuentes [...] ha consistido en darle voz a los silencios de nuestra historia, en contestar con la verdad a las mentiras de nuestra historia, en apropiarnos

*con palabras nuevas de un antiguo pasado que nos pertenece que sin él sería la del ayuno [...].*¹ (Carrillo, 2004, p. 134).

Nesse contexto se estabelece a segunda fase da trajetória do romance histórico, com a produção latino-americana de obras críticas/desconstrucionistas que se enfrentam com o discurso hegemônica da história tradicional. O início dessa fase contestadora das versões historiográficas é assinalada pela crítica literária com a publicação da obra *El reino de este mundo* (1949), do cubano Alejo Carpentier.

Em 2017, Fleck, em seu livro *O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo* (2017), menciona que há na contemporaneidade, obras que transitam entre as formas mais tradicionais empregadas nas narrativas híbridas de história e ficção e aquelas produções críticas e desconstrucionistas da segunda fase do romance histórico. Portanto, segundo o pesquisador, elas não se adequam, teoricamente e paradoxalmente, em nenhuma das duas fases anteriores, pois possuem amalgamadas em sua tessitura algumas características de ambas, porém prevalecendo nelas “a criticidade na releitura do passado.” (Fleck, 2017, p. 22).

A paródia ficcional, mas não o desconstrucionismo exacerbado com relação a fatos passados, uma das características das obras mediativas, possibilita-nos uma leitura que não seja a das versões ideologicamente repetidas por muito tempo, com outro olhar, de forma crítica, analisando todo o contexto da época e dando voz às correntes ideológicas não dominantes, às vozes que foram deixadas de lado pela história.

Isso é o que podemos chamar de criticidade para com o passado no romance histórico de mediação. São obras recentes, que surgem após 1980 e que, apesar de terem abandonado “[...] as sobreposições temporais anacrônicas, os desconstrucionismo altamente paródicos e carnavalizados das releituras ficcionais anteriores” (Fleck, 2017, p. 64), acabam por adotar “[...] uma linearidade narrativa singela, com algumas analepses ou prolepses e um discurso crítico sobre o passado que privilegia uma linguagem próxima daquela cotidiana do leitor atual.” (Fleck, 2017, p. 64). Isso torna-as muito mais acessíveis aos leitores em formação dos que as complexas narrativas do novo romance histórico e da metaficção historiográfica. Tal configuração permite, também, que surjam, assim, narrativas híbridas de história e ficção de

¹ Tradução nossa: [...] a gigantesca tarefa da literatura latino-americana contemporânea – disse Fuentes [...] consistiu em dar voz aos silêncios de nossa história, em contestar com verdades as mentiras de nossa história, em apropriar-nos com palavras novas de um passado antigo que nos pertence e que sem ele seria o do jejum [...]. (Carrillo, 2004, p. 134).

acesso ao público infantil e juvenil, que ainda não possui a capacidade leitora amplamente desenvolvida.

A literatura infantil e juvenil é uma das formas eficientes de se alienar uma sociedade ou de lhe abrir os olhos a outras possibilidades. Segundo Menninghaus (2014), pautado na estética da recepção, vivenciar a experiência do outro em uma história é um dos meios mais eficaz de criar empatia e, assim, “tem maiores chances de se comover aquele que está na posição de testemunha e não pode, portanto, modificar os fatos ou ser afetado por eles.” (Menninghaus, 2014, s.p).

Imaginemos um jovem na escola que está aprendendo, através de aulas expositivas, sobre a história da independência do Brasil. Ele escuta o professor e responde aos exercícios sobre uma versão de como foi que este fato ocorreu. Esse mesmo jovem também está lendo a obra *As maluquices do Imperador* (1927), de Paulo Setúbal, a qual faz uma releitura da história. Qual é a versão que encontrará maior fixação em decorrência da memória afetiva? A resposta, pautada por estudos psicológicos, que não são o nosso foco, é óbvia: tendemos a guardar na memória o que nos emociona e não uma fala aleatória cotidiana.

Portanto, o estudo das maneiras como a literatura infantil e juvenil ressignifica fatos históricos é importantíssima, ainda mais em um tempo histórico em que a manipulação é constante, maldosa, e as pessoas são levadas a acreditar em mentiras publicadas ou televisionadas por jornais e redes sociais. Mais ainda essa influência se dá, se isso ocorrer, também, nos livros, que possuem um *status* de tradição maior, pautada pelo senso-comum, pois, segundo expressam Aguiar e Bordini (1988, p. 22-23), em nossa sociedade,

[...] o livro é o documento que conserva a expressão do conteúdo da consciência humana individual e social de modo cumulativo. Ao decifrar-lhe o texto, o leitor estabelece elos com as manifestações socioculturais que lhe são distantes no espaço. A ampliação do conhecimento que daí decorre permite ao homem melhor compreender o presente e seu papel como sujeito histórico.

Para melhor compreendermos os efeitos de recepção da criação de uma personagem numa obra literária, a seguir, abordamos alguns dos tópicos que dizem respeito à criação de personagens ficcionais.

A personagem: breve teoria literária

Dentro das narrativas híbridas de história e ficção um dos principais operadores da narrativa que contribui para reconstrução verossímil do passado e que permite revisitá-lo e “participar” do que já aconteceu sobre um outro viés, é a personagem e o seu discurso, no nosso caso, a construção diegética permite imaginar outras possibilidades de rever a história através dos olhos de Dom Pedro I. Consideramos, assim, que

[...] a personagem constitui um elemento estrutural indispensável da narrativa romanesca. Sem personagem, ou pelo menos sem agente, como observa Roland Barthes, não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das ações ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou referência dessas acções a uma personagem ou a um agente. (Silva, 1976, p. 266).

Para compreender como acontece essa construção da personagem na configuração do primeiro imperador brasileiro, nos valeremos das postulações do livro, *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*, de organização de Thomas Bonnia e Lúcia Osana Zolin da editora da Universidade de Maringá, do ano de 2003.

As personagens são o ponto principal de identificação entre o leitor e a narrativa, sem as personagens não haveria ligação entre ambos e os mundos, o ficcional e o real. Junior (2003) classifica as personagens em dois grupos ou níveis, primeiramente com relação ao seu grau de importância para o desenvolvimento do conflito dramático presente na narrativa, como “Principais” ou “Secundárias”, sendo considerada como principal “quando suas ações são fundamentais para a constituição e o desenvolvimento do conflito dramático. Geralmente, desempenha a função de *herói* na narrativa, reivindicando para si a atenção e o interesse do leitor.” (Franco Junior, 2003, p.38). Já a personagem é considerada secundária “quando suas ações *não* são fundamentais para a constituição e o desenvolvimento do conflito dramático.” (Franco Junior, 2003, p.38).

A personagem também pode ser classificada quanto ao seu grau de densidade psicológica. Sendo classificadas assim como “plana”, “redonda” ou “plana com tendência a redonda”. A personagem “plana” é “aquela que apresenta baixo grau de densidade psicológica. Em geral, tal personagem marca-se por uma linearidade no que se refere à relação entre os atributos que caracterizam o seu ser. Tal classificação inclui dois subtipos: a *personagem tipo* e a *personagem estereótipo*.” (Franco Junior, 2003, p. 39). Quanto aos subtipos a personagem tipo “é aquela cuja identificação se dá, normalmente, por meio de determinada categoria social. A enfermeira, o pirata, o criminoso, [...]” (Franco Junior, 2003, p. 39), já a estereótipo “é aquela cuja identificação se dá por meio da acumulação excessiva de sinos que caracterizam

determinada categoria social. Exemplos: o pirata com perna de pau, olho de vidro, cara de mau, barba por fazer, brinco de argola, lenço na cabeça, gancho na mão, chapéu preto com caveira, papagaio no ombro, bebedor de rum; etc;” (Franco Junior, 2003, p. 39). Já a personagem “redonda” “é aquela que apresenta um alto grau de densidade psicológica, ou seja, marca-se pela linearidade no que se refere à relação entre os atributos que caracterizam o seu *ser* (a sua psicologia) e o seu *fazer* (as suas ações).” (Franco Junior, 2003, p. 39). E por fim, a personagem “plana com tendência a redonda” “é aquela que apresenta um grau mediano de densidade psicológico, ou seja, embora se marque por uma linearidade predominante no que se refere à relação entre os atributos que caracterizam o seu *ser* (a sua psicologia) e o seu *fazer* (as suas ações), tal personagem não se reduz totalmente à previsibilidade.” (Franco Junior, 2003, p. 39).

Pautando-nos nesse arcabouço teórico tanto com relação as narrativas híbridas de história e ficção quanto na fundamentação que nos permite a análise da personagem analisaremos a construção da personagem de Dom Pedro I na obra de Fonseca (2015) a seguir.

Entre raios e caranguejos: A fuga da família real para o Brasil contada pelo pequeno dom Pedro (2016): observação da obra e da construção da personagem

A narrativa que nos serve de *corpus* para análise possui esse título, pois nos traz um relato possível de o como foi a fuga da família real pela perspectiva de um príncipe que possui todos os atributos de um herói, também faz referência ao suposto medo que Dom João possuía de caranguejos, "O meu pai foi carregado para dentro do navio nos ombros de dois pajens. Ele tem medo de caranguejos e podia ter algum na lama do porto" (TORERO, 2016, p. 12). Nosso primeiro imperador, a personagem que anunciou o “dia do fico” ou o “grito de independência” é o narrador dessa aventura infantil/infantojuvenil e trará ao leitor em formação mais uma aventura importante para sua constituição enquanto imperador brasileiro. Apresentado apenas duas atitudes históricas, o “dia do fico” e o “grito de independência”, de Dom Pedro já é possível transcrever a definição de personagem principal como se tivesse sido produzida pensando nele, que a personagem é a protagonista “quando suas ações são fundamentais para a constituição e o desenvolvimento do conflito dramático. Geralmente, desempenha a função de *herói* na narrativa [...]” (Franco Junior, 2003, p. 39). Dom Pedro I foi a principal personagem para própria constituição da nação. E na obra de Torero (2015) não é diferente, nosso narrador autodiegético no traz como foi o recebimento da notícia de que partiriam de Portugal até sua chegada ao Brasil. Quando a família real se dirigia ao porto o pequeno príncipe nos traz o relato de como foram recebidos no porto pela população que assistia tudo aquilo :

Lá no porto estava a maior confusão. Eu pensava que ia ver muitas pessoas e muitos navios, mas não sabia que eram tantos.

Eu contei cinquenta navios, e meu pai me falou que dentro deles tinha uns 7 mil tripulantes e 3 mil passageiros.

Outra coisa foi que o povo, que sempre se curvava diante de nós, desta vez estava se comportando de um jeito bem diferente : uns choravam, outros viajavam e uns outros gritavam:

- Covardes!
- Bunda-moles!
- Um rei não abandona seu povo! (Torero, 2016, p. 10)

E o pequeno Pedro, ainda criança, mas corajoso concordava com essa forma de pensar, pois ele queria ficar e lutar, fugir era atitude de covardes.

Pela manhã quando me levantei, o céu estava nublado. O vento não soprava e os navios não saiam do lugar.

Meu pai andava de um lado para o outro e suava muito. É que, se os navios continuassem parados, os franceses chegariam e teríamos guerra.

Eu pensei que aquilo podia ser um sinal: o vento não ventava porque nossa obrigação era ficar e lutar.

Falei isso para o meu pai, mas ele disse que, se no dia seguinte não ventasse, ele mesmo ia assoprar as velas até chegarmos ao Brasil.

Medroso! (Torero, 2016, p. 14)

"Medroso" é como o narrador, o príncipe Dom Pedro caracteriza seu pai diante do que acontecia diante dos olhos de todos os portugueses deixados para trás. Quando enfim ventou e partiram Pedro mais uma vez se revela alguém muito corajoso, mesmo tendo apenas nove anos. "Tive vontade de pular na água e voltar. Mas não nado nada. Então desisti dessa ideia e fiquei vendo minha terra se afastar aos poucos." (Torero, 2016, p. 16).

Durante a travessia atlântica, a viagem descrita como [...] "feios, triste e nojentos" (Torero, 2016, p. 17), pois chovia e ventava o tempo todo, por isso era feio, era triste deixar seu lar e nojentos, pois as pessoas vomitavam. Mas Pedro não se rendeu a ideia de aceitar a condição de que não lutaria.

No dia 8 de dezembro chegamos perto da ilha da Madeira. Aí eu pensei num plano. Logo que a gente desembarcasse, ia me esconder em algum lugar. Então esperaria um navio que fosse para Lisboa e voltaria para lutar contra os franceses. Eles iam ver o que era bom. (Torero, 2016, p. 18).

Porém como a História nos traz todos os planos de Pedro não vir para o Brasil deram errados. O que não significa que ele fosse covarde como seu pai – visão essa que se constrói na narrativa através da diegese – pois ele de tudo tentou, mas o mundo sempre o atrapalhava em sua empreitada. Enquanto Pedro ainda pensava em como voltar e lutar os navios entraram em

uma calmaria, que levou dez dias para acabar. Por isso os mantimentos foram estragando, "a água foi ficando choca e a comida, que já não era lá essas coisas, começou a apodrecer." (Torero, 2016, p. 24). Por isso Dom João resolveu que seria melhor fazer uma parada antes de chegar ao Rio de Janeiro.

Quando deixamos a zona de calmaria e o vento voltou a soprar, meu pai veio falar comigo:

- Estou pensando em passar na Bahua antes de ir para o Rio de Janeiro.
- O que é Bahia ? O que é Rio de Janeiro?
- São lugares do Brasil. (Torero, 2016, p. 25)

Desembarcaram em terra firme. Foram recebidos com festas e banquetes. Porém houve uma festa diferente, segundo o narrador.

E no dia 28 teve uma festa diferente. O meu pai foi à câmara para assinar um decreto. Eu fui junto. As pessoas estavam com roupas elegantes. Depois da assinatura, todo mundo bateu palas. Na carruagem, de volta para casa, eu perguntei para ele:

- Pai, o que foi aquilo que você assinou?
- Abri os portos do Brasil para a Inglaterra.
- Isso é bom?
- Para os ingleses, é.
- E para nós?
- Para nós é ruim. Vamos vender menos badulaques inúteis para os brasileiros.
- Por que não brigamos com os ingleses?
- Porque já estamos brigando com os franceses.
- Por que não brigamos com os ingleses e os franceses?
- Porque brigar com os mais fortes não é muito inteligente, meu filho. (Torero, 2016, p. 32).

E mais uma vez a imagem da personagem Dom Pedro é elevada com características de um herói corajoso como os livros de história ensinam a visão da ideologia dominante e colocam Dom João, seu pai, como um covarde. O príncipe odiava o ato de fuga, mas também era alguém amável, que se compadecia de seu pai em outras situações.

No dia 11 de fevereiro perguntaram se meu pai queria conhecer a ilha de Itaparica. Ele até convidou minha mãe. Ela ajeitou o turbante e respondeu: - Uma ilha? Qual a graça de ficar olhando para areia, palmeiras e conchinhas? Vá você sozinho, raios!

Meu pai ficou chateado com aquela resposta e já estava desistindo do passeio. Mas fiquei com pena dele e disse: - Eu quero ir, pai. Deve ser um lugar bonito. Nessa hora ele abriu um sorriso largo e me abraçou. (Torero, 2016, p 34-35).

Pedro não queria fugir, o que o heroiciza diante de uma guerra, e agora, também é caracterizado como uma pessoa com empatia e discernimento para perceber o que seu pai

gostaria de fazer. E por isso partiram para o passeio. Chegando na praia, mais uma vez Dom João deixa seu medo por caranguejos transparecer.

Lá em Itaparica nos convidaram a entrar no mar. Meu pai tinha muito medo de caranguejos, mas não queria desapontar seus súditos. Então falou: - Aceito, mas preciso de uma proteção. Logo arranjaram uma caixa de madeira bem grande. Ele entrou dentro dela e carregaram a caixa para a água. Era uma espécie de banheira dentro do mar. E lá podia ficar tranquilo, a salvo dos caranguejos. (Torero, 2016, p. 36).

No final da tarde Pedro pediu ao pai para irem de barco até algumas pedras mais afastadas, Dom João exitou, mas depois concordou com o filho: "- Parece meio longe... Aí eu disse: - Nós já atravessamos o oceano. Agora qualquer coisa é perto. Coragem, pai! Ele respirou fundo e concordou: Tudo bem, vamos lá." (Torero, 2016, p. 37). Inesperadamente o clima virou e uma tempestade os tomou de surpresa.

Então aconteceu algo inesperado: o tempo mudou. O céu ficou escuro de repente e uma chuva caiu. Para piorar, um trovão rebentou no céu : cabruuum! Meu pai ficou com muito medo. Ajoelhou no barco e começou a rezar.
- Vamos, pais, reme!
- Não dá!
- Vendo que ele não conseguia mesmo fazer nada, botei a mão no seu ombro e disse que tudo ia terminar bem. Mas eu estava enganado. (Torero, 2016, p. 39).

O até agora descrito sempre como covarde pelo príncipe Pedro, Dom João, teria que provar que por amor paterno é possível superar medos.

Uma onda mais forte acertou nosso barco e caí no mar. Eu me debatia feito louco e estava ficando sem forças. O meu pai olhava para mim de dentro do barquinho e gritava: - Nade até a praia, Pedro, nade até a praia!
- Não consigo! Nesta hora rebentou um trovão. Um trovão não, um trovãozão! Daqueles que parece que o mundo vai acabar. Eu descia e sua no mar, e estava engolindo muita água. [...] Foi quando meu pai tirou as calças e o casaco. Eu pensei: "Isso é hora de ficar pelado?". Logo em seguida ele mergulhou e começou a nadar imitando um cachorrinho. Quando chegou perto de mim disse: - Ponha as mãos no meu ombro. Eu fiz o que ele mandou e ele foi nadando até a praia. E isso não foi nada fácil, porque meu pai é bem gordinho. [...] Quando chegamos à areia, eu não aguentava dar mais um passo. Estava tão cansado que deitei. Aí meu pai apontou para uma casinha ao longe. – Vamos até lá. So que nessa hora aconteceu a coisa mais terrível que você pode imaginar. Quer dizer, a coisa mais terrível que meu pai podia imaginar. Essa coisa foi que os caranguejos começaram a sair de suas tocas. Tinha um batalhão deles correndo de um lado para outro. [...] Para piorar, os relâmpagos não paravam de riscar o céu. Pensei que meu pai ia se ajoelhar e rezar. Mas não foi o que aconteceu. [...] Finalmente chegamos à casinha (Torero, 2016, p 40-42)

Então o rei português vencendo todos seus medos salvou o filho de algo que poderia ter se tornado uma tragédia, levando-os para um lugar seguro em meio a uma tempestade fortíssima. Sendo o morador da casinha alguém que nem imaginava de quem se tratavam, os acolheu e proferiu as seguintes palavras sobre o evento:

- Poxa, o senhor foi muito valente esta noite. Pulou na água e salvou seu filho.
 - Qualquer pai faria o mesmo.
- O pescador continuou: - Também mostrou coragem quando não ficou parado por causa dos raios e andou no meio dos caranguejos.
- Talvez eu estivesse fugindo deles.
 - Ora – disse o pescador -, às vezes a única saída é a fuga. O que o senhor podia fazer? Lutar contra relâmpagos? Enfrentar centenas de caranguejos? O importante é que vocês estão vivos. (Torero, 2016, p. 43).

Depois de ouvir atentamente a conversa entre seu pai e o pescador Pedro se pegou pensando com relação aos tipos de coragem que existem e que, "Talvez meu pai não fosse um covarde. Talvez até fosse um sujeito bem esperto. Era como se os franceses fossem raios e os ingleses, caranguejos. Se ele não podia vencer a França, a única saída era vir par ao Brasil correndo no meio dos ingleses." (Torero, 2016, p. 46-47).

Diante da diegese posta linearmente, Pedro é o protagonista e sua descoberta de que existem outras formas de coragem, dada a situação, graças as situações vividas com a personagem secundária, Dom João. Aqui as características de Pedro são psicológicas e ele pode ser considerado uma personagem plana com tendência a redonda, pois ele aprende a olhar de forma diferente para a fuga portuguesa, graças a experiência que teve com seu pai, passa a respeitar, pois vê que também é uma forma de coragem, ou seja, ele não muda sua postura, mas sim a forma como ele enxerga a situação.

Considerações finais

Em 2022 foi o bicentenário da Independência do país. A qual tem como seu herói Dom Pedro I. Por si só o homem que, segundo a história, tornou o maior país sulamericano independente e se tornou o primeiro imperador e governante brasileiro é um protagonista, além de posteriormente também ter sido rei de Portugal.

Contribuir para que uma personagem tão importante, que possui como caracterização ideológica dominante raízes tão profundas na eurocentralização e no patriarcado, possa ser revisitada e se autoquestionar é uma possibilidade que apenas a literatura oferece e o mais

importante, que nos permite, mesmo que vagarosamente, contribuir para descolonizar tanto a história como as crenças populares, pois aqui apesar da caracterização do príncipe como um herói corajoso, é possível ver que ele pondera, reflete e aprende outra forma de enxergar a situação e talvez, apesar da revisitação do passado acrítico, a formação do leitor possa se dar de maneira que aprenda a ponderar.

Verificamos, que Pedro príncipe português é representada da maneira com a qual ainda sustenta o homem, branco, hétero e corajoso, que mais tarde soltaria o grito da independência, com todas as características preconizadas pela ideologia dominante.

Buscamos com este estudo mostrar que a leitura da literatura traz possibilidades que levam o leitor conceder sentidos ao que é lido. Dessa forma, salientamos que o discurso ficcional pode ou não expandir os repertórios dos leitores e designa as relações diretas com a cultura representada pela personagem e gera oportunidades de ressignificar o passado. Por meio da literatura podemos criar os vínculos emocionais que as aulas de história, muitas vezes não conseguem proporcionar, mesmo que exista um discurso que combata ou questione todo o processo colonizador que recebemos por séculos de existência.

Assim, as obras literárias abrem as portas para um leitor que tem o direito de elaborar a sua visão de mundo, pautado em todo o acervo de significações que se possa adquirir através dessa leitura. Com a análise dessa obra, identificamos que o primeiro Imperador brasileiro é apresentado aos leitores literários infantis e juvenis de forma acrítica. Além disso, evidenciou-se que através da voz de um Dom Pedro, ainda príncipe, que este possuía já as características que as correntes ideológicas que creem na independência brasileira de forma heróica.

Referências

AGUIAR E BORDINI. **Literatura: a formação do leitor- alternativas metodológicas.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

CARRILLO. **La Novela Histórica – Las posibilidades de un género.** In: Concienciaactiva, nº 6, outubro 2004. Disponível em <http://www.concienciaactiva.org/ConcienciaActiva21/conciencia6/6.pdf> Acesso: 28 de outubro de 2005.

FLECK. G. F. **O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção.** Curitiba: CRV, 2017.

FONSECA, Nazarethe. **Dom Pedro I Vampiro.** 1 ed. São Paulo: Planeta, 2015.

FRANCO JR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas & ZOLIM, Lúcia. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.** Maringá: EDUEM, 2003. p. 33-56

MENNINGHAUS. **As conexões entre obra de arte, apreciação estética e 'ser movido**. Entrevista concedida a Flávio Dourado. Instituto de estudos avançados da Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/winfried-menninghaus> Acesso em: 30 jun. 2019.

MONIZ.; PAZ. **Dicionário breve de termos literários**. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

SILVA, V. M. A. **A teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

9. GÊNERO HISTÓRICO E EXERCÍCIOS RETÓRICOS: UMA ANÁLISE DA “HISTÓRIA DA PROVÍNCIA DE SANTA CRUZ”, DE PERO DE MAGALHÃES DE GANDAVO

Manoela Freire Correia

Marcello Moreira

Introdução

Os *progymnasmata* dos retores gregos eram exercícios preparatórios de oratória ensinados a crianças, aplicando técnicas de produzir o discurso eficaz. Eles foram retomados por autores dos séculos XVI, XVII e XVIII. Nesse sentido, trazemos à baila a “História da Província de Santa Cruz” e o “Tratado da terra do Brasil”, de Pero de Magalhães de Gandavo, com o objetivo de demonstrar que, provavelmente, o autor teve contato com essas técnicas, extraíndo daí preceptivas para compor as versões de sua obra. Não obstante, é importante esclarecer que o cronista em questão faz uso moderado dos expedientes discursivos, considerando que visa à produção de discurso histórico, sem perder de vista a verdade e a utilidade do que diz. Quanto a isso, salientamos que a referida obra será analisada, levando na devida conta os preceitos para se escrever História indicados pelo sofista Luciano de Samósata, bem como as preceptivas retóricas elencadas por Aftônio e Hermógenes, retores gregos que produziram os *Ejercicios de Retórica*, oferecendo-nos a descrição teórica de cada exercício preparatório estudado, bem como seus respectivos exemplos práticos. Com isso, objetivamos não apenas evidenciar como se deu a escrita da “História da Província” de Gandavo, mas também demonstrar alguns dos expedientes discursivos utilizados por ele.

Demonstração dos expedientes discursivos e dos preceitos do gênero histórico em Gandavo

Em primeiro lugar, trataremos dos expedientes discursivos e, por assim dizer, do relato. Segundo Aftônio: “Quis relato es la exposición de um hecho que há sucedido o que se admite como sucedido” (1991, p. 218). Ele difere da narração, na medida em que esta é o gênero, e aquele, a particularização deste. Dito de outro modo, evidenciamos que a narração é o procedimento, enquanto que o relato é uma efetuação particular dele. De acordo com Aftônio, os relatos podem ser dramáticos, históricos e civis. Por ora,

interessam-nos apenas os históricos que, nas palavras de Aftônio, “contienen quis narración antigua” (1991, p. 218) e o acompanham seis elementos, a saber: o personagem autor, o feito realizado, o tempo do ocorrido, o lugar, o modo e a causa por que aconteceu. Ademais, ele diz que as virtudes do relato são: clareza, concisão, verossimilhança, pureza e correção linguística.

Hermógenes, por sua vez, também trata do relato, definindo-o, analogamente a Aftônio, como a exposição de um feito sucedido ou que se admite como sucedido e diferindo-o da narração. Para o retor originário da cidade de Tarso, relato se distingue de narração, assim como poema difere de poesia. Os últimos estão para o geral, ao passo que os primeiros estão para o particular. Diferentemente de Aftônio, Hermógenes lista quatro gêneros de relatos: o mítico, o fictício ou dramático, o histórico e o civil ou privado. Ele alude, ainda, a cinco modalidades de composição: a enunciativa reta, a enunciativa oblíqua, a demonstrativa, a assindética e a comparativa. Na presente análise, deter-nos-emos tão somente na primeira, a enunciativa reta, a qual, segundo Hermógenes, é a mais apropriada para o gênero histórico, pois resulta em clareza.

O gramático, historiador e cronista português Pero de Magalhães de Gandavo parece ter ido ao encontro de tais preceitos ao produzir o relato que se segue:

Reinando aquelle mui Catholico e Serenissimo Principe EIRey Dom Manuel, fez-se huma frota para a India, de que ia por Capitam mór Pedralvares Cabral, que foi a segunda 104mpossíve que 104mpossí os Portuguezes para aquellas partes do Oriente. A qual partio da Cidade de Lisboa a nove de Março no anno de 1500. E sendo já entre as Ilhas do Cabo Verde, as quaes ião demandar para fazer ahi agoada, deu-lhes hum temporal, que foi causa de as nam poderem tomar, e de se apartarem alguns navios da companhia. E depois de haver bonança junta outra vez a frota, empégarão-se ao mar [...]. E avendo já hum mez que ião naquela volta navegando com vento prospero, forão dar na Costa desta Provincia [...]. E no logar que lhes pareceu 104mpo mais acomodado, surgirão aquella tarde, onde logo 104mpossí vista da gente da terra: de cuja semelhança nam ficarão pouco admirados, porque era 104mpossíve da de Guiné, e 104mpo do comum parecer de toda outra que tinham visto. Estando assi surtos nesta parte que digo saltou aquella noite com 104mpo tanto tempo, que lhes foi forçado levarem as ancoras, e com aquelle vento que lhes era largo por aquelle rumo, forão correndo a costa até chegarem a hum porto limpo, e de bom surgidouro, onde entrarão: ao qual pozeram então este nome que hoje em dia tem de Porto Seguro, por lhes dar colheita [...]. Ao outro dia seguinte sahio Pedralvares em terra com a maior parte da gente: na qual se disse logo missa cantada, e houve prégaçam: e os Indios da terra que ali se ajuntarão ouvirão tudo com muita quietaçam, usando de todos os actos e cerimonias que vião fazer aos nossos: e assi se punhão de giolhos e batião nos peitos como se 104mpossí lume de Fé, ou que por alguma

via lhes fora revelado aquelle grande e inefabil 105mpossív do Santissimo Sacramento, no que se mostravão claramente estarem dispostos para receberem a doutrina Christã [...] (Gandavo, 1964, p. 25).

A partir do excerto acima, podemos facilmente inferir que Gandavo trata do achamento do Brasil, de que temos notícia, além de textos coetâneos de outros cronistas e viajantes, na “Carta do Achamento do Brasil”, do escrivão Pêro Vaz de Caminha, enviada ao Rei D. Manuel em 1500. Nesse caso, notamos sem demora que diz respeito a um acontecimento que se admite como sucedido e que se refere a uma narração antiga, o que o classificaria, em consonância com Aftônio e Hermógenes, como relato histórico. Indo mais adiante na exposição do procedimento discursivo, poderíamos dizer que o personagem autor do feito foi o português Pedro Álvares Cabral que era o capitão da frota que saiu da cidade de Lisboa no dia 09 de março de 1500 e, depois de enfrentar temporais no mar, ancorou num lugar livre de perigo na costa brasileira ao qual deu o nome de Porto Seguro. O feito realizado, o tempo e o lugar são também identificáveis sem dificuldade, uma vez que o feito foi o achamento do Brasil realizado pelos portugueses, no ano de 1500, e o lugar, Porto Seguro. O modo, como se pode depreender do excerto de Gandavo, foi por meio da ancoragem das naus portuguesas nas terras brasílicas, e a causa, na verdade, foi por conta dos temporais enfrentados no mar, que levaram à busca de um lugar para atracar a salvo. Daí adveio o encontro com os habitantes da terra recém descoberta e a surpresa provocada por eles, dadas as suas feições, que não se pareciam com as dos povos africanos e nem com quaisquer outros já vistos.

Gandavo relata-nos, outrossim, a primeira missa realizada no Brasil, em Porto Seguro, no dia seguinte ao achamento das novas terras, em que os portugueses fizeram pregação e missa cantada, contando com a participação dos índios, que ouviram tudo e imitaram os rituais religiosos portugueses, levando-os a crer que seriam facilmente convertidos à religião cristã, posto que lhes fora revelado, naquele momento, o mistério da fé. Assim sendo, podemos afirmar, em conformidade com Aftônio e Hermógenes, que, nesse caso, trata-se também de um relato histórico, na medida em que apresenta um feito tido como sucedido – a celebração da primeira missa no Brasil; personagem autor – portugueses que celebraram a missa; o tempo e o lugar – um dia após a atracagem das naus portuguesas, em Porto Seguro; o modo – por meio de rituais religiosos (pregação, missa cantada e atos) – e o motivo foi o mesmo que serviu, entre outras coisas, para justificar a intervenção europeia nos trópicos: para converter a gente bárbara que habitava aquelas terras.

Por fim, convém acrescentarmos, sem perder de vista o que apregoa Hermógenes, que a modalidade do relato apresentado é a enunciativa reta, adequada ao gênero histórico, que prima pela ordem direta e, conseqüentemente, pela clareza na enunciação: Cabral e sua frota saíram de Lisboa e, depois de sofrer intempéries no mar, atracaram em um lugar fora de perigo ao qual denominaram Porto Seguro, surpreenderam-se com os habitantes daquelas terras e rezaram missa, tendo em vista a atualização dos ritos cristãos e a conversão daquela gente bárbara.

Gandavo nos forneceu, ainda, em sua obra, um outro relato histórico primoroso que trata da morte do monstro marinho denominado *Hipupiára* na língua indígena, que quer dizer “demônio d’água”:

Foi cousa tam nova e tam desusada aos olhos humanos a semelhança daquele fero e espantoso monstro marinho que nesta Provincia se matou no anno de 1564, que ainda que per muitas partes do mundo se tenha noticia d'elle, nam deixarei todavia de a dar aqui outra vez de novo, relatando por extenso tudo o que 106mposs disto passou [...]. Na Capitania de Sam Vicente sendo já alta noite a horas em que todos começavam de se entregar ao sono, acertou de sair 106mpo de casa huma India escrava do capitão; a qual lançando os olhos a huma 106mposs que está pegada com o mar, e com a 106mpossív da mesma Capitania, vio andar nella este monstro, movendo-se de uma parte para outra com passos e meneos desusados, e dando alguns urros de quando em quando tam feios, que como pasmada e quis fora de si se veio ao filho do mesmo capitão, cujo nome era Baltezar Ferreira, e lhe deu conta do que vira, parecendo-lhe que era alguma visão 106mpossíve [...] Então se levantou 106mp muito depressa e lançou mão a huma espada que tinha junto de si com a qual botou somente em camisa pela porta fora [...] e pondo os olhos 106mpossí parte que ella lhe assignalou vio confusamente o vulto do monstro ao longo da praia, sem poder divisar o que era, por causa da noite lho impedir, e o monstro 106mposs ser cousa não vista e fora do parecer de todos os outros animaes. [...] Nisto conheceu o mancebo que aquilo era cousa do mar e antes que nelle se metesse, acodiu com muita presteza a tomar-lhe a dianteira, e vendo o monstro que 106mp lhe embargava o caminho, levantou-se direito pera cima como hum homem ficando sobre as barbatanas do rabo, e estando assi a par com 106mp, deu-lhe uma estocada pela barriga, e dando-lha no mesmo instante se desviou pera huma parte com tanta velocidade, que nam pôde o monstro leva-lo debaixo de si: porem nam pouco afrontado, porque o grande torno de sangue que sahio da ferida lhe deu no rosto com tanta força que quis ficou sem nenhuma vista: e tanto que o monstro se lançou em terra deixa o caminho que levava e assi ferido hurrando com a boca aberta sem nenhum medo, remeteu a 106mp, e indo pera o tragar as unhas, e a dentes, deu-lhe na cabeça uma cotilada mui grande, com a qual ficou já mui 106mpos, e deixando sua vã porfia tornou entam a caminhar outra vez para o mar. Neste tempo acudiram alguns escravos aos gritos da India que estava em vella: e chegando a 106mp, o tomaram todos já quis morto e dali o

levaram á 107mpossív onde esteve o dia seguinte á vista de toda a gente da terra (Gandavo, 1964, p. 51-53).

Do trecho acima, extratado da obra de Gandavo, podemos seguramente assinalar que se trata de um relato histórico se levarmos na devida conta as descrições de relato presentes nos *Ejercicios de Retórica* de Aftônio e Hermógenes. Em primeiro lugar, basta que digamos que se trata de um feito tido como sucedido, já que o próprio Gandavo diz que, em muitas partes do mundo, tem-se notícia do ocorrido, todavia não deixará de dá-la novamente por extenso, relatando tudo que se passou. Se partirmos para os expedientes discursivos, poderemos notar que o personagem autor do feito foi o filho do capitão Baltasar Ferreira; o feito realizado foi a morte do monstro marinho, chamado *Hipupiára*; o tempo diz respeito ao ano de 1564, quando, já alta noite, todos começavam a se entregar ao sono, uma índia escrava do capitão lançou os olhos a uma várzea contígua ao mar e à povoação da Capitania de São Vicente, vendo andar nela o monstro, com meneios e passos incomuns, dando urros tão feios que ela, quase fora de si, foi ao filho do capitão Baltasar Ferreira e contou-lhe da visão horrenda que tivera. Dando continuidade, o lugar do ocorrido foi a já mencionada Capitania de São Vicente.

Com relação ao modo e à causa por que se deu a morte do fero e espantoso monstro *Hipupiára*, deter-nos-emos um pouco mais para esclarecer que o mancebo, depois de lançar mão da espada, ficou à frente do monstro, embargando-lhe o caminho para que não retornasse ao mar. Destarte, quando o monstro se levantou e ficou, à semelhança de um homem, sobre as barbatanas do rabo com o fito de 107mpossív-lo, o mancebo deu-lhe uma estocada na barriga e, velozmente, defendeu-se, de maneira que a criatura não pôde 107mpo-lo para baixo de si. Tendo saído muito sangue do golpe que sofreu, o monstro, abatido e urrando, ferozmente tentou atacar o rapaz, mas, antes que o ferisse com unhas e dentes, este deu-lhe um outro golpe, desta vez na cabeça. Isso fez perecer o monstro, que tentou caminhar de volta para o mar. Aos gritos da índia que estava observando tudo, acudiram alguns escravos que o encontraram já quase morto e o levaram para que todos da terra o vissem. E este foi o modo como se deu a morte do *Hipupiára*, donde se pode inferir que a causa foi para livrar a população da Capitania de São Vicente de tão medonha e pavorosa criatura do mar.

Assim como no primeiro caso, a modalidade do relato da morte do *Hipupiára* é, com base em Hermógenes, enunciativa reta, já que Gandavo se vale da ordem direta para contar tudo que se passou acerca da morte do monstro: o mancebo filho do capitão

Baltasar Ferreira, ao ter notícia do monstro que andava pela várzea vizinha ao mar na Capitania de São Vicente, pegou a sua espada e, depois de dar golpes na barriga e na cabeça do pavoroso *Hipupiára*, defendendo-se, matou-o e livrou a população da dita Capitania do terror que a assolava.

Feitas as aludidas considerações, torna-se indisfarçável a necessidade de tecermos alguns comentários sobre o gênero histórico. Como se percebe ao longo da análise empreendida neste trabalho, Gandavo demonstra ser um exímio conhecedor dos artifícios retóricos, porém ele se propõe escrever História. Isso fica evidente desde o título dos seus escritos, a saber: “História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil”. Nesse ínterim, é preciso levar em conta a carta que o sofista Luciano de Samósata escreveu para o seu amigo Fílon, a fim de aconselhar historiadores sobre como proceder quando da escrita da História. Gandavo parece ter ido ao encontro do que preconiza Luciano na sua carta intitulada: “Como se deve escrever a História”, na medida em que segue os conselhos deste, como demonstraremos nas linhas inframencionadas.

Primeiramente, importa esclarecermos que Luciano, na referida obra, não pretende, propriamente, formar historiadores, mas aconselhar quanto à adequada utilização da técnica na produção do discurso histórico. Em outros termos, podemos dizer que o seu conselho tem um duplo objetivo: ensinar o candidato a historiador a escolher algumas coisas e a evitar outras. Assim sendo, é relevante assinalar que, diferentemente da poética e da poesia, a História tem uma finalidade e regras próprias, as quais dizem respeito à utilidade e à verdade. Em palavras mais perspícuas:

É esta [...] uma característica própria da História, e qualquer pessoa que se proponha escrever uma obra histórica deve sacrificar exclusivamente à verdade, sem se importar com qualquer outra coisa. Numa palavra, a única bitola, o único critério exacto consiste em atender, não aos actuais ouvintes, mas àqueles que, no futuro, tomem conhecimento das obras. Se, pelo contrário, [o historiador] cuidar apenas do presente, é natural que seja incluído no grupo dos bajuladores, aos quais desde há muito, logo desde o princípio, a História voltou as costas, não menos do que a cultura física relativamente à cosmética (Samósata, 2013, p. 51).

Face ao excerto acima, ratificamos o compromisso que o discurso histórico deve ter com o relato das coisas como elas se passaram, com o fito de atender não apenas os ouvintes do presente, mas também, e sobretudo, os vindouros, afinal o historiador deve pensar na eternidade e reclamar dos pósteros o prêmio da sua obra. Nesse diapasão, retornamos aos excertos de Gandavo supracitados – a notícia do achamento do Brasil, o

relato da primeira missa realizada no Brasil e o relato da morte do monstro *Hipupiára* –, os quais primam pela enunciação de um feito tido como sucedido, atendendo, assim, ao critério do verossímil do discurso histórico. No relato do monstro, por exemplo, Gandavo se propõe relatar por extenso tudo o que acerca da morte do monstro se passou. Com isso, ele mostra o que lhe pareceu a luta entre o mancebo filho do capitão Baltasar Ferreira e o aludido monstro, com a sua visão dividida pelas duas partes, pesando os acontecimentos como se fosse numa balança, sem perder de vista a moderação: “sem alongamentos excessivos, sem mau gosto, sem impetuosidade infantil” (Samósata, 2013, p. 55).

No tocante à utilidade que o discurso histórico deve perseguir, é de primacial importância salientar que Luciano, para além de ensinar que o historiador deve ser uma pessoa destemida, incorruptível, imparcial, amiga da franqueza e da verdade, sem atender a ódios ou amizades e sem poupar ninguém, sem considerar a opinião de quem quer que seja, mas dizer simplesmente o que se passou, orienta, outrossim, para que a utilidade seja o objetivo do historiador sério, a fim de que os escritos históricos sirvam de exemplos às situações presentes e futuras semelhantes. O sofista em destaque, referindo-se a Tucídides, que distinguiu a virtude do defeito numa obra histórica, afirmou:

[...] a ideia de utilidade [...] constitui o objetivo que o historiador sério deve colocar como fundamento da História, a fim de que [...], se alguma vez ocorrerem situações semelhantes, ele possa, ao olhar para os escritos históricos anteriores, 109mposs-los à situação presente (Samósata, 2013, p. 52).

Esse critério da utilidade também é atendido por Gandavo, posto que o cronista, historiador e gramático português escreve a sua “História da Província” com vistas a justificar a intervenção europeia nos trópicos e, como ele próprio assevera: para alcançar a imortalidade (Gandavo, 1964, p. 23).

A bem dizer de Luciano, acrescentamos que, para ele, uma obra histórica deve vir apetrechada com as duas qualidades seguintes: inteligência política e capacidade de expressão. No tocante ao primeiro critério, não podemos nos furtar de aludir à perspicácia de Gandavo ao tratar da necessidade de conversão dos brasis, justificativa para o empreendimento colonizador. Por sua vez, no que concerne à segunda qualidade, Luciano recomenda que o historiador se valha de um estilo claro, de modo que a expressão deve ser precisa e coerente, sem perder de vista a *claritas, lucidas*: “Acima de tudo, que [o historiador] transmita uma imagem semelhante à de um espelho: clara, brilhante, perfeitamente focada e que mostre as formas das coisas tais quais as recebeu, sem

qualquer distorção, sem alteração de cor e sem mudança de aspecto” (Samósata, 2013, p. 55).

A linguagem, por seu turno, deve ser chã, obedecendo ao freio e sendo prudente, mesmo quando o pensamento participe e se aproxime um pouco do estilo poético, grandiloquente e sublime:

Que o seu pensamento, no entanto, participe e se aproxime um pouco do estilo poético, na medida em que este é grandiloquente e sublime, especialmente quando [o historiador] trata de linhas de combate [...]. Que a sua linguagem, porém, caminhe rente ao chão, apenas se elevando de acordo com a beleza e com a grandeza dos factos narrados, pondo-se, na medida do possível, ao nível destes, acolhendo essa linguagem, mas sem se deixar possuir para além do que é conveniente (Samósata, 2013, p. 53).

Se levarmos na devida conta o preceito acima, chegaremos à atestação de que Gandavo não deixou a desejar nesse critério elencado por Luciano, haja vista que narra os fatos, dispondo-os convenientemente e apresentando-os o mais claramente possível, numa linguagem que, só de escutar, faz com que o leitor veja o que está dito. A descrição que Gandavo faz do *Hipupiára*, por exemplo, põe sob os olhos incorpóreos o monstro, de maneira que é possível visualizar a luta travada entre ele e o mancebo. Trata-se, aí, da *enargeia* ou *evidentia*, técnica de produzir o discurso eficaz que diz respeito aos efeitos de clareza, os quais fazem com que o discurso quase produza a visão por meio da audição. Não se trata de uma visão realista ou naturalista das nossas histórias literárias ou histórias da arte, mas de um efeito de ‘vividez’ que põe sob os olhos – *pro omniatom* – o fato narrado, como se os ouvintes/leitores o estivessem vendo (Hansen, 2012, p. 170). No trecho do escrito de Gandavo que se segue, fica evidente o preceito da clareza sugerido por Luciano:

Como pois a escritura seja vida da memória, e a memória huma semelhança da 110mpossível110e a que todos devemos aspirar, pela parte que 110mpo nos cabe, quis movido destas razões, fazer esta breve historia, pera cujo ornamento nam busquei 110mpossív exquisitos, nem outra fermosura de 110mpossíve de que os eloquentes Oradores costumão usar pera com artificio de palavras engrandecerem suas obras (Gandavo, 1964, p. 23).

No excerto acima, Gandavo atende aos preceitos indicados por Luciano, já que visa aos leitores futuros, aspirando à imortalidade, num estilo claro e linguagem inornada,

valendo-se de figuras de retórica que não ofendem e têm um aspecto espontâneo. Para concluir essa questão do discurso histórico, citamos, ainda uma vez, Luciano:

Assim como já havíamos estabelecido como objeto das qualidades de espírito do historiador a franqueza e a verdade, assim também, no que respeita ao estilo, o primeiro objetivo consiste em apresentar os factos com exatidão e expô-los com clareza, sem utilizar palavras inconvenientes, desusadas, ordinárias ou de taberneiro, mas sim palavras que a maioria compreenda e as pessoas cultas aprovelem. Em todo o caso, porém, pode ornamentar [o discurso] com figuras de retórica que não ofendam [a sensibilidade] e tenham um aspecto espontâneo, pois, caso contrário, fará com que o discurso se pareça com pratos muito condimentados (Samósata, 2013, p. 53).

Diante do que vai exposto até então, podemos afirmar, em consonância com Luciano, que Gandavo produz a sua “História da Província”, levando em conta os conselhos da carta a Fílon, inclusive no que tange ao uso das figuras de retórica. Gandavo faz uso delas de maneira sóbria, sem prescindir da moderação, como tentamos demonstrar ao longo deste trabalho. À vista disso, dando continuidade à análise que empreendemos aqui, é já altura de apresentarmos a *chría*, figura de retórica que se destaca, entre outras, na obra de Gandavo.

A *chría* é exercício retórico que, a bem dizer de Aftônio, compreende um dito memorável de breve extensão que pressupõe um personagem autor. Além disso, para Hermógenes, ela “tiene una exposición concisa y que tiende generalmente hacia algo útil” (1991, p. 179). Entre as *chrías*, umas são verbais, outras ativas (ou de feitos, como salienta Hermógenes) e outras mistas. As primeiras são aquelas que, por meio da palavra, mostram a sua utilidade; as ativas, por sua vez, são aquelas que manifestam uma ação, enquanto as mistas são as que contêm uma mescla de palavra e ação. Além disso, Aftônio assinala que é possível elaborar uma *chría* com os seguintes princípios de argumentação: encomiástico, parafrástico, de causa, argumento contrário, símile, exemplo, testemunho dos antigos e epílogo. Dito isso, faremos menção à *chría* que aparece no último excerto extratado da obra de Gandavo nas linhas acima.

Como podemos notar, o trecho evidencia um dito memorável em que Gandavo, mais uma vez, faz notar sua agudeza e conhecimento dos artifícios retóricos, ainda que se proponha a escrever História. A *chría* em questão é do tipo verbal, haja vista que o personagem autor, Gandavo, vale-se de palavras para apresentar algo útil, a saber: a escrita é vida da memória, e esta, uma semelhança da imortalidade. Poder-se-ia objetar que não há um personagem autor na dita *chría*. A despeito disso, esclarecemos que o autor

– Gandavo – serve-se da primeira pessoa para fazer a enunciação, deixando, assim, explícita a sua autoria: “Como pois a escritura seja vida da memória, e a memória huma semelhança da 112mpossível112e a que todos *devemos* aspirar, [...] *quis* movido destas razões, fazer esta breve historia [...]” (Gandavo, 1964, p. 23, grifo nosso).

Ademais, é oportuno aludirmos ao fato de que, para elaborar a chría em questão, o autor utilizou o argumento de causa, visto que apresenta o motivo que o levou a escrever a “História da Província de Santa Cruz”: para conquistar a imortalidade. Nesse particular, vale a pena dizermos, par e passo com Gandavo, que a escrita é o que mantém viva a memória, em oposição ao esquecimento que poderia ocorrer caso não se registrassem os sucessos da empresa colonizadora. A memória, nessa perspectiva, uma vez que se mantém viva por meio da escrita, imortaliza não apenas a obra, como também o seu autor. Desse modo, Gandavo não somente censura aqueles que, por descuido, não fizeram menção, em seus textos, às coisas notáveis do Novo Mundo, dando-as à perpétua memória, mas também, e sobretudo, exorta seus congêneres a escrevê-las para que, ao contrário de caírem no esquecimento, vivam eternamente.

Para além do que vai dito acima, convém apresentarmos, na sequência, a sentença, exercício retórico que difere da chría, na medida em que, nas palavras de Hermógenes,

[...] expone en una enunciación pura y simple, mientras que la chría lo hace a menudo [...]; en que la chría también se basa en acciones, mientras que la sentencia únicamente en dichos; y, además, en que la chría incluye al personaje autor del dicho o de la acción, mientras que la sentencia se expresa sin que medie personaje (1991, p. 179).

Por esse viés, destacamos que a chría e a sentença são máximas – ditos memoráveis –, sendo que a última implica uma exortação a realizar algo ou dissuadindo-o, sem manifestar o personagem autor. Segundo Aftônio, as sentenças podem ser: exortativas, dissuasórias, enunciativas, simples, compostas, verossímeis, verdadeiras ou hiperbólicas, de modo que a classificação em determinado tipo não impede que o seja também em outro. Vejamos, por exemplo, a sentença enunciativa e, ao mesmo tempo, exortativa que se segue, a qual se faz presente na obra de Gandavo ora sob análise: “[...] e tudo se pode crer, por 112mpossí que pareça: porque os segredos da natureza nam foram revelados todos ao homem, pera que com razam possa negar, e ter por 112mpossível as cousas que nam vio nem de que nunca teve noticia” (Gandavo, 1964, p. 53).

No excerto acima, faz-se evidente, mais uma vez, a argúcia de Gandavo, que nos apresenta uma sentença, isto é, uma máxima que não torna manifesto o personagem autor:

os segredos da natureza não foram revelados todos ao homem para que, com razão, possa negar ou ter por impossíveis as coisas que não viu e de que nunca teve notícia. Nesse contexto, o autor, ao mesmo tempo em que enuncia que em tudo é possível crer, tendo em vista que muitos segredos da natureza foram ocultados ao homem, exorta para que se creia nas coisas nunca dantes vistas e das quais jamais se teve notícia. Considerando, pois, que a natureza tem muitos mistérios encobertos, o autor não só persuade a crer, por mais difícil que seja, no aparentemente impossível, como também dissuade aqueles leitores céticos, que duvidam de coisas estranhas e/ou maravilhosas que se lhes apresentam.

Por conta da necessidade de brevidade nesse texto que ora lhes apresentamos, não trataremos à liça outros expedientes discursivos utilizados por Gandavo em sua “História da Província”, mas informamos que a análise proposta não se exaure aqui, uma vez que a identificação dos exercícios retóricos não apenas demanda, como vimos, uma análise mais demorada, mas também um esforço de erudição muito grande.

Conclusão

Face ao exposto, ratificamos a perspicácia do cronista português Pero de Magalhães de Gandavo, demonstrada na “História da Província de Santa Cruz” e no “Tratado da terra do Brasil”, e salientamos a necessidade de lê-los como discurso histórico, mas sem perder de vista o uso de expedientes discursivos que não comprometem a clareza do que vai dito. Por esse prisma, reiteramos que a obra de Gandavo deve ser lida histórica e retoricamente, afinal um leitor desavisado passaria indiferente pelos exercícios retóricos anteriormente elencados, com base nos preceitos catalogados pelos retores gregos Aftônio e Hermógenes, assim como do sofista Luciano de Samósata com relação à escrita da História.

Em última instância, testemunhamos a agudeza de Gandavo à medida que ele não ignora o fato de que os historiadores não escrevem como os oradores, pois tratam do já sucedido, e, sendo assim: “não têm de procurar *o que* hão-de dizer, mas sim *como* hão-de dizer” (Samósata, 2013, p. 55). A despeito de se propor fazer História, o admirável cronista, gramático e historiador português Pero de Magalhães de Gandavo, em sua “História da Província”, não renuncia aos exercícios oratórios, mas fá-lo com moderação, seguindo os preceitos do gênero histórico.

Referências

CAMINHA, Pêro Vaz de. **Carta a El-rei d. Manuel**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1974.

GANDAVO, Pero de Magalhães de. **Historia da prouincia Sancta Cruz, a que ulgarmente chamamos Brasil**: feita por Pero Magalhães de Gandauo, dirigida ao muito Illustre Sñor Do Lionis Pereira e Historia da prouincia Sãcta Cruz a que ulgarmente chamamos Brasil feita por Pero de Magalhães de Gandauo dirigida ao mui Illus^{mo} Dom Lionis P^a gouernador que foy de Malaca e das demais partes do Sul da India. Lisboa: Antônio Gonçalves, 1576.

_____. **Historia da prouincia Sancta Cruz, a que ulgarmente chamamos Brasil**: feita por Pero Magalhães de Gandauo, dirigida ao muito Illustre Sñor Do Lionis Pereira. Biblioteca do Museu do Escorial, Ms. IV.28.

_____. **A primeira historia do Brasil – Historia da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil**. Texto modernizado e notas de Sheila Moura Hue e Ronaldo Menegaz. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. **História da Província de Santa Cruz e Tratado da Terra do Brasil**: introdução de Capistrano de Abreu. São Paulo: Obelisco, 1964.

_____. **Tratado da Província do Brasil**. Edição preparada pelo Professor Emmanuel Pereira Filho. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1965.

HANSEN, João Adolfo. **Lugar-comum**. In: MUHANA, Adma; LAUDANNA, Mayra; BAGOLIN, Luiz Armando (orgs.). *Retórica*. São Paulo: Annablume, 2012, p. 159-177.

HUE, Sheila Moura. As quatro versões da História de Pero de Magalhães de Gandavo. In: II SEMANA DE FILOLOGIA NA USP, 2007, São Paulo. **Atas da II Semana de Filologia na USP**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2009, p. 177-193.

MOREIRA, Marcello; CORREIA, Manoela. O Hipupiára e a Poética: uma reflexão sobre os limites do verossímil e da autópsia no século XVI. **Revista Scripta**, v. 23, n. 47, p. 203-214, 1º quadrimestre de 2019.

SAMÓSSATA, Luciano de. Como se deve escrever a História. In: _____. **Luciano V**. Tradução, introdução e notas de Custódio Magueijo. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2013, p. 23-60.

TEÓN; HERMÓGENES; AFTÔNIO. **Ejercícios de Retórica**. Introdução, tradução e notas de Dolores Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1991.

10. EPITÁFIO E MEMÓRIA EM *MELPÓMENE*, DE FRANCISCO DE QUEVEDO

Luzia Sila Pinto

Marcello Moreira

Introdução

O estudo, que ora se lhes apresenta, objetiva discutir a relação entre epitáfio, monumento e memória, na Espanha monárquica, dos séculos XVI e XVII, na qual se efetuou a produção da poesia fúnebre do poeta espanhol, Francisco de Quevedo. Nestes termos, urge esclarecermos que o objetivo primordial deste estudo é analisar, à luz das preceptivas clássicas, um epitáfio laudatório, impresso em *Melpómene*, musa terceira que integra o *Parnaso Español* (1648) do poeta madrileno em foco, com o fito de compreender como estão, nele articulados, o topos poético da perenidade da poesia, sumarizado no verso “*Exegi monumentum aere perennius*”, imortalizado por Horácio, em sua Ode 30, bem como as tópicas próprias do gênero “epitáfio” como, por exemplo, a “admoestação ao passante” e o louvor dos homens ilustres que compunham o estamento aristocrático da monarquia espanhola quinhentista e seiscentista, cujos feitos são dignos de se tornarem memória poética pelo agenciamento de um *faber*, o Poeta.

Para além do que vai dito nas supracitadas linhas, torna-se sumamente importante ressaltarmos que o gênero epidítico do qual se valeu Quevedo, na composição de sua poesia fúnebre, tratava do belo e do bem, desde a retórica de Aristóteles (Aristotle, 1994), assim como em tratados gregos e latinos que lhe são subsequentes, como a *Retórica para Alexandre*, de Anaxímenes de Lâmpsaco e o *Institutio Oratoria* (Quintilian, 1963), dentre outros. Daí ser consentâneo afirmarmos que a poesia fúnebre produzida por Quevedo, em sua *Melpómene*, nos Quinhentos e nos Seiscentos, vincula-se a uma tradição retórico-poética, que especifica os gêneros e as espécies discursivas, assim como os tipos de caracteres a serem representados por meio deles, fomentando, desse modo, uma relação estreita entre poética, retórica, política, teologia, poesia e memória, no Estado monárquico espanhol do citado recorte temporal.

Concernente à relação entre poesia fúnebre, monumento e memória, na Espanha monárquica dos Séculos XVI e XVII, cumpre ressaltarmos que, em

“Melpómene”, dentre as várias composições poéticas mortuárias que a constituem, abundam os epitáfios, os quais devem ser compreendidos como discurso que deve ser registrado tradicionalmente sobre materiais duros – e, portanto, duráveis -, a lápide, de preferência. Ademais, cabe lembrarmos que a lápide em que se inscreve o epitáfio, para além de ser duradoura, também permanece em lugar público, e é justamente essa sua eterna publicidade que a torna o suporte ideal de uma mensagem que só pode atingir sua finalidade – perpetuar virtudes – se for constantemente rerepresentada àqueles a quem se destina. Na perspectiva que aqui se esquadrinha, o efeito de perenização própria das escritas epigráficas advém, por conseguinte, de um lado, do material que lhes dá suporte, e, de outro, do espaço onde se localizam tais inscrições. Neste ponto, tais aspectos delineiam-se sinteticamente nas palavras de Le Goff (2003, p. 428):

[...] A pedra e o mármore serviam, na maioria das vezes, de suporte a uma sobrecarga de memória. Os arquivos de pedra acrescentavam à função de arquivos propriamente ditos um caráter de publicidade insistente, apostando na ostentação e na durabilidade dessa memória lapidar e marmórea.

Sob essa perspectiva, torna-se, pois, instrutivo percebermos que a poesia converte-se num monumento seguro, tal como o mármore, que é, por excelência, durável. Na verdade, ela ainda suplanta a durabilidade da pedra, caso levemos em consideração que, indiscutivelmente, resiste muito mais aos efeitos corrosivos do tempo pelo fato de multiplicar-se em incontáveis cópias. Deste modo, a poesia quinhentista e a seiscentista tanto podem configurar-se como fama futura, já que a palavra vive mais tempo do que os feitos, nos casos dos discursos epidícticos que objetivavam o louvor, quanto podem visar a perenizar a memória dos danados, no caso dos discursos epidícticos vituperantes. De qualquer sorte, mais importante é termos em mente que as citadas poesias, os epitáfios, podem, no caso daqueles que são elogiosos, redundar de trabalho “encomendado”, pelo fato de o poeta participar de amplas redes clientelares, comuns no seio das antigas monarquias ibéricas (Hespanha, 1994, p. 33-36).

Sabe-se que, no mundo antigo, havia a prática de encomendar epitáfios a compositores especializados no gênero, como o afirma Achcar (1994, p. 160): “O atributo por excelência encarecedor do produto do poeta seria sua virtude de preservar a memória das obras dos comitentes, e preservá-la ainda mais do que o mármore dos monumentos seria capaz”.

Tendo em vista que os monumentos constituem materiais da memória, consideramos, pois, de grande relevância, remontar a origem deles, a partir dos ensinamentos de Le Goff (2003, p. 526):

A palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa ‘fazer recordar’, de onde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos [...].

Respeitante, ainda, à definição do latim *monumentum*, este significava, aos olhos de Achcar (1994, p. 163) “um monumento qualquer em pedra e bronze, uma obra literária, em prosa ou em verso, na materialidade de sua redação escrita”. Como se vê, tanto em Le Goff, quanto em Achcar, torna-se, pois, lícito supormos que há uma relação entre poesia e memória desde os antigos, merecendo especial relevo Homero, inolvidável na composição do verso resistente ao tempo. Neste contexto, é digno de nota “o caráter imperecedouro da poesia e a associação entre reis e poetas é narrada em quase todas as poéticas e retóricas quinhentistas” (Moreira, 2006, p. 104) com vistas a enfatizar a importância do patronato de atividade tão vital para a sobrevivência das linhagens monárquicas e de seus feitos. Somemos a isso que o discurso laudatório “transfere parte do capital simbólico do encomiado para o discurso poético, pois a excelência do defunto é também condição da excelência da poesia que dele trata e, sobretudo, de seu *ethos* (Moreira, 2006, p. 144). Dito isso, cumpre pôr plenamente a claro que essa transferência só é possível por meio da escrita, que institui um louvor contra “o esquecimento, ao tempo em que o poeta, ao produzir do defunto, pelo agenciamento da escritura, uma memória duradoura, produz igualmente para si essa mesma memória, porque seu nome não se dissocia da palavra perenizadora (Moreira, 2005, p. 77). Concorde com Moreira, Hansen assevera que o “elogio da cabeça mandante resulta no favorecimento de quem o faz. O poeta memoriza o saber, na medida em que conhece o modelo e promove a si como *auctoritas*, ao fundamentar-se na autoridade dos “melhores” (Hansen, 1999, P. 36).

Nestes termos, Francisco de Quevedo, inserido nas letras cultas quinhentistas e seiscentistas, com suas composições ancoradas no princípio da imitação, reproduz as regras e procedimentos inclusos na tradição retórica e recobra os fundamentos

primordiais prescritos para a composição dos seus epitáfios laudatórios. Neste pormenor, é digno de menção que o conhecimento dos preceitos retóricos, nos Seiscentos, está subordinado às normatizações retórico-poéticas, haja vista que é delas que promana a especificação dos gêneros, das espécies dos indivíduos a serem representados.

Outrossim, não podemos perder de vista que, para combinar e articular discursivamente os *topoi* às finalidades do gênero “epitáfio laudatório”, Quevedo necessitava ter o domínio de métodos mnemotécnicos a partir dos quais acessava os recursos já disponíveis em outros poetas ou nos tratados de retórica epidítica ou demonstrativa. Acrescentemos a isso que o poeta em questão, ao empregar engenhosamente, nos seus epitáfios laudatórios, o *topos* “desprezo dos bens mundano” como uma das formas de alcançar a glória eterna, ressalta a excelência do morto, que, por seu turno, aceita cristãmente a vida como trânsito para a morte, tendo, pois, sua memória salvaguardada, visto que se portou como “melhor”, ou seja, como a representação da ordem o apresentava e o constituía.

Com efeito, convém atentarmos para o fato de que a memória, mobilizada no quadro das letras quinhentistas e seiscentistas, é um conceito vital para compreendermos os efeitos múltiplos realçados na estrutura linguística dos poemas, na temática proposta, bem como nas condições que capacitam o poeta a produzir, com base no engenho, artificiosa e persuasivamente, a sua poesia. Neste sentido, o poeta é “antes de tudo um aristotélico, que inventa o poema, especificando o gênero, as espécies, os indivíduos, os acidentes e as diferenças do tema” (Carvalho, 2007, p. 74). Sob este viés, não é descabido dizermos que o objetivo primordial dos hábeis poetas era justamente a capacidade de articular e imitar convenientemente os procedimentos preconizados nos modelos autorizados, no âmbito das práticas letradas quinhentistas e seiscentistas.

Destarte, importa, outrossim, notarmos que o poeta Quevedo, ao se utilizar dos *topoi* ou lugares-comuns, preconizados pelos antigos e elencados na *Antologia Grega*, com o fito de compor os seus epitáfios laudatórios, legitima a ideia de que os tratados de retórica epidítica eram utilizados na construção de textos poéticos. Daí ser coerente afirmarmos que o epitáfio laudatório quevediano, delimitado para este estudo, assim como os que lhe foram coetâneos, integram uma tradição na qual a produção “literária” está jungida a um conjunto de prescrições derivadas de matrizes retóricas latinas e gregas.

Entrementes, é digno de menção que, no epitáfio delimitado para análise, Quevedo homenageia María Enríquez, Marquesa de Villamaina, e a didascália que encima o poema apropriadamente dito – “Túmulo a la señora doña María Enríquez, Marquesa de Villamaina” -prescreve a leitura a ser efetuada pelos leitores do poema. Neste contexto, cumpre indagarmos: Mas que leitura é proposta por meio da didascália? Como se sabe, o poema laudatório só apresenta plena referencialização quando é antecipado por uma didascália que circunscreve sua atualização por parte de um leitor qualquer. Como dito, a didascália propõe-se como protocolo de leitura, como bem enfatizou Marcello Moreira. No poema em questão, evidencia-se, a partir da leitura da didascália, que o elogio fúnebre dirigido a um membro do estamento aristocrático da sociedade monárquica espanhola quinhentista e seiscentista é a matéria do poetar, como se desprende do título nobiliárquico – Marquesa de Villamaina, aplicado à doña María Enríquez. Uma vez feitos estes esclarecimentos, partamos, agora, para a análise do epitáfio “Túmulo a la señora doña María Enríquez, Marquesa de Villamaina” com o intento de visualizarmos de que forma o poeta Francisco de Quevedo, ao se apropriar dos ensinamentos contidos nas preceptivas retóricas e poéticas, mormente dos lugares-comuns (*topoi*), compôs os epitáfios laudatórios visualizados na sua *Melpómene*, legitimando, assim, o caráter prescritivo dos mesmos. Dito isso, faz-se mister esclarecermos que, com vistas à inteligibilidade do *corpus*, preferimos analisá-lo de forma fragmentada e não o reproduzindo por completo. Vejamos:

¿Quién alimentará de luz al día?
¿Quién de rayos al sol? ¿Quién a la aurora de perlas, que en tu risa y boca llora, del coral, que en tus labios encendía?

Ao encetarmos a leitura desta primeira quadra do soneto, atribuído a Dom Francisco de Quevedo, não nos foi forçoso perceber que, para enaltecer o valor da dona, matéria do seu poetar, o poeta em foco utilizou-se da tópica do retrato poético da *donna*, ao modo petrarquista, em metáfora de pedraria mineral. Assim sendo, no quarteto sob análise, a persona pinta a boca encomiada com rubis e os dentes com pérolas, o que implica dizermos que a boca não é simplesmente vermelha: é rubi mais intenso; e os dentes, por seu lado, não são simplesmente marfim: são pérolas, objeto mais valioso do que o marfim, suplantando-o em beleza e valor. Dito de outro modo, o poeta valeu-se da *illustratio retórica*. Neste ínterim, cumpre aclararmos que tal tópica foi recorrente

na poesia palaciana do século XVII, empregando, para tanto, procedimentos técnicos próprios da poesia descritiva epidítica, sem perder de vista a emulação dos efeitos visivos da pintura. Somemos a isso que o retrato, vinculado à tradição lírico-amorosa, atualiza tópicos epidíticos da beleza feminina mediante emulação de autoridades antigas e modernas, quais sejam Francisco Petrarca, Luís Vaz de Camões (para citar alguns), imitação essa que se deu em conformidade com o modelo prosopográfico que, por seu turno, redundou da longa tratadística grega e latina. Concernente à composição do retrato, Hansen (2011), em palavras perspicuas, nos inteira de que

O poeta pinta o corpo feminino sobre um eixo vertical imaginário que desce da cabeça aos pés, aplicando a cada seção dele imagens relacionadas a motivos correntes que definem a excelência da parte como unidade de integração ou *unitas ordinis*, a unidade de ordem com que Santo Tomás de Aquino, em seu comentário sobre a *Metafísica* aristotélica, define o corpo humano como termo para a metáfora do corpo político do Estado. A perfeição da dama decorre da perfeição de cada parte do corpo subordinado ao todo, cuja unidade visa ao fim superior da alma, segundo o catolicismo, que o define como corpo naturalmente subordinado à hierarquia do ‘corpo místico’ do Estado (Hansen, 2011, p. 26).

Como podemos depreender da leitura do excerto acima extratado, o ornato poético da beleza feminina é construído conforme a tradição de representação da mulher, recorrente na lírica dos séculos XVI e XVII, consoante é passível de vislumbre, no epitáfio ora sob análise, nomeadamente no primeiro quarteto, no qual a dona é pura luminescência e, para além disso, exemplo vivo de virtude e pureza. Daí a sua beleza ser amplificada por meio de metáforas agudas que criam imagem de luminosidade, tanto no físico quanto no intelecto: a luz que dela reluzia era mais intensa que a luz do sol e do dia, sendo eles próprios fontes de luz. Desse modo, percebemos, sem demora, que a descrição minuciosa das partes do corpo da dona, pelo acúmulo de pedraria mineral, além de enaltecê-la pelos feitos e virtudes, ainda conjuga para a elevação espiritual dela.

Com vistas a potencializar o que vai dito acima, o intelectual Marcello Moreira (2021) nos informa de que, no retrato da *donna* ao modo petrarquista, selecionam-se “cabelos”, “testa” “boca”, “dentes”, “colo”, “mãos” etc., relação essa que, aos olhos moreirianos, encontra sua prática no costume (*consuetudo*) da notação (*notatio*), razão pela qual nada mais é do que espécie de determinação que objetiva, do ponto de vista

discursivo, a imagem da amada. Sumariamente, o intelectual em epígrafe chama a nossa atenção para o fato de que “anatomia” pode também ter outra significação e, por essa razão, invoca D. Rafael Bluteau (1712, p.363), que assim a compreende como “o fixar as acções de alguém, investigar os motivos, & as circunstâncias delas. Com mais profunda especulação, que todos penetrou Sêneca a anatomia do coração humano”. À vista disso, Moreira (2021) prossegue com suas observações e clarifica que a determinação dos membros, primeiro sentido de “anatomia”, é complementada por uma leitura de carácter fisiognomômico, em que o carácter prosopográfico de “determinação” alia-se um valor ético, próprio das etopeias.

Em consonância com o que vai dito nas passagens supramencionadas, percebemos facilmente que a beleza da dona, apresentada de forma una por seus elementos compositivos que, como processo de notação, avultam os signos aristocráticos do carácter representado, acentuando, dessarte, a beleza, a virtude, a nobreza e a riqueza da encomiada. Nesse contexto, a beleza física das partes é reflexo tanto da perfeição moral da dona, quanto das suas excelsas virtudes e da sua elevada classe social. Sob essa ordem de ideias, é oportuno lembrarmos que, em *Los Retratos*, Luciano de Samósata (1889) chama a nossa atenção para o fato de que a descrição, para que seja perfeita, precisa demonstrar não só a beleza física do corpo, mas também a beleza da alma, coerência de carácter que se manifesta na dupla representação da figura. Desse modo, as metáforas que qualificam os cabelos, a testa, as sobrancelhas, os olhos, a boca (para citar algumas) são igualmente qualificadoras da beleza que não está acessível aos olhos, já que é beleza imbricada no intelecto do leitor/ouvinte.

Com o fito de enriquecer (e legitimar) o que vai dito nas supracitadas linhas, sirvamo-nos das conspícuas e acertadas palavras de Adma Muhana:

Na *descriptio* cristalizada pela retórica da poesia, após o louvor do rosto, segue-se a das demais partes do corpo feminino, com destaque para os cabelos, o colo, as mãos etc. Tal descrição epidítica visa sempre a realçar a perfeição da mulher, ao destacar a beleza e graça de cada uma das suas partes corpóreas, sendo que o conjunto delas há de manifestar, assim, a unidade de sua beleza interior, por outro nome, virtude (Muhana, 2005, p. LVII).

Como sabemos, Quevedo se valeu da tópica do retrato da dona em metáfora de pedrariamineral e elementos da natureza, na composição do seu epitáfio, com vistas ao

enaltecimento da beleza física e da formosura moral e espiritual da dona. Desse modo, não constituiu óbice algum a identificação de tal tópica no segundo quarteto:

Ya falleció del mundo la alegría; melancólica y mustia yace flora,
cuando el cabello de tu frente dora en negro luto la ceniza fría.

Levando-se em consideração esta segunda quadra, notemos que o retrato segue o padrão típico da agudeza discreta e engenhosa que, na invenção, aplica lugares-comuns tradicionais, conforme o decoro exigido na lírica quinhentista e seiscentista. Lustram com perfeição o exposto as argutas palavras de Hansen (2011), na passagem infrafirmada:

A imagem do corpo decorre da seleção de partes mais adequadas para figurar a perfeição petrarquista – cabelos, olhos, rosto, boca, dentes, colo, mãos, por vezes pés – com alusões metafóricas que elidem as partes iludidas do desejo na pedraria mineral do corpo geométrico, sempre artificial. [...] o retrato da dama resulta da aplicação de uma técnica epidítica do gênero do retrato prosopográfico encomiástico e costuma ser inventado com metáforas minerais e vegetais que lhe geometrizam o rosto e o corpo, oferecendo-se à recepção como evidência do artifício engenhoso (Hansen, 2011, p. 26-27).

Tendo em vista o fragmento supraexcertado, no qual Hansen (2011) evidencia a imprescindibilidade do conhecimento da retórica epidítica demonstrativa para composição do retrato poético da dona, digna sabermos que a constituição física ornada de beleza pelas metáforas minerais e vegetais é espelho da constituição espiritual, que não está acessível aos olhos, mas ao intelecto. No caso específico do quarteto sob análise, o poeta articula, na descrição do cabelo, (cuando el cabello de tu frente dora) lugares-comuns da poesia lírica, tais como cabelos loiros e ondulantes, produzindo, assim, a evidência retórica pela força das imagens. Nesta perspectiva, faz-se mister destacarmos que, por meio da decodificação das metáforas, bem como da distribuição adequada das partes do corpo da dona, o destinatário, ao analisar a imagem apresentada pelo poema, recompõe o procedimento aplicado pelo poeta, como fito de compor tanto o retrato físico, quanto o espiritual daquela. Nesse sentido, por conhecer o procedimento no qual se fundamenta o gênero em questão, o leitor lerá o retrato como poema que emula o retrato pictórico de acordo com as técnicas de descrição (*Ekphrasis*) da dona, aplicando às partes do corpo metáforas ornamentais. Neste ponto, a descrição,

sendo emulação de pintura, será feita com *enargeia*, produzindo imagens do corpo da dona que saltam aos olhos do público. Acrescentemos a isso que a descrição será minuciosa e as metáforas, por seu turno, produzirão um efeito visual, como se o retrato se materializasse diante dos olhos por meio da tinta das palavras, o que realça, no retrato, a tópica horaciana *ut pictura poesis*.

Pelo que foi dito até então acerca da segunda quadra do soneto sob análise, não podemos nos furtar de dizer que a partida da jacente (doña María Enríquez), além de deixar compadecida a persona da enunciação, ainda levou com ela toda a alegria do mundo, todo o viço da Natureza, restando apenas “en negro luto la ceniza fría”. Logo, enquanto o mundo, triste pela perda da ilustre durar, será mantida viva a memória gloriosa dela pela sua beatitude e beleza.

No primeiro terceto, a persona da enunciação confessa ao passante uma dúvida que a persegue, qual seja se a dona, enquanto estava viva, era corpo ou deidade:

Por sólo unirse a Dios tu alma pudo desunirse del cuerpo, que en el
suelo, si fue cuerpo o deidad, aún hoy lo dudo.

Tendo em vista o lugar-comum do momento da passagem, em que a vida abandona o corpo para residir no céu, pela dúvida suscitada pela persona da enunciação, percebemos, de pronto, que a encomiada, em vida, recebeu, de seus progenitores, esmerada instrução, lutou com bravura, prudência, justiça e coragem em defesa da Pátria, preocupou-se com as necessidades públicas, seguiu de forma escorreita os princípios cristãos, teve uma vida proba, lutou contra as fraquezas carnis, logo digna de ter uma memória salvaguardada, honrada, glorificada, enfim, perpetuada na Terra e eternizada nos Céus. Daí não ser por acaso a comparação da marquesa de Villamaina, em vida, com uma divindade, dada a sua excepcional beatitude, apesar da natureza corpórea dela.

O último terceto é visivelmente uma *conclusio* do argumento, *conclusio* essa vislumbrada nitidamente no verso final, o qual arremata o sentido moralizante do poema, que é o de que uma vida bem vivida, sobretudo em consonância com a vontade cristã, culmina, por conseguinte, numa boa morte. Por fim, a persona da enunciação subverte a expectativa dos seus possíveis ouvintes e leitores, ao declarar que a dona, descrita sob as lentes de Quevedo, - doña María Enríquez, Marquesa de Villamaina -,

matéria do epitáfio laudatório aqui analisado, era opróprio Céu, dada a perfeição, beatitude, formosura e sublimidade dela:

Dichoso en tanto llanto fue su vuelo, pues que sube tu espíritu desnudo de un cielo, por vestirse de otro cielo.

Como dito ficou, do estudo empreendido acerca do soneto 28, impresso na Melpómenequevediana, encimado pela didascália "Túmulo a la señora doña María Enríquez, Marquesa de Villamaina", não nos foi forçoso perceber que, nos quartetos, embasados no elogio de matiz petrarquista, avultam, outrossim, a beleza, a piedade, a graça e a formosura da encomiada, enquanto que os tercetos, centrados na dimensão divina, retomam o lugar-comum do momento de passagem, em que a vida abandona o corpo para residir no céu, pressupondo a retidão vivenciada pela jacente, em vida, bem como a aceitação, por ela, da doutrina católica. Daí a estudiosa Marcia Arruda Franco (2021), em artigo intitulado "Discurso Elegíaco pela Morte e Doença do Pai de D. Sebastião, excelentemente sumarizar essa exposição, ao propalar que "a morte não é temida nem pintada de forma macabra; ao contrário, ela é pintada como glória" (Franco, 2021, p. 69). Em síntese, mais importante é sabermos que, no presente de Quevedo, o modo de sentir e representar a morte como um prêmio ao morto, posto em glória, ao lado de Deus, contra o azar dos pecadores que continuavam vivendo as infâmias terrenas e mundanas, aparece em muitos discursos fúnebres que lamentam a morte que, concebida como um acontecimento social e político, publicizava, por seu turno, a glória, a riqueza e o poder dos melhores que compunham a monarquia espanhola, bem como de nobres vinculados a ela. Portanto, o epitáfio aqui analisado, ao expor os feitos e caráter da defunta doña María Enríquez, Marquesa de Villamaina, perpetua sua memória de forma que a imortalidade do Céu, apregoadapelos católicos, seja equiparada à que se deseja manter na terra por meio do monumento comemorativo. Daí dessumirmos que morte, memória, poder e poesia se entrelaçam, firmando e afirmando uma estrutura hierárquica entendida como modelar, na sociedade espanhola dos Quinhentos e dos Seiscentos.

Conclusão

Investidos dos ensinamentos coligidos das preceptivas clássicas, bem como dos extraídos dos comentadores destas, constatamos, sem dificuldade, que o poeta Quevedo

recorreu à técnica epidítica do gênero do retrato prosopográfico encomiástico para elogiar a beleza física da doña María Enríquez, Marquesa de Villamaina, bem como as virtudes morais, intelectuais e espirituais dela. Em face disso, mais interessante é sabermos que, no epitáfio ora analisado, as metáforas são recursos que unem as prendas da dona com título nobiliárquico (Marquesa de Villamaina), efeito retórico que visa a construir um monumento poético em louvor dos melhores que compunham o estamento aristocrático da Espanha monárquica dos séculos XVI e XVII. Com vistas a acentuar e enriquecer o exposto, Moreira (2021), argutamente, nos ensina que “ [...] a poesia é subsumida na rubrica do epidítico que trata dos melhores, contrariamente ao que ocorre em nossos dias, goza de amplo favor nos círculos reais aristocráticos, em que encontra seu público primeiro, e cuja memória perpetua pelo agenciamento do escrito (Moreira, 2021, p. 9).

Assim posto e assim assente, resta-nos dizer que, do estudo aqui encetado, ratificamos a argúcia do poeta Dom Francisco de Quevedo, demonstrada na composição dos seus epitáfios laudatórios, visualizados na sua *Melpómene*, musa terceira que integra o Parnaso español (1648), ao tempo em que salientamos a necessidade de analisá-los à luz das preceptivas clássicas, levando, na devida conta, a articulação entre poética e retórica demonstrativa, articulação essa que constitui condição *sine qua non* para o empreendimento de tal análise, afinal um leitor incauto tanto passaria incólume aos preciosos ensinamentos delas extraídos, quanto desconheceria a evidente finalidade didática e moralizante de tais epitáfios. Por fim, asseveramos que todo estudo que concentre, nele, a fecunda presença do poeta madrilenho, cujo epitáfio foi aqui analisado, além de demandar um indiscutível esforço de erudição, ainda carece de uma análise mais acurada e demorada. Logo, cremos que o estudo, que ora damos a ler, não se exaure por aqui.

Referências

- ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.
- ARISTÓTELES. **Art. of Rhetoric**. Cambridge: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1994.
- BLUTEAU, D. Rafael. **Vocabulário Portuguez e Latino [...]**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia DE Jesu, A, 1712.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. **Poesia de agudeza em Portugal**. São Paulo:EDUSP, 2007.

FRANCO, Marcia Arruda. Discurso elegíaco pela morte e doença de d. Sebastião. In: MOREIRA, Marcello (org.). **A memória na ordem do escrito: das práticas letradas dos séculos XVI E XVIII à literatura moderna**. São Paulo: Intermeios, 2021. p. 69.

HANSEN, João Adolfo. Códigos bibliográficos, escribas, manuscritura e códices da poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra. In: MOREIRA, Marcello. **Crítica textualis in caelumrevocata?** Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra. São Paulo: Edusp. 2011. p. 13-41.

HANSEN, João Adolfo. Razão de Estado. In: NOVAES, Aduato (org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1999.

HESPANHA, António Manuel. **Às vésperas do Leviathan**. Instituições e poder político, Portugal, século XVII. Lisboa: Almedina, 1994.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.

LUCIANO de Samosata. Los retratos y Acerca de los retratos. In: **Obras completas de Luciano. Argumentos y notas por D. Federico Baraibar y Zamarraga**. Madrid: Librería de la Viuda de Hermando, 1889. Tomo III.

MOREIRA, Marcello. Ut pictura poesis. Análise bibliográfico-textual de dois membros da tradição de Gregório de Matos e Guerra. **Revista USP**, n. 57, p. 87-103, mar./maio, 2003. MOREIRA, M. As armas e os barões assinalados: poesia laudatória e política em Camões.

Revista Camoniana, Bauru, SP: Edusc, v. 17, 3 . série, p. 77-104, 2005.

MOREIRA, Marcello. Ad Parnasum – expansão, colonização e empresa civilizatória Lusa em música do Parnasso. **Revista USP**, São Paulo, n. 70, p. 141-151, jun./ago. 2006.

MOREIRA, Marcello. Apresentação. In: MOREIRA, Marcello (org.). **A memória na ordem do escrito: das práticas letradas dos séculos XVI E XVIII à literatura moderna**. São Paulo: Intermeios, 2021. p. 9.

MOREIRA, Marcelo; BATISTA. A arte de compor retratos satíricos: emulação no corpus poético atribuído a Gregório de Matos e Guerra. In: MOREIRA, Marcello (org.). **A memória na ordem do escrito: das práticas letradas dos séculos XVI E XVIII à literatura moderna**. São Paulo: Intermeios, 2021. p. 30-31.

MUHANA, Adma. Introdução. In: Manuel Botelho de. **Poesia completa: música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

QUEVEDO, Francisco de. Poesias de don Francisco de Quevedo Villegas. In: **El Parnaso Español**. Monte en dos Cymbres dividido, com las Nveve Mvsas Castellanas. Madrid: LibroAberto, 1648.

QUINTILIAN. **The Institutio Oratoria**. With and English Translation by H. E. Butler. Cambridge: Harvard University Press, 1963.

11. A CATARSE POR MEIO DA ESCRITA: UMA EXPERIÊNCIA COM A ESCRITA TERAPÊUTICA

Erika Maria Albuquerque Sousa
Solange Santana Guimarães Morais

Introdução

O melhor de tudo é o que penso e sinto, pelo menos posso escrever; senão, me asfixiaria completamente.

- Anne Frank.

O presente artigo é resultado de uma experiência com a escrita terapêutica alinhada à literatura, com o intuito de difundir os dois temas abordados : a catarse por meio da escrita e a literatura enquanto instrumento de autoconhecimento e saúde. Para tanto foi desenvolvido um curso gratuito via *youtube* ([curso de escrita terapêutica - youtube](#)), dividido em cinco módulos.

O primeiro módulo com título *Escrita terapêutica* apresenta a gênese metodológica e prática de como a catarse surge dentro dos estudos psicanalíticos e demais áreas, ainda sobre como a escrita expressiva alinhada à literatura pode ser usada dentro da clínica como método terapêutico. Propõe a reflexão sobre os níveis desenvolvidos e regras práticas para a utilização deste método desde pessoas comuns até profissionais (pesquisadores, psicólogos e psicanalistas).

No segundo módulo intitulado *Escrita terapêutica em contexto de saúde* busca apresentar os benefícios e limitações que a escrita expressiva possui, apresentando exemplos de experiências utilizando a catarse como cura e ou ajuda para amenizar efeitos de doenças como : câncer, ansiedade, depressão, dentre outras.

No módulo três *A psicologia das palavras* intentou-se abordar sobre o poder que as palavras possuem no dia a dia e sobre os seus efeitos nas relações pessoais e extrapessoais. A partir de uma análise linguística é possível perceber se uma pessoa está sofrendo de algum tipo de transtorno ou estresse emocional. O presente módulo traz à baila a reflexão sobre nem ser positivo demais nem ser negativo demais, o ideal para uma vida social saudável é um equilíbrio.

Já no quarto módulo intitulado *O que são memórias* propõe-se uma breve apresentação sobre como as memórias se apresentam no cérebro humano, sua importância

para os estudos da escrita terapêutica e como a pessoa que utiliza a escrita expressiva pode utilizar de suas memórias para se autonegociar, bem como na identificação e cura de trauma e ansiedades.

No quinto e último módulo *O que eu queria ter sido* propõe-se a leitura de três crônicas de Clarice Lispector e análise por meio da psicologia das palavras utilizadas pela autora com a intenção de promover uma reflexão sobre todos os assuntos abordados ao longo do curso ; alinhando os estudos teóricos à literatura como forma de exercício catártico.

Interessante ressaltar que ao final de cada módulo foram propostos exercícios reflexivos com a utilização de crônicas da autora Clarice Lispector, como forma de instigar a prática da escrita terapêutica. Desta forma, objetiva-se por meio deste trabalho difundir a gênese e a importância da Escrita Terapêutica quando associada à literatura e seus benefícios na busca do autoconhecimento e saúde. Como base teórica utilizou-se dos seguintes teóricos: Sigmund Freud (2008); Idonézia Benetti e Walter Oliveira (2016); Pennebaker (2010); Klein e Boals (2001); Chang e Huang (2013); Thompsom (2010), dentre outros.

Escrita terapêutica

Esta aula encontra-se disponível por meio do link (<https://youtu.be/YYI8j425-pY>). Quando falamos em escrita terapêutica é comum que se pense que esse termo surgiu há pouco tempo, no entanto, comprova-se que ao longo da história da humanidade e dos estudos linguísticos, que a catarse foi utilizada por seu potencial de cura ou como forma de promover o controle de sintomas, atuando também na medicina, nas intervenções religiosas e em rituais étnicos de cura. Alguns teóricos acreditam também que o uso da catarse pode corroborar com modalidades terapêuticas modernas, em que enfatizam o valor da expressão de emoções reprimidas além do uso como ferramenta essencial para uma mudança terapêutica positiva.

Desta maneira a mente humana, todo o tempo, é projetada para tentar entender aquilo que capta. Quando ocorre um evento traumático, ou a vida impõe uma grande transição, a mente tem que trabalhar horas extras para tentar processar a experiência. Pensamentos sobre o evento podem manter a pessoa insone, distraí-la no trabalho e atrapalhar sua conexão com os ambientes interno e externo e com outras pessoas. (Benetti e Oliveira, 2016).

Quando utiliza-se a catarse para traduzir uma experiência em linguagem é, essencialmente, uma maneira de torná-la mais visível, mais palpável, mais compreensível. Esse exercício pode trazer melhorias na memória de trabalho, aumentando a capacidade de pensar em mais do que uma coisa de cada vez. (Benetti e Oliveira, 2016). É nesse momento, que podemos alinhar emoções com o exercício de transpor sentimentos em forma de escrita.

Nesse processo, as conexões sociais também podem ser aperfeiçoadas, porque os indivíduos aguçam sua capacidade de concentração neutralizando ideias fixas e perturbadoras, autocentradas, que, muitas vezes, insistem em povoar o pensamento (Sloan; Marx; Epstein; Dobbs, 2008). Quando o processo de traduzir experiências em linguagem é bem-sucedido, pode, ainda, trazer melhorias no sono (Burton; King, 2008).

Assim, dentro da escrita terapêutica surge, então, o termo escrita expressiva, apesar de ser a escrita utilizada há milênios para explorar e expressar emoções, só recentemente pesquisas têm fornecido evidências de que a saúde pode ser influenciada quando as pessoas transformam seus sentimentos e pensamentos em palavras grafadas (Pennebaker; Chung, 2011). A escrita expressiva tem sido utilizada como uma técnica em que indivíduos são convidados a colocar seus pensamentos e sentimentos sobre diversos acontecimentos em palavras, por escrito – semelhante à manutenção de um diário (Smyth; Pennebaker; Arigo, 2012). Os participantes são convidados a escrever por 15 a 30 minutos, em três a cinco dias consecutivos, sobre traumas específicos, ou eventos emocionalmente significativos, como o fim de um relacionamento, a presença em um incêndio ou a perda de um emprego.

Durante o exercício da escrita, o indivíduo é incentivado a deixar fluir os pensamentos, a não tentar esconder nada e a explorar livremente e completamente suas próprias emoções. O ato de escrever, independente da qualidade da escrita, parece ter o potencial de prover benefícios físicos e mentais, com melhorias em longo prazo no humor, nos níveis de estresse e em sintomas depressivos (Smyth; Pennebaker; Arigo, 2012). Neste exercício reflexivo a pessoa pode identificar questões e eventos que moldaram e impactaram sua vida e entender o que elas estão fazendo e por quê. Fomenta-se, desta forma, o conhecimento sobre o significado pessoal de experiências estressantes, o que pode beneficiar a saúde. (Sexton; Pennebaker, 2009).

A técnica de escrita expressiva pode beneficiar pessoas com doenças específicas. Smith, Stone, Hurewitz et al (1999) mostram que pessoas com asma, que escrevem, têm menos crises do que aquelas que não o fazem. Peirie, Fontanilla, Thomas et al (2004)

apontam que a contagem de células T é mais elevada entre pessoas com AIDS, que escrevem. O aumento da atividade das células imunológicas e a redução da carga viral são atribuídos, nos indivíduos estudados, às consequências do ato de escrever.

Destarte, apesar de seus inúmeros benefícios a escrita expressiva também apresenta algumas limitações, pois para muitas pessoas a exposição ao processo de escrita pode ser embaraçosa, perturbadora ou assustadora. O objetivo da escrita expressiva não se prende a habilidades literárias, nem a preocupações com a ortografia, à gramática ou à estrutura léxica. Entretanto, resistências à escrita podem ocorrer por uma crítica feita pela pessoa à sua capacidade de escrever bem, do ponto de vista da estrutura gramatical. Até que ponto estas reações podem ser positivas, como parte de um processo necessário – ou negativas, se não houver um desfecho de superação –, é um dilema a ser enfrentado no campo da escrita terapêutica. Uma decisão a ser tomada pelo condutor da terapia é a de levar adiante o processo, mesmo sob a pressão destes sintomas ou de suspendê-lo devido a sua intensidade. Para sobreviventes do Holocausto, a lembrança é uma forma de honrar os mortos e manter a conexão com a história de seu povo; em outros casos, lembrar o trauma nem sempre é a melhor abordagem (Thompson, 2010).

Escrita terapêutica em contexto de saúde

Esta aula encontra-se disponível por meio do link (<https://youtu.be/0MbscHD48kM>). A investigação nesta área foi iniciada nos anos 1980 por James Pennebaker e colaboradores; a técnica utilizada nos estudos de Pennebaker e Beall (1986) consistiu em pedir aos participantes que escrevessem sobre temas traumáticos ou superficiais durante quatro dias, quinze minutos por dia; Berry e Pennebaker (1993) salientam que a expressão emocional se refere à expressão da emoção “crua”, no contexto da escrita terapêutica ; revelar emoções refere-se ao processo de transformar sentimentos e emoções em linguagem escrita (Smith & Pennebaker, 2001).

Em alguns indivíduos, a expressão escrita pode facilitar o desenvolvimento da representação cognitiva de uma experiência traumática, que promove o insight e estratégias de coping adaptativas. Porém, noutros, pode promover a ruminação do pensamento, que inibe o desenvolvimento de estratégias adaptativas (Cameron & Nicholls, 1998).

Um exemplo que pode ser mencionado utilizando a escrita terapêutica e a literatura se dá com Tara Westover ao escrever sua obra *A menina da montanha*(2018),

utiliza-se do método da escrita terapêutica ao registrar por meio das palavras eventos traumáticos e situações de sua infância até a fase adulta, buscando palavras e meios para ressignificar sua própria história; o resultado disso foi uma catarse, um jogar para fora. Partindo de experiências singulares e sociais com sua família, a historiadora possibilitou que traumas registrados em sua psique fossem curados. Cenas de violências físicas e psicológicas que tanto a perturbou durante longos anos puderam ser acessados e trazidos à consciência de forma livre.

Assim, perante situações adversas sentimos muitas vezes a necessidade de expressar os nossos pensamentos ou sentimentos em relação a esses eventos (Rimé, 1995). Esta necessidade pode ser motivada pelo conforto associado à expressão dos sentimentos, ou pode refletir uma tentativa de dar sentido a um evento, ou validar os nossos sentimentos através da partilha social.

A psicologia das palavras

Esta aula encontra-se disponível por meio do link (<https://youtu.be/DhgstaWUOjs>). A forma como as pessoas utilizam as palavras fornece uma grande quantidade de informação acerca delas próprias, e das situações que vivem. As palavras utilizadas contribuem para fazer um diagnóstico do seu estado mental, social, ou físico (Pennebaker, Mehl & Niederhoffer, 2003).

Existem diferentes abordagens no que se refere ao estudo das palavras utilizadas na expressão escrita. Um exemplo disso é o estudo do estilo e do conteúdo linguístico, outro é a abordagem quantitativa em termos da contagem de palavras, que pode ser analisada em termos estatísticos. Existem três categorias principais: (1) a análise de conteúdo temático que recorre a “juízes” que identificam os temas referidos com base em sistemas de codificação que são desenvolvidos empiricamente, (2) a análise de padrões de palavras (análise semântica latente), que investiga como variam as palavras em grandes amostras de texto, e/ou determina semelhanças entre o conteúdo de textos, e (3) as estratégias para a contagem de palavras que se focam na análise de conteúdo (o que é dito) e no estilo (como é dito), na contagem simples de palavras em termos de unidades gramaticais (pronomes pessoais e preposições), ou em dimensões da linguagem relacionadas com as emoções. (Figueiras e Marcelino, 2008).

Nesta última, e no âmbito dos trabalhos de Pennebaker e colaboradores sobre escrita e expressão emocional, foi desenvolvido o “Linguistic Inquiry and Word Count”

(LIWC), que permite a análise das palavras em termos da sua classificação gramatical (ex. artigos, pronomes, preposições, advérbios, etc.), categorias associadas a aspectos psicológicos e cognitivos, conteúdos temáticos, e permite ainda a definição de outras categorias pelo utilizador (Pennebaker, Francis & Booth, 2001).

Vários estudos têm indicado que as mulheres apresentam palavras de conteúdo emocional com mais frequência que os homens (Thomson, Murachver & Green, 2001; Mulac & Lundel, 1994). Mehl e Pennebaker (2003) referem que as mulheres reportam mais emoções positivas, enquanto os homens expressam mais raiva. Estes resultados são consistentes com o estereótipo relacionado com o género, mas não generalizam um padrão de linguagem específico para homens e mulheres.

O que são memórias

Esta aula encontra-se disponível por meio do link (<https://youtu.be/KgZBjleZalk>). Uma parte essencial quando estudamos sobre a escrita terapêutica diz respeito sobre as classificações das memórias. Uma vez que a todo momento recorreremos a elas para trazer à baila questões relacionadas às nossas vivências e emoções. Desta maneira, consultou-se o site de psicanálise clínica do Instituto Brasileiro de Psicanálise Clínica (IBPC) como aporte teórico para apresentar, de forma breve, os diversos tipos de memórias existentes em nosso cérebro.

A memória é um processo que o cérebro humano usa para armazenar e, depois, recuperar informações. Ela faz parte da cognição humana, pois permite que as pessoas possam lembrar algum evento que aconteceu no passado. Isso serve para auxiliar na compreensão de comportamentos no presente. Além disso, a memória oferece para as pessoas uma estrutura da qual os indivíduos podem entender o futuro. Por isso, ela possui um papel fundamental no processo de ensino e aprendizagem. (Psicanálise clínica, 2021).

Para entender como é o funcionamento da memória, é necessário saber que há três processos fundamentais que ajudam na retenção de lembranças. Então, vamos conferir cada um deles nos próximos tópicos: a) Codificação: o primeiro processo é a codificação que se refere ao processo pelo qual os dados são apreendidos. Ou seja, é neste momento que as informações são coletadas e alteradas para serem armazenadas da melhor maneira; b) Armazenamento: nessa etapa, o armazenamento tem relação com a forma e por quanto tempo essas informações codificadas anteriormente ficarão na memória. Aliás, nesse processo apresenta-se a existência de dois tipos de memória: de curto prazo; de longo

prazo. Primeiro, a informação é armazenada na memória de curto prazo e depois, se for o caso, esse dado pode ser armazenado na de longo prazo; c) Recuperação: por fim, a recuperação é o processo pelo qual as pessoas têm acesso às informações guardadas. Por haver dois tipos de memória, as informações de cada uma são recuperadas de uma forma diferente. As informações que estão na memória de curto prazo são recuperadas na ordem em que estão armazenadas. Já as que ficam na de longo prazo são resgatadas por meio de associação. Por exemplo, você quer lembrar onde estacionou o seu carro, antes, você irá se lembrar por qual entrada pela qual você acessou aquele local. (Psicanálise clínica, 2021).

A memória ainda é um mistério, por conta dos seus tipos distintos que trabalham em regiões cerebrais. Além disso, cada um tem um mecanismo diferente. Contudo, alguns estudiosos classificam que há sete tipos:

A primeira refere-se à memória de curto prazo, de modo geral, as informações duram apenas 20 a 30 segundos. Ela guarda os dados de forma temporária e, logo em seguida, as descarta. Ou se for o caso, os transfere para a memória de longo prazo. Por fim, este tipo se divide em duas memórias: imediata e de trabalho. Já as memórias de longo prazo possuem mais complexidades se comparadas com as de curto prazo. Afinal, qualquer evento que ocorre há mais de alguns minutos pode ser guardado neste tipo de memória.

Já a memória explícita também denominada como memória declarativa é um tipo de memória de longo prazo em que a pessoa se lembra após pensar de maneira consciente sobre o assunto. As memórias episódicas estão relacionadas com a vida pessoal e os momentos emocionantes. A memória semântica guarda o nosso conhecimento geral sobre o mundo. São informações que quase todas as pessoas sabem, como o céu é azul, que os peixes vivem na água ou que as girafas têm pescoços longos. A memória implícita inclui memórias que nós não precisamos nos lembrar de forma consciente. Por exemplo, falar o idioma materno ou dirigir um carro/moto. Por mais que haja um pensamento consciente durante esses aprendizados, em algum momento essa experiência se torna automática. Por fim, falaremos da memória procedural. Ela permite realizar determinadas atividades sem pensar sobre elas, como andar de bicicleta. Existem teorias que este tipo de memória fica em uma parte diferente do cérebro da memória episódica.⁵ (Psicanálise clínica, 2021).

⁵ <https://www.psicanaliseclinica.com/memoria/> Acessado em 26/12/2022.

Assim, quando pensamos sobre a memória à luz da literatura, nos deparamos com um pensamento comum, pois “todo aquele que recorda domestica o passado e, sobretudo, dele se apropria, incorpora e coloca sua marca em uma espécie de selo memorial que atua como significante da identidade.” (Candau, 2012, p. 74). Para César Guimarães (1997) esse processo de “rememoração, portanto, não preenche os buracos da memória, mas sim, revela os pontos decisivos da história do sujeito”. Porque a lembrança traz à tona a sobrevivência do passado, preservado na história singular de cada pessoa que por vezes, aflora em forma de lembranças e imagens à consciência.

Outrossim, ao relacionar a memória ao conceito de identidade Jacques Le Goff (1996) define que a memória seria “[...] um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje.” Assim, as lembranças coletivas podem ser rememoráveis por todos aqueles que estiveram envolvidos, porque não se faz necessário que os homens estejam materialmente presentes, visto que, essas pessoas se perpetuam, de alguma forma, na consciência individual de cada ser humano.

O que eu queria ter sido

Esta aula encontra-se disponível por meio do link (<https://youtu.be/ronp0wK8STg>). No último módulo do curso de escrita terapêutica foram apresentadas três crônicas de Clarice Lispector: *O que eu queria ter sido; sim; o que é angústia*. Todas as crônicas foram selecionadas com a intenção de fazer com que os alunos refletissem sobre as temáticas estudadas ao longo do curso.

Na primeira crônica, Clarice propõe uma reflexão sobre as fragilidades presentes na tomada de decisão todos os dias, sobre como isso pode impactar o convívio social das pessoas e, sobretudo, como é preciso ter coragem para assumir uma identidade original. A autora também traz à luz que se nós fôssemos nós mesmos muitos acabaríamos presos ou até mesmo irreconhecíveis na rua, pelos amigos, pela família; porque não haveria limites para o ser buscar-se em si mesmo e viver sua plenitude. A questão principal se estabelece quando as pessoas tomam consciência disso e vivem em uma bolha de ilusão para agradar a sociedade. Com a ajuda da literatura e da escrita terapêutica foi possível estabelecer essa reflexão e fazer com que os alunos se autoconhecessem.

Já na segunda crônica *sim*, bem curta, mas com um teor moral e reflexivo abrangente, estabeleceu-se um diálogo sobre as cobranças que nós impomos à vida e

sobre como esta responde as nossas exigências. Na terceira crônica, intitulada: *Angústia*, Clarice Lispector se mostra sensível à temática da ansiedade; ao tentar descrever esse sentimento a autora consegue criar uma imagem imagética carregada de sentimentos, pois os leitores conseguem, por vezes, sofrer o processo de auto identificação. Poucos autores dão atenção ao sentimento de angústia, e ao selecionar esse texto propôs-se a reflexão que esse tipo de emoção é comum a todas às pessoas, agora: como cada um reage a ela é particular a cada indivíduo.

Considerações finais

Ao se propor um curso gratuito sobre escrita terapêutica, começamos a associar o método de Associação Livre de Freud – A cura pela fala – com o poder que as palavras podem ter quando registradas no papel. Quando pensamos sobre a psicologia das palavras descobrimos que a palavra escrita e o método da catarse antes de ser nomeado como escrita terapêutica já apresentava resultados. Embora, ainda hoje, o ser humano não consiga expressar suas emoções por meio da palavra tais como elas são, ele utiliza-se das palavras mais próximas para registrar suas emoções seja de forma escrita ou falada. Pensemos então que assim como os números, as palavras possuem muita importância, afinal.

Dessa forma, a escrita terapêutica associada ao método de associação livre levamos a conhecer o que chamamos de escrita expressiva, a qual a pessoa que a pratica é levada a escrever sem racionalizar muito as suas emoções, apenas escrevendo o que está sentindo no momento, seja em momento de crise ou simplesmente antes de dormir. Essa técnica tem mostrado que, quando as pessoas escrevem sobre suas próprias emoções e memórias, elas acessam uma parte do subconsciente que as possibilitam refletir após a escrita sobre situações, pessoas e acontecimentos que marcaram suas vidas ou mesmo o próprio dia e a partir dessa análise pessoal reformular a rota; repensar atitudes e mudar o percurso de uma vida. Compreender e usar as palavras de maneira consciente pode ter um efeito positivo nas relações pessoais e interpessoais.

Referências

Berry, D. S., & Pennebaker, J. W. (1993). **Nonverbal and verbal emotional expression and health.** *Psychotherapy and Psychosomatics*, 59, 11-19.

- BENETTI, Idonézia Collodel. OLIVEIRA, Walter Ferreira de. **O poder terapêutico da escrita: quando o silêncio fala alto.** In: Cadernos Brasileiros de Saúde Mental, ISSN 1984-2147, Florianópolis, v.8, n.19, p.67-77, 2016.
- BREUR, J.; FREUD, S. Studies on hysteria. New York: Basic Books, 1891. BURTON, C. M.; KING, L. A. **Effects of (very) brief writing on health; The twominute miracle.** British Journal of Health Psychology, 13, p.9-14, 2008.
- Cameron, L. D., & Nicholls, G. (1998). **Expression of stressful experiences through writing: Effects of a self-regulation manipulation for pessimists and optimists.** Health Psychology, 17, 84-92.
- CHANG, J. H.; HUANG, C. L.; LIN, Y. C. **The psychological displacement paradigm in diary-writing (PDPD) and its psychological benefits.** Journal of Happiness Studies, 14, p.155-167, 2013.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade.** São Paulo: Contexto, 2011.
- FIGUEIRAS, Maria João. MARCELINO, Dália. **Escrita terapêutica em contexto de saúde: uma breve revisão.** Análise Psicológica (2008), 2 (XXVI): 327-334.
- GUIMARÃES, César. **Imagens da memória: entre o legível e o visível.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- KLEIN, K.; BOALS, A. **Expressive writing can increase working memory capacity.** Journal of Experimental Psychology: General, 130, p.520-33, 2001.
- KNOWLES, E. D; WEARING, J. R.; CAMPOS, B. **Culture and the Health Benefits of Expressive Writing.** Social Psychological and Personality Science, 2(4), p. 408-415, July 2011.
- LYUBOMIRSKY, S.; SOUZA, L.; DICKERHOOF, R. **The costs and benefits of writing, talking and thinking about life's triumphs and defeats.** Journal of Personality and Social Psychology, 90, p.692-708, 2006.
- LE GOFF, Jaques. **História e Memória.** 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- MCGUIRE, K. M. B.; GREENBERG, M. A. GEVIRTZ, R. **Autonomic effects of expressive writing in individuals with elevated blood pressure.** Journal of Health Psychology, 10, 197-207, 2005.
- NORMAN, S. A.; LUMLEY, M. A.; DOOLEY, J. A., et al. **For whom does it work? Moderators of the effects of written emotional disclosure in a randomized trial among women with chronic pelvic pain.** Psychosomatic Medicine, 66, 174-183, 2004.
- PENNEBAKER, J.W. **Expressive writing in a clinical setting.** The Independent Practitioner, 30, 23-25, 2010. PENNEBAKER, J.W.; CHUNG, C.K. Expressive writing and its links to mental and physical health. Oxford Handbook of Health Psychology, p. 417-437, 2011.
- Pennebaker, J. W., & Beall, S. K. (1986). **Confronting a traumatic event: Toward an understanding of inhibition and disease.** Journal of Abnormal Psychology, 95, 274-281.
- SMYTH, M. J.; PENNEBAKER, J. W.; ARIGO, D. **What are the health effects or disclosure?** In: BAUM, A. REVENSON, T. A.; J. C; SINGER, J. (eds.). Clinical health psychology. New York: Taylor & Francis, 2012, p. 131-149.

SWANBON, T.; BOYCE, L.; GREENBERG, M. A. **Expressive writing reduces avoidance and somatic complaints in a community sample with constraints on expression.** *British Journal of Health Psychology*, 13(1), p.53-56, March 2008.

THOMPSON, J. Writing about Trauma: Catharsis or Rumination? *Philosophy, Psychiatry & Psychology*, 17(3), p. 275-277, September 2010.

SMYTH, J. M., STONE, A. A.; HUREWITZ, A., et al. **Effects of writing about stressful experiences on symptom reduction in patients with asthma or rheumatoid arthritis.** A randomized trial. *JAMA*, 281, 1304–1309, 1999.

Rimé, B., Herbette, G., & Corsini, S. (2004). **The social sharing of emotion: Illusory and Real Benefits of Talking about Emotional Experiences.** In I. Nyklicek, L. R. Temoshok, & A. Vingerhoets (Eds.), *Emotional expression and Health. Advances in theory, assessment and clinical applications* (pp. 29-42). Hove, UK and New York, NY: Brunner-Routledge.

12. A INTER-RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E POESIA EM *I-JUCA-PIRAMA*, DE GOLÇALVES DIAS

Ana Helena Fontes de Brito

Solange Santana Guimarães Morais

Introdução

I-Juca-Pirama, de Antônio Gonçalves Dias (1823-1864), foi publicado em 1851, no livro *Últimos Cantos*, do mesmo autor. O poema indianista, que possui no seu título termos advindos da língua tupi que significa “digno de ser morto” ou “aquele que vai ser morto”, se trata de um poema narrativo, no entanto, o lirismo, tão marcante na poesia gonçalvina, se faz presente. Quanto aos aspectos estruturais, a obra está organizada em 10 cantos, contando com narrador onisciente e foco narrativo na 3ª pessoa. Foi escrito e publicado durante o período da Primeira Geração do Romantismo no Brasil, também chamada nacionalista-indianista, no século XIX. Essa tendência na literatura brasileira se desenvolveu em um momento de independência política, propiciada pela Independência do Brasil, em 1822. É nesse contexto que surge o desejo de se definir uma autêntica identidade nacional pelos intelectuais da época. Esse ideal acaba ecoando nas manifestações artísticas desse período, sobretudo na literatura: o anseio por uma emancipação literária resulta em uma mobilização para construção de uma literatura nacional que se distanciasse do fazer literário europeu.

Além disso, os poetas e prosadores buscaram inserir nas suas obras elementos que fossem particulares ao Brasil, como o passado histórico, a natureza e o indígena. Contudo, o indígena representado na literatura não correspondia ao que de fato era na realidade: foi excessivamente idealizado, aos padrões dos cavaleiros das novelas medievais, como um guerreiro forte, valente, corajoso e leal, aspectos identificados na obra analisada.

O poema é rico em temáticas e oferece diversas possibilidades de análises. Nesse sentido, na tentativa de contribuir com estudos voltados para a interdisciplinaridade que envolve literatura e música (Oliveira, 2002), esse trabalho, que compõe as atividades do projeto de pesquisa “AS PERCEPÇÕES ETNOGRÁFICAS DE GONÇALVES DIAS SOBRE O INDÍGENA BRASILEIRO: análise comparativa da produção científica e literária (1859-1860)” do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (2023/2024), com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento

Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA), intenta investigar como é construída a relação entre música e poesia no poema *I-Juca-Pirama*, buscando identificar e analisar os procedimentos utilizados pelo autor para estabelecer a relação entre essas duas artes, tanto elementos que sugerem música quanto aqueles encontrados em composições musicais. Para a realização dessa pesquisa bibliográfica de natureza qualitativa, foram adotados como aporte teórico os estudos de (Colombani, 2005), (Candido, 2006) e (Goldstein, 2006).

Fundamentação teórica

Literatura e Música

A união entre Literatura e Música, gêmeas nascidas da própria fala humana, perde-se nos albores da pré-história. Inseparáveis, teriam dado voz à expressão das paixões e das experiências insondáveis da alma. Em cantos tribais, lamentações coletivas, ou verbalizações pré-linguísticas, geraram mantras, preces, expressões indistintas de vivências comuns. Lentamente, ao fluir dos séculos, conforme a natureza do material acústico explorado, acabaram por bifurcar-se entre Poesia e Música. Entretanto, filhas do som e do tempo virtual, dotadas ambas de atributos como altura, duração, intensidade, timbre e ritmo, Literatura e Música não deixaram de ser irmãs.” (Oliveira, 2021, p. 1).

Parte-se da citação acima de Solange Oliveira (2002), renomada estudiosa brasileira da relação entre música e literatura, para evidenciar que apesar de serem diferentes, desde o início e até mesmo nos séculos que se seguem essas duas manifestações artísticas sempre estiveram juntas, como uma única arte. Porém, com o desenvolvimento das artes acompanhadas das transformações sociais, principalmente do surgimento da imprensa, seguiram caminhos diferentes, mas ainda sim compartilham propriedades, como o ritmo, que na literatura é mais recorrente na poesia.

Para corroborar com o seu estudo, Oliveira (2002) cita os estudos de Calvin Brown que, ao traçar um breve panorama da relação entre música e literatura, evidencia que, esse intercruzamento artístico ocorre desde os períodos lendários de nossa história, antes mesmo da conceituação de arte, em que música, literatura e dança se configuravam como uma única atividade artística, no entanto, “desvinculadas posteriormente, a música e a literatura tornam-se artes distintas, mas continuam a manter ligações, variáveis de acordo com diferentes culturas e períodos históricos.” (Oliveira, 2003, p. 34).

Desse modo, é constatado que música e literatura estão intimamente relacionadas pela história: ambas surgiram mutuamente como uma única manifestação artística nas primeiras civilizações e desse modo se perpetuou até séculos mais tarde. Mas não são apenas os motivos histórico que aproximam as duas. Em termos literários, ambas se correlacionam na poesia. Cabe destacar nesta seção três períodos da história da literatura ocidental em que ambas foram expressas conjuntamente.

Muitas produções literárias elaboradas na Grécia Antiga são consideradas fundamentais para o desenvolvimento da literatura do Ocidente, como a *Iliada* e a *Odisseia*, atribuída a Homero, como a literatura desse período era amparada na oralidade, tais obras foram, inicialmente, declamadas com os acompanhamentos de variados instrumentos musicais. Além da poesia épica, havia a poesia lírica que já no seu nome explicita a relação entre literatura e música. Em *História da Literatura Ocidental* (2008), Otto Maria Carpeaux explica que a produção lírica grega estava intimamente ligada à música e destaca a existência de três tipos de poesia épica, a depender do instrumento musical que a acompanha:

Distinguem os nossos informadores três espécies de poesia lírica: a poesia de coro, a elegia e a poesia lírica propriamente dita. A classificação baseia-se nas diferenças do acompanhamento musical, que não podemos julgar, e em diferenças dos “efeitos” sobre os temperamentos, estados de alma e paixões dos ouvintes: coisas que não seria possível distinguir e classificar em toda a nossa poesia. (Carpeaux, 2008, p. 186)

Diante desse fragmento, é perceptível que a relação entre ambas as artes era tão profunda a tal ponto da classificação da obra literária (poesia) se subordinar ao elemento musical, no caso, o instrumento, como a poesia de coro, que era assim classificada por ser acompanhada por liras e flautas (Carpeaux, 2008).

A poesia lírica vai acabar influenciando, no século XII, as chamadas cantigas trovadorescas, produzidas no período medieval, em Portugal. O intercruzamento entre poesia e música também ocorre na produção literária dessa época: semelhante aos poemas gregos, a literatura estava de mãos dadas com a oralidade nas poesias, que eram compostas para serem cantadas e acompanhadas de dança e instrumentos musicais, como os de corda, sopro e percussão (viola, alaúde, flauta, adufe, pandeiro etc.) (Moisés, 1975). Sobre essa produção literária elaborada em Portugal, durante o Trovadorismo, o crítico

literário e professor Massaud Moisés no livro *A literatura portuguesa através dos textos* (1971) esclarece que:

O poema recebia o nome de cantiga (ou ainda de "canção" e "cantar") pelo fato de o lirismo medieval *associar-se intimamente com a música*: a poesia era cantada, ou entoada, e instrumentada. Letra e pauta musical andavam juntas, de molde a formar um *corpo único e indissolúvel*. Daí se compreender que o texto sozinho, como o temos hoje, apenas oferece uma incompleta e pálida imagem do que seriam as cantigas quando cantadas ao som do instrumento, ou seja, apoiadas na pauta musical. (Moisés, 1971 p. 13)

Assim sendo, música e literatura eram concebidas como uma única atividade artística, a música era indispensável ao fazer poético, é essa aliança entre poesia e música que caracteriza que marcam essa literatura. O trovador, segundo Moisés (1971), era responsável não apenas por compor as cantigas, mas também por cantá-las e tocar os instrumentos que as acompanhavam.

No movimento simbolista ou Simbolismo, a relação entre poesia e música se estabeleceu profundamente. Tal movimento surgiu na França no final do século XIX, com a publicação da obra *As flores do mal* (1857), de Charles Baudelaire, lançando as bases do movimento. Dentre os muitos aspectos empreendido pelos poetas simbolistas a presença de música nos poemas era primordial, garantida através de figuras de linguagem como aliteração, assonâncias, consonância e rima. Cândido (2016) ressalta que música na poesia, não era uma exclusividade do Simbolismo, mas tem nele o seu mais alto.

É sabido que o movimento simbolista tem como principal particularidade sua relação proximal com a música. Essa relação da musicalidade no poema possui origem trovadoresca e, em grande parte de obras de outros movimentos literários, também possuem proximidade com a música. Porém, na fase simbolista, essa característica ganha força e essência. É através de recursos que aproximam a linguagem escrita da música, do som, que os escritores simbolistas procuram expor os sentimentos do eu-lírico. (Cândido, 2016, p. 5).

A aproximação entre poesia e música não se restringe apenas ao movimento simbolista, embora essa relação seja um aspecto particular do movimento, como coloca Cândido, já que ela surgiu das cantigas trovadorescas, além de também ocorrer em obras de outros movimentos da literatura, no entanto, é no período em que a estética simbolista predominava na literatura que essa relação se tornou mais proeminente. Por meio da

utilização de recursos que estreitavam os laços entre a linguagem escrita e música que os simbolistas expressam seus sentimentos. De acordo com Massaud Moisés (1975), por seu caráter não objetivo e não descritivo, os simbolistas vão encontrar na música o apoio para expressam, de um modo poético, o que eles não conseguiam dizer.

Como foi possível perceber, a conexão entre música e literatura ocorreu em determinados períodos ao longo da história literária. Em alguns momentos, foram produzidas como uma manifestação artística só, porém, mesmo estando separas é possível identificar elementos comuns as duas, evidenciando a indissolúvel ligação entre elas.

O ritmo no poema

Goldstein (2006) pontua que a linguagem dos textos literários, ao contrário da linguagem dos textos não literários, em que as palavras são selecionadas exclusivamente pelos seus significados, é elaborada para que o aspecto formal também atribua significados ao texto, por esse motivo, a seleção e combinação de palavras seguirá critérios rítmico, sintático, sonoro, em virtude do paralelismo e jogos formais. Isso ocorre de maneira acentuada no poema. Nessa perspectiva, a seleção de palavras por poetas, quando visando a configuração do aspecto musical na sua obra, seguirá pelo critério rítmico e sonoro, principalmente. Para a construção da musicalidade, os poetas tomam emprestado e se amparam em variados elementos comumente encontrados em composições musicais, como o ritmo e as repetições.

A sonoridade é um aspecto fundamental para a construção da musicalidade em qualquer obra, e, um dos recursos essenciais para a sua constituição no poema é a presença do ritmo, definido como a alternância de sons mais franco e mais forte que resulta em uma unidade definida (Candido, 2006) e ele é "a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado." (Candido, 2006, p. 7). De modo semelhante, Goldstein (2006) define o ritmo, que, no verso, é constituído pela sequência de unidades rítmicas derivadas da alternância entre uma sílaba acentuada, as fortes, e não acentuadas, as fracas, ou ainda, entre duas sílabas formadas por vogais longas e breves (Goldstein, 2006).

Como o ritmo faz parte da vida de qualquer pessoa, sua presença no tecido do poema pode ser facilmente percebida por um leitor atento, que é, ao mesmo tempo, um ouvinte. A poesia tem um caráter de oralidade muito importante: ela é feita para ser falada, recitada. Mesmo que leiamos um poema silenciosamente, perceberemos seu lado musical,

sonoro, pois nossa audição capta a articulação de modo a pronunciar das palavras do texto. (Goldstein, 2006, p. 13)

Assim, Goldstein, ao discorrer sobre a presença do ritmo no poema e sua facilidade em ser identificado tanto por meio da leitura quanto pela audição, explicita o caráter oral da poesia: mesmo que a leitura de um poema seja realizada silenciosamente, a sua dimensão musical sempre será perceptível. Constata-se que o ritmo possui função fundamental na constituição das características sonoras de um poema. Frequentemente encontrado na música, no poema ele pode ser desenvolvido por meio de diversos recursos, tal como a métrica, mas especificamente os versos de métricas regulares. A métrica é definida como a medida do verso. Quanto ao seu uso para o desenvolvimento do ritmo, não há regras fixas que determinem a sua disposição no poema:

A métrica é, de certo modo, exterior ao poema. Ao compor, o poeta decide se vai, ou não, obedecer às leis métricas que seriam um suporte ou ponto de apoio. Nada mais que isso. Graças à criatividade do artista, o poema, depois de pronto, assume um ritmo que lhe é próprio. (Goldstein, 2006, p. 21).

O estudo da métrica é denominado de metrificação ou versificação, recurso estilístico frequentemente empregado por poetas na construção do ritmo em seus poemas, visto que tal recursos auxilia, por exemplo, na produção de versos de métricas regulares, garantindo a regularidade sonora ao longo do poema. Ou seja, o estudo dessa medida permite que o poeta faça estrategicamente a distribuição do acento nas sílabas poéticas, garantido, por consequência, o ritmo, que gera a sonoridade no poema. Ademais, a metrificação é feita por meio da técnica de escansão, a contagem dos sons dos versos, que se inicia na primeira sílaba poética e vai até a última sílaba poética tônica. Goldstein (2006), explica a relação do ritmo com as regras metrificações:

É a cadência do verso lido em voz alta que realmente indica a alternância de sílabas fortes e fracas. São as regras de versificação ou de metrificação que estabelecem onde deve cair o acento tônico em cada tipo de verso. Na mesma posição da sílaba forte, ocorre a cesura, pausa que, geralmente, divide o verso em partes ou segmentos rítmicos. (Goldstein, 2006)

Conforme mencionado, sendo o ritmo a alternância constante de sons fracos e fortes, percebido na leitura audível do poema, as regras de metrificação funcionam como

uma ferramenta que auxilia na manutenção dessa alternância ao longo do poema, quando, nessa alternância,

Além da métrica, a rima é outro recurso indispensável para a estruturação do ritmo e um dos principais utilizados para atribuir sonoridade ao verso (Candido, 2006). Definida por Goldstein (2006), rima é a repetição de sons parecidos que podem aparecer no final de versos diferentes, no interior do mesmo verso ou em posição variadas, “criando um parentesco fônico entre palavras presentes em dois ou mais versos.” (Goldstein, 2006, p. 57), podendo a rima ser externa, que corresponde a repetição sons semelhantes no final de versos distintos, e rimas externas que ocorre entre a palavra final de um verso e outra no interior do verso seguinte. Corroborando com a estudiosa, Candido (2006) pontua:

A função principal da rima é criar a recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível no poema. Frequentemente a nossa sensibilidade busca no verso o apoio da homofonia final; e do sistema de homofonias de um poema extrai um tipo próprio de percepção poética, por vezes independentes dos valores semânticos. É o esqueleto sonoro formado pela combinação das rimas.” (Candido, 2006, p. 40).

Assim sendo, essa repetição de sons, seja no interior, seja no final de um verso, favorece a sonorização de um poema porque cria nele uma harmonização de sons que se perpetua ao longo dos versos, facilitando a sua memorização e agradável para quem lê ou escuta. Desse modo, explicados brevemente alguns dos procedimentos que conferem sonoridade ao poema a partir dos autores referidos, a próxima seção é dedicada às análises do poema tendo em vista a identificação desses e outros elementos.

Análises e discussão

As seguintes análises buscam demonstrar a possível relação entre poesia e música existente na obra *I-Juca-Pirama* (1851), do poeta maranhense Antônio Gonçalves Dias, identificando os recursos utilizados pelo escritor maranhense que conferem musicalidade e uma sonoridade singular ao poema.

O texto poético analisado é considerado obra-prima do poeta e uma das mais célebres da primeira tendência do Romantismo brasileiro, também chamada Indianista, uma vez que o indígena gonçalvino representou perfeitamente as características requeridas pelo Indianismo: o indígena, herói nacional, no poema, é idealizado como um guerreiro forte, corajoso e honroso que resguarda os valores da nova nação. Portanto, a

obra do poeta caxiense foi fiel ao projeto de afirmação da identidade nacional proposto pelos românticos nacionalista-indianista. No entanto, não é apenas o indígena e o enredo que cativam a atenção do leitor e da crítica, mas também a harmonia de sons e a musicalidade presentes na obra:

A rotação psicológica do poema, as alternativas de pasmo e exaltação, se realizam de modo impecável na estrutura melódica, nos movimentos marcados pela variação de ritmo e amparados na escolha dos vocábulos. Bem romântico pela concepção, tema e arcabouço, o "I-Juca Pirama" tem uma configuração plástica e musical que o aproxima do bailado. É mesmo, talvez, o grande bailado da nossa poesia, com cenário, partitura e riquíssima coreografia, fundidos pela força artística do poeta. (Candido, 2000, p. 75).

Segundo o crítico literário Antonio Candido o caráter musical da obra é garantido, principalmente pela sua estrutura melódica e pela variação de ritmo e por isso considera o poema um dos mais musicais da poesia brasileira. Partindo da confirmação de Candido quanto a musicalidade da obra, é possível apontar que um dos possíveis fatores que aproxima música e poesia na obra é a organização do poema em “cantos”. Embora o poema tenha sido apresentado ao leitor na forma escrita, a divisão em cantos remete a música, a um texto que deve ser cantado. Essa estruturação está ligada a um gênero literário produzido na Grécia Antiga, especificamente no período Clássico, o épico, que na sua origem era cantado pelos aedos, acompanhado de instrumentos musicais, como a lira. Colombani (2005) afirma os poemas épicos produzidos na Antiguidade, como os de Homero “foram talvez também cantados e compostos por estes excepcionais cantores-improvisadores [aedos] que se acompanhavam a si próprios num instrumento musical de cordas semelhante a uma lira, chamado "fórminge"”. (Colombani, 2005, p. 6). Assim, o poeta Gonçalves Dias talvez tenha adotado essa divisão para sugerir ao leitor a possibilidade de uma leitura cantada, lida em voz alta e instrumentalizada.

Outro elemento que estreita a relação entre poesia e música na obra é a própria trama devido narrar um ritual, um contexto festivo que contém música. Ademais, é permeado de vocábulos que remetem musicalidade, como “cantor”, “cantas”, “canto da morte”. Em sua grande maioria, o poema relata um ritual antropofágico, em que são descritos os preparativos para o sacrifício do guerreiro tupi: para a festa, são convidadas as tribos vizinhas, preparação de comida, ornamentação do corpo do índio tupi com pinturas e ornatos. Ao longo da leitura é perceptível que a música é um elemento importante do enredo já que acompanha todo a cerimônia: nele, consta a presença de um

cantor que os guerreiros. Além disso, o chefe dos Timbira exige, conforme o rito, que o guerreiro feito prisioneiro cante antes de ser sacrificado: “dize-nos quem és, teus feitos cantas/Ou se mais te apraz, defende-te” (Dias, 2016, p. 20). No final do poema é evidenciado que o ritual teve música quando o velho timbira conta para a tribo em uma noite sobre o honroso guerreiro tupi:

Eu vi o brioso no largo terreiro
Cantar prisioneiro
Seu canto de morte, que nunca
Valente, como era, chorou sem ter pejo;
Parece que o vejo,
Que o tenho nesta 'hora diante de mim. (Dias, 2016, p. 32)

O ritmo está presente nas manifestações artística do ser humano, especialmente na poesia (Dias, 2006). Nessa perspectiva, o ritmo se faz presente no poema e é o recurso que mais influencia na construção da musicalidade na obra, constatando-se mais uma vez a melopoética existente no poema, isto é, a conexão entre música e poesia. O ritmo, ou seja, a alternâncias de sílabas poéticas em tônicas e átonas, de *I-Juca-Pirama* é construído em versos de métricas regulares criando padrões rítmicos que favorecem a musicalização do poema. Na obra são encontrados versos pentassílabos, decassílabos e hendecassílabos que estão distribuídos em 10 cantos.

Sendo assim, para exemplificar como ocorre o desenvolvimento do ritmo na obra, foram selecionadas 4 estrofes do canto IV em virtude de esse ser o momento mais expressivo em musicalidade e o mais sensível do poema para a realização da escansão uma vez que o estudo do ritmo “impõe-se a divisão do verso em segmentos.” (Candido, 2006, p. 51).

Meu/ CAN/ to/ de/MOR/te	Já/ VI/ cru/ as/ BRI/
Guer/ REI /ros/ ou/ VI	De/ TRI/ bos/ i/ MI/gas
Sou/ FI/ lho/ das/ SE/lvas	E as/ DU/ ras/ fa/ DI/ gas
Nas/ SE/ lvas cre/ SCI	Da/ GUR/ ra/ pro/ VEI
Guer/ RE / iros/ de/ SCEN/do	Nas/ ON/ das/ men/ DA/ ces
Da/ TRI/ bo/ Tu/ PI	Sen/ TI/ pe/ las/ FA/ ces
	Os/ SIL/ vos/ fu/ GA/ ces
	Dos/ VEN/ tos/ que a/ MEI
Da/ TRI/ bo/ pu/ JAN/ te	
Que a/ GO/ ra an/da er/ RAN/ te	An/ DEI/ lon/ ges/ TER/ ras
Por/ FA/ do in/ cons/ TAN/ te	Li/ DEI/ cruas/ GUER/ ras
Guer/ RE/ iros/ na/ SCI	Va/ GUEI/ pe/ las/ SER/ ras
Sou/ BRA/ vo/ sou/ FOR/ te	Dos/ VIS/ Ai/ mo/ RÉS;
Sou/ FI/ lho/ do/ NOR/ te	Vi/ LU/ tas/ de/ BRA/ vos
Meu/ CAN/ to/ de/ MOR/ te	Vi/ FOR/ tes/ — es/ CRA/ vos
Guer/ RE/ iros/ ou/ VI.	De es/ TRAN/ hos/ ig/ NAa/ vos
An/ DEI/ lon/ ges/ TER/ ras	

Cal/ CA/ dos/ aos/ pés (Dias, 2016, p. 21-22)

A análise cuidadosa do ritmo do poema possibilita descobrir novos significados no texto (Goldstein, 2006). Sob esse olhar, após a metrificação das estrofes, é possível notar que o ritmo presente no poema foi construído para conferir uma musicalidade peculiar ao poema que remete ao leitor às músicas de rituais indígenas. A distribuição das sílabas tônicas e átonas, além da regularidade na acentuação das segunda e última sílabas poéticas ao longo das estrofes produzem ritmos semelhantes ao do tambor e do maracá, instrumento musical indígena conhecido popularmente como chocalho. Além disso, a constante acentuação dessas sílabas poéticas imita a cadência de passos binários, característico de danças indígenas, que são assim realizados para marcar o ritmo da música.

“Os elementos sonoros propriamente ditos estão, no poema, intimamente ligados, e mesmo subordinados ao fenômeno dominante do ritmo, que é justamente uma forma de combinar as sonoridades “(Candido, 2006, p. 42). Nessa perspectiva, para a produção do ritmo, Gonçalves Dias utilizou ainda rimas mistas aabcc, abcb, abcc, aaabccc em canto I, canto II, canto III, canto IV, respectivamente, além de rimas mais complexas, desse modo, garantindo a musicalidade poética através da harmonia sonora no final dos versos. Cabe destacar que a musicalidade não está presente em toda obra. Quando o poema assume tom lírico o ritmo é mais marcante. Em contrapartida, ele é interrompido quando o tom narrativo é assumido, como em canto V e VI, em que não há presença de rimas e as métricas são irregulares, além da presença de diálogos que interferem no aspecto musical da obra.

O ritmo no poema é também concebido por meio de anáforas, como aponta (Goldstein 2006), uma vez que ele pode ser resultado do tipo de verso adotado pelo autor, isto é, a métrica, ou ainda pode ser fruto de um conjunto de efeitos sonoros ou de repetições. No poema constam-se as anáforas, que aparecem em:

Eu era o seu guia
Na noite sombria
A só alegria
Que Deus lhe deixou:
Em mim se apoiava,
Em mim se firmava,
Em mim descansava,
Que filho lhe sou. (Dias, 2016, p. 23); e

E os campos talados,
E os arcos quebrados,
E os piagas coitados
Já sem maracás;
E os meigos cantores,
Servindo a senhores,
Que vinham traidores,
Com mostras de paz. (Dias, 2016, p. 22)

A repetição de termos e expressões no começo dos versos do poema nas estrofes acima propiciam uma sonoridade que auxilia na estruturação do ritmo, além disso, assim como nas composições musicais, a repetição é conveniente para a memorização do poema facilitando de ser cantado.

Considerações finais

Esse estudo buscou investigar como a relação entre poesia e música no poema *I-Juca-Pirama* (1851), de autoria de Gonçalves Dias é construída, tendo em vista a identificação e análise dos procedimentos utilizados pelo autor para a ocorrência desse inter cruzamento na obra, procurando tanto por elementos que remetem à música quantos aqueles que também são comuns às estruturas musicais.

Para tanto, em primeiro momento, partiu-se de trabalhos que abordam relação entre música e literatura, bem como a apresentação de um breve histórico dessa relação intersemiótica, considerando três grandes períodos da literatura ocidental em que essas duas artes estavam intimamente conectadas pela poesia: a Grécia Antiga, a Idade Média e o Simbolismo, final do século XIX, buscando evidenciar a profunda conexão histórica entre essas duas artes. E, posteriormente, foram descritos, conforme o aporte teórico

adotado, os recursos responsáveis pela estruturação da sonoridade e musicalidade na estrutura de poema, ressaltando a relevância e o papel do ritmo.

De acordo com as análises realizadas, foi possível constatar que o enredo, a divisão da obra em *cantos*, o vocabulário escolhido, a utilização de métricas regulares, rimas, anáforas e o ritmo, estruturado com intenção de imitar o ritmo e a sons de instrumentos musicais indígenas, bem como a cadência de passos de danças, foram responsáveis por estabelecer aproximação entre música e poesia na obra.

Fazendo o levantamento dos trabalhos científicos produzidos sobre a obra, são escassos os que abordam a sua dimensão musical. Nesse sentido, a relevância dessa pesquisa ocorre em virtude de ter como proposta a investigação desse aspecto pouco aprofundado; por evidenciar e esclarecer a relação aqui investigada; além de acrescentar ao arcabouço teórico de pesquisas voltadas à interdisciplinaridade que envolve música e literatura, contribuindo também para a expansão da fortuna crítica do poema.

Referências

- CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.** (vol. 2). 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- CÂNDIDO, Emanuel Ramos. **Marcas do simbolismo e da musicalidade: uma análise do poema “Sonho” de Eugênio de Castro.** 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Estudo, 2016.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental.** 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.
- COLOMBANI, Maria Cecilia. **Homero. Iliada: una introducción crítica.** Buenos Aires: Santiago Editor, 2005.
- DIAS, Gonçalves. **I-Juca-Pirama. Os Timbiras. Outros poemas.** São Paulo, Martin Claret, 2016.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos.** 14. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos.** 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. **Literatura e Música.** São Paulo: Editora Perspectivas, 2002.
- _____. Literatura e música: união indissolúvel. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, Lisboa, n. 37, p. 93-114, 2021.

13. ANÁLISE DO POEMA O CANTO DO PIAGA DE GONÇALVES DIAS: UMA PERSPECTIVA HISTORIOGRÁFICA

Estefany Silva Albuquerque
Solange Santana Guimarães Morais

Introdução

As áreas da Literatura e da História têm tido suas interações intensificadas e, à medida que se aproximam, causam e ao mesmo tempo sofrem influências uma da outra, mutuamente. Com o avançar do tempo e o desenvolvimento de estudos sob esta perspectiva, assim como afirma Lavorati (2010) “As áreas da Literatura e da História estabelecem frequentemente genuínos diálogos, apresentando desde tempos remotos amigáveis relações que em alguns momentos de tão íntimas até se confundiram”.

Em decorrência disto, a interdisciplinaridade entre as duas áreas do conhecimento tem se fortificado em pesquisas de ambas as áreas por estabelecerem contínuos e genuínos diálogos, o que tem se tornado cada vez mais evidenciado através de estudos comparativos que fazem relação do literário com o historiográfico e vice-versa.

Se juntam e se conciliam para produzir interpretações, questionamentos, revisões e resgate dos personagens e fatos históricos, propiciando discussões e debates; enfim, reavaliando o passado à luz de novas possibilidades narrativas. (Botoso, 2010; apud Costa, 2019. p. 206)

Dessa forma, torna-se possível ampliar a visão que era antes direcionada apenas para o texto literário de forma isolada e passar a observar juntamente o contexto em que se era escrito. A análise inter-relacionada fornecerá aprofundada compreensão acerca do objeto que se estuda, ao situá-lo no seu lugar e no seu tempo.

Ao conceber esta linha de pesquisa, o presente artigo se propõe a tratar da análise da obra “O Canto do Piaga” do poeta maranhense Gonçalves Dias. O autor, além de apresentar rica escrita literária, faz importantes referências ao contexto em que vivia e a

marcantes acontecimentos que acometiam o território brasileiro na época, abordando importantes críticas e reflexões de cunho historiográfico.

A presente pesquisa tem como objetivos analisar o poema “O canto do piaga” de Gonçalves Dias comparativamente com a “Carta de achamento” de Pero Vaz de Caminha. Posteriormente, visa-se identificar no poema analisado trechos que estabelecem relação entre o literário e o historiográfico a partir de comparações entre o poema e a carta, para, por fim, discutir as relações historiográficas identificadas no poema.

A metodologia abordada neste estudo foi de cunho bibliográfico e documental, abordando uma leitura cuidadosa do poema “O Canto do Piaga” de Gonçalves Dias, para localizar os pontos a serem investigados; bem como a leitura da “Carta de achamento” de Pero Vaz de Caminha, usada como um auxílio documental para a análise. Após a seleção de trechos no poema, foi buscado por possíveis semelhanças com o documento histórico que marcou a história do Brasil, conhecida como a primeira obra literária brasileira, a “Carta de achamento” escrita por Pero Vaz de Caminha.

Assim como outras fontes diversas que incluem artigos científicos e livros que abordam a vida e obra do autor estudado, bem como documentos históricos e autores teóricos que falam acerca da temática interdisciplinar literária e histórica.

O poeta que recebeu influências portuguesas, as reproduz, mas voltando-se para sua terra. Em seus textos observam-se características de nacionalismo, indianismo, amor e morte, que refletem o movimento romântico.

As múltiplas faces de Gonçalves Dias (1823-1864)

Antonio Gonçalves Dias, o famoso cantor do exílio, tem vasta obra que aborda seus amores e paixões, fala de sua terra com admirável exaltação, assim como dos povos originários do território brasileiros. Sua escrita é dotada de influências do movimento romântico português, mas que atrelada à sua autonomia, tornava-se única, a medida em que fazia o uso da métrica portuguesa como bem desejava e alterando-a sempre que julgasse melhor para expressar o que desejava, como o próprio afirma:

Muitas delas não têm uniformidade nas estrofes, porque menosprezo regras de mera convenção; adotei todos os ritmos da metrificação portuguesa, e usei deles como me pareceram quadrar melhor com o que eu pretendia exprimir. (Dias, 1840, p. 5).

A vida de Gonçalves Dias é muito bem retratada pela autora Lúcia Miguel Pereira, abordando em uma extensa e detalhada narrativa desde acontecimentos que precediam sua existência até os últimos momentos, a biografia do autor; além de descrições, análises e comentários sobre suas obras. Na obra, Lúcia consegue traçar uma linha entre as faces de Gonçalves, desde um jovem simples, poeta renomado, estudante da história do Brasil até seu posto de primeiro etnógrafo brasileiro.

O poeta nasce no interior do Maranhão dia 10 de agosto de 1823, na cidade de Caxias, onde vive parte da sua infância em contato constante com a natureza e com os indígenas que habitavam a região. Suas origens são simples e naturais, que podem ter estimulado sua sensibilidade poética, e o seu olhar que tudo observava para retratar em sua poesia, bem como as temáticas que surgiam a partir de seu contexto vivido.

Nesse mesmo sentido, Pereira (2018) afirma:

Tudo conspirava para que a terra brasileira se apossasse dele, penetrando-o todo, dominando-o todo desde o berço, dando-lhe essa capacidade de transfiguração das cousas, de penetração da sua essência, que o tornou, não um paisagista como haviam sido seus predecessores, mas um recriador do ambiente no plano da poesia. (Pereira, 2018, p. 33)

É certo que as impressões causadas pelas diversas vivências de um indivíduo o marcam e tornam-se parte de seu todo. O contexto no qual viveu Dias era o de um Brasil pós independente, ainda em busca de sua identidade própria. O aflorar poético do autor é tocado pelo movimento da nação brasileira que emergia, de modo que, já em sua primeira obra, assume um tom patriótico que exalta o Brasil.

Ainda nesse contexto, o autor insere também as narrativas dos indígenas brasileiros em suas poesias, os dando, pela primeira, o privilégio do ponto vista e o poder de fala através da voz do Eu-lírico que lhe é concedida.

Considerado o precursor do romantismo brasileiro, molda toda uma geração de novos escritores que emergiram posteriormente

[...] porque nele as novas gerações aprenderam o Romantismo. Sob este ponto de vista foi o acontecimento decisivo da poesia romântica e todos os poetas, [...], pressupõem sua obra. A partir dos Primeiros Cantos, o que antes era tema – saudade, melancolia, natureza, índio – se tornou experiência, nova e fascinante, graças à superioridade da inspiração e dos recursos formais. (Candido, 1981, p. 86).

Gonçalves Dias publica sua primeira obra “Primeiros Cantos” em 1840, após voltar de seus estudos em Portugal, no Rio de Janeiro. A obra é dividida em três partes intituladas, respectivamente, *Poesias Americanas*, *Poesias Diversas* e *Hinos*. Na primeira, assim como sugere seu título, trata exatamente do nacionalismo e do indianismo já mencionados.

Após carreira feita na literatura brasileira, Dias ingressa no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), um grupo de estudiosos patrocinados pelo Imperador Dom Pedro II. No grupo, inicia seus estudos sobre a história do Brasil e pesquisa sobre os indígenas brasileiros, coisas que já eram seus objetos de estudos antes, mas que agora aprofunda e põe em prática.

A partir de demandas do Imperador, Gonçalves Dias faz pesquisas de cunho científico. A primeira ordem que recebeu foi a de pesquisar sobre os indígenas brasileiros e os indígenas da Oceania, e:

Comparar o estado físico, intelectual e moral dos indígenas da quinta parte do mundo físico, intelectual e moral dos indígenas do Brasil, uns e outros na época da respectiva descoberta e deduzindo desta comparação quais ofereciam nessas mesmas épocas melhores probabilidades à empresa da civilização. (Pereira, 2018, p.132)

A partir desta pesquisa, nasce a obra *Brasil e Oceania*, a qual o autor apresentou entre agosto de 1852 e junho do ano seguinte de forma oral ao IHGB em nove sessões, na presença de outros sócios do grupo. A obra foi considerada como a primeira produção etnográfica brasileira, o que dá a Dias o seu posto de, também, primeiro etnógrafo brasileiro.

Nesse ponto, Gonçalves já era um ativo participante do grupo de pesquisadores, se fazendo presente em reuniões e debates em todas as sessões, sempre emitindo seus pareceres. No ano de 1859 foi designado para participar da Comissão Científica de Exploração, a qual recebeu o posto de chefe da sessão etnográfica.

Resultados e discussões

Publicado em 1846 na obra *Primeiros cantos*, o poema “O Canto do Piaga” conta como parte de sua poesia indianista. Sendo dividido em 3 partes, a parte inicial é composta por seis (6) estrofes, a segunda é composta por nove (9) estrofes e nas nove (9) estrofes seguintes marca-se a terceira parte e a qual a análise se concentrará.

O autor pesquisador de Gonçalves Dias, Wilton José Marques, já analisa a obra, afirmando que:

Ao contrário da visada literária dos que o antecederam no desenvolvimento da temática indianista, o poeta Antônio Gonçalves Dias delineou uma nova perspectiva de representação das relações entre os indígenas e os colonizadores na literatura brasileira, pois, na sua poesia, é o índio quem sistematicamente se põe a olhar o branco. (Marques, 2014, p. 63)

Marques enfatiza o quão a originalidade do poeta e a sua ousadia, visto que era o primeiro a escrever sobre a temática em tal perspectiva. Nos versos iniciais do poema, Gonçalves introduz a narrativa apresentando o Eu-lírico indígena, o personagem denomina a si mesmo como o *Piaga*, ou *Pajé*: aquele que tem o maior posto hierárquico da tribo e que tem poderes medicinais, espirituais e de previsões do futuro. Este inicia sua fala chamando a atenção do povo de sua comunidade para lhes passar um comunicado e logo inicia seu relato.

Em seguida, Marques dá continuidade: “Essa original inversão do olhar é desenvolvida pelo poeta em “O canto do Piaga” que, assumindo-se como uma espécie de Carta de Pero Vaz de Caminha às avessas” (p. 63). Para confirmar este ponto juntamente do autor, a análise seguirá de forma comparativa.

A carta escrita por Pero Vaz de Caminha aborda o relato do primeiro contato entre os portugueses e os indígenas brasileiros. A carta obtém especial papel na literatura brasileira, segundo Roncari, “Na sua Carta ao rei, Caminha usa os recursos da língua para fixar o que os portugueses acreditavam ter “achado”. Foi o primeiro contato do Brasil, enquanto objeto, com a palavra escrita e, portanto, com a literatura.” (Roncari, 2002, p. 20). Em razão disto, além de servir de base para a História do Brasil, ganha estudos diversos sendo destrinchada, ou mesmo adaptada.

Situada na terceira parte do poema “O Canto do Piaga”, começa a ser feita uma espécie de reflexos em série da “Carta de achamento”. Na primeira estrofe é iniciada a

visão, que apesar de ser falada por uma entidade misteriosa, refere-se à visão do próprio indígena:

Pelas ondas do mar sem limites
Basta selva, sem folhas, i vem;
Hartos troncos, robustos, gigantes;
Vossas matas tais **monstros** contêm. (p. 15)

No primeiro verso destacado, observa-se um ponto de vista situado, de acordo com o contexto na costa do território brasileiro, de frente ao mar. Enquanto que, ao voltarmos o olhar para a famosa carta de Caminha, em seu início, nos deparamos com o seguinte trecho: “[...] houvementos vista de terra! A saber, primeiramente de um grande monte, muito alto e redondo.”

É possível interpretar que ambas as partes tratam das perspectivas reversas, como se as duas narrativas se chocassem em um cara a cara, estabelecendo, assim, um pré-contato entre os dois sujeitos da narrativa das obras e da História. No último verso, a palavra “monstro” destacada, é colocada no poema a partir de uma construção que Gonçalves pretendia fazer, a de dar ao europeu uma visão maléfica, o transformando de protagonista a vilão.

Na terceira estrofe, a narrativa prossegue:

Negro monstro os sustenta por baixo,
Branças asas abrindo ao tufão,
Como um bando de cândidas garças,
Que nos ares pairando – lá vão.

O Eu-lírico começa a descrever aquele vem chegando, ao passo que Caminha, em sua carta, coloca o seguinte trecho: “Pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas.”

São identificadas, desta forma, mútuas descrições dos sujeitos. A descrição feita no poema mostra a estranheza diante do desconhecido no sentido ingênuo, a partir da visão do indígena que apenas conhecia seu povo dentro de sua natureza. Caminha, em sua visão de branco europeu, descreve o indígena de forma grotesca, usando termos como “vergonhas” e tomando uma escrita mecânica, os objetificando.

Poder-se-ia fazer a suposição de os indígenas os descreveram de forma semelhante, no que diz respeito à estranheza. Podem ter os indígenas conversado entre si

a falar daquelas pessoas diferentes que nunca viram como “homens de pele muito alva, completamente cobertos por matérias de tecido, que agem distintamente e falam de forma que não compreendemos”, mas que, certamente, sem a característica da superioridade.

Na estrofe seguinte do poema, há singela mudança:

“Oh! quem foi das entranhas das águas,
O marinho arcabouço arrancar?
Nossas terras demanda, fareja...
Esse monstro... **O que vem cá buscar?”**

O terceiro verso, destacado remete a antiga questão sobre as navegações portuguesas terem chegado às terras brasileiras por engano, como explicaram depois ter sido um desvio de rota não intencional. Gonçalves mais uma vez constrói uma acusação contra os colonizadores, ao afirmar “demanda, fareja” levando ao sentido de que houve uma intenção e, ainda, um planejamento.

Em seguida, no último verso, é colocada a pergunta “O que vem cá buscar?”, que, analisando a carta, encontra-se uma possível resposta: “[...] e acenava para a terra e novamente para as contas e para o colar do Capitão, como se dariam **ouro** por aquilo. Isto tomávamos nós nesse sentido, **por assim desejarmos!**”.

De forma explícita, ainda que em um primeiro contato dos portugueses com aquela região e com aqueles povos, seus interesses são postos em vista. Por seguidas vezes na carta, é falado sobre ouro, terra e materiais raros importantes que poderiam ali encontrar. Levando-se em consideração o contexto econômico em que Portugal se encontrava no período, fica ainda mais claro que suas intenções eram puramente comerciais.

Nas estrofes finais, é descrito o processo de colonização:

Não sabeis o que o monstro procura?
Não sabeis a que vem, o que quer?
Vem matar vossos bravos guerreiros.
Vem roubar-vos a filha, a mulher!

Nos últimos dois versos destacados, são abordadas duas temáticas muito amplamente discutidas nos estudos e debates acerca da colonização: o genocídio indígena e o estupro. O começo da convivência entre os portugueses e os indígenas se deu de forma

passiva, uma vez que, por parte dos indígenas não haviam ataques e apenas agiam em razão de sua curiosidade, enquanto os portugueses optaram por analisá-los antes.

Quando iniciam a exploração das terras e da natureza passam a precisar da ajuda dos autóctones, que melhor conheciam os locais e onde encontrar o que buscavam. Parte dos povos agiram de forma inocente e submissa, obedecendo aos mandados dos colonizadores. Outra parte resistia e se recusava a seguir essas ordens o que fazia com que os portugueses tivessem “razão” para então atacá-los, ao que, tendo apenas como armas suas lanças de ponta afiada, não eram páreos para as armas de fogo.

Os conflitos se estendem de forma que os indígenas passem a atacar uns aos outros, por serem de povos diferentes e por desentendimentos. Somado a este fato, entra a questão da própria imunidade dos indígenas que, ao entrar em contato com os portugueses que traziam consigo seus vírus e bactérias desconhecidos para seus sistemas sem anticorpos, entraram em completo colapso. Indefesos e sem tecnologias suficientes para tratar as doenças desconhecidas, adoeceram em massa e rapidamente morrem.

Assim como afirma Fausto (2006): “Os índios que se submeteram ou foram submetidos sofreram a violência cultural, as epidemias e mortes. Do contato com o europeu resultou uma população mestiça, que mostra, até hoje, sua presença silenciosa na formação da sociedade brasileira” (p. 40). Enquanto todo este colapso os acometia, mulheres e crianças tornaram-se objetos de fácil obtenção, assim, foram violentadas e estupradas.

A seguir, o poema toca em outros pontos: a intolerância religiosa e a escravidão.

Profanar Manitôs, Maracá.
Vem trazer-vos algemas pesadas,
Com que a tribo Tupi vai gemer;
Hão-de os velhos servirem de **escravos**
Mesmo o Piaga inda escravo há de ser!

A violentação ia para além do físico, atingia também seus valores morais. A carta de Caminha, por se tratar apenas de um único relato e de um contato inicial, não aborda os acontecimentos da agressiva colonização ao todo, mas apresenta de uma prévia do que viria a acontecer. A intolerância religiosa foi uma das primeiras a aparecer: “Parece-me gente de tal inocência que, se nós entendêssemos a sua fala e eles a nossa, seriam logo cristãos, visto que não têm nem entendem crença alguma”.

Pode-se perceber o quanto subestimam os indígenas e a sua inteligência, os inferiorizando, além de desdenharem até de sua cultura, por julgar seus acessórios e

pinturas corporais. Julgando-os sem qualquer capacidade intelectual ou duvidando da sua religiosidade própria, os forçam à sua própria religião:

Em um ilhéu da baía, construído um altar, cantou-se missa domingo da Pascoela, 26. Frei Henrique pregou sobre o evangelho do dia. A ressurreição do Salvador, as aparições misteriosas aos discípulos, a incredulidade de Tomé, o apóstolo das Índias, dizia bem com sua situação estranha. No fim da pregação o frade “tratou da nossa vinda, e do achamento desta terra, conformando-se com o signal da cruz, sob cuja obediência viemos”. A bandeira de Cristo com que o capitão-mor saiu de Belém esteve sempre alta à parte do Evangelho.

Anos mais tarde, chegam os Jesuítas no Brasil, fundando de forma concreta o catolicismo, com argumentos de “salvar suas almas”. Dentre outras ordens religiosas, fortifica-se a religião católica e suprimem as religiões que os indígenas já seguiam naturalmente.

A penúltima estrofe reforça os acontecimentos já sugeridos nas passagens anteriores:

Fugireis procurando um asilo,
Triste asilo por ínvio sertão;
Anhangá de prazer há de rir-se,
Vendo os vossos quão poucos serão. (p. 16)

Em meio à catástrofe, a compreensão da não salvação chega para os indígenas, que tomam como medida para salvar suas vidas a fuga. Deixam para trás suas moradas e vão em busca de um lugar seguro que os permita sobreviver. O último verso explicita as consequências das mortes em massa, restando apenas alguns poucos e raros indígenas.

Por fim, a última estrofe canta um doído lamento:

Vossos Deuses, ó Piaga, conjura,
Susta as iras do fero Anhangá.
Manitôs já fugiram da Taba,
Ó desgraça! Ó ruína! Ó Tupá!

O Eu-lírico lamenta ser tarde demais e não haver mais o que fazer, seu destino já é certo, pois traz entranhado em si aquilo que Alfredo Bosi denominou de “consciência do destino atroz” (Bosi, 1992; apud Marques, 2014). É uma tristeza de todo um povo que, com auxílios de autores como Gonçalves Dias, perduram até os dias atuais.

Considerações finais

A leitura “O Canto do Piaga” de Gonçalves Dias, apesar de falas claras ao acontecimento histórico da chegada dos portugueses ao solo brasileiro, apresenta, ainda, críticas e reflexões que só podem ser percebidas mediante cuidadoso olhar.

Reforçando o que Marques aponta em sua obra, "O indianismo de Gonçalves Dias [...] não era motivado apenas pela necessidade de uma literatura nacional, era-o também pela preocupação etnográfica com os destinos da população indígena." (Marques, 2006, p. 115).

É com o passo inicial dado por Gonçalves Dias que se conhece “o outro lado da história”, até então desconhecido ou ignorado. O europeu, que desde o começo teve o privilégio da linguagem em suas mãos, pôde contar sua própria história a partir de sua perspectiva, sempre no centro e como o detentor da verdade, inquestionável. Quando se é lançado luz sobre o outro lado, e através da poesia o poder da linguagem é dado aos oprimidos e calados indígenas, a história muda.

Gonçalves Dias colocar os colonizadores como “monstro” nada mais é do que uma resposta a isto tudo. A obra de Gonçalves Dias, não só poética, mas em sua completa vastidão trata desse aspecto. Seus trabalhos enquanto poeta, etnógrafo e historiador muito agregam para o conhecimento dos brasileiros.

Conclui-se que o poema carrega resquícios da história do Brasil no período da colonização, expondo os sofrimentos dos indígenas. É possível observar ao longo da carta de Caminha a “visão eurocêntrica” presente, ao menosprezar e julgar inferior os indígenas. Dessa forma, a obra de Gonçalves Dias age em resposta, dando voz aos indígenas e invertendo papéis de herói e vilão.

Referências

- ABREU, Capistrano de. **Capítulos da história colonial**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2009. 195 p. ISBN 978-85-7982-071-7. Disponível em: <https://books.scielo.org/>
- BANDEIRA, M. **Gonçalves Dias: esboço biográfico**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1952.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. – 50. ed. – São Paulo: Cultrix, 2015.
- CAMINHA, Pero. **Carta a El Rei D. Manuel**, Dominus: São Paulo, 1963.

- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Livraria Martins Editora, 1880.
- COSTA, Lourenço. **História e Literatura: um diálogo interdisciplinar**. ISSN 2175 – 1277. UFPR: Editora Todas as Musas. Paraná, 2019.
- DIAS, Gonçalves. **Primeiros Cantos**. Rio de Janeiro, 1846.
- DIAS, Gonçalves. **Brasil e Oceania**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 12. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- MARQUES, Wilton José. **O poeta do lá**. São Carlos: EdUFSCar, 2014.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **A vida de Gonçalves Dias**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2018.
- RONCARI, Luiz. **Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.
- SANTOS, Matildes Demétrio dos. **A correspondência de Gonçalves Dias: história pessoal e obra**. s.d. http://www.filologia.org.br/anais/anais_iicnlf01.html. Acesso em 11.04.2017. Acesso em 10 de Janeiro de 2024.

14. GONÇALVES DIAS NO AMAZONAS: ANÁLISE DO DIÁRIO DA VIAGEM AO RIO NEGRO

Francisco Henrique Machado
Solange Santana Guimarães Morais

Introdução

Gonçalves Dias, renomado poeta brasileiro, tem uma vasta produção literária e intelectual; figurando como um dos principais representantes do romantismo brasileiro. Especialmente na poesia, Dias nos deixou uma extensa produção com características líricas marcantes, recorrentemente indianistas e de forte exaltação da natureza. Além da poesia, o escritor também foi responsável por produções em prosa, teatro e muitos textos etnográficos, pautados, primariamente, nas informações coletadas em viagens exploratórias.

O século XIX foi marcado pela coleta de informações através da exploração de territórios ainda desconhecidos pelas nações europeias que viviam em busca de novos territórios através da colonização de novos territórios (Kury, 2009, p. 20). Exploradores de todas as áreas realizavam incursões nas diversas colônias espalhadas, principalmente, pelos continentes americano e africano; como resultado surgiam os textos das descrições das observações e coletas que estes realizavam nos locais. As narrativas de viagens se tornavam cada vez mais comuns e eram o subsídio para a formulação de estudos sobre os povos descobertos e suas culturas, influenciando principalmente nas tomadas de decisão dos governos, na ciência e na produção artística do período vigente.

O poeta maranhense esboçava em sua escrita uma forte exaltação da natureza brasileira e da “nossa gente” (Pereira, 2018, p. 145, 485). Lucia Miguel pereira, importante biógrafa do poeta, comenta que “a sua poesia indianista estaria assim condicionada pelos resultados das pesquisas histórica e etnográfica; não era simples fantasia; mas a recriação de fatos e tendências objetivamente estudados” (Pereira, 2018, p. 154).

Podemos considerar então que a produção gonçalvina até esse momento era pautada em textos de alguns historiadores, viajantes exploradores e pelas vivências do próprio autor no Brasil, principalmente na infância no Maranhão. No entanto, foram as viagens

feitas pelo próprio escritor que lhe mostraram as verdadeiras belezas que existiam no Brasil, antes descrito apenas por estrangeiros.

Dentre as viagens exploratórias, a que deveria trazer o maior aporte conteudístico para Gonçalves Dias seria o empreendimento da Expedição Científica do Império. A primeira viagem exploratória Brasil à dentro realizada apenas por brasileiros; empreendimento este dirigido pelo Imperador Dom Pedro II e pelo Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB), recém-criado para abarcar grandes figuras das ciências do Brasil responsáveis por dar novos passos em direção a descobertas que fortalecessem “um processo de afirmação do que seria uma ciência nacional” (Kury, 2009, p. 20).

Como um dos membros, ou sócios, do IHGB, em 1858, Gonçalves Dias foi nomeado para chefiar a seção etnográfica da Expedição Científica do Império, encarregada de estudar as riquezas naturais do Norte do Brasil, “Com a obrigação de formarem também para o museu nacional uma coleção dos produtos dos reinos orgânico e inorgânico, e de tudo quanto pudesse servir de prova do estado de civilização industrial, usos e costumes dos nossos indígenas” (Dias, 2002, p. 10).

A força do lirismo nas poesias de Gonçalves o levaram a ser escolhido para a tarefa de redigir a narrativa da viagem e não só da seção que ele iria chefiar, mas foi toda a caminhada de estudos e desbravamento científico na busca por conhecimento sobre os indígenas e as origens da nação que tornaram Gonçalves Dias apto para o cargo de chefe da seção etnográfica da Comissão Científica do Império.

Contudo, Gonçalves Dias ainda seguiria viagem sozinho, decisão motivada por inúmeras intempéries de ordem política e burocrática relacionadas à Comissão, também devido a um estado avançado de debilidade em sua saúde e alguns problemas entre os membros da Comissão, mas principalmente pelo que afirma Kaori Kodama em seu estudo sobre a Comissão Científica do Império:

Para os membros da comissão científica, um fator que reiterava a tese da “decadência” era a constatação de que no Ceará quase já não existiam os “tipos puros”. Com efeito, Capanema registrou na passagem pelo Araripe que ali só restavam alguns descendentes de índios, “entre eles um ou outro tipo puro”, mas de maioria já mestiça. Foi esse o motivo que também levou o chefe da Seção Etnográfica a rumar para a província do Amazonas, à procura dos índios que manteriam resguardadas suas tradições autóctones (Kodama, 2009, p.128).

O próprio Dias descreve tudo o que viu e vivenciou durante sua passagem pela região do Amazonas em seu diário que só foi publicado em 1943 por Lúcia Miguel Pereira, após um longo período de estudos sobre os textos do escritor maranhense que se encontravam cunhados a mão e a lápis. Montello (2002), comenta que na ordem humana, como subsídio biográfico, o Diário da viagem ao Rio Negro é o documento de maior importância, visto que, é possível observar todo o esquematismo dos apontamentos de Gonçalves Dias e ainda observar o homem na sua grandeza e cultura somado ao escritor na fluência de sua prosa.

O Diário de viagem de Gonçalves Dias oferece uma visão mais pessoal e imersiva das experiências do autor durante sua exploração no Rio Negro. Essa obra em particular fornece detalhes adicionais sobre suas interações com as comunidades indígenas e suas impressões individuais.

Compreende-se então que o conteúdo do diário de Gonçalves Dias da viagem ao Rio Negro, seus moldes formais e estilísticos são extremamente valiosos para o entendimento das percepções do autor sobre o indígena brasileiro. Haja vista que o autor não mais será um prosador do que outros pesquisadores observaram pessoalmente, se tornando ele mesmo o etnógrafo presente e observador. Nesse sentido, objetivamos com este trabalho investigar o conteúdo do diário de viagem ao rio Negro de Gonçalves Dias ressaltando suas observações sobre a região, seu povo e sua cultura, analisar a forma literária utilizada por Gonçalves Dias em seu diário de viagem ao rio Negro, explorando aspectos como estrutura, narrativa e descrições e revelar o estilo da escrita de Gonçalves Dias no contexto do diário de viagem ao rio Negro, destacando características como linguagem, tom e uso de recursos literários.

Também é importante ressaltar que este trabalho é fruto de um projeto de pesquisa aprovado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), fomentado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e que a pesquisa ainda figura em seu estágio de desenvolvimento, que data do período de 09/2023 a 08/2024.

Os diários e as missões exploratórias no século XIX

Ao pensarmos em diários podemos imaginar uma escrita focada no apenas no “Eu”, uma linguagem íntima e pessoal para registrar introspecções e momentos importantes do nosso dia a dia. No entanto, Ponsonby (1923) assinala uma outra vertente

de conteúdo e significado para o uso de diários, principalmente nos entremeios do século XIX onde o mundo passa por diversos processos de transformação social, político e histórico. Os diários começam a ser utilizados para registrar o que se julga historicamente relevante, na medida em que as pessoas atuam como testemunhas dos acontecimentos, como se presenciar fosse participar da história e dos rumos de um país.

Os relatos de viajantes marcaram a história da humanidade, “são mais antigos que as próprias viagens”, assim nos relata Todorov (2006). Para o autor, “a viagem no espaço simboliza a passagem do tempo, transcende todas as categorias, incluindo a da mudança, do mesmo e do outro, pois desde a mais remota antiguidade são acumuladas viagens de descobrimento, explorações do desconhecido e viagens de regresso”. Entendemos a viagem como categoria de mudança e exploração do desconhecido e, após isto, precisamos ter o registro que nos revele os entremeios de tudo que o viajante (explorador) vivenciou.

Em vistas disso, no século XIX, os diários se constituíram como o principal meio de registro da vida particular, seja ela em viagens ou apenas no passar dos dias. Os diários podem representar, apenas experiências pessoais e impressões, mas também podem servir como fonte histórica na qual historiadores buscam os relatos e fatos historiográficos de determinadas épocas (Ponsonby, 1923, p. 01).

No contexto destacado até aqui entendemos que as viagens “geralmente são acompanhadas de recordações e registros escritos como diários, agendas, cartas e postais que detalham experiências ou apenas flagram instantes” (Mignot, 2007, p. 247). Nesse sentido, o poeta maranhense nos deixou um legado de observações pessoais sobre a região amazônica no diário da viagem ao Rio Negro; o escritor, então aos trinta e sete (37) anos de idade (Montello, 2002), nos legou diversos escritos de cunho científico sobre visitas às escolas e regiões distintas do Brasil, mas é o escritor Josué Montello que nos enumera a importância do diário da viagem ao Rio Negro ao dizer que:

Na ordem humana, como subsídio biográfico, o documento de maior importância é, a nosso ver, o Diário da viagem ao Rio Negro. Não obstante o esquematismo de seus apontamentos, ele nos dá o homem, na sua grandeza, na sua cultura e na sua obstinação. E ainda o escritor, na fluência da sua prosa (Montello, 2002, p. XV).

Podemos destacar, a partir do que nos diz Montello (2002), que o diário de Gonçalves Dias nos serve como subsídio biográfico por apresentar um esquematismo na

forma de seu conteúdo, também nos apresenta o homem na sua grandeza; uma forma elogiosa de conferir importância ao poeta maranhense, destaca também sua cultura; que aflora em toda a obra que Dias produzira até aquele momento e obstinação por deixar a comissão científica de exploração que era o maior empreendimento científico já realizado no país até aquele momento e seguir em um esforço particular para a região amazônica.

Fredrigo e Bittencourt (2019), em seu trabalho sobre a subjetividade e a aprendizagem política no diário de viagem de Francisco de Paula Santander, nos explicam que “desde o século XVII, com a valorização da experiência individual, a prática de relatar viagens se consolidou e responde aos mesmos princípios retóricos do relato histórico: brevidade, simplicidade e veracidade.” Percebemos então a interseção entre o relato histórico e os relatos de viagem por meio de determinadas características que nos mostram como podemos chegar, através de um esforço analítico, ao conteúdo de diários que se configuram como relatos de viagem e inferir através deste valor historiográfico e literário.

Segundo Eco (2005) um texto é um universo indefinidamente aberto, no qual o intérprete pode descobrir interligações infinitas. Ao nos depararmos com um diário incorremos em alguns riscos primários, quais sejam as infinitas possibilidades encontradas em relatos pessoais e a multifatorial escrita autoral. As formas podem variar indizivelmente e os estilos de escritas, por serem colocados em um contexto pessoal, podem se mostrar desafiadores.

Além desses fatores outros dizem respeito a características materiais: o objeto com o qual foram escritos, os tipos de letras por vezes indecifráveis e a qualidade do material em que foram escritos que, dependendo do decorrer do tempo, podem se tornar o maior desafio. Após essas considerações, seguimos para as análises do estilo contido no diário da viagem ao Rio Negro.

O estilo e o efeito de lista no diário de viagem ao Rio Negro

A respeito da empreitada que foi a transcrição do diário da viagem ao Rio Negro Lúcia Miguel Pereira relata que “O mau estado deste diário, escrito a lápis, de modo quase ilegível, não permitiu que fosse todo decifrado. Cerca de três meses de trabalho, lentes de aumento e muita paciência não bastaram para entendê-lo completamente” (Pereira, 2018, p. 459). As dificuldades e toda a perícia da escritora, empenhados na transcrição do diário,

revelam a sua importância e tamanha contribuição que podemos obter após percorrer suas páginas em um esforço analítico.

O diário descreve um espaço de cinquenta e cinco dias, entre o dia quinze (15) de agosto e sete (07) de outubro do ano de 1861 (Süssekinde, 1996, p. 96). Gonçalves Dias inicia sua escrita assinalando a data e descrevendo um jantar com algumas autoridades locais.

15 de agosto, Jantamos com Dr. Chefe de Polícia – ás seis da tarde em companhia do presidente Manuel Clementino, chefe Cerqueira Pinto, secretário do Governo, da polícia, José Feliz, Guimarães, etc. – embarcamos a bordo do Pirajá, comandante Tavares” (Dias, 1861, apud Pereira, 2018, p. 459).

Dessa maneira seguem as anotações do escritor, sempre assinalando a data na qual escreve, as horas que se passam os acontecimentos; por vezes ele demarca os horários e de chegada e de saída dos locais, assim como o tempo de estadia que demanda o grupo na região. A citação explanada acima mostra os recursos empregados na forma do texto que Dias se utiliza no seu diário, são frases curtas, breves apontamentos e a marcação dos nomes das pessoas envolvidas na passagem.

Em suas primeiras impressões, o autor relata o contato com “o diretor dos índios de Barcelos” Vitorino Antônio Estrela, este não teria ainda índios aldeados, mas dois grupos de 350 a 400 de línguas que se supunha diferentes chegariam no verão daquele ano, vindos dos rios Aracá e Diminiu, os Xiriuaná e Bufuaná. Para descrevê-los, o poeta revela que eram “homens robustos, fortes” e sobre a cultura destes “têm alguma lavoura de mandioca – indústria de ralos e feitura de maquiras” (Redes de fibra) (Dias, 1861, apud Pereira, 2018, p. 463).

A temática da força indígena em combates e nos momentos de guerra é constante na obra gonçalvina, podemos observar, por exemplo, no poema “Deprecação”, presente na primeira publicação do escritor, “Primeiros Cantos”:

Teus filhos valentes, temidos na guerra,
No albor da manhã quão **fortes** que os vi!
A morte pousava nas plumas da frecha,
No gume da maça, no arco Tupi!

(Dias, 1846, p. 9. Grifo nosso)

Não só no poema “Deprecação”, como também em outras obras de Dias, encontramos a bravura e a força dos povos indígenas sendo exaltadas; as guerras, os combates e disputas entre os próprios povos indígenas são sempre marcadas por este elemento que engrandece os guerreiros e faz seus nomes conhecidos. Outro fator continuamente presente nos escritos do poeta maranhense é a natureza; esta perpassa os vários momentos da escrita do autor, seja no “exílio” em Portugal com o poema “Canção do exílio” ou no poema em que o escritor escreve uma ode ao estado do Maranhão e a seus amigos que lá ficaram.

No poema “Adeus”, também contido nos “Primeiros cantos”, aparecem os elementos relacionados a natureza citados acima: “fulgor da manhã”, “as ondas mansas”, “lua em campo azul”, “implacidez das águas”, “fragosas serras”, “verde bosque”, “folhas ásperas”, “praia tão querida” e etc. (Dias, 1846, p. 7-10). As primeiras descrições com o tema que localizamos no diário da viagem ao Rio Negro estão logo nas primeiras páginas como em “vegetação opulenta”, “a primeira ilha curva-se num majestoso crescente”, “águas do rio Branco com sua cor amazônica” e etc. (Dias, 1861 apud Pereira, 2018, p. 462, 463)

Assim, quanto a escrita e ao modo de construção do texto, concordamos com Sússekind (1996) quando a autora explica não haver uma ampliação do discurso “narratorial” no diário. Dias segue por todo o diário assinalando observações breves e objetivas que não são suficientes para gerar um efeito narrativo que indique grandes construções de sentido ou significado. O autor não está criando ou interpelando personagens de um texto ficcional, são anotações que se separam por períodos curtos e travessões.

Apesar de se utilizar da primeira pessoa, “nesse diário quase nada transparece de íntimo” (Pereira 1943, apud Sússekind, 1996, p. 96). As inscrições são as observações, em primeiro momento, do explorador que estava ávido por novas descobertas e por informações antes obtidas apenas por documentos históricos e pela observação dos exploradores europeus. As duas primeiras páginas do documento mostram o cuidado e minúcia do escritor com a exatidão dos horários, distâncias, itinerários, povoados, vistas, variações atmosféricas e expressões indígenas.

No segundo dia de viagem, dia 16, se inscreve no diário “Dia 16 — 7h da manhã — ao ar 80°,26,75 — Th. 85° — Temperatura d’água” (Dias, 1861, apud Pereira, 2018, p. 460). A anotação exemplifica os cuidados iniciais com as coletas de informações que se mantem até a página final do diário. No entanto, observamos demarcações que estão

presentes nas primeiras páginas que tendem a diminuir com o passar dos dias como “Nota” e “Cultura”; na primeira, Dias demarca o nome indígena de um rio e faz um breve comentário sobre o porquê desse nome:

Nota - Do sítio do Cosme até acima do Tauapeçaçu se estende pela margem direita o lugar que chamam Aipurucá — Preguiça, indo lento. Em frente se elevam as barreiras a grande altura, de modo que foi noutra tempo divertimento entre os navegantes, que por aí passavam, atirarem ao desafio com flechas — a ver quem as deixava mais alto. Os que as mandavam além das barreiras eram considerados como devendo viver mais tempo. Quem morria primeiro, era o que não podia lançar a seta ao alto das barreiras (Dias, 1861, apud Pereira, 2018, p. 460)

Na segunda demarcação, “Cultura”, Dias escreve: “Cultura — Mandioca, tabaco (bom), café, arroz, legumes, terra excelente. Tiram madeiras — itaúba, sabocinara, jabotiputá (ou muiracutiara), madeiras de lei e de marcenaria” (Dias, 1861 apud Pereira, 2018, p. 461). Das duas demarcações esta última é a que aparece em menor número, porém o escritor permanece anotando e relatando suas observações semelhantes às que se encontram nessa passagem do dia 16, mas sem destacá-las como “cultura”.

As indicações de ordem cronológica e de posições geográficas seguem minuciosamente por todo o texto, de forma direta e objetiva. Temos a sensação de que o narrador se coloca a parte do texto e o que vemos são apenas entradas automáticas e feitas de forma muito rápida, capturadas em instantes precisos para que nada fosse perdido. O fato de o diário ser escrito na primeira pessoa do plural nos faz lembrar que existe um narrador por trás do texto e alguns momentos em que a pena lírica romântica do poeta se solta e deixa escapar alguns de seus sentimentos ao vislumbrar todos aqueles lugares, pessoas e paisagens.

Dessa forma, retomando as anotações de Gonçalves Dias, observamos que algumas são mais breves ainda, como no dia 18, “Chegamos a Xibaru — 10h 35’ da manhã/ Saímos às 5,35’ da tarde/ Fundeamos às 11,30’ da noite”, em outras o escritor elabora uma sequência extensa da descrição em forma de lista de ingredientes para receitas medicinais, como no dia 27 em que o texto seguia sobre uma rixa entre um subdelegado e um professor da região e na linha subsequente se inicia a listagem:

“Para febres: Folhas de tamarindo cozidas; toma-se a infusão quando a febre vai passando. Depois (palavra ilegível) ponche e abafa-se para suar. Depois de três ou quatro dias sem febre, um vomitório de pinhão. Quando há inflamação do baço, aplica-se sobre a parte emplastro de

sucuba (leite) polvilhado com excremento de Jacaré (almíscar). O vomitório de pinhão é o que está por baixo da casca (umas folhinhas) e toma-se ralado em água morna. Dez frutos para pessoa forte. Para purgante assa-se e rala-se tudo. Para desarranjo de barriga de mulher — murta do campo em banhos, cozimento de folhas, tronco e raízes (uma murta que só tem flor, sem frutos) (Dias, 1861 apud Pereira 2018, p. 511-512).

O contexto da briga é suprimido e já se inicia a listagem sem nenhuma informação de como, onde ou quando o poeta se deparou com aquelas informações, elas são apenas expressas e anotadas como que rapidamente para não esquecer. Corroborando com a ideia de anotações rápidas e de intempéries desconhecidas é que vemos logo após a escrita do trecho acima, sobre plantas medicinais, a continuação é um cálculo que indica ser de horas e minutos iniciado apenas pela palavra “Vinda” (Dias, 1861 apud Pereira, p. 512).

Dessa maneira, identificamos a presença de um efeito de lista no diário; sobre o assunto, Tankard (2006) conceitua e explica que a lista pode ser uma série escrita ou impressa de nomes, datas, números ou itens reunidos de acordo com alguma necessidade ou princípio. Podemos considerá-la como uma forma de linguagem sem valor ou desinteressante por não carregar efeitos de sentido amplos e nos parecer, à primeira vista, apenas um mero esforço de armazenamento. Porém, Tankard (2006), em seu estudo intitulado “Reading Lists”, chama a atenção para o fato delas serem assertivas e provisórias, podendo ser editadas ou reclassificadas.

Ao lembrarmos novamente o contexto do século XIX, no que tange às viagens exploratórias e científicas pelas novas terras, podemos inferir, considerando as condições adversas das viagens, que a melhor forma que os homens da ciência utilizariam para guardar e acumular todo o conhecimento adquirido durante os empreendimentos seria uma prosa que se valesse de um efeito de lista, sendo a mais adequada para esta função por ser pontual e marcada por enumeração, a qual, no entanto, guardaria as mais diversificadas observações dos escritores prontas para serem editadas e reclassificadas após as viagens.

Apesar de “expor-se ao perigo do não-estilo, da não-literariedade” (Milcent-Lawson; Lecolle; Michel, 2013, p. 28), ao utilizar-se do efeito de lista em seu diário, Gonçalves Dias nos revela suas intenções de coletar e agrupar todo conhecimento possível em sua viagem para uma futura edição e reclassificação. Nem mesmo as intempéries do clima ou da geografia local lhe impediam de registrar, na mais bela forma, seus pensamentos sobre tudo o que acontecia com ele e com o grupo que o acompanhava,

é o que podemos observar no trecho em que escrevia em meio ao balanço da embarcação atingida por uma forte chuva torrencial:

"O rio estava já mais empolado — os trovões mais frequentes, o vento mais forte — a noite escura como breu e o lampião prometendo apagar-se a cada instante, tanto a luz vacilava, incerta. Às sete horas era um belo mas horroroso espetáculo. Escrevo estas notas entre os balanços do rio, molhado e tiritando de frio, para as concluir amanhã, se porventura chegarmos ao porto do Primeiro Capitão para onde voltamos agora a fim de recolher de madrugada os Srs. Drs. Canavarro e Coelho. [...] Duas vezes nos entrou água pela proa, com pouco mais estávamos alagados, afogados talvez, porque estava tão cerrado o tempo, tão escura a noite, tanta a chuva, que nem se podia acender fósforos e era preciso resguardar o lampião, que se não apagassem com o vento e a chuva. Navegávamos, ou antes lutávamos com a tempestade, à luz dos relâmpagos, sobre a superfície já de si negra das águas" (Dias, 1861 apud Pereira, 2018, p. 474, 475).

Apesar das circunstâncias adversas que encontra o escritor não deixa de coletar informações e observações que lhe servirão de base para os escritos por vir. Percebemos com a passagem, “escrevo estas notas entre os balanços do rio, molhado e tiritando de frio, para as concluir amanhã”, que Gonçalves Dias fazia determinadas edições e acréscimos no texto do diário ainda durante a viagem, o que reforça a ideia que estamos propondo de uma intencionalidade no emprego do efeito de lista e de uma narrativa que é quase inexistente em alguns momentos.

As narrativas e características na escrita do diário

Apesar de uma marcada objetividade e a presença do efeito de lista que acentua o teor impessoal do texto, já exemplificado por algumas passagens, Gonçalves Dias solta a fluidez da sua escrita em pequenos momentos de narrativas presentes no diário como a narrativa da Festa Tabacuri, ao chegar ao Rio Negro:

Tabacuri é uma festa muito apreciada por esta gente. Reúnem-se os vizinhos, avisam que vão em desafio, e levam panelas, tipitis, peixes de moqué, etc. — chamam-se taburis de panelas, de tipitis, etc. — O sujeito a quem comunicam a visita espera-os e banqueteia-os por três ou quatro dias, numa borracheira infernal. Os que recebem a visita no fim de alguns meses levam outros vasos, etc., e segue-se novo pagode (Dias, apud Pereira, 2018, p. 482).

Ainda que o autor esteja fazendo uma descrição de uma tradição local, a festa Tabacuri, podemos perceber uma fuga do padrão impessoal e de frases concisas sem maiores qualificadores. Dias emprega “borracheira infernal” e “segue-se novo pagode” para explicar a fartura de bebidas, comidas e brincadeiras que envolvem a celebração utilizando-se de um tom bastante informal e descontraído. Da mesma forma são registradas as festas com o Jurupari:

Tem também certas festas em que aparece o Jurupari. É uma taboca de vara e meia de comprido, em forma de buzina, donde tiram um som rouco e medonho. Um caboclo se esconde no mato e começa a tocar de lá, os que estão na dança recebem-no no seu meio e dançam todos — de vez em quando toca o Jurupari. É abusão que a mulher que vê o Jurupari há de morrer. Elas por si o receiam como ao próprio Diabo; mas se acontecer que o veem os da tribo, para evitar maus agouros, matam-na sem esperar que se realize a ameaça do Diabo (Dias, 1861 apud Pereira, 2018, p. 482).

Em uma mistura de narrativa e descrição de costumes tradicionais festivos, mas também religiosos, o poeta nos conta sobre festas cercadas de crenças que os locais levam muito a sério, como fica claro no trecho: “é abusão que a mulher que vê o Jurupari há de morrer”. Dessa forma, para explicar tamanho receio e temor dos locais sobre a figura do Jurupari, Dias usa o equivalente da religião cristã, “o receiam como ao próprio Diabo”.

Ainda sobre comentários marcadamente pessoais, no dia 02 de setembro, Dias escreve sobre um momento de infortúnio em que todas as pessoas que o acompanhavam na função de trabalhadores se retiram:

2 de Agosto [engano evidente, é setembro]

6 da manhã — Partimos de São Gabriel tendo mudado toda a nossa gente. Os f... da p... que se retiraram furtaram o meu termômetro por bonito, ou então quebraram-no e deitaram-no fora. Em todo caso, descuido! (Dias, apud Pereira, 2018, p. 485).

No começo da inscrição o autor comete um erro de data, o qual a biógrafa Lucia Miguel Pereira pontua como “engano evidente”, logo em seguida começa a descrever como ocorre a retirada da “nossa gente”, termo comumente utilizado para designar “caboclos” e indígenas que trabalham para Gonçalves Dias e seus companheiros de viagem; e como ele percebe que o seu termômetro havia desaparecido acredita que os “f... da p...” o “furtaram, quebraram-no ou deitaram-no fora”. Mesmo utilizando-se de um palavrão para designar aqueles que se retiraram, os quais o poeta acredita terem furtado

seu termômetro, Dias suprime a escrita do palavrão utilizando reticências e admite que foi um “descuido”.

Também observamos outros comentários de cunho pessoal, por exemplo, um feito em francês para “acautelar-se contra a curiosidade alheia” (Süssekind, 1996, p. 98), sobre o médico Davi de Vasconcelos Canavarro, seu companheiro de viagem, no qual Dias nos escreve: “diríamos que nosso amigo V.C. perdeu o pouco de bom senso que Deus pode ter lhe dado. Ele criou uma confusão porque deveríamos disponibilizar um barco só para ele. Estupidez!” (Dias, 1861 apud Pereira, 2018, p. 462. Tradução nossa). Mais uma vez comprovamos as circunstâncias nas quais o poeta escrevia as páginas de seu diário, embora os momentos de tranquilidade fossem para revê-las, Dias usava o momento da ação para somar suas anotações às páginas em branco.

Gonçalves Dias também emprega sua prosa romântica em certas passagens, como ao chegar em Ponta do Remo; lá, o poeta arruma sua rede “contemplando um céu equatorial tão recamado de estrelas” e “a estrela Vênus nos fazia negaças para o lado do Ocidente, como rindo-se de que há tanto tempo nos tivesse privado dos seus favores” (Dias, apud Pereira, 2018, p. 487). Vemos também tal característica na exaltação a “gente brasileira”:

Não há gente como a nossa, considerava eu. Soldados bons como eles! Marujos excelentes — remeiros incansáveis, e sempre falando, sempre alegres. [...] Farinha à discrição, e haverá gente para tudo! Peixe seco já é uma fortuna — carne, isso vem do céu. É o máximo que pedem. E esse máximo não é ainda a mínima parte de qualquer miserável que nos vem da Europa” (Dias, apud Pereira, 2018, p. 487).

Uma das características mais marcantes da poesia gonçalvina é a exaltação do indígena brasileiro, assim como o caráter particular de personagem puramente brasileiro e protagonista de suas próprias histórias (Pereira, 2018, p. 154, 155). Por isso, não nos é estranho acompanhar tais manifestações do poeta em seu diário. Da mesma forma, observamos outras passagens onde a exaltação da natureza flui no diário de Gonçalves Dias, a exemplo do texto feito ao chegar à ilha de Jucuruaru:

Poucas vezes me tem Deus concedido presenciar um pôr de sol tão formoso. Em frente à ilha, à margem do rio estendendo-se como uma linha baixa no horizonte, o rio dourado pelo sol no ocaso, um céu belíssimo como nos trópicos quando ameaça tempestade, e adornando a cúpula com as cores mais delicadas que a nossa imaginação poderia conceber. [...] As palmeiras elegantes que chamam caraná-í nascem d'água, debruçam-se nela, trepam pela areia e formam como um bosque de fadas, em cujo pino se elevam as árvores frondosas dos jacurecibas,

cujos troncos altíssimos só aparecem de meia altura, encobertos como estão por algumas acácias gigantes! (Dias, 1861 apud Pereira, 2018, p. 510).

O poeta usa uma sucessão de exclamações para relatar a beleza da ilha e se pergunta “Quem resiste a uma cena destas? Suicídio! Mas que importa! Quero tomar um banho neste lugar. Ao menos no meu livro de notas quero deixar uma página de lembrança deste mágico panorama.” (Dias, 1861 apud Pereira, 2018, p. 487). A natureza é outro elemento de suma importância para a obra de Gonçalves Dias, do mais celebrado e aclamado poema “Canção do exílio” até os mais desconhecidos, ela representa a visão da nação Brasil, são as saudades do escritor e também o local dos atos de bravura da “nossa gente”.

Considerações Finais

Os diários nos revelam as intimidades dos que os escrevem, do trivial aos temas mais complexos, funcionam como grandes registros históricos pois cada pessoa que mantém registros está ou esteve inserida em um contexto histórico. Consideramos que as informações contidas no diário da viagem ao rio negro, do poeta maranhense Gonçalves Dias, possuem uma riqueza histórica relacionada ao seu conteúdo e ao contexto do Brasil daqueles dias. Assim como, por toda capacidade já comprovada da escrita do autor, o estilo e os recursos literários por ele aplicados enriquecem a pesquisa acerca de sua obra.

A característica mais marcante do diário de viagem é a forte presença da catalogação de nomes de locais e a indicações de dia, hora e minutos de forma minuciosa. Essa não é uma característica estranha se pensarmos nas formas adotadas pelos exploradores e viajantes que temos notícias do século XIX. Os objetivos das viagens exploratórias eram verdadeiramente observar e catalogar de forma precisa tudo que fosse visto para só depois de terminada a empreitada o escritor se debruçar sobre essas anotações e elaborar suas considerações acerca do conteúdo.

Apesar de toda objetividade já constatada, o diário da viagem ao Rio Negro também nos oferece alguns momentos de narrativas onde podemos observar toda a fluidez da escrita do poeta e a aplicação dos temas mais comuns na sua escrita poética. Através desses momentos observamos traços estilísticos que se apresentam em outras obras de Dias como a exaltação da natureza e a adjetivação dos indígenas como fortes e valentes. Além do presente estudo faz-se necessário o esforço contínuo para a investigação científica de todo o amplo escopo da obra do escritor maranhense, para não só

compreendermos seus sentimentos e motivações ao escrever, como indagar sobre temas presentes em suas obras.

Referencias

DIAS, Gonçalves. **Primeiros Cantos**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1846. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00634200>> Acesso em 26 de dezembro de 2023.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREDRIGO, Fabiana de Sousa; BITTENCOURT, Libertad Borges. **Registros de um exilado**: subjetividade e aprendizagem política no diário de viagem de Francisco de Paula Santander (1829-1832). *Rev. História (São Paulo)* v.38, 2019. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1590/1980-4369e2019017>> Acesso em 14 de jul. de 2024.

KODAMA, Kaori. Em busca da gênese do Brasil nas províncias do Norte: Gonçalves Dias e os trabalhos etnográficos da comissão científica de exploração. *In: KURI, Lorelai. Comissão Científica do Império 1859-1861*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobson Estúdio Editorial Ltda, 2009.

KURI, Lorelai. **Comissão Científica do Império 1859-1861**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobson Estúdio Editorial Ltda, 2009.

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. **Entre cartas e cartões postais**: uma inspiradora travessia. *In: Viagens pedagógicas*. MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio e GONDRA, José (orgs). São Paulo: Cortez, 2007, p. 246-276.

MILCENT-LAWSON, Sophie; LECOLLE, Michelle; MICHEL, Raymond. **Liste et effet liste en littérature**. Paris: Classiques Garnier, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/semen.10351>> Acesso em: 07 de jul. de 2024.

MONTELLO, Josué. Gonçalves Dias na Amazônia: Relatórios e Diários da Viagem ao rio Negro/Introdução. *In: DIAS, Gonçalves. Gonçalves Dias na Amazônia: Relatórios e Diário da viagem ao rio Negro*. Introdução de Josué Montello. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **A Vida de Gonçalves Dias**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2018.

PONSOBY, Arthur Augustus William Harry. **English diaries**: a review of English diaries from the sixteenth to the twentieth century with an introduction on diary writing. London: Methuen & CO. Ltd, 1923. Disponível em: <English diaries; a review of English diaries from the sixteenth to the twentieth century with an introduction on diary writing : Ponsonby, Arthur Ponsonby, Baron, 1871-1946 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive> Acesso em 10 de jul. de 2024.

SÜSSEKIND, Flora. **Palavras loucas, orelhas moucas**: os relatos de viagem dos românticos brasileiros. *Revista USP, São Paulo*, v. n. p. 94-107, agosto, 1996. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25910>> Acesso em: 06 de fevereiro de 2024.

TANKARD, Paul. **Reading lists**. Journal Prose Studies, v. 28, n. 3, 2006. p. 337-360. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/01440350600975531>> Acesso em: 07 de Jul. de 2024.

TODOROV, Tzvetan. **A viagem e seu relato**. Revista de Letras, São Paulo, v.46, n.1, p.231-244, jan./jun. 2006. Disponível em: <v. 46 n. 1 (2006) | Revista de Letras (unesp.br)> Acesso em: 10 de jul. de 2024.

**15. PEDRO E LINA ([1980] 2007), DE ANTÔNIO DE SANTANA PADILHA:
CONSIDERAÇÕES SOBRE HISTÓRIA E FICÇÃO**

Cristian Javier Lopez
Denílson Barros Mota
Francisco de Assis Silva Panta

Introdução

As artes como instrumento de expressão do subjetivismo humano desempenham um papel fundamental na construção, preservação e divulgação dos conhecimentos na sociedade. Dentro do amplo campo artístico, a literatura é um desses instrumentos possíveis que as sociedades possuem para a exploração de diversos temas, tornando tal arte como um canal valioso dos sujeitos e suas memórias e saberes.

A proposta deste capítulo é apresentar, de modo geral, algumas reflexões sobre parte das personagens puramente ficcionais e as personagens de extração histórica presentes na obra *Pedro e Lina* ([1980] 2007). Cabe destacar que as ideias expressas neste texto fazem parte das atividades desenvolvidas no Plano de Trabalho de Iniciação Científica – AF, intitulado “Imagens de Petrolina na literatura: processos de construção identitária e representações ficcionais da cidade por meio da escrita artística”, da Universidade de Pernambuco, *campus* Petrolina. Nesse sentido, a pesquisa realizada envolve um *corpus* principal, fundamentado na obra ficcional de Padilha, objeto deste capítulo, e como subsídios teóricos, obras de caráter historiográfico, que consideramos como *corpus* secundário da nossa pesquisa. Segundo Padilha ([1980] 2007, p. 21), o romance em questão é “apenas uma estória com ingredientes de ficção e realidade.” Tal fato nos leva a considerar esse nosso *corpus* secundário, como uma base necessária para uma análise comparativa das personagens do romance de Antônio Padilha. Assim, fizemos a utilização das obras *Petrolina no tempo, no espaço e na vez* (1982), de Antônio de Santana Padilha, juntamente com a obra *Cronologia histórico cultural de Petrolina: ano cem* (1995), de Marta Luz, obras de caráter historiográfico sobre a cidade de Petrolina.

Ambas as obras historiográficas apresentam nomes de personagens que estão presentes no romance, como é o caso de “Frei Henrique”, um dos idealizadores da construção da igreja matriz de Petrolina e o “Padre Manoel Joaquim da Silva”, primeiro

vigário da cidade. Antônio Padilha apresenta nos personagens do seu romance questões que remontam ao período em que a narrativa acontece, com a presença de coronéis, jagunços e agregados das terras dos coronéis, além do mais, o autor aborda em seu romance questões sociais e políticas.

Desejamos com este texto contribuir para os estudos literários que se fundamentam no contexto da comparação literária e que visam a entender a relação Literatura e História já desde os primeiros contatos na Iniciação científica.

Pedro e Lina: algumas considerações

Pedro e Lina, de Antônio de Santana Padilha, é um romance que teve a primeira edição publicada em 1980, seguida por uma segunda edição em 2007. O texto é composto por dois fios narrativos distintas: o primeiro estabelece uma conexão entre o leitor e a história, com a introdução de um personagem em fuga, no entanto não há detalhes sobre os motivos da fuga desta figura. O segundo tem início no capítulo III, no qual é desenvolvida toda diegese do romance e segue uma sequência temporal distinta da primeira narrativa. Ambas as tramas se convergem quase no final do romance, em que é revelado o desfecho da obra de Antônio Padilha. A história é narrada em um período que se passa entre o final do século XIX e o início do século XX e tem como objetivo justificar a origem do nome da cidade de Petrolina através do trocadilho “Pedro e Lina” (Petrolina).

Pedro e Lina ([1980] 2007), último romance escrito por Antônio de Santana Padilha, apresenta sua narrativa dividida em LXVI capítulos. Segundo expressa Padilha sobre o nome popular da cidade (1982, p. 21)

Na rota dos viajantes que demandam as Províncias do Piauí, Ceará e Maranhão ou a região pernambucana de Ouricuri, na travessia do rio São Francisco, defronte da localidade Juazeiro, na Província da Bahia, para atender ao transporte de pessoas e cargas que era feito em canoa entre as margens confrontantes, instala-se o primeiro habitante. improvisa morada, cerca trecho de terra, pesca, planta e inicia o criatório de caprinos, que os viajantes são raros e o tempo lhe sobra. Sabe-se que esse morador tinha o nome de Pedro e que o lugar era conhecido como “Passagem”.

O fragmento apresentado acima descreve o processo da povoação da cidade de Petrolina, nesse contexto, o primeiro habitante chamado Pedro, estabelece-se nesse local

estratégico para atender às demandas de transportes de pessoas e cargas que eram feitas em canoa entre as margens do rio. Ao instalar-se nessa região, Pedro improvisa uma moradia, prepara a terra para plantações, faz cercados e pesca, além de iniciar a criação de caprinos.

O lugar onde Pedro se estabelece passa a ser conhecido como “Passagem”, indicando sua função como ponto de passagem e referência na rota dos viajantes provenientes das Províncias do Piauí, Ceará, Maranhão e de outras regiões pernambucanas como Ouricuri. O trecho destacado contextualiza a origem e a fundação da cidade de Petrolina no sertão pernambucano, localizada às margens do rio São Francisco, uma região estratégica para transporte fluvial.

No romance a narrativa acontece no período temporal em torno do final do século XIX e início do século XX. Petrolina aparece como um plano de fundo. Dentro da obra, o espaço da cidade é mencionado a partir do início da sua povoação pelo personagem “Pedro” que segundo Antônio de Santa Padilha em *Petrolina no Tempo, no espaço, na vez* (1982), “Sabe-se que esse morador tinha o nome de Pedro e que o lugar era conhecido como “Passagem” (p. 21). Parte do enredo do romance acontece em torno da fazenda “Tiririca”, espaço ficcional que na obra de Antônio Padilha está localizada na cidade de Cabrobó. Dentro do romance o autor aborda uma série de questões sociais, raciais e familiares dentro da narrativa.

Nesse sentido, a obra literária em diálogo com fatos históricos permite-nos aos leitores vislumbrar novas possibilidades e ou visões sobre algum tema já consagrado desde a perspectiva da História. Em *O romance histórico contemporâneo de mediação: Entre a tradição e o desconstrucionismo - releituras críticas da história pela ficção* (2017), Fleck comenta que:

Nesse sentido, a tarefa de “mostrar” a “verdade” do acontecido pela escrita da história é, de qualquer modo, mediada pela construção de um discurso no qual atua um narrador que, subordinado às ações do sujeito que o elabora como ente narrativo, faz recortes e (re)apresenta determinado acontecimento passado – agora, convertido em palavras articuladas em um discurso – a terceiros. Há, portanto, na atuação do historiador, um processo de (re)organização dos acontecimentos e uma configuração imaginativa das personagens presentes na narrativa. (Fleck, 2017, p. 29).

Ao partirmos da ideia de Fleck podemos afirmar que a escrita da história e a “verdade” dos acontecimentos é mediada pela construção do discurso histórico. Fleck enfatiza que cabe ao historiador selecionar, organizar e apresentar os eventos do passado segundo sua própria perspectiva de interpretação. Portanto, a escrita de um fato histórico não é apenas uma reprodução objetiva de “fatos reais”, mas sim de uma interpretação construída e imagética do espaço, do tempo, das personagens, contexto histórico e social em que a obra foi produzida. Por fim, a história é uma interpretação subjetiva de eventos do passado, influenciada pela visão de um historiador sendo sujeita a suas escolhas narrativas. Para contar a história o autor utiliza em alguns momentos uma escrita que foge da escrita formal.

Em *Pedro e Lina* ([1980] 2007) o autor apresenta como personagem principal o capitão “Jacinto da Tiririca” e a sua fazenda, o personagem é retratado como um homem possuidor de uma significativa quantidade de terras, possuidor de um elevado poder aquisitivo, um homem com influência política na cidade de Cabrobó, local onde se passa parte da trama. A partir da figura do capitão Jacinto, conseguimos identificar elementos na representação ficcional e real de fatos que aconteceram no sertão nordestino com a presença de coronéis e oligarquias. No prefácio do romance, Elisabet Moreira, (1980 p.14), detalha algumas características sobre o capitão Jacinto.

Embora o enredo do romance tenha como motivo culminante caminhar para o desfecho, justificando o nome *Petrolina*, através do trocadilho dos nomes dos seus personagens titulares, o verdadeiro personagem e tema do livro é o capitão Jacinto da Tiririca. O sertanejo macho, forte e destemido. No que ele tem de típico, assenta-se também a tipologia do ambiente, do cenário e dos homens que ali vivem.

Com base no trecho do prefácio do romance, pode-se inferir que a descrição do capitão Jacinto da Tiririca se caracteriza como uma personagem redonda. A personagem está ligada aos diversos conflitos internos da obra, tornando-o mais realista e interessante com a realidade. Ao descrever o capitão como um sertanejo forte, destemido e como típico da região, Elisabet sugere que esta figura possui características que vão além de uma simples descrição superficial. Jacinto é uma das figuras mais importantes dentro da trama, no qual passa por um desenvolvimento ao longo da narrativa, fazendo com que ele se torne uma personagem redonda.

Ao longo da narrativa as características do capitão vão se alternando, o autor apresenta a figura de Jacinto no capítulo V, vejamos abaixo algumas informações sobre o fazendeiro.

Às quatro horas da manhã, turvo ainda, o capitão Jacinto já estava de pé, entrando e saindo, arrastando as esporas, a chibata pendurada no pulso, à procura do coxinilho, da carona, dos arreios. No alpendre, acordou o moleque Zezé, filho da cozinheira, que dormia ali, numa rede; mandou-o pegar a montaria, na roça. Quando viu o negrinho estremunhado, coçando-se, que se afastava com um cabresto na mão e resto de sono nos olhos remelentos, bateu na porta do quarto de Palmira e gritou: — “acorda, quero café”. No dia em que ia para o comércio, madrugava, punha a caca em reboição. (Padilha, 2007, p. 39)

Pode-se observar no fragmento acima que a figura de Jacinto transmite uma ideia de hierarquia e respeito assemelhando-se a ideia de um patriarcado. A forma como o capitão interage com Zezé, ordenando-lhe tarefas sem questionamento e o fato do garoto dormir no alpendre da casa grande, talvez por ser o filho da cozinheira remete a uma ideia de hierarquia social e econômica presente na casa do capitão. Ao bater na porta do quarto de Palmira e exigir o café, é revelado que o capitão exerce um certo poder dentro dos papéis sociais dentro de sua casa. Palmira é afilhada da esposa de Jacinto e foi criada por ela como uma filha, no entanto a moça exerce algumas atividades domésticas dentro da casa grande.

O interior do sertão pernambucano, assim como outras regiões do nordeste, foi palco de um cenário histórico marcado por características que permanecem até os dias atuais no imaginário popular. Trata-se de uma região na qual o coronelismo e as oligarquias exerciam um controle significativo sobre essas regiões. O romance *Pedro e Lina* recria de forma ficcional essa realidade histórica, com elementos que assemelham ao contexto real da época que a narrativa se passa. A obra de Padilha aborda questões relacionadas ao abuso de poder, evidenciando a influência das estruturas autoritárias. Além do mais, o romance apresenta temáticas raciais e familiares,

***Pedro e Lina*: obra e personagens**

Ao longo do romance, o autor constitui a diegese em duas narrativas que, conforme já foi mencionado, tem o seu encontro ao final do romance. Dividido em LXVI

capítulos Antônio Padilha apresenta na primeira narrativa a fuga de um homem, que corre em meio a caatinga durante a madrugada buscando alcançar às margens do rio São Francisco, onde consegue pegar uma embarcação para dar continuidade a sua fuga. No III capítulo entra a segunda narrativa que compõem o enredo da obra. A segunda narrativa explica todo o desfecho da obra de Padilha, além das causas da fuga do personagem. Nesta parte do enredo o autor apresenta o cenário ficcional do romance, a “Fazenda Tiririca”, local onde ocorre parte dos desfechos da trama. O romance busca explicar o possível nome para a cidade de Petrolina, por meio do trocadilho “Pedro e Lina”, no entanto a cidade de Petrolina aparece apenas como um plano de fundo na narrativa. O autor apresenta de forma ficcionalizada o início da povoação da cidade pernambucana, que teve início com as missões dos freis capuchinhos na região, Todos os acontecimentos e personagens do romance tem alguma ligação com o capitão Jacinto da Tiririca.

Os personagens dão condição de existência ao enredo e “vivem” nele como participantes da história. As múltiplas classificações, nascidas das mais variadas posições críticas, se apoiam no que os personagens “são”, no que “representam” ou no que “fazem”, privilegiando, assim, dimensões aspectuais. (Filho, 1990, p. 50)

Ancorados nesta ideia de Domício Proença Filho em sua obra intitulada *A Linguagem Literária* (1990), apresentamos alguns personagens presentes no romance de Antônio de Santana Padilha.

O capitão Jacinto da Tiririca é a figura que faz a história ser narrada, pois tudo o que se passa na narrativa tem alguma ligação com o capitão. No romance o autor apresenta o capitão como a figura de um homem que tem um certo poder e relevância na comunidade onde vive. Jacinto é um homem destemido, corajoso e que não mede esforços para conseguir o que quer, Padilha apresenta o capitão como um grande fazendeiro, criador de gado e com grandes amizades, Jacinto é um exemplo do patriarcado, onde ele pode tudo por ser rico o autor explora essa temática com uma frase relacionada ao capitão Jacinto “Na sua cabeça só havia lugar para duas coisas - boi e mulher.” (p. 41), por ser um homem rico e com um certo poder aquisitivo, Jacinto faz de tudo para conseguir o que quer, ao longo da narrativa o personagem é um esposo infiel, comete traições e abusos, no entanto em alguns momentos a figura do capitão é descrita como um bom pai para sua filha Lina. O autor apresenta a figura de Jacinto como um patrão que mesmo sendo exigente no cumprimento dos serviços, cruel e se alguém fizesse algo de errado era

punido, em suas terras não havia trabalho escravo e os trabalhadores da propriedade recebiam muito bem pelos serviços.

Padilha nomeia a esposa do capitão com o nome de Idalina, em alguns momentos a personagem recebe o apelido de dona Ida. A esposa do capitão aparece no romance como uma mulher calma, uma pessoa de boa índole, conhecia as aventuras do marido, mas sempre lutando pelo bem-estar do seu lar, Idalina é retratada como uma mãe apegada com sua filha Lina.

Palmira também é uma das personagens centrais da narrativa, afilhada de dona Ida, fora criada por ela e morava na casa-grande da fazenda do capitão. Palmira ajudava na cozinha da casa do capitão e fazia alguns trabalhos domésticos. Dentre os personagens da trama, Palmira é que mais sofre nas mãos do capitão Jacinto, criada pela esposa do fazendeiro como uma filha, a jovem passava o tempo todo com dona Idalina, Jacinto desenvolve um desejo compulsivo pela moça, fazendo com que ele buscasse de todas as formas. Ao perceber o interesse do marido pela afilhada, dona Ida procura casar a jovem o quanto antes para evitar que o marido fizesse algo com Palmira.

Palmira se casa com o vaqueiro Norberto e se tornam os pais de Pedro, um outro personagem central do romance de Antônio Padilha. O casamento da jovem é financiado pelo patrão no intuito de mantê-la por perto para que a qualquer momento ele pudesse realizar o desejo de ter Palmira para ele.

Na trama, Norberto é o vaqueiro da fazenda, é representado como um sertanejo viril, destemido e corajoso não tinha medo de enfrentar os espinhos da caatinga atrás de gado. O vaqueiro era o grande amor de Palmira após o casamento eles ficam morando na fazenda, Norberto era o responsável pela boiada do capitão, sempre junto com seu fiel companheiro o cavalo ventania, ele trabalha na fazenda até o fim da vida, no final da narrativa o vaqueiro morre em um acidente com seu cavalo.

Pedro e Lina são as personagens que nomeiam o romance de Padilha. Pedro, é filho do vaqueiro e da empregada da casa do capitão. Lina é filha do capitão Jacinto e dona Ida, na trama os dois nascem com poucos dias de diferença e, são criados juntos. dona Ida tinha muita afeição pelo garoto e o capitão em seus pensamentos mais profundos imaginava que era o pai de Pedro, pois movido pelos seus desejos compulsivos por Palmira o dono da fazenda arma uma emboscada e abusa sexualmente da afilhada de sua esposa.

Mesmo com todos os luxos oferecidos pelo pai que encomendava brinquedos e roupas na cidade do Recife para a filha, Lina preferia brincar com os sabugos de milho

junto a Pedro, basicamente as duas crianças tiveram a mesma criação dona Ida ensinou as crianças ler e escrever e depois de algum tempo contratou uma professora para dar aula aos dois. Com o passar do tempo a amizade e a irmandade que Pedro e Lina sentiam um pelo outro se transformou em um sentimento maior, os dois se apaixonam, a partir deste ponto as duas narrativas do romance se encontram para o desfecho da obra.

Outra personagem que faz parte da narrativa e está ligada ao capitão Jacinto, tem o nome de Velha Vicentina, uma ex-escrava que é casada com um dos trabalhadores da fazenda. Vicentina era responsável por cuidar do chiqueiro, em alguns trechos do romance o autor se refere a figura de Vicentina como a “preta velha”, “velha Vicentina”.

Na obra, o autor adota uma abordagem distinta ao se referir a membros da família de Vicentina. Por exemplo, ao mencionar Cacá, filha da ex-escrava e amante do capitão Jacinto, observa-se o emprego de uma linguagem diferenciada para caracterizar esses indivíduos, utilizando expressões como “Marrã de negra, chancuda, bem nutrida de carne, rosto oval, simpático, sua pele preta alumiava ao sol”. Outra figura que tem ligação com o capitão, é uma garotinha de nome Celina, neta de Vicentina. Através da personagem mencionada, o autor aborda uma variedade de temas, incluindo questões raciais e morais, bem como questões relacionadas a abusos sexuais. A primeira aparição de Celina no romance ocorre no capítulo XLIX, neste capítulo o dono da fazenda está em um êxtase de poder onde em seus devaneios fica imaginando que é dono de todos os bens sejam eles, naturais ou não dentro da Fazenda Tiririca. Ao descrever a figura de Celina o autor utiliza uma linguagem com um tom racista, veja os exemplos: “O capitão viu o rosto oval, as feições finas, o corpo bem-feito, coisa rara, difícilimo de acontecer entre os negros. Parecia que era uma criatura branca pintada de preto.” (p. 14) Jacinto oferece presentes para a neta de Vicentina como perfumes e sabonetes, marcando encontros com a garota em lugares isolados da fazenda. O autor coloca explicitamente no romance um trecho em que em um dos encontros entre a garota e o fazendeiro, o capitão comete assédios contra a garota, enquanto a simples e pobre menina cheirava a caixa de sabonetes que havia recebido do fazendeiro.

No mundo da lua, anestesiada pelo cheiro do sabonete, Celina se deixava ficar nos braços do capitão, indiferente, passiva, insensível, sem qualquer reação ou resistência aos beijos, apertos e apalpadelas, sem se importar que ele desabotoasse o vestido, rasgasse a calça, lhe tirasse toda a roupa, explorasse todo o continente negro do seu corpo, do Norte ao Sul. do Leste a Oeste, percorrendo planícies, desertos,

montanhas, identificando acidente, vales e relevos, até atingir a áspera e africana cordilheira, onde se localizava o Monte de Vênus. (p. 223)

Pode-se perceber neste trecho da obra de Antônio Padilha uma situação de violência sexual, na qual a personagem Celina está sendo violentada pelo capitão de forma completamente não consensual e invasiva. O autor faz uma descrição detalhada das ações do capitão, como desabotoar as vestes, desabotoar as calças e explorar o corpo da personagem. O autor faz uma referência em relação ao ato do capitão Jacinto com Celina, percorrendo “do Norte ao Sul, do Leste ao Oeste”, até chegar a “cordilheira africana”, onde se localiza o “Monte de Vênus”, estas referências são uma forma de metáfora pela qual desumaniza a personagem, reduzindo-a a um mero objeto de prazer para o capitão Jacinto colocando em evidência a objetificação e a violência sexual presente na cena.

Na incerteza, o capitão arriscou a ida. Foi. Ela estava no ponto sentada, risonha, penteadinha, cheirando a sabonete. Desta vez tudo foi diferente: Não houve excursões geográficas, escaladas alpinas, explorações regionais, comiseração de fragilidade, medo de esmagamento. No paraíso terrestre dos três umbuzeiros, estranhamente, sem prévio ajuste de disposição entre Adão e Eva, houve de ter compreensão, houve de ter entendimento, houve de ter amo. (p. 224)

No fragmento acima pode-se observar uma clara mudança na dinâmica entre o capitão e a personagem de Celina. Mesmo com a continuidade dos presentes oferecidos pelo capitão e os encontros dos dois, no entanto, o autor descreve a personagem “sentada, risonha e cheirando a sabonete”. Diferentemente da situação anterior, onde é colocado de forma explícita um ato de violência sexual. A analogia à ausência de excursões geográficas, escaladas alpinas, explorações regionais”, sugere ao leitor que não houve mais uma invasão ou exploração do corpo da personagem por parte do capitão Jacinto. No entanto, não há uma descrição sobre os interesses reais do capitão.

Zé Lorota é uma figura que está ligada ao capitão Jacinto, um típico contador de histórias, este personagem é um dos empregados e moradores da Fazenda Tiririca. Antônio Padilha coloca este personagem como como um homem simples, mas que gosta de contar causos e inventar histórias, um homem que se diz corajoso e conta causos de façanhas é ao mesmo tempo medroso. Por fim trazemos a figura do velho Marcos, um outro morador da fazenda do capitão. No romance *Pedro e Lina*, o autor traz esse

personagem como um “curandeiro e feiticeiro”, em alguns momentos o autor apresenta alguns feitos do velho Marcos, avinhando as aventuras do capitão e curando os doentes da fazenda.

Segundo Padilha em *Petrolina no tempo no espaço, na vez* (1982) Frei Henrique era italiano e pertencia a ordem capuchinha. De acordo com Marta Luz em: *Cronologia histórico cultural de Petrolina: Ano cem* (1995) (p. 36) “04/04/1858 é iniciada por Frei Henrique de São Pedro a construção da capela que seria depois catedral e atual Igreja Matriz de Nossa Sr^a. Rainha dos Anjos, cujas obras terminaram em julho de 1862.” No romance *Pedro e Lina*, a figura de Frei Henrique aparece como o criador do nome de Petrolina.

Toda vez que Frei Henrique dizia Pedro e Lina sorria-se na assistência. No seu acentuado sotaque italiano, na palavra Pedro, abria o som de e, trocava a letra d, por t e elidia a vogal final com o e da conjunção — pronunciava, então, claramente: PETROLINA. (1980, p. 347)

O autor expõe a figura do Padre Manoel Joaquim da Silva que aparece no capítulo LI do romance. Padre Antônio Manoel, era vigário da cidade de Santa Maria da Boa Vista, Pernambuco. Segundo Marta Luz em *Cronologia histórico cultural de Petrolina: Ano cem* (1995) a Capela de Santa Maria Rainha dos Anjos foi elevada a Matriz, desmembrada da freguesia de Santa Maria da Boa vista pela lei provincial n° 530, de 07/07/1862. Foi nomeado como primeiro vigário da Igreja Matriz de Petrolina o Padre Manoel Joaquim da Silva.

Considerações finais

A proposta desde breve capítulo foi compartilhar com os leitores resultados iniciais da pesquisa realizada no âmbito de uma primeira Iniciação científica. Nesse sentido, nosso contato com a investigação literária nos possibilitou entender que o romance *Pedro e Lina* é uma obra que se apresenta não apenas para o entretenimento para o leitor, mas também para evocar reflexões sobre a formação da cidade de Petrolina, além de questões sociais durante o final do século XIX e início do século XX.

O evidente diálogo entre a área da Literatura e a História na obra selecionada nos abre um caminho profícuo para futuros trabalhos que visem entender o valor dos

estudos comparados na área de Letras. Além disso, a revisão da história da cidade de Petrolina pela literatura é uma maneira interessante de incentivo para outras pesquisas que busquem conhecer e estabelecer um trabalho sobre a constituição memorialística dos lugares e como se dá a representação do espaço social e seus agentes, tanto na ficção como na história.

Referências

FILHO, Domício Proença. **A Linguagem Literária**. Editora Ática S.A. São Paulo, 1990.

FLECK, Gilmei Francisco. **O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção**. Curitiba: CRV, 2017.

LUZ, Martha. **Cronologia histórico cultural de Petrolina: Ano cem**. 1. ed. Petrolina. Prefeitura Municipal de Petrolina, 1995.

PADILHA, Antônio de Santana. **Pedro e Lina**. 2. ed. Petrolina. Gráfica Franciscana, 2007.

PADILHA, Antônio de Santana. **Petrolina no tempo, no espaço e na vez**. Centro de estudos de história municipal, 1982.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 27-28.

SOBRE OS AUTORES⁶

Ana Cleia Silva Pereira: Atualmente é mestra em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão. Possui graduação em SERVIÇO SOCIAL pela Universidade Anhanguera - UNIDERP (2012). Possui graduação em Letras - Português e Literatura - pela Universidade Estadual do Maranhão - UEMA (2020). Especialista em Metodologia de Ensino de Língua Portuguesa, Literatura e Língua Inglesa pela Faculdade Venda Nova do Imigrante (2024). Professora substituta na Universidade Estadual do Maranhão- Campus Coelho Neto. Membro do Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense- NUPLIM.

Ana Helena Fontes Brito: Graduanda o 6º período do curso Letras Licenciatura em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Estadual do Maranhão, no campus de Caxias. Integrante do Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense (NuPLIM/CNPQ), pesquiso os autores maranhenses Antônio Gonçalves Dias e Maria Firmina dos Reis. Bolsista do Programa Institucional de Bolsa de iniciação Científica/ FAPEMA com o projeto RELATÓRIO E (ETNOGRÁFICO) o indígena amazonense em produções gonçalvinas.

Camila Suellen da Conceição Oliveira: Graduação em Letras Português e Literatura pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA).

Denílson Barros Mota: Acadêmico do curso de Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Espanhola pela Universidade de Pernambuco - UPE, campus Petrolina. Técnico em Edificações pelo Instituto Federal do Sertão Pernambucano - IFSertãoPE, campus Santa Maria da Boa Vista. Membro e extensionista do programa de extensão "Lugar de Criação" da UPE, campus Petrolina. Atualmente é pesquisador de Iniciação Científica, com bolsa CNPq. Membro do Grupo de Estudo, Pesquisa e Extensão em Linguagens - GEPEL.

Douglas Rafael Facchinello: Possui graduação em Letras Português e Espanhol pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2005) e Letras Inglês pela Unicesumar (2021), tendo como trabalho final de curso a pesquisa intitulada Ficcionalização da Guerra do Paraguai em A solidão segundo Solano López, sob orientação do Professor mestre Flávio Pereira. É pós-graduado pela mesma instituição, em Linguagem, Cultura e Ensino (2008), tendo realizado seu trabalho de pesquisa em Literatura e História, com a pesquisa intitulada Representações do período pré-guerra do Paraguai em Um Farol do Pampa, sob orientação da professora Doutora Clara Angélica Augustina Suarez Cruz. Posteriormente realizou a segunda especialização pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, em Métodos e Técnicas de Ensino, tendo realizado seu trabalho de pesquisa em Mídias na Educação ? Uso do documentário Uma verdade inconveniente para produção audiovisual de opinião, sob orientação da professora mestre Maria de Fátima Menegazzo Nicodem e; é Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná com a seguinte dissertação Implementação de ambiente leitor na escola: uma perspectiva transdisciplinar. Atualmente é professor do Quadro Próprio do Magistério - Secretaria de Estado da Educação do Paraná; é aluno do Doutorado da Unioeste e; faz parte do grupo de pesquisa Ressignificações do Passado na América Latina.

⁶ As informações sobre os(as) autores(as) dos textos desta obra foram extraídas integralmente da Plataforma Lattes.

Carlos Eduardo de Araujo Placido: Doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR). Bacharel e Licenciado em Letras Português/Inglês pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente, sou professor adjunto de literaturas de língua inglesa pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Oriento mestrandos e doutorandos no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras CPTL da UFMS (CAPES - Nota 5). A minha área de pesquisa remete aos estudos criativos, linguísticos e literários em língua inglesa, mormente dos Estados Unidos da América. Além disso, sou coordenador do Laboratório de Letramento Acadêmico e Criativo (LALAEC) da UFMS. A função do LALAEC é o de auxiliar no desenvolvimento da escrita científica e criativa em língua inglesa. As minhas áreas de interesse de pesquisa são: cinemas, contos de fadas, escritas criativas, histórias em quadrinhos, narrativas digitais, mitologias, teatros e vídeo games. Professor associado ao Ciências sem Fronteiras da Andifes. Sou também pesquisador associado às ASPAS (Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial) e à ABRAPT (Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução).

Erika Maria Albuquerque Sousa: Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão - UEMA(2024 -). Graduada em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão - UEMA, campus Caxias. Membro do grupo de pesquisa CNPq: Literatura, Arte e Mídias - LAMID e do Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense - NUPLIM/ CNPq. Atualmente é bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, Brasil (2024-). Interessa-se pelo estudo de Teoria Literária, Memória, Autobiografia. Atuando como pesquisadora desde 2015.

Estefany Silva Albuquerque: Graduanda o 4º período do curso Letras Licenciatura em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas na Universidade Estadual do Maranhão, no campus de Caxias. Integrante do Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense (NuPLIM/CNPQ), pesquiso os autores maranhenses Antônio Gonçalves Dias e Laura Rosa. Bolsista do Programa Institucional de Bolsa de iniciação Científica/ FAPEMA com o projeto BRASIL E OCEANIA: Gonçalves Dias e o indígena da Amazônia Brasileira.

Francisco de Assis Silva Panta: Possui graduação em Licenciatura em Letras, pela Universidade de Pernambuco - UPE (1981). Está cursando Psicologia na Faculdade de Petrolina - FACAPE. Tem Mestrado em Educação, pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Foi, por mais de dez anos, docente de escolas públicas e particulares de Ensino Fundamental e Médio do estado de Pernambuco e da Bahia. Lecionou e coordenou curso de Magistério (Normal Médio). Foi Professor Assistente da Universidade Católica do Salvador - UCSal. Atualmente é Professor Titular inativo da Faculdade de Petrolina - FACAPE e Professor Assistente da Universidade de Pernambuco - UPE Campus Petrolina. Atua em extensão e em pesquisa nas áreas de Educação e Linguagem; Biblioterapia: a leitura e outros recursos não bibliográficos voltados para saúde socioemocional do estudante do Ensino Fundamental, Médio e Superior. Atua também na reflexão sobre o processo de ensino e aprendizagem de Língua Portuguesa e Língua Estrangeira para crianças, jovens, adultos e idosos (integrantes do Programa de Educação para a Melhor Idade). Foi membro, por dois anos, do Conselho Municipal de Educação de Petrolina. Recebeu da Câmara de Vereadores de Petrolina Medalha de "Honra ao Mérito Dom Malan", no "Dia do Professor", no ano de 2014. É um dos líderes do Grupo de Estudo, Pesquisa e Extensão em Linguagens - GEPEL.É também integrante do grupo

de pesquisa ITESI, na linha 6. Imaginário e Saúde Psíquica, além de integrar o Grupo de Pesquisa em Saúde, Educação, Cultura, Ambiente e Sociedade - SECAS.

Francisco Henrique Machado: Graduando o 4º período do curso Letras Licenciatura em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas na Universidade Estadual do Maranhão, no campus de Caxias. Integrante do Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense (NuPLIM/CNPQ), pesquisa os autores maranhenses Antônio Gonçalves Dias e Catullo da Paixão Cearense. Bolsista do Programa Institucional de Bolsa de iniciação Científica/CNPq com o projeto DIÁRIO DA VIAGEM AO RIO NEGRO: Gonçalves Dias e suas percepções do indígena da Amazônia.

Gilmei Franscico Fleck: Possui Pós-doutorado (2015) em Literatura Comparada e Tradução, pela Universidade de Vigo-UVigo-Espanha, com Bolsa da CAPES; Mestrado (2005) e Doutorado (2008) em Letras, pela Universidade Estadual Paulista - UNESP/Assis. Atualmente, é Professor de Literaturas Hispânicas e Cultura Hispânica na graduação em Letras da Unioeste, campus de Cascavel-PR. Atua também no Programa de Pós-Graduação acadêmico em Letras da instituição, na área de Literatura Comparada e Tradução, e no Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional-Profletras na área de Literatura Infantil e Juvenil, sendo coordenador do Programa nos biênios 2017-2019; 2019-2021. Suas atuações dão ênfase aos estudos latino-americanos de Literatura Comparada, de Cultura Hispânica e à Tradução como vias de relação entre as diferentes culturas, tendo a formação do leitor como um dos eixos essenciais de suas pesquisas. Nesse contexto, é especialista em estudo do romance histórico, escrita híbrida que ele considera, junto a sua leitura, umas das principais vias de descolonização para o cidadão latino-americano. Na área da Tradução, busca dedicar-se aos estudos e à prática tradutória de obras relevantes da história da Literatura Latino-americana, em língua espanhola, ignoradas ou desconhecidas de grande parte da população brasileira. Nesse sentido, coordena um projeto de prática experimental de tradução literária, o Literatório. É, também, coordenador do Programa de Extensão PELCA: Programa de Ensino de Literatura e Cultura na instituição onde é docente. É líder do Grupo de Pesquisa Ressignificações do passado na América: processos de leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção vias para a descolonização, cadastrado no diretório de Grupos de Pesquisa Lattes CNPq. UNIOESTE. ORCID ID <https://orcid.org/0000-4228-2566> Researcher ID: U-4727-201.

Gustavo Krieger Vazquez: Doutorando e Mestre em Literatura (UFPR), estudioso de literatura brasileira com foco na literatura rural da Primeira República. Também possui conhecimento em literatura fantástica e em análise de letras de canções. Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (2004), com ênfase em marxismo, filosofia britânica e filosofia da linguagem. Possui alguns livros infantis e infantojuvenis publicados, além de um livro de contos. Tradutor de inglês e francês.

Jorge Antonio Berndt: Aluno do Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Bolsista Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), com o projeto "Ressignificações do Passado Latino-Americano Frente À Transmodernidade". Integrante do grupo de pesquisa "Ressignificações do passado na América: processos de leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção - vias para a descolonização".

Luzia Silva Pinto: Possui graduação em Curso de Letras Vernáculas pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (2003). Especialização em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (2006). Mestre em Memória e Linguagem pela UESB (2016). Atualmente é Doutoranda em Memória e Linguagem pela UESB e Professora da Secretaria Municipal de Educação de Tanhaçu e da Secretaria de Educação do Estado da Bahia. atuando principalmente nos seguintes temas: retórica, vitupério, *laudatio funebris*, louvor e Francisco de Quevedo.

Manoela Freire Correia: Possui graduação em Letras - Português e Inglês pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (2004) e Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (2015). É professora regente - Secretaria de Educação do Estado da Bahia - e também professora pela Secretaria Municipal de Educação de Vitória da Conquista. Atualmente, é doutoranda em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Língua Portuguesa e Língua Inglesa.

Marcello Moreira: Possui graduação em Letras Vernáculas e Orientais pela Universidade de São Paulo (1988), mestrado em Filologia e Língua Portuguesa (1994) e doutorado em Literatura Brasileira pela mesma Universidade (2000). Atualmente é professor pleno da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Desenvolve pesquisa sobre teorias da edição, com ênfase na história e crítica de métodos editoriais dos séculos XIX e XX, como os de Karl Lachmann e de Joseph Bédier. Desenvolve por ora pesquisa sobre as relações entre filologia e campo historiográfico, além de uma outra, com João Adolfo Hansen, sobre a oratória no Império Português - séculos XVI e XVII. Há anos pesquisa a cultura da manuscritura no mundo luso-brasileiro com o fim de descrever práticas e agentes da cultura escribal, assim como o funcionamento de artefatos bibliográficos-textuais, como cancioneiros poéticos e livros de mão de vária natureza. Ganhou com seu livro *Critica Textualis in Caelum Revocata? Uma Proposta de Edição e Estudo da Tradição de Gregório de Matos e Guerra* (Edusp, 2011) o Prêmio Jabuti na categoria "crítica literária", e também o Grande Prêmio da Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte (2015) pela edição e estudo da poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra, em co-autoria com João Adolfo Hansen. Tais edição e estudo foram indicados ao Prêmio Jabuti de 2015.

Milena Aguiar Soares: Graduação em andamento em LETRAS LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA E LITERAT. Universidade Estadual da Região Tocantina do MA, UEMASUL, Brasil.

Naiara Morena Roque Arcas: Possui graduação em Psicologia pela Fundação Educacional de Fernandópolis (2008). Especialização em Direito de Família e Sucessões pela Faculdade de Direito Damásio de Jesus (2015). Psicóloga do TJSP.

Risoleta Viana Freitas: Doutora em Letras pela Universidade Federal do Piauí, área de concentração em Literatura, Cultura e Sociedade. Mestre em Letras, na área de concentração em Literatura, Memória e Cultura, pela Universidade Estadual do Piauí. É Especialista em Literatura e Ensino, tem Graduação em Letras - Português pela Universidade Estadual do Maranhão. Integra o quadro de professores na Secretaria Municipal de Educação, Ciência e Tecnologia - SEMECT, em Caxias-MA. Foi professora substituta, na Universidade Estadual do Maranhão, nos campi de São João dos Patos e

Caxias. Atuou como professora no Educandário Cristo Rei, na Educação Básica. Foi Secretária Acadêmica da Faculdade de Ciências e Tecnologia do Maranhão - Facema. É integrante do Grupo de Pesquisa Teseu, o labirinto e seu nome (UFPI). Tem interesse em estudos voltados para a relação Literatura, Cultura e Sociedade, bem como pesquisas voltadas ao universo do carnaval, samba, literatura de autoria negra. E-mail: risoleta.rfreitas@gmail.com.

Solania do Rosário Alcântara: Graduada em Licenciatura em Letras com habilitação em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e suas respectivas Literaturas pela Universidade do Estado do Amapá- UEAP. Especialista em Docência na Educação Superior pelo Instituto de Ensino Superior do Amapá- IESAP. É servidora efetiva da UEAP, exercendo o cargo de Analista em Comunicação/Letras. É integrante do grupo de pesquisas Literatura da Fronteira: Amapá e Guiana Francesa - UNIFAP. Atualmente, cursa o Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras- PPGLet da Universidade Federal do Amapá- UNIFAP, área de concentração: Linguagens na Amazônia e linha de pesquisa: Literatura, Cultura e Memória, com o projeto de pesquisa: Pós-Colonialismo e Feminismo: a representação da mulher em Ressuscitados, de Raimundo Morais.

Tamyres Conceição da Silva: Acadêmica de letras licenciatura em língua portuguesa e literaturas de língua portuguesa na Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão. E-mail: tamyressilva.20200004339@uemasul.edu.br.

Yurgel Pantoja Caldas: Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará (1997), mestrado em Teoria Literária pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001) e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (2007). Cumprir estágio de pós-doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2011/2012), Atua como professor na graduação do Curso de Letras (com habilitações em Inglês e Francês) da Universidade Federal do Amapá e na pós-graduação no Mestrado em Letras (PPGLET) na mesma instituição. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: Amazônia, poesia, narrativa, fronteiras, desenvolvimento, contemporaneidade e violência.

SOBRE OS ORGANIZADORES⁷

Cristian Javier Lopez: Doutor em Estudos Literários pela Universidade de Vigo-Espanha em regime de cotutela com o Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná-Brasil. Possui Pós-Doutorado em Literatura, Memória e Cultura pela Universidade Estadual do Maranhão, bolsista CAPES/Brasil. Atualmente é Professor adjunto de Língua e Literatura espanhola e Coordenador do curso de Letras Português/Espanhol da Universidade de Pernambuco (UPE), *campus* Petrolina. Membro do Grupo de Pesquisa: Resignificações do passado na América: processos de Leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de histórica e ficção- vias para a descolonização; do GEPEL - Grupo de Estudo, Pesquisa e Extensão em Linguagens e membro do Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense - NuPLiM/UEMA, *campus* Caxias. E-mail: cristian.lopez@upe.br ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7391-8395>.

Jacielle da Silva Santos: Atualmente é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Ensino de Língua e Literatura PPGLIT na Universidade Federal do Norte do Tocantins UFNT. Professora da Educação Básica, SEDUC-TO. Membro do Grupo de Estudos do Sentido GESTO (UFNT); do Grupo de Estudo em Literatura, Política e Ensino GELIPE (UFNT) e do grupo Resignificações do passado na América: processos de leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção - vias para a descolonização (UNIOESTE). Desenvolve pesquisas sobre Narrativas de memória como testemunho no contexto do Norte do Brasil, relacionada a linha de pesquisa Práticas discursivas em contexto de formação. Mestre em Letras pelo Mestrado Profissional em Letras em Rede Nacional (PROFLETRAS/UFT), possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA/2008). Tem experiência na área de Ensino de Língua e Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: semiótica discursiva, literatura de testemunho e formação de professores. E-mail: jacyla03ale@gmail.com ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-1131-4764>

Solange Santana Guimarães Moraes: Possui doutorado em Ciência da Literatura-UEMA/UFRJ(2014), mestrado em Teoria da Literatura-UFPE (2002), especialização em Leitura e produção de texto-PUC/MG(2000). Atualmente é Professora Adjunto, 40h, Diretora dos Cursos de Letras do *Campus* Caxias, da UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, Teoria Literária, Literatura Comparada, Literatura Maranhense. Docente do Mestrado e na Graduação em Letras/UEMA. Coordenadora da Pós-Graduação em Ensino de Língua Portuguesa- CESC. Líder do Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense-NuPLiM/CNPq-CESC/UEMA. Membro do LANMO/México. Membro do CEP(Conselho de Ética em Pesquisa) da UEMA. Editora-Chefe da Revista de Letras - Juçara, do Departamento de Letras do CESC-UEMA. Coordenadora da Liga Interdisciplinar dos Cursos de Letras-LICLE/CESC-UEMA. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1902-4630>.

⁷ As informações sobre os(as) organizadores(as) da obra foram extraídas integralmente da Plataforma Lattes.