

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



XII SEPA

SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ANDAMENTO

E-BOOK

ORGANIZAÇÃO:

TÂNIA SARMENTO-PANTOJA

SIDNEY FACUNDES

MÁRCIA PINHEIRO

JENIFFER YARA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

EDITOR: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

ORGANIZADORES

Dra. Tânia Maria Pereira Sarmiento-Pantoja

Presidente da comissão organizadora

Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

Dr. Sidney da Silva Facundes

Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras

Ma. Márcia do Socorro Pinheiro

Discente do Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários)

Jeniffer Yara Jesus da Silva

Graduada em Letras – Universidade Federal do Pará

Belém
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Prof. Dr. Emmanuel Zagury Tourinho
Reitor

Prof. Dr. Gilmar Pereira da Silva
Vice-Reitor

Prof. Dr. Edmar Tavares da Costa
Pró-Reitoria de Ensino e Graduação

Prof. Dr. Rômulo Simões Angélica
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Prof. Dr. Nelson José de Souza Júnior
Pró-Reitoria de Extensão

João Cauby de Almeida Júnior
Pró-Reitoria de Administração

Karla Andreza Duarte Pinheiro de Miranda
Pró-Reitoria de Desenvolvimento e Gestão de Pessoal

Raquel Trindade Borges
Pró-Reitoria de Planejamento

INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO

Dr. Otacílio Amaral Filho Diretor Geral
Dra. Fátima Cristina da Costa Pessoa

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
Dra. Tânia Maria Pereira Sarmiento-Pantoja
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

Dr. Sidney da Silva Facundes
Vice-Coodenador do Programa de Pós-Graduação em Letras

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA**

Seminário de Pesquisas em Andamento (12: 2015: Belém, PA)

E-book do Seminário de Pesquisa em Andamento / Organização,
Tânia Sarmento Pantoja, et al. - Belém: Programa de Pós-Graduação em
Letras. UFPA, 2015.

393 p. : il.

Evento realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA.

Inclui bibliografias.

ISBN: 978-85-67747-08-8

Disponível em: <http://ppgl.propesp.ufpa.br/index.php/br/>

1. Educação superior - Congressos. 2. Linguística - Congressos. 3. Literatura
- Congressos. 4. Língua portuguesa – Congressos. I. Pantoja, Tânia Sarmento et
al, org. II. Título.

CDD-22. ed. 378.177

Apresentação

O XII Seminário de Pesquisas em Andamento (XII SEPA), atividade anual que reúne a apresentação de projetos de pesquisas de docentes e de discentes do vinculados ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará (UFPA), em 2015, teve como tema “Pós-Graduação e Graduação: a leitura do contexto”.

O evento ocorrido nos dias 22 e 23 de outubro de 2015 teve como conferencista em sua abertura, o Prof. Dr. Joshua Birchall (Museu Paraense Emílio Goeldi) que intitulou sua fala como "Estudos tipológico-comparativos em línguas indígenas da América do Sul". Em seu encerramento, o evento contou com a presença da Profa. Dra. Marisa Martins Gama Khalil (UFU) com a conferência "Infância e exceção: representações da morte em narrativas com protagonismo infantil”.

Das apresentações de docentes e de discentes feitas no XII SEPA, 36 estão reunidas nos presentes Anais, como trabalhos completos, os quais versam sobre pesquisas realizadas nos campos de Estudos Linguísticos e Estudos Literários, a quais estão diretamente vinculadas aos projetos de pesquisa dos docentes do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará (UFPA), em suas linhas de pesquisa.

Nos últimos quatro anos o Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) obteve respostas positivas quanto ao crescimento da pós-graduação. No triênio que se concluiu, referente aos anos 2012, 2013 e 2014, o PPGL teve seu doutorado aprovado, com nota 4, em 25/10/2012, na 65ª Reunião do CTC/CAPES. Além disso, a nota do Curso de Mestrado igualou-se à nota do Doutorado também. Desta forma, o desejo da Coordenação do PPGL é que, ao ler os trabalhos presentes nos Anais, se possa vislumbrar o que tem sido feito de pesquisas na área de Letras & Linguística, na Região Norte do Brasil, com especial atenção à Universidade Federal do Pará (UFPA).

Profa. Dra. Tânia Maria Pereira Sarmiento-Pantoja & Prof. Dr. Sidney da Silva
Facundes

Sumário

ESTUDOS LINGUÍSTICOS

O ALTEAMENTO DAS VOGAIS MÉDIAS PRETÔNICAS NO PORTUGUÊS FALADO PELOS MARANHENSES RESIDENTES NO MUNICÍPIO DE TUCURUÍ: UMA ANÁLISE VARIACIONISTA	10
Benedita do Socorro Pinto Borges Regina Célia Fernandes Cruz	
O “DUPLO VOCABULÁRIO”: UM ESTUDO SOBRE VARIAÇÃO LEXICAL NA LÍNGUA APURINÃ (ARUÁK)	42
Bruna Lima-Padovani Sidney da Silva Facundes	
A CONSTRUÇÃO DE UMA UNIDADE DE ANÁLISE DISCURSIVA EM TORNO DA PRÁTICA PROPAGANDISTA DO GOVERNO DO PARÁ: CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS NA DELIMITAÇÃO DE CORPUS EM AD.	54
Diego Bezerra Fátima Pessoa	
VOGAIS MÉDIAS PRETÔNICAS NO PORTUGUÊS DA AMAZÔNIA PARAENSE: O DESVOZEAMENTO COMO QUARTA VARIANTE	65
Giselda da Rocha Fagundes Regina Célia Fernandes Cruz	
AUTORIA NA ESCRITA SOBRE AS PRÁTICAS DE ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA: REGISTRO E PRODUÇÃO DA AULA EM RELATÓRIOS DE ESTÁGIO	77
Herodoto Ezequiel Fonseca da Silva Thomas Massao Fairchild	
A GRAMÁTICA E DISCURSO DA LÍNGUA APURINÃ (ARUÁK): O ESTUDO DO MORFEMA =NHI	88
Láise Maciel Barros Sidney Facundes	
A EXPRESSÃO DA TERCEIRA PESSOA NO PARKATÊJÊ	98
Nandra Ribeiro Silva Ana Vilacy Galucio	
LÍNGUA E IDENTIDADE: A RELAÇÃO ENTRE OS USOS DA LÍNGUA APURINÃ (ARUÁK) E A CULTURA DO POVO	113
Patricia do Nascimento da Costa Sidney da Silva Facundes	

ESTUDOS LITERÁRIOS

- DIÁLOGO DOS ESPELHOS: A PERDA DO REFLEXO EM TRÊS
CONTOS DE E.T.A. HOFFMANN, GUIMARÃES ROSA E
MACHADO DE ASSIS** 121
Alan Ferreira Costa
Antônio Máximo Ferraz
- CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA E LINHA DO PARQUE:
UMA LEITURA DOS EXTREMOS EM DALCÍDIO JURANDIR** 132
Alcir de Vasconcelos Alvarez Rodrigues
Marlí Tereza Furtado
- A MULHER DA AMAZÔNIA EM ROMANCES DE DALCÍDIO
JURANDIR: D. AMÉLIA E D. INÁCIA** 149
Alinnie Oliveira Andrade Santos
Marlí Tereza Furtado
- BRUNO DE MENEZES: BREVE PANORAMA CRÍTICO-
BIOGRÁFICO** 156
Carolina Menezes de Brito Reis
Lilia Silvestre Chaves
- OS ROMANCES-FOLHETINS MISTÉRIOS DE LISBOA E
COISAS ESPANTOSAS: ESTRATÉGIA NECESSÁRIA** 166
Cláudia Gizelle Teles Paiva
Germana Maria Araújo Sales
- EDIÇÕES DE ROCAMBOLE NO GRÊMIO LITERÁRIO
PORTUGUÊS DO PARÁ: UM ESTUDO DAS EDIÇÕES DA SÉRIE
E DA PERSONAGEM ROCAMBOLE DE PONSON DU TERRAIL** 182
Débora de Castro Borges
Valéria Augusti
- A TRAMA DO BORDADO: UMA LEITURA DOS TEXTOS
ALMEIDIANOS VEICULADOS NO DIÁRIO DE NOTÍCIAS E N'A
PROVÍNCIA DO PARÁ** 190
Denise Araújo Lobato
Germana Maria Araújo Sales
- DA GRAVURA À PINTURA: O VISUALISMO NA ESCRITA DE
CLARICE LISPECTOR** 204
Elisama Fernandes Araujo
Mayara Guimarães
- O VELHO TEMPO NOS PERSEGUE:
DESDOBRAMENTOS DO BREVE SÉCULO EM GUIMARÃES
ROSA E EM HOBSBAWM** 212
Everton Luis Teixeira
Silvio Augusto de Oliveira Holanda

O PROBLEMA DA PERSONAGEM LUCIANA NA OBRA DE DALCÍDIO JURANDIR Flávia Roberta Menezes de Souza Gunter Karl Pressler	225
MANIFESTO DA DISCÓRDIA: A ARTE MODERNA DE JOAQUIM INOJOSA E SUA RECEPÇÃO NO MEIO JORNALÍSTICO BELENENSE José Francisco da Silva Queiroz Gunter Karl Pressler	261
REGISTROS DA ESCRITA BRASILEIRA NO JORNAL DO PARÁ: CÔNEGO FRANCISCO BERNARDINO DE SOUZA Juliana Yeska Torres Mendes Germana Maria Araújo Sales	274
RASTROS DA GUERRA NA NARRATIVA DE LYGIA FAGUNDES TELLES Kamila Rodrigues Lima Tânia Maria Pereira Sarmiento-Pantoja	284
RESISTÊNCIA E UTOPIA NO CONTO “MALANDRAGENS DE UM URUBU” Ladyana dos Santos Lobato Tânia Maria Pereira Sarmiento-Pantoja	291
O DESAMPARO EM MILTON HATOUM E JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO Lourdes Ferreira Tânia Sarmiento-Pantoja	298
CORPO FRAGMENTADO NA COLAGEM DE MAX MARTINS Márcia de Souza Pinheiro Tânia Sarmiento-Pantoja	309
A PROVOCAÇÃO DO MITO NO LABIRINTO DA HISTÓRIA: O JOGO ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO NAS NARRATIVAS CERVANTINA E ROSIANA Márcia Denise Assunção da Rocha Sílvio Augusto De Oliveira Holanda	316
AS REPRESENTAÇÕES DE LEITURA NO ROMANCE FABIOLA, DE NICHOLAS WISEMAN Márcia do Socorro da Silva Pinheiro Germana Maria Araújo Sales	330
CONCEPÇÕES E SISTEMATIZAÇÃO DO ELEMENTO ESPACIAL NA LITERATURA Samantha Costa de Sousa	339

Gunter karl Pressler

FRADIQUE MENDES: DO JORNAL AO LIVRO 360

Sara Vasconcelos Ferreira

Germana Maria Araújo Sales

**REPRESENTAÇÕES DE LEITURA DE JORNAL NOS
ROMANCES MACHADIANOS** 373

Valdiney Valente Lobato de Castro

Germana Maria Araújo Sales

**AS INTERPRETAÇÕES DO ESPAÇO: AS VISÕES
GEOGRÁFICA E ALEGÓRICA EM “O RECADO DO MORRO”** 391

Wellington Diogo Leite Rocha

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

**O ALTEAMENTO DAS VOGAIS MÉDIAS PRETÔNICAS NO PORTUGUÊS
FALADO PELOS MARANHENSES RESIDENTES NO MUNICÍPIO DE
TUCURUÍ: UMA ANÁLISE VARIACIONISTA¹**

Autora: Benedita do Socorro Pinto Borges²
Orientadora: Regina Célia Fernandes Cruz

RESUMO: O presente estudo é um recorte da pesquisa de mestrado que tem o objetivo principal caracterizar a variação dialetal em específico **o alteamento das vogais médias pré-tônicas /e/ e /o/ do português falado pelos maranhenses residentes no município de Tucuruí (PA)**. No estudo nos valem dos da sociolinguística quantitativa de Labov (1972), como base das investigações sobre variações dialetais de uma comunidade linguística, além das discussões de Mattoso (1991) **sobre caracterização das vogais médias pré-tônicas do Português Brasileiro (PB) e sobre rima à luz da Sociolinguística (2008)**. Para a composição da amostra, utilizamos os procedimentos adotados por Bortoni-Ricardo (1985) em que para explicar o comportamento linguístico dos migrantes tomou por base o conceito de grupo de referência. Com base neste conceito para efeito de qualificação formamos o *corpus* a partir de entrevistas com 10 informantes, divididos em dois grupos: **o de ancoragem e de controle**. O primeiro, composto por 8 informantes, dos quais 4 (quatro) são do sexo masculino e 4 (quatro) são do sexo feminino, distribuídos em duas faixas etárias: de 30 a 46 anos e acima de 50 anos serviu de base para a pesquisa. O grupo de controle, foi composto por 2 (doze) informantes, nascidos em Tucuruí/PA, sendo 1 (um) são do sexo masculino e 1 (um) do sexo feminino, descendentes do grupo de ancoragem. Os dados coletados foram tratados no programa *PRAAT* e no *GOLDVARB X*. Os procedimentos metodológicos são os mesmos adotados pelo Vozes da Amazônia, linha de investigação ao qual essa pesquisa se vincula sob orientação de Cruz (2012). Os resultados encontrados foram: 40% de ocorrência de /e/ e 64% de probabilidade de /o/ para manutenção, 31% em /e/ e 14% em /o/ para alteamento e 28% para /e/ e 21% para /o/ de abaixamento. A leve diferença de predomínio de alteamento de /e/ aliada ao fato de o alteamento ser o foco

¹ Recorte da versão para qualificação da Dissertação que será defendida como requisito parcial para obtenção do título de mestre orientado por Regina Cruz, coordenadora do projeto Vozes da Amazônia da – UFPA – 2015.

² Aluna do Curso de Mestrado em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal do Pará.

dos Vozes nos instigou a analisar o alçamento das variáveis /e/ e /o/ em posição pretônica.

Palavras-chave: variacionista, alteamento, pré-tônica, Tucuruí.

ABSTRACT: This study is part of the master's research that has the main objective to characterize the dialectal variation in particular the increasing height of the middle unstressed vowels / e / and / o / the Portuguese spoken by Maranhão residents in the municipality of Tucuruí (PA). In the study we make use of the quantitative sociolinguistics of Labov (1972) as the basis of investigations into dialectal variations of a language community, beyond the discussions of Mattoso (1991) on characterization of the middle unstressed vowels of Brazilian Portuguese (BP) and rhyming to Light Sociolinguistics (2008). For the sample, use the procedures adopted by Bortoni-Ricardo (1985) in which to explain linguistic behavior of migrants was based on the concept of the reference group. Based on this concept for qualification effect form the corpus from interviews with 10 informants, divided into two groups: the anchor and control. The first, consisting of 8 informants, of which four (4) were male and four (4) are female, distributed in two age groups: 30-46 years and over 50 years served as the basis for research . The control group consisted of 2 (twelve) informants, born in Tucuruí / PA, 1 (one) are male and one (1) female, descendants of the anchor group. The data collected were treated at PRAAT program and GOLDVARB X. The methodological procedures are the same as those used by the Amazon Voices, line of research to which this research is linked under the guidance of the Cross (2012). The results were: 40% occurrence of / e / and 64% probability of w / o / maintenance, 31% / and / e 14% / o / to heightening and 28% to / e / and 21% for / o / lowering. A slight lift of predominance difference / and / together with the fact that the heightening be the focus of the voices prompted us to analyze the uprising of the variables / and / and / o / in pré-tônica position.

Keywords: variationist, increasing height, pre-tônica, Tucuruí

INTRODUÇÃO

A análise fonético-fonológica das vogais do PB tem recebido forte atenção por parte de pesquisadores linguistas do Brasil. Porém Callou et. al (2013) reclama que ainda há uma lacuna no que diz respeito aos estudos sobre segmentos vocálicos e numera os dois tipos existentes no país: um que se realiza por meio de análises espectrográficos e outro que se limita a estudá-las considerando suas posições na sílaba ou a estudar uma língua.

Mesmo assim, Nascente (1953) apud Fagundes (2015) defende que o estudos das vogais é um dos mais férteis atualmente dada a possibilidade que oferecem de fornecer dados para mapear o dialeto.

Na Região Amazônica, o mapeamento dialetal fonético-fonológico das vogais realizado por meio do Projeto Vozes da Amazônia, vinculado ao Projeto PROBRAVO³, é de responsabilidade de Cruz (2012) a quem o estudo em tela se subordina incidindo sobre o Alçamento das vogais médias pretônicas do português falado pelos maranhenses residentes em Tucuruí.

Por meio da referida investigação pretende-se responder a questões bem específicas do tipo: (i) Como se manifestam as vogais médias pré-tônicas no dialeto dos maranhenses residentes em Tucuruí em relação aos outros dialetos paraenses estudados pelo projeto Vozes da Amazônia? (ii) Os migrantes mantêm a marca dialetal ou mudaram a partir do contato com dialeto da localidade pesquisada? (iii) Qual regra seria mais produtiva do dialeto investigado: a aplicação ou não aplicação da regra de alçamento? (iv) Que fatores linguísticos e/ou extralinguísticos condicionam o alçamento ou o não alçamento das médias pré-tônicas no dialeto em estudo? (v) O dialeto dos mais jovens tende a manter a marca dialetal dos migrantes? (vi) O princípio da harmonia vocálica contribui para o alçamento ou não alçamento das médias pré-tônicas?

Considerando as localidades pesquisadas pelo Vozes da Amazônia, dentre as quais Pereira (2013) em Aurora do Pará e Fagundes (2015) na Zona metropolitana de Belém encontraram como produtivos o abaixamento da vogal média pré-tônica, apostamos que diferentemente dos dois pesquisadores que devido ao tempo de residência há mais de vinte e dois anos em Tucuruí, esses falantes migrantes maranhenses tendem a perder a marca dialetal – o abaixamento e a realizar o

³ [HTTP://relin.lettras.ufmg.br/probravo/projetos.phd](http://relin.lettras.ufmg.br/probravo/projetos.phd)

alteamento, caso façam parte da rede uniplex ou ainda mantenham a marca dialetal caso façam parte da rede de relações multiplex. Outra hipótese sobre a questão é que os descendentes desses migrantes nascidos em Tucuruí ou que tenham migrado com aproximadamente dois anos para a cidade, não apresentem a marca dialetal dos pais.

Sendo assim a presente investigação teve como objetivo primordial caracterizar a vogal medial pré-tônica /e/ e /o/ do português falado pelos maranhenses e descendentes residentes em Tucuruí. Esse estudo foi motivado pela necessidade de se fazer um mapeamento sociolinguístico do português falado no referido município e contribuir para o projeto de pesquisa institucional **Vozes da Amazônia** (Portaria N° 037/2013 ILC) ao mesmo tempo que ajuda a interpretação e divisão dialetal brasileira no que diz respeito à forte variação das vogais médias pré-tônicas do português do Brasil. Nesse caso, considerar-se-ão fatores linguísticos e extralinguísticos que influenciam e condicionam o fenômeno pesquisado na fala dos maranhenses residentes em Tucuruí à luz dos conceitos da Sociolinguística Quantitativa Laboviana (1972), abordagens estruturalistas de Mattoso (1995) sobre vogais pré-tônica e conceito de rimas (2008) e procedimentos metodológicos de Bortoni-Ricardo (2010, 2011) adotados em suas discussões sobre migração e redes sociais.

Este estudo de natureza fonético-fonológico é coordenado por Cruz (2007) que investiga as variantes de </e/> e </o/> em na fala dos Amazônidas domiciliados em localidades onde houve intenso fluxo migratório em decorrência dos projetos governamentais como é o caso da Estrada de Ferro Tucuruí e da Construção da Usina Hidroelétrica de Tucuruí.

1. UM BREVE EXCURSO SOBRE OS ESTUDOS DAS VOGAIS MÉDIAS PRETÔNICAS DO PORTUGUÊS FALADO NO BRASIL

As descrições linguísticas a cerca do Português Brasileiro (PB) são recentes e datam aproximadamente a década de 60. Dentre os estudos fluentes estão os que analisam o sistema vocálico brasileiro considerando seu posicionamento na sílaba. O teorista Câmara Jr (1970, 1977) interpreta a variação fonético-fonológica das vogais médias nas posições pré-tônicas, como complexo, flutuante, produtivo e produtor de neutralidade entre as vogais, já que a regra de alteamento dessas vogais, segundo o linguista, reduz os contrastes entre elas. Nesses casos, o autor defende que ao invés de neutralização, os alofones do fonema /i/ e dos submembros do fonema /e/ se desdobram.

Esse fenômeno é o que o estudioso conceitua como Harmonia Vocálica, segundo o qual existe uma vogal de timbre intermediário entre /i/ e /e/ e entre /u/ e /o/, ou seja, uma vogal alta não-subjacente à estrutura fônica da palavra (Câmara Junior -1970). Ao descrever as vogais do português brasileiro com base no dialeto falado no Rio de Janeiro, esse estudioso apresenta um trapézio de sete vogais em posição tônica, que se reduzem a cinco em posição pré-tônica, em consequência de uma neutralização das médias altas e baixas nesta posição, conforme quadro 1.

Altas	i						u	
Médias altas	e	}	e				o	} o
Médias baixas				ɛ		ɔ		
Baixas				A				
	Anteriores			Central				Posteriores

Quadro1. Classificação das vogais tônicas e pretônicas considerando o fenômeno da Neutralização de acordo com Câmara Jr. (1975:33-34)

Elaborado pela autora

Na mesma assertiva, Silva (2014, p. 82-84) generaliza a existência de cinco vogais pré-tônicas em todos os dialetos brasileiros. Porém, defini algumas condições específicas nas quais pode ocorrer a pronúncia [ɛ, ɔ]. Nesse caso, a autora defende tratar-se de uma variação dialetal geográfica ou até mesmo idioletal. A autora lista a ocorrência pré-tônica das referidas variantes nas cinco observações seguintes:

Observação 1: ocorrência pré-tônica de [ɛ, ɔ] em palavras derivadas com sufixo em que o radical do nome tenha as médias baixas [ɛ, ɔ] como em s[ɛ]riamente e m[ɔ]líssimo, derivadas respectivamente de (s[ɛ]ri)a e (m[ɔ]l)e que marcam a variação dialetal geral do Brasil.

Observação 2: ocorrência pré-tônica de [ɛ, ɔ] quando a vogal tônica for uma vogal média baixa embora uma seja arredonda e a outra não como em [peɾeɾekə] e [pɔɾɔɾəkə] ou em [pɾekɔsɪ] e [kɔlegə] consecutivamente. Também pode ocorrer para alguns falantes de a vogal média pré-tônica ter de ser igual em arredondamento tal qual em [peɾeɾekə] e [pɔɾɔɾəkə] mas que não ocorre em pɾ[ɛ]k[ɔ]se e k[ɔ]l[ɛ]gə. Por fim a autora observa que um grupo de falantes sempre terá a forma pré-tônica /o/ e /e/ como em [peɾeɾekə] e [pɔɾɔɾəkə], [pɾekɔsɪ] e [kɔlegə].

Observação 3: ocorrência pré-tônica de [ɛ, ɔ] sem que haja vogal baixa na palavra como em [beleza] e [gɔstoso].

Observação 4: ocorrência pré-tônica de [ɛ, ɔ] quando a tônica for nasal tipo [sete~bru] e [kolo~bu]

Observação 5: ocorrência pré-tônica de [ɛ, ɔ] quando for seguidas das consoantes s: [destʃfinu], de r [verdadeiro], de l [selvagem].

A autora reconhece a necessidade de mais pesquisas detalhadas sobre o sistema vocálico embora liste Castro (1990), Oliveira (1991) Yaconvenco (1993); Callou et. al (1996) como estudiosos que dispensaram atenção ao tema.

Callou et al. (2013: 77) classifica também as vogais em tônicas, pré-tônicas e postônica conforme quadro 2:

Tônica	I	e	E	A	ɔ	O	u	Sete vogais
Pretônica átona	I	E		A	O		u	Cinco Vogais
Postônica átona	I			A	U			Três Vogais

Quadro 2: Classificação das vogais segundo Callou et al (2013, 77-78)

Elaborado pela autora

A observação da tabela 2 permite concluir que a classificação de Callou et al. (2013: 77) baseia-se na análise vocálica de Câmara Jr. (1975:33-34) na qual o autor encontra sete vogais em posição tônica e em posição átona discute o princípio da neutralização fônica entre /e/ e /ɛ/ que consiste na eliminação de /ɛ/ em detrimento de /e/ e entre /ɔ/ e /o/ em que há eliminação de /ɔ/ em favor de /o/, reduzindo portanto para cinco vogais em posição pretônica. Calou et. al informa que:

A realização do arquifonema /E/ e /O/ como vogal média alta e /e/ e /o/ ou média baixa /ɛ/ e /ɔ/ varia de acordo com as regiões geográficas: As regiões Norte/Nordeste privilegiam a realização aberta [ɛ e ɔ], enquanto a região Sul/Sudeste, a realização fechada [e e o].

Porém a autora adverte que essa descrição geográfica não é “categórica” já que no Nordeste nem todas as vogais são pronunciadas como baixas como é o caso de em v/ɔ/cê e no Sudeste a regra de harmonização vocálica tanto pode produzir pronúncia aberta em algumas palavras como em P/ɛ/l/ɛ/ como alteamento em outras que é o caso de m/i/nino.

Nascente (1953)⁴ apud Razki et.al (2012, p. 296) a partir de uma observação pessoal (sem dados empíricos) e baseando-se em características fonéticas e prosódicas (cadência) propõe um mapeamento dialetal de ocorrência de vogal pré-tônica /e/ e /o/

⁴ NASCENTES, A. *O linguajar carioca*. Rio de Janeiro: Simões, 1953.

no PB para classificar os subfalares do país em dois grupos: **o do Norte** no qual estão inclusos os subfalsares Amazônicos (Pará, Acre, Amazonas e parte de Goiás) e Nordestinos (Maranhão, Piauí Rio grande do Norte, Paraíba, Alagoas e parte de Goiás) ; **o do Sul** que engloba os subfalares Baiano (falar de Sergipe, Bahia, parte de Minas Gerais -região norte, nordeste e noroeste), parte de Goiás e Tocantins; Fluminense (falares de Rio de Janeiro, Espírito Santos e parte de Minas -zona da mata e região leste); Mineiro (região leste e centro-oeste e Sulista (Mato Grosso do Sul e parte de Goiás).

Segundo o autor, os subfalares do Norte apresentam pronúncia da vogal media pré-tônica aberta, portanto [ɛ, ɔ], e “cadência” cantada, e os do Sul se caracterizam por apresentarem pronúncia fechada e “cadência descansada”. Essa descrição resultou na divisão dialetal representada no mapa 1:



Mapa 1 –Divisão dialetal do Brasil por Antenor Nascentes:
Fonte: Razki et. al (2012, p. 296)

Razki et. al. (2012, p. 297 analisa os estudos de Leite e Callou (2002, p. 40)⁵ em Recife, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, com base em dados do projeto NURC (Norma Linguística Urbana Culta) sobre a pronúncia das médias pré-tônicas e verifica que as abertas tem alta frequência nas duas cidades do Nordeste e frequência baixíssima no Rio de Janeiro, como também não registra a ocorrência de abaixamento em São Paulo e Porto Alegre.

Por isso, vale a pena rever alguns estudos realizados no grupo Norte, considerando um subfalar Nordeste, como é o caso do falado no Maranhão, e um subfalar Amazônico, como o que ocorre no Pará, para verificarmos se a realização das

⁵ CALLOU, Dinah et alli. *As vogais pretônicas no falar carioca*. Estudos linguísticos e literários. Salvador: v. n.5, p. , dez, 1986.

médias abertas /ɛ/ e /ɔ/ em posição pré-tônicas é condizente com o postulado por Nascente (1953) quando as considera como variáveis de prestígio nessas do autor.

1.1. As Vogais Pretônicas no Maranhão

O registro a cerca dos estudos fonéticos variacionistas realizados no Estado do Maranhão são escassos. Entretanto, Castro e Aguiar (2007) tratam do alçamento e abaixamento das vogais pré-tônicas /e/ e /o/. Trata-se de um recorte sincrônico do estudo dissertativo de Castro, (2008) do qual a partir de léxicos selecionados das entrevistas dos informantes, as autoras buscam mapear fonético-fonologicamente as vogais pré-tônicas /e/ e /o/ na fala dos sertanejos da região de Balsas.

As estudiosas reconhecem as muitas literaturas que falam fertilidade de ocorrência da vogal média fechada e da baixa produtividade das vogais médias baixas /ɛ/ e /ɔ/ na maioria dialetos brasileiros como é o caso de Callou e Leite (2001) e de Ferreira Neto (2010). No entanto, dizem categoricamente que a regra não se aplica ao Nordeste, onde em posição pré-tônica o /o/ por exemplo, é inexistente tanto que não conseguiram registrar nenhuma ocorrência da referida variante ao contrário do que ocorre com /ɛ/ e /ɔ/.

Castro e Aguiar (2007) discutiram os fenômenos de Alçamento e Abaixamento na fala dos Sertanejos das regiões de Balsa à luz das análises sobre Harmonia Vocálica e de Assimilação Vocálica de Bisol (1992) e de Crowley (2003).

As pesquisadoras estabelecem como fatores linguísticos a ser controlados nos substantivos e adjetivos o seguinte: o tipo de vogal em análise e a vogal seguinte, consoantes adjacentes considerando o ponto de articulação, grau de nasalidade da vogal tônica, *onset* e coda da sílaba pré-tônica e tipo de rima: aberta (VC), fechada (travada por consoante - CVC)

Sobre os resultados, as estudiosas afirmam que os processos de alteamento e abaixamento de /e/ se apresentam de forma similar na região de Balsa do Maranhão tanto nos substantivos quanto nos adjetivos. Porém com relação ao /o/, os fatores que condicionam a variação do alofone diferem-se dos substantivos para os adjetivos.

No caso de alteamento das vogais, as autoras retomam o conceito de assimilação de Bisol (1992) e Crowley (2003), segundo quem a vogal média pré-tônica assume traços de alturas de /i/ e /u/ da vogal seguinte. Também explicam a possibilidade de algumas vogais pretônicas tenderem a uma harmonização com a vogal baixa tônica.

Para Razki et. al. (2012) a análise de Nascente (1953) de modo geral se atualiza, mas o autor em conformidade com as investigações de Silva (1989) e Nina (1991) alerta que há localidades que se configuram com uma “ilha” quanto à pronúncia da vogal média pretônica.

Por isso, vale então retomar os estudos fonéticos desenvolvidos no Pará para observarmos se a regra de produtividade da vogal aberta se aplica no subfalar amazônida conforme mapeado por Nascente (1953).

1.2. As Vogais Pretônicas no Pará

Na região norte, especificamente no Pará, as pesquisas de Nina (1991) inauguram as investigações de cunho variacionistas em torno das vogais médias /e/ e /o/ entre consoantes e em posição pré-tônica. Considerando os fenômenos de abaixamento e alteamento, a autora, por meio das entrevistas livres, desenvolvidas em oito bairros de Belém nos quais encontrou 4.492 ocorrências, posteriormente submetidas ao programa de análise *Varbrul*, encontra a manutenção de /e/ e /o/ como resultado.

No mesmo percurso Razky et. al (2012) a partir da criação do Projeto ALIPA (Atlas Geossociolinguístico do Pará) em 1996, passou a verificar a variação dos fonemas /e/ e /o/ em contexto pré-tônico no falar das cidades de Abaetetuba, Altamira, Belém, Bragança, Breves, Cametá, Conceição do Araguaia, Itaituba, Marabá e Santarém, um dos pontos de inquéritos: o urbanos – proposta do projeto ALIPA, conforme mapa 2.



Mapa 2: As dez cidades paraenses estudadas por Razki no projeto ALIPA

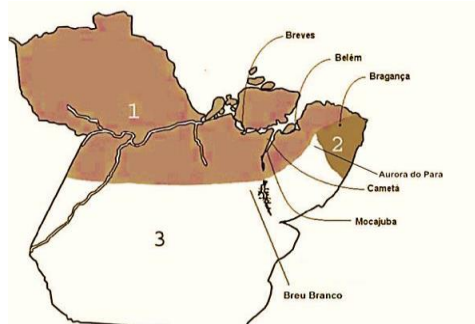
Fonte: Razki (2012, p. 298)

Os resultados consolidados por Razki et. al (2012) de modo geral apontam para o predomínio das vogais médias fechadas /e/ e /o/ na amazônia paraense o que

contrariam a divisão dialetal proposta por Nascente (1995). Além disso, os referidos resultados evidenciaram a necessidade de um novo mapeamento porque mesmo nas cidades onde o fluxo migratório nordestino é intenso, como é o caso de Itaituba, Santarém e Conceição do Araguaia nas quais há influência das medias abertas /ɛ/ e /ɔ/, o predomínio das variantes médias abertas não é categórico para todas as cidades, conforme afirmam os pesquisadores.

Ainda Rodrigues (2005) no município de Cametá; tal qual Dias et. al (2007) em Breves; Marques (2008), Campelo (2008), Coelho (2008) em Breu Branco; Campos (2008) em Mocajuba; Cruz et. al. (2008) em Belém, Cassique et. al (2009) em Breves, Souza (2010) em Belém apud Cruz (2012) computaram como resultado de seus inquéritos o princípio da Harmonia Vocálica, razão pela qual a equipe do PROBRAVO decide aprofundar os estudos no Pará a cerca das vogais em posição pretônica.

Nessa Perspectiva, e a partir das abordagens de Silva Neto (1957) Cassique (2006) defende uma nova divisão dialetal conforme o mapa 3.



Mapa 3 – Mapa Dialetal das localidades Alvo do Projeto Norte Vogais
Adaptado de Cruz (2012)

O mapeamento linguístico proposto por Cassique (2009) compreende três zonas dialetais de inquisições no âmbito das pesquisas paraenses sobre vogal pretônica: a Zona 1 onde localizam-se os falares de Belém e Breves, a Zona 2 – onde inserem-se os falares bragantinos e a Zona 3 – que compreende a região onde atestam-se contatos interdialetais consequência do fluxo migratório, como é o caso do município de Tucuruí onde essa pesquisa se desenvolveu.

Essa configuração norteia os estudos sociofonéticos empreendidos por Cruz (2012) no seio do Projeto Vozes da Amazônia. A partir de Cruz (2012) a metodologia do projeto se torna mais abrangente e minuciosa porque além de ampliar o número de informantes, considera fatores linguísticos como o tipo de vogal pré-tônica, a distância da vogal tônica em relação à tônica, o grau de recuo e de nasalidade da tônica, a consoante precedente e consequente quanto à articulação e tipo de rima, bem como

fatores extralinguísticos (sociais) como: sexo, idade e escolaridade, dentre outros. Os dados coletados por meio de entrevista semiestrutura são segmentados no *PRAAT* onde se procedem as análises acústicas em pelo menos seis níveis de segmentação para se localizar a variação da vogal média /e/ e /o/ no vocábulo. Depois esse vocábulo alvo é codificado para finalmente ser submetido ao programa *Goldvarb X* do qual se extraem os resultados estatísticos sobre a variante em estudo.

Os resultados investigativos localizados no âmbito do *Vozes*, de modo geral apontam para preservação da média /e/ e /o/ em posição pré-tônica. Além disso, nos casos em que ocorre a variação dessas variáveis para alteamento ou abaixamento, no geral são favorecidos por fatores linguísticos, como por exemplo: a influência da vogal contígua, e extralinguístico como o grupo de referência, conforme atestaram Ferreira (2013) e Fagundes (2015).

Por tudo isso, Cruz (2012) defende a tese de que é importante considerar a origem dos informantes em conjunto com os fatores linguísticos e extralinguísticos que já faziam parte da metodologia do *Vozes*. Assim, com base na metodologia de Bortoni-Ricardo (1985) Cruz (2012) estabelece uma nova metodologia para vigorar no *Vozes* na qual deve-se controlar na pesquisa da vogal média em posição pré-tônica no contexto Amazônico paraense: o grupo de referência na relação com o grupo de descendentes.

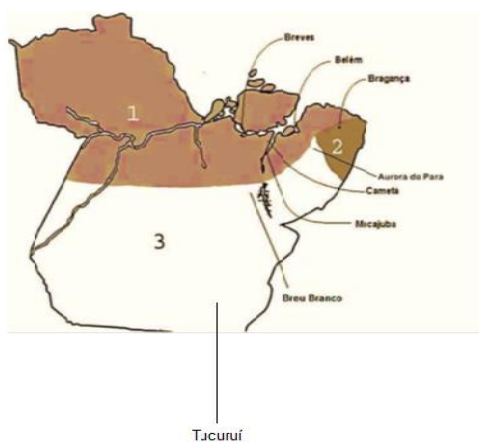
Segundo Bortoni-Ricardo (1985) o grupo de referência é o que serve de alavanca para construção da identidade do indivíduo, ou seja, o grupo com base no qual o falante modela seu discurso e com o qual ele busca identificar-se. Em outras palavras, é o grupo que atende às expectativas psicossociais e culturais do falante. A autora também escreveu que a rede social é o conjunto de ligações que se estabelecem entre indivíduos.

Cruz (2012) também defende o uso de conceito de rede de relações entre os informantes nas análises sociofonéticas, pois corroborando com ideia de Bortoni-Ricardo (1985) entende serem as redes de relações o melhor instrumento para se lidar simultaneamente com as diferenças individuais e com a identificação da variação sutil dos padrões sistemáticos.

O conceito de redes sociais é utilizado em investigações sociolinguísticas quando há interesse em registrar o envolvimento de comunidades linguísticas de migrantes. Estudos pautados nesse viés não tem interesse apenas em verificar atributos linguísticos dos indivíduos, mas também em caracterizar as relações de um com outro, como é o caso dessa pesquisa.

A coordenadora do Vozes ainda acredita numa descrição com base nos pressupostos teórico-metodológicos da Sociolinguística Variacionista de Labov [1972] porque esse linguista ofereceu um novo olhar para a linguística ao empreender estudos empíricos considerando as comunidades de fala. A Sociolinguística que Labov defende é aquela que tem o propósito de estudar a língua no seio social da comunidade, como é expectativa do Vozes.

Enfim, todos os conceitos aqui descritos foram basilares na investigação dos fenômenos postos em pauta no estudo realizado no município de Tucuruí pelo projeto Vozes da Amazônia a partir de 2014 conforme mapa:



Mapa 4 – Mapa Dialetal das localidades Alvo do Projeto Norte Vogais incluindo Tucuruí
Adaptado de Cruz (2012)

2. O PROCESSO MIGRATÓRIO EM TUCURUÍ

Situada na Região Sudeste do Pará, à margem do rio Tocantins a cidade de Tucuruí tem mais de 50 anos de emancipação política e uma população de aproximadamente 105.431 habitantes.



Mapa 5 – Mapa da Localização de Tucuruí

Fonte: Elaborado

A história de Tucuruí remonta o século XVII, quando Frei Cristovão de Lisboa em 1625 veio à região com o objetivo de fazer contato com os índios Assurinís (do troco linguístico tupi, que ainda vivem no município) e os Parakanãs (também do troco linguístico tupi e os Gaviões - do troco linguístico jê, com hábitos e cultura, provavelmente nômades)

O povoamento de Tucuruí se intensificou por causa dos grandes projetos como é o caso da Estrada de Ferro (construída em 1895 e desativada em meados dos anos 70) e da Hidroelétrica de Tucuruí (iniciada aproximadamente em 1972). Essa usina se tornou o maior polo gerador de energia de todo país e um forte atrativo migratório. Dentre as motivações que oportunizaram a escolha de Tucuruí para a construção da usina estão o fato de ser um polo agropecuário do Programa Grande Carajás; gozar de financiamentos para a indústria madeireira e para a criação de gado e dispor de uma das mais modernas fábricas de silício metálico do mundo; a DOW CORNING.

Esses investimentos também atraíram para o município muitos migrantes visando à possibilidade de uma melhor qualidade de vida conforme tabela e gráfico 1.

Tabela 1: Dinâmica Migratória da Área do Entorno da Usina no período entre 1970 e 1991.			
População	1970	1980	1991
Nativo	5.447	13.839	55.218
Não Nativo	4.474	47.284	26.405
Total	9.921	61.123	81.623

Elaborada pela autora com base IBGE 1970, 1980 e 1991

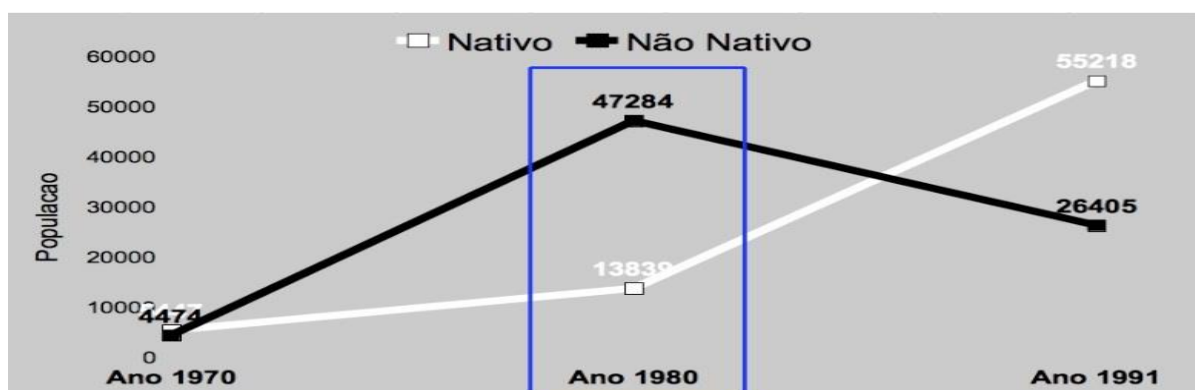


Gráfico 1 – Relação entre população nativa e não nativa no município de Tucuruí (PA)

no período de 1970 e 1991, destacando-se o ano de 1980, quando houve maior dinâmica migratória do município no Entorno da Usina de Tucuruí.

Elaborada pela autora

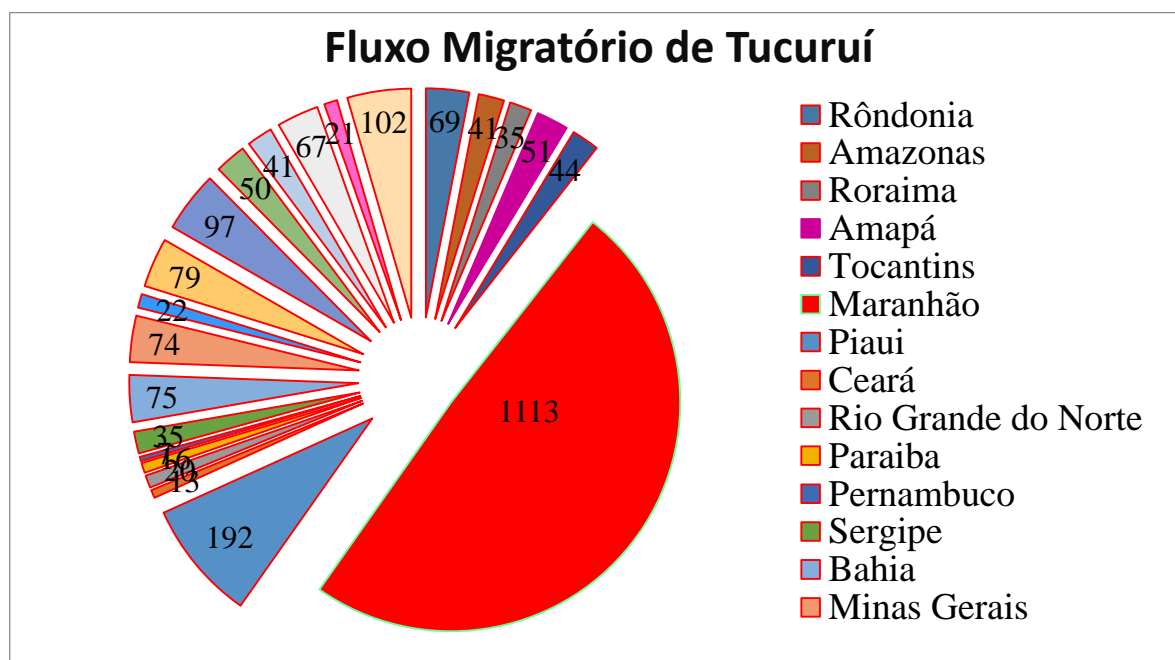
As tabelas e os gráficos 1 apresentam o crescimento populacional de quase 100% em aproximadamente 40 anos. Esse aumento populacional se deve ao fluxo migratório que ocorreu por causa da construção da hidrelétrica.

Para BECKER (1998), o fenômeno da migração na Amazônia ocorre porque os centros de migração passam a ser: “a) fator de atração de migrantes, b) base organizacional do mercado de trabalho e c) local da ação político-ideológica do Estado.”

Para o autor:

“a junção desses papéis configura o espaço urbano como primordial no sentido de promover uma rápida mobilidade na Amazônia e direcionar o fluxo migratório para a região. A partir desses dois preceitos, verificaremos que o processo migratório ocorrido no espaço regional amazônico tem como fundamento à intensa flexibilização da mão-de-obra”

O crescimento populacional de Tucuruí em dados numéricos pode ser



visualizado no gráfico 2 no qual se pode perceber que o maior número de migrantes são oriundos do estado do Maranhão.

Gráfico 2 – crescimento populacional de Tucuruí nas décadas de 70 e 80 considerando a migração por estado

Elaborada pela autora

2. METODOLOGIA

Para alcançar os objetivos propostos nessa pesquisa seguimos os mesmos procedimentos metodológicos orientados pelas diretrizes do Vozes da Amazônia como fez Ferreira (2013) e Fagundes (2015) em suas pesquisas de mestrado.

Portanto o corpus dessa análise a “priori” corresponde a 564 ocorrências das quais 418 representam a variável /e/ e 146 a variável /o/. Nesse caso, os cento e seis minutos e nove segundos totais de gravações que oscilaram em média de sete a quinze minutos por informante representam dados extraídos da gravação da fala de 10 entrevistados da amostra, divididos em dois grupos: a) o grupo de ancoragem, com 8 informantes migrantes sendo 4 (quatro) do sexo masculino e 4 (quatro) do sexo feminino, distribuídos em duas faixas etárias de 30 a 46 anos e acima de 50 anos; b) o outro grupo de controle, formado por 2 (dois) informantes sendo 1 (um) do sexo masculino e 1 (um) do sexo feminino, descendentes do grupo de ancoragem, nascido em Tucuruí ou que tenham migrado para a cidade com pelo menos dois anos de idade.

Para a composição da amostra, utilizamos os mesmos procedimentos adotados por Bortoni-Ricardo (1985) em que para explicar o comportamento linguístico dos migrantes lançou mão do conceito de redes sociais, tomando por base o conceito de grupo de referência. Realizamos a entrevista a utilizando um questionário semiestruturado e depois codificamos o informante para estabelecermos a rede de relação usando o *software* Yed Graph Editor.

Fazer um estudo sociofonético considerando o contorno de rede de relações é considerar a possibilidade de prever e explicar o comportamento dos indivíduos, inclusive o linguístico que por sinal tem muito a dizer sobre a identidade de um indivíduo.

A rede de relações sociais traçada nessa pesquisa está pautada nos pressupostos metodológicos das pesquisas empreendidas por Bortoni-Ricardo (2011, p. 84) para quem:

A análise de redes, em sentido amplo, é um estudo das relações existentes num sistema de processo de mudança. Quando aplicada a sistemas

sociais, a análise de redes é uma estratégia social primeiramente voltada para as relações entre os indivíduos em um grupo.

A autora defende a análise linguística funcional em harmonia com coexistência da temática dos relacionamentos humanos em detrimento dos estudos meramente formalistas. Essa orientação é basilar no nosso construto de redes, pois essa investigação “relaciona-se com a abordagem linguística variacionista que reconhece os padrões de densidade da comunicação humana numa variável intermediária entre a língua e as características socioecológicas da comunidade de fala” (BORTONIRICARDO, 2011, p. 85)

Na sequência fizemos a segmentação da entrevista no *SOFTWARE PRAAT* nos níveis fonético, silábico, item lexical, do vocábulo alvo e grupo de força, conforme figura 1:

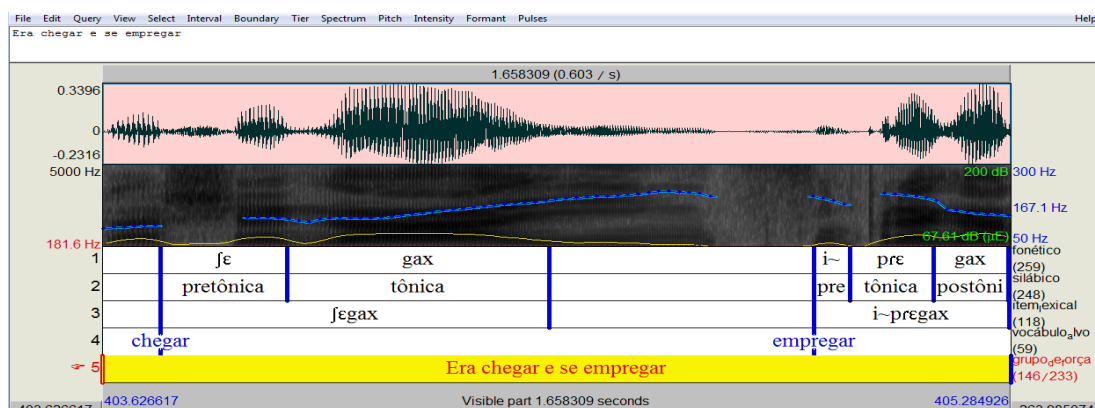


Figura 1: Imagem espectrográfica da segmentação da fala do informante BE01MXA3

Fonte: Elaborado pela autora

























Após localizarmos o vocábulo alvo passamos para a etapa de codificação das palavras conforme o arquivo de especificação do projeto Vozes considerando os três fatores das variáveis dependentes: alteamento, manutenção e abaixamento e os 12 fatores de variáveis independente dos quais 9 são linguísticos e 3 são os extralinguísticos.

Porém o foco de nosso estudo foi o alteamento, razão porque agrupamos a manutenção e abaixamento na variação não-alteamento, além de optarmos pela rodada binária dos dados codificados no programa *goldvarb X*.

Para cada variável realizamos duas rodadas, controlando a aplicação e não aplicação do alteamento para analisarmos em separado o comportamento de cada uma delas no dialeto.

O programa selecionou como grupos de fatores linguísticos significantes para as variantes de </e/ />: o grau de nasalidade da tônica em que a nasalizável favorece o alteamento com o peso relativo de .82, seguida da oral com .51; segmento precedente em que o *onset* vazio favoreceu a aplicação da regra com um peso relativo de .89; o segmento seguinte em que a vogal favoreceu com um peso relativo .94, seguido da dorsal com .75 e da coronal com .52. Os fatores extralinguísticos triados pelo programa como favorecedores de /e/ foi a maior idade com o peso relativo de .54 e o grupo de referência com .55.

Já para variantes de </o/ > os fatores linguísticos triados como influentes foram: a vogal contígua imediata com .75, o segmento seguinte: vogal com .87 e dorsal com .68, tipo de rima: fator sem rima com 0.75 de peso relativo. O fator social influenciador da referida variação foi o grupo de ancoragem com .60 de probabilidade, conforme quadro 3:

Fatores/Variantes	/e/	/o/
	Alteamento	Alteamento
Altura da vogal tônica		
Grau de recuo da tônica		
Grau de nasalidade da tônica		
Posição da pretônica no vocábulo		
Vogal contígua		
Distância relativa à sílaba tônica		
Segmento precedente		
Segmento seguinte		
Tipo de rima		
Sexo do informante		
Faixa etária		
Grupo de Amostra		

Quadro 3: Fatores selecionados e excluídos pelo programa *Goldvarb X* nas rodadas de aplicação do alteamento e do não alteamento das médias pretônicas </e/ > e </o/ >

Fonte: Elaborado pela autora.

Os resultados dessas rodadas foram expostos no capítulo 4, porém nos detemos nesse estudo a uma análise parcial considerando os grupos selecionados em comum como significantes à aplicação das variantes de alteamento e não alteamento de /e/ e /o/.

4. APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Tendo em vista a apresentação no capítulo 3, dos passos seguidos para pesquisar o fenômeno de alteamento na fala dos maranhenses residentes há mais de 22 anos em Tucuruí, chegou a hora de discutir os resultados quantitativos em percentuais e pesos relativos de 564 ocorrências das vogais alvos gerados pelo o *Goldvarb X*, dos quais 418 representam a variação de /e/ e 146 dizem respeito à variação flutuação de /o/.

A tabela 2 é um demonstrativo da ocorrência de alteamento, manutenção e abaixamento no município de Tucuruí:

Variante	/e/	/o/
Alteamento	31,1	14,3
Manutenção	40,0	64,6
Abaixamento	28,9	21,2

Tabela 2– Percentuais das variantes de /e/ e /o/ no subfalar do Maranhense em Tucuruí/PA. Elaborado pela autora

A tabela 2 ilustra a variação de prestigio em Tucuruí tais quais os resultados registrados pelo Projeto Vozes da Amazônia, em que nos dialetos estudados até o momento predominam a variante de manutenção. Os dados de Tucuruí também refutam os postulados de Nascente (1953) que defendeu o abaixamento como variante predominante no grupo norte. A referida tabela ainda demonstra que em /o/ a manutenção é mais fluente do que em /e/.

Entretanto vale lembrar que o parâmetro variacionista focalizado nessa análise é a aplicação ou não do processo de alteamento, já que pressupomos que o tempo de residência dos migrantes maranhenses há mais de vinte e dois anos em Tucuruí influenciou para que perdessem a marca dialetal – o abaixamento em detrimento do alteamento, caso façam parte da rede uniplex ou ainda que mantenham a marca dialetal caso façam parte da rede de relações multiplex. Também apostamos que os

descendentes desses migrantes nascidos em Tucuruí ou que tenham migrado com aproximadamente dois anos para a cidade não se identificam com a marca dialetal dos pais. As tabelas 3 e 4 representam respectivamente os percentuais e os pesos relativos de /e/ e /o/ no subfalar tucuruense:

Variante </e/>	Aplicação/Total	%
Alteamento: fal[i]sida], s[i]gura~sa	130/418	31,1
Manutenção: n[e]sesidadzi, [e]kipame~tus	167/418	40,0
Abaixamento: [E]l[E]trônikus, v[E]xdadzi	121/418	28,9

Tabela 3 – Aplicação, percentuais e pesos relativos das variantes de </e/>.

Fonte: Elaborado pela autora

Variante </o/>	Aplicação/Total	%
Alteamento: k[u]mida, k[um]unidade	27/172	14,3
Manutenção: k[o]~pletu, pr[o]fisãu	122/172	64,6
Abaixamento: vi[ɔ]le~sia, d[ɔ]mEstika	40/172	21,2

Tabela 4 – Aplicação, percentuais e pesos relativos das variantes de </o/>.

Fonte: Elaborado pela autora

Como bem visualizado nas tabelas 3 e 4, os dados em percentuais de 40% para a </e/> e 64,6% para </o/> e em pesos relativos .40 para </e/> e .65 para </o/> apontam que a manutenção se sobressai nas duas variáveis do dialeto tucuruense. Os números registram 31,1 de alteamento e 28,9 de abaixamento de /e/. Para as variantes de </o/> o registro foi 21,2 para abaixamento 14,3%, para alteamento. Tais resultados são também evidentes no gráfico 3:

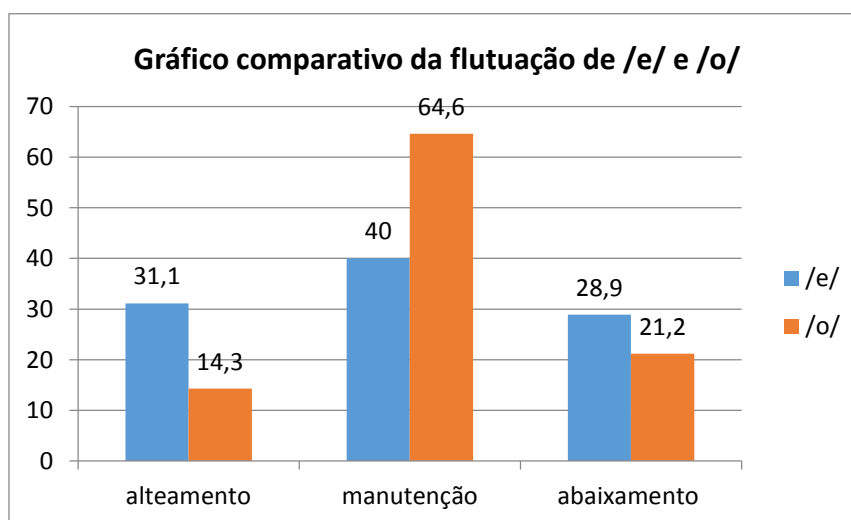


Gráfico 3: Gráfico comparativo da variação de /e/ e /o/ em Tucuruí

Fonte: Elaborado pela autora

De acordo o gráfico 4, a variação de /e/ para alteamento e abaixamento em dados estatísticos se apresentam levemente similares, mas os números da manutenção se

diferem das duas outras variações. Ou seja, a manutenção se apresenta se sobrepõe às outras variações.

Também os resultados de /o/ são similares nos fenômenos de alteamento e abaixamento, mas os números da manutenção registram um alto grau de variação dessa variável. Confrontando os resultados das duas variáveis, percebemos que há uma tendência maior de ocorrência de manutenção de </o/> do que de </e/>. Porém, em alteamento e abaixamento </e/> se mostra percentualmente mais produtiva do que </o/>.

Os dados dispostos no gráfico 3 só reafirmam a supremacia da variante média fechada sobre o alteamento e abaixamento na fala de Tucuruí. Esse mesmo resultado foi atestado por Fagundes (2015), Ferreira (2013), Cruz et. al. (2012) Razky et al (2012) sobre o subfalar amazônico, conforme tabela 5:

Variante de /e/ e /o/	BORGES (2016)	FAGUNDES (2015)	FERREIRA (2013)	CRUZ et. al (2012)	RAZKY (2012)
/i/	31	23	28	36	23
/u/	14	16	21	37	23
/e/	40	40	43	47	42
/o/	64	43	52	44	51
/ɛ/	28	35	28	17	35
/ɔ/	21	40	26	19	26

Tabela 5: Tabela dos resultados em percentual encontrados por Borges (2016) Fagundes (2015), Ferreira (2013), Cruz et. al. (2012) Razky et al (2012) no subfalar amazônico

A representação desse resultado melhor pode ser visual no gráfico 5.

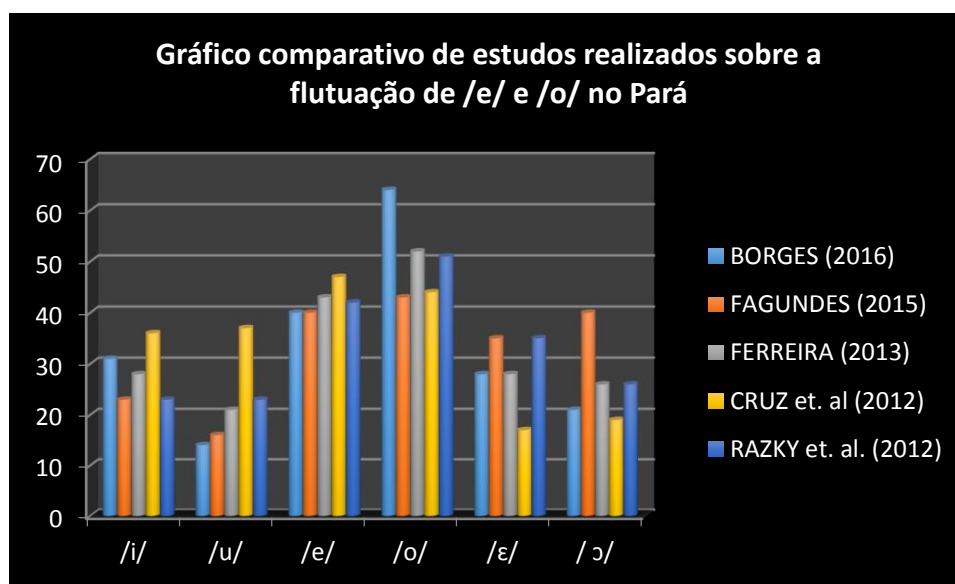


Gráfico 4: Gráfico comparativo dos resultados da flutuação de /e/ e /o/ obtidos por Borges (2016), Fagundes (2015), Ferreira (2013), Cruz et. al. (2012) e Razky et. al. (2012).

Fonte: Elaborado pela autora.

Visualizando o gráfico 4, é perceptível que assim como outros resultados encontrados no Pará, os computados em Tucuruí refutam os de Nascentes (1953) quando caracteriza como predominante a vogais médias abertas em posição pretônica nos dialetos amazônicos.

Além disso, a variação das médias pretônicas em Tucuruí se desenha diferente dos estudados por Fagundes (2015), Razky et. al. (2012) que encontraram como a segunda flutuação mais produtiva o abaixamento, mas se aproxima dos encontrados por Ferreira (2013) e Cruz et. al. (2012) quando localizaram em especial o alteamento de /e/ o segundo mais produtivo. Entretanto, lembramos que os valores quantitativos fornecidos pelo programa *GoldvarbX* ressaltam o predomínio da manutenção tanto em /e/ quanto em /o/. Esse resultado responde a nossa questão norteadora quando pressupomos que os migrantes poderiam ter perdido sua marca dialetal, no caso o abaixamento, como consequência do contato interdialeto, de sua rede social ser uniplex, morarem há mais de 22 anos em Tucuruí. Também hipotetizamos que seus descendentes também não preservavam a identidade linguística dos pais: os migrantes maranhenses tal como confirmamos.

Relembrando que o foco de nossa análise é o alteamento que está representado em percentual e peso relativo fornecido pelas rodadas binárias do *Goldvarb X*, na tabela 6:

Regra	</e/>	</o/>	
	%	%	
Alteamento	31.1	18.5	
Não alteamento		68.9	81.5

Tabela 6 – Resultado da aplicação e não aplicação do alteamento das médias pretônicas em Tucuruí.
Fonte: Elaborado pela autora.

Esse mesmo resultado pode melhor ser visualizado no gráfico 6 no qual o peso relativo representa a aplicação e não aplicação da regra.

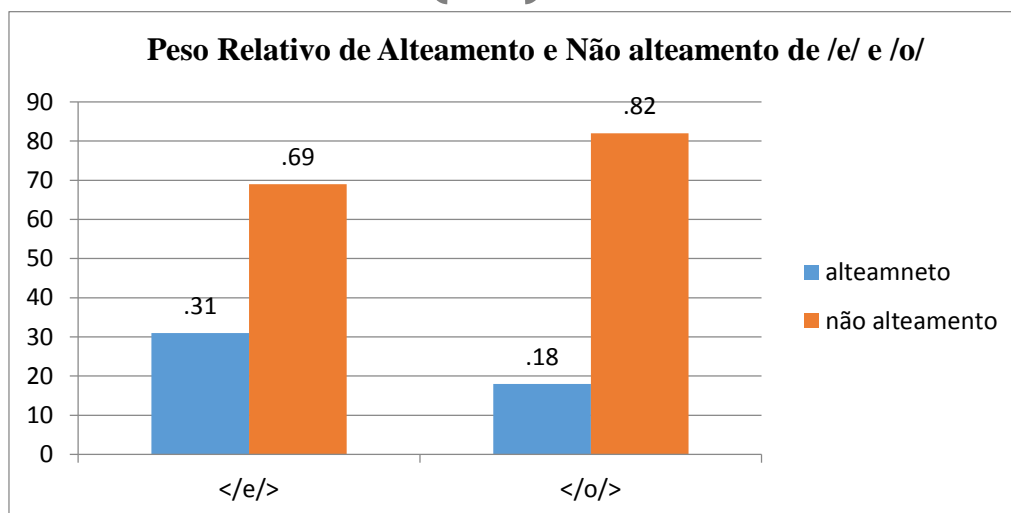


Gráfico 5- aplicação e não aplicação do alçamento das médias pretônicas
Fonte: Elaborado pela autora.

Como visto, a evidência de não alçamento das médias pré-tônicas </e/> e </o/> no dialeto tucuruense aparece como a marca linguística predominante desse subfalar. Esses resultados se afinam também aos de Fagundes (2015) – 43%, Ferreira (2015) – 74%, Oliveira (2007) - 91%, Rodrigues e Araújo (2007) – 53%, Campos (2008) – 51%, Cruz et. al 37%, dentre outros. Os resultados vigorados na fala de Tucuruí encontram respaldo no construto de redes de Bortoni-Ricardo (2011), pois ambos os informantes maranhenses e descendentes pertencem a rede uniplex, como vimos no sociograma 1 (capítulo 3), já que se relacionam mais com outros falantes nativos de Tucuruí, em cuja fala a manutenção predomina como marca dialetal do grupo, do que com os pessoas que possuem o mesmo vernáculo como símbolo de identidade linguística. A seguir o diagrama 2 representa a definição de redes, segundo Bortoni-Ricardo (2011, 113)

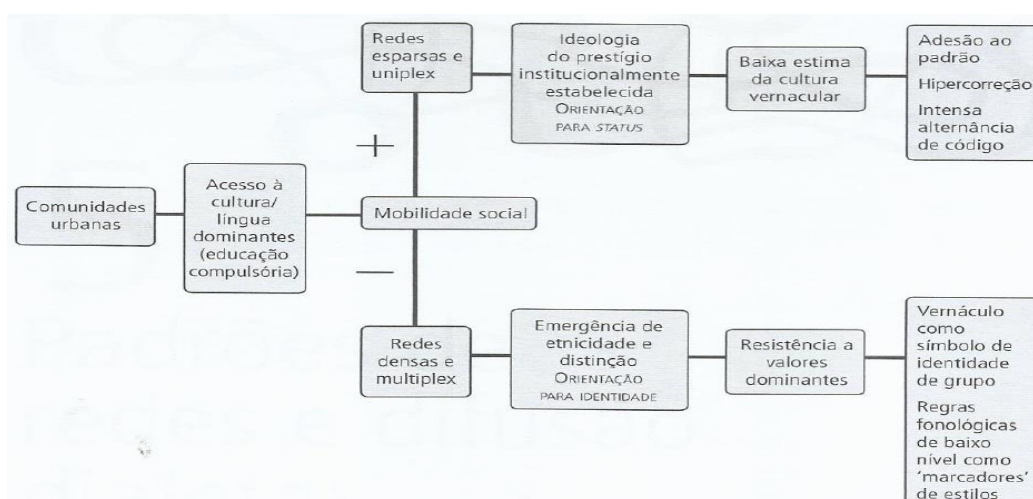


Diagrama 2 – Relação entre padrões de redes e preservação do vernáculo.
Fonte: Bortoni-Ricardo (2011, p. 113)

Para Bortoni-Ricardo (2011, p. 113):

Ao se propor tais relações que levam em conta o conflito entre orientação para o prestígio e para a identidade, o papel da mobilidade social é considerado crucial. Como Milroy (1980: 196) aponta, a generalização correta parece ser a de que pessoas com redes esparsas e uniplex estão relativamente mais expostas a mudar seus hábitos de fala na direção do código padrão.

Como influentes nos resultados das duas variáveis em estudo – </e/> e </o/> – o programa estatístico *GoldVarb X*, dos 12 fatores elencados para a análise, triou 5 grupos fatores como determinantes de </e/> 4 grupos como influentes </o/>. Porém nos atemos nesse recorte da Dissertação a análise somente dos grupos comuns às duas variáveis descritos 4.1 onde apresentamos os resultados para o grupo de segmento seguinte de /e/ e /o/, 4.2 onde registraremos os grupos de fatores determinante do alteamento /e/ e /o/ de acordo com o grupo de amostra e no item 4.3 faremos uma breve discussão sobre os resultados obtidos

4.1. SEGMENTO SEGUINTE

O grupo de fatores comuns selecionados tanto para a aplicação do alteamento </e/> como de /o/ em Tucuruí é o segmento seguinte.

No caso de /e/, os dados revelam que as vogais com o peso .94, seguidas das consoantes dorsais .75 e depois das coronais com .52 favorecem o processo de alteamento de da referida variável, verificável na tabela 7. Já as consoantes bilabiais desfavorecem o processo de alteamento.

Fatores Segmento seguinte	Aplicação	%	P.R
(Q) labial imine~sia, subrivive~du)	5/54	9.3	.08
(D) coronal (istuda~tzi)	93/248	32.7	.52
(G) dorsal (pike~nu, sigu~du)	29/75	38.7	.75
(V) vogal (pasiax, siare~su,	3/5	60	.94
Total	130/418	31.1	

Tabela 7 - Segmento seguinte na aplicação do alteamento de </e/>.

Fonte: Elaborado pela autora

O gráfico 6 é um demonstrativo de que com exceção das consoantes bilabiais todos os seguimentos seguintes contribuem para o processo de alteamento em maior grau

como é o caso das vogais, em grau razoável como é o caso das dorsais ou um leve favorecimento como é a influência das coronais.

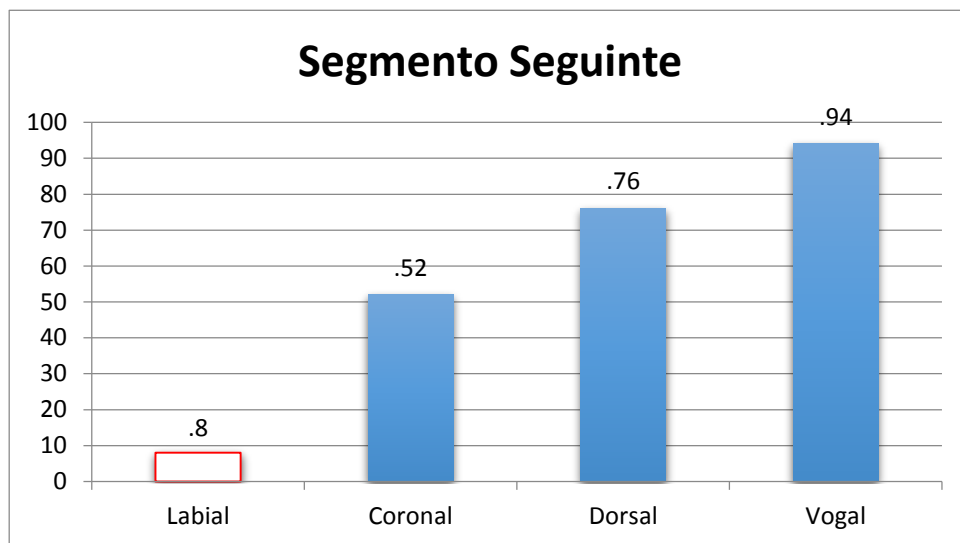


Gráfico 6 – Segmento seguinte na aplicação do alteamento de </e/>. Fonte: Elaborado pela autora.

Os índices probabilísticos do fator vogais seguintes corroboram com resultados de Oliveira (2007) em especial ao que contraria a previsão de Câmara Júnior (1969) que o afirmou que altas são as que mais favorecem a elevação das vogais médias pretônicas, principalmente quando esta é posterior fechada ambiente. Tanto quanto Oliveira (2007) no estudo em tela o contexto favorecedor do alteamento da vogal média pretônica são as vogais tônicas médias fechadas e abertas e não altas, conforme mostramos no gráfico 6 acima.

Em se tratando da variável /o/ tal qual na triagem de </e/>, o segmento seguinte também foi selecionado para aplicação de alteamento de </o/>, conforme tabela 8:

Fatores Segmento Seguinte	Aplicação	%	P.R
(Q) labial [kumex]	7/32	21.9	.45
(D) coronal [apuse~tadu]	11/89	12.4	.43
(G) dorsal [bukadu]	4/17	23.5	.68
(V) vogal [due~tjĩ]	5/8	62.5	.87
Total	27/146	18.5	

Tabela 8 - aplicação do fator seguimento seguinte para o alteamento de /o/ em Tucuruí
Fonte: Elaborado pela autora

Assim como na variação de /e/, são as vogais seguintes com peso relativo de .87,

seguidas das consoantes coronais com peso .68 que tem significativa influência sobre o processo de alteamento de /o/ no dialeto tucuruense. Já as labiais e as coronais desfavorecem o referido alçamento. Os mesmos resultados ainda podem ser visualizados no gráfico 7.

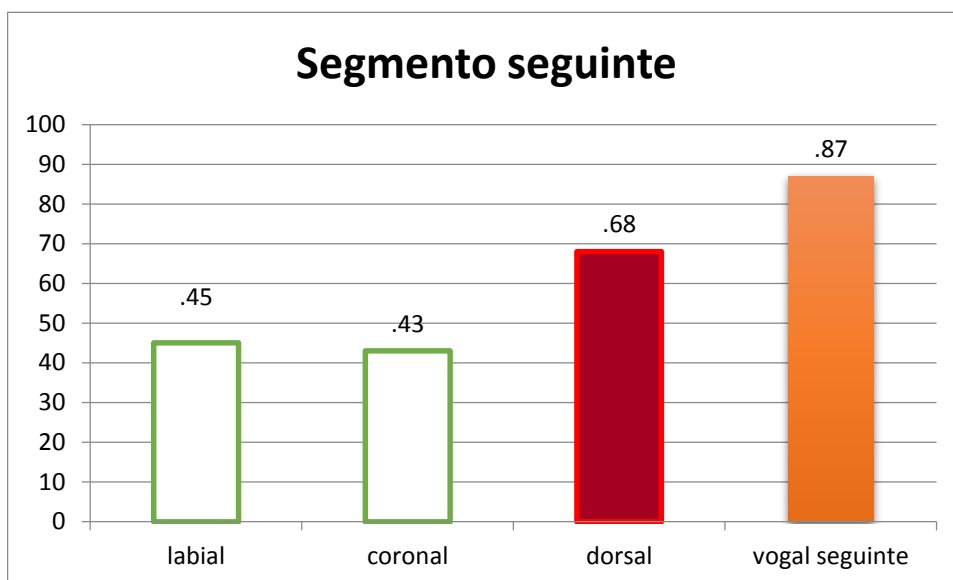


Gráfico 7 – influência do segmento seguinte no processo de alteamento de /o/ em Tucuruí
Fonte: Elaborado pela autora

Similar ao resultado da variação de /e/ os índices quantitativos do fator vogais seguintes apontam os mesmos resultados de Oliveira (2007) quando afirmou diferente de Câmara Júnior (1969) que são as vogais tônicas médias fechadas e abertas e não altas que favorecem o processo de alteamento, conforme mostramos no gráfico 7 acima. O *input* para o favorecimento das referidas vogais é de .87 peso relativo, seguido do significativo .68 da consoante dorsal para o referido alçamento de /o/. Entretanto vale registrar também semelhante inibição da labial e coronal para o processo alteamento. Fagundes (2015) em estudo sobre o abaixamento na fala dos maranhenses residentes há mais de vinte cinco anos em Belém encontrou um substantivo favorecimento da dorsal com .80 de peso relativo, e desfavorecimento da vogal com .20 de peso relativo. Pelos resultados parece possível afirmar que a dorsal tanto favorece o alteamento como o abaixamento em contexto seguinte.

4.1.2. GRUPO DE AMOSTRA

O grupo de amostra foi a variável extralinguística triada como importante para analisar o alteamento de /e/ e /o/ no vernáculo dos migrantes e de seus descendentes. Em se tratando de /e/ analisemos os resultados dispostos tabela 9:

Fatores Grupo de Amostra	Aplicação/Total	%	P.R.
(A) Ancoragem	100/196	33.8	.55
(C) Controle	30/92	24.6	.36
Total	130/418	31.1	

Tabela 9– Resultados do Grupo de amostra na aplicação d alteamento de </e/>.

Os resultados apresentados na tabela 9 é uma amostra quantitativa desse fator na aplicação da regra de alteamento de /e/. Os valores evidenciam o grupo de Ancoragem, ou seja, os migrantes maranhenses, como o grupo que se sobressai na aplicação do alteamento de </e/>, com peso relativo .55. Por outro lado, o grupo de controle, os descendentes maranhenses, nascidos em Tucuruí obteve .36 de peso relativo assinalando desfavorecimento do alteamento. Os mesmos resultados são bem visíveis no gráfico 8.

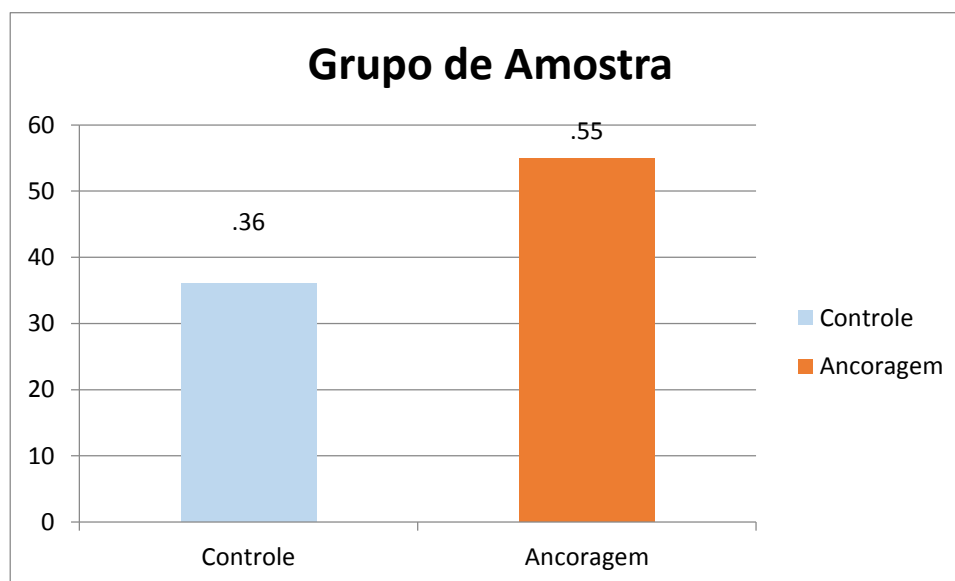


Gráfico 8 – Grupo de amostra na aplicação do abaixamento de </e/>. Fonte: Elaborado pela autora.

A imagem e os dados visualizáveis no gráfico 8 mostram o leve favorecimento do Grupo de Amostra composto pelos migrantes maranhenses residentes em Tucuruí para o processo de alteamento. Na mesma medida também informa o desfavorecimento da aplicação da variável na fala dos descendentes desses migrantes. Essa baixa produtividade da variável no Pará, segundo Nina (1991), Cassique et. al. (2009) Sousa

(2010), Cruz (2008), Cruz e Sousa (2012), Pereira (2013) Fagundes (2015) ocorre em desfavor da manutenção que é bem expressiva no subfalar amazônico.

Esse mesmo grupo foi selecionado pelo programa *goldvarb X*, como influente na flutuação </o/>. Tal qual ocorreu na triagem dos fatores influentes no alçamento de </e/> a variável grupo de amostra foi a única das variáveis sociais selecionadas como relevantes para explicar a aplicação de alteamento de </o/> no dialeto dos migrantes maranhenses residentes em Tucuruí e dos paraenses - seus descendentes. Os resultados do *imput* de /o/ para esse fator podem ser confirmados na tabela 10.

Fatores Grupo de Amostra	Aplicação	%	P.R
Ancoragem (migrantes)	23/96	24.0	.64
Controle (descendentes)	4/5	8.0	.30
Total			

Tabela 10 – Grupo de amostra na aplicação de alteamento de </o/> na fala dos migrantes maranhense

Fonte: Elaborado pela autora

Pelos números considerados na tabela 10 convém afirmar que o resultado para </o/> segue canônico ao encontrado para </e/> quanto ao grupo de amostra. Ou seja, é visível o processo de alteamento na fala dos migrantes maranhense com o peso relativo de .64 da mesma forma que é evidente o desfavorecimento da regra na fala de seus descendentes com peso de .34, conforme também percebe-se no gráfico 9:

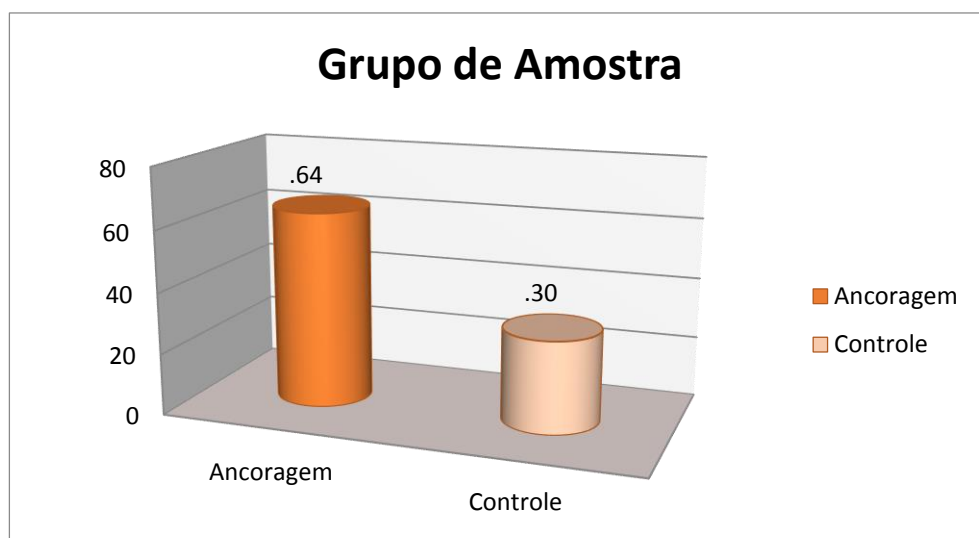


Gráfico 9: Grupo de amostra na aplicação de alteamento de </o/>

Fonte: Elaborado pela autora

A imagem dos dados visualizáveis no gráfico 9 mostra um distinto favorecimento do Grupo de Amostra na figura dos migrantes maranhenses residentes em Tucuruí para o processo de alteamento inversamente proporcional ao

desfavorecimento da mesma variável na fala dos descendentes desses migrantes. Sobre a questão como já citamos, Nina (1991), Cassique et. al. (2009) Sousa (2010), Cruz (2008), Cruz e Sousa (2012), Pereira (2013) Fagundes (2015) dizem que a falta de produtividade na fala dos migrantes é em função da produtiva manutenção localizado na fala dos paraenses.

4.3 DISCUSSÕES DOS RESULTADOS

Enfim, considerando 564 ocorrências triadas pelo programa *Goldvarb X* da fala da quantidade 10 informantes que corresponde a um recorte do *corpus* de 36 pessoas que constituem o grupo de Ancoragen – migrantes maranhenses – e grupo de controle – descendentes dos migrantes – desta pesquisa, encontramos que o alteamento das vogais médias pretônicas é favorecido pelos migrantes maranhenses.

Esse resultado aliado ao predomínio da manutenção é a evidência de perda da marca identitária linguística dos migrantes em decorrência do confronto com falantes das referidas variáveis linguísticas. O fato pode encontrar explicação no conceito de rede de BORTONIRICARDO (2011, p. 113) segundo quem os migrantes quando fazem parte da rede uniplex ou esparsa como é o caso dos informantes de Tucuruí, tendem a absorver a variação da classe dominante em detrimento da sua de origem.

Por isso, considerar o construto de grupo de referência conforme a pesquisadora faz todo sentido em pesquisa no qual se atestam o contato interdialetoal como foi a realizada em Tucuruí. Então se atesta a perda da marca dialetoal dos migrantes em favor do alteamento, mas sobretudo em função da manutenção que é recorrente no Pará conforme atestaram Rodrigues (2005) no município de Cametá; qual Dias et. al (2007) em Breves; Marques (2008), Campelo (2008), Coelho (2008) em Breu Branco; Campos (2008) em Mocajuba; Cruz et. al. (2008) em Belém, Cassique et. al (2009) em Breves, Souza (2010) e Cruz (2012) em Belém.

Fagundes (2015) que estudou o abaixamento em Belém do Pará verificou que a preferência pela manutenção pelo grupo de controle decorre em geral pelo preconceito contra o dialeto dos pais ou avós ou por questão de funcionalidade. Não registramos o fenômeno da hipercorreção em nossa pesquisa, portanto por hora apenas afirmamos que na fala dos descendentes dos maranhenses o processo de alçamento é improdutivo em favor do fenômeno da manutenção.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na pesquisa em tela, procurou-se descrever o fenômeno de alteamento das vogais médias pré-tônicas na fala dos maranhenses residentes em Tucuruí á luz dos parâmetros sociolinguísticos da teoria quantitativa Laboviana (1972) além de considerar ainda como aporte teórico os conceitos de Bortoni-Ricardo (1985) sobre o conceito de redes e de grupo de referência. A escolha do município inquirido se resume ao fato de fazer parte da zona 3 mapeado por Cassique (2009) onde o fluxo migratório foi intenso nas décadas de 70 a 90. Já a escolha do grupo alvo, no caso os maranhense encontra respaldo na quantidade majoritariamente registrada pelo IBGE (2010) de todos os migrantes que foram para Tucuruí.

A escolha do fenômeno foi por pressupormos que os migrantes devido o tempo de residência e o contato com falantes de outras variedades dialetais teriam perdido sua marca identitária linguística no caso o abaixamento de [E] e [O], em favor do alteamento, já que foi a segunda variante encontrada como a mais produtiva considerando o resultado de /e/. Assim também apostamos que os descendentes não apresentariam em sua variedade linguística como significativa a mesma marca dos pais e avós, tal qual constatado.

Sendo assim os dados encontrados em Tucuruí na fala de 10 informantes, de um total 36 informantes, apontaram que o percentual 40,% de ocorrência de [e] das 418 e 64,6% de [o] das 146 representam a supremacia das variantes de manutenção sobre as demais variáveis, mas sobretudo sobre o alteamento de /o/ tal qual vem ocorrendo como regra na maioria dos dialetos paraenses estudados. O resultado responde a questão norteadora desta pesquisa sobre qual seria a variante de maior prestígio no dialeto de Tucuruí resultante do contato interdialeto entre migrantes maranhenses e falantes nativos do município.

As 564 ocorrências estudadas à luz dos procedimentos metodológicos do Vozes da Amazônia demonstraram que a presença da regra [i] </e/ e [u] </o/ em posição pré-tônica no português do dialeto em questão tem baixo índice de uso, principalmente quando se trata de /o/, conforme registra o inexpressivo percentual de 14,3 da referida variável. Também /e/ embora registre 31,1 de índice probabilístico não garante o predomínio da regra.

Dos 9 grupos selecionados pelo programa para a aplicação da regra de alteamento, 5 referem-se a /e/ e que no caso são 3 linguísticos : o grau de nasalização da tônica , o segmento precedente e seguinte e 2 sociais: faixa etária e grupo de amostra.

Os outros 4 dizem respeito a variação de /o/ dos quais 3 são linguísticos: Vogal contígua, segmento seguinte, tipo de rima e 1 social: grupo de amostra.

Considerando os resultados fornecidos pelo programa quantitativo *goldvarb X* chegamos às seguintes conclusões:

✓ De acordo com os dados probabilísticos está confirmada a hipótese de perda da marca dialetal dos migrantes maranhense – o abaixamento das médias como também se confirma o não uso da marca dialetal dos migrantes pelos descendentes. Além disso, está refutada a hipótese de alteamento na fala dos migrantes já que a variável predominante no dialeto é a manutenção no vernáculo tucuruense. Atribuímos tal variação ao tempo de residência dos migrantes maranhenses na localidade, há mais de vinte e dois anos, e a rede de relações porque tanto os migrantes quanto os descendentes fazem parte da rede uniplex que segundo Bortoni-Ricardo (2011, p. 113): “...pessoas com redes esparsas e uniplex estão relativamente mais expostas à influência das normas de prestígio e, conseqüentemente, mais propensas a mudar seus hábitos de fala na direção do código padrão”.

Considerando as duas variáveis verificamos que:

✓ A variável social de grupo de amostra foi triada para </e/> e </o/>, entretanto, o alteamento é presente na fala do grupo de ancoragem e não do grupo de controle que por sinal faz uso da manutenção.

✓ O grupo segmentos seguintes atuam tanto em /e/ como em /o/ da seguinte forma:

a) Ambas as médias são influenciadas em ordem de importância pelas vogais e depois glotais.

b) As dorsais influenciam a variação apenas de /e/, portanto elas desfavorecem a regra em /o/.

c) As labiais desfavorecem a aplicação da regra tanto em /e/ como em /e

Por fim, a análise das demais variáveis aqui não contempladas encontra-se na versão qualificação dessa dissertação.

6. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BERTONI, RICARDO, Estella Morris. **Do Campo para a Cidade: estudo sociolinguístico de migração e redes sociais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

BISOL, Leda. **Harmonização vocálica: uma regra variável**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1981.

BISOL, Leda (org). **Introdução a Estudos de Fonologia do Português Brasileiro.**

Porto

Alegre: EDIPURCRS, 1996.

CALLOU Dinah; MORAES, João Antônio; LEITE, Yonne. As Vogais Orais Um Estudo Variacionista. In: CASTILHO, Ataliba T. de; ABAURRE, Maria Bernadete M. **Gramática Do Português Culto Falado No Brasil: A Construção Fonológica Da Palavra.** São Paulo: Contexto 2013.

CÂMARA JR., J. M. **Estrutura da língua portuguesa.** 20. ed. Petrópolis: Vozes, [1969]1991.

_____. 1953. **Para o Estudo da Fonêmica Portuguesa.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2008

CAMPELO, Maria Madalena. **A Variação das Vogais Médias Anteriores no Português Falado no Município de Breu Brando (PA): Uma Abordagem Variacionista.** Belém: UFPA/ILC/FALE, 2008 (Trabalho de Conclusão de Curso em Letras).

CAMPOS, Benedita M. do S. Pinto. **O alteamento vocálico em posição pretônica no português falado no Município de Mocajuba-Pará,** 2008. Dissertação (Mestrado de Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pará, Belém: Orientador: Regina Célia Fernandes Cruz.

CASSIQUE, Orlando. et al. Variação das vogais médias pré-tônicas no português falado em Breves (PA). In: HORA, D. (Org.). **Vogais no ponto mais oriental das Américas.** João Pessoa: Ideia, 2009. p.163-184.

COELHO, M. L. **A variação das vogais médias posteriores pretônicas no português falado no município de Breu Branco (PA):** uma abordagem variacionista. 2008. 47f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Pará, Belém.

CRUZ, R. et al. **Alteamento vocálico das médias pretônicas no Português falado na Amazônia Paraense.** SIMPÓSIO SOBRE VOGAIS DO PORTUGUÊS BRASILEIRO, 2, 2009, Minas Gerais. Anais... Belo Horizonte, UFMG, 2009.

_____. **Apagamento das vogais médias pretônica no português da Amazônia paraense: a quarta variante.** SIMPÓSIO SOBRE VOGAIS DO PORTUGUÊS BRASILEIRO, 3, 2011, Rio Grande do Sul. Anais... Porto Alegre, 2011.

DIAS, M. As vogais médias pretônicas nas capitais da Região Norte do Brasil. 2012. 110 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Pará, Belém.

FAGUNDES, Giselda da Rocha. **O abaixamento das Vogais médias Pretônicas em Belém/Pa: um estudo variacionista sobre o dialeto do migrante maranhense frente ao dialeto falado em Belém/Pará.** Dissertação de Mestrado, Belém do Pará: UFPA, 2015.159 f.

FERREIRA, Jany Éric Queirós. **O abaixamento das médias pretônicas no português falado em Aurora do Pará – PA: uma análise variacionista.** 2013. 194 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Pará, Belém.

FREITAS, Simone Negrão de. **As Vogais Médias Pretônicas no Falar da Cidade de Bragança. Dissertação de Mestrado, Belém do Pará: UFPA, 2013.**

IBGE. Censo 2010. Disponível em: <www.censo2010.ibge.gov.br>. Acesso em: 10 de Setembro de 2013.

LABOV, W. **Language in the inner city.** Philadelphia: University Press, 1972.

MARQUES, L. C. **Alteamento das vogais médias pré-tônicas no português falado no município de Breu Branco (PA): uma abordagem variacionista.** 2008. 94 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal do Pará, Belém.

NINA, Terezinha. **Aspectos da Variação Fonético-fonológica na Fala de Belém.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1991.

RAZKY, Abdelhak; LIMA Alcides Fernandes de; OLIVEIRA Marilúcia Barros de. **As Vogais Médias Pretônicas no Falar Paraense.** SIGNUM: Estud. Ling., Londrina, n. 15/1, p. 293-310, jun. 2012

RODRIGUES, D.; ARAÚJO, M. **As vogais médias pretônicas / e / e / o / no português falado no município de Cametá/PA – a harmonização vocálica numa abordagem variacionista.** Cadernos de Pesquisa em Linguística, Variação no Português Brasileiro. Porto Alegre, v.3, p.104-126, nov. 2007.

SILVA NETO, S. **Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil.** 4. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1957.

SILVA, Tais Cristófar. **Fonética e Fonologia do Português: roteiro de estudo e guia de exercícios.** 10.ed. São Paulo: Contexto. 2014.

O “DUPLO VOCABULÁRIO”: UM ESTUDO SOBRE VARIAÇÃO LEXICAL NA LÍNGUA APURINÃ (ARUÁK)

Autora: Bruna Lima-Padovani

Orientador: Sidney da Silva Facundes

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo apresentar o andamento da pesquisa que vem sendo realizada em âmbito de mestrado, na qual me proponho a fazer um levantamento sociolinguístico do léxico da língua Apurinã (Aruák) buscando descrever e analisar os processos envolvidos na formação das variantes e seu papel na formação das variedades dessa língua. Apurinã é uma etnia indígena e uma língua minoritária, falada em comunidades que se localizam às margens de vários afluentes do rio Purus, no Sudoeste do Estado do Amazonas. Os dados utilizados neste trabalho foram coletados *in loco* entre os anos de 2013 e 2015, junto a várias comunidades Apurinã, e complementam dados de pesquisas anteriores (FACUNDES 2000, BARRETO 2007 e BRANDÃO 2006). O estudo se articula no quadro teórico-metodológico da sociolinguística variacionista (LABOV, 2008 [1972]), da linguística de *corpus* (BIBER, CONRAD e REPPEN, 1988) e da linguística histórica (CAMPBELL, 1999), além de conceitos da semântica lexical (CRUSE, 2000), e especialmente aqueles advindos da Semântica Cognitiva (LAKOFF e JOHNSON, 1980). Os casos de variação lexical tratados aqui envolvem principalmente a nomenclatura de fauna e flora que constituem o fenômeno do “duplo vocabulário” (uso extensivo de duas ou mais formas para designar um mesmo referente em um domínio específico do léxico) presente na língua.

Palavras-Chave: Variação; Duplo Vocabulário; Apurinã

ABSTRASCT

This study aims to present the progress of the research being carried out in the context of a Masters of Arts degree, in which I propose to make a sociolinguistic survey of the vocabulary of the Apurinã language (Arawak), trying to describe and analyze the processes involved in the formation of the variants and their role in the formation of varieties of that language. Apurinã is an indigenous ethnic and a minority group, whose language is spoken in communities that are located on the shores of several tributaries of the Purus River in the Southwest part of the state of Amazonas. The data used in this study were collected *in situ* between the years 2013 and 2015, with a number Apurinã communities, and complement previous research data (FACUNDES 2000, BARRETO 2007 and BRANDÃO 2006). The study follows the theoretical and methodological framework of variationist sociolinguistics (Labov, 2008 [1972]), corpus linguistics (BIBER, CONRAD and REPPEN, 1988) and historical linguistics (CAMPBELL, 1999), as well as important concepts of the fields of lexical semantics (CRUSE, 2000), especially those with a special role within Cognitive Semantics (LAKOFF and JOHNSON, 1980). Cases of lexical variation treated here mainly involve the naming of the flora and fauna terms that make up the "dual vocabulary" phenomenon (extensive use of two or more ways to designate a same referent in a specific area of the lexicon) in this language.

Key-Words: Variation; Double Vocabulary; Apurinã

INTRODUÇÃO

O presente trabalho compreende um recorte da dissertação de mestrado (em andamento) intitulado “Levantamento sociolinguístico do léxico Apurinã e sua contribuição para o conhecimento da cultura e história Apurinã (Aruák)”, vinculado ao projeto: Passado e presente de povos Aruák: O poder dos Apurinã e Manchineri na Amazônia Ocidental e Paresi na Amazônia Central.

A pesquisa em questão objetiva fazer um levantamento sociolinguístico do léxico da língua Apurinã (Aruák) buscando descrever e analisar os processos envolvidos na formação das variantes e seu papel na formação das variedades dessa língua. De maneira geral, pretendemos investigar os processos envolvidos na variação associada ao uso de uma ou mais formas lexicais para designar o mesmo referente - fenômeno rotulado de "duplo vocabulário". Objetivando determinar como está se dando tal fenômeno na língua, que envolve principalmente a nomenclatura de fauna e flora.

O artigo está organizado em cinco seções, além da introdução. Na primeira apresentaremos os subsídios teóricos necessários ao desenvolvimento deste trabalho; na segunda, os objetivos e hipóteses da pesquisa; na terceira, encontra-se a metodologia empregada; na quarta, são apresentados alguns resultados preliminares; na quinta, tecemos uma breve conclusão acerca do trabalho exposto.

RECORTE TEÓRICO

Nesta seção apresento de forma breve os três construtos teóricos que balizam esta pesquisa, são eles: a Sociolinguística Variacionista; a Semântica Lexical; e a Semântica Cognitiva.

Considerando que a atividade humana da linguagem se caracteriza pela constante variação e pela mudança linguística, podemos considerar que vários são os fatores que influenciam no uso de variantes distintas dentro de uma comunidade de fala. Em geral, sempre há algum elemento, se não linguístico, sociocultural que determina a escolha que os falantes fazem de uma forma ou estrutura. A conjugação entre esses dois aspectos tem sido foco de interesse da *Sociolinguística Variacionista*, que tem como um dos seus princípios o pressuposto de que a variação linguística constitui fenômeno universal e presume a existência de padrões de uso das formas linguísticas alternativas denominadas variantes.

A abordagem variacionista firmou-se nos Estados Unidos em meados do século XX com a liderança de William Labov (1966, 1972b). A perspectiva variacionista

procura, basicamente, verificar de que modo fatores de natureza linguística e extralinguística estão correlacionados ao uso de variantes nos diferentes níveis da gramática de uma língua, assim como compreender de que modo a variação é regulada. A abordagem variacionista baseia-se em pressupostos teóricos que permitem observar as regularidades e a sistematicidade por trás do aparente “caos” da comunicação.

Segundo Meyerhoff (2006) o interesse principal da *Sociolinguística Variacionista* é desvendar como a heterogeneidade, ou seja, a variação linguística, se organiza, se localiza, além de descrever, regional e socialmente, as variedades de uma língua. Além disso, ela procura demonstrar como uma variante se implementa ou desaparece da língua.

Segundo Mollica (2013), podemos descrever as variedades linguísticas a partir de dois parâmetros básicos: a variação geográfica e a variação social. A primeira está relacionada às diferenças linguísticas distribuídas no espaço físico. A segunda, por sua vez, está ligada a um conjunto de fatores de natureza extralinguística relacionados à identidade dos falantes e à organização sociocultural da comunidade de fala, por exemplo, classe social, idade, sexo, situação ou contexto social e etc. Assim, tradicionalmente, concebe-se uma ecologia linguística do ponto de vista horizontal, com a formação de comunidades geográficas com base em marcadores regionais; e, do ponto de vista vertical, com gerações de padrões por meio de indicadores sociais.

Alkmim (2007) comenta que podemos observar a coexistência de um conjunto de variedades linguísticas; entretanto, essa coexistência não se dá no vazio, mas no contexto das relações sociais organizadas e fortemente marcadas por motivações emanadas da própria estrutura sociocultural de cada comunidade.

Fasold (1996) julga também importante observarmos que as variantes não estão associadas exclusivamente a um grupo ou outro. Um determinado grupo pode usar uma variante com relativa frequência, podendo reconhecer uma outra forma. O contato entre falantes de comunidades distintas favorece a entrada de uma nova forma linguística dentro de uma comunidade de fala. Trudgill (1980, *apud* FASOLD, 1996) exemplifica isso citando jovens que deixam a comunidade onde nasceram para viverem, por um ou dois anos, em uma cidade diferente e, depois de algum tempo, voltam para o lugar de origem. Segundo esse autor, a introdução de uma inovação linguística em um ‘ponto central’ por falantes jovens que se movem geograficamente é uma das questões na análise da variação.

Em Apurinã é comum membros de uma comunidade migrarem para outras comunidades. Nesses casos, eles levam as variantes de uma comunidade para outra, fazendo com que diversas variantes que, supostamente, tiveram origem em uma comunidade específica, possam co-ocorrer em várias outras comunidades. Consideramos importante descobrir a origem de cada uma dessas variantes, procurando verificar, nos dados, informações que possam indicar nas comunidades as variantes das quais o falante tem domínio ativo, ou seja, aquelas que ele utiliza no dia-a-dia e aquelas que são apenas conhecidas, mas não usadas, ou seja, pertencentes ao domínio passivo.

Ao examinarmos detalhes da variação dialetal devemos dar atenção especial às unidades lexicais, pois, são nas informações lexicais, mais do que em qualquer outro domínio da gramática de uma língua que está parte do conhecimento da realidade e da categorização das experiências dos indivíduos. Diante disso, buscamos também na *Semântica Lexical* base para explicarmos os fenômenos que envolvem a formação do léxico e a diversidade dialetal da língua Apurinã.

A *Semântica Lexical* consiste em um estudo do significado sistemático, das conexões entre lexemas, e da estrutura relacionada ao significado interno de lexemas individuais. Segundo Fromkin e Rodman (1993), unidades básicas de significação constituem o vocabulário, ou o léxico de uma língua. A criação do léxico envolve processos de cognição da realidade e categorização das experiências que circundam o falante. Desse modo, a informação lexical parte do conhecimento da realidade que ocasiona a criação de novas palavras a todo momento, que por sua vez gera a diversidade nas línguas naturais.

O léxico afigura-se como uma fonte onde vamos buscar meios para nomeação dos inventos surgidos em consequência do avanço tecnológico, do progresso material e sociocultural. Biderman (2001) define o léxico como uma parte da língua que configura a realidade extralinguística e conserva o saber linguístico da humanidade. Isto é, o léxico é a janela através da qual um povo vê o mundo. Ou seja, o léxico envolve o saber interiorizado, por parte dos falantes de uma comunidade linguística, acerca das propriedades lexicais das palavras e o seu “poder” de representação da cultura.

O léxico possibilita recriar formas que vão denominar objetos, animais, plantas e as coisas que compõem o quadro cultural de um povo. Estamos, frequentemente, criando novas palavras, ampliando ou restringindo os referentes de uma dada palavra para expressar novas ideias. As palavras são definidas umas em relação às outras. Por isso, na própria estruturação do sistema lexical, elas estabelecem diversos tipos de

relações entre si. Estas relações lexicais, em geral, são conduzidas pelas figuras de linguagem, tais como: sinonímia, hponímia/hiperonímia, polissemia, metáfora, metonímia entre outras. As duas últimas são instrumentos essenciais para compreendermos os fenômenos que subjazem a variação lexical da língua Apurinã.

Em função disso, como proposta de análise, inscreve-se também a *Semântica Cognitiva*. Um dos traços que diferencia a *Semântica Cognitiva* diz respeito a importância atribuída aos processos de metáfora e metonímia. Este campo de pesquisa recebeu um enorme impulso com o surgimento da teoria de mapeamentos conceituais (LAKOFF E JOHNSON 1980, LAKOFF 1987, LAKOFF E TURNER 1989).

A tese básica de Lakoff e Johnson (1980) sobre metáfora é que a sua função nos permite interpretar conceitos abstratos em termos de conceitos familiares e de experiências cognitivas cotidianas; ou seja, a metáfora está presente em toda parte e é essencial na linguagem e no pensamento. Nesse sentido, a compreensão de mundo passa a ser vinculada à concepção da metáfora, uma vez que grande parte dos conceitos básicos, como tempo, quantidade, estado e ação, além dos conceitos emocionais, como raiva e amor, são compreendidos metaforicamente. Isso evidencia o importante papel da metáfora na compreensão do mundo e da cultura.

Segundo Lakoff e Johnson (1980), a metáfora é, essencialmente, um mecanismo que envolve a conceptualização de um domínio de experiência em termos de outro. O entendimento da metáfora se daria por meio de buscas de similaridades entre termos comparados. Para cada metáfora, é possível identificar um domínio-fonte (aquele a partir do qual conceitualizamos alguma coisa metaforicamente) e um domínio-alvo (aquele que desejamos conceitualizar). Para os autores, o domínio-fonte implica propriedades físicas e áreas relativamente concretas da experiência; por sua vez, o domínio-alvo tende a ser mais abstrato ou mais específico, dependendo da situação.

Segundo Lakoff e Johnson (1980), as relações feitas entre os domínios (fonte e alvo) são conduzidas por um mapeamento metafórico em que o domínio-fonte é estruturado por um modelo proposicional ou uma imagem esquemática. O mapeamento é tipicamente parcial; mapeia a estrutura do domínio-fonte para uma estrutura correspondente no domínio-alvo. Os domínios fonte e alvo são representados estruturalmente por esquemas de contentores, e o mapeamento é representado por um esquema de fonte-caminho-meta

Por sua vez a metonímia é definida como deslocamento de significado, no qual uma palavra que normalmente é utilizada para designar determinada entidade passa a

designar outra. De acordo com Lakoff e Johnson (1980), metonímia é um fenômeno da referência indireta em que um signo linguístico substitui ou identifica outro referente. Para definir metonímia, além de outros tipos de referência indireta (metáfora e/ou ironia) clássicos retóricos a definem como uma troca de nomes para as coisas que estão intimamente relacionadas ou juntas.

Lakoff e Turner (1989) sugerem que a projeção metonímica envolve só um domínio, fator que a distingue da metáfora, que se dá entre dois domínios. Croft (1993 *apud* FERRARI, 2011) afirma que a “metonímia promove o realce de um domínio específico no âmbito de um domínio-matriz complexo e abstrato”. Portanto, a metonímia coloca em destaque a informação relevante à caracterização enciclopédica do domínio-matriz em um determinado contexto.

OBJETIVOS E HIPÓTESES DA PESQUISA

Como mencionamos anteriormente, o principal objetivo deste trabalho é fazer um levantamento sociolinguístico do léxico da língua Apurinã buscando descrever e analisar os processos envolvidos na formação das distintas variedades dessa língua. O levantamento contemplará um número extenso de variáveis socioculturais (tais como sexo, idade, familiaridade, proveniência, etc.) de falantes da língua. Pretendemos identificar todos os casos de variantes lexicais que compõem o “duplo vocabulário” na língua Apurinã, principalmente no que concerne à nomenclatura de fauna e flora. Descreveremos e analisaremos, portanto, os fatores (linguísticos e extralinguísticos) que motivam o uso de duas ou mais formas lexicais para nomear o mesmo referente.

Outro objetivo deste trabalho é verificar de que modo o contexto histórico, as migrações e o contato com outros povos influenciam na formação das variantes e no processo de categorização dos nomes em Apurinã.

Esperamos também explicar algumas inferências acerca da organização mental ou cultural que os falantes têm de certos elementos da fauna e flora, com base no fato de o “duplo vocabulário” apresentar uma coerência semântica construída a partir das relações metafóricas, metonímicas e pragmático-funcionais que motivam nomear dois referentes distintos com a mesma forma. Diante disso, lançamos a hipótese de que há uma rede semântica interligando referentes distintos no léxico Apurinã.

ORIENTAÇÕES METODOLÓGICAS

Os instrumentos metodológicos utilizados nesta pesquisa incluíram um levantamento sociolinguístico que se baseia no modelo de análise dos estudos variacionistas, nos métodos da linguística de *corpus* e nos métodos da linguística histórica (método histórico-comparativo).

Primeiramente, fizemos a constituição do *corpus* a partir da verificação do banco de dados eletrônico da língua Apurinã no programa computacional FLE¹

¹ (*Fieldworks Language Explorer*), organizado pelo Sidi Facundes e seus alunos, com arquivos de áudios com dados lexicais e de vídeos coletados por Facundes ao longo de 25 anos, e transcritos com o auxílio do programa computacional ELAN. As informações extraídas dessas fontes revelam um número significativo de casos concretos de variação lexical que foram suficientemente confirmadores da realidade do uso do “duplo vocabulário” em Apurinã.

Assim, elaboramos uma lista de palavras que constava inicialmente com 120 termos de fauna e flora, apresentando formas variantes para designar o mesmo conceito. Essa lista foi construída com base nos resultados das pesquisas anteriores citadas acima, e atualizada e expandida com base nos dados coletados em nossa pesquisa inicial. Em seguida, partimos para o trabalho de campo com o intuito de expandir e verificar os dados já coletados, além de investigar os fatores motivadores da ocorrência do fenômeno de “duplo vocabulário”.

Fizemos também uso de dados históricos da língua Apurinã. Foram considerados informações de estudos anteriores que indicam a tendência de alguns itens lexicais estratificarem em contextos específicos de uso (LIMA e FACUNDES, 2012).

Utilizamos também, sempre que possível, dados de outras línguas Aruák com o intuito de identificar possíveis itens lexicais compartilhados entre Apurinã e as outras línguas da mesma família. Piro e Inãpari foram as línguas comparadas com Apurinã, pois são as línguas geneticamente mais próximas de Apurinã (BRANDÃO e FACUNDES, 2007). Os dados de Piro e Inãpari utilizados na comparação proveem de um banco de dados comparativos organizado por Brandão e Facundes (2007).

RESULTADOS PRELIMINARES

Nesta seção, apresentaremos de forma breve alguns resultados preliminares desta pesquisa.

¹O FLE¹ é um programa de distribuição gratuita produzido pela International Society of Linguistics (autora, antes conhecida como Summer Institute of Linguistics)

Variação Lexical e o Duplo Vocabulário

Os casos de variação lexical tratados aqui envolvem principalmente os termos de fauna e flora que constituem o “duplo vocabulário” da língua Apurinã. Um exemplo disso seria a forma como os Apurinã nomeiam o conceito ‘cipó de tracuá’. O mesmo conceito pode ser chamado de *tũnytsa* ou de *katxipukyrytsa* (*katxipukyry* ‘formiga’ + *tsa* nome classificatório para coisas finas e alongadas). A distinção entre os elementos desse par de nomes é que enquanto o primeiro é mais comumente usado no dia-a-dia, o segundo aparece em contextos mais restritos. A forma *katxipukyrytsa* está relacionada à função que o cipó exerce para as formigas. Segundo relatos dos consultores, as ‘formigas’ utilizam o cipó para construir sua casa. Essa forma costuma ser usada quando os falantes desejam enfatizar essa propriedade do ‘cipó de tracuá’. Portanto, o fenômeno de “duplo vocabulário” ocorre quando os falantes desejam dar ênfase a uma propriedade específica do elemento em questão.

Diante de exemplos, como o exposto acima, verificamos que algumas unidades do léxico Apurinã são atualizadas em um discurso particular, resultado de uma construção sociocultural e uma escolha feita pelo falante, de acordo com a necessidades da situação de comunicação – única e singular. O contexto passa a interagir na escolha que os falantes Apurinã fazem de determinadas formas linguísticas. Tal fato, torna claro que o contexto de uso orienta na construção do significado de determinados itens lexicais. Nota-se também que as unidades lexicais que constituem o que denominamos “duplo vocabulário” fazem parte de um sistema organizado em rede em que diferentes elementos da cultura Apurinã se relacionam.

Observamos que o “duplo vocabulário” apresenta uma coerência semântica construída a partir das relações metafóricas, metonímicas e pragmático-funcionais que motivam nomear dois referentes distintos com a mesma forma. Tal coerência sugere haver uma rede semântica interligando referentes distintos no léxico Apurinã, revelando assim traços da visão de mundo dos falantes. Essas relações evidenciam o quanto a interação é significativa no processo de formação das variantes linguísticas. De fato, ela desempenha papel fundamental nos atos comunicativos, visto que a língua se concretiza a partir do ambiente contextual de realização e da mesma forma que os organismos se integram para interagirem no meio. Ou seja, a realidade é um *continuum*, os limites entre os elementos são definidos pelo observador, em outras palavras, pelos falantes da língua Apurinã

A seguir, apresentaremos os fatores que operam para a existência das variantes lexicais que constituem o “duplo vocabulário”.

Fatores Motivadores

Durante o processo de identificação e análise dos dados identificamos alguns fatores que motivam os falantes a usarem termos distintos para designar um mesmo conceito. Tais fatores envolvem:

(i) Propriedades Sociolinguísticas - tais como:

- **Distribuição Geográfica:** que é representada por aquelas formas que têm suas variantes distribuídas em comunidades distintas. A seguir, apresentamos um exemplo para ilustrar esse tipo de variação.

Exemplo 1): ‘japó’ (*iãpiri* ~ *pukuru*)

O conceito ‘japó’ é reconhecido em algumas comunidades por *iãpiri*, mas como *pukuru* em outras.

- **Faixa Etária:** que é representada por variantes distintas usadas em um mesmo espaço por indivíduos de faixa etárias diferentes.

Exemplo 2): ‘sucurijú’ (*kiãty* ~ *kapinhuty*)

O conceito ‘sucurijú’ é reconhecido pelos mais velhos por *kiãty* e por *kãpinhuty* pelos mais jovens.

(ii) Propriedades histórico-semântico-pragmáticos - que envolvem a presença de:

- **Formas Arcaicas:** os arcaísmos envolve o emprego de expressões ou vocábulos que deixaram de ser usados ou que são raros num determinado estado da língua. Em Apurinã os arcaísmos voltam a ser empregados por falantes idosos, em músicas e em narrativas tradicionais, o que leva à estratificação do uso desses itens lexicais. Ou seja, as palavras não desaparecem totalmente da língua e o vocábulo atual e o “velho” coexistem, ainda que com distribuições assimétricas de uso. Os arcaísmos são por vezes, “restaurações” de uma linguagem antiga.

Exemplo 3): ‘castanha do Brasil/Pará/Amazônia’ (*mithathakury* ~ *maky*)

A distinção entre os elementos desse par de nomes é que enquanto o primeiro é mais usado no dia-a-dia, o segundo aparece apenas na narrativa da criação do universo Apurinã como sendo o termo original.

- **Criação de Neologismos:** quase todos os neologismos criados em Apurinã partem de estruturas semânticas que podem ser consideradas como empréstimos apenas de significado. Portanto, neologismos em Apurinã constituem-se de formas já existentes, mas usadas com novos significados. Estas são motivadas principalmente por metáfora e metonímia. Abaixo apresentaremos exemplos de neologismos em Apurinã.

Exemplo 4): ‘carneiro’ (*sutyawĩthe ~ manhitawĩthe*)

A distinção na formação dos elementos desse par de nomes é que o primeiro parte do termo *suty* ‘veado roxo’ + *awĩte* ‘chefe’; já o segundo parte dos termos *manhiti* ‘veado da capoeira’ + *awĩte* ‘chefe’

- **Princípios de Categorização pelos quais são criadas as nomenclaturas para a fauna e flora Apurinã:** o processo de denominação da nomenclatura de fauna e flora Apurinã não implica apenas uma simples associação entre elementos e palavras, mas consiste na formação de um sistema de compreensão construída a partir de sua propensão em associar um símbolo a uma representação mental que leva em consideração padrões comportamentais, funcionais e características físicas. Tais padrões se diferenciam da taxonomia científica que se constitui apenas das similaridades e diferenças físicas dos elementos (CRUSE, 2001). Verificamos em Apurinã a ocorrência de pares com sentidos descritivos vs. sentidos não descritivos para a terminologia de fauna e flora, o que influencia diretamente na formação das variantes lexicais na língua.

Exemplo 5): ‘quatipuru roxinho’ (*ãkiti tikakiẽriike ~ axipitiri*)

A forma *ãkiti tikakiẽriike* está relacionada ao aspecto da barriga do animal, a qual tem pintas que se parecem com as pintas da onça pintada; por isso essa forma recebe o mesmo nome da onça. Portanto, a motivação de usar o nome que normalmente designa 'onça' (*ãkiti*) para designar também 'quatipuru roxinho' é o mapeamento de propriedades físicas da 'onça' (domínio fonte) a propriedades físicas da barriga do

quatipuru (domínio alvo). O que caracterizaria um processo de metáfora. Outro dado interessante acerca desse item é que um dos consultores Apurinã relatou também que esse animal se alimenta dos dejetos da onça e por isso esse animal receberia o mesmo nome da onça. Nesse caso, teríamos um processo de variação cuja motivação é reforçada pelos padrões metonímicos entre os dois elementos, — o fato de o 'quatipuru' alimentar-se dos dejetos produzidos pela 'onça'; ou seja, o conceito 'quatipuru' seria nomeado pelo nome do animal que produz o alimento que ele costuma consumir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve por objetivo apresentar um panorama da pesquisa que vem sendo desenvolvida sobre a língua Apurinã. A referida pesquisa tem como foco descrever os processos envolvidos na formação da variação associada ao uso extensivo de duas ou mais formas lexicais para designar o mesmo referente em um domínio específico do léxico da língua a fim de fornecer informações necessárias para a compreensão de como o “duplo vocabulário” se constitui e se comporta na língua Apurinã.

Os resultados preliminares sugerem que o fenômeno do “duplo vocabulário” existente na língua Apurinã é de natureza complexa, pois se constitui a partir de propriedades sociolinguísticas (distribuição geográfica e faixa etária), e das relações semântico-pragmáticas que envolvem a presença de formas arcaicas (usadas predominantemente em narrativas tradicionais ou por falantes idosos) vs. formas contemporâneas (usadas no dia-a-dia pelos jovens), diferentes estratégias de criação de neologismos, e dos princípios de categorização (da taxonomia indígena tradicional) pelos quais são criadas as nomenclaturas para a fauna e flora.

Esse tipo de pesquisa pode ser relevante para a teoria linguística servindo como material de referência a ser usado nos estudos sobre a língua, a família Aruák, assim como à área de estudos sobre variação linguística em línguas indígenas brasileiras - uma área de pesquisa ainda bastante incipiente no País. Daí a importância de se investigar o fenômeno de “duplo vocabulário” presente na língua Apurinã. Sendo assim, a pesquisa justifica-se por sua relevância, no que concerne a carência de estudos na área e por sua importância para o conhecimento da língua Apurinã e para os estudos sobre variação em línguas indígenas brasileiras.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Ana Paula B. **Dicionário da Língua Apurinã**. Belém, 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Língua Portuguesa). Departamento de Letras e Literaturas Vernáculas, Universidade Federal do Pará, Belém.
- BARRETO, Érica Lúcia. **Variação em Apurinã: Aspectos Linguísticos e Fatores Condicionantes**. Tese de mestrado. Universidade Federal do Pará. Belém: 2007.
- CRUSE, Alan. **Meaning in Language: An Introduction to Semantics and Pragmatics**. Oxford Linguistics. New York, 2000.
- CRUSE, Alan. **Lexical Semantics**. Oxford Linguistics Press. New York, 2001.
- FACUNDES, Sidney da S. **The Apurinã (Arawak) Language of Brazil**. SUNY-Buffalo: Tese de Doutorado. 2000
- FROMKIN, Victoria e RODMAN, Robert. **Introdução à Linguagem**, trad. port. de Isabel Casanova, Coimbra, Livraria Almedina. 1993
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors We Live By**. Chicago and London: The University of Chicago. 1980
- LAKOFF, George. **Women, Fire, and Dangerous Things**. Chicago: The University of Chicago. 1987
- LAKOFF, George; TURNER, Mark. **More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor**. Chicago: University of Chicago Press. 1989
- LIMA, Bruna Fernanda S. **Variação, Mudanças e o “Duplo Vocabulário” na Língua Apurinã (Aruák)**. Belém, 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Língua Portuguesa). Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém.
- MEYERHOFF, Miriam: **Introducing Sociolinguistics**. Routledge: Taylor & Francis e-Library. New York, 2006
- MOLLICA, Maria Cecilia. **Fundamentação Teórica: Conceituação e Delimitação**. In: MOLLICA, Maria Cecilia; BRAGA, Maria Luiza (org.). **Introdução à Sociolinguística: O Tratamento da Variação**. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2013. P 9-14

**A CONSTRUÇÃO DE UMA UNIDADE DE ANÁLISE DISCURSIVA EM
TORNO DA PRÁTICA PROPAGANDISTA DO GOVERNO DO PARÁ:
CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS NA DELIMITAÇÃO DE
CORPUS EM AD.**

Autor: Diego Bezerra¹

Orientadora: Fátima Pessoa²

RESUMO: Este trabalho evidencia a composição de uma unidade de agrupamento textual para análise do funcionamento da prática político-propagandista do Governo do Pará. Trata-se um gesto metodológico que reflete a tentativa de deixar visível a relação entre textos – ou gêneros discursivos/cena genérica – e tipos de discurso como orienta Maingueneau (2008b). Tem por objetivo apresentar a apreensão da superfície simbólica da comunicação oficial como unidades tópica conforme postulados de Maingueneau (2015). O estudo se apoia em um *corpus* de 52 filmes digitais de propaganda elaborados pela técnica de *motion graphics* que resultam da junção de uma base linguística (oral e ortográfica) e de outra imagética.

Palavras-chave: prática discursiva; unidade tópica; propaganda; Governo do Pará.

ABSTRACT: This paper points out the composition of a textual grouping unit to analyze the operation of political and propagandist practice of the Government of Pará. This methodological gesture reflects the attempt to leave visible the relationship between texts - or genres/generic scene - and types of discourse as suggests Maingueneau (2008b). It aims to present the apprehension of the symbolic surface of the official communication as topical units as postulates of Maingueneau (2015). The study is based on a *corpus* of 52 digital propaganda films produced by the motion graphics technique that result from the addition of a linguistic basis (oral and spelling) and other imagery.

Keywords: discursive practice; topical units; propaganda; Government of Pará.

INTRODUÇÃO

A partir da base conceitual que vem sendo desenvolvida por Maingueneau, a reflexão em torno das *práticas discursivas* pelo escopo da AD aponta para a compreensão do discurso como uma ação que se estabelece por meio de um *continuum* social e textual regido em todos os seus planos materiais por uma semântica global

¹ **Diego BEZERRA.** Universidade Federal do Pará (UFPA)
diegomnbecerra@gmail.com

² **Fátima PESSOA.** Universidade Federal do Pará (UFPA)
fpessoa37@gmail.com

peculiar. Tem-se, na verdade, este conceito delineado em Maingueneau (2008a, p. 136) como um evento histórico que se efetiva como uma junção “entre aspectos textuais e não-textuais”. Trata-se da emergência de uma identidade discursiva atravessada por outros discursos de maneira regulada desde os primeiros movimentos de sua constituição (SOUZA-E-SILVA, 2013). É, justamente, por meio desta dinâmica de gênese discursiva que se vai desenhando um discurso por meio de uma semântica particular. Isto aponta para o fato de que qualquer região discursiva não se constitui ao acaso e de forma autônoma, mas dentro do jogo das relações interdiscursivas.

1. A relação entre as noções de prática discursiva e unidades de agrupamento textual

O conceito de prática discursiva expressa o funcionamento de dada regionalização discursiva dentro das relações interdiscursivas. A plasticidade desta noção capital para AD permite que o analista “fotografe” o movimento de produção de sentidos circunscrito a determinada comunidade discursiva. Deste modo, este conceito pode ser pensado como uma formulação que expressa a lógica de funcionamento dos “espaços de regularidade enunciativa” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 15), cujas especificidades são notadas pela amarração semântica entre uma ordem linguística e uma ordem social. Assim sendo, o percurso teórico desenhado por meio dos estudos de Maingueneau aponta para a compreensão do discurso como evento institucional. A perspectiva deste autor pode ser delineada de modo preciso pela seguinte proposição: a prática discursiva é o resultado da imbricação semântica irreduzível entre aspectos textuais (face linguística) e não-textuais (face social) em determinada zona de regularidades de sentidos (MAINGUENEAU, 2008a; 2008b). A existência de um discurso como unidade histórica se dá a perceber, desta maneira, como *continuum* social-textual dentro das relações interdiscursivas.

Para ilustrar esse raciocínio, pode-se partir das análises do próprio Maingueneau (2008a) que delinea, com base em um *corpus* empírico de textos postos em circulação na França do século XVII, dentro das fronteiras do campo discursivo religioso católico, duas práticas discursivas que visam à dominância deste campo: o discurso humanista devoto e o discurso jansenista. Nas fileiras destes dois discursos encontram-se filiações diversas entidades como escolas, associações, seminários, confrarias, famílias etc. Nestas entidades, que podem ser classificadas como comunidades de discurso,

estabelecem-se rotinas de produção de textos por enunciadores qualificados dentro das restrições do esquema semântico ao qual estão incorporados. Evidencia-se, portanto, que tais rotinas de produção verbal estão calcadas no “laço semântico essencial entre um funcionamento institucional e um discurso” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 127).

Interpõe-se nesse contexto teórico a questão do método que permite a apreensão de uma *prática discursiva* como zona delimitada para fins de análise. Considerando-se as orientações metodológicas de Maingueneau (2008b; 2015) para tal finalidade, é importante observar que as possibilidades de agrupamento textual, em função de princípios enunciativo-discursivos destacados pelo analista, resultam em unidades de análise diferenciadas. Deste modo, verifica-se que uma prática discursiva pode ser metodologicamente “capturada” em sua superfície textual por meio de agrupamentos de textos em *unidades tópicas* e *unidades não tópicas*, as quais evidenciam obliquamente a ordem social que lhe é pressuposta, isto é, agrupamentos de enunciadores dentro da mesma rede semântica sociologicamente caracterizável. Uma prática discursiva, sob esta perspectiva metodológica, pode ser entendida como um movimento de produção de sentidos condicionado pelo posicionamento socialmente marcado de populações de enunciadores.

Conforme Maingueneau (2008b) tais unidades de análise, resultantes do processo de agrupamento textual baseado em características estruturais, designam, na ótica da pesquisa, uma identidade discursiva em particular. Desta maneira, o recorte de uma realidade discursiva em unidades de análise orienta metodologicamente a construção de *corpora* por meio das restrições semânticas as quais um texto está submetido. O estabelecimento de um *corpus* em AD, ordenado a partir de uma problemática discursiva dada, é operacionalizado, portanto, em estruturas de agenciamento textual *tópicas* e *não tópicas* que são definidas, segundo Maingueneau (2015), a partir de categorizações sociais ou discursivas. Segundo o autor, se os agrupamentos refletirem categorias pré-estabelecidas pelas práticas sociais, ou seja, categorias familiares, trata-se de uma unidade *tópica*. No entanto, se o agrupamento for definido pelos próprios pesquisadores a partir de um mesmo princípio que perpassa várias unidades pré-recortadas, trata-se de uma unidade *não tópica*. Assim sendo, estas duas unidades de análise discursiva podem, ainda, ser subcategorizadas da seguinte forma:

- (i) **Unidades tópicas territoriais:** esta categoria constitui-se como um recorte feito na discursividade a partir de espaços já predelineados, reconhecíveis em setores de atividade da sociedade. O princípio de base desta unidade é o agrupamento de gêneros que se estabelecem por meio de duas lógicas: do copertencimento a um mesmo aparelho institucional e de dependência a um mesmo posicionamento (MAINGUENEAU, 2008b). Assim sendo, os discursos observados como unidades tópicas territoriais possuem certa estabilidade do ponto de vista da emergência social, tais como partidos, empresas, hospitais etc.
- (ii) **Unidades tópicas transversas:** esta categoria reflete um recorte discursivo a partir da perspectiva de registros languageiros que caracterizam discursos não facilmente observáveis. Deste modo, tais discursos podem ser mensurados por critérios linguísticos, funcionais e comunicacionais. Assim, observa-se o “discurso cômico”, “o discurso de divulgação”, “o discurso didático” etc. Trata-se, na verdade, de uma categoria classificatória de base estrutural que apreende os textos em uma perspectiva linguístico-comunicacional (MAINGUENEAU, 2008b).
- (iii) **As formações discursivas:** constituem-se como categoria não-tópica do discurso e não possuem fronteiras pré-estabelecidas. Trata-se, de fato, de um discurso não relacionado diretamente por um aparelho institucional específico. Mas, de um discurso apreendido a partir de fronteiras longitudinais pelo pesquisador. Para corroborar tal perspectiva, Maingueneau (2008b) afirma que os *corpora* que identificam este tipo de recorte são constituídos por um conjunto de textos de vários aparelhos, registros e gêneros discursivos, de modo que suas fronteiras são estabelecidas pelo pesquisador baseado em “saberes e normas de argumentação partilhadas pelas comunidades de pesquisadores” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 20). Nesse sentido, os textos que configuram as formações discursivas são diversificados em sua base (enunciativa, funcional e comunicacional), entretanto, unificados em certo nível (MAINGUENEAU, 2008b).
- (iv) **Os percursos:** estas unidades não-tópicas são constituídas por rede de unidade de diversas ordens (lexicais, proposicionais, fragmentos de textos). Não se trata, entretanto, de uma análise puramente linguística,

mas de uma análise de discurso calcada na observação de materiais lexicais ou textuais extraídos do interdiscurso, sem a intenção de construir tipologias discursivas. Um exemplo de um percurso é, por exemplo, a retomada ou as transformações de uma mesma fórmula em uma série de textos (MAINGUENEAU, 2008b).

Por meio deste enfoque teórico-metodológico sobre a face textual do discurso, tem-se uma espécie de aproximação da especificidade do funcionamento palpável do discurso enquanto *continuum* social-textual. Este enfoque estabelece, diante das materialidades simbólicas selecionadas para análise, uma espécie de “trabalho arqueológico”, não no sentido restrito de estudar algo já extinto, mas de verificar a relação entre vestígios textuais e o sistema de restrição semântica que lhe é prévio.

2. A organização dos dados: espaço discursivo e configurações genéricas

Orlandi (2012), ao discutir questões referentes aos princípios e procedimentos da AD, afirma que os agrupamentos de dados são orientados objetivamente pelas questões de pesquisa, as quais devem ser formuladas com base em noções discursivas apropriadas. Assim sendo, para a composição do *corpus* desta pesquisa parte-se primeiramente da noção de prática discursiva, por meio do qual se pode orientar o recorte de superfícies simbólico-enunciativas em unidades tópicas e unidades não tópicas. Estes dois modos de composição de *corpora* revelam um gesto metodológico que se volta cada vez mais a conferir organicidade aos estudos inscritos na agenda da AD. Gesto que pretende conferir “um estatuto mais claro [...] as categorias sobre as quais a análise do discurso trabalha” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 16). Este movimento metodológico de agrupamento de textos para compor dado *corpus* reflete uma tentativa deixar visível a relação entre textos – ou gêneros discursivos/ cena genérica – e tipos de discurso como orienta Maingueneau (2008b; 2015).

Diante do exposto, para apresentar a configuração do presente *corpus* a partir da rede conceitual da AD, faz-se necessário demarcá-lo enquanto unidade de agrupamento textual representativa do fenômeno discursivo que se almeja explicar. Esta atitude está implicada pela projeção de um dispositivo de análise que subsume a passagem da superfície linguística para o processo discursivo no qual se pretende verificar as evidências da subjetividade na superfície da língua. Desta forma, o aporte teórico de

Maingueneau (2008b; 2015) acerca da demarcação de unidades discursivas de análise (tópicas e não-tópicas) oferece suporte para o ordenamento do dispositivo da análise, pois a delimitação do *corpus* configura-se como o primeiro trabalho de análise. Para tanto, Orlandi (2012) orienta que todo dispositivo de análise construído pela pesquisa, perpassando pelo ordenamento dos dados, desenvolve-se mediado pela teoria (ORLANDI, 2012). O procedimento de organização dos dados em AD se volta a uma maneira empírica de se enquadrar discursivamente grupos de textos diante da qualificação das questões de pesquisas, que mediadas pela teoria visam compreender fenômenos da discursividade.

A formatação de unidades de análise discursiva representativas da face textual de quaisquer práticas discursivas obedece a critérios que decorrem dos princípios teóricos da AD, frente à questão e os objetivos da pesquisa. Em decorrência disso, Orlandi (2012, p. 66) assevera ser a formação de um *corpus* “um movimento de compreensão que se sustenta em uma primeira etapa de análise”, onde se apreende o objeto linguístico como elemento em uma cadeia semântica. A classificação e agrupamento de textos de um *corpus* como unidade tópica ou não-tópica no emaranhado do interdiscurso é resultado de um primeiro tratamento de análise superficial do material simbólico coletado. A percepção de um conjunto de textos como decorrente de uma determinada rede semântica é uma operação executada pelo analista que, imbuído de sua base teórica, observa as rotinas de produção e circulação dos sentidos na sociedade. Observa-se, assim, que a construção do *corpus* em AD já possui seu marco inicial mediado pela análise no qual intervém a teoria a todo o momento. Ele é delimitado a partir de coordenadas teóricas que permitem notar a geografia dos discursos no interior do universo discursivo. Para tanto, estabelece-se um dispositivo teórico-analítico que persegue o registro das práticas discursivas, enquanto lógica do funcionamento que enlaça em uma identidade discursiva uma ordem textual e uma ordem social, haja vista que, segundo Maingueneau (1997), a enunciação de um discurso pressupõe uma comunidade, um grupo específico sociologicamente caracterizável.

Com o propósito de corresponder às expectativas que norteiam esta pesquisa, constitui-se este *corpus* considerando a proposição de Maingueneau (2008b) segundo a qual a seleção dos dados deve se dar por um saber histórico preliminar sobre textos que permitirá a visualização de certo espaço de regularidades discursivas a ser descrito e interpretado para confirmar ou infirmar as hipóteses da pesquisa.

Desta forma, a qualidade da problemática, dos objetivos e das hipóteses de uma pesquisa particular em AD – regidos por saberes partilhados pela comunidade de pesquisadores – impõe os critérios de agrupamento dos textos que formatam o *corpus* sob o qual a análise se aprofundará. Decorre deste fato a afirmação de Maingueneau (2008b) segundo a qual a delimitação das unidades de análise discursiva seja uma configuração original do analista, evitando-se uma abordagem meramente especular da relação entre o agrupamento de textos e sua tipologia discursiva. Neste sentido, Orlandi (2012, p. 64) afirma que embora a análise não seja objetiva, ela deve “ser o menos subjetiva possível, explicitando o modo de produção de sentidos dos objetos em observação”. Mediante o aporte teórico do atual estado de arte da AD, Maingueneau (2008b) declara que é necessário que justificar explicitamente a construção do dispositivo de leitura de discurso, apoiando-se em princípios e técnicas que regulam esse tipo de atividade hermenêutica.

Assim, ao serem selecionados em função de uma problemática forjada pelos construtos teóricos da AD, os dados deste trabalho não são entendidos como meras ilustrações, mas como “fatos de linguagem com sua memória [e] sua espessura semântica” (ORLANDI, 2012, p. 63). Neste prospecto de enquadramento de dados empíricos (superfície simbólica) em um processo discursivo particular, a seleção dos textos para a composição do *corpus* desta pesquisa obedece a critérios de ordem enunciativo-discursiva que evidenciam, em função dos seus objetivos e hipóteses, uma prática restrita de produção de sentidos: a propaganda de governo do Estado do Pará.

Deste modo, para agrupar e sequenciar textos para o *corpus* consideram-se os seguintes critérios:

- a. As materialidades simbólicas devem estar inscritas no mesmo espaço discursivo, ou mais precisamente devem ser produções textuais identificadas pelos setores de atividades da sociedade como pertencentes a um mesmo espaço de prática discursiva localizável social e cronologicamente.
- b. As materialidades simbólicas devem possuir as mesmas configurações genéricas, entendidas como tipos relativamente estáveis de enunciados (BAKHTIN, 1997) em dada situação de comunicação; ou seja, textos cuja cena genérica esteja diretamente vinculada à prática discursiva que se conforma com o espaço de discurso assumido neste estudo.

Por meio da articulação entre os conceitos da AD que cimentam este trabalho, apresentar-se-á na seguinte subseção o agrupamento e o sequenciamento dos dados efetuados de acordo com as duas diretrizes acima. Em linhas gerais, pretende-se uma visão orgânica dos textos selecionados que, ao serem frequentados analiticamente, possam revelar pelas lentes da teoria um espaço de discurso singular, assim como implicações de posicionamento. Valendo-se, pois, destes critérios com o intuito de balizar a passagem da superfície linguística para o processo discursivo, espera-se compor um conjunto de textos que possa ser classificado como uma unidade de análise discursiva original nos termos de Maingueneau (2008b). Além do mais, é importante considerar neste processo de agrupamento que o texto não é o objeto final de sua explicação, ele é assumido, segundo Orlandi (2012, p. 72), “como [elemento] que permite ter acesso ao discurso”. Logo, cada texto a ser analisado é entendido como “rastros de um discurso no qual a fala é encenada” (MAINGUENEAU, 2010, p. 205)

Mediante a explicitação formal dos critérios que balizam a constituição do *corpus* desta pesquisa, a seleção de dados é operacionalizada em torno de dois eixos: espaço de discurso em que tais textos são produzidos e seus aspectos comunicacionais. O primeiro eixo, de natureza mais reflexiva, permite a remissão dos textos à determinada rede sentidos, isto é, a certas zonas de restrição semântica que formatam práticas discursivas. O segundo eixo, de natureza mais prática, permite, em decorrência do primeiro, o sequenciamento dos textos a partir de um ponto de vista sociológico: normas associadas aos gêneros de discurso (MAINGUENEAU, 2010).

3. O espaço discursivo de recorte dos dados

Pelo primeiro eixo, pode-se propor a partir das explorações das propriedades globais dos campos da política e da propaganda uma delimitação hipotética de um espaço de discurso singular que resulta da convergência dos sentidos de dois campos discursivos: a atividade de propaganda governamental. Ao se observar as propriedades gerais destes dois campos, tal espaço de agenciamento de sentidos que resulta no processo de enunciação da propaganda governamental se atualiza em diversas práticas discursivas da política dos estados democráticos e sociais sob a égide de distintas entidades da governança pública: municípios, estados e federação. Para conferir maior precisão ao critério que visa configurar o *corpus* deste trabalho em relação à determinada rede de sentido, assume-se como espaço discursivo a propaganda de

governo do Estado do Pará em uma situação de enunciação determinada no tempo: a gestão desta esfera de governo pelo PSDB no período de 2011 a 2014. A apreensão desta prática discursiva pela rede teórica da AD, mediante sua lógica de funcionamento textual e social, pode ser delimitada para fins analíticos como um espaço discursivo singular.

Será possível, deste modo, atendendo aos critérios para a seleção dos dados, realizar efetivamente análises em torno da cena de enunciação e do *ethos* discursivo patentes à prática de propaganda de governo do Estado do Pará, fenômenos discursivos por meio dos quais os sujeitos da instância política manifesta sua visão de mundo.

Sob a perspectiva desta primeira diretriz, identifica-se, portanto, o espaço discursivo onde os textos da propaganda de governo do Estado do Pará são geridos por grupos filtrados pelas coerções de uma semântica global que desenha a geometria de uma prática discursiva intrincada entre o setor da política de estado democrático e social e o da propaganda enquanto sistema englobado pelo setor da comunicação midiática. A partir do trabalho do interdiscurso, estes setores de atividades interagem no espaço público social mantendo relações de dependência/autonomia, onde são preservadas as finalidades que lhe são próprias (CHARAUDEAU, 2013a).

O *corpus* desta pesquisa, observadas as condições de existência dos textos em um espaço discursivo apreensível por critérios teóricos, se constitui por filmes digitais de propaganda governamental do Estado do Pará veiculados entre os anos de 2011 a 2014, período correspondente à administração do PSDB. Vislumbrado como um agrupamento de textos elaborados sob os mesmos parâmetros comunicacionais, este *corpus* pode ser classificado como uma unidade tópica de análise discursiva, pois se estabelece no interior de fronteiras “pré-recortadas pelas práticas sociais [e] se articula em torno da categoria de gênero do discurso, entendido [...] como dispositivo de comunicação sócio-historicamente determinado” (MAINGUENEAU, 2015, p. 66). Objetivamente, este agrupamento reflete a trajetória enunciativa da propaganda oficial do Governo do Estado do Pará. Trajetória esta que permite ao sujeito da instância cidadã interpretar tais textos oficiais de modo peculiar, conferindo-lhes sentido por meio de um contexto acional híbrido tangenciado simultaneamente pelo dizer da política e pelo dizer da propaganda.

4. Configurações genéricas dos dados em situação de comunicação

Conforme o segundo eixo proposto nesta pesquisa para organização dos dados, é possível sequenciá-los observando a situação de comunicação por meio da qual eles se instituem sem perder de vista seu contexto de emergência discursiva. Neste sentido, Possenti (2009, p. 154), afirma o caráter relativo entre uma zona de identidade discursiva e as materialidades sógnicas que lhe são atribuíveis: “o texto [faz] parte da própria discursividade, na medida em que um discurso, em decorrência de sua semântica global, parece preferir certos gêneros a outros”. Assim, a situação de comunicação de um gênero de discurso decorre de parâmetros que se estabelecem conforme as necessidades do discurso como propõe Maingueneau (2010). Trata-se de uma superfície textual (enunciados verbo visuais) historicamente determinada que é produzida observando as mesmas normas comunicacionais.

Pode-se dizer, deste modo, que as práticas de propaganda governamental assumem configurações genéricas prototípicas, preferindo determinadas instituições de fala a outras. No caso particular da propaganda de governo do Estado do Pará, destacam-se os filmes digitais de propaganda elaborados pela técnica de *motion graphics* que resultam da junção de uma base linguística (oral e ortográfica) e de outra imagética.

Para conferir maior direcionamento aos propósitos desta pesquisa, a partir do segundo eixo operacionalizou-se, em função de sua rápida difusão midiática, uma seleção de filmes digitais de propaganda governamental, etiquetados como anúncios ou peças de propaganda. Trata-se de um gênero discursivo que mobiliza cifras milionárias³ e que possui grande alcance comunicacional em função da popularização dos modernos suportes midiáticos como a televisão, o rádio e a internet.

A identificação dos filmes de propaganda do *corpus* resultou em um espelho de dados sequenciados de acordo com categorias pré-estabelecidas nos setores de atividade da comunicação social, tais como denominação da campanha de propaganda, número de registro da campanha, título/versão do filme, data de registro do filme e assunto roteirizado.

REFERÊNCIAS

³ Conforme números do Portal da Transparência (2010), o Governo do Estado do Pará pagou aproximadamente R\$ 58 milhões com despesas de serviços de comunicação à Agência Griffó entre os anos de 2011 a 2014.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 161-306.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. Tradução Ângela M. S. Corrêa. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013a. 283 p.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015. 192 p.

_____. Situação de enunciação e cena de enunciação em análise do discurso. In: _____. **Doze conceitos em análise do discurso**. Tradução Nelson Barros da Costa. São Paulo: Parábola, 2010. p 199-207.

_____. **Gênese dos discursos**. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008a. 184 p.

_____. Unidades tópicas e não-tópicas. In: **Cenas da enunciação**. Tradução Cecília P. de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola, 2008b. p. 9-24.

_____. **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 1997. 198 p.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 10. ed. Campinas, SP: Pontes, 2012. 100 p.

POSSENTI, Sírio. Observações sobre o interdiscurso. In: _____. **Questões para analistas do discurso**. São Paulo: Parábola, 2009. p. 153-168.

PORTAL DA TRANSPARÊNCIA [Internet]. Pará, BR: Governo do Estado do Pará, 2010 [citado em 2015 Ago 10]. Disponível em: http://www.transparencia.pa.gov.br/?q=consultar_despesas

SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília. Discursividade e espaço discursivo. In: FIGARO, Roseli (Org.). **Comunicação e Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2013, p. 99-1.

VOGAIS MÉDIAS PRETÔNICAS NO PORTUGUÊS DA AMAZÔNIA PARAENSE: O DESVOZEAMENTO COMO QUARTA VARIANTE

Autora: Giselda da Rocha Fagundes
Orientadora: Regina Célia Fernandes Cruz

RESUMO: O presente trabalho integra o Projeto Vozes da Amazônia e trará o exame do fenômeno de desvozeamento das vogais médias pretônicas na fala de informantes do município de Belém, tendo como ponto de partida a ocorrência de desvozeamento observada por Cruz (2013), em seu estudo de cunho variacionista, sobre as vogais médias pretônicas no português falado em Belém. O desvozeamento, de forma geral, compreende a perda do traço sonoro ou vozeado de um som, em resultado da sua situação contextual (CRYSTAL, 1988). O objetivo central é verificar se o desvozeamento é uma variante das vogais médias pretônicas do Português falado na Amazônia Paraense, assim como o alteamento, a manutenção e o abaixamento. Os dados serão obtidos por meio de dois protocolos diferentes de coleta de dados: a) um teste de projeção de imagens; e b) a leitura em voz alta de um texto sobre futebol, de um total de 100 (cem) informantes da cidade de Belém. A estratificação social adotada será a mesma utilizada para as descrições sociolinguísticas: Faixa Etária, Nível de Escolaridade e Sexo.

Palavras-Chave: Variação Linguística; Desvozeamento; Vogais médias pretônicas; Português da Amazônia.

1. INTRODUÇÃO

O projeto Norte Vogais, ao qual este Projeto de Pesquisa está vinculado, faz parte do projeto Nacional PROBRAVO¹, e tem como objetivo principal analisar acusticamente o sistema vocálico átono do Português Brasileiro (PB) falado no estado do Pará. O projeto já conta com *corpora* de cinco variedades locais: Belém – BE0 – (CRUZ, 2011; CRUZ; COSTA; SILVA, 2012); Cametá – BE4 –; Mocajuba – BE5; Bragança – BE3 – e Barcarena – BE6 – (SOUZA, 2015).

Apesar de o objetivo inicial do estudo acústico empreendido sobre o sistema vocálico do português falado na Amazônia paraense compreender a descrição das três

¹ Para conhecer melhor o projeto, consultar o site <http://relin.letras.ufmg.br/probravo>

variantes das vogais médias – /e/ e /o/ – pretônicas tradicionalmente identificadas na literatura sobre o assunto, a saber: alta ([i]/[u]), média ([e] e [o]) e baixa ([E] e [O]), durante o trabalho de segmentação, tratamento e análise acústica dos dados da variante linguística de Belém (BE0), detectou-se a ocorrência de uma quarta variante no nível acústico: o desvozeamento de vogais médias pretônicas.

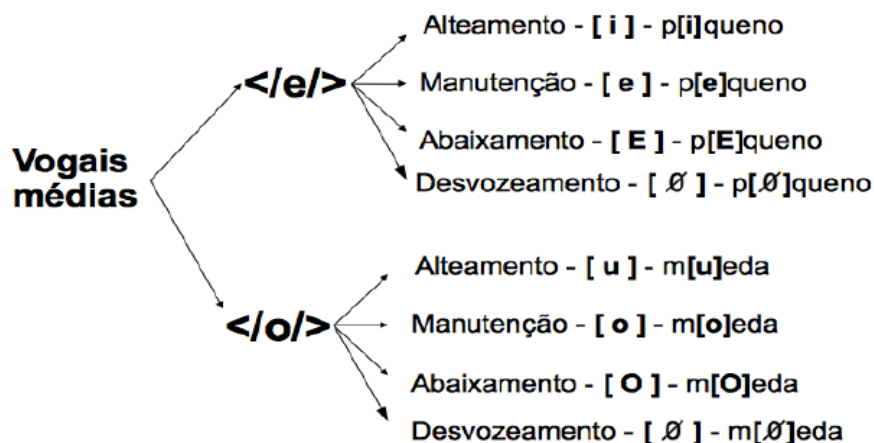


Fig. 1 – Variantes das vogais médias pretônicas, objeto de estudo do projeto Norte Vogais. Fonte: Adaptado de Cruz (2012b, p. 952)

A mesma ocorrência de desvozeamento foi observada por Fagundes (2015), em seu estudo de cunho variacionista, sobre as vogais médias pretônicas no português falado em Belém, que busca explicar quais os fatores linguísticos e extralinguísticos que favorecem o uso de determinada variante, no caso o abaixamento, em detrimento de outras, alteamento e manutenção, uma vez que, os informantes foram estratificados em: grupo de ancoragem, formado por migrantes maranhenses com mais de 50 anos e que residem em Belém a mais de 25 anos; e os descendentes do grupo de ancoragem que nasceram em Belém, ou migraram para Belém muito novos, e que possuem entre 20 e 30 anos.

Embora Fagundes não siga o mesmo procedimento metodológico dos estudos empreendidos pelo Projeto Norte Vogais, uma vez que não usa tomada de medidas por não analisar medidas acústicas, no decorrer da segmentação de seu corpus composto por narrativas de experiência pessoal de 20 informantes, observou-se que em determinados vocábulos ocorre o desvozeamento das médias pretônicas.

Assim como ocorreu em Cruz (2013), não se tinha a deia da existência de tal fenômeno, principalmente envolvendo as pretônicas, uma vez que, como afirmamos, a metodologia de coleta de dados é diferente. Tanto o *corpus* quanto os demais procedimentos metodológicos não previam o tratamento de vogais desvozeadas. Por essa razão, quando os dados foram “emergindo” no *corpus*, eles foram descartados para que se pudesse proceder a metodologia.

Todavia, a quantidade de dados de vogais desvozeadas e o fato de quase todos os vocábulos registrarem uma ocorrência ou outra, chamou a atenção e se resolveu, então, verificar mais de perto, e com maior sistematicidade. Portanto, os dados não foram eliminados, mas reservados para uma exploração futura, assim como fez CRUZ (2013).

O desvozeamento, de forma geral, compreende a perda do traço sonoro ou vozeado de um som, em resultado da sua situação contextual (CRYSTAL, 1988). No Português Brasileiro o único trabalho que descreve este fenômeno nas postônicas é o de Menezes (2012), contudo tem-se registro do fenômeno de desvozeamento vocálico em muitas línguas do mundo, em especial no japonês (FUJIMOTO, 2004; HAN, 1962; HIRAYAMA, 2009; HIROSE, 1971; JUN; BECKMAN, 1993; KONDO, 1997; MAEKAWA; KIKUCHI, 2005; SHIRAIISHI, 2003; TSUCHIDA, 1997; YOSHIOKA, 1981).

Com a contribuição dos estudos de Menezes (2012) e a partir dos dados coletas por CRUZ, 2011; CRUZ; COSTA; SILVA, 2012 e FAGUNDES, 2015, levantamos a hipótese de que há uma quarta variante das vogais médias pretônicas do Português falado na Amazônia Paraense: o desvozeamento.

O fato de o desvozeamento de vogais ser um fenômeno amplamente estudado em outras línguas naturais, tendo-se o japonês como destaque, nos motivou a proceder a uma descrição completa do fenômeno no *corpus* do projeto. Outra motivação vem da escassez de estudos sobre o tema no PB, tendo-se, até o presente momento, conhecimento do trabalho de Menezes (2012) e de Cruz (2013), além da presente pesquisa. Entretanto, o objeto desse estudo é um pouco diferenciado, uma vez que Menezes (2012) estuda as vogais átonas finais, enquanto o nosso centro de interesse compreende as pretônicas, o que torna esta pesquisa inédita e de grande relevância para os futuros estudos sobre as pretônicas no Brasil.

2. UMA REVISÃO SOBRE O ASSUNTO

O desvozeamento, de forma geral, compreende a perda do traço sonoro ou vozeado de um som, em resultado da sua situação contextual (CRYSTAL, 1988). Vogais desvozeadas podem ser definidas como vogais articuladas com a glote aberta, em configuração semelhante àquela encontrada na articulação de consoantes não vozeadas. O desvozeamento vocálico pressupõe que as vogais sejam articuladas com ausência de vibração glotal (GREENBERG, 1990, p. 80).

Gordon (1998) resalta que o desvozeamento ocorre geralmente como variação alofônica de vogais plenamente vozeadas, ou seja, sem contraste fonêmico. Fatores como altura e duração da vogal, tipo de consoante adjacente, tonicidade, acento prosódico e velocidade de fala contribuem para a ocorrência do desvozeamento vocálico (GORDON, 1998; CHITORAN & MARSICO, 2010).

Apesar de pouco comuns nas línguas do mundo (CHO, 1993; GORDON, 1998), vogais desvozeadas são observadas em línguas tipologicamente distintas como o japonês (HASEGAWA, 1999), o turco (JANNEDY, 1995), o coreano (MO, 2007) e o lezguiano (CHITORAN & BABALIYEVA 2007; CHITORAN & ISKAROVS, 2008). Observam-se o desvozeamentos vocálico também em línguas românicas, tais como o francês metropolitano (TORREIRA & ERNESTUS, 2010; SMITH, 2003), o francês do Quebec (CEDERGREN, 1985) e o espanhol andino (DELFORGE, 2008a, 2008b).

Sobre o japonês, em relação aos fatores prosódicos que condicionam o desvozeamento vocálico, Tsuchida (1997) mostra que o desvozeamento é inibido em fronteiras de palavras. Tal resultado indica que a posição da vogal na palavra ou na frase é fator relevante no processo de desvozeamento. Além disso, a posição final de palavras e a compressão decorrente da alta velocidade possibilita a sobreposição de gestos que provocam o desvozeamento (GORDON, 1998; SUGITO, 1982; MAEKAWA, 1990; SATO, 1989).

Para Smith (2003), a associação de desvozeamento com a proeminência distingue francês parisiense de outras línguas e dialetos que têm a vogal desvozeada. Em muitos outros idiomas, ela ocorre em ambientes prosodicamente fracos. Por exemplo, o desvozeamento no grego Moderno ocorre em vogais átonas (DAUER 1980), e em Português Europeu é também limitado a vogais altas, e para posições pré-pausa e não acentuadas (LAVER, 1994; CRUZ, FERREIRA, 1999). No dialeto franco-canadense de Quebec, vogais altas podem ser desvozeadas em meio de palavras quando são átonas (WALKER, 1984; DECHAINED, 1991), especialmente se rodeadas, também, por segmentos surdos (OUELLET *et al*, 1999).

Gordon (1998) apresenta um inventário de 55 línguas em que ocorrem vogais ditas não modais, denominação que inclui o desvozeamento. A partir da análise dos fenômenos fonéticos e fonológicos nas línguas em questão, o autor levanta uma série de características em comum, nesses idiomas, que levariam à articulação de vogais sem o vozeamento. Segundo o autor, os fatores que desencadeariam o desvozeamento são de caráter articulatorio e prosódico, atingindo sobretudo as vogais átonas.

Há uma citação ao desvozeamento de vogais no português brasileiro, no qual, segundo resalta Gordon, as vogais altas sofrem desvozeamento. Ou seja, não foram encontrados casos de desvozeamento de vogais afora [i] e [u] nos dados revisados por Gordon (1998), reforçando a hipótese de que as vogais altas sejam mais propensas ao desvozeamento.

Gordon resalta que as vogais tônicas resistem ao processo de perda de vozeamento. Ou seja, as vogais átonas são aquelas sujeitas ao desvozeamento, cuja ocorrência estaria ligada à atonicidade. Ainda segundo o autor, observa-se desvozeamento de vogais nas posições medial e em final de palavra, sem, no entanto, haver referência ao fenômeno em contextos de início de palavras.

Gordon (1998) afirma ainda que o desvozeamento vocálico apresenta-se mais comumente como variação alofônica de vogais altas plenas, sobretudo motivada pelo ambiente fonético e prosódico em que ela se dá. A afirmação do caráter alofônico do desvozeamento implica em categorialidade na análise do fenômeno, uma vez que se postula que a vogal desvozeada ocorreria em alguns ambientes e a vogal plena em outros exclusivamente.

Diferentemente do que observou Gordon (1998) no Português Brasileiro, o corpus apresentados por Cruz (2013) encontrou o desvozeamento acontecendo no início de palavras, ou seja, em contexto pretônico, e em vogais médias:

Dos 74 (setenta e quatro) vocábulos-alvo do corpus, 17 (dezessete) registraram o fenômeno: *comadre* (1), *comer* / *comendo* (2), *dezesseis* (16), *escola* (1), *escravo* / *escravidão* (17), *estante* (7), *felicidade* (1), *folia* (1), *futebol* (13), *governadores* (1), *hospital* / *hospitais* (7), *menino* (2), *mosqueteiros* (6), *pequeno* (1), *professora* (2), *segunda*(1), *teatro* (9).

Chitoran e Marsico (2010) fazem um levantamento dos fatores fonéticos que favorecem o desvozeamento vocálico em 39 línguas, dentre elas o português brasileiro. Esses fatores coincidem com aqueles levantados por Gordon (1998) e sugerem uma explicação estrutural para a ocorrência do desvozeamento vocálico. Os autores propõem que o desvozeamento em línguas como o PB seja devido à assimilação de características de consoantes desvozeadas vizinhas à vogal alta. Isso sugere que haja restrições quanto ao tipo de consoante adjacente para que o desvozeamento vocálico ocorra.

No português brasileiro, o desvozeamento das vogais altas átonas estaria relacionado a fatores estruturais e prosódicos. Primeiramente, vogais altas, mais propensas ao desvozeamento (GORDON, 1998), tendem a ser mais curtas do que as demais no idioma (RAUBER, 2008). Em segundo lugar, observa-se que o desvozeamento tende a ocorrer com frequência quando a vogal precede uma consoante não vozeada, especialmente fricativas (GORDON, 1998). As características do acento em português favorecem a redução, uma vez que as sílabas pretônicas podem ser caracterizadas como tendo menor duração do que as vogais tônicas no idioma (MAJOR, 1985; FAVERI, 2000).

3. METODOLOGIA

Para o estabelecimento das características acústicas, serão considerados os parâmetros físicos de F1, F2, F0 intrínseca e de duração. Pretende-se, igualmente, proceder a uma comparação dos sistemas vocálicos tônicos do português da Amazônia paraense e do PB (MORAES; CALLOU; LEITE, 2002; CAGLIARI, 1977). No que diz respeito à F0 intrínseca das vogais, pretende-se igualmente verificar como se caracterizam as vogais da Amazônia paraense com relação aos dados fornecidos por Oliveira (1999) para o PB.

Os corpora contarão com 100 (cem) informantes da cidade de Belém. A estratificação social adotada será a mesma utilizada para as descrições sociolinguísticas: Faixa Etária, Nível de Escolaridade, Sexo. Cada informante participará de dois protocolos diferentes de coleta de dados: a) um teste de projeção de imagens; e b) a leitura em voz alta de um texto sobre futebol. Para a composição do instrumento de coleta de dados, serão utilizados 74 (setenta e quatro) vocábulos contendo os mesmos contextos selecionados pelo programa Varbrul como favorecedores para explicar o fenômeno de variação das vogais-alvo em suas descrições variacionistas prévias

(RODRIGUES; ARAÚJO, 2007; DIAS; CASSIQUE; CRUZ, 2007; CAMPOS, 2008; CRUZ et al, 2008; CASSIQUE et al, 2009; SOUSA, 2010).

Aos sujeitos será solicitado, primeiramente, que digam o que vierem logo depois que cada imagem for projetada. Projetar-se-á a sequência das 74 (sessenta e quatro) imagens duas vezes, no mínimo, a cada participante da pesquisa. Os verdadeiros objetivos da pesquisa não serão revelados, de imediato, a nenhum deles; só tomando conhecimento dos objetivos, apenas quando da assinatura do Termo de Consentimento esclarecido do projeto.

Uma vez aplicado o teste de imagens, passar-se-á, em seguida, à leitura do texto. Cada informante terá um tempo de 10 minutos de familiarização com o assunto do texto de modo que a leitura seja a mais natural possível. Para formar o corpus do teste de imagens, utilizar-se-á prioritariamente os vocábulos apresentados por Cruz (2013)

Concluídas as etapas anteriores de coleta de dados, proceder-se-á ao tratamento dos dados que compreende seis etapas bem estabelecidas: a) segmentação do sinal de áudio de cada informante no programa PRAAT em seis níveis; b) extração dos vocábulos-alvo das gravações originais com o programa PRAAT, seguido de codificação dos mesmos; c) levantamento das ocorrências dos vocábulos-alvo por informante e por tipo de coleta de dados; d) identificação das variantes ocorridas por vocábulo, considerando os dados de cada informante; e) organização dos dados obtidos em uma planilha Excel para o registro das medidas acústicas tomadas de cada vogal-alvo.

Primeiramente, os sinais de áudio originais de cada informante serão segmentados em 6 (seis) níveis no programa PRAAT: enunciado, indicação da palavra-alvo, duração da palavra, sílaba, transcrição fonológica da vogal, transcrição fonética da vogal. Em seguida, proceder-se-á à extração dos vocábulos-alvo e seu isolamento em um arquivo individual, preservando seu sinal sonoro e sua transcrição no TextGrid. Para tal, utiliza-se um recurso do próprio PRAAT (Extract Selected Sound e Extract Selected TextGrid). Passar-se-á, então à codificação do vocábulo contendo as informações sociais do locutor, do tipo de situação de fala gravado e o próprio vocábulo em si. Este mesmo código é utilizado para nomear o novo arquivo criado.

De posse dos vocábulos em arquivos isolados, proceder-se-á ao levantamento e registro das variantes de vogais médias pretônicas identificadas no corpus por locutor em um formulário-controle padrão. Serão então tomadas medidas de F1, F2, F0 e da duração das vogais-alvo médias na posição pretônica na parte central das vogais. A

tomada de medidas acústicas é feita também com o auxílio do programa PRAAT. Serão também realizadas medidas das vogais tônicas destes mesmos 74 (setenta e quatro) vocábulos com o objetivo de apresentação de um espaço vocálico de referência. O tratamento estatístico inicial compreende tomadas de Média, de Desvio Padrão e um teste T dos valores obtidos.

4. CONCLUSÃO

O estudo sobre o desvozeamento das vogais médias pretônicas no Brasil ainda é muito raro, apontando, tão somente, para a possível existência do desvozeamento como uma provável quarta variante das vogais médias pretônicas, mas nenhum estudo feito até o momento dá conta de explicar o porquê da ocorrência deste fenômeno, em comparação aos estudos sobre alteamento, manutenção e abaixamento, em especial aos realizados no Norte do Brasil por meio do Projeto Vozes da Amazônia.

Por tanto, esta pesquisa desponta como um marco inicial nos estudos que buscam identificar os fatores linguísticos e/ou extralinguísticos que expliquem a ocorrência do fenômeno do desvozeamento, contribuindo, não só para a ampliação dos estudos sobre a variação dialetal no Português da Amazônia, mas, sobre tudo, amplia o horizonte dos estudos sobre o Português no Brasil.

5. REFERÊNCIAS

CAGLIARI, Luiz Carlos. *Elementos de fonética do português brasileiro*. 1981. Tese (Livre Docência em Linguística) – IEL, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1981.

CAMPOS, Socorro. *Alteamento vocálico em posição pretônica no português falado no Município de Mocajuba, Pará*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

CASSIQUE, Orlando et alii. Variação das vogais médias pré-tônicas no português falado em Breves, Pará. In: HORA, Demerval. (org.). *Vogais no ponto mais oriental das Américas*. João Pessoa (PB): Ideia, 2009. p. 163-184.

CEDERGREN, Henrietta; SIMONEAU, Louise. La chute des voyelles hautes en français de Montreal: 'As-tu entendu la belle syncope?' In: LEMIEUX, Monique; CEDERGREN, Henrietta (eds.). *Les tendances dynamiques du français parlé à Montreal*. v.1. Québec: Gouv. du Québec: Office de la langue française / Bibliothèque Nationale du Québec, 1985. p. 57- 145.

CHITORAN, Ioana; BABALYEVA, Anna. An acoustic description of high vowel syncope in Lezgian. In: INTERNATIONAL CONGRESS ON PHONETIC SCIENCES (ICPhS), 2007, Saarbrücken. *Proceedings...* Saarbrücken: [s.n], 2007. p. 2153-2156.

CHITORAN, Ioana; ISKAROUS, Khalil. Acoustic evidence for high vowel devoicing in Lezgi. In: SOCKS et alii (eds). *Proceedings of ISSP 8*. Strasbourg: [s.n], 2008. p. 93-96.

CHITORAN, Ioana; MARSICO, Egidio. Vowel devoicing: An updated phonetic typology. In: BERKELEY LINGUISTICS SOCIETY 36th ANNUAL MEETING, 2010, Berkeley. *Proceedings...* Berkeley: Berkeley Linguistics Society, 2010.

CHO, Y. The phonology and phonetics of ‘voiceless’ vowels. In: 19th ANNUAL MEETING OF THE BERKELY LINGUISTICS SOCIETY. *Proceedings...* Berkeley: [s.n.], 1993.

CRUZ-FERREIRA, M. Portuguese (European). In: Handbook of the International Phonetic Association. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 126–129.1999.

CRUZ, Regina. *Projeto de Pesquisa Brazilian Amazon Portuguese vowel system: acoustic analysis* (Processo BEX1754/10-6). Brasília: CAPES/Fulbright; New York: New York University. (Relatório técnico-científico aprovado), 2011.

_____; COSTA, Mara; SILVA, Ana Carolina. Vogais médias pretônicas no português falado em Belém, Pará: análise qualitativa e acústica. In: IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FONOLOGIA. *Anais...* Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2012.

_____. Desvozeamento das vogais médias pretônicas no português da amazônia paraense: a quarta variante. *Organon*, Porto Alegre, v. 28, n. 54, p. 115-136, jan./jun. 2013.

CRYSTAL, David. Dicionário de lingüística e fonética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DAUER, Rebecca. The reduction of unstressed high vowels in modern Greek, *Journal of the International Phonetic Association*, n. 10, p. 17-27, 1980.

D’ECHAINE, R.M. Stress in Québécois: evidence from high vowels. In: DOBRIN, L.; NICHOLS, L.; RODRIGUEZ, R. *CLS 27: Part I: the General Session*. Chicago Linguistic Society, pp. 107–118. 1991.

DELFORGE, Ann Marie. Gestural Alignment Constraints and Unstressed Vowel Devoicing in Andean Spanish. In: 26th WEST COAST CONFERENCE ON FORMAL LINGUISTICS, Berkeley, 2008. *Proceedings...* Somerville: Cascadilla Proceedings Project, 2008b. p. 147-155

_____. Unstressed Vowel Devoicing in Andean Spanish. In: 3rd CONFERENCE ON LABORATORY APPROACHES TO SPANISH PHONOLOGY, Toronto, 2008. *Selected Proceedings...* Somerville: Cascadilla Proceedings Project, 2008a. p. 107-124.

DIAS, Marcelo; CASSIQUE, Orlando; CRUZ, Regina. O alteamento das vogais pré-tônicas no português falado na área rural do município de Breves, Pará: uma abordagem variacionista. [on-line] Disponível em: [//www.revel.inf.br/site2007/_pdf/9/artigos/](http://www.revel.inf.br/site2007/_pdf/9/artigos/). Arquivo acessado em: 23 de outubro de 2014.

FAGUNDES, Giselda da Rocha. *As vogais médias pretônicas no português da Amazônia paraense: a influência do dialeto do migrante maranhense frente ao dialeto falado em Belém*. Belém: UFPA/ILC/CML. (Dissertação de Mestrado), 2015.

FAVERI, Cláudia B. Duração das vogais orais em português. Manuscrito. (2000)

FUJIMOTO, Masako. Vowel Duration and Vowel Devoicing in Japanese: a Comparison between Tokyo and Osaka Dialect Speakers, *Kokugogaku: studies in the Japanese languages*, Tóquio, v. 55, n. 1, p. 2-15, 2004.

GORDON, Matthew. The phonetics and phonology of non-modal vowels: a cross-linguistic perspective. *Berkeley Linguistics Society* 24, p. 93-105, 1998.

_____. Funcionalism in Phonology. In: DE LACY, Paul (Ed.). *The Cambridge handbook of phonology*. Nova York: Cambridge University Press, 2007. cap. 3, p. 61-77.

GREENBERG, Joseph H. et al. *On Language: Selected writings of Joseph H. Greenberg*. Stanford: Stanford University Press, 1990. 737 p.

HAN, Mieko. Unvoicing of vowels in Japanese. *Onsei no Kenkyu. (Study of Sounds), Nihon Onsei Gakkai (The Phonetic Society of Japan)*, Tóquio, n.10, p. 81-100, 1982.

HASEGAWA, Yoko. Pitch Accent And Vowel Devoicing in Japanese. In 14th INTERNATIONAL CONGRESS OF PHONETIC SCIENCES, São Francisco, 1999. *Proceedings...* São Francisco: IPA, 1999. p. 523-26.

HIRAYAMA, Manami. *Postlexical prosodic structure and vowel devoicing in Japanese*. 2009. Dissertation (Ph.D. Linguistics) – Department of Linguistics, University of Toronto, Toronto, 2009.

HIROSE, Hau. The activity of the adductor laryngeal muscles in respect to vowel devoicing in Japanese. *Phonetica*, n. 23, p.156-170, 1971.

JANNEDY, Stefanie. Gestural phasing as an explanation for vowel devoicing in Turkish, *Ohio State University Working Papers in Linguistics*, n. 45, p. 56-84, 1995.

JUN, Sun-Ah; BECKMAN, Mary. A gestural-overlap analysis of vowel devoicing in Japanese and Korean. In: ANNUAL MEETING OF THE LINGUISTIC SOCIETY OF AMERICA. *Anais...* Los Angeles, jan. 1993.

KONDO, Mariko. *Mechanisms of Vowel Devoicing in Japanese*. Edinburg. Ph.D. (Dissertation in Linguistics) – University of Edinburg, Edinburg, 1977.

LAVER, J. *Principles of Phonetics*. Cambridge: Cambridge University Press. 1994.

MAEKAWA, K. Production and perception of the accent in the consecutively devoiced syllables in Tokyo Japanese. In: *Proceedings of ICSLP 90*. pp. 61-64. 1990.

MAEKAWA, Koichi; KIKUCHI, Hideaki. Corpus-based analysis of vowel devoicing in spontaneous Japanese: an interim report. In: VAN DE WEIJER, Jeroen; NANJO, Kensuke; NISHIHARA, Tetsuo (eds.). *Voicing in Japanese*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter. 2005. p. 205-228.

MAJOR, Roy C. Stress and Rhythm in Brazilian Portuguese. *Language*, Vol. 61, N° 2, p. 259-282, 1985.

MENESES, Francisco. *Investigação acústico-articulatória das vogais desvozeadas no português brasileiro*. 2012. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

MO, Yoonsook. Temporal, spectral evidence of devoiced vowels in Korean. In: PROCEEDINGS OF ICPHS. *Anais...* Saarbrücken, 2007.

MORAES, João; CALLOU, Dinah; LEITE, Yonne. O sistema vocálico do português do Brasil: caracterização acústica. 2. ed. In: KATO, Mary (org.). *Gramática do Português Falado*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. p. 33-51.

MORAES, João; CALLOU, Dinah; LEITE, Yonne. O sistema vocálico do português do Brasil: caracterização acústica. 2. ed. In: KATO, Mary (org.). *Gramática do Português Falado*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. p. 33-51.

OLIVEIRA, Miguel. A comparative study between Brazilian Portuguese and American English intrinsic pitch of vowels, NWLC14, p. 146-155, 1999.

OUELLET, M.; TZOUKERMANN, E.; M'ENARD, L. High vowel /iyu/ in Canadian and Continental French: an analysis for a TTS system. *Proceedings of Eurospeech 99*, vol. 5:1999.

RAUBER, Andréa S. An acoustic description of Brazilian Portuguese oral vowels. *Diacrítica, Ciências da linguagem*, n.º 22/1, p. 229-238, 2008.

RODRIGUES, Doriedson; ARAÚJO, Marivana. As vogais médias pretônicas / e / e / o / no português falado no município de Cametá, Pará – a harmonização vocálica numa abordagem variacionista. *Cadernos de Pesquisa em Linguística: Variação no Português Brasileiro*, v. 3, Porto Alegre, p. 104-126, nov. 2007.

SATO, H. Accent rules and sequential voicing rules in compounds. In: *Lectures on Japanese and Japanese Education*. Vol. 2. pp. 72-106. Cambridge: Cambridge University Press. 1989.

SHIRAIISHI, Hideaki. Vowel devoicing of Ainu: How it differs and not differs from vowel devoicing of Japanese. In: HONMA, T.; OKAZAKI, M.; TABATA, T.; TANAKA, S. A. *New Century of Phonology and Phonological Theory*. Tokyo: [s.n], 2003. p. 237-249.

SMITH, Caroline. Vowel devoicing in contemporary French. *Journal of French Languages Studies*, n. 13, v. 2, p. 177-194, 2003.

SOUSA, Josivane. *A variação das vogais médias pretônicas no português falado na área urbana do município de Belém, Pará*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

SOUZA, Gisele Braga. *Caracterização acústica das vogais médias pretônicas do português falado em Barcarena/PA*. Belém: UFPA/ILC/CML. (Dissertação de Mestrado), 2015.

SUGITO, M. *Studies on Japanese Accent*. Tokio: Sanseido. 1982.

TORREIRA, Francisco; ERNESTUS, Mirjam. Phrase-medial vowel devoicing in spontaneous French. *Interspeech 2010*, Chiba, p. 26-30, sep. 2010.

TSUCHIDA, Ayako. *Phonetics dans Phonology of Japanese Vowel Devoicing*. 1997. Dissertation (PhD. Linguistics) – Cornell University, Ithaca, NY, 1997.

WALKER, D.C. *The Pronunciation of Canadian French*. Ottawa: University of Ottawa Press. 1984.

YOSHIOKA, Hiroshi. Laryngeal adjustments in the production of the fricative consonants and devoiced vowels in Japanese. *Phonetica*38, p. 236-251, 1981.

AUTORIA NA ESCRITA SOBRE AS PRÁTICAS DE ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA: REGISTRO E PRODUÇÃO DA AULA EM RELATÓRIOS DE ESTÁGIO

Autor: Herodoto Ezequiel Fonseca da Silva¹
Orientador: Thomas Massao Fairchild

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo apresentar nosso projeto de pesquisa de doutorado na área de Estudos Linguísticos com um diálogo com a área de formação do professor de língua portuguesa. O objeto de pesquisa do estudo é a constituição da autoria do professor em formação por meio de sua escrita sobre as práticas de ensino de língua portuguesa em relatórios de estágio. O estudo está inserido na frente de trabalho de número 3 – A escrita sobre as práticas como produção de enunciados que afirmam algo sobre uma aula – do projeto de pesquisa *A escrita sobre as práticas de ensino em licenciaturas do Brasil, da Costa Rica e de Honduras: registro, análise e produção de conhecimento* (MCTI/CNPQ N° 14/2014). Por se tratar de graduandos de Letras, evocamos estudos do campo educacional em uma perspectiva discursiva sobre formação de professores e buscamos aporte teórico-metodológico nos postulados da Análise do Discurso no que diz respeito às noções de autoria, polifonia e heterogeneidade enunciativa. Como procedimentos metodológicos, utilizaremos a coleta e análise de documentos regimentais de cursos de formação de professores (Licenciatura em Letras) de instituições distintas, observação e registro de aulas de Estágio Supervisionado no ambiente acadêmico, registro das aulas produzidas pelos graduandos e coleta e análise dos relatórios finais de estágio dos cursos de Licenciatura em Letras investigados.

Palavras-chave: Autoria. Escrita. Prática de ensino. Estágio Supervisionado.

Introdução

O objeto de pesquisa do estudo, em nível de doutorado, é a constituição da autoria do professor em formação inicial por meio de sua escrita sobre as práticas de ensino de língua portuguesa em relatórios de estágio. O estudo está inserido na frente de trabalho de número 3 – A escrita sobre as práticas como produção de enunciados que afirmam algo sobre uma aula – do projeto de pesquisa *A escrita sobre as práticas de*

¹ Desenvolvo esta pesquisa – iniciada neste ano de 2015 – sob a orientação do Prof. Dr. Thomas Massao Fairchild.

ensino em licenciaturas do Brasil, da Costa Rica e de Honduras: registro, análise e produção de conhecimento (MCTI/CNPQ N° 14/2014)².

O objetivo geral da pesquisa é investigar a constituição da autoria do professor em formação por meio de sua escrita sobre as práticas de ensino de língua portuguesa (LP) em diferentes cursos de licenciatura em Letras. São nossos objetivos específicos: (i) identificar as vozes discursivas evocadas pelo graduando de Letras em sua escrita sobre as práticas de ensino de LP; (ii) caracterizar as afirmações que são feitas sobre a aula registrada pelo licenciando e a maneira como elas se relacionam com os dados presentes no relatório; (iii) discutir a constituição da autoria nos relatórios que tratam as práticas de ensino do outro e nos relatórios que trazem a prática de ensino do próprio graduando; e (iv) analisar em que medida a autoria na escrita sobre as práticas de ensino de língua interpela a produção de conhecimento sobre este ensino.

De início, apresentamos como hipóteses da pesquisa que (a) a maior parte dos licenciandos, ao escrever os relatórios, apresentam afirmações sobre os gestos didáticos do professor e os gestos de aprendizagem dos alunos por meio de um enfoque investigativo e que (b) a autoria que emerge na escrita sobre a aula de outrem (“estágio de observação”) é diferente da autoria que emerge na escrita sobre a aula ministrada pelo graduando (“estágio de regência”). Entendemos desta forma, pois, a partir de um enfoque discursivo, assumimos que os sujeitos (graduandos de Letras) aproveitam o momento que tem na graduação de enunciarem sobre o ensino de língua e se posicionam discursivamente, empreendendo de fato uma pesquisa no contexto escola e que devido ao sujeito enunciar algo a partir de uma formação discursiva, assumir uma posição enunciativa, isto influenciará na forma como o sujeito se inscreve em sua produção escrita.

Assim sendo, este artigo discute preliminarmente os passos que pretendemos dar em nossa pesquisa a partir da seguinte organização: apresentar o percurso teórico vislumbrado necessário para a compreensão e análise do corpus da pesquisa e indicar os estudos necessários para a compreensão do contexto e das injunções sócio históricas que imprimem a natureza dos dados (relatórios de estágio), ou seja, os estudos sobre *Estágio Supervisionado na Licenciatura* e os estudos sobre o *Relatório de Estágio*. Em

² Este projeto “tem como objetivo discutir o papel da escrita nas licenciaturas, considerando que escrever sobre as práticas, para o professor em formação, não consiste apenas em uma forma de documentar ou comprovar suas atividades, mas é um trabalho do qual pode resultar a produção de conhecimento”. Envolve pesquisadores de diferentes universidades brasileiras (UFPA, UFRN, UFTM, Unicentro, USP) e de duas universidades estrangeiras (Universidad Nacional – Costa Rica; e Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán – Honduras), sob a coordenação geral de Thomas Massao Fairchild.

seguida, apresentaremos os encaminhamentos metodológicos necessários para a seleção do corpus e análise dos dados. Por fim, exporemos as primeiras impressões a respeito do processo de formação inicial do professor de língua portuguesa a partir da leitura do Projeto Pedagógico de um Curso de Licenciatura em Letras do IFPA-Belém.

Construindo a lupa³: construção do percurso teórico

Em busca do esclarecimento das hipóteses acima mostradas em vistas da análise dos dados, propomos o aporte teórico-metodológico em algumas noções do campo dos estudos discursivos e enunciativos, como por exemplo nas noções de autoria (FOUCAULT, 2006a, 2006b; POSSENTI, 2002; ORLANDI, 2007) e polifonia e heterogeneidade enunciativa (BAKHTIN, 2013; AUTHIER-REVUZ, 2004, 1990)⁴.

No que diz respeito à autoria, Foucault (2006a) trata do autor como o princípio de agrupamento do discurso, aquele que dá a devida unidade à dispersão dos discursos a fim de que sua produção se torne um todo coerente. Em Foucault (2006b), inserido em uma discussão sobre a escrita contemporânea, encontramos o conceito de *função-autor* que está ligada à articulação do universo dos discursos na constituição de uma obra com características próprias e específicas a um autor ou ainda este como sendo instaurador de uma discursividade. Devido à natureza de nossos dados, a discussão trazida em Foucault (2006a) nos parece mais apropriada para a problematização da constituição da autoria em relatórios de estágio supervisionado produzidos por graduandos Letras, uma que nos interessa é este trabalho discursivo materializado na escrita com vistas à devida unidade e coerência ao emaranhado de vozes postas em diálogo no relatório.

Situados em outro status de contribuição teórica, Possenti (2002) e Orlandi (2007) também apresentam discussões e propostas interessantes acerca da noção de autoria. Para Possenti (2002), a noção de autor está fortemente ligada com a de singularidade que por sua vez estaria próxima da questão do estilo. Além disso, construindo sua compreensão sobre o conceito de autoria, o linguista enuncia o seguinte:

³ Entendemos que a escolha dos referenciais teóricos para a compreensão e análise dos dados não se dão por meio de uma escolha definitiva a priori e nem mesmo de uma só vez escolhido a posteriori, mas em um processo de (re)construção contínuo por meio do diálogo com os mesmos dados. Daí a escolha lexical pela forma nominal do verbo *construir* e não do verbo *escolher*. Estamos construindo a lupa para investigação de nosso objeto.

⁴ Levando em consideração o objetivo deste artigo (apresentar as linhas gerais de nossa pesquisa) e o espaço disponibilizado para tal, deter-nos-emos no conceito de autoria, reservando para outro momento a discussão acerca da polifonia e da heterogeneidade enunciativa, que a nosso ver são imprescindíveis para a construção da tese a respeito da constituição da autoria em relatórios de estágio.

Penso que *um texto bom só pode ser avaliado em termos discursivos*. Isto quer dizer que a questão da qualidade do texto passa necessariamente pela questão da subjetividade e de sua inserção num quadro histórico – ou seja, num discurso – que lhe dê sentido. O que se poderia interpretar assim: trata-se tanto de singularidade quanto de tomada de posição. (POSSENTI, 2002, p. 109)

A compreensão do discurso materializado em um texto de qualidade a partir desta tensão singularidade/tomada de posição corrobora na análise dos relatórios de estágio a serem analisados uma vez que nos atentaremos tanto na tomada de posição do sujeito endossando determinada formação discursiva e dando voz a determinados enunciadores quanto no gerenciamento autoral (singular) destas vozes com vistas a uma escrita que apresente algo novo sobre o ensino-aprendizagem de LP.

Dialoga com esta visão a proposta de Orlandi (2007), pois vê a noção de autor já como “uma função da noção de sujeito, responsável pela organização do sentido e pela unidade do texto, produzindo o efeito de continuidade do sujeito” (p. 69). A história também é um constituinte que marca a função de autor para a linguista, ou seja, “o autor consegue formular, no interior do formulável, e se constituir, com seu enunciado, numa história de formulações” (p. 69). Eis o trabalho discursivo do sujeito graduando de Letras: conseguir formular *sua* escrita sobre as práticas de ensino de LP inserido em uma história de formulações já feitas sobre esse ensino.

Antes de passar para a seção dos encaminhamentos metodológicos, vale ressaltar que por se tratar do processo de formação de professores de LP por meio da escrita de relatórios de estágio durante o componente curricular “estágio supervisionado” na licenciatura em Letras, faremos o estado da arte sobre o “*Estágio Supervisionado*” e sobre o “*relatório de estágio*” (EUFRÁSIO, 2007; ARAÚJO & PACÍFICO, 2013; PACÍFICO & ARAÚJO, 2010; SILVA & MELO, 2008; SILVA, 2012; FAIRCHILD, 2014; entre outros) para se ter clareza quanto às condições sócio históricas de produção do corpus.

Encaminhamentos metodológicos para a seleção do corpus e análise dos dados

Como procedimentos metodológicos, utilizaremos a coleta e análise de documentos regimentais de cursos de formação de professores (Licenciatura em Letras) de instituições distintas, observação e registro de aulas de Estágio Supervisionado no ambiente acadêmico e coleta e análise dos relatórios finais de estágio dos cursos de Licenciatura em Letras investigados.

O primeiro momento se dará com a coleta de relatórios de estágio produzidos por graduandos de Letras do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA)⁵ com o intuito de explorarmos os pontos mais expressivos em relação aos movimentos de formação e os aspectos do ensino de língua portuguesa a fim de que, nessa interlocução com os primeiros dados, possamos fazer os devidos ajustes na continuação da pesquisa nos próximos momentos de produção do corpus de análise. Trata-se de uma análise piloto para nos nortear na construção e análise dos dados quanto à constituição da autoria na escrita sobre as práticas de ensino de língua.

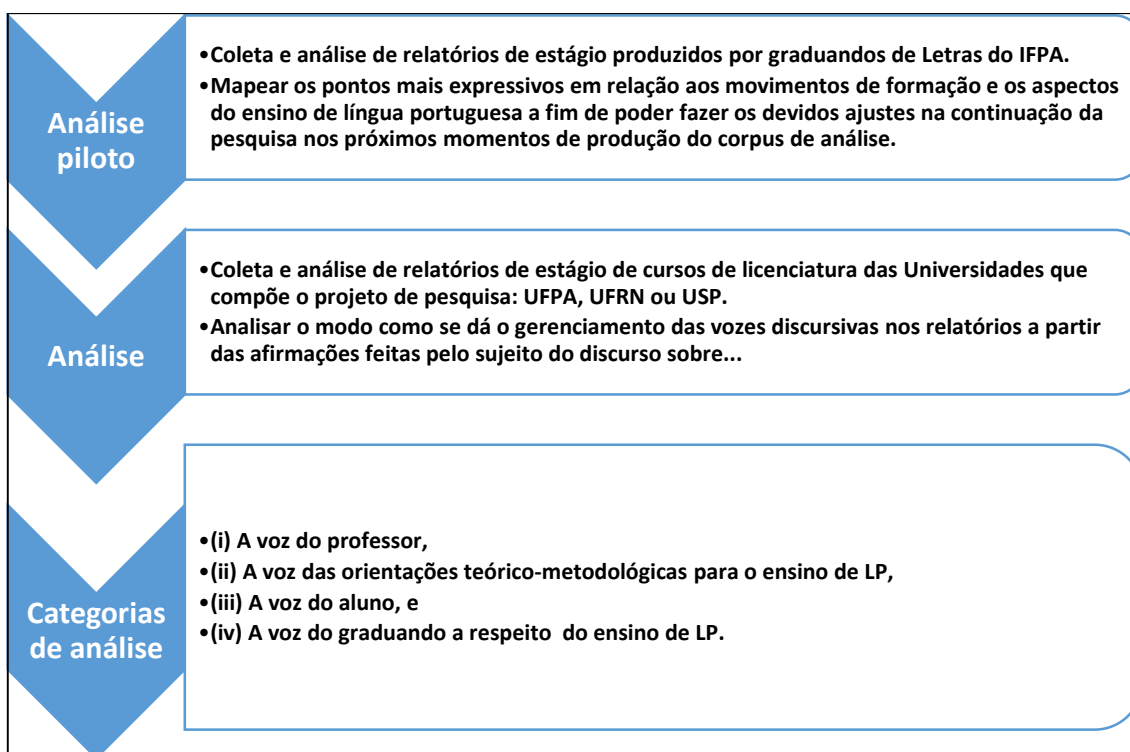
Após esta análise piloto, passaremos à busca da construção do conhecimento sobre o ensino de língua e a formação do professor, coletando e analisando relatórios de estágio de cursos de licenciatura das Universidades que compõe o projeto de pesquisa, tais como Universidade Federal do Pará (UFPA), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) ou Universidade de São Paulo (USP).

A análise dos dados levará em consideração as condições sócio históricas de produção dos relatórios e, de acordo com nossas hipóteses, o modo como se dá o gerenciamento das vozes discursivas nos relatórios a partir das afirmações feitas pelo sujeito do discurso sobre: (i) a voz do professor, (ii) voz das orientações teórico-metodológicas para o ensino de LP, (iii) a voz do aluno, e (iv) a voz do graduando a respeito do ensino de LP. Com uma análise a partir dessas categorias, poderemos afirmar se a escrita autoral do sujeito sobre as práticas de ensino de língua interpela a produção do conhecimento a respeito da formação do professor e do ensino de LP.

Para sintetizar esses encaminhamentos metodológicos para a análise dos dados, apresentamos a seguir um organograma:

FIGURA 1: Organograma dos encaminhamentos metodológicos para a análise dos dados.

⁵ Pensou-se na coleta de relatórios de estágio também do curso de Letras do IFPA-Belém porque tenho acesso à coordenação e aos professores de Letras desta instituição pelo fato de ser servido de lá neste momento.



Projeto Pedagógico do Curso de Letras do IFPA: primeiras impressões

Neste primeiro momento da pesquisa, fizemos a observação no IFPA-Belém e coletamos alguns documentos da instituição e do curso de Letras. Abaixo, apresento algumas considerações sobre o Projeto Pedagógico deste Curso visando às orientações sobre a prática de ensino de língua no percurso de formação inicial do professor de língua portuguesa.

A última versão do PPC de Letras data do ano de 2011 e já no início aponta para um possível perfil do egresso do curso:

O domínio da língua materna, das práticas de linguagem, das estratégias de ensino-aprendizagem de leitura e escrita, de eventos de ações de letramento incentivadas pelo professor de Língua Portuguesa, potencializa o acesso do aluno a um universo de possibilidades sociais, culturais, profissionais e científicas. É esse profissional que o Curso de Licenciatura Plena em Letras pretende formar. (p. 7)

O objetivo geral do curso de Licenciatura Plena em Letras – habilitação em Língua Portuguesa do IFPA é formar “profissionais competentes, que saibam lidar criticamente com diferentes linguagens, em especial a língua materna, nas

manifestações, oral e escrita” (PPC Letras, p. 8). Dentre os quatorze objetivos específicos, chamaram nossa atenção os seguintes:

- Produzir e difundir o conhecimento científico e tecnológico no campo educacional, e em contextos escolares e não-escolares.
- Utilizar conhecimentos sobre a realidade econômica, cultural política e social brasileira para compreender o contexto e as relações em que está escrita a prática educativa.
- Orientar as escolhas e decisões metodológicas e didáticas por princípios éticos e por princípios epistemológicos coerentes.
- Gerir a classe, a organização do trabalho, estabelecendo uma relação de confiança com os alunos.
- Utilizar diferentes materiais e recursos para utilização didática, diversificando as possíveis atividades e potencializando seu uso em diferentes situações. (p. 8)

Com esses objetivos, percebemos que o referido curso de Letras se propõe à produção e difusão do conhecimento científico e tecnológico no campo educacional, mas não especifica a área de conhecimento que é a da linguagem. Está posto também que no percurso formativo dos futuros professores conhecimentos sobre a realidade econômica, cultural, política e social (contexto) serão utilizados para compreender as relações presentes nas práticas educativas e orientar as escolhas e decisões metodológicas e didáticas, mas não tocando no assunto das teorias linguísticas e literárias. Em suma, veem-se os aspectos metodológicos, didáticos, tecnológicos, sociais e históricos, mas não se mencionam os componentes linguísticos e literários – objetos de estudo próprios e de identificação do curso – e sua relação dialética com o fazer pedagógico do professor de língua portuguesa.

No que diz respeito ao perfil esperado do egresso do curso, o PPC enfatiza, em meio a oito pontos, que esse egresso deve

ser um pesquisador do campo teórico-investigativo, dentro da sala de aula, assim como na gestão dos processos educativos em ambientes escolares e não-escolares tendo como perspectiva o trabalho pedagógico a partir da práxis social, capacitado a entender os diferentes meios utilizados pelos alunos no processo de aprendizagem e as variáveis didáticas envolvidas em tal processo (p. 9)

O PPC esclarece que as bases do fazer metodológico que norteia a prática do professor são a interdisciplinaridade e a relação professor-aluno-realidade (cotidiano).

O curso de Letras está estruturado em três áreas de concentração: disciplinas do núcleo comum (obrigatórias), disciplinas do núcleo pedagógico e disciplinas do núcleo optativo. Na matriz curricular vigente do curso, essas disciplinas estão dispostas em seis semestres, nos quais podemos perceber desde o primeiro semestre disciplinas que se dedicam à discussão e implementação de metodologias do ensino de língua portuguesa e de disciplinas que visam a prática educativa. Estas são as disciplinas:

1º SEMESTRE	Vivência na Prática Educativa I
2º SEMESTRE	Vivência na Prática Educativa II
3º SEMESTRE	- Fundamentos Teóricos e Metodológicos do Ensino da Língua Portuguesa I - Vivência na Prática Educativa III - Estágio Supervisionado I
4º SEMESTRE	- Fundamentos Teóricos e Metodológicos do Ensino da Língua Portuguesa II - Vivência na Prática Educativa IV - Estágio Supervisionado II
5º SEMESTRE	- Vivência na Prática Educativa V - Estágio Supervisionado III
6º SEMESTRE	- Vivência na Prática Educativa VI - Estágio Supervisionado IV

Apresentamos, a seguir, as ementas dos quatro níveis de Estágio Supervisionado do curso de licenciatura em Letras do IFPA Belém a fim de se ter o primeiro contato com os conteúdos conceituais e procedimentais trabalhados nesses componentes curriculares.

Estágio Supervisionado I

Ementa: Observar a prática pedagógica no contexto da educação inclusiva em instituições públicas e privadas nas quatro últimas séries do ensino fundamental; Detectar como a escola atua no processo de inclusão de alunos com necessidades educacionais especiais nas turmas regulares; Auxiliar o professor titular na elaboração de listas de exercícios; aulas de reforço; aplicação de provas; correção de trabalhos; discussão sobre critérios de pontuação para trabalhos e provas, tirar dúvidas de alunos; ajudar a criar banco de dados e apostilas, etc.

Estágio Supervisionado II

Ementa: Observar a prática pedagógica no contexto da Educação de Jovens e Adultos em instituições públicas e privadas no Ensino Médio; Detectar como a escola atua na modalidade EJA e PROEJA; Auxiliar o professor titular na elaboração de listas de exercícios; aulas de reforço; aplicação de provas; correção de trabalhos; discussão sobre critérios de pontuação para trabalhos e provas; tirar dúvidas de alunos; ajudar a criar banco de dados e apostilas, etc.

Estágio Supervisionado III

Ementa: Exercitar a docência em turmas de Ensino Fundamental regular, e no contexto da Educação Indígena, assumindo o planejamento, a sistematização e a organização do Trabalho Pedagógico. Selecionar juntamente com o professor titular o conteúdo a ser ministrado. Desenvolver as seguintes atividades: ministrar aulas, elaborar listas de exercícios, sugerir atividades complementares; elaborar e corrigir provas; trabalhar o ambiente pedagógico (relação professor x aluno, domínio de classe, conduta dos alunos); aplicar e criar novas tecnologias; corrigir trabalhos; preencher diários de classe; atribuir notas; fazer a recuperação e participar como ouvinte nos Conselhos de Classe.

Estágio Supervisionado IV

Ementa: Exercitar a Prática Docente no contexto do Ensino Médio e da Educação Profissional, assumindo o planejamento, a sistematização e a organização do Trabalho Pedagógico. Selecionar juntamente com o professor titular o conteúdo a ser ministrado. Desenvolver as seguintes atividades: ministrar aula, elaborar listas de exercícios, sugerir atividades complementares; elaborar e corrigir provas; trabalhar o ambiente pedagógico (relação professor x aluno, domínio de classe, conduta dos alunos); aplicar e criar novas tecnologias; corrigir trabalhos; preencher diários de classe; atribuir notas; fazer a recuperação e participar como ouvinte nos Conselhos de Classe.

Pode-se notar que os níveis de estágio estão organizados levando em consideração a futura prática do professor de LP em relação com as modalidades de ensino a saber Educação Inclusiva, Educação de Jovens e Adultos, Educação Indígena e Educação Profissional. Resta-nos saber em medida esta inserção acontece de fato nessas modalidades. É possível ainda se ter acesso às competências e habilidades para a prática docente que são as atividades de planejamento e organização do trabalho docente, a seleção dos conteúdos, a elaboração de material didático e concepções de avaliação no ensino de LP.

No primeiro semestre letivo de 2015, há duas turmas cursando estágio supervisionado no curso de Letras do IFPA: uma no 3º período, à tarde (Estágio I) e outra no 5º período, pela manhã (Estágio III). Já ao término deste primeiro semestre letivo de 2015 que findará no mês de outubro, recolheremos os relatórios de estágio produzidos pelos graduandos os quais procederemos ao reconhecimento e análise desse

material a fim de nortear os próximos passos teóricos, metodológicos e analíticos da pesquisa.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Elaine Sampaio; PACÍFICO, Soraya Maria Romano. A vida íntima de Laura em Língua Portuguesa e Matemática: o estágio abrindo caminhos para o conhecimento docente. In: PACÍFICO, S. M. R.; ARAÚJO, E. S. (Orgs.) *O estágio e a produção do conhecimento docente*. São Carlos: Pedro & João, 2013, p. 11-31.

AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. Heterogeneidade(s) Enunciativa(s). In: *Caderno de Estudos Lingüísticos*. Campinas, SP: IEL-UNICAMP, no. 19, 1990, p. 25-42.

_____. Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso. In: AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Tradução de Leci Borges Barbisan e Valdir do Nascimento Flores. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 11-80.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

CASTRO, Solange. A linguagem e a reconstrução da ação docente: um estudo com professoras de inglês de um curso de letras. In: MAGALHÃES, Maria Cecília C. (org.). *A formação do professor como um profissional crítico: linguagem e reflexão*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004, p. 145-165.

DUCROT, Oswald. Esboço de uma Teoria Polifônica da Enunciação. In: *O dizer e o dito*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1987, p. 161-218.

EUFRÁSIO, Daniela A. *Traços das formações discursivas do dogma e da investigação em relatórios de pesquisa e de estágio: reflexão sobre o papel da pesquisa na formação docente*. 2007. 196 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2007.

FAIRCHILD, Thomas Massao. Escrita, saber e conhecimento: alcances da pesquisa no estágio em Letras. In: SILVA, W. R.; SANTOS, J. S.; MELO, M. A. (Orgs.). *Pesquisas em língua(gem) e demandas do ensino básico*. Campinas: Pontes, 2014, p. 23-44.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 14. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006a.

_____. O que é um autor? In: *Ditos e escritos III- Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b, p. 264-298.

ORLANDI, Eni P. Autoria e interpretação. In: _____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes Editora, 2007, p. 63-78.

PACÍFICO, Soraya Maria Romano. Professores em movimentos discursivos: espaços para interpretação e autoria. In: PACÍFICO, Soraya Maria Romano (Org.). *Professor e autoria: interpretações sobre o Ler e Escrever*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013, p. 203-225.

PACÍFICO, Soraya Maria Romano; ARAÚJO, Elaine Sampaio. O estágio como aprendizagem da e para a docência: um diálogo com Língua Portuguesa e Matemática. In: ARAÚJO, E. S.; PACÍFICO, S. M. R. (Orgs.) *Docência e gestão: a aprendizagem em situação de estágio*. Ribeirão Preto: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, 2010, p. 55-76.

POSSENTI, Sírio. Índícios de autoria. *PERSPECTIVA*, Florianópolis, v.20, n.01, p.105-124, jan. /jun. 2002.

SILVA, Wagner Rodrigues; MELO, Livia Chaves de. Relatório de estágio supervisionado como gênero discursivo mediador da formação do professor de língua materna. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, n. 47(1), p. 131-149, jan/jun 2008.

SILVA, Wagner Rodrigues. Proposta de análise textual-discursiva do gênero relatório de estágio supervisionado. *DELTA*, vol. 28(2), 2012, p. 281-305.

A GRAMÁTICA E DISCURSO DA LÍNGUA APURINÃ (ARUÁK): O ESTUDO DO MORFEMA =NHI

Autora: Laíse Maciel Barros¹

Orientador: Prof. Dr. Sidney Facundes²

RESUMO: O objetivo deste estudo é apresentar a descrição dos usos e funções do morfema =*nhi* da língua Apurinã (Aruák) por meio dos estudos semântico e pragmático-discursivos. A marca morfológica =*nhi* está associada à função de expressar na língua às noções de empatia, marca de “finado” e de pena ou solidariedade, acepções que não podem ser compreendidas unicamente com base em suas informações gramaticais, pois se distanciam dos alcances da gramática, por se tratar de aspetos individuais do falante, como a intencionalidade e o posicionamento diante de uma fato, entre outros. Este trabalho tem por orientação a linguística tipológica-funcional e domínios da morfossintaxe, semântica, pragmática e discurso.

Palavras-chave: Línguas Indígenas. Apurinã (Aruák). Empatia. Pragmática e discurso.

ABSTRACT: The aim of this study is to present the description of the uses and functions of THE morpheme =*nhi* in the Apurinã language (Arawak) through semantic and pragmatic-discursive studies. The Morpheme =*nhi* is associated with the expression of the notion of empathy notions, deceased, pity or solidarity, meanings that can not be understood solely based on their grammatical information, as they are removed from the reach of grammar, because it is the individual speaker aspects, such as intentionality and positioning before a fact, among others, which are most relevant to them. This work is oriented by typological-functional linguistics, as they apply to the domains of morphosyntax, semantics, pragmatics and discourse.

Keywords: Indigenous Languages. Apurinã (Arawak). Empathy. Discourse and Pragmatics.

Introdução

Este trabalho almeja demonstrar um estudo sobre um aspecto da gramática da língua Apurinã por meio do discurso. A língua Apurinã é falada pelo povo que possui a mesma denominação e reside no sudeste do estado do Amazonas.

¹ barros.laise@gmail.com

² sfacundes@gmail.com

Diversas línguas no mundo, assim como o Apurinã, possuem particularidades de usos que fogem à compreensão gramatical, sendo então, necessário considerar o contexto, além de outros fatores, para se obter sentido. A esse respeito, Schiffrin (1987, apud Neves, 2010, p. 25)³, afirma que a língua ocorre sempre em um contexto e é projetada para a comunicação, usada a serviço das metas e intenções do falante, das quais emergem a ação discursiva.

Partindo desse ponto de vista, buscamos uma noção de gramática que envolvesse o contexto. Martelotta (2013, p. 44), considera a gramática como o conjunto e a natureza dos elementos que compõem uma língua e as restrições que comandam sua união para a formação de unidades maiores no contextos reais de uso, ou seja, o conjunto de interpretações e descrições aceca do funcionamento de uma língua. Trata-se, deste modo, de uma gramática funcional que leva em conta os parâmetros pragmáticos e discursivos; segundo Neves (2010, p. 26), esta gramática está voltada para a interpretação dos textos, que são considerados as unidades de uso – portanto, unidades discursivo-interativas.

Entretanto, mesmo com a gramática funcionalista que considera o contexto e uso para as descrições dos componentes de uma língua, ainda não foi suficiente para atribuir entendimentos aos vários usos do morfema em estudo, pois ela limita-se a alguns domínios semânticos. Desta forma, buscamos contribuição em mais dois campos da linguística para guiar nossas análises, o pragmático e o discursivo. Ambos voltados para as formas e intenções de usos dos elementos linguísticos.

Para Biber, Conrad e Reppen (1998), muitos léxicos e traços gramaticais só podem ser entendidos completamente se forem estudados por meio da análise de suas funções no contexto discursivo. E em cada língua e cultura existem textos que se encaixam em tipos de discursos.

E com isso definimos a proposta deste trabalho que é descrever, por meio do pontos de vista semântico e pragmático-discursivo, os vários usos e funções atreladas ao morfema =*nhi*.

Facundes (2000) apresenta uma análise preliminar sobre o morfema =*nhi*, nela o autor menciona que o morfema indica um papel semântico do verbo e que pode anexar-se a bases nominais, pronominais ou bases de verbos intransitivos. No entanto, veremos

³ SCHIFFRIN, D. *Discourse markers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

mais a frente que a função real desse morfema não está diretamente relacionada ao alinhamento dos papéis semânticos dos argumentos verbais, mas, às emoções do falante que são expressas na linguagem.

A relação entre linguagem e as emoções transmitidas pelos falantes no momento da fala, que ajudam a estabelecer sentido, está presente nos postulados funcionalistas. Besnier (1990, p. 419), afirma que a noção de sentido linguístico apresentada por Lyons está ligada a

três componentes: sentido descritivo em que os signos linguísticos envolvem as entidades e processos de descrição; sentido social, constituído de categorias sociais representadas na linguagem; e sentido expressivo (afetivo ou emotivo), representando a fala ou a escrita emocional, humor, disposição e atitudes voltadas para o contentamento de mensagens e o contexto comunicativo.

Os sentidos afetivos são vistos em codificações das emoções da fala, em que o interlocutor decodifica as mensagens verbais que são precedentes da intencionalidade, de propriedades individuais, (BESNIER, 1990, p. 420).

As noções de intencionalidade, empatia e propriedades individuais, mencionadas por Besnier, estão atrinuídas às funções do morfema =*nhi* da língua Apurinã.

Na próxima seção será apresentada a descrição da distribuição do morfema =*nhi* na estrutura das palavras em Apurinã e em seguida serão mostrados os vários usos e funções associados a esse morfema.

A distribuição de =*nhi* em Apurinã

O morfema =*nhi* ocupa a posição final na estrutura de palavras do Apurinã, ocorrendo somente com pronomes e nomes da língua, não há ocorrência com verbos nos dados⁴ analisados⁵. Ao contrário de Facundes (2000), não atestamos ocorrências desse morfema em verbos.

- Ocorrência com pronomes

1. *Ywanhi suuwakapewa.*

Ywa-nhi suuwaka-pe-wa

3Sg. M- Afet cortar - PFTV – REFLX.

Ele se cortou

⁴ Os dados presentes neste trabalho foram coletados numa viagem de campo em abril de 2015, a coleta se deu por meio de gravações de textos e diálogos envolvendo a temática da pesquisa. Os áudios foram transcritos com o auxílio do programa ELAN (um programa de distribuição gratuita desenvolvido pelo *Max Planck Institute for Psycholinguistics*).

⁵ Abreviações usadas nos exemplos presentes neste trabalho: VBLZ: Verbalizador; 1: Primeira Pessoa; 3: Terceira Pessoa; M: Marculino; PFTV: Aspecto Perfectivo; Sg: Singular; REFLX: reflexivo. Afet: afetivo; Ênf.: ênfase.

2. *Ywanhi* ukapewa.

Ywa-nhi uka-pe-wa.

3Sg. M - Afet matar – PFTV – REFLX.

Ele se matou

- *Ocorrência com nomes*

1. *Sytunhi* ipỹpe

Sytu-nhi ipỹ-pe

Mulher – Afet – ferir - PFTV

‘A mulher está ferida’

2. *Kykynhi* ipỹpe

Kyky-nhi ipỹ-pe

Homem – Afet – machucar - PFTV

‘O homem está machucado’

3. *Natukyriinhi* ikietary awiri.

N-atukyri-nhi ikieta-ry awiri.

1Sg- avô – Afet cheirar – 3M Sg rapé

‘Meu finado avô cheirava rapé’

4. *Pupỹkarynhi* kakarupe.

Pupỹkary-nhi kakaru-pe

Índio – Afet ferir - PFTV

‘O índio está ferido’

5. *Ãkitinhi* ipỹpe.

Ãkiti-nhi ipỹ-pe.

Onça – Afet – morrer - PFTV

‘A onça morreu’

6. *Anãpanhi* ywanika akytsakapewa.

Anãpa-nhi ywa-nhika akytsaka-pe-wa.

Cachorro - Afet 3Sg. comer morder – PFTV – REFLX.

‘O cachorro se mordeu comendo’

7. Parakanhi iripe

Paraka-*nhi* iripe

Casa – Afet cair - PFTV

‘A casa caiu’

Os usos e funções do =nhi

A marca morfológica =*nhi* tem as seguintes funções: marcar o sofredor ou resultado de uma ação; outra voltada para a marcação de finado; e por fim, uma para expressar o sentimento de pena, dó ou solidariedade.

Para denotar alguém que sofreu ou é resultado de ação, o =*nhi* se junta aos termos sintáticos - sujeitos e objetos - no interior da frase. Já que a ocorrência de =*nhi* é fundamentalmente típica de nomes em Apurinã, como já mencionado anteriormente, observamos tal ocorrência dividindo-a em duas partes, primeiramente com os sujeitos e depois com os objetos. Com relação aos sujeitos, o morfema aparece com sujeito reflexivo e com sujeito paciente, sendo este animado e inanimado. Já com os objetos, o =*nhi* ocorre como pacientes animados e inanimados de verbo transitivo e intransitivo. Partimos agora para observação das ocorrências do referido morfema com os sujeitos.

Não houve ocorrência de =*nhi* marcando sujeito agente de um verbo transitivo a não ser que este verbo expresse uma voz reflexiva, deste modo, o sujeito, simultaneamente, cometendo e recebendo a ação, terá a companhia do morfema marcando o sofredor da ação, como podemos observar nos exemplos a seguir.

1. Ywanhi suuwakapewa.

Ywa-*nhi* suuwaka-pe-wa

3Sg. M- Afet cortar - PFTV – REFLX.

‘Ele se cortou’

2. Ywanhi ukapewa.

Ywa-*nhi* uka-pe-wa.

3Sg. M - Afet matar – PFTV – REFLX.

‘Ele se matou’

3. *Amarinhinhi* ypããkaka.
Amarinhi-nhi ypããkaka.
 Criança – Afet bater
 ‘A crianças se bateu’
4. *Anãpanhi* ywanhika akytsakapewa.
Anãpa-nhi ywa-nhika akytsaka-pe-wa.
 Cachorro - Afet 3Sg. comer morder – PFTV - REFLX.
 ‘O cachorro se mordeu’

Entretanto, quando o sujeito intransitivo é paciente, tanto animado como inanimado, a ocorrência do *-nhi* aparece com mais frequência, como mostram os exemplos de 5 a 13. Do mesmo modo ocorre com os objetos (animados e inanimados) como mostram os exemplos de 15 a 18.

- *Com sujeito paciente animado.*

5. *Sytunhi* ipỹpe
Sytu-nhi ipỹ-pe
 Mulher – Afet – ferir - PFTV
 ‘A mulher está ferida’
6. *Kykynhi* ipỹpe
Kyky-nhi ipỹ-pe
 Homem – Afet – machucar - PFTV
 ‘O homem está machucado’
7. *Puỹkarynhi* kakarupe
Puỹkary-nhi kakaru-pe
 Índio – Afet ferir - PFTV
 ‘O índio está ferido’
8. *Pupỹkarinhi* iripe.
Pupỹkari-nhi iri-pe.
 Índio – Afet cair - PFTV
 ‘O índio caiu’
9. *Ãkitinhi* ipỹpe.
Ãkiti-nhi ipỹ-pe.

Onça – Afet morrer - PFTV

‘A onça morreu’

- *Com sujeito paciente inanimado*

10. Parakanhi iripe.

Paraka-*nhi* iri-pe.

Casa – Afet – cair- PFTV

‘A casa caiu’

11. Nytakarinhi ipỹpe.

Ny-takari-*nhi* ipỹ-pe.

1Sg. planta – Afet morre

‘Minha planta morreu’

12. Nykupitinhi ipaãpe

Ny-kupiti-*nhi* ipaã-pe

1Sg. pote – Afet quebrar - PFTV

‘Meu pote quebrou’

13. Nykupitinhi irepe.

Ny-kupiti-*nhi* ire-pe

1Sg. pote – Afet – cair - PFTV

‘Meu pote caiu’

- *Com objeto paciente animado*

14. Ywa kyky ketapyry ãkitinhi.

Ywa kyky ketapy-ry ãkiti-*nhi*.

3Sg. homem atirar – 3M Sg. onça Afet

‘O homem atirou na onça’

15. Aamana pytêkapere kykynhi

Aamana pytêkapere kyky-*nhi*

Árvore matar homem Afet

‘A árvore matou o homem’

16. kyky kyatapere hãty kykynhi ywa ukapere ywanhi
 kyky kyatapere hãty kyky-nhi ywa ukapere ywa-nhi
 homem atirar um homem Afet 3Sg matar 3Sg. Afet
 ‘O homem atirou em outro homem e ele o matou’

17. kamatinanere amarinhi natxi ukapekytinhi
 kamatinanere amarinhi natxi uka-pe-kyti-nhi
 “coitada” criança fome morrer – PFTV –ontem - Afet
 ‘Coitada da criança que morreu de fome’

- Com objeto paciente inanimado

18. Amarinhi kapyrinhikapery mekutxinhi
 Amarinhi kapyrinhi-ka-pe-ry mekutxi-nhi
 Criança quebrar – ênf. PFTV - 3M Sg. remo - Afet
 ‘O menino quebrou o remo’

Além das observações sintáticas envolvendo o termo morfológico *-nhi*, é evidente também sua ocorrência quando se estabelece a noção de “finado” na língua, como mostram os exemplos a seguir.

19. Natukyrinhi imatary ixipuãtinhi.
 Na-tukyri-nhi imata-ry ixipuãti-nhi.
 1Sg – avô – finado gostar – 3M Sg. cantar – Afet
 ‘Meu finado avô gostava de cantar’
20. Natukyrinhi kamary katarukyry.
 Na-tukyri-nhi kama-ry katarukyry.
 1Sg – avô- finado fazer – 3M Sg. farinha
 ‘Meu finado avô fazia farinha’
21. Natukyrinhi ikietary awiri.
 Na-tukyri-nhi ikieta-ry awiri.
 1 Sg – avô – finado cheirar – 3M Sg. rapé
 ‘Meu finado avô cheirava rapé’

22. Raimundinhi kariwa puião putxikary kākÿte iapuku.
 Raimundi-*nhi* kariwa puião putxikary kākÿte iapuku.
 Raimundo- finado não-índio muito visitar povo casa
 O finado Raimundo visitava muito as comunidades dos Apurinã

Outra observação da ocorrência do =*nhi* diz respeito a atitude do falante, na qual há o sentimento de dó ou solidariedade, sua empatia com relação a algo já mencionado. Os exemplos a seguir mostram essas ocorrências.

23. Kamatinarinhi kyky imããtape.
 Kamatinari-*nhi* kyky imã-ã-ta-pe.
 coitado – Afet homem colocar – água – VBLZ - PFTV
 ‘O coitado do homem caiu na água’
24. Uwapitinhi sytu awakykary amarinho.
 Uwa-piti-*nhi* sytu awakykary amarinho.
 Ela – muito- coitada – Afet – mulher – parir - criança
 ‘Acoitada da mulher finalmente teve a criança’
25. kamatinanere amarinho natxi ukapekytinhi.
 kamatinanere amarinho natxi uka-pe-kyti-*nhi*.
 “Coitada” criança fome morrer – PFTV- ontem - Afet
 ‘Coitada da criança que morreu de fome’
26. Kamatinarinhi pupÿkary ketapeẽka.
 Kamatinari-*nhi* pupÿkary ketapeẽka.
 “coitado” - Afet índio tiro
 ‘O coitado do índio levou um tiro’
27. Anãpa ukapery nypyrãnhi wawatu.
 Anãpa uka-pe-ry ny-pyrã-*nhi* wawatu.
 Cachorro matar- PFTV – 3M Sg. 1Sg criação – Afet papagaio
 ‘O cachorro matou meu pobre papagaio’

Considerações finais

Neste trabalho foi apresentado o morfema =*nhi* tanto a sua distribuição nas classes das palavras em Apurinã, assim como suas funções no discurso e usos. Quanto ao aspecto morfossintático, ele ocupa a posição final na estrutura das palavras e ocorrendo somente com pronomes e nomes. No que diz respeito ao aspecto semântico, pragmático-discursivo, o referido morfema denota três noções de sentido em Apurinã: a marcação de um sofredor de uma ação, a marcação de finado e a expressão de solidariedade, empatia do falante sobre um fato apresentado no momento da fala. Estes sentidos que envolvem o morfema estão diretamente relacionado à individualidade do falante, pois há a manifestação de um sentimento, e assim, torna-se presente a intenção do mesmo, a emoção e sensibilidade transmitidas por meio do discurso. E é com observações como estas sobre o discurso que podemos compreender os diversos usos e funções presentes nas línguas humanas, avaliando o uso da linguagem sob diferentes visões e diferentes entendimentos, examinando como o uso da linguagem é influenciado por contribuições individuais dos participantes, do mesmo modo, atentando para os efeitos do uso da língua que tem implicações sobre as identidades e relações sociais, como afirma Brian Paltridge (2006, p. 02).

Referências

- BESNIER, Niko. **Language and Affect**. Annual Reviews Antropology Inc. 1990.
- BIBER, Douglas, CONRAD, Susan e REPPEN, **Randi**. **Corpus Linguistics. Investigating Language Structure and Use**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- FACUNDES, Sidney da Silva. **The Language of The Apurinã People Of Brazil (Maipure/Arawak)**. Nova York, Búfalo: Faculty of the Graduate School of State University of New York at Buffalo (Tese de Doutorado), 2000.
- MARTELOTTA, Mário Eduardo. **Manual de linguística**. 2ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo, Contexto, 2013.
- NEVES, Maria Helena Moura. **Texto e gramática**. 1ed., 2ª reimpressão. São Paulo, Contexto, 2010.
- PALTRIDGE, Brian. **Discourse Analysis: na introduction**. Continuum: London, 2006.

A EXPRESSÃO DA TERCEIRA PESSOA NO PARKATÊJÊ

Autora: Nandra Ribeiro Silva
Orientadora: Ana Vilacy Galucio

RESUMO: O trabalho pretende apresentar uma breve exposição da pesquisa que se encontra em andamento sobre a descrição da expressão da terceira pessoa pronominal na língua Parkatêjê encontradas até o presente momento, comparando-a com a ocorrência descrita para outros sistemas do tronco Macro-Jê. A língua pertencente ao complexo dialetal Timbira (RODRIGUES, 1986), falada no sudeste do Pará, próximo ao município do Bom Jesus do Tocantins, apresenta duas séries de pronomes pessoais- livres e dependentes- que recebem marcas de caso e marcação especial de número (Ferreira, 2003).

Palavras-chave: Pronomes pessoais. Pronomes livres e dependentes. Parkatêjê.

Introdução

A língua Parkatêjê pertence ao Complexo Dialetal Timbira, Junto com outras línguas- Krahô, Krinkati, Apãniekrá-Canela, Ramkokamekrá-Canela, Pykobjê-Gavião, Krenjê e Apinajê- (Rodrigues, 1986), é falada no município do Bom Jesus do Tocantins a 30 Km do sul de Marabá, às margens da BR-222. A língua apresenta duas séries de pronomes pessoais, livres e dependentes, que recebem marcas de caso e marcação especial de número (FERREIRA, 2003). As duas séries, distinguem primeira e segunda pessoas, além de três números (singular, dual e plural).

Existem duas formas para a primeira pessoa do plural: primeira inclusiva (ouvinte está incluído) e primeira exclusiva (ouvinte não está incluído). Na série dos pronomes livres e dependentes ‘não há distinção entre formas para o dual e formas para a primeira pessoa do plural inclusiva’ (IBID. p. 60). Neste sentido, o presente trabalho pretende apresentar a expressão da terceira pessoa pronominal na língua Parkatêjê, encontradas até o presente momento, comparando-a com a ocorrência descrita para outras línguas do tronco Macro-Jê.

Convencionalmente, os pronomes são definidos como palavras que representam os substantivos, porém muitos linguistas afirmam que esta definição não é satisfatória, devido determinados pronomes pessoais não substituírem qualquer substantivo. O termo é geralmente utilizado para se referir a vários conjuntos diferentes

de palavras, tais como, os pronomes pessoais, demonstrativos, interrogativos, indefinidos, etc. De acordo com Ferreira (2003, p.60) em Parkatêjê existem os seguintes tipos de pronomes: pessoais; reflexivo e recíproco; demonstrativos; indefinidos e interrogativos. No entanto, o foco deste trabalho será apenas a apresentação dos dados referentes aos pronomes pessoais de terceira pessoa.

O intuito de desenvolver um trabalho voltado para a descrição dos pronomes na língua Parkatêjê surgiu a partir da necessidade de analisar e descrever como se manifesta a expressão da terceira pessoa na língua, tanto com nomes quanto com verbos. Apesar dos trabalhos linguísticos descritivos que já existem sobre a língua, tem-se ainda a necessidade de explicitar adequadamente a manifestação da terceira pessoa, aprofundando as análises existentes, que indicam haver diferença entre a expressão da terceira pessoa em relação à primeira e segunda pessoas pronominais (Ferreira 2003).

1. Definição dos pronomes

A definição para a classe de pronomes não é consensual entre os teóricos. Embora, convencionalmente, a classe seja definida como, palavras que substituem os substantivos, muitos linguistas consideram esta definição como não satisfatória, por diversos motivos, os quais serão apresentados no decorrer desta seção.

Bhat (2004, p. 01) afirma que o termo "pronome" é geralmente utilizado para se referir a vários conjuntos diferentes de palavras, tais como, os *pronomes* pessoais, demonstrativos, interrogativos, indefinidos, etc. O autor assegura que definir e delimitar o pronome em uma única categoria tem sido bastante problemático. Segundo ele a principal razão para a dificuldade de se chegar a uma definição para a categoria ocorre devido à ausência de uma caracterização adequada da categoria dos *pronomes* e suas subcategorias.

Linguistas como Quirk e Greenbaum, por exemplo, afirmam que é curioso considerar que um pronome substitui um nome, devido ao fato de o pronome de primeira pessoa poder vir acompanhado de um substantivo próprio em algumas situações. Cabe salientar que os pronomes nem sempre substituem o substantivo, existem situações em que alguns pronomes podem substituir uma oração inteira, sendo considerados proformas.

Dixon (1977) postula uma distinção entre pronomes e dêiticos: a primeira categoria inclui apenas os pronomes pessoais, enquanto que a segunda categoria inclui todos os restantes dos pronomes. Essa divisão é baseada em certas diferenças morfossintáticas ocorridas entre os dois.

Outra forma de categorizar os pronomes é quanto à sua função referencial. *Pronomes* podem ser descritos como ocorrendo em sua forma completa como expressões referenciais ou em sua forma incompleta como afixos ao ser partes de outras expressões como os adjetivos e verbos. Sobre isto Wales (1996, p. 4) afirma que os *pronomes* são palavras que exercem a função de expressões referenciais ‘breves’ sendo formas aparentemente mais explícitas ou descritivas. O autor assegura que os *pronomes* geralmente têm um baixo conteúdo semântico, que é derivado de sua principal função, evitar a repetição.

Sabe-se que os pronomes, em algumas situações, atuam com função anafórica substituindo um termo ou ainda, assumindo a função dêitica para indicar ou apontar algo. Ribeiro (1955, p.314) afirma que os pronomes de primeira e segunda pessoa são essencialmente dêiticos e os de terceira pessoa são anafóricos.

Embora os pronomes de primeira e segunda pessoa não tenham valor substitutivo, em determinadas situações eles são considerados como tais, a exemplo da primeira pessoa ‘eu’ que está no lugar de um substantivo próprio que muda conforme o caso. (MONTEIRO,1994, P.31).

Enfim, não se tem uma definição de pronome que englobe todas as circunstâncias expostas acima. Pois, como vimos existe toda uma problemática em formular uma definição que possa envolver todos os tipos de pronomes.

2. Os pronomes pessoais e a posição dos pronomes de terceira pessoa

Diversos linguistas apresentam dúvidas em relação à posição da terceira pessoa, se esta é parte do sistema de pronomes pessoais ou parte de um sistema distinto (proformas). Alguns desses linguistas consideram a terceira pessoa como um sistema pertencente à categoria de proformas, alegando que somente a primeira e segunda pessoa do discurso referem-se aos indivíduos que participam do ato de fala, já os referentes de terceira pessoa são tidos como ‘não pessoais’, cuja posição no ato de fala só pode ser descrita de forma contrária à primeira e segunda pessoa pronominal, por

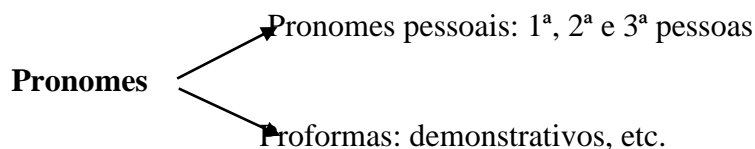
esta razão em algumas línguas utiliza-se o pronome demonstrativo no lugar da terceira pessoa. (J. Lyons 1977, p. 638).

Em línguas que substituem os pronomes de terceira pessoa por demonstrativo, os marcadores de plurais que ocorrem com os pronomes de terceira pessoa são os mesmos que acontecem com os substantivos, diferentes dos que sucedem com a primeira e segunda pessoa dos pronomes. Desta forma, os pronomes de terceira pessoa apresentam distinções de gênero, ao contrário da primeira e segunda pessoa pronominal, o que os levaria a pertencer ao sistema das proformas.

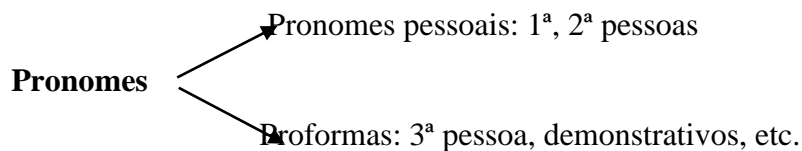
Em contrapartida, quando os pronomes de terceira pessoa ocorrem de maneira diferente dos demonstrativos, eles partilham várias características com a primeira e segunda pessoas, tais como a ocorrência de marcadores plurais distintos e marcadores de caso. Portanto, nestas línguas, há alguma base para a alegação de que os pronomes de terceira pessoa devidamente pertencem ao sistema de pronomes pessoais, em vez de pertencerem a proformas ou demonstrativos. (Bhat, 2004, p. 13)

Essa divisão da terceira pessoa, ora relacionada aos pronomes demonstrativos, ora como um pronome pessoal serve como base para formar uma distinção tipológica entre línguas. Para melhor entendimento criou-se o esquema abaixo:

Língua 1



Língua 2



Verifica-se que há uma distinção tipológica interessante apresentada no esquema. Onde a língua do tipo 1 considera a terceira pessoa como parte do sistema de pronomes pessoais junto com a primeira e segunda pessoas, em oposição aos demais pronomes considerados como proformas. Já a língua do tipo 2 considera apenas a primeira e segunda pessoas como pertencentes aos pronomes pessoais, e a terceira pessoa pertence a categoria de proformas junto aos demonstrativos, entre outros.

Outra diferença entre as línguas que podem ser correlacionadas com a distinção tipológica ocorre no sistema dos pronomes demonstrativos. Anderson e Keenan (1985, p. 282) sugerem a diferenciação entre sistemas de dêiticos orientados "por pessoa" ou "a distância", ou seja, alguém que está longe do falante, alguém que está próximo do falante; ou ainda alguém envolvido no diálogo.

Segundo Bhat (2004, p. 14) os sistemas dêiticos *orientados a distância* são os mais utilizados pelas línguas que consideram apenas a primeira e segunda pessoas como pertencentes ao sistema de pronomes pessoais. Já os *orientados por pessoa* são mais comuns em línguas que consideram primeira, segunda e terceira pessoas como pertencente a mesma categoria. Os *orientados a distância* podem ser visualizados no ato de fala como um caso de duas possibilidades, que se realiza entre um falante e seu destinatário. Já os *orientados por pessoa*, ocorrem entre três ou mais pessoas, com as funções de fala, indicados pelos pronomes de primeira, segunda e terceira pessoa, deslocando entre os indivíduos desse grupo.

3. Apresentação dos dados

Esta seção apresentará as expressões da terceira pessoa pronominal em Parkatêjê, encontradas até o presente momento. Vale ressaltar que esta pesquisa encontra-se em andamento e que os resultados precisam ser verificados se de fato se trata da terceira pessoa na língua.

Os sujeitos pronominais do verbo transitivo (A) quando expressos no tempo passado são codificados pela série de pronomes dependentes, seguidos pela posição **te**, que marca o caso ergativo da língua (Ferreira, 2003). A terceira pessoa será sempre marcada por \emptyset - como apresenta os exemplos: (2) e (4).

- (1) I- te kōkōn kahek
1SG- ERG cuia quebrei
'eu quebrei a cuia'

(RIBEIRO-SILVA, notas de campo, 2015)

- (2) \emptyset - te kōkōn kahek
3SG- ERG CUIA QUEBREI
'ele quebrou a cuia'

(RIBEIRO-SILVA, notas de campo, 2015)

- (3) I- te pōhy kēnkēn
 1SG- ERG milho quebrei
 ‘eu quebrei milho’

(RIBEIRO-SILVA, notas de campo, 2015)

- (4) Ø- te pōhy kēnkēn
 3SG- ERG milho quebrei
 ‘ele quebrou milho’

(RIBEIRO-SILVA, notas de campo, 2015)

Nos dados coletados referentes aos pronomes com sujeito transitivos, ocorreram sentenças com o verbo ‘ver’ (**pupũn/hõpun**). Segundo Ferreira (2003, p. 103) esse verbo, assim como, **putiti / hõtiti** ‘estar.pesado’, apresentam alternância de formas em uma sílaba inteira, com a mesma motivação que a dos prefixos relacionais, isto é, (i) especificação ou não de S e de O, (ii) presença desses argumentos na locução pertinente, em relação sintagmática com o núcleo ou não. Por mais que a motivação para a ocorrência dessa mudança seja a mesma que a dos prefixos relacionais, considerou-se viável não analisá-lo como tal, uma vez que, mais parece com uma *duplicação de sílaba na raiz verbal*.

Nota-se que a forma **pupũn** só aparece, quando há o argumento O na sentença (5) ocasionando a reduplicação da Raiz, já a forma **hõpun** ocorre, apenas quando o argumento O é de terceira pessoa e não está expresso na sentença (6).

- (5) Ø- te rop krør **pupũn**
 3SG- ERG onça pintadaver
 ‘ele viu a onça pintada’

(RIBEIRO-SILVA, notas de campo, 2015)

- (6) Ø- te **h-õpun**
 3SG- ERG 3- ver
 ‘ele a viu’

(RIBEIRO-SILVA, notas de campo, 2015)

Este fenômeno também ocorre em outras famílias do Tronco Macro-Jê, a exemplo do Apãniekrá (7) e (8).

- (7) kahāj te i?-kra **pupūn**
mulherERG 3-filho ver
'a mulher viu seu filho (de outra pessoa)'

(ALVES, 2004, P. 70)

- (8) i- te **h-ōpum**
1SG- ERG 3SG-ver
'eu o vi'

(ALVES, 2004, P. 70)

Ainda sobre os dados descritos acima notou-se, também, que quando o objeto de terceira pessoa é omitido na sentença, o pronome de terceira pessoa é representado pelo h-, já quando o objeto é expreso a terceira pessoa é indicada por Ø-. Confira a diferença entre os exemplos (5) e (6) e os exemplos (9) e (10) abaixo com o verbo 'gostar'.

- (9) Ø- te ajȳr nã kam pypxô **xàn**
3SG- ERG também NÃ LOC banana gosto
'ele também gosta de banana'

(RIBEIRO-SILVA, notas de campo, 2015)

- (10) mũ tem **h-ōxàn**
Mũ ERG.PL 3- gostar
'eles gostam'

(RIBEIRO-SILVA, notas de campo, 2015)

Notou-se que no exemplo (9) o O 'banana' está expreso na sentença e, portanto a terceira pessoa é marcada por Ø. Quando o O é omitido na sentença a terceira pessoa é h-, (10). O pronome dependente indicativo da terceira pessoa não coocorre com o SN objeto.

Outra expressão da terceira pessoa que foi encontrada nos dados coletados foi a forma **kê**, o qual ocorreu em textos, como pronome livre. Notou-se que este pronome não ocorreu nos dados elicitados.

- (11) Madalena kwyr kutom nã amkro mã kunõ kê nkrà
 Madalena mandioca juntar NÃ sol DAT KUNÕ 3 secar
 'Madalena juntou a mandioca, botou no sol e ela secou'
 (NEVES, Comunicação pessoal, 2014)

- (12) amkro mã kunõ kê nkrà
 Sol DAT KUNÕ 3 secar
 'no sol, secou [a mandioca]'
 (NEVES, Comunicação pessoal, 2014)

- (13) wa aparxwyi pra kê mpo ka kako to ikõ
 1SG neta acordar 3 IND peito leite CAUS beber
 'eu vou acordar a minha neta para ela beber leite'
 (NEVES, Comunicação pessoal, 2014)

- (14) kê ta taha aixã
 3 ta taha aixã
 '[a ferida] ela vai fechar sozinha'
 (NEVES, Comunicação pessoal, 2014)

- (15) kê jum mu to mpyiti nem ka to kahàkàre
 3 jum mu to mpyiti nem ka to kahàkàre
 'deixa que outra pessoa faz bonita, tu faz feia [a tora]'
 (NEVES, Comunicação pessoal, 2014)

Este pronome livre de terceira pessoa **kê**, aparece sempre que a terceira pessoa já foi mencionada no texto, o qual pode ser considerado como um pronome anafórico.

Em outras línguas Timbira, como no Apãniekrá e Krahô, também, ocorre o pronome livre de terceira pessoa **kê**. No Apãniekrá o **kê** é utilizado quando os falantes não sabem quem é o 'ele' (17), já quando se sabe é utilizado o Ø (16).

- (16) Ø wn
 3- descer
 'ele desceu' (quando sabemos quem é o 'ele')

(ALVES, 2004, P.82)

- (17) ke wri
 3 descer
 'ele desceu' (quando não sabemos quem é)

(ALVES, 2004, P.82)

No Krahô o **ke** é considerado um pronome nominativo não-perfectivo. Esse pronome ocupa posição de sujeito do verbo transitivo e intransitivo quando as orações não indicam ação perfectiva.

- (18) ke ha pi kahek
 3 FUT lenha cortar
 'Ele cortará lenha'

(SOUZA, 1989, P. 17)

Vale ressaltar, que pretende-se coletar outros dados em contextos distintos na língua Parkatêjê para verificar se de fato trata-se da terceira pessoa e, se só ocorre em situação anafórica.

Nos dados cedidos por Neves (comunicação pessoal), foram encontradas sentenças nas quais o prefixo **m-** aparece, também, como marcação de terceira pessoa quando está na posição de objeto verifique nos exemplos (19) e (20):

- (19) me te ne Jõ m-pra
 ME ERG NE JÕ 3-acordar
 'vou até a Jõ acordar ela'

(NEVES, Comunicação pessoal, 2014)

- (20) a- te m-prar
 2SG- ERG 3- acordar
 'tu acordou ela'

(NEVES, Comunicação pessoal, 2014)

- (21) wa aparxwyi pra
1SG neta acordar
'vou acordar minha neta'

(NEVES, Comunicação pessoal, 2014)

Nos exemplos seguintes pode-se verificar como a primeira e segunda pessoa estão distribuídas, o que nos levar a acreditar que de fato o **m-** pode ser considerado um prefixo de terceira pessoa, contudo, é necessário analisar mais dados para que se possa afirmar o exposto.

- (22) i- pra
1SG- acordar
'me acordou'

(NEVES, Comunicação pessoal, 2014)

- (23) a- pra
2SG- acordar
'te acordou'

(NEVES, Comunicação pessoal, 2014)

- (24) i- te a- pra
1SG- ERG 2- acordar
'eu te acordei'

(NEVES, Comunicação pessoal, 2014)

Nos dados coletados encontrou-se uma única ocorrência do morfema **he-**, o qual parece assumir a posição de terceira pessoa caso leve-se em consideração o exemplo com a primeira pessoa, conforme se pode verificar nos exemplos abaixo:

- (25) i- te wa amji to tỳk
1SG- ERG 1 REFL CAUS preto
'eu me pintei de preto'

(NEVES, Comunicação pessoal, 2014)

- (26) mpy te **he** amji tỳk
 Homem ERG 3 REFL preto
 ‘o homem se pintou de preto’

(NEVES, Comunicação pessoal, 2014)

Assim como nas outras línguas timbiras- Apãniekrá, Krakô e Apinajé- na língua Parkatêjê encontramos dados com o **i-** assumindo a forma de prefixo de terceira pessoa quando está na posição de O.

- (27) wa i- te kro to pĩr
 1SG 1- ERG porco to matar+PAS
 ‘eu matei porco’

(FERREIRA, 2003, P. 108)

- (28) wa i- te to **i-pĩr**
 1SG 1- ERG TO 3-matar+PAS
 ‘eu matei’ ou ‘eu o matei’

(FERREIRA, 2003, P. 108)

- (29) Ton te ry i- pĩr
 ERG já RY 3- matar
 ‘Ton já o matou’

(FERREIRA, comunicação pessoal, 2003)

- (30) **ϕ-** te ri **i-** pĩr
 3- ERG ENF 3- matar
 ‘ele já o matou’

(FERREIRA, comunicação pessoal, 2003)

Nota-se que nos exemplos (27) e (28) o **i-** marca a primeira pessoa de A ergativo, antecedido pelo **wa**, que reforça a ação. Porém, quando a forma **i-** aparece na posição de objeto, marca a terceira pessoa.

Enfim, todas as formas apresentadas para marcar a terceira pessoa em Parkatêjê, necessitam serem verificadas em outros contextos para que se possa verificar se se trata de fato de terceira pessoa na língua. Por enquanto, até que se prove o contrário, sugere-se os seguintes quadros para os pronomes livres e dependentes de terceira pessoa.

01. Quadro: Pronomes dependentes

	Pronomes dependentes
1^asg	i-
2^asg	a-
3^asg	Ø-/ h-/m-/i-

02. Quadro: Pronomes livres

	Pronomes livres
1^a sg	Wa/pa
2^a sg	Ka
3^a sg	Ø/ke

REFERÊNCIAS

ALVES, Flávia de C. **O timbira falado pelo Canela Apãniekrá**: uma contribuição aos estudos da morfossintaxe de uma língua Jê. Campinas-SP: Unicamp, 2004.

AMADO, Rosane de Sá; SOUZA, Lílian de Carvalho de. **Notas sobre a fonologia da língua timbira**. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*. V. 4, n. 7, agosto de 2006.

_____. **Aspectos morfofonológicos do Pykobjê-Gavião**. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

ARAÚJO, Leopoldina Maria Souza de. **Semântica Gerativa da Língua Gavião-Jê**. Dissertação de mestrado inédita. Florianópolis: UFSC, 1977.

_____. **Aspectos da Língua Gavião-Jê**. Rio de Janeiro. Tese (doutorado)– Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 1989.

DIXON, R. M. W. **Ergativity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

_____. *Ergativity*. *Language*. 1(55), 59-138, 1979.

_____. *A Grammar of Yidiny*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

DOURADO, L. **Aspectos morfosintáticos da língua Panará (Jê)**. Tese de doutoramento. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. 2001

FERRAZ, Iara. Lições da escola parkatêjê. In: SILVA, Aracy Lopes da; FERREIRA, Mariana Kawal Leal (Org.). **Antropologia, história e educação**: a questão indígena e a escola. 2. ed. São Paulo: Global, 2001.

_____. **Os Parkatêjê das matas do Tocantins**: a epopeia de um líder Timbira. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

FERREIRA, M. **Estudo morfosintático da língua Parkatêjê**. Tese de Doutoramento inédita. Campinas, 2003, UNICAMP.

_____. **Descrição de aspectos da variante étnica usada pelos parkatêjê**. *DELTA* 21(1): 1-21. 2005

_____. **Cultura e oralidade: uma viagem aos textos poéticos cantados da língua Parkatêjê**. *Desenredo*, v. 7, n. 1, jan./jun., p. 9-18, 2011.

_____. **Análise de uma narrativa tradicional oral do povo Parkatêjê: Pyt me Kaxêr**. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 191-205, jul./dez., 2010.

FORTUNE, G. *An Analytical Grammar of Shona*. London: Longmans, Green and Co.

1955.

JÕPAIPARE, Toprãmre Krôhòkrenhũm. **Me ikwỳ tekjê ri**: isto pertence ao meu povo. 1. ed. Marabá, PA: Gknoronha, 2011.

LYONS, John. **Introdução à Linguística Teórica**. São Paulo: Ed. Nacional: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979. Matthews (1997, p. 68)

_____. *Introduction to Theoretical Linguistics*. London: Cambridge. 1968.

_____. *Semantics*, 1 and 2. London: Cambridge University Press. 1977.

NEVES, Cinthia de Lima. **Alternância de códigos em narrativas orais do povo Parkatêjê**: aspectos linguísticos do contato com o português. 2012. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

PITKIN, HARVEY. *Wintu Grammar*. Berkeley: University of California Press. 1984.

POPJES, J. & POPJES, J. Canela-Krahô. D. Derbyshire & G. Pullum. (eds.) *Handbook of Amazonian Languages*. Vol. I. Berlin: Mouton de Gruyter. (1986).

RIBEIRO, Eduardo Rivail. **Ouvir e pensar em Macro-Jê**: notas para uma pesquisa. 2009. Disponível em: <<http://www.wado.us/note:ear>>. Acesso em: 25 nov. 2014.

_____. **Morfologia do verbo Karajá**. Dissertação de mestrado. Goiânia: Universidade Federal de Goiás. 1996.

RODRIGUES, Aryon D. **A composição em Tupi**. *Separata de Logos*, ano VI, n. 14. Curitiba. 1951.

_____. Macro-Jê. In: Dixon, R. M. W., e Aikhenvald, A. Y. (orgs), *The Amazonian languages*, p. 162-206. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

_____. **Análise morfológica de um texto Tupi**. *Separata de Logos*, ano VII, n. 5. Curitiba. 1952

_____. **Morfologia do verbo Tupi**. *Letras* 1.121-152. 1953.

_____. **A case of grammatical affinity among Tupi, Karib and Macro-Jê**. Universidade de Brasília. (Manuscrito). (1994).

_____. Sobre as línguas indígenas e sua pesquisa no Brasil. **Ciência e Cultura**, v. 57, n. 2, p. 35-38, 2005.

_____. **Línguas brasileiras**: para o conhecimento das línguas indígenas. São Paulo: Loyola, 1986.

SOUZA, S.M. O sistema de referência pessoal da língua Krahô. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás. 1990.

Shopen. **Language typology and syntactic description**. Cambridge: Cambridge University Press. Vol. 3. pp. 309-348. 1985.

SHOWALTER, CATHERINE. 'Pronouns in Lyle'. In Ursula Weisemann (ed.), 205-16. 1986.

WALES, KATIE. *Personal Pronouns in Present-Day English*. Cambridge: Cambridge University Press. 1996.

LÍNGUA E IDENTIDADE: A RELAÇÃO ENTRE OS USOS DA LÍNGUA APURINÃ (ARUÁK) E A CULTURA DO POVO

Autora: Patricia do Nascimento da Costa¹

Orientador: Sidney da Silva Facundes²

RESUMO: O objetivo deste estudo é apresentar elementos da língua Apurinã (Aruák) que demonstrem traços da cultura do povo que fala a língua, representando aspectos do modo de vida, da visão de mundo, dos valores tradicionais e do envolvimento com valores externos às suas experiências de vida. Este trabalho compõe um recorte preliminar da pesquisa de mestrado que investiga características do uso da língua, que revelam traços da identidade do povo Apurinã. Os apurinã vivem em vários afluentes do rio Purus, na região sudeste do estado do Amazonas. Os procedimentos metodológicos utilizados para a realização deste estudo envolvem levantamento bibliográfico sobre os estudos de Identidade e os referenciais que relacionam os estudos de Identidade aos pressupostos teóricos da linguística, além da análise dos dados que foram coletados em pesquisa de campo, realizada em abril de 2015. Além das fontes de pesquisa listadas acima, também foram consultados trabalhos sobre a língua, realizados pelo professor doutor Sidney da Silva Facundes, da Universidade Federal do Pará, e seus alunos ao longo de mais de vinte anos em pesquisa sobre a língua Apurinã. Durante o trabalho de campo, em abril de 2015, foram aplicados questionários sociolinguísticos e foram coletados dados em formato de relatos pessoais e tradicionais. Para embasar a análise dos dados, recorreremos a, além dos aportes teóricos da linguística - em Edwards (2009), que enumera algumas relações entre língua e identidade e em Ilari (2013), para quem “toda língua historicamente dada, a qualquer momento de sua história, está à procura de meios para expressar experiências que assumiram uma importância nova para o grupo social que a fala” – recorreremos também ao campo de conhecimento da antropologia, como, por exemplo, em Cardoso de Oliveira (2006) e Cunha (2009). Essa pesquisa é relevante no sentido de agregar aos estudos sobre a língua Apurinã informações que podem revelar, em dados linguísticos, aspectos relativos à cultura e aos costumes. Além da contribuição acadêmica, esta pesquisa também se justifica por integrar, junto a outros elementos, um conjunto de fatores capazes de corroborar a legitimação deste povo, sua cultura e seu direito de existir socialmente.

Palavras-Chave: Língua indígena; Apurinã; Identidade.

1. Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar os resultados preliminares da pesquisa que busca entender a relação existente entre os aspectos culturais de um povo e os usos de

¹ Mestranda em Letras, com área de concentração em Estudos Linguísticos, no Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. E-mail: patriciadiletras@gmail.com

² Doutor em Linguística, do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará. Coordenador dos estudos sobre a língua Apurinã (Aruák). E-mail: sfacundes@gmail.com

sua língua. Para isso explicaremos as bases teóricas sobre as quais foram estabelecidos os nossos procedimentos metodológicos e apresentaremos também as atividades que compuseram as etapas de coleta de dados e análise. O estudo da interface língua e identidade foi realizado com a língua indígena Apurinã (Aruák), falada pelo povo e mesmo nome, que reside às margens de vários afluentes do rio Purus, no sudeste do Estado do Amazonas. A realização desta pesquisa tem viabilidade, pois a língua Apurinã possui um extenso acervo de estudos de descrição constituídos pelo professor Doutor, Sidney da Silva Facundes, da Universidade Federal do Pará, e seus alunos de graduação e pós-graduação, ao longo de cerca de 25 anos de pesquisa sobre a língua. Ou seja, ao longo desse tempo já foi gerada uma quantidade significativa de dados sobre a língua.

Nossa análise foi realizada sobre dados sociolinguísticos coletados com indígenas Apurinã que participavam de uma oficina de ensino da Língua na cidade de Lábrea, no Amazonas. Nossos dados foram constituídos por meio de questionário, que gerou os dados sociolinguísticos e relatos pessoais e tradicionais em Apurinã.

Nossa fundamentação teórica foi composta por uma literatura específica sobre língua e identidade, sobre etnografia da comunicação e sobre alguns recortes de preceitos de antropologia e psicologia social, o que foi indispensável para a compreensão de aspectos relacionados às características que revelam traços da identidade do povo Apurinã.

2. O povo Apurinã

Os Apurinã falam a língua de mesmo nome, da família linguística Aruák, e vivem em comunidades espalhadas em vários afluentes do Rio Purus, no sudeste do Estado do Amazonas. São mais de 20 comunidades Apurinã em mais de 1.500 Km, ao longo do Purus, com uma população de mais de duas mil pessoas, segundo Facundes (2000). Outras comunidade de Apurinã também podem ser localizadas na rodovia que liga as cidades de Rio Branco e Boca do Acre, no Amazonas. O número de indígenas em cada comunidade sofre constantes alterações em razão das migrações que ocorrem em decorrência de conflitos, mortes de pessoas das famílias e epidemias. Além disso, muitos Apurinã vivem em áreas urbanas, nas periferias das cidades de Lábrea, Pauini e Tapauá, no Amazonas. Abaixo o mapa da localização das comunidades.

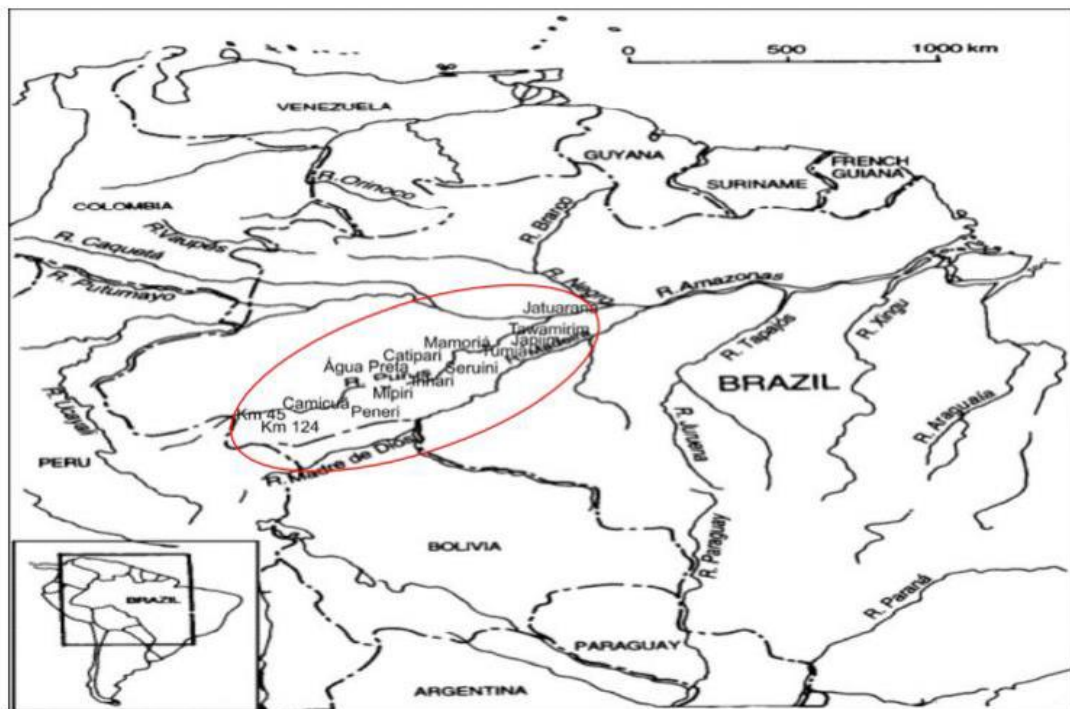


Figura 1: Mapa com as comunidades Apurinã.

Fonte: Lima (2013)

3. Língua e Identidade

Os primeiros estudos que investigam as relações entre língua e características culturais foram propostos por Dell Hymes. Segundo Bonvillain (1993), ao longo dos estudos que relacionam a linguística a aspectos de etnicidade, dois teóricos são significativos: Edwards Sapir (1884-1939) e Benjamin Worf (1897-1941). Ambos realizaram muitas pesquisas sobre várias línguas e culturas de povos nativos americanos. Entre os pressupostos teóricos que já foram apresentados acerca desse tema, Bonvillain (1993) considera os estudos em linguística etnográfica, de Dell Hymes (1974):

Para descobrir características culturalmente relevantes de variação situacional, o comportamento do discurso deve ser analisado em seu contexto cultural e social mais amplo. Uma etnografia da comunicação (Hymes 1974) inclui descrições de todas as normas explícitas e implícitas para a comunicação detalhando aspectos de parâmetros verbais e sociais de interação. (BONVILLAIN, 1993. pp.84-85 – tradução minha)

Dell Hymes é um dos primeiros e principais estudiosos que estabeleceu as primeiras possibilidades de fazer relações entre a língua e aspectos culturais de um povo. Ele é o primeiro a citar a ideia da Etnografia da Comunicação e descreve 6 aspectos importantes que devem ser considerados para este tipo de pesquisa.

Citando Dell Hymes “o ponto de partida é a análise etnográfica da conduta comunicativa de uma comunidade”(Hymes 1974:9). Hymes lista vários componentes de comunicação que devem ser considerados, incluindo: 1) Participantes, fluentes na língua; 2) Código, usado pelos interlocutores; 3) Canal (fala, escrita, sinais não-verbais); 4) Contexto; 5) Forma ou gênero (conversa, conto popular, canto, debate); 6) Temas ou tópicos e atitudes. (BONVILLAIN, 1993. p. 85 – tradução minha)

Os estudos realizados nesse campo se dedicam a identificar as características dos povos, portanto, dos indivíduos que a eles pertencem, e suas línguas comprovando que a linguagem é a condutora mais eficaz das experiências vividas no interior das diversas comunidades. *“Pessoas em todas as culturas têm ideias sobre o mundo em que vivem baseadas em modelos culturais compartilhados de seu universo físico e cultural. Estes modelos são expressos e transmitidos em grande parte por meio da linguagem”*. (BONVILLAIN, 1993. p. 52 – tradução minha)

Segundo Edwards (2009), existem fatores “psico-discursivos”, que evidenciam a relação entre língua e traços da identidade de um povo, eles estão relacionados ao comportamento do falante, à sua atitude diante de sua língua. É preciso para isso, entender os processos culturais nos quais estão envolvidos os indivíduos de um grupo sem deixar de considerar as características individuais de cada pessoa. Nesse sentido, cada indivíduo se constitui como uma parte do todo que é o grupo. Dessa forma as marcas individuais de uso da língua, ou idioletos, são fundamentais para a compreensão desse tema.

Segundo Edwards (2009), a língua tem dois aspectos de funcionalidade: a comunicação e o caráter simbólico, que estão ligados a essa análise de língua e identidade. Ainda que determinados usos percam o seu papel de estabelecer a comunicação entre os falantes por causa do processo dinâmico natural, o caráter simbólico ainda permanece. Para Edwards (2009, pp. 4-5).

[...] uma língua que perdeu a maior parte ou a totalidade do seu valor comunicativo devido a mudanças pode [...] reter algo do seu valor simbólico por um longo tempo. Se essas duas facetas são unidas ou não, é a carga simbólica que a língua carrega que a torna um componente tão importante no entendimento da identidade individual e de um grupo.

Para Ilari (2013), um dos fatores que devem ser evidenciados para estudar essas relações entre língua e identidade é o que ele chama de “vivido”, referindo-se às experiências sociais de fala que revelam fatos da vivência do grupo de falantes que só podem ser identificados por eles, uma vez que essas experiências estão ligadas a momentos históricos da vida dos indivíduos que conviveram juntos e por isso compartilharam, eventualmente, de formas e usos que geraram efeitos próprios de sentido em seu processo de comunicação. Segundo Ilari (2013), “toda língua historicamente dada, a qualquer momento de sua história, está à procura de meios para expressar experiências que assumiram uma importância nova para o grupo social que a fala”

Cezario Votre (2012) corrobora essa ideia:

O indivíduo, inserido numa comunidade de fala, partilha com os membros dessa comunidade uma série de experiências e atividades. Daí resultam várias semelhanças entre o modo como ele fala a língua e o modo dos outros indivíduos. Nas comunidades organizam-se agrupamentos de indivíduos constituídos por traços comuns, a exemplo de religião, lazer, trabalho, faixa etária, escolaridade, profissão e sexo. Dependendo do número de traços que as pessoas compartilham, e da intensidade da convivência, podem constituir-se subcomunidades linguísticas, a exemplo dos jornalistas, professores, profissionais da informática, pregadores e estudantes. (CEZARIO; VOTRE in MARTELOTTA, 2012, pp. 147 – 148)

Em psicologia social, encontramos a ideia de que a identidade de uma pessoa ou de um grupo está ligada às relações de semelhança e de diferença que o indivíduo estabelece com o grupo e com o meio externo a ele. Dessa forma, a identidade pode ser entendida como um processo subjetivo. Segundo Deschamps e Moliner (2014), vários processos podem explicar a identidade:

Esses processos intervêm na elaboração de conhecimentos e de crenças sobre si mesmo, sobre os outros, assim como sobre os grupos de pertença e de não pertença dos indivíduos. Mas eles também permitem fazer diversas comparações, das quais decorre finalmente a

percepção de semelhanças e de diferenças que é a base do sentimento de identidade. (DESCHAMPS E MOLINER, 2014. p. 15)

No âmbito da antropologia, entendemos que a ideia de identidade de um grupo étnico como é o caso de nosso estudo está intrinsecamente ligada ao conceito de etnicidade, principalmente quando se trata de minorias em relação a sociedades dominantes. Para Cardoso de Oliveira (2006):

(...) o conceito é definido como envolvendo relações entre coletividades no interior de sociedades envolventes, dominantes, culturalmente hegemônicas e onde tais coletividades vivem a situação de minorias étnicas ou, ainda, de nacionalidades inseridas no espaço de um Estado-Nação.(...) o termo etnicidade poderia ainda ser aplicado a modalidades de interação bem menos complexas, como a uma mera “forma de interação entre grupos culturais atuando em contextos sociais comuns”. (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006. p, 89)

4. Dados e resultados preliminares

Os dados foram coletados, como dito anteriormente, por meio de um questionário aplicado a indígenas Apurinã de diversas comunidades. A maioria dos consultores Apurinã são homens, acima de 36 anos, falantes fluentes da língua, que responderam a questões sobre suas respectivas comunidades e sobre suas percepções a respeito da língua e do uso que fazem dela³. Além disso, os colaboradores responderam a perguntas que foram elaborados com a intenção de coletar dados em formato de relatos. Após a coleta de entrevistas, realizamos o trabalho de transcrição dos relatos, com o auxílio também de consultores Apurinã. Em seguida, os relatos foram analisados e geraram alguns resultados, que apresentaremos a seguir:

No Exemplo 1, o falante revela informações sobre seu modo de vida durante a infância.

Ex. 1. Nuta n-yri-nhi-kata ytyry ãky n-awa
 1Sg. 1Sg-pai-Afet-Assoc tocaia dentro 1Sg-existir
 'Eu vivia dentro de uma tocaia.'

Já nos exemplos abaixo, de outro consultor Apurinã produz um fenômeno que conhecemos como alternância de código ou *code-switching*. Este fenômeno se dá

³ Os dados completos serão apresentados no resultado final da dissertação de mestrados sobre o mesmo assunto e que está em andamento.

quando um falante, bilingue ou multilíngue utiliza em uma mesma situação de fala ou no mesmo discurso itens lexicais ou discursivos de mais de uma língua sobre a qual tem domínio. Neste caso, o consultor faz uso da palavra *mamãe* (português) dentro de um discurso que produziu em Apurinã. O que revela um cruzamento entre as duas línguas.

Ex. 2. mamãe, axymyna aãpa xamyna
lenha 1PI-buscar lenha
mamãe, vamos buscar lenha

Ex.3. Kuna, mamãe, kēpatsupa aãpa
não ser.folha 1PI-buscar
Não é preciso prato, nosso prato é folha mesmo

Ex. 4. Cuide, mamãe. _Ateeneka.
tudo.bem
Cuide, Mamãe. _Tá. Tudo bem

Já o Exemplo 5 (abaixo) revela uma percepção do consultor Apurinã, em que compara a sua casa, sua morada à ideia de cultura, que, por sua vez, envolve, o modo de vida do povo, seus valores e suas crenças tradicionais.

Ex. 5. kuna atha takanapary aawinhi 'a cultura, né' kuna atakanapa
não 1PI deixar 1PI-casa não 1PI-deixar
nós não deixamos a nossa casa 'a cultura né' nós não deixa

5. Considerações Finais

Neste trabalho apresentamos uma proposta de compreensão dos fatores que estão envolvidos na identificação de um povo como um grupo. O desafio deste trabalho constituiu-se em estabelecer, a partir da fundamentação teórica, preceitos metodológicos consistentes ponto de serem capazes de nos fornecer os dados necessários para serem analisados e para conseguirmos chegar a uma ideia relativamente homogênea sobre a identidade Apurinã. Tendo em vista que este se trata de um estudo em andamento, compreendemos que não poderíamos ainda e, muito provavelmente, nem ao final da conclusão desta pesquisa, estabelecer o término desta investigação. Até então, entendemos que ao longo da história, os falantes da língua Apurinã encontraram vários mecanismos dentro do léxico da língua e do seu sistema, necessários para manter sua competência comunicacional no interior de espaços geográficos e temporais que lhes exigiam conhecimentos de mundo que não faziam ainda parte de seu modo de vida

tradicional. Ou seja, os Apurinã constuíram, ao longo do tempo e de sua história, estratégias linguísticas para se comunicarem com pessoas não indígenas que em determinado ponto de sua trajetória passaram a fazer parte do seu dia-a-dia. E junto com elas passaram a fazer parte também as vivências próprias do cotidiano do não-índio, como trabalho, alimentação, a língua, as festas e a cultura.

Todavia, não esgotamos aqui nossas possibilidades de entendimento sobre o tema, observando que a cultura e com ela a língua ou vice-versa estão em constante movimentação dinâmica, portanto, passíveis a seus falantes na possibilidade de resignificação de seus processos internos.

REFERÊNCIA

BONVILLAIN, Nancy. **Language, Culture and Communication**, the meaning of messages. 1993.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Caminhos da Identidade**, ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo. São Paulo, Editora Unesp, 2006.

CEZARIO, Maria Maura. VOTRE, Sebastião. *Sociolinguística*. In: Martelotta, Mário Eduardo (org.) *Manual de Linguística*. 2 ed, São Paulo: Contexto, 2012. p. 141-155.

DESCHAMPS, Jean-Claude. **A identidade em Psicologia Social: dos processos identitários às representações sociais**. Petrópolis, Vozes, 2014.

EDWARDS, John. *Language and Identity*. New York, Cambridge University Press, 2009.

FACUNDES, Sidney da Silva. *The Language Of The Apurinã People Of Brazil (Maipure/Arawak)*. Nova York, Búfalo: Faculty of the Graduate School of State University of New York at Buffalo (Tese de Doutorado), 2000.

ILARI, Rodolfo. Reflexões sobre Língua e Identidade. In BORBA, Lilia do Rocio; LEITE, Cândida Maria Brito. (org.). **Diálogos entre Língua, Cultura e Sociedade**. Campinas, Mercado das Letras, 2013. pp.17-50.

LIMA, Bruna Fernanda S. **Variação, Mudanças e o “Duplo Vocabulário” na Língua Apurinã Aruák**. Belém, 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Língua Portuguesa). Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém.

DIÁLOGO DOS ESPELHOS: A PERDA DO REFLEXO EM TRÊS CONTOS DE E.T.A. HOFFMANN, GUIMARÃES ROSA E MACHADO DE ASSIS

Autor: Alan Ferreira Costa

Orientador: Prof. Antônio Máximo Ferraz¹

O que procuramos quando estamos diante do espelho? O faríamos diante de um espelho sem a imagem que esperaríamos encontrar? Na literatura isso é bastante recorrente. Esta pesquisa se ocupa com três exemplos nos quais não apenas a questão do espelho é discutida, mas a questão da perda do reflexo como questionamento do ser. Nas obras homônimas “O Espelho”, de Machado de Assis e Guimarães Rosa, além de “O Reflexo Perdido” (*Das Verlorene Spiegelbild*) (1815), de E.T.A. Hoffmann, observamos a dinâmica dos espelhos enquanto questão. Quando falamos de espelho, tem-se sempre a ideia de algo que reflete, que reproduz. Mas a palavra latina *speculum*, que viria a se tornar espelho na nossa língua, tem também o sentido de especular ou procurar. É nesse sentido que examinaremos o caminho, a procura de cada personagem quando diante do espelho. O que se vê diante do espelho é um desdobramento, e é nesse desdobramento de si, que observamos a abertura da questão do ser. Quando da perda do reflexo diante do espelho, o homem questiona a sua existência. A perda da imagem representa uma perda de si mesmo, e é aí que o homem se põe diante da oportunidade do percurso na procura por quem se é.

A obra “O Reflexo Perdido” (*Die Geschichte vom verlornen Spiegelbilde*), faz parte da coletânea *As Aventuras da Noite de São Silvestre* (*Die Abenteuer der Silvesternacht*) (1815) e conta a história de Erasmo Spikherr, um jovem estudante alemão, casado e com filho, quando consegue uma viagem à Itália. Em Florença conhece Giulietta, uma mulher pela qual se apaixona imediatamente. Após uma cena de ciúmes, Erasmo acaba agredindo um italiano e é obrigado a fugir. Tendo em vista que teria de ir embora da cidade, Giulietta pede que Erasmo deixe uma lembrança. Tal lembrança seria a sua imagem no espelho, seu reflexo. Erasmo, embora espantado com o pedido, concorda, e depois de Giulietta desaparecer misteriosamente, ele se olha no espelho do quarto e nada vê. A narrativa prossegue contando como Erasmo era discriminado por todos os lugares, sendo tido como um anormal, em vista de não possuir um reflexo. Após uma longa viagem, consegue voltar pra casa, e consegue

¹Prof. Adjunto da Graduação e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará – UFPA. E-mail: maximoferraz@gmail.com

esconder da família o fato de não possuir um reflexo, mas certa noite, enquanto brincava com o filho, a verdade veio à tona: Erasmo não tinha o próprio reflexo. Giulietta aparece novamente e oferece seu reflexo de volta, em troca da vida da esposa e do filho. Mas Erasmo não o faz, e então a florentina se revela como sendo o diabo e desaparece. A esposa o aconselha então a ir embora, já que não podia mais ser um respeitável pai de família em vista de sua situação. No fim, o mesmo parte em busca do reflexo.

Em “O Espelho – Esboço de uma nova teoria da alma humana”, de Machado de Assis, encontramos o personagem Jacobina, que é recentemente nomeado com o posto de alferes. Após a nomeação, todos, principalmente sua família, passam a lhe chamar apenas de Alferes e o bajulam em nome do posto que lhe foi conferido. Inclusive sua tia, D. Marcolina, o convida a passar um mês em seu sítio e faz questão de pedir que leve o uniforme. Com o tempo, a forma como todos lhe dirigiam a palavra e os “carinhos, atenções e obséquios” fizeram com que Jacobina não mais se enxergasse sem sua posição social, representada pela farda. Um dia, a tia precisa se ausentar e deixa Jacobina em casa, somente ele e os escravos, que mostravam respeito redobrado, e sempre se dirigindo a ele como nhô alferes. No dia seguinte os escravos fugiram, deixando-o realmente só no sítio. Ao fim de oito dias Jacobina se olhou no espelho, mas não viu sua imagem como esperava, era uma imagem difusa e perturbadora. Após vestir seu uniforme de alferes, viu novamente seu reflexo, como todos o viam: não mais Jacobina, mas o alferes. E assim passou a fazer todos os dias: a uma certa hora, vestia o uniforme e posava diante do espelho, depois se despia novamente, passando assim, mais seis dias de solidão.

Guimarães Rosa, em seu conto também intitulado “O Espelho”, nos traz um personagem que, num banheiro público, ao se olhar num jogo de espelhos, se vê um monstro, “desagradável ao derradeiro grau, repulsivo, senão hediondo” uma criatura asquerosa. Após o episódio, o personagem busca em frente ao espelho “o eu por detrás de mim”, de variadas maneiras, ele insiste na experiência de se olhar no espelho sem suas máscaras. Após certo tempo, abandona a experiência e um dia, depois de meses, ele se olha no espelho novamente e não vê nada além do vidro, não vê seu reflexo. Anos depois ele, novamente em frente a um espelho, de modo gradativo, se vê novamente. O personagem traz à tona o diálogo sobre o que o espelho realmente reflete. Para além do que a física diz, ele se reporta ao transcendente. Afinal, “tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive os fatos. Ou a ausência deles.” (ROSA, 2001, p.119).

Erasmus, após a entrega de seu reflexo, ficou sozinho diante do espelho, Jacobina estava sozinho na casa da tia, o homem no conto de Rosa estava sozinho em um banheiro público quando se viu um monstro. E o que fizeram diante a questão manifestada? Dialogaram.

O diálogo como movimentação dentro (*diá*) do *lógos*, da questão, se dá de duas formas, o autodiálogo e o heterodiálogo. Na primeira o homem dialoga consigo mesmo, quando diante do espelho, com quem ele é na frente do espelho, na segunda, com o outro dele mesmo, quando não se vê no espelho.

O diálogo nos contos inicia-se diante do espelho, e é isto que o que torna necessário esta pesquisa: como a perda do reflexo é um percurso dentro questões, não só para os personagens dos contos, mas também para nós. Foi na solidão de cada um que a crise se instaurou. A questão se manifesta para os personagens durante a crise de quem eles são. A vida que levavam até então seguia numa certa normalidade, antes do acontecimento no qual perderam seus reflexos, Todos eles seguiam suas vidas sem questionamentos. Nenhum deles se ocupava em perguntar o que eles são. Somente após a perda do reflexo a busca pelo sentido do ser acontece, mas não como uma coisa que já não existisse, mas como algo que, outrora encoberto, se manifestasse. Quando o homem do conto de Guimarães Rosa se põe diante do espelho e se pergunta quem ele é ao se ver um monstro, quando Jacobina fica horrorizado com a imagem difusa que vê, e quando Erasmo Spikherr se olha no espelho após declarar-se pertencente à Giulietta, mas não se vê, há um questionamento do que realmente são. “Enquanto busca, o questionar necessita de uma orientação prévia do que se busca. Para isso, o sentido do ser já nos deve estar, de alguma maneira, à disposição. Já se aludiu que sempre nos movemos numa compreensão do ser.” (HEIDEGGER, 2013, p.41).

Os personagens, na busca pelo que são, já tem uma compreensão previa do que buscam. Se assim não o fosse, o fato de estarem diante dos acontecimentos (*Ereignis*) não lhes causariam nenhum estranhamento, nenhuma angustia. É o que Heidegger afirma ser uma “compreensão vaga e mediada” de onde “brota a questão explícita do sentido do ser e a tendência para seu conceito” (*ibidem*).

Em todo questionar há um questionado, aquilo que se deseja conceber. No questionado reside um perguntado, aquilo em que o questionamento atinge sua meta. O questionamento que vemos nas obras pesquisadas é o do ser. O ‘ser’ é o questionado,

mas esse questionamento parte da manifestação ente, este é o perguntado. Perguntamos ao ente o que o ser. Tendo em mente que temos por ente, aquilo que está sendo, o que se manifesta na medida que questionamos o ser.

Segundo o homem no conto de Rosa, os olhos nos traem, nos enganam. O que vemos diante do espelho, segundo ele, não é realmente aquilo que somos. Os espelhos são temerosos justamente por nos mostrar aquilo que não somos. Mas o ser é determinado em geral por aquilo que o homem é em determinado momento e lugar. Isso nos traz a ideia de circunstância. Ortega y Gasset disse “eu sou eu e minha circunstância”. O que a circunstância traz à tona, não vemos, por nos guiarmos por conceitos relacionados aos fatos históricos, ou seja, as circunstâncias históricas de todas as comunidades humanas. Porém, notamos que as circunstâncias mudam a todo momento, já que por detrás delas há a con-juntura, aquilo que reúne, que “traz, portanto, em seu âmbito sempre o sentido de reunião de uma comunidade cultural e histórica na sua permanente mudança e constituição.” (CASTRO, 2011, p.27).

A busca pelo ser é impedida pela busca do circunstancial. O homem teoriza a construção do real tentando impor a esta a razão causal. As personagens dos contos, quando narram os acontecimentos, não tentam impor conceituações ao que lhes aconteceu, antes mostram que eles próprios são questões. Jacobina se propõe a contar sua experiencição, desde que não seja interrompido. Era esperado ali que houvesse perguntas sobre o porquê das coisas, mas ele apenas narra, e quando os ouvintes deram-se por conta, Jacobina já ia embora descendo as escadas.

O ser não cabe em uma explicação racionalista que vê em tudo uma causa. O que se utiliza como causa não o que o termo *res*, do latim, originalmente queria dizer. *Res* quer dizer causa, mas no sentido daquilo que está em causa, que está sob discussão, sob questionamento.

Pois bem, e como diríamos sobre aquilo que o homem é em determinado contexto histórico, social, etc.? Máscaras. O eu e suas circunstâncias seriam aquilo que somos, delimitado pelo alcance historiográfico e científico. Notemos o que faz o personagem do conto de Rosa. Depois de iniciar a busca ele se diz o caçador de seu próprio aspecto formal e para isso se dedicaria de forma imparcial nessa busca. O que ele notou foi justamente a mudança que ocorria no mesmo. Era ele próprio, mas conforme insistia na procura, havia mudanças, “sobreabriam-se enigmas”:

“Mirava-me, também, em marcados momentos - de ira, medo, orgulho abatido ou dilatado, extrema alegria ou tristeza. Sobreabriam-se-me enigmas. Se, por exemplo, em estado de ódio, o senhor enfrenta objetivamente a sua imagem, o ódio reflui e recrudescer, em tremendas multiplicações: e o senhor vê, então, que, de fato, só se odeia é a si mesmo. Olhos contra os olhos. Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo. Se é que de mim não zombassem, para lá de uma máscara. Porque, o resto, o rosto, mudava permanentemente. O senhor, como os demais, não vê que seu rosto é apenas um movimento deceptivo, constante. Não vê, porque mal advertido, avezado; diria eu: ainda adormecido, sem desenvolver sequer as mais necessárias novas percepções. Não vê, como também não se vêem, no comum, os movimentos translativo e rotatório deste planeta Terra, sobre que os seus e os meus pés assentam. Se quiser, não me desculpe; mas o senhor me compreende. Sendo assim, necessitava eu de transverberar o embuço, a travisagem daquela máscara, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa - a minha vera forma. Tinha de haver um jeito. Meditei-o. Assistiram-me seguras inspirações.” (ROSA, 2001, p. 123)

A ‘vera forma’ não era aquilo que meramente aparecia no espelho no cotidiano. Era aquilo que ele não via. E a busca pelo ser não se encerraria aí, prosseguiria enquanto ele tirasse de si as máscaras, ele viu como necessário, imprescindível na busca pelo ser.

O alferes, quando relatou sua experiencição, estava no meio de uma discussão sobre a natureza da alma humana. Foi quando afirmou que o homem possui duas almas, a exterior e a interior. Ao falar sobre a alma exterior, mostrou que esta se trata daquilo que falamos acima, o homem e suas circunstâncias:

“Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade, podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir. A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; - e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. [...] Há cavalheiros, por exemplo, cuja alma exterior, nos primeiros anos, foi um chocalho ou um cavalinho de pau, e mais tarde uma provedoria de irmandade, suponhamos.” (ASSIS, 2000, p.128).

O que vimos a respeito da mudança das circunstâncias é claramente demonstrado por Machado, ao falar sobre a mudança da alma exterior, sempre ligada àquilo que define o estado do homem numa conjuntura.

Erasmus afirma, já na Itália, que não deveria ceder aos encantos de outras mulheres:

“- Quanto a ti, meu pobre Erasmo – disse a Spickherr – entristece-nos profundamente com essa fisionomia fúnebre. Bebe e canta como um cozeiro e portas-te de modo lamentável para com nossas damas.
- Juro-te, meu caro – respondeu Erasmo – que é meu dever permanecer indiferente ao encanto dessas damas. Deixei na pátria minha digna esposa e, quando se é, como eu, pai de família...”
(HOFFMANN, 1993, p.5)

Podemos dizer que aquilo que Erasmo perdeu ao dar seu reflexo era o seu próprio, a sua existência.

Percebemos nas três obras o elemento especular como ponto em comum, mas em cada uma delas o lidar com a questão da perda do reflexo se dá de maneiras diversas, isso é o que liga os três contos. Foi na solidão de cada um que a crise se instaurou e a questão se manifestou para os personagens durante a crise de quem eles eram. E o que fizeram diante a questão manifestada? Através do diálogo partiram para a procura, por caminhos diferentes, do mesmo, dos seus reflexos.

Como é possível alguém dialogar com o espelho? O diálogo é a movimentação dentro (*diá*) do *lógos*, da questão. Mas o que é *lógos*?

“A palavra diá-logo compõem-se do prefixo grego dia que significa dois, através de, entre. O radical da palavra diálogo, -logo, vem da misteriosa palavra grega: Logos. Formado do verbo *legein*, este se move num duplo sentido ao mesmo tempo complementar e tensional: reunir e dizer.” (CASTRO, 2006, p. 27.)

Lógos é frequentemente interpretado, dentre outras maneiras, por língua ou linguagem como instrumento de comunicação, não erroneamente, mas limitadamente. O *lógos* vem do verbo *legein*, que é traduzido por dizer, ler, propor, dispor. Assim, *lógos* seria aquilo que está posto, proposto, dito, aquilo que vive em sua vigência. Heidegger fala do *lógos* como uno, quando interpreta o Fragmento B50, de Heráclito. Tal fragmento diz o seguinte:

οὐκ ἔμοῦ, ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκούσαντας

ὁμολογεῖν σοφὸν ἐστὶν ἔν πάντα εἶναι.

Heidegger cita a tradução de Snell como sendo uma das mais aceitas, que diz:

“Se não me haveis escutado a mim, mas o sentido,

É sábio dizer no mesmo sentido: um é tudo.” (2012, p.183)

Aqui observamos que Heráclito pensa numa fala e numa escuta como sendo um.

“Λέγειν é *legen*, de-por e pro-por. E este diz que, recolhido em si, o real é o disponível vigente em conjunto.” (HEIDEGGER, 2012, p. 187). Assim, *lógos* nos traz o que diz e reúne, em tudo que se diz e assim, reúne. Então como reunião em torno do que se diz, o diálogo não é meramente comunicação, o diálogo é a vigência do *lógos*. E através do entre da vigência, do que está reunido e posto num conjunto, chega-se ao ser como questão. Aqui observamos que o *lógos* é a vigência, o ser, que permanece encoberto no esquecimento. É necessário, portanto que haja o diálogo para o descobrir do ser. E isso se dá de duas formas, o hétero-diálogo e o auto-diálogo.

No hétero-diálogo, o homem dialoga com o outro. Quando eu falo, um “eu” escuta, e quando esse “eu” responde, o que era antes um “eu” agora é o outro, um “tu”. É nesse vigor que está presente o *lógos*, como o único, a identidade na diferença. Todos os contos que interpretamos neste trabalho dialogam com o outro, um interlocutor, que é também o leitor, nós. Todos os personagens narraram o acontecimento à um interlocutor. Essa fala é o dizer, que é o *legein*, o verbo de logos, e que pressupõe uma escuta, ou seja, a conjuntura do diálogo.

O auto-diálogo, é aquilo que somos que se manifesta no diálogo e na existência. Continua sendo um diálogo com o outro, mas tendo em vista que esse outro é também a si mesmo. É a diferença interna entre o “eu” e o “tu”: a fala e a escuta dentro do mesmo.

Quando os personagens perdem seus reflexos no espelho, travam na solidão um diálogo com o outro de si mesmo. Ali, o homem do conto de Rosa reconheceu-se, e passou a eliminar de si o olhar do outro. O Alferes contentou-se em, ao fazer o autodiálogo, não seguir em frente e fincar-se no impróprio, ou seja, preferiu permanecer na aparência, e não buscar o que estava por trás do ente Alferes. Erasmo, ao descobrir o que o reflexo perdido expressava, passou a ir em busca do próprio.

O homem no conto de Rosa descreve para o seu interlocutor como foi a experiência da perda do reflexo. O Alferes conta, depois de muitos anos, como, num diálogo consigo, encontrou sua alma exterior. Erasmo, diante de tudo que aconteceu após a perda do reflexo partiu sozinho disposto a encontrar novamente sua imagem. Mas em todos eles também ocorre o hetero-diálogo quando, em frente ao espelho eles dialogam com a visão do outro. Lembremo-nos que o alferes, quando vestiu o uniforme, tinha sobre si o olhar dos outros, manifestada pela farda, pelo posto.

Todos temos o autodiálogo, que introduz o heterodiálogo. Em todas elas (as narrativas), os personagens narram tais acontecimentos muitos anos depois de

ocorridos. A perda do reflexo os levou a dialogar, primeiro consigo mesmos. Todos eram jovens e tinham suas vaidades, e ao se depararem com a questão do que eles eram realmente, tomaram caminhos diferentes nos questionamentos.

O mundo pode ser referido como questão e como conceito. Neste último está sempre ligado à adjetivações: mundo cultural, mundo social, mundo medieval, etc. Quando falamos no mundo como questão, percebemos o mundo como sentido. O real se dando como sentido é um mundo. Surge das muitas teorias do real, mas o que é o real? Mundo e sentido estão intrinsecamente ligados, de forma que não existe mundo sem sentido, nem sentido sem mundo. A existência (cuja palavra examinaremos mais adiante) só pode se dar no/num mundo. Essa existência do homem é o que Heidegger chama de *in der Welt sein* (estar/ser no mundo), ou seja, o mundo é a abertura para o Ser, para o que constitui o homem como homem.

Mundo é uma manifestação do real. O real se manifesta de muitas maneiras, e dá-se o nome de mundo a cada manifestação desse real, o que sempre nos leva de volta a questão do que é o real. O mundo como questão se retrai ao se manifestar. O mundo dos personagens dos contos se perde na medida em que os reflexos desaparecem diante do espelho, ao mesmo tempo que se manifesta como questão. O que era o mundo de Joãozinho, do homem que se viu como um monstro, ou de Erasmo? O mundo como conceito existia, já pressuposto por eles “o mundo real”, o “mundo concreto”. Ao perderem seus reflexos o mundo concebido por eles se retrai e se manifesta, de forma que é preciso seguir em frente com o questionamento. O mundo de Erasmo, onde ele experienciava sua vida, era o casamento. Ao entregar seu reflexo para a amante, entrega seu mundo e perde o sentido que o real outrora atribuía. Joãozinho tinha um mundo constituído pela vida que tinha antes da nomeação. Após a nomeação, a farda de alferes passou a ser o seu mundo, que se perdeu quando ninguém mais podia vê-lo. Na solidão, onde não tinha o olhar do outro, seu mundo desvaneceu, e diante disso, recorreu ao uniforme para que ele mesmo tivesse sobre si o olhar do outro. O homem do conto de Rosa se viu como um monstro e reconheceu-se no espelho, mas notou que aquilo não era o (seu?) mundo. No percorrer do questionamento do que era ou não era o (seu?) mundo, o seu reflexo se diferenciava. O mundo como questão se retraía a cada investida, a cada investigação. Em todos os exemplos, o mundo era uma atribuição de sentido do real. A questão do real sempre permanece, e permanecerá no percurso das questões.

O real se dando como a realização de mundo e verdade de Erasmo Spikherr antes da crise, era a família, o status de homem casado e responsável, que não se deixava tentar pela beleza de outras mulheres, e tudo isso se foi com o aparecimento de Giulietta. A busca pelo seu mundo, sentido e verdade, se deu na sua partida em busca de seu reflexo entregue a outra mulher, que não era sua esposa.

O mundo e verdade instituídos de Jacobina era o Joãozinho, como ele era chamado antes de alcançar o posto de alferes, era sua vida de anterior, “o sol, o ar, os campos, os olhos das moças”. Isso se perdeu com a nomeação, e como ele não existia mais como Joãozinho, o agora alferes buscou na farda um mundo e verdade através da uniformização.

O homem no conto de Rosa perdeu seu mundo e verdade ao se ver como um monstro, uma figura repulsiva, e seguiu em frente com a determinação de buscar a si mesmo, de buscar seu mundo, sentido e verdade. Mas como se pode perder a verdade? A verdade não é o contrário da mentira? O fato de perder a verdade quer dizer que os personagens vivem na mentira? Examinemos o que é verdade.

A verdade não deve ser entendida aqui por mera contraposição ao falso. Verdade, em grego, diz-se *alétheia* (ἀλήθεια). Este termo é composto do alfa privativo (α-), que pode ser traduzido como “des-“, e *léthe* (λήθη), que era um dos afluentes do Hades, e também o nome da deusa do velamento e do esquecimento. Dessa forma, temos em *alétheia* o sentido de des-velar, des-encobrir. Ora só se pode desvelar o que está velado, assim, o desvelar precisa do velar. Dessa forma, ontologicamente, a verdade é o velamento do que se desvela. A verdade é o velamento. É a realidade se desvelando.

O que percebemos na busca empreendida pelo homem em frente ao espelho? A cada investida diante do espelho, ele se via de uma maneira. E não podemos dizer que aquilo era o falso, a mentira, mas a realidade se manifestando de diferentes formas. A verdade é intrinsecamente ligada à questão do real. A verdade, que os personagens perderam era a manifestação da realidade corrente. A verdade do ser não é algo que se possa fechar num conceito, mas algo que constantemente se desvela através do velamento.

Percebemos até aqui que as questões são sempre as mesmas para todos, mas a tarefa de buscar a verdade é própria de cada um. Em todas as narrativas, com a perda do reflexo, as questões se mostraram, e nem todos seguiram o mesmo caminho diante delas. Um elemento diante da questão é o salto.

Martin Heidegger, em sua obra *Introdução à Metafísica* (1953), fala de um salto para além (*Absprung*) de toda a proteção, verdadeira ou imaginada, da existência. O salto (*Sprung*), em Heidegger é o que se exige do pensamento que se propõe a verdade do ser. Diante do fundamento (*Abgrund*) que o questionar gera, é necessário saltar no abismo que é a procura pelo ser. É a existência, que vem de *ex-sistere*, pôr-se para fora do que se está posto. O prefixo *ex* indica a possibilidade da abertura onde o homem habita, e o projeta para fora de onde já se encontra. Assim, “pelo fato de poder ter posição e, ao mesmo tempo, estar fora dela, ou seja, ser livre, chamou-se tal sendo de *ex-istente*” (*idem, ibidem*).

O personagem do conto de Rosa pergunta no final da narrativa se “você chegou a existir?”. A existência (em alemão *Dasein*) diz-se o ser do entre, o entre-ser. Estar entre é fazer a travessia na busca por quem se é. Foi o que Erasmo fez ao partir, e o que personagem em Rosa fez. Segundo este, era necessário, diante do que ele viu no espelho, dar o *salto mortale*, o salto mortal. Jacobina, quando chegou à beira do abismo que era a questão de quem ele era, recuou.

O que falamos aqui é sobre o salto sobre a questão que já se é. O homem não descobre, ou abre a questão, ele mesmo já é e já a percorre. No caso do Alferes, ele não deixou de ser uma questão quando recorreu à farda para se ver. Podemos dizer que ele sabia disso ao contar o ocorrido, anos mais tarde. Dessa forma, a investigação da questão só se concretiza no salto e como salto, haja vista que já nos encontramos na questão e devemos se por de fora de onde já estamos, no sentido de que devemos seguir adiante no questionamento do que nós mesmos somos enquanto humanos.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *O Espelho*. In: Machado de Assis Seus Trinta Melhores Contos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. Manuel Antônio de. *Arte: o humano e o destino*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

CASTRO, Manuel Antonio de. “Interdisciplinaridade poética: o “entre””, in: Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, no. 164, jan-mar/2006, p. 7-36.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*. Trad. Emmanuell Carneiro Leão; Gilvan Fogel; Márcia Sá Cavalcante Schuback. 8. Ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012 (Coleção Pensamento Humano).

_____. *Introdução a Metafísica*. Trad. Mário Matos; Bernhard Sylla. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

_____. Ser e Tempo. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schubak; Posfácio de Emmanuel Carneiro Leão. 8 Ed. Petropolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitaria São Francisco, 2013.

HOFFMANN, E.T.A. Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde. Disponível em : <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/3086/1>>

_____. Fantasiestücke – Text und Kommentar. Frankfurt am Main: Deutscher Klassik Verlag, 1993.

ROSA, João Guimarães. *O Espelho*. In: Primeiras Estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

**CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA E LINHA DO PARQUE: UMA
LEITURA DOS EXTREMOS EM DALCÍDIO JURANDIR**

Autor: Prof. MSc. Alcir de Vasconcelos Alvarez Rodrigues¹
Orientadora: Marlí Tereza Furtado

RESUMO: Este estudo tem por principal propósito investigar o narrador em dois romances de Dalcídio Jurandir (1909-1979). Por intermédio de uma leitura analítico-comparativa dos *corpora* *Chove nos campos de Cachoeira* (1941) e *Linha do Parque* (1959), ambos livros do escritor marajoara, traçam-se os rumos das primeiras investigações relacionadas ao projeto de tese de doutorado em Letras (aprovado na seleção do PPGL UFPA 2014/2015), denominado de *Uma leitura dos Extremos em Dalcídio Jurandir*, na área de concentração de Estudos Literários, dentro da linha de pesquisa Literatura, Memórias e Identidades, a ser provavelmente defendido (neste caso, já concluído sob a forma de tese) até fevereiro de 2019. Não se trata, como alguns estudiosos afirmam, de buscar, no confronto entre o romance-embrião (*Chove nos campos de Cachoeira*) do Ciclo do Extremo Norte e o único representante do Extremo Sul (*Linha do Parque*), um Dalcídio Jurandir diferente, um ‘outro Dalcídio’ –uma espécie de heterônimo deste autor, mas sim ‘um outro narrador dalcidiano’ que, por suas estratégias narrativas, difere bastante do narrador dalcidiano dos dez romances do Extremo Norte.

Palavras-chave: *Chove nos campos de Cachoeira. Linha do Parque.* Extremo Norte e Extremo Sul. Narrador dalcidiano.

**CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA AND LINHA DO PARQUE: A
READING OF THE EXTREMS IN DALCÍDIO JURANDIR’S NOVELS**

ABSTRACT: This study has as fundamental purpose to investigate the narrator in two novels by Dalcidio Jurandir (1909-1979). Through an analytical comparative reading of the *corpora* *Chove nos campos de Cachoeira* (1941) and *Linha do Parque* (1959), both books by the marajoara writer, the plaths are being traced of the first investigations

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras (área de concentração em Estudos Literários) do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará. Orientando da Prof. Dr^a Marlí Tereza Furtado. E-mail ay21a@yahoo.com.br.

related to the project of the doctoral thesis in Letters (approved in the selection of the PPGL UFPA 2014/2015), called *A reading of Extremes in Dalcídio Jurandir's novels*, in concentration area of Literary Studies, into the line of research Literature, Memories and Identities, to be probably defended (in this case, already concluded in the form of thesis) until February 2019. It is not a question of seeking, as some scholars say, in the confrontation between the embryo novel (*Chove nos campos de Cachoeira*) of the Extreme North Cycle and the only representative of the Extreme South (*Linha do Parque*), a different Dalcídio Jurandir, an 'other Dalcídio' – a species of *alter egos* of this author –, but yes 'another *dalcidiano* narrator' that for their narrative strategies, differs greatly of the *dalcidiano* narrator by the ten novels of the Extreme North.

Keywords: *Chove nos campos de Cachoeira. Linha do Parque.* Extreme North and Extreme South. Dalcidiano's Narrator.

1. À guisa de uma introdução: Dalcídio Jurandir (1909-1979), autor de *Chove nos campos de Cachoeira* (1941) e *Linha do Parque* (1959)

Trata-se de um texto elaborado com o propósito maior de registrar os passos iniciais da pesquisa ligada ao projeto de tese de doutorado *Uma leitura dos Extremos em Dalcídio Jurandir*, aprovado na seleção 2014/2015 para o **Doutorado em Letras** do Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, na área de concentração dos Estudos Literários e na linha de pesquisa Literatura, Memórias e Identidades. O título, como é de praxe em uma pesquisa em andamento, é provisório. A tese tem como previsão de defesa a seguinte data limite: até fevereiro de 2019. Parte considerável deste trabalho empresta ideias e passagens presentes na comunicação realizada no **XIV Congresso Internacional da ABRALIC**, em 2015, na UFPA. Esta comunicação tem como título **A figura do estrangeiro nos romances *Chove nos campos de Cachoeira* e *Linha do Parque***, integrante do simpósio **O estrangeiro como metáfora intertextual**. Tal comunicação deu origem a um trabalho completo que está aguardando publicação nos anais do referido Congresso. Ela parte de um ponto comum ligado à Tese, mas segue uma direção paralela, um estudo na lateralidade, elaboração que serviu, entre outras coisas, para dar impulso inicial à pesquisa.

Assim, de início, é cabível apresentar uma minibiografia do autor de nossos *corpora* de análise, que segue a partir daqui: Dalcídio Ramos Pereira (que depois adota o nome jurídico de Dalcídio Jurandir Ramos Pereira, que na literatura ficaria apenas Dalcídio Jurandir) é originário de Ponta de Pedras, arquipélago paraense de Marajó, nascido em 1909. Em 1910, a família já estava em Cachoeira do Arari, onde o futuro escritor e jornalista viveria até 1922, quando passou a morar na capital, Belém, para continuar os estudos, que acabaram por ficar incompletos. Viajou mais tarde para o Rio, muito precariamente, mas lá não teve condições de se fixar, voltando a Belém. Foi preso por convicções políticas, na década de trinta, por causa de convicções político-ideológicas. Foi vencedor de importantes prêmios de literatura, como o Vecchi-Dom Casmurro, o Paula Brito, o Luísa Cláudio de Sousa, o Machado de Assis (da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra, 1972), entre outros. Publicou onze romances, dez deles compondo o Ciclo do Extremo Norte, que são: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1948), *Três casas e um rio* (1958), *Linha do Parque* (1959, este fora do Ciclo), *Belém do Grão Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971), *Os habitantes*, *Chão dos Lobos* (ambos de 1976) e *Ribanceira* (1978). Faleceu, deixando planos para continuar sua obra, a 16 de junho de 1979, no Rio de Janeiro. Em 2008, recebeu como homenagem, a criação do Prêmio Dalcídio Jurandir de Literatura, criado pela Secretaria de Cultura do Pará. É necessário ressaltar que a obra do autor marajoara sofre as consequências de um apagamento histórico, sendo pouco lida, pouco publicada e pouco divulgada.

Também é cabível apresentar resumos de nossos *corpora*, que passamos a fazer daqui em diante. *Chove nos campos de Cachoeira* (1941) é seu primeiro romance e, lógico, primeiro do Ciclo do Extremo Norte; por isso, Dalcídio acabou chamando-o de “romance-embrião”. Foi escrito preliminarmente em 1929 e reescrito em 1939. Já em 1940 o romance foi vencedor do concurso literário Vecchi-Dom Casmurro. E finalmente foi publicado em 1941, trazendo por tema a vida cotidiana da Vila de Cachoeira, no arquipélago de Marajó, ali pelos anos finais da década de 1910. Dividem a importância maior dentro da trama narrativa os meio irmãos Alfredo e Eutanázio. Vivem no mesmo chalé, com seu Alberto, dona Amélia e a filhinha Mariinha. Alfredo é um menino sonhador, sempre a brincar e fantasiar com seu carço de tucumã, objeto mágico, sua lâmpada de Aladim. Sonha em ir estudar na capital, Belém, no que recebe apoio da mãe, mas não do pai, o apático secretário da intendência de Cachoeira e auxiliar do promotor público, o Major Alberto, dono de uma tipografia que,

esporadicamente, imprime um pequeno jornal local. Tem a mente repleta de projetos, que nunca leva adiante. Já sua mulher, não casada oficialmente com ele, Amélia, iletrada, de pele negra, é que tem um pensamento mais voltado para o lado prático da vida, ora muito respeitada e querida por parte considerável do povo de Cachoeira, ora vítima de preconceito, o que, de certa forma, afeta Alfredo, garoto mestiço; mulato, portanto, já que seu pai é branco.

Eutanázio, filho de um primeiro casamento do major Alberto, homem já maduro (uns 40 anos), marcado pelo fracasso, pelo desprezo ao mundo e a si mesmo, vive um amor obsesivo pela jovem Irene, que demonstra claramente o asco que por ele sente. Diferentemente de Alfredo, que povoará as páginas de 8 dos outros 9 romances subsequentes do Ciclo, Eutanázio define até a morte neste primeiro livro, em decorrência de uma doença sexualmente transmissível (DST), possivelmente sífilis, que contraiu da prostituta Felícia, moça pobre e sofredora. Então, vê-se que esse microcosmo, que é *Chove nos campos de cachoeira*, apresenta ao leitor uma realidade que, por seus valores humanos, difere das abordagens anteriores de muitos ficcionistas, em que surgia a majestosa floresta (a hileia amazônica, o paraíso terreal, ou o inferno verde) como determinador do comportamento do ser humano, sujeito esse acima de tudo na obra dalcidiana, povoada de personagens que ele denominava de “aristocracia de pé no chão”, que podemos conhecer um pouco melhor por esta passagem do livro-tese de doutorado *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*:

[...] a pandemônica família de seu Cristóvão e sua mulher Dejanira, junto a quem estão sete mulheres – filhas, enteadas e netas do casal – além de Cristino, filho deles; em torno da costureira Duduca, ligados pela fofoca, estão o velho Guaribão, seu Araguaia, mestre Antônio, velho Abade, seu Gomes e, esporadicamente, Dr. Campos, o juiz substituto de Cachoeira; ligados à memória de Siá Rosália, estão seus filhos Didico, Rodolfo, Ezequias, Lucíola e dadá, na casa que lhes ficou de herança. Todos esses personagens habitam a parte central de Cachoeira, pois que a periferia é a rua das palhas onde mora em um barraco a prostituta Felícia. Dentre outras personagens cabe destaque ao bêbado Dionísio, ao gordo casal Domingão e dona Emiliana, e ao taberneiro Salu, grande leitor de folhetins (FURTADO, Marlí Tereza, 2010, p. 23-24).

É uma síntese quase topográfica de personagens permanentes na narrativa, pois muitos outros aparecem e desaparecem, deixando sua contribuição para a economia da narrativa. Entre eles, podemos citar o casal João e Ângela, mãe Ciana, Gualdino, Ulisses, Sevico e Clara. No meio deles emerge o Dr. Casemiro Lustosa, advogado,

investidor e especulador imobiliário, latifundiário e político ganancioso, sedento pelas rédeas do poder.

Em 1950 o romancista paraense aceitou a incumbência, pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), ao qual era filiado, de pôr em romance a história de operários (marítimos, portuários, tecelãs, enfim, proletários em geral) no Porto da cidade do Rio Grande (no Rio Grande do Sul), seguindo os pressupostos do realismo socialista, que era a estética oficial da (na época) União Soviética, postulada por Stalin e seu braço direito Andrei Zhdanov. Daí nasceu *Linha do Parque* (1959). De todos, este é o romance menos conhecido de Dalcídio. Para discorrer sobre essa obra, primeiramente, emprestamos a voz ao próprio Dalcídio:

Linha do Parque se passa no outro extremo. É a história do movimento operário no Rio Grande do Sul desde 1895. Eu fiz uma pesquisa longa no meio dos velhos operários anarquistas. Levantei um quadro do Rio Grande. O livro não agradou. Os operários ficaram zangados porque eu não embelezei o quadro. Apareceu muita miséria. E eles ficaram zangados comigo. Mas é um livro que eu tenho muita fé, como romance político (JURANDIR, Dalcídio, apud SANTOS, 2013, p. 41).

O romance proletário de Dalcídio Jurandir amargou alguns anos engavetado e sem ser publicado, boicotado por quem o encomendou (a direção do PCB brasileiro), muito por não seguir ao pé da letra a cartilha de Zhdanov em relação ao realismo socialista, principalmente pelo destaque dado aos personagens anarquistas que, de início, foram liderança na União Operária, e só muito tempo depois é que os socialistas passaram a liderar a instituição, capaz esta de agregar operários de diversos setores, tanto do comércio quanto da indústria. Concluído próximo a 1955, o livro só foi publicado em 1959, após renovação na direção do PCB e abrandamento do sectarismo que lá existia dos tempos de Stalin.

O livro *Linha do Parque* ganha este título por causa do episódio trágico que motivou sua escrita, conhecido como “Massacre na Linha do Parque”, ocorrido em 1º de Maio de 1950, na cidade do Rio Grande, quando operários, após festejarem a data com um churrasco – “[...] em frente ao entroncamento de bondes, ao final da Linha do Parque, que era uma rota de bondes bastante caracterizada pelo intenso tráfego de operários indo ao trabalho nos dias úteis, hoje localizada próximo à entrada da zona urbana da cidade” (SAN SEGUNDO, Mario Augusto Correia, 2012, p 1) –, saem em

passeata pela cidade, pedindo a reabertura da Sociedade União Operária, fechada pelo Ministério da Justiça. No confronto com a polícia, 5 pessoas morreram: 3 manifestantes e 1 militar, além de uma pessoa que apenas passava pelo local.

Dos romances escritos por Dalcídio, é o mais extenso, com mais de 500 páginas, dividido em 7 partes. Uma interessante sinopse do livro é a de Carlos Peres: “*Linha do Parque* registra o vigor e a coragem da classe operária rio-grandina em sua trajetória de lutas, perdas e conquistas durante toda a primeira metade do século XX” (PERES, Carlos Roberto Cardoso, 2006, p. 71). A história tem início quando desembarca da escuna Elisa o anarquista espanhol Luís Iglezias, que chega ao Rio Grande em 1895, escapando ao risco que correria após ações ativistas em sua terra natal. Daí, passaria a divulgar na América Latina as ideias anarquistas. Nesse momento, passa a conhecer muitas pessoas e faz amizade com algumas, entre elas o carroceiro Luís Pinheiro e a dona do hotel Triunfo (onde se instala), dona Consuelo.

Apaixona-se por Dulce, mas acaba casando com Marcela, que está grávida de um outro homem. Faz isso por nobreza de caráter, para protegê-la. Com o tempo, conhecem-se melhor e acabam por se amar de verdade. Tal fato ocorre em meio à participação de Iglezias na União Operária, estimulando ações desta com ideias e doação de livros, por exemplo. A partir daí, torna-se verdadeiramente uma liderança, juntamente com outros personagens, muito participativos de greves e motins ali no Rio Grande. São: Luís Pinheiro, Saldanha, Perez, Pizarro, Marcela, Estela, Madalena, Joana, Julieta, etc. Pode-se afirmar que constituem uma 1ª geração de operários/as ainda em processo de organização e conscientização, com orientação predominantemente anarquista.

O desenrolar das ações ocorre em meio a um painel de eventos históricos que emolduram a trama narrativa, como de modo transversal aos dramas pessoais e familiares da classe operária. Assim, episódios conflitivo da Velha República como a Revolta da Chibata e a Revolta da Vacina, por exemplo, dão-se a conhecer pelo leitor, que, em meio a esse quadro, acompanha o nascente grito do trabalhismo no Brasil, mas representado a partir de um microcosmo no âmbito daquele município do Rio Grande, em um contexto de exploração desmedida do trabalhador: excesso de trabalho, pouco descanso, baixa remuneração, muita cobrança, só deveres e quase nenhum direito. E, como não poderia deixar de ser, o tempo passa e os personagens – dos quais sem dúvida nenhuma avulta como protagonista o espanhol Iglezias –, adoecem, envelhecem, cansam-se das greves, ou falecem. É aí que aparece a 2ª geração de operários e sua liderança,

que seria de Ângelo, filho de Marcela e (tido como de) Igrezias, além de seus irmãos Vicente e Miguel, acompanhados por “[...] Adamastor, Alda, Euclides, Suzana, Fagundes, Jesus Barros e Maria (representando a tecelã Angelina Gonçalves) [...]” (PERES, Carlos Roberto Cardoso, 2006, p. 84). É protagonizada por essa 2ª geração o episódio do conflito na Linha do Parque, mencionado parágrafos antes. Encerra-se este resumo do livro com estas palavras, de Temístocles Linhares: “Esse foi, sem dúvida nenhuma, o livro em que o autor mais deixou transparecer a sua concepção materialista e dialética da história, desejando a redenção econômica, dentro do modelo marxista” (LINHARES, Temístocles, 1987, p. 439).

2 O projeto de tese

Em linhas gerais, o projeto passa a ser apresentado a partir deste ponto, com passagens ou elementos suprimidos, em alguns casos, em favor da concisão e/ou para evitar repetições.

2.1 Título do Projeto de Pesquisa

Esta pesquisa denomina-se **Uma leitura dos Extremos na obra de Dalcídio Jurandir.**

2.2 Linha de Pesquisa a que está vinculado o Projeto

O projeto ora apresentado vincula-se à linha de pesquisa **Literatura, Memórias e Identidades.**

2.3 Introdução ao Projeto de Pesquisa

Para desenvolver a pesquisa **Uma leitura dos Extremos em Dalcídio Jurandir**, selecionamos para compor nossos *corpora* de análise os romances *Linha do Parque*, único componente do *Ciclo do Extremo Sul*, e *Chove nos campos de Cachoeira*, não só por ser este o primeiro do *Ciclo do Extremo Norte*, mas por ser ele o ‘romance-embrião’ (como o próprio autor o denominou), de onde desaguarão os outros da série, do primeiro se nutrindo e amplificando e aprofundando as temáticas nele contidas.

Na opinião de estudiosos e entusiastas da obra de Dalcídio Jurandir, o romance *Linha do Parque* apresenta-se como uma escritura de caráter bem diferenciado em relação aos seus outros romances. Por isso é que Benedito Nunes afirma: “[...] [Dalcídio] fez-se outro autor escrevendo *Linha do Parque*. Sem pseudônimo. Outrou-se, como diria Fernando Pessoa, na criação de uma escrita romanesca diferente [...] O autor é aí uma outra personalidade literária diferente. Um heterônimo² (In: NUNES; PEREIRA; PEREIRA, 2006, p. 248.)

Dalcídio outrou-se. Como? De fato, o ser humano Dalcídio Jurandir Ramos Pereira (1909-1979), o marajoara, o comunista preso duas vezes na década de 1930, por defender suas convicções político-ideológicas, ainda é o mesmo que estava a produzir a série *Extremo Norte*. Mas Nunes diz que ele “fez-se outro autor”, “com uma escrita romanesca diferente”.

Nesse caso, é mais que cabível a questão: O autor Dalcídio Jurandir outrou-se, como afirma Benedito Nunes, ou ele inventou um ser –um narrador– para isso? Esta é nossa pergunta de investigação, à qual procuraremos responder a contento em nossa(s) possível(is) hipótese(s) de trabalho, que passamos a enumerar.

Algumas hipóteses a serem trabalhadas na pesquisa fazem referência ao fato de que o autor Dalcídio Jurandir já havia escrito romances em que avultam aspectos sociais e políticos em suas intrigas, mas sem o teor explícito de suas convicções socialistas. Portanto, o narrador de *Chove nos campos de Cachoeira*, por exemplo, teria, logicamente, postura diferente do narrador de *Linha do Parque*, sendo este “um narrador de traços firmes”, a narrar a ação com “extraordinária objetividade”, com emprego de “[...] descrições corridas, numa cavalgada de cenas e pessoas que dá, ao romance, um ritmo de larga beleza”³, nem de longe se aproximando do agridoce melancólico que por vezes contamina o modo de narrar em *Chove nos campos de Cachoeira*.

Assim, o tipo de narrador e os procedimentos de focalização fazem, sem dúvida, uma enorme diferença na leitura dos Extremos. É o que pretendemos demonstrar, esmiuçando essas diferenças e deixando-as bem claras no decorrer de nosso esforço de empreender uma pesquisa séria, relevante e profunda.

² Trata-se do artigo “Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco”, inserido no livro *Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia – Literatura & memória*, constante em nossas referências.

³ Palavra de Antonio Olinto, do texto “Linha do Parque”, inserido no livro *Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia – Literatura & memória*, p. 143.

A relevância da escolha do tema, do autor e dos *corpora* de análise está relacionada a certas peculiaridades que devem ser esclarecidas. Primeiramente, sabe-se que, diferentemente de outros autores seus contemporâneos (Graciliano Ramos, Lins do Rêgo, Jorge Amado, Carlos Drummond, Cecília Meireles, Guimarães Rosa, para ficar apenas nestes exemplos), o nome e a obra de Dalcídio Jurandir amargam um longo apagamento histórico.

E se os procedimentos de forja literária de um José Lins do Rêgo passam, indubitavelmente, pelo intercurso do memorialismo, ou seja, o aproveitamento do testemunho – mas que ultrapassa esse limite restritivo a partir de todo um processo de recriação – na elaboração de seu *Ciclo da cana-de-açúcar*, tornando-o memorável na História da Literatura Brasileira, o mesmo não se verifica no caso de Dalcídio Jurandir e seu *Ciclo do Extremo Norte*, cuja elaboração perpassa por um labutar literário com uso similar de material memorialístico, mas que, como já o dissemos, amarga um cruel apagamento histórico.

Além disso, há o fato de que o romancista paraense aceitou a incumbência, pelo PCB, partido a que era filiado, de romancear a história de operários (marítimos, portuários, tecelãs, proletários em geral) no Porto da cidade do Rio Grande, seguindo os pressupostos do realismo socialista, que era a estética oficial da (na época) União Soviética, postulada por Stalin e seu braço direito Andrei Zhdanov. Daí nasceu *Linha do Parque* (1959). De todos, este é o romance menos conhecido de Dalcídio. Assim, estamos convictos de que a obra dalcidiana é *corpus* mais que adequado ao objeto a ser estudado, ligado ao problema do narrador e da focalização, terreno movediço, principalmente por causa da terminologia empregada pelos estudiosos da Teoria da Narrativa (Genette, Pouillon, Todorov, Reis, por exemplo), ora postulando ideias em consonância, ora ideias que se chocam.

3 Objetivos a alcançar com este Projeto de Pesquisa

3.1 Objetivo geral

Analisar, no plano intrínseco, romances do *Ciclo do Extremo Norte* e do *Ciclo do Extremo-Sul* (usando como *corpora* fundamentais as obras *Chove nos campos de cachoeira* e *Linha do Parque*), a partir dos narradores e da focalização, como fatores

caracterizadores/distintivos dos procedimentos narrativos adotados por Dalcídio Jurandir.

3.2 Objetivos específicos

1. Comparar as “estratégias narrativas” nos romances *Chove nos campos de cachoeira e Linha do Parque*.
2. Demonstrar de que forma a função pragmática da Literatura se faz presente nas obras de um e de outro Ciclos.
3. Verificar em que medida Dalcídio empregou com rigor os postulados zhdanovistas na elaboração do romance *Linha do Parque*.

4 Quadro Teórico

O terreno movediço em que temos que nos movimentar com cautela, na abordagem de nossa problemática teórica, remonta, segundo Ligia Chiappini Moraes Leite (2002, p. 6), aos gregos antigos, Platão e Aristóteles, preocupados com o narrar e o imitar⁴. Porém, devido ao curto espaço de que dispomos, faz-se necessário sumariar em panorâmica uma listagem de autores, desde o século XIX até a contemporaneidade, em cujos conhecimentos buscaremos apoio, ou em que buscaremos contrapontos. Essa listagem precisa ser recortada. Por isso, apresentamos apenas alguns nomes: Gérard Genette (com seu conceito de ‘focalização’), Jean Pouillon (com a designação de ‘visões’, adotada por Todorov e Lefebvre), Tzvetan Todorov (com seu ‘aspectos da narrativa’), e outros autores, que adotam também o vocábulo ‘perspectiva’. Por isso, ‘falamos’ em terreno movediço. Por exemplo, Massaud Moisés (2004, p. 407), ao definir o verbete ‘ponto de vista’, afirma que é sinônimo de “foco narrativo”, “foco de narração”, “visão”, “ângulo visual”. É nesse verbete que ele diferencia *autor* de *narrador*, com o qual queremos contrapor o pensamento de José Saramago (2010, p. 224):

O narrador não existe, é uma invenção acadêmica graças à qual se escrevem milhares de páginas em teses doutorais [...]. O autor usa o narrador assim como usa as personagens, o põe ali para dizer o que se passa. Mas tudo está ali dentro da história, até o autor.” [...]

⁴ Cf. in SILVA, p. 765, que afirma existir o problema da focalização “desde que se escreve narrativas”.

O narrador é uma personagem numa história que não é a sua. Sempre defendi a ideia de que o narrador não existe. Neste livro [*A viagem do elefante*] resolvo a questão – pelo menos resolvo-a para mim, que é a única coisa que importa. Passando-me a considerar autor sim, mas autor-narrador, não dissociado. Assumo tudo.

Para Moisés (2004, p. 407), autor e narrador se diferenciam:

[...] autor e narrador: o primeiro refere-se ao escritor, um ser determinado, socialmente diferenciado, que cumpre o ofício de redigir histórias fictícias para o desfrute e o aprimoramento cultural do leitor; o narrador é o contador das histórias, espécie de *alter-ego* ao qual o escritor transfere a incumbência de narrar. [...] o “eu” do narrador não se confunde com o “eu” do escritor; este, despe-se de sua individualidade civil para vestir um outro “eu”, tão inventado quanto as histórias narradas

Como se percebe, as ideias de Saramago são as de um escritor, não de um teórico da Literatura, que vê o narrador, tanto quanto os/as personagens como seres inventados, de papel, ficcionais. Assim como os narradores de Dalcídio nos *Ciclos do Extremo Norte e Extremo Sul*, seres inventados pela imaginação e planejados pela inteligência de um autor de grande envergadura, por isso tão ímpares.

Para concluir com sucesso nossa empreitada, consideraremos de modo fundamental o emprego da ferramenta teórica contemporânea da Teoria da Narrativa, dialogando com os estudos de Literatura e Sociedade. Entre outros títulos que permitirão situar teoricamente o problema abordado, estão estes, considerados fundamentais, que são *Literatura e sociedade*, de Antonio Candido, *O inconsciente político*, de Jameson, *O imaginário vigiado*, de Dênis de Moraes, *Dicionário de Teoria da Narrativa*, de Reis e Lopes, *O foco narrativo*, de Ligia C. M. Leite, *Categorias da narrativa*, vários autores, *O discurso da narrativa*, de Genette, *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés, entre outras produções na área (todas de caráter geral, amplo) e as revistas *Asas da palavra*, volume 3, nº4, e *Asas da palavra*, volume 8, nº 17, *Asas da palavra*, volume 13, nº 26, *Revista Pará Zero Zero*, ano 3, n 6, os livros *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*, tese de Marli Tereza Furtado, *Dalcídio Jurandir: um olhar sobre a Amazônia*, tese de Olinda Batista Assmar, *Entre construções e ruínas: o espaço em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*, tese de José Alonso Torres Freire e *Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia – literatura & memória*, livro organizado por Benedito Nunes, Ruy Pereira e Soraia Reolon Pereira, *A personagem feminina em Linha do Parque*, dissertação de de

Alinnie O. A. Santos, *Linha do Parque, de Dalcídio Jurandir*: romance histórico, social e proletário (a gênese do movimento operário no Extremo Sul do Brasil), dissertação de Carlos Roberto Cardoso Peres, entre outras produções afins (de caráter específico, restrito).

5 Metodologia

Nossa proposta de pesquisa abarca procedimentos metodológicos variados e multifásicos, conforme consta em nosso cronograma de execução: primeiramente, dar atenção à aprendizagem e crédito de disciplinas, assim como reestruturação constante do projeto, em conformidade com as atividades de orientação e escrita de artigos para as disciplinas; em segundo lugar, é imprescindível dar continuidade ao levantamento bibliográfico, com leitura, fichamento e análise de dados.

É necessário levar em conta a possibilidade de aquisição e/ou consulta e empréstimo (em bibliotecas e Arquivo Público Municipal) e/ou impressão de material bibliográfico – livros, revistas, jornais de época (Folha do Norte, A Província do Pará, etc.), etc. – necessário à bibliografia fundamental (geral e específica) e sua posterior leitura e fichamentos. A geração de dados ocorrerá a partir de uma abordagem de estudos interacional-interpretativa, que leva em conta os aspectos qualitativos mais que os quantitativos.

Como podemos dispor de licença integral pela SEMEC, e integral com bolsa de estudos pela SEDUC, pode-se reservar tempo para atividades programadas, como apresentação em eventos, o que requer viagens e possibilidades de pesquisa em outras bibliotecas mais bem equipadas, como as dos estados do Sudeste, com sensível enriquecimento de material de pesquisa.

Enquanto isso, já estaremos textualizando as primeiras versões da tese, que pretendemos qualificar próximo de 24 meses de estudos, procedendo de acordo com os prazos previstos no PPGL do ILC, procedendo a revisão do texto e entrega da versão final antes de completarem os 48 meses de curso, para a defesa da tese.

Procedendo desse modo, esperamos obter farto, rico e instigante material para desenvolver uma pesquisa séria, que possa contribuir com o conhecimento já existente acerca da temática debatida e, possivelmente, detalhá-la e aprofundá-la.

6 Cronograma de execução

Nossas atividades de pesquisa serão realizadas conforme o gráfico a seguir:

Atividades	Ano de 2015				Ano de 2016			
	Trimestres				Trimestres			
	1º	2º	3º	4º	1º	2º	3º	4º
1. Reestruturação do projeto	*				*			
2. Crédito de disciplinas	*	*	*	*	*	*	*	*
3. Elaboração de artigos				*				*
4. Levantamento bibliográfico	*	*	*	*	*	*	*	*
5. Leitura e fichamento	*	*	*	*	*	*	*	*
6. Análise de dados	*	*	*	*	*	*	*	*
7. Atividades de orientação	*	*	*	*	*	*	*	*
8. Atividades Programadas				*			*	
Atividades	Ano de 2017				Ano de 2018			
	Trimestres				Trimestres			
	1º	2º	3º	4º	1º	2º	3º	4º
1. Atividades de orientação	*	*	*	*	*	*	*	*
2. Qualificação da Tese		*						
2. Levantamento bibliográfico	*	*	*	*				
3. Leitura e fichamento	*	*	*	*				
4. Análise de dados	*	*	*	*	*	*	*	*
5. Textualização de Tese	*	*	*	*	*	*	*	*
6. Revisão do texto							*	
7. Entrega da versão final								*
8. Defesa da Tese								*

7 Referências

1. GERAIS:

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, s/d.

OLIVEIRA, Franklin de. Função política da literatura e da arte. In: SILVEIRA, Ênio et alii. *Encontros com a civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p 81-92.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

JAMESON, Frederic. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

LOTMAN, Iuri. *Estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa 1977.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RUSSUM-GUYON, Françoise Van. Ponto de vista ou perspectiva narrativa. In: VÁRIOS. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1976.

SARAMAGO, José. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*/Fernando Gómez Aguilera (sel. e org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.

2. ESPECÍFICAS:

ALVES, Enilda Tereza Newman. *Marinatambalo: construindo o mundo amazônico com apenas três casas e um rio*. Rio de Janeiro: PUC, 1984.

ASSMAR, Olinda Batista. *Dalcídio Jurandir: um olhar sobre a Amazônia*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2003.

ASAS DA PALAVRA – Revista de graduação em Letras. Belém: UNAMA, v. 3 nº 4, 1996.

ASAS DA PALAVRA – Belém: UNAMA, v. 8 nº 17, 2004.

Asas da Palavra - revista de Letras - Belém: Unama, v 13 n. 26, 2010/ 2011. Anual. 248 p.

BRASIL, Luiz Castilho. O narrador em *Chove nos campos de Cachoeira*. In: ALONSO Jr., Wenceslau Otero. *A obra de Dalcídio Jurandir e o romance moderno*. Belém: Paka-Tatu, 2012, p. 63-77.

FREIRE, José Alonso Torres. *Entre construções e ruínas: o espaço em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008. (Coleção Dissertações e Teses do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.)

FURTADO, Marlí Tereza; SANTOS, Alinnie. Graciliano Ramos, Dalcídio Jurandir e Eneida: camaradas em viagem ao mundo socialista. MOARA. Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA. Belém: ILC/UFPA, n. 35, p. 195-209, jan./jun., 2011.

FURTADO, Marlí Tereza. Dalcídio Jurandir e o realismo socialista: primeiras investigações. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11, 2008, São Paulo. **Anais...** Tessituras, interações, convergências. São Paulo: ABRALIC, 2008. *E-book*. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/index.html>. Acesso em: 15 out. 2014.

FURTADO, Marlí Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010. (Coleção Histórias de Leitura.)

JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. Belém: Cejup/Secult, 1997.

JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*: [apresentação Rosa Assis]. [Nova e definitiva ed.]. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

JURANDIR, Dalcídio. *Linha do Parque*. – Edição especial–Santarém: Clube de Autores, 2013.

LINHARES, Temístocles. Do extremo Norte ao extremo Sul. In: _____. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1987, p. 401-441.

MALIGO, Pedro. *Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir*. In: REVISTA USP n° 13, março/maio, 1992, p. 48-57.

NUNES, Paulo. *Aquonarrativa: uma leitura de Chove nos campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir*. Belém: UNAMA, 2001.

NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy & PEREIRA, Soraia Redon (orgs.). *Dalcídio Jurandir: romance da Amazônia*. Belém: Secult Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/ Instituto Dalcídio Jurandir, 2006.

Pará Zero Zero. Belém, ano 3 n. 6, 2008.

PERES, Carlos Roberto Cardoso. *Linha do parque, de Dalcídio Jurandir: romance histórico, social e proletário (a gênese do movimento operário no Extremo Sul do Brasil)*. Orientadora: Núbia Tourrucô Jacques Hanciau. Dissertação (Mestrado). Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2006.

SAN SEGUNDO, Mario Augusto Correia. “Massacre na Linha do Parque”: Cidade de Rio Grande 1º De Maio de 1950 (Questões de pesquisa). In: **XI ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 2012, Rio Grande. Anais... História, Memória e Patrimônio. Rio Grande do Sul: ANPUHRS, 2012. E-Book**. Disponível em: http://www.eeh2012.anpuhrs.org.br/resources/anais/18/1346295183_ARQUIVO_ArtigoAnpuh2012.pdf. Acesso em 16 out. 2014.

SALLES, Vicente. Chão de Dalcídio. In: JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. 3. ed. Belém: CEJUP, 1992.

SANTOS, Alinnie Oliveira Andrade. *A personagem feminina em Linha do Parque, de Dalcídio Jurandir*. Orientadora: Marlí Tereza Furtado. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2013.

SILVA, Antonio Carlos Teles da. *O ethos cultural amazônico em Dalcídio Jurandir: aportes para uma teologia amazônica* / Antonio Carlos Teles da Silva ; orientador Rudolf Von Sinner. – São Leopoldo : EST/PPG, 2010. 299 f. :il. Tese (doutorado) – Escola Superior de Teologia. Programa de Pós-Graduação. Doutorado em Teologia. São Leopoldo, 2010.

A MULHER DA AMAZÔNIA EM ROMANCES DE DALCÍDIO JURANDIR: D. AMÉLIA E D. INÁCIA

Profa. Msc. Alinnie Oliveira Andrade Santos (UFPA/CAPES)
Orientadora: Profa. Dra. Marlí Tereza Furtado (UFPA)

Resumo: Nos dez romances do escritor paraense Dalcídio Jurandir (1909-1979), podemos perceber a presença marcante de mulheres que, quer assumindo o protagonismo ou não, contribuem de forma decisiva para o desenvolvimento da narrativa. Em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) e *Belém do Grão Pará* (1960), primeiro e quarto romances do Ciclo romanesco do autor marajoara, respectivamente, temos a presença fundamental de duas dessas personagens. A primeira é D. Amélia, mãe do menino Alfredo, que se empenha na mudança do filho da ilha do Marajó para Belém, a outra personagem importante é D. Inácia, matriarca da família Alcântara que abriga o menino em seu primeiro momento na capital. Este trabalho, portanto, objetiva analisar de forma comparativa as referidas personagens, observando as consonâncias e dissonâncias entre elas, como também a contribuição delas para o Ciclo do Extremo Norte como um todo. Comparar essas duas personagens femininas nos ajuda a compreender as diferentes figurações da mulher amazônica na produção ficcional de Dalcídio Jurandir.

Palavras-chave: mulher; Amazônia; figuração; Dalcídio Jurandir

Introdução

O escritor paraense Dalcídio Jurandir (1909-1979) iniciou no ano de 1941 a sua carreira como romancista, com a publicação de *Chove nos Campos de Cachoeira*, como resultado do primeiro lugar no concurso promovido pelo jornal *Dom Casmurro* e pela Editora *Vecchi*. Alguns anos após a publicação de sua primeira obra foi lançado o seu segundo romance, *Marajó* (1947). Seguido desse, publicou outras oito obras: *Três Casas e um Rio* (1958), *Belém do Grão Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971), *Os Habitantes* (1976), *Chão de Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978), que compõem o chamado ciclo do *Extremo Norte*.

Esses romances são ambientados na Amazônia paraense e apresentam temáticas que envolvem o homem dessa região. Tais narrativas não são independentes entre si, mas, conforme assinala Benedito Nunes (2009, p.319),

integram num único ciclo romanesco, quer pelos personagens, quer pelas situações que os entrelaçam e pela linguagem que os constitui, num percurso de Cachoeira na mesma ilha [do Marajó] – cidade de sua infância e de sua juventude – a Belém, onde o autor viveu antes de transferir-se para o Rio de Janeiro.

Com exceção de *Marajó*, nove dos dez romances narram a trajetória de vida de Alfredo, desde a sua infância até o início da fase adulta. Filho de uma negra, D. Amélia, e de um branco, Major Alberto, o menino vive os seus primeiros anos na cidade de Cachoeira do Arari, na ilha do Marajó, mas, por se sentir diferente dos demais meninos da localidade e se sentir deslocado por não entender a sua identidade como mestiço, nutre o sonho de ir para a capital paraense, a qual é para ele como uma musa, a fim de dar continuidade aos seus estudos. Sua mãe é quem planeja e consegue levá-lo para morar em Belém para estudar.

Os primeiros romances, então, apresentam o desejo de Alfredo de ir a Belém, seu contato com essa nova cidade e com novas pessoas. Os demais romances mostram a sua desilusão com a capital, já que ele a encontra completamente diferente do que via nos catálogos de seu pai e a nova visão que ele constrói sobre a cidade; mostra também os períodos de férias no Marajó e o abandono da vida escolar. Enquanto o menino cresce, sua percepção do mundo, dos indivíduos ao seu redor e o seu comportamento vão se modificando.

Este trabalho objetiva se debruçar sobre duas personagens do quarto romance do Ciclo, *Belém do Grão Pará*: D. Amélia e D. Inácia, analisando de forma comparativa as referidas personagens, observando as consonâncias e dissonâncias entre elas, como também a contribuição delas para o Ciclo do Extremo Norte como um todo. Comparar essas duas personagens femininas nos ajuda a compreender as diferentes figurações da mulher amazônica na produção ficcional de Dalcídio Jurandir.

O Romance Belém do Grão Pará

O *Ciclo do Extremo Norte*, de um modo geral, é a narrativa da trajetória de vida de Alfredo, o qual começa o Ciclo como um menino morador de Cachoeira do Arari, na Ilha do Marajó, que sonha em estudar em Belém. Na sua cidade, inicia as atividades escolares, mas alimentando o sonho de estudar na capital. No primeiro romance, *Chove nos Campos de Cachoeira*, há o ponto de partida da trajetória de Alfredo e desde esse momento podemos observar o seu grande interesse pela capital:

Mas Alfredo acorda com aquela cidade cheia de torres, chaminés, palácios, circos, rodas giratórias que enchem o sonho e o carocinho. De olhos abertos para o telhado pensa na sua ida para Belém. Seu grande sonho é ir para Belém, estudar. (...). Então a cidade para Alfredo era um reino de história encantada, toda calçada de ouro e com casas de cristal, meninos com roupa de seda e museus com muitos bichos bonitos. (JURANDIR, Dalcídio. 1997, p. 86)

No segundo romance em que Alfredo é o protagonista – terceiro do *Ciclo do Extremo Norte – Três Casas e um Rio*, vemos a mãe do menino, saindo de Cachoeira e indo até Belém, para fazer os preparativos da viagem e estadia de seu filho na capital. Enquanto D. Amélia ocupa-se com esses afazeres, Alfredo espera ansioso pela volta de sua mãe, como também pelo momento em que irá finalmente morar em Belém:

Alfredo, ao vê-lo, instintivamente riu. Refugiou-se no tanque que transbordava de gado, ou seja, de caroços de tucumã e de inajá. O pai se danava, mas a viagem era quase certa. A mãe, aproveitando a partida do irmão, fora a Belém arranjar casa onde pudesse deixá-lo. Partiria. Belém, enfim. Belém! A lancha defronte, apitando Beleeém... Adeus, Folha Miúda. Adeus, cemitérios. Adeus, ilustre pai. (JURANDIR, Dalcídio. 1994, p. 381).

Quarto romance do *Ciclo do Extremo Norte, Belém do Grão Pará*, publicado em 1960, rendeu a Dalcídio dois prêmios: O *Luís Cláudio de Souza*, do Pen Clube do Brasil, e o *Paula Brito*, da Biblioteca do Estado da Guanabara. Nele, Dalcídio rememora o período áureo da borracha e do governo de Antonio Lemos na cidade de Belém em comparação com a decadência social e a pobreza no momento do laurismo.

Nessa obra, Alfredo vai morar em Belém na casa da família Alcântara para dar continuidade aos seus estudos. Pelos aspectos históricos descritos no romance, pode-se inferir que a história se passa na década de 1920, período após o Ciclo da Borracha, dos anos áureos da *Belle -époque* e dez anos depois do fim do governo do intendente Antonio Lemos.

Nesse momento, então, a cidade de Belém vive um período de declínio econômico, o qual pode ser constatado na situação social da família Alcântara, que tinha anteriormente uma posição elevada e de respeito naquela sociedade, frequentando a —corte] do intendente, e nos anos 1920, no governo de Lauro Sodré, aparece esprovida de qualquer resquício do *status* social que outrora ostentara:

Quem lê *Belém do Grão Pará*, como um romance dos Alcântara (o casal Seu Virgílio/Dona Inácia e a filha Emilinha), lê a inteira cidade

dos anos 1920, tal como a tinham deixado, após o início da decadência econômica, conseqüente à crise da borracha, que culminara em 1912, as reformas do intendente (prefeito) Antonio Lemos. (NUNES, Benedito. 2009, p. 322).

Essa família é composta por D. Inácia, Seu Virgílio e a filha do casal, Emília. Seu Virgílio, nos tempos de Lemos, havia sido administrador do Mercado de São Brás. Ainda no governo do intendente, conseguiu um simples emprego de funcionário público federal na Alfândega, o que nos aponta para a sua falta de ambição. Com essa família vivem ainda Libânia e Antonio, empregados e crias da casa, que vivem uma situação de miséria e quase escravidão, subjugados pelas vontades dos patrões.

Na casa dessa família, em uma rua sem prestígio (Gentil Bittencourt, 160) e afastada do centro social de cidade, os Alcântara, diversas vezes, relembram o passado e lamentam o —ostracismo social em que se encontram, tentando de se acostumar com a nova rotina de suas vidas.

A situação dessa família não é de todo ruim, ainda é possível manter, pelo menos em parte as aparências, pois apesar de morarem em uma rua relativamente mal localizada, eles não estão morando na periferia mais lamacenta da cidade, como os Resendes, —lemistas de cabo a rabo, hoje coitados se acabando numa palhoça dos Covões. (JURANDIR, 2004. p. 45).

É com essa família, em um momento de decadência social e econômica, que Alfredo vai viver as suas experiências em Belém e os Alcântara são um dos responsáveis pelas impressões que o menino terá sobre a cidade. Se em Cachoeira, a capital era apenas um sonho, nesse momento o menino confronta-se com uma dura realidade, que em nada lembra o espaço idealizado pelo garoto:

E agora entra em cena, como espaço central e com força de personagem, a cidade de Belém, primeiramente musa de Alfredo, a quem aparecera sempre com nuanças de espaço encantado, onde ele poderia realizar sonhos e se distanciaria do cotidiano repetitivo e pobre de Cachoeira, especialmente aquele do quilincho de carne comprado todos os dias no mercado. (FURTADO, Marlí. 2002, p. 114)

Para Alfredo, morar em Belém significava o distanciamento de tudo o que havia vivido no dia-a-dia de Cachoeira e a possibilidade de realizar todos os seus sonhos. É importante que se perceba que o menino não se enxerga como pertencente ao espaço de Cachoeira, fato do qual decorre a sua visão idealizada de Belém.

Como podemos perceber, o romance se centra na percepção de Alfredo sobre a cidade, como também nas suas vivências na capital paraense. Essas experiências, porém, só foram possíveis para o menino por causa da atuação de duas personagens femininas que, apesar de não ocupar o protagonismo na obra, são fundamentais para os desdobramentos do enredo. A primeira é D. Amélia, mãe do menino Alfredo, que se empenha na mudança do filho da ilha do Marajó para Belém, a outra personagem importante é D. Inácia, matriarca da família Alcântara que abriga o menino em seu primeiro momento na capital.

D. Amélia e D. Inácia: duas faces da mulher amazônica

Como já mencionamos, é D. Amélia, mãe de Alfredo, que se empenha com a mudança do filho para Belém. Mesmo sem ser uma mulher instruída e estudada, é ela quem planeja tudo e acompanha o filho na viagem, entendendo que o melhor para o menino era dar continuidade aos seus estudos na capital.

Nos romances anteriores, há o início do desenrolar do drama de Alfredo. Para ele, a solução seria ir para Belém, como uma fuga de todos os seus problemas. É a mãe, então que coaduna com seu sonho e o ajuda a concretizá-lo. Mesmo que depois o sonho fosse frustrado ao se deparar com a realidade da capital, foi somente por causa da mãe que o menino pôde dar prosseguimento aos seus estudos em outro lugar.

Nos primeiros momentos na cidade, D. Amélia instrui o menino a não se comportar como um —matuto, não deixando transparecer o seu encantamento diante da cidade de Belém. Essa orientação da mãe condiciona todas as ações de Alfredo durante sua permanência em Belém:

Alfredo pendurou-se pelo cordame e gritou para dentro da camarinha:
 — Mamãe, um automóvel!
 O carro irrompera na curva do bonde, buzinou entre as lojas e as canoas, desaparecendo.
 D. Amélia, abotoando-se, pôs a cabeça fora da camarina e galhofou, baixo:
 — Veia e não pie, meu filho. Veja e não fale, seu tio bimba. Se lembra quando caçoava da matutice dos caboclos do Puca desembarcando em Cachoeira? (JURANDIR, Dalcídio, 2004, p.84).

Já D. Inácia, a matriarca da família que abriga Alfredo em Belém, é muito diferente da mãe do menino. Após os momentos áureos que a família vive durante o leimismo, os Alcântara amargam uma vida de pobreza. D. Inácia, inconformada com essa situação, tenta ainda viver como na época de abundância. Mostra-se sempre muito

egoísta, de —natureza má, querendo sempre tirar vantagem de todas as situações em que se encontra.

O momento da narrativa em que podemos notar os contrastes entre essas duas personagens é quando D. Amélia vai até à casa de D. Inácia para fazer os ajustes da estadia de Alfredo com essa família. Enquanto a mãe do menino está preocupada tanto em garantir o conforto do filho, como em mostrar que o menino é educado, a dona da casa apenas se preocupa em saber se ele tende a ser um homem de verdade, mostrando desde pequeno uma natureza má:

Quando d. Amélia, na sua viagem a Belém, foi combinar no 160, por intermédio da prima, a hospedagem do filho, d. Inácia explicava (...). Indagava de d. Amélia se o filho era de bom miolo, bom entendimento e natureza má. D. Amélia inclinou o ouvido, como se não tivesse escutado bem.

— Fique sabendo, minha amiga, que ser de boa natureza não tem valido à maior parte das pessoas deste mundo. A cabeça, sim, de tutano cheia. A natureza? Má. (JURANDIR, Dalcídio, 2004, p. 47).

Esses comentários assustavam D. Amélia, que optou por acreditar que eram apenas gracejos e que D. Inácia não estava falando sério e que seu filho estaria em boas mãos.

D. Amélia ia rir, sorriu, fazendo-se, por um repentino cálculo, misteriosa a respeito do gênio do filho. Estava certa de que Alfredo havia de se divertir com d. Inácia ou detestá-la inteiramente. Seria mesmo de má natureza aquela mulher? D. Amélia, confiada, tinha de deixar o filho estudando, corresse os riscos que corresse. (JURANDIR, Dalcídio, 2004, p. 48).

Assim, D. Amélia aceita correr o risco do que poderia acontecer com o seu filho sob os cuidados dessa senhora de caráter aparentemente duvidoso para que o sonho, tanto dele, quanto dela (a conclusão dos estudos de Alfredo em Belém) fosse finalmente concretizado.

Como vimos, essas duas personagens mesmo não sendo as protagonistas da obras, colaboram de forma decisiva para o desfecho do enredo, como também influenciam diretamente as atitudes e escolhas adotadas pelo personagem principal da obra, Alfredo.

Considerações Finais

O Ciclo do Extremo Norte, projeto literário arquitetado por Dalcídio Jurandir objetivava levar hábitos e costumes da Amazônia para o texto literário, sem perder o enfoque a descrição de dramas que poderiam estar presentes em qualquer outra obra, possuindo, assim, um caráter universal.

Alfredo é o personagem que protagoniza nove dos dez romances e, então, **grosso modo**, o enredo do Ciclo nos mostra os dramas, peripécias e transformações de tal personagem. No que concerne ao quarto romance, *Belém do Grão Pará*, temos a concretização do desejo do menino em morar em Belém, não apenas para estudar, como também de fugir das suas perturbações de Cachoeira do Arari.

Dessa forma, entra em cena D. Amélia e D. Inácia como importantes ferramentas para o desenrolar dos acontecimentos na vida de Alfredo. A primeira por se empenhar em levar o menino para a capital, mesmo ficando longe dele e não tendo certeza do seu conforto no local escolhido na cidade. A segunda abrigando o menino em sua casa e mostrando a ele que a cidade de Belém não era aquela idealizada por ele.

Além disso, essas personagens são importantes para o Ciclo como um todo, não apenas por apresentarem também os seus próprios dramas, como também por serem as responsáveis pela ida e permanência de Alfredo em Belém, momento importante para as transformações sofridas pelo menino tanto no romance em questão, como nos que o sucedem.

Referências

FURTADO, Marlí Tereza. **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**. 263 fls. Tese (doutorado em Teoria Literária). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2002.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão-Pará**. Belém/Rio de Janeiro: Edufpa/Casa de Rui Barbosa, 2004.

_____. **Chove nos Campos de Cachoeira**. Belém. Cjup/Secult, 1997.

_____. **Três Casas e um Rio**. 3 ed. Belém: CEJUP, 1994.

NUNES, Benedito. Conterrâneos. In: _____. **A clave do poético**. São Paulo; Companhia das Letras, 2009.

_____ et al. **Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia**. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/ Instituto Dalcídio Jurandir, 2006.

BRUNO DE MENEZES: BREVE PANORAMA CRÍTICO-BIOGRÁFICO

Autora: Carolina Menezes de Brito Reis

Orientadora: Lilia Silvestre Chaves

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo fazer um estudo crítico-biográfico acerca da vida do poeta Bruno de Menezes baseado em Derrida (construção de arquivos de memória) e na proposta de Eneida Maria de Souza sobre biografias. Enfatiza-se a importância desse estudo sobre Bruno de Menezes, uma vez que o poeta é autor de diversas obras, entre romances, novelas e contos. No entanto, foi a sua poesia que se tornou mais conhecida pela população em geral, motivo de estudo tanto de críticos paraenses quanto de outros Estados brasileiros. Para tal pesquisa foram utilizados os poemas “O Operário” (1913) e “Batuque” (1931) com enfoque no caráter social e literário do poeta. Observou-se que Bruno de Menezes aparece ligado, principalmente, à expressão da cultura negra, sendo um dos ícones de representação deste tema na poesia. Isto devido a sua obra de maior destaque, também de nome *Batuque* (1931), que inaugurou o movimento modernista no Estado do Pará. A metodologia empregada é a pesquisa “web-bibliográfica”, ou seja, a busca não apenas em impressos – teses, dissertações, livros e revistas –, mas também em diversos meios eletrônicos. Os resultados ainda são parciais, visto que a pesquisa está em andamento.

Palavras-chave: Crítica-biográfica. Modernismo. Bruno de Menezes.

INTRODUÇÃO

Durante o processo de determinação do corpus deste trabalho, por vezes me questionei: pode-se escrever a vida de um indivíduo? Parafraseando o filósofo Levi, me deparei com os problemas que um biógrafo enfrenta quando seu objeto, o biografado, já partira para o Ideal. A falta de fontes me induziu a pensar que este trabalho não seria possível. Eu estava enganada. Esta não seria a única dificuldade.

Naquele momento travei uma batalha com o tempo: pesquisar em documentos, fazer entrevistas com os filhos, fazer o inventário de tudo que eu possuía do poeta Bruno de Menezes... Vivi em “vários começos”, como aprendi com minha orientadora, Lilia Chaves, com a qual tive o prazer de desenvolver este trabalho. O resultado prévio eu apresento aqui. Sendo assim, começemos pelo início da linha do tempo.

1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS: A BELÉM PARISIENSE OU A BELLE ÉPOQUE DE BELÉM

Louças, brinquedos, livros, perfumes. Férias na Europa, lavagem de roupa em Londres. As últimas décadas do século XIX e a primeira do século XX (entre 1870 e 1910) foram marcadas por requintes da mais alta qualidade.

Durante o boom da borracha, no final do século XIX, Belém, sendo uma grande cidade portuária, dominou a vida comercial e cultural da região norte do Brasil. Os cofres públicos abastecidos com os impostos da comercialização do látex favoreceram ao governo a criação de um espaço urbano condizente com a comodidade da vida moderna, tão apreciadas por seus habitantes de classes média e alta (COELHO, 2005, p. 24).

Belém tinha se tornado a mais nova queridinha do Brasil, ganhando popularidade em relação à capital federal e o grande porto de Santos. O ciclo da borracha rendeu fama à cidade, que atraiu muitos turistas para conhecer a princesinha amazônica. “Belém civilizava-se com os motivos mundanos, políticos e sociais” (COELHO, 2005, p. 25). A cidade passava por um período de suntuosidade arquitetônica bem elevado, com as ruas bem cuidadas, a população de baixa renda fora tirada da vista dos (muitos) turistas e “barões” que frequentavam a “Princesinha do Norte”, os pontos turísticos e boutiques tornaram-se europeizados, atraindo a mais alta estirpe da sociedade paraense.

No fim de 1894, o Pará (leia-se Belém) era uma cidade com área igual a Madri, cortada por amplas avenidas e grandes estradas direcionadas para os novos bairros que recebiam as famílias em processo de elevação social. Praças ajardinadas, edifícios da administração pública, várias escolas, hospitais, asilos e cadeia compunham as instituições de controle e reprodução social. Completavam o conjunto urbano, com seus serviços e numerosas atividades, os estabelecimentos industriais, casas bancárias e firmas seguradoras, e ainda as companhias de serviços urbanos: telégrafos, telefonia, linhas de bonde e estrada de ferro. As quase 100.000 pessoas que viviam em Belém dispunham ainda de instituições culturais e recreativas, religiosas e laicas (DAOU, 2004, p. 29).

Nesse momento [de auge gomífero], construíram-se novos prédios comerciais: entre eles, o ‘belo edifício de mármore português Paris N’América, majestoso, repleto de voilles suíços, nas mais belas e finas padronagens’ –importante loja de tecidos e enfeites, onde se vendia tafetá, organdi, casimira, [...] tudo para agradar as madames e os cavalheiros da sociedade belenense. A rua onde se localiza esse prédio, a Santo Antônio, achava-se entrecortada pelos trilhos dos bondes. São os comerciantes, seringalistas e funcionários públicos que surgem nas passarelas da cidade.

De dia, tanto os “barões”, quanto às outras parcelas da população, jornalistas, poetas, escritores, artistas e apreciadores da literatura reuniam-se em cafés, bares, bibliotecas. Próximo ao suntuoso Theatro da Paz, nos arredores na Praça da República, a arte e a literatura aconteciam através do que chegava de melhor à capital paraense; moda, artistas, livros, companhias de balé e mesmo de ópera, vindos da Europa, trazendo aquele frisson nouveau necessário à expansão cultural. O período da Belle

Época permitiu a criação de revistas e jornais, ampliando o espaço da literatura, em “um extraordinário convívio espiritual nos cafés e teatros, nas residências e até mesmo nos bondes” (COELHO, 2005, p. 30).

Apesar de todo o contexto favorável à Belém, o apogeu da borracha estava próximo do fim. Era visível a contradição social nos lugares da cidade. O Mercado do Ver-o-Peso, descrito como ponto turístico central da cidade morena apresentava sinais de decadência; a boemia e a prostituição eram latentes às margens da Baía do Guajará, destoando da beleza afrancesada da aristocracia da Belle Époque. O escritor Márcio Souza descreve em seu livro *Galvez, imperador do Acre*, as manhãs de suntuosidade dos costumes franceses em Belém, com elementos característicos da época, como candelabros, roupas elegantes e passeios, costumes importados do estrangeiro. A “vida farta” era esbanjada de dia pela alta sociedade da Belle Époque enquanto, à noite, a visão do espaço se transformava no cenário que a sociedade mais condenava. Os costumes noturnos faziam transparecer um lado escondido da “princesinha do Norte”: a falta de saneamento obrigava a todos que frequentavam o espaço a conviver em situações precárias, sem nenhuma estrutura. E isso importava? A festa era a dança, a música, a miscigenação de cheiros presentes no mercado de peixes. Ali se encontravam gentes de todo tipo: índios, negros, ex-escravos, nordestinos, seringalistas, prostitutas, boêmios. Talvez fosse a reunião de vivências individuais que tornava as noites mais belas à luz do luar.

2 O NOVO PERÍODO: VINTE ANOS DEPOIS

Nossa história deveria começar realmente em 1893, ano do nascimento de Bruno de Menezes, mas nos valemos desse vaivém no tempo, permitido ao narrador que – situado no aqui e no agora da Belém do início do século XX – fala de acontecimentos ocorridos em vários momentos do passado, olhando na direção inversa à do movimento cronológico da vida. Para descrever o momento histórico que o biografado conheceu na juventude e, como não se trata de um homem comum, e sim de um poeta, parece interessante nos guiarmos, não apenas pelos fatos que marcaram a economia, o desenvolvimento e, posteriormente, a estagnação dos sonhos dessa cidade do norte do Brasil em que Bruno de Menezes nasceu, viveu e escreveu textos em poesia e prosa que o tornaram imortal, como também pela história da literatura, que, pelo distanciamento dos Estados do centro do país, onde tudo acontecia, recebia ecos dos movimentos importantes das artes.

No final do século XIX, era visível a diferença entre o que se via e o que um dia fora: a beleza e o prestígio da Belle Époque deixou a cidade morena desamparada. A arte estava em crise. A própria literatura ansiava por mudança. As escolas simbolista e modernista estavam decaindo e o contexto passava a ser outro: um novo momento, o movimento moderno.

Na capital do Pará, a viragem intelectual é intensa. O Theatro da Paz, que “viveu vida gloriosa nos tempos áureos da borracha, vida medíocre nos tempos das vacas magras” conhece, em 1918, um “momento de raro esplendor: a temporada da companhia de balé de Anna Pávlova. A célebre bailarina deixou marcas profundas” nos paraenses amantes da dança (SALLES, 2011). Em 1919, funda-se, em Belém, a revista A Guajarina, que colaborou com o amadurecimento das metamorfoses culturais. Em setembro de 1923, em Belém, foi lançada a revista Belém Nova que apontava novos rumos à literatura. Sob a direção de Bruno de Menezes, a revista, segundo Alonso Rocha (1996, p. 42-43) “fez eco em nossa terra do movimento literário de vanguarda que empolgou o Brasil”. A revista acolheu a ‘nova geração’ do momento. Apesar das influências e do entusiasmo pela arte nova da maioria de seus fundadores, colaboravam com a revista homens de letras de todos os credos estéticos. Em 1920, Bruno de Menezes publicou seu primeiro livro de poesia, *Crucifixo*.

Foi nessa época que o Pará tornou-se, então, uma espécie de precursor de um Modernismo paraense, voltado para aspectos antes ignorados pela sociedade dos barões da borracha, como a condição da classe operária. O Modernismo veio quebrar os paradigmas impostos pela situação da princesinha do Norte. O movimento de 1922, de São Paulo, com seus novos artistas e perspectivas do que seria um período moderno, direta ou indiretamente, proporcionou ao Pará uma nova visão, não somente voltada para a arte e literatura e também para a denúncia da condição social da população paraense.

Joaquim Inojosa, escritor pernambucano e um dos precursores do Modernismo no nordeste do país, proferiu as seguintes palavras em discurso na Festa Paraense do Livro.

Estava-se, contudo, em 1921, quando um sentimento parecia predominar nos espíritos dos jovens: o do nacionalismo. Vinte ou mais dentre eles, numa espécie de academia ao ar livre, era a quantos [sic] por vezes atingiam aquelas tertúlias. Delas participavam Abgar, De Campos Ribeiro, Bruno de Menezes, Raul Bopp, Clóvis de Gusmão, Santana Marques, Nunes Pereira, Paulo Oliveira, Severino Silva. Cenáculo de “fatos correntes, fofocas e anedotas”, comentaria

Bopp, em que também se agitavam opiniões, notadamente no campo literário”, mas de “intelectualismo sem direção” e de “efeitos estéreis” (INOJOSA *apud* PACHECO, 2003, p. 165-166).

2 SOBRE TEORIA

Derrida (2001, p. 12) afirma que “o sentido de ‘arquivo’, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço”. Imediatamente me veio à mente a Rua João Diogo, 26, campo da minha pesquisa. Retratos, notícias, os ambientes da casa. O arquivo estava lá. O arquivo era aquela casa. Foi a partir daquele endereço marcante nas gerações da Família Menezes que o rufar dos tambores, as missas na Igreja de São João – carinhosamente “São Joãozinho” –, o luar e seu desvendar exibiam cenários compostos com dedicação, aflorando a imaginação do mais novo poeta na geração de 1920. “Foi assim, esta domicialização, que os arquivos nasceram”. No entanto, Derrida escreve em seu texto a própria dificuldade em se desvencilhar o arquivo do mecanismo de memória, uma vez que ambos estão atrelados.

É bem verdade que o conceito de arquivo abriga em si mesmo esta memória do nome *arkhê*. Mas também se conserva ao abrigo desta memória que ele abriga: é o mesmo que dizer que a esquece. [...]. Com efeito, ao contrário daquilo que geralmente se imagina, tal conceito não é fácil de arquivar. Temos dificuldade, e por razões essenciais, em estabelecê-lo e interpretá-lo no documento que nos entrega; aqui, no nome que o nomeia, a saber, o “arquivo”. De certa maneira, o arquivo remete bastante bem, como temos razões de acreditar, ao *arkhê* no sentido físico, histórico ou ontológico; isto é, ao originário, o primeiro, ao principal, ao primitivo em suma, ao começo (DERRIDA, 2001, p. 12).

Quanto aos arquivos, “os arcontes foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de interpretar os arquivos” (DERRIDA, 2001, p. 12-13). Agora, isto também era possível ao pesquisador. E foi o que aconteceu comigo. A aventura de adentrar no espectro da casa na João Diogo, repleta de estantes fechadas, a alta escada que nos levava à sala de estar, onde os tesouros poéticos eram guardados despertou minha curiosidade em pesquisar sobre a vida de meu bisavô; ali, os guardiões do arquivo de Bruno de Menezes detinham o tesouro, pronto para ser exposto; naquela casa, e no que ela guardava, visualizei a vida de um grande poeta.

É válido ressaltar que o conceito de *memória* se faz presente e influente na construção de uma biografia. Elemento essencial para a construção deste breve relato

biográfico, a memória se dá através das experiências vividas pelos conterrâneos de Bruno, seus filhos, seus colegas da Academia do Peixe-Frito. Sem isto, este trabalho seria a pesquisa bibliográfica do que disseram sobre o poeta e sua fortuna crítica, passando despercebido por histórias e relatos pessoais daqueles que tiveram a oportunidade de conviver com ele. No entanto, após a leitura do capítulo *Usos da biografia*, escrito por Giovanni Levi (1989), percebi o que o teórico há muito falara: eu havia caído na chamada ilusão biográfica. Para ele, era indispensável a criação de um contexto, a “superfície social” em que age o indivíduo, a cada instante de sua vida. De fato, é preciso contar como era a época em que o biografado estava; o equívoco está na tentativa de ser inteiramente fiel aos fatos, às sensações, à transposição. Com o auxílio de minha orientadora, professora Lilia Chaves, e a leitura de seu livro *Mário Faustino: uma biografia*, percebi a inserção do biógrafo na própria vida do biografado. Logo, retomo a utilização dos conceitos de *arquivo* e *memória* como principais atores na escrita de uma biografia, ainda mais de um autor já falecido, como é o caso de Bruno de Menezes.

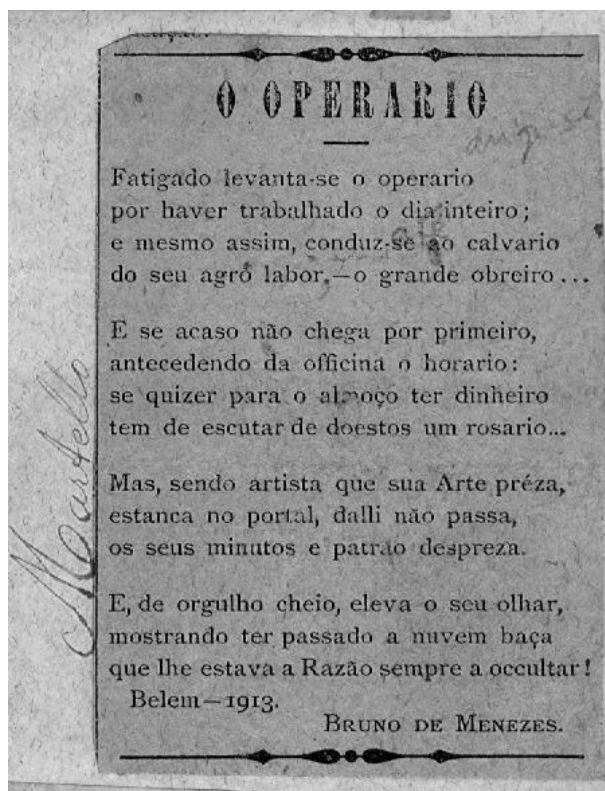
3 SOBRE OS POEMAS

Em face de um pequeno recorte e a título de exemplificação, foram utilizados dois poemas que, ilustram a preocupação social do poeta, tão presente em sua vida. Para tal, fez-se uma breve análise do poema “O Operário”, publicado no jornal *O Martelo*, e o poema “Batuque”, publicado no livro de poemas de mesmo nome, em 1931.

Desde seu último emprego, na Livraria Bittencourt, Bruno assumiu sua postura socialista. Quando ensinava as Primeiras Letras aos seus alunos, além de se colocar como indivíduo social e de mostrar seus pensamentos, claramente, aos pequenos, publicava, em jornais reivindicadores, artigos que denunciasses as precárias condições em que a população pobre vivenciava. Bruno era idealista e sonhava com a igualdade entre os trabalhadores.

Jovem, Bruno estreou como poeta em 1913, quando publica seu primeiro soneto, “O Operário”, no jornal jocoso *O Martello*¹.

¹ “Fatigado levanta-se o operário/ por haver trabalhado o dia inteiro;/ e mesmo assim, conduz-se a calvário/ do seu agro labor, – o grande obreiro.../ E se caso não chega por primeiro, antecedendo da oficina o horário: se quiser para o almoço ter dinheiro/ tem de escutar doestos um rosário.../ Mas, sendo artista que sua Arte preza,/ estanca no portal, dali não passa,/ os seus minutos o patrão despreza.../ E, de orgulho, eleva o seu olhar,/ mostrando ter passado a nuvem baça/ que estava a Razão sempre a ocultar!”



É clara a presença da ironia utilizada pelo poeta. O operário, para ter seus direitos atendidos, “tem de escutar doestos um rosário”. Trabalha arduamente para o sistema capitalista, e o patrão o despreza pela ocupação medíocre. Marcado, ainda, pelo período literário parnasiano que o antecederá, percebe-se que “sua luta, avançada para a época, custou-lhe sacrifícios e amarguras, porém, sua palavra ardente e oracular, desperta as massas assalariadas” (ROCHA, 1994, p. 10). Essas palavras expressam bem o desejo e a ânsia de Bruno em promover a igualdade social entre homens, mulheres, negros, trabalhadores e barões. “A coesão, una e indispensável nos espíritos das classes trabalhadoras é a melhor arma de combate contra as convenções sociais, as especulações burguesas, a ganância patronal”. Este é um dos trechos publicados em um jornal revolucionário desconhecido da época, que exprimem bem o engajamento de Bruno nos movimentos sociais.

“Trabalhadores, homens de mãos calosas, componentes do poviléu e da plebe: A única arma para as vossas reivindicações é o sindicalismo”. Bruno incansavelmente publicava textos que exprimissem a emancipação da classe operária, tão digna quanto às demais. Era sua forma de manifestação; a leitura de filósofos e sociólogos inflamou seus ideários sociais nos jornais reivindicadores.

Diferente do que foi publicado, há de enxergar uma outra faceta do poeta jurunense. “Batuque” veio para renovar e clarificar o que entendia-se por poesia,

sobretudo com características modernistas e, mais uma vez, trazendo traços sociais vividos pelo próprio poeta.

— "Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!
— Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!"

RUFA o batuque na cadência alucinante
— do jongo do samba na onda que banza.
Desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeiros,
cabindas cantando lundus das cubatas.

Patichouli cipó-catinga priprioca,
baunilha pau-rosa orisa jasmin.
Gaforinhas riscadas abertas ao meio,
crioulas mulatas gente pixaim...

— "Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!
— Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!"

Sudorancias bunduns mesclam-se intoxicantes
no fartum dos suarentos corpos lisos lustrosos.
Ventres empinam-se no arrojo da umbigada,
as palmas batem o compasso da toada.

— "Eu tava na minha roça
maribondo me mordeu!..."

Ó princesa Izabel! Patrocínio! Nabuco!
Visconde do Rio Branco!
Euzébio de Queiroz!

E o batuque batendo e a cantiga cantando
lembram na noite morna a tragédia da raça!

Mãe Preta deu sangue branco a muito "Sinhô moço"...

— "Maribondo no meu corpo!
— Maribondo Sinhá!"

Roupas de renda a lua lava no terreiro,
um cheiro forte de resinas mandingueiras
vem da floresta e entra nos corpos em requiebro.

— "Nêga qui tu tem
— Maribondo Sinhá!
— Maribondo num dêxa
— Nêga trabalhá!..."

E rola e ronda e ginga e tomba e funga e samba,
a onda que afunda na cadência sensual.
O batuque rebate rufando banzeiros,

as carnes retremem na dança carnal!...

- "Maribondo no meu corpo!
- Maribondo Sinhá!"
- É por cima é por baxo!
- E por todo lugá!"

Há inúmeras referências presentes neste poema. À luz da primeira leitura logo percebe-se a riqueza de vocabulário que o poeta utilizou, os termos de origem africana que ilustram a beleza e os costumes culturais do povo. Em “Batuque” logo repara-se no cenário, repleto de riquezas naturais, gingados, bamboleios que tomam conta do terreiro, ambiente que o poeta frequentava. A boemia era algo que intrigava o poeta, desvelando a noite para a sua criação literária.

O que torna interessante a confluência dos dois poemas é a preocupação social que Bruno de Menezes tinha com as minorias. Negros, índios, pobres e mulheres foram alvo de sua palavra confortante, seja através dos textos ou de uma desconversa despretensiosa no Mercado do Ver-o-Peso. A ideia era quebrar paradigmas e olhar para o povo, que necessitava de condições para sobreviver. Bruno foi classificado de esquerdista comunista, mas o eu houve foi a renovação da crítica literária através da multiplicidade de escuta de seus poemas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De imediato observa-se que há muito o que ser explorado. Bruno de Menezes é um poeta conceitual, de arte irreverente que mostrou para a literatura que o texto poético ultrapassa as barreiras formalistas. De fato, o que há é a escuta do silêncio e as questões que o texto literário evoca ao leitor, passível de perceber em uma pequena amostra da vasta obra poética do escritor.

Bruno de Menezes é um ícone da literatura paraense. Suas obras publicadas abordam desde a luta social travada pelo poeta com o sistema capitalista explorador da época, até o eu amor pela “Cidade Morena” e seus gracejos culinários e artísticos. As novas influências estéticas difundidas por ele e seus confrades trouxeram a Belém uma nova perspectiva social e literária. O aparato histórico mostra ao leitor o contexto em que Bruno integração de “Bruno” ao seu nome de batismo, Bento de Menezes Costa, reportagens que estava inserido antes do nascimento. Como Belém se organizava? Quais eram os costumes da população paraense? A estas perguntas procurou-se responder organizando em: contexto, vida, e obra. Este conjunto do poeta foi abordado

baseado na história do Pará e em teóricos que tratam a crítica-biográfica como algo atual, e, ao mesmo tempo, executada desde o século XIX.

REFERÊNCIAS

COELHO, Marinilce Oliveira. **O grupo dos novos: memórias literárias de Belém do Pará**. Belém: Editora da UFPA, 2005.

MAUÉS, Júlia. **A modernidade literária no Estado do Pará: o suplemento literário da Folha do Norte**. Belém: UNAMA, 2002.

MENEZES, Bruno. **Batuque**. 8.ed. Belém: GTR, 2015.

PACHECO, Terezinha de Jesus Dias. Bruno de Menezes e o modernismo no Pará. **Em Tese**. Belo Horizonte, v.6, pp. 165-172, mar. 2003.

ROCHA, Alonso. “Bruno de Menezes”. **Asas da palavra**. Universidade da Amazônia, Centro de Ciências humanas e educação. Belém, 1996.

_____. **90 anos da publicação de Crucifixo; 50 anos da premiação de Onze Sonetos**. Belém, Pará, 25 de nov. 2010. Discurso proferido em momento solene na Academia Paraense de Letras, em razão do lançamento da edição comemorativa do livro *Onze Sonetos*, de Bruno de Menezes.

_____. **Bruno de Menezes ou a sutileza da transição: ensaios**. Belém: CEJUP, Universidade Federal do Pará, 1993.

OS ROMANCES-FOLHETINS *MISTÉRIOS DE LISBOA E COISAS ESPANTOSAS*: ESTRATÉGIA NECESSÁRIA

Autora: Cláudia Gizelle Teles Paiva

Orientadora: Germana Maria Araújo Sales

RESUMO: O autor português Camilo Castelo Branco foi um escritor de grande versatilidade imaginativa. Sua vasta produção literária atendia os anseios de públicos vários. Muitos desses romances como *Mistérios de Lisboa* e *Coisas Espantosas* são considerados apenas reproduções do romance-folhetim francês, pois a fase literária era de efervescência desse gênero, logo, essa tendência afrancesada reverberou em várias outras nacionalidades. Portugal não ficou à margem dessa tendência, vários romances folhetinescos foram traduzidos, influenciando escritores e atraindo leitores. Segundo Paulo Motta Oliveira (2009), em meados do século XIX, Portugal era um território ocupado pelo romance francês, haja vista que havia diversas obras de autoria francesa que circulavam no país. Essa relevante presença de obras francesas, ao mesmo tempo em que revela a expansão do gênero folhetinesco, também evidencia, consoante Oliveira (2009), a “guerrilha discursiva” enfrentada por escritores locais, que, em meio à grande quantidade de romances traduzidos, tinham que utilizar de estratégias literárias para atrair para si o público leitor. Camilo Castelo Branco foi, talvez, o escritor lusitano que mais se utilizou do *boom* folhetinesco, pois como profissional das letras, tinha o intuito de agradar editores e leitores. No entanto, apesar de construir romances ao gosto do público, o escritor lusitano deixou sobressair por entre a imposta tendência, o seu estilo, que é impregnado de ironias e críticas. Desta forma, pretendemos demonstrar que as obras camilianas apresentavam, apesar do reconhecido traço folhetinesco, atributos próprios de quem as criou, o que denota a predominância de um estilo sobre uma forma.

Palavras-chave: romance-folhetim; Camilo Castelo Branco; *Mistérios de Lisboa* e *Coisas Espantosas*.

Introdução

Em vários críticos literários, encontramos uma visão comum sobre os romances camilianos que apresentavam uma linha folhetinesca: **imitação do romance-folhetim francês**. Tal apropriação deste gênero, ainda segundo os críticos, se justificava pelo grande objetivo do autor: **agradar o público**. Saraiva e Lopes, afirmam que Camilo Castelo Branco, ao produzir seus primeiros romances, *Anathema* (1851), *Mistérios de Lisboa* (1854) e o *Livro Negro do Padre Diniz* (1855), obras estas carregadas de perseguições, prisões, crimes, expiação, terror macabro, estava imbuído do seguinte propósito:

satisfazer assim o gosto do romance negro de aventuras, lançado pelo pré-romantismo inglês (H. Walpole, Ana Radcliffe) e afim do melodrama de Pixerecourt, e de que Soulié, Nodier, Féval, Sue e o próprio Victor Hugo foram os principais transmissores. É, no entanto, significativo o fato de o nosso novelista esbater, se não eliminar, a crítica da miséria e das degradações morais, das perversões que a miséria provoca, tal como a encontramos nos livros de Sue e Victor Hugo **que imita**. (SARAIVA e LOPES, grifo nosso, 2001, p. 820)

Além do título de mero copiador, os autores mencionados fazem questão de enfatizar que a crítica social não era cultivada por Camilo, e que sua reprodução folhetinesca se esquivava desse tema. Seu intuito de apenas agradar só permitia a imitação do terrífico. Concomitante com esta leitura, encontramos os escritos de Jacinto do Prado Coelho, que ao discorrer sobre a fase por ele intitulada de “aprendizagem” do escritor, aponta a influência que guiava a pena de Camilo:

[...] podemos assinalar, nos anos de aprendizagem ou ensaio, quer dizer, entre 1851 e 1855, a submissão ao romantismo negro, terrífico, postiço, a que não são alheios os modelos franceses: Hugo, Soulié, Charles Nodier, Eugène Sue; a fantasia de Camilo, dócil ao gosto dum público habituado às traduções do francês, desentranhavam-se em mirabolantes intrigas, lances de surpresa e terror, homens fatais, de aspecto glacial e paixões ocultas. (COELHO, 1960, p. 22)

Coelho (1982) nomeia de folhetinesca ou de mistério, a produção inicial de Camilo, uma vez que nesta fase de “aprendizagem” o autor estava ligado a um gênero muito apreciado por entre os leitores, que era o romance-folhetim. Logo, o escritor, que era submisso aos interesses do público, se deixou levar pelo *boom* do momento. A afirmativa do crítico nos faz supor que, com o passar dos anos e com o conseqüente “amadurecimento” de sua escrita, Camilo não mais produziria romances-folhetins, que são, no dizer de Coelho, “puro folhetim para aterrar e enternecer o leitor burguês” (COELHO, 1982, p. 302), deixando assim a artimanha da reprodução e a docilidade para com o público apenas em sua fase inicial.

Contudo, a suposição não se comprova, pois, segundo o estudioso, Camilo, com a velha finalidade de satisfazer o público, “há-de ceder, de vez em quando, ao folhetinesco, à narração de aventuras terrificantes, roubos, assassínios, perseguições e encontros surpreendentes” (COELHO, 1982, p. 308). As recaídas do escritor lusitano

acontecem, segundo o crítico acima, nas obras *Coisas Espantosas* (1862), *O esqueleto* (1865) e *Demônio do ouro* (1873-1874), as duas primeiras da década de 60 e a terceira da década de 70. Nelas, assim como nas produções iniciais, são identificados enredos complicados “horripilantes e impossíveis, eivadas não raro de humanitarismo e de socialismo românticos” (COELHO, 1982, p.287).

Ainda semelhante a estas visões, salientamos a afirmativa de Álvaro Manuel Machado e Fidelino Figueiredo. O primeiro alega que *Mistérios de Lisboa* “são nitidamente uma imitação de ‘Mystères de Paris’” (MACHADO, 1996, apud LISBOA, 2011, p. 4); sobressai sobre esta afirmativa a justificativa de que Camilo teve de extrair para suas narrativas o que era atrativo e vendável no momento, portanto, com o intuito de alcançar o público, o lusitano teria sido um dos grandes divulgadores do romance-folhetim.

O segundo crítico despeja sobre Camilo a mesma leitura, com a diferença de atribuir ao escritor, além da imitação, o patético romanesco e a autobiografia, fonte esta que muitos estudiosos camilianos apontam como peça central para seus enredos¹. Conforme o trecho:

Os três volumes dos *Mistérios* são uma franca opção pelo gosto de Eugênio Sue, com todos os resquícios da imitação. A ação é intencionalmente complicada; há amôres exaltados, há perseguidores e vítimas, longas aloções sentimentais e autobiográficas, bruscas mudanças promovidas pelo acaso. Para que nada falte, há também o brinco de atribuir a paternidade da obra a uma origem misteriosa, que aviva a curiosidade e evita a suspeição de coisa inventada pelo autor (FIGUEIREDO, 1966, p. 356)

¹ Muitos estudiosos alegam que Camilo *bebeu na fonte* de sua própria vida para construir seus romances. Por ser conhecida sua extensa biografia regada de dramas e aventuras, repleta de perdas, raptos, amores proibidos, paixões avassaladoras, prisões, escândalos, loucuras, etc; é comum a afirmativa de que Camilo utilizou sua vida como principal suporte para sua ficção. Dentre os estudiosos, destacamos: Jacinto do Prado Coelho, Alexandre Cabral, Alberto Pimentel, José Cardoso Vieira de Castro, Henrique Marques Saraiva e Lopes, Carlos Felipe Moisés, dentre outros. O trecho seguinte, retirado do ensaio *A vida imita a arte, a arte imita a vida*, de Carlos Moisés, bem exemplifica esta visão autobiográfica: “Difícil dizer se a vida imita a arte ou se a arte imita a vida. No caso de Camilo Castelo Branco, vida e obra são vasos comunicantes que se alimentam na mesma seiva (MOISÉS, p. 3. S/A). Cabe destacar, todavia, que essa equação vida e obra, do qual muitos críticos se debruçam e apontam como primordial para o entendimento das obras camilianas, vem perdendo cada vez mais espaço na atualidade. Exemplo de grande valia nesta nova empreitada acadêmica é a dissertação de Moisés Sobreira Souza, *A ficção camiliana: a escrita em cena*, na qual o autor defende que essa leitura simplifica a produção camiliana, uma vez que impede uma investigação do texto em si, em que a escrita seja o foco, esteja em “cena”, como elemento protagonista e não apenas nos bastidores de um texto cuja importância primordial, se compraz em encontrar elementos da vida do autor. Destarte, o autor direciona os olhares para outros aspectos ao se tratar da prosa de ficção do autor português.

A partir dos excertos, percebemos a avaliação negativa às obras classificadas como romance-folhetim camiliano, vistas apenas como cópia de modelos importados e como meio de agradar a um público “habitado às traduções do francês”. Aceitando tal leitura, estaríamos concordando que os romances supracitados são apenas táticas de entretenimento e que tinham, por conseguinte, como únicos objetivos o deleite e a fruição do leitor, e o maior número de vendas. Todavia, a leitura atenta dos romances *Mistérios de Lisboa* e *Coisas Espantosas*, ambos classificadas como pertencentes à linha folhetinesca, intitulada por Coelho (1982) de fase do “terror grosso”, direciona para outros olhares, que nos mostra que Camilo não foi um mero influenciado; ao contrário disso, foi um escritor astucioso, que dava ao público a leitura desejada no momento; porém, de forma sutil e irônica introduzia doses de crítica à sociedade da época e ao próprio momento literário vigente.

Mediante tal exposição, pretendemos ressaltar que as obras camilianas apresentavam, apesar do reconhecido traço folhetinesco, atributos próprios de quem as criou, o que denota a predominância de um estilo sobre uma forma. Contudo, antes de adentrar por este mundo mais humano que irreal, de destrinchar os *Mistérios* que cercam a sociedade lisboeta e revelar as *Coisas Espantosas* que permeiam o ser humano, torna-se necessário discorrermos sobre os a presença dos romances-folhetins franceses em terras lusitanas, para que seja possível compreender a recorrente presença dessa modalidade literária na produção artística de Camilo Castelo Branco.

1. O romance-folhetim chega a Portugal

Segundo Paulo Motta Oliveira (2009), em meados do século XIX, Portugal era um território ocupado pelo romance francês, haja vista que havia diversas obras de autoria francesa que circulavam no país. Dentre elas, destacamos as inúmeras traduções dos romances de Alexandre Dumas e Eugênie Sue, este com 32 e aquele com 109.

Castro (2012) discorre, a partir da leitura de Mollier, crítico que trabalha, dentre outros temas, com a questão da exportação e importação da literatura francesa pelo continente europeu, que a presença de várias livrarias em Portugal pertencentes a franceses expatriados e a constante recorrência de franceses em solo lusitano, trazendo as novidades literárias de sua terra, como o “livro de lazer e divertimento”, foi a responsável pela

intensa aclimação dos produtos culturais franceses em terras portuguesas [...], de modo que os escritores da época tinham, obviamente, contato com a literatura francesa e, sobretudo, ciência das tendências literárias francesas e dos desejos, portanto, do público leitor português (CASTRO, 2012, p. 11)

Essa relevante presença de obras francesas, ao mesmo tempo em que revela a expansão do gênero folhetinesco, também evidencia, consoante Oliveira (2009), a “guerrilha discursiva” enfrentada por escritores locais, que, em meio à grande quantidade de romances traduzidos, tinham que utilizar de estratégias literárias para atrair para si o público leitor, portanto, para terem destaque no mercado editorial português

era necessário oferecer aos leitores tramas interessantes como as francesas, mas ao mesmo tempo, suficientemente próximas das experiências cotidianas dos portugueses para que estes, na hora decisiva da compra, preferissem um Camilo ou um Herculano, a um Eugène Sue (OLIVEIRA, 2009, p. 1)

Além disso, conforme pontua Luís Sobreira (2001), os próprios editores, preocupados em não obter lucros, preferiam investir em traduções que já estimavam um grande sucesso no estrangeiro a arriscar nos autores nacionais, o que demonstra o cenário concorrido enfrentado pelos autores portugueses e a difícil tarefa de produzir para agradar editores e leitores tão habituados à literatura estrangeira.

Tal constatação nos ajuda a compreender a afirmativa de Sousa (1979), quando alega que a corrente negra de maior projeção entre os escritores portugueses foi a do francês Eugène Sue, haja vista que, em meio a essa chuva de literatura francesa, era necessário se enquadrar aos romances de sucesso para tentar disputar e conquistar um público para seus romances.

Essa gritante presença de obras francesas em terras lusitanas são pistas substanciais para entender a difusão e utilização do gênero pelos autores locais. Camilo Castelo Branco foi, talvez, o escritor lusitano que mais se utilizou do espaço jornalístico para se afirmar como operário das letras. O autor, conforme discorre Cabral (1890), antes mesmo de publicar seu primeiro romance no jornal, já era um exímio colaborador dos periódicos da época. O campo de atuação de Camilo nos jornais era variado. Nesse

suporte, ele publicou diversos gêneros, como poesia, teatro, crítica literária, polêmica, contos, miscelânea, traduções, dentre outros. Com essas contribuições, o autor, além de uma renda garantida, tornava seu nome cada vez popular e circulante entre os leitores.

O referido autor, como de conhecimento, foi o primeiro português a viver exclusivamente de seu fazer literário em um tempo onde dificilmente um escritor poderia se sustentar nesse ramo sem ter outro meio para se manter, logo, para se estabilizar nessa seara, a empreitada foi intensa (OLIVEIRA, 2011).

Camilo precisava trazer a baila títulos que satisfizessem o mercado editorial e o público leitor. Para tanto, “teve de transitar entre vários gêneros, escrevendo para editores bastante diversos, condição essencial para viver das letras” (OLIVEIRA, 2011, p. 251). O ritmo acelerado de suas produções e as exigências dos editores demonstram a situação enfrentada por Camilo:

Teófilo Braga revela até que ponto chegava a proletarização literária do gênio de Camilo, quando nos indica as exigências de vários editores que teve: um deles encomendava-lhes livros de moralismo convencionalmente religioso; outro queria enredos históricos; outro só aceitava obras de escândalo, quer pela polêmica, quer pelo conteúdo "apimentado". (SARAIVA e LOPES, 2001, p.18)

Portanto, enquanto profissional das letras, Camilo tinha que agradar a seu editor e ao seu público leitor. Essa situação, portanto, acabava por direcionar sua criação literária. Direção esta que indicava a predileção do momento, porém não revelava o caminho a ser feito, logo, o que há de ser destacar, é a grande capacidade imaginativa do autor, que afirmava poder escrever

romances jesuítas, romances franciscanos, romances carmelitas, romances jansenistas, romances despóticos, monárquico-representativos, carlistas e até romances regeneradores: o que eu quiser, e para onde me der a veneta (CASTELO BRANCO, apud CABRAL, 1980, p. 50)

Consoante Oliveira, o fato de Camilo ter sido um escritor flexível e versátil em relação aos diversos interesses ao qual sua pena teve que caminhar demonstra o quanto ele foi um autor consciente das correntes literárias de seu tempo e sabia, portanto, moldar-se às diversas necessidades, “ou seja, estaríamos diante de um escritor mais ‘imaginativo que sentimental’, capaz de fingir-se moralista, escandaloso, romancista histórico, o que necessário fosse”. (OLIVEIRA, 2007, p. 109-110)

Percebemos, portanto, que Camilo soube o que fazer e como fazer para ter êxito em suas narrativas. Em relação ao romance-folhetim não foi diferente. Como demonstrado acima, esse tipo de narrativa gozava de grande aceitação em Portugal e Camilo, atento ao cenário literário concorrido de sua época, sabia que a tática inevitável era adaptar-se à moda folhetinesca e não hesitou em construir romances conforme o gosto da época, tais como os romances já mencionados *Mistérios de Lisboa* e *Coisas Espantosas*.

Contudo, apesar da avassaladora hegemonia cultural francesa, que guiava os gostos do público da época, Camilo elaborou romances com propriedades distintas, deixando sobressair por entre a imposta tendência o seu estilo, que é impregnado de ironias e críticas.

2. A crítica feroz de um observador da sociedade

Para iniciar a discussão sobre as críticas destiladas por Camilo à sociedade de seu tempo, vamos principiar pelos títulos. No prefácio de *Mistérios de Lisboa* o autor avisa que não utilizaria uma nomenclatura “estafada e velha” na capa de seu livro, se realmente não houvesse fatos ocultos a narrar da sociedade lisboeta. Lembramos que a palavra “mistério”, já muito usada nos romances da época, fazia referência, de um modo geral, àquela narrativa bem enredada, cheia de fantásticos, bem ao gosto do momento.

Entretanto, será exposto aqui que as ocultações a revelar não se davam apenas neste campo do fantástico, pois elas percorriam espaços outros, mostrando as mazelas da vida terrena. Assim, o título da obra anuncia, dentre outras façanhas, os tantos enigmas que estão presentes no comportamento e na ação de cada um. Portanto, ao circular entre conventos, mosteiros, casas de generais e marqueses, entre outros, tem o autor a intenção de mostrar os segredos provenientes de uma sociedade hipócrita, que cultivava uma honradez medíocre e pregava uma virtude duvidosa.

O mesmo ocorre em *Coisas Espantosas*. O título, que abarca um teor de horror, induz o leitor a pensar que a narrativa enveredará apenas pelo campo dos mistérios, mas a leitura cautelosa demonstra que o fato mais espantoso da obra não se encontra no extraordinário. Ao invés disso, habita no próprio comportamento humano, regado de dilemas e de contradições, que se contrapõe à realidade imposta, na qual predomina regras e convenções que condicionam a conduta a ser seguida.

Para construir tal discurso crítico, o autor utiliza-se de personagens e narradores que tecem comentários sobre determinada problemática da sociedade ou que esboçam ideias contrárias à determinada temática apreciada pelos leitores. Faz isso utilizando sua habilidade linguística de conduzir o enunciado a sua maneira. Assim, mesmo quando ele tenta omitir uma opinião, ela fica implícita no texto, o que finda, conforme aponta Duarte (2006), qualquer esperança de um sentido definitivo de seu texto.

Começando pelo romance *Mistérios de Lisboa*, encontramos, no primeiro volume, severas críticas à conduta imprópria provinda de instituições que deveriam instruir corretamente e ao próprio homem, que é vítima e agente do erro. Observamos, pois, no diálogo travado entre os personagens Padre Diniz e Ângela, que ele a orienta a agir pelo dinheiro, pois, sendo conhecedor do mundo, bem sabia que o que imperava na sociedade era o capital, logo a herança que ela deveria deixar para seu filho, era essa que se materializava em bens, e não outra que nada valiam no meio circundante:

sm^a condessa, este mundo está organizado tristemente, mas quem não quiser amoldar-se nas formas em que a sociedade lh'o apresenta, luta sem forças contra o destino invencível. As mais amargas lágrimas, que v. exc.^a tem de chorar, hão de ser as ultimas, quando, ao despedir de seu filho, não tiver um pão independente que legar-lhe, uma resaiva com que possa atravessar a sociedade sem ser apupado das vaias que achincalham o homem pobre. **A honra não é herança; é uma bela recordação que um filho conserva de seus Paes, enquanto a miséria lhe não risca no coração essas cinco lettras, que ninguém desconta [...]** (BRANCO, v.1, 1917, p. 115, grifo nosso)

Em outro diálogo, agora com o filho da Condessa, o padre também o aconselha a agir pela máquina que engrena o mundo, chamada dinheiro: “Engrandeça-se materialmente. Se não poder subjugar o instinto vicioso, seja ao menos rico. Se não o fôr, o seu pecado não terá perdão na terra” (BRANCO, v.1, 1917, p. 252). Esse discurso vindo de um padre é contraditório, haja vista que o que se espera de um membro da Igreja é a pregação de uma moral que transcende a vida terrena. No entanto, ao fazer isso, o autor mostra que está ciente de que a conduta correta nada vale perante este mundo regido pela moeda, onde só há perdão e complacência àquele que é detentor de riquezas.

Se nessa obra o autor faz a denúncia pelo personagem supostamente beatificado, em *Coisas Espantosas*, ele utiliza-se do narrador intruso, para criticar o comportamento

desses que só aceitam o deslize de conduta quando o pecador tem posses, tem bom nascimento. Caso contrário, são indignos de benevolência e julgados severamente.

Acompanhamos a referida denúncia, após narração de que o personagem Gregório Redondela, criado de muitas qualidades, procede de maneira indevida, quando amargurado por uma decepção amorosa, aceita de Carlota recursos para montar um armazém e, por isso, não a delata para o seu amo. Logo após esta cena, o narrador insere um discurso de defesa ao criado, alegando que

o coração humano, despojado das galas do amor, se veste de preto, repele o doce alimento das sensações generosas, e ama nutrir-se de vícios e indignidades, tem desculpa o coração de Gregório como o de tantos. (BRANCO, 1946, p. 18-19)

No entanto, o narrador, reconhecendo que as chances de absolvição do criado pelo seu público eram quase nulas, intervém de forma mais incisiva e elabora um longo diálogo com seu leitor, demonstrando, por meio de comparações, como o julgamento para com o próximo assume posturas diferentes e é determinado pela condição social daquele que comete o erro:

Sempre injustos e incoseqüentes, olhamos com certa seriedade e acatamento para o homem bem nascido e educado, que sofreu reveses na luta do coração com a sociedade, ou tragou o fel da perfídia, e protestou depois vingar-se da espécie humana, seja imolando no altar da sua vindita inocentes virgens de quem se fez adorar, seja afrontando perigos da terra, e barateando a vida contra a morte que lha respeita, e devolve cheia de invejáveis triunfos.

Isto compreendemos e admiramos

Que Gregório, porém, desiludido, céptico, misantropo, arado de fogo infernal na alma, estanque de lágrimas, estéril de aspirações ao ideal em que devaneava [...] enfim, descrido de quimeras, golpeado o coração de afrontosas dores, se aturda no tráfego delicioso de uma taverna, seu segundo, e agora único sonho de ouro realizável; disso que é tão triste é, rimos (BRANCO, 1946, p. 19, grifo nosso)

No trecho acima, é notório o empenho do narrador em defender o criado, que desprovido da grandeza do nascimento, também seria facilmente desprovido da compaixão alheia, restando-lhe apenas o desdém e a indiferença. Se a misericórdia para com o criado Gregório é tarefa difícil, conforme demonstrou os argumentos do narrador,

para Manuel de Castro, filho de uma importante família de Portugal, que roubou e quase cometeu um assassinato, a situação é diferente. Ele, que, após o furto, passou a usufruir de uma grande riqueza, é facilmente perdoado e bem quisto. Sobre este fato, exclama o sarcástico narrador: “Santo Deus! Por que é que ninguém odiava Manuel de Castro? Onde procedia o compadecerem-se todos dele, e andarem como a esconder de si mesmo o afecto que lhe tinham?” (BRANCO, 1946, p.148). As respostas a tais perguntas são óbvias: o bom nascimento e a riqueza.

Ainda sobre o personagem Manuel de Castro, o narrador, de forma sagaz, demonstra para o leitor que ele, após se regozijar com o dinheiro alheio, restituiu o furto, como forma de acalento e sossego para a sua consciência. A respeito desse ato, descreve:

Verdade é que o merecimento de restituir dez, quando nos sobram cem, é muito menor que o de respeitar os dez dos outros quando não se tem um. Isto, que eu digo, pode ser que seja um paradoxo; pelo menos, é bonita virtude com que só se enfeitam os que não podem violá-la em secreto, e apregoá-la em público

[...]

De um ou de outro modo, quer-me parecer que o ladrão deixa de o ser logo que restitui o roubo, pelo menos em teologia moral é corrente assim a coisa: no código criminal não sei. Por este lado, **o leitor não duvidaria apertar a mão a Manuel de Castro, ou, se não, tem de a retirar a muitos dos seus amigos, que não começaram ainda a regenerar-se. “Este mundo é um covil de ladrões”** [...] (BRANCO, 1946, p. 132, grifo nosso)

É importante salientar que o narrador, apesar de censurar a conduta daqueles que fazem uma “justiça cega”, favorecendo só os que convêm, ele, em ambos os casos, narrou as falhas de Gregório e Manuel como fragilidades e deslizes próprios do humano, haja vista que todos estão propícios ao erro. Nesse sentido, mesmo o narrador parecendo não concordar com o comportamento de Manuel de Castro, deixa impresso ao leitor, que neste mundo dominado pelo erro, devemos olhar com desvelo as ações que embora desonestas, são comuns aos homens.

Todavia, onde não há modalizações, são para aqueles que se predominam superiores por conta de sua condição social e financeira. Nesses casos, Camilo lança um olhar agudo e se esforça, seriamente, a censurar essa falsa nobreza. Portanto, voltando aos *Mistérios de Lisboa*, somos guiados pelo narrador-personagem, Pedro da Silva, à

casa do Marquez de Alfarella, onde somos apresentados a cidadãos de grande prestígio na sociedade, que estão a condenar um suposto adultério:

O sangue azul regorgitava indignado nas artérias da raça pura. O enojo fazia caretas de indignação em todas aquellas physionomias límpidas e serenas como a virtude

[...]

A casa do marquez de Alafarella convergiam as potenciais mais auctorizadas do sangue puro. Alli era o fórum da infamação. N'aquelles salões caprichava a satyra em empalar a victima do dia [...]

A devassidão era um cousa horrível; todos os epithetos obscenos eram permittidos n'aquelles pudicos lábios, quando um fervente zelo da honra os excitava (BRANCO, v. 1, 1917, p. 189)

Se a ironia do narrador até o momento da transcrição acima ainda não tinha sido confirmada, trechos depois o sarcasmo impera na narrativa, pois as “fisionomias serenas como a virtude” e os “pudicos lábios” escondem, na verdade, a própria imoralidade, dissimulada pela nobreza do sangue.

Tudo era permitido, menos, na ocasião d'esse moralismo desforço, sair da sala a marqueza de Alfarella, para, na sala immediata, chilrear uns beijos escandalosos, pendurada no pescoço de D. Martinho de Almeida [...] Era uma convenção tacita, em que a mais immoral das casadas corria parelhas em virtude com a amante de seu marido (BRANCO, v. 1, 1917, p. 189)

O salão do Marquez, desse modo, não passava de um covil de perdição, onde a “nata da sociedade” fingidamente pregava a moral e os bons costumes. Dessa maneira, desvelando a caluniosa virtude, consegue o autor mostrar-nos que o caráter não se molda pela nobreza sanguínea.

Além das críticas direcionadas à classe nobre, o autor desfere ásperas acusações ao comportamento inadequado partido das instituições religiosas. Sobre isso, cabe como exemplo o comentário feito pelo Padre Diniz sobre um infame casamento, só realizado por obrigação, já que o pai venderá sua filha por ganância. Nele, é exposto lucidamente sua opinião sobre o que representa esse contrato.

Se não existisse o altar, se não existisse o templo, se não existisse o padre, se o atheismo fosse a suprema razão da humanidade, aquella

infeliz não seria agora escrava. Porque o altar é uma irrisão a fé, o templo foi constituído um escritório de venda de alma e corpo; e o padre é ahi como a porteira do lupanar, que conduz pela mão o primeiro, que lhe paga, á camara da mulher perdida, que se vende. (BRANCO, v. 1, 1917, p. 140)

Ferozmente, temos, pela voz de um padre, uma crítica ao casamento como contrato e ao papel da igreja para resolução deste, que atua comercialmente, servindo de abre alas para o infortúnio e o pecado. Se, nesse trecho, o autor se utilizou de uma autoridade religiosa para efetuar essa censura, páginas à frente, ele dá voz à outra personagem, que está na condição de casado e, empiricamente, fala sobre o que para ele significa o casamento:

Já vêes que o casamento é um contrato político, civil, econômico e higienico até certo ponto. Emquanto gostei de minha mulher gostei; depois que vi muita vezes sempre com a mesma cara, com a mesma cintura, e com a mesma mão e pé, que me fizeram endoudecer de entusiasmo, desejei que ella tivesse uma grande mão, um pé inglez, uma cara saloia, e uma cintura mais larga que as espáduas. Como a estatua não se transfigurava, detestei-a...não digo bem... não a detestei como um bello traste dos meus aposentos, mas sim como excrescência matrimonial á minha vida. Ora ahi tens, meu conde... a mulher com que se casa é de todas as mulheres aquella com quem menos se casa (BRANCO, v. 1, 1917, p. 167)

De forma irônica, o autor prova, pela fala e vivência do personagem, que o matrimônio é um acordo e, como tal, não se nutre de belezas romanescas, mais sim de constantes desencantos provenientes da trivialidade da vida conjugal. O que interessa, de fato, é a aparência e os lucros que a comunhão gera. Mediante isso, é-nos confirmada a censura anteriormente proferida pelo Padre Diniz, na qual a igreja, ao efetuar o relacionamento comercial, compactua com as condutas inadequadas de seus fiéis.

Continuando com o discurso anticlerical, somos direcionados a mosteiros e conventos. Nestes, são efetuados comentários que denunciam ações desvirtuantes não condizentes com a suposta vida casta, moralmente correta e compungida das freiras. Naquele, por sua vez, são exibidos pontos de vista sobre o mal que invadiu o mosteiro. O narrador, portanto, com esta finalidade, mostra-nos, primeiramente, a ação das freiras mediante a chegada de uma carruagem em frente ao Convento de Odivelas e, em seguida, manifesta seu pensamento sobre o ato por elas realizado:

A portaria do real convento de Odivellas parára uma carruagem. As madres, afeitas á concorrência dos melhores trens de Lisboa no seu espaçoso átrio, **vieram pressurosas ás janelas, como a buscarem estímulo que as desanojasse da ociosidade fastienta em que viviam.**

[...]

A dúvida mortificava-as, enquanto não ouviram o guincho da morça-porteira repercutir na extensão dos claustros: *Santa Barbara!*

[...]

O grito repenicado da morça-porteira, aquelle nome, que **socegará meia curiosidade das freiras**, era o appellido por que a creada da condessa de Santa Barbara vinha ao palratorio.

[...]

O desconhecido apeou. **Então é que as esposas do Senhor, descuidadas do seu marido como as celebres esposas da parábola**, convergiam sobre o cavalheiro todos os raios negros. (BRANCO, v. 1, 1917, p. 237-238, grifos nossos)

É presente no excerto a denúncia em relação a irreal santidade vivida no convento, pois, ao demonstrar as atitudes das religiosas, acentua o narrador que elas, ao concretizarem referido ato, estão em busca de um ânimo e de sentido para suas vidas tediosas, o que evidencia o desgosto e o desinteresse pela vivência no claustro. O lugar “santo”, dessa forma, é habitado por imprudentes “esposas do Senhor”, que, por não vigiarem seus ímpetos mundanos, terão o mesmo destino das célebres esposas da parábola, que, por descuido, não entrarão no reino dos céus.

Mais à frente, por meio de outra voz, agora do personagem que foi o responsável pela agitação no convento, ouvimos: “estas freirinhas [...] pareciam-me canários a quererem partir os arames do viveiro” (BRANCO, v. 1, 1917, p. 240). É-nos confirmado assim que se vivia no convento o oposto ao que se espera de um local como este, o que traz à discussão os seguintes questionamentos: residiam ali noviças vocacionadas ao claustro? Estavam lá somente por duvidosas regras sociais? Esta ultima dúvida, pode ser respondida com um enfático, sim! Pois, mais condiz com o fato das “freirinhas” parecerem canários a desejarem partir do viveiro.

Após apontar a má conduta que impregnava o convento, é revelado que a desvirtuação adentrou também no mosteiro. Tal revelação é feita, mais uma vez, pelo Padre Diniz, o que dá mais propriedade ao discurso, pois ele, enquanto pessoa inserida nesse meio religioso, bem conhecia o ambiente que ele próprio denuncia. Nesse sentido, em conversa com Pedro da Silva, o padre declara ao rapaz: “O mosteiro podia dar ao

coração do homem um pouco de ar sem veneno; mas a corrupção entrou no claustro, e o mosteiro cairá”. (BRANCO, v. 1, 1917, p. 252). Esta afirmação evidencia que o lugar, já corrompido com as falhas mundanas, não é aconselhável para o sossego da alma, o que comprova o discurso anticlerical presente em *Mistério de Lisboa*.

Por meio dessa explanação, encontramos, ao longo das narrativas denominadas apenas *folhetinescas* e de *entretenimento*, como sugerem alguns dos estudiosos citados mais acima, enunciados que manifestam o posicionamento crítico do autor sobre determinado fato da sociedade lisboeta.

Destarte, verificar que, paralelo aos atrativos da moda folhetinesca, é perceptível a presença de uma voz que se faz ouvir e que lança sobre a sociedade representada uma crítica aguda ao comportamento humano e ao gosto literário do momento, é de suma relevância para comprovar que Camilo tinha um estilo próprio e, como tal, está presente tanto na fase classificada como de “aprendizagem”, quanto na fase chamada de “amadurecimento”, representadas, respectivamente, pelos romances *Mistérios de Lisboa* e *Coisas Espantosas*.

Reconhecer a presença dessas marcas enunciativas nas obras estudadas, que são facilmente tachadas de meras cópias ao romance-folhetim francês, nos assevera que o autor não apenas se propôs a fazer romances de entretenimento, descompromissados e vendáveis, mas sim que ele vai, além disso, e prova que sua pena, antes de servir a gregos e troianos, ou melhor, a editores e leitores, também servia a si mesmo.

Referências

BRANCO, Camilo Castelo. *Coisas Espantosas*. 8. Ed. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1946

_____. *Mistérios de Lisboa*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1917, v.1.

_____. *Mistérios de Lisboa*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1923, v.2.

_____. *Mistérios de Lisboa*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1969, v.3.

CABRAL, Alexandre. *Camilo Castelo Branco: roteiro dramático dum profissional das letras*. Lisboa: Terra livre, 1980.

CASTRO, Andrea Trench. *O romance-folhetim de Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós*, 2012. 141f. Dissertação < Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa > São Paulo, 2012.

COELHO, *Introdução aos Estudos da Novela Camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982-1983.

_____, Jacinto do Prado. *Raízes e Sentido da Obra Camiliana*. In.: BRANCO, Camilo Castelo. *Obra Seleta*. Jacinto do Prado Coelho (Org.). Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

DUARTE, Lélia P. A ironia na obra de Camilo Castelo Branco. *Cadernos CESPUC de pesquisa*, Belo Horizonte: PUC Minas, n. 7, 2001. (Série Ensaaios).

FIGUEIREDO, Fidelino de. *História Literária de Portugal: séculos XII e XX*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 3º Ed. 1966.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. “*Os Mistérios de Lisboa*” uma mise en abîme: “literatura menor”, cinema e televisão. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307966878_ARQUIVO_OsMisteriosdeLisboa.Textocorrigido.pdf. Acesso: 10/01/2015.

OLIVEIRA, Paulo Motta. *A mão do finado: as extraordinárias aventuras de um sucesso mundial*. In: Anais do II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial, 2009, USP. Disponível em: http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/ii_pdf/paulo_oliveira_mota.pdf. Acesso em: 10/01/2015.

_____. *À esquina do cânone: olhares dissimulados, leitura oblíquas*. In *Literatura Portuguesa: história, memória e perspectivas*, v.1. São Paulo: Alameda, 2007.

_____. *Cartografia de muitos embates- A Ascensão do Romance em Portugal*. Floema- Ano VII, nº 9, p. 249-282, jan./jun.2011, p. 251. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/791/791>>. Acesso em: 12/01/2015.

SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2001.

SOBREIRA, Luís. *Uma imagem do campo literário português no período romântico através dos best-sellers produzidos entre 1840 e 1860*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 4, 2001, Évora. Disponível em:

<<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/UMA%20IMAGEM%20DO%20CAMPO%20LITERARIO%20PORTUGUES.pdf>>. Acesso em: 12/01/2015.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. *O Horror na Literatura Portuguesa*. 1 ed. Portugal: Gráfica Livraria Bertrand, 1979.

SOUZA, Moisés Sobreira. *A ficção camiliana: a escrita em cena*, 2009. 124f. Dissertação<Mestrado em Literatura Portuguesa>-PPLP/USP, São Paulo, 2009.

**EDIÇÕES DE ROCAMBOLE NO GRÊMIO LITERÁRIO PORTUGUÊS DO
PARÁ: UM ESTUDO DAS EDIÇÕES DA SÉRIE E DA PERSONAGEM
ROCAMBOLE DE PONSON DU TERRAIL**

Autora: Débora de Castro Borges¹

Orientadora: Valéria Augusti²

RESUMO: Este artigo objetiva discutir quem foram os editores, tradutores, coleções, tipografias, ano e local de edição dos exemplares da série Rocambole do escritor francês Ponson du Terrail, bem como saber quem foi a personagem principal dessa série que até hoje consta no acervo do Grêmio no Pará. Ponson du Terrail foi um célebre escritor do século XIX, nasceu em 08 de Julho de 1828, na cidade de Montmaur e morreu no dia 10 de Janeiro de 1871, na cidade de Bordeaux. Ficou famoso por uma série de romances denominada Rocambole, que conta a história de um herói vilão que não mede esforços para atingir seus objetivos. Quando criança, Rocambole foi abandonado e criado por um homem que o levou para o “caminho do mal”. Esse trabalho terá como referencial teórico pesquisadores da área da História do livro e da leitura como Roger Chartier, Carlo Ginsburg e Gerard Genette.

Palavras-chave: Rocambole; Ponson Du Terrail; Grêmio Literário.

1. Introdução

Pierre Alexis Ponson du Terrail nasceu em 08 de Julho de 1828, na cidade de Montmaur e morreu no dia 10 de Janeiro de 1871, na cidade de Bordeaux. Foi um popular escritor francês e mestre do romance em série, uma vez que teve suas obras amplamente difundidas em sua época e apreciadas pelo público leitor do oitocentos. A obra que o tornou um célebre escritor foi a série Rocambole.

Os romances da série foram primeiramente publicados em folhetins na França no período compreendido entre 1857-1871 e se tornaram um sucesso entre o público leitor, posteriormente eles foram publicados em formato livro e traduzidos para várias línguas, entre elas a língua portuguesa. Algumas das traduções para a língua portuguesa foram enviadas para o Grêmio Literário Português do Pará, gabinete de leitura fundado no ano

¹ Débora BORGES. Universidade Federal do Pará (UFPA) Email: debaborges@gmail.com

² Valéria Augusti. Universidade Federal do Pará (UFPA)
Email: augustivaleria@gmail.com

de 1867. Sua biblioteca, de caráter associativo, foi criada com o objetivo de agregar os portugueses que emigravam para o Brasil após a independência. A maior parte desses emigrantes era de origem humilde e traziam suas esposas e filhos ao país apenas depois de terem se fixado. Foi pensando nessa comunidade de imigrantes lusos, nos costumes e na saudade da pátria por eles compartilhados, que foi fundado Grêmio Literário Português.

2. A série Rocambole no acervo do Grêmio de Belém:

O Grêmio Literário Português do Pará hoje conta vários títulos do escritor Ponson du Terrail. Apenas da série de Romances Rocambole foram encontrados 31 exemplares. Muitos títulos da série se apresentam em edições incompletas, porque muitas vezes foram publicados em diversas partes, mas alguns desapareceram, esses títulos são: *A herança Misteriosa*, esse romance está incompleto, pois consta apenas a sua 1ª parte no acervo. O romance *O Clube dos Valetes de Copas*, também está incompleto, visto que apenas a 3ª e última parte do romance está presente no Grêmio. *As Proezas de Rocambole*, apresenta uma edição constituída de 3 partes e todas estão presentes no acervo de Belém. Em sequência temos *O segredo de uma louca*. Esse romance tem como título original *Les Chevaliers du Clair de lune*. Tradução portuguesa: *Os cavaleiros do Luar*. Os editores optaram por modificar o título. Esse romance está completo em um único exemplar, porém a versão francesa apresenta 2 partes.

Seguindo a sequência do enredo tem-se *O segredo de uma louca: O testamento do grão de sal*. O romance está completo em um único exemplar.

O Testamento do grão de sal tem Título original: *Testament de Grain de sel*. Sua tradução portuguesa é *O testamento do Grão de sal*. O romance está completo com todos as suas 5 partes.

As últimas proezas de Rocambole está dividido em 6 partes e todas constam no acervo do Grêmio de Belém da mesma forma que o romance *As misérias de Londres* que na edição que consta no Grêmio foi dividido em 10 partes e todas estão nas estantes do acervo.

O romance *As demolições de Paris* está completo. Outros editores nomearam esse romance com o título *Rocambole na prisão*. A última parte da série Rocambole

que consta no acervo do Grêmio é *A corda do Enforcado*. Esse romance está completo, ou seja, tem uma edição composta de 2 partes e ambas estão ainda hoje no Grêmio.

3. Dados bibliográficos da série Rocambole:

3.1. Editores de Rocambole no Grêmio de Belém

A palavra *editor* designa aquele que tem como função cuidar e multiplicar as cópias dos manuscritos originais dos autores; porém, sabemos que a função do editor vai bem além disso, pois, segundo Chartier, no século XVIII os editores modificavam as obras de acordo com quem eles acreditavam serem seus possíveis leitores: “As próprias estruturas dos livros são dirigidas pelo modo de leitura que os editores pensam ser o da clientela almejada.” (CHARTIER, 1994, p. 20)

Todos os romances da série de romances Rocambole de du Terrail que constam no acervo do Grêmio foram traduzidos e editados em Portugal, a maioria na cidade de Lisboa e alguns na cidade do Porto, assim sendo, todas as editoras que constam nas folhas de rosto da série de du Terrail no Grêmio são portuguesas. As editoras são: Escriptorio da Empresa, J.E da Cruz Coutinho-Editor, João Romano Torres & C, Livraria Internacional de Hernesto Chardron e por fim Typographia Lisbonense:

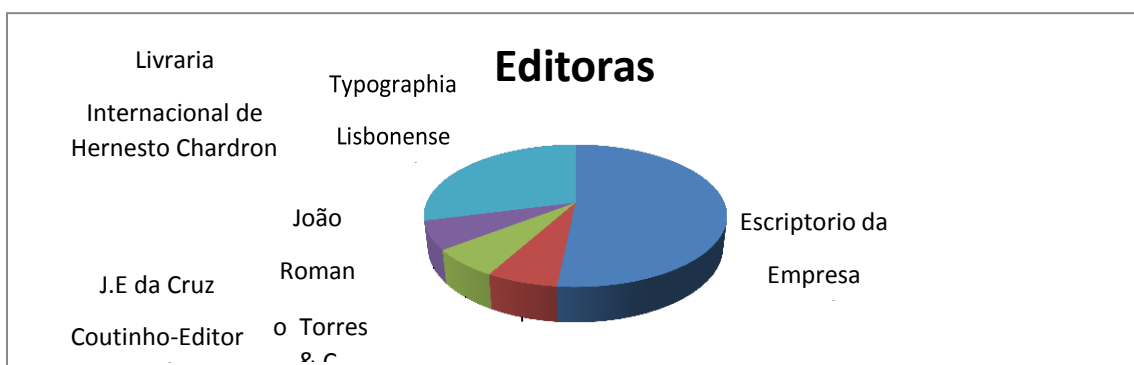


Figura 1 Gráfico relativo aos editores que constam nas edições de Ponson du Terrail presentes no acervo do Grêmio Literário Português do Pará.

3.2. Tipografias de Rocambole no Grêmio de Belém

As tipografias desempenham um papel primordial na publicação das obras, visto que é por meio delas que textos ganham a materialidade. Segundo o circuito elaborado por Darton (1990) No século XVIII, os tipógrafos recebiam as obras dos editores e eram

encarregados de manter contado com os fornecedores de papel, tinta, tipo e mão de obra. Os impressores eram responsáveis em calcular os custos e organizar as produções, toda a parte orçamentária das obras era calculada pelos impressores.

Três tipografias fizeram a impressão das obras de du Terrail: Typographia de Manoel José Pereira, Imprensa Popular de Mattos Carvalho & Vieira Paiva, Lallemand Frères, Typographos e 10% dos romances não consta o local onde eles foram impressos:

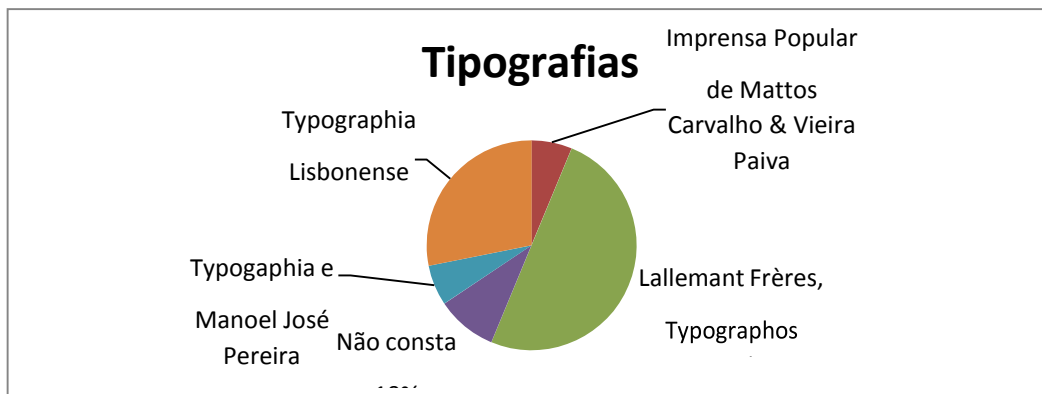


Figura 2. Gráfico relativo as tipografias que constam nas edições de Ponson du Terrail presentes no acervo do Grêmio Literário Português do Pará.

3.3. Ano de edição e local de edição dos romances Rocambole no Grêmio de Belém

A maioria dos romances da série Rocambole não apresenta a data de edição, o que corresponde a 18 romances, que são: Todas as partes que compõe *O segredo de uma louca*, todas as partes de *O testamento do grão de sal* e as partes de *As misérias de Londres*. Logo depois dos romances sem datas, o ano em que mais se editou a série foi em 1871 com cinco romances publicados. Com isso, o ano de 1871 foi um marco para os romances da série de du Terrail no Grêmio de Belém:

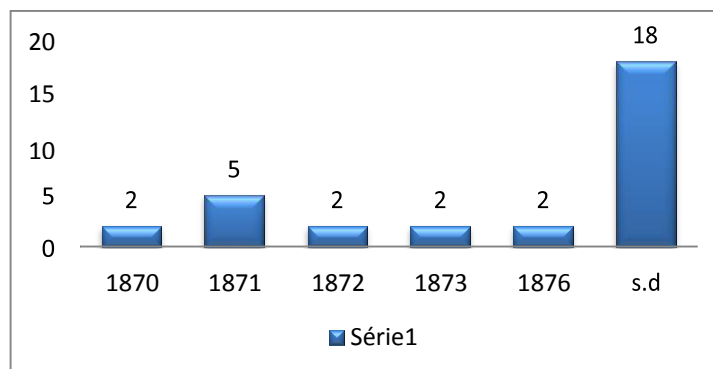


Figura 3. Gráfico relativo aos anos de edições dos romances de Ponson du Terrail presentes no acervo do Grêmio Literário Português do Pará

3.4. As coleções que compõe os romances da série Rocambole no grêmio de Belém

Duas coleções editoriais compõe a série de romance Rocambole no acervo do Grêmio, elas são: Rocambole Novo e ultimo episódio e Collecção de romances dos melhores autores:

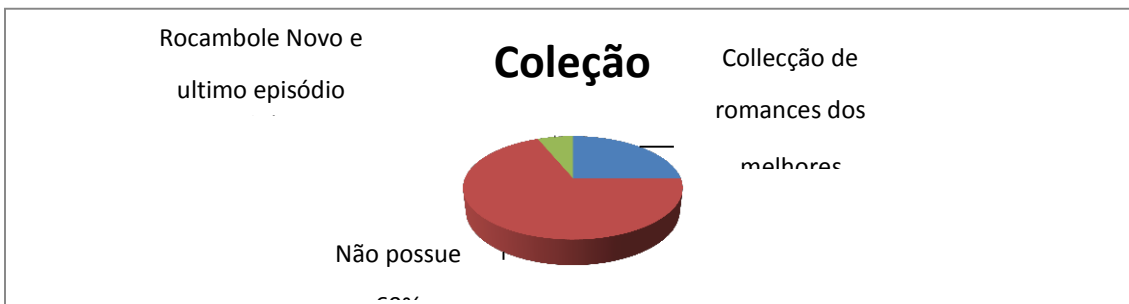


Figura 4. Gráfico relativo as coleções editoriais das edições dos romances de Ponson du Terrail presentes no acervo do Grêmio Literário Português do Pará.

3.5. Tradutores das edições de Rocambole no Grêmio de Belém:

No que tange os tradutores que participaram dos romances da série Rocambole foram encontrados apenas cinco, que são: A. de Castro Neves, Alfredo Attaide, Alfredo de Sarmiento, F.F da Silva Vieira, Gualdino de Campos e alguns romances não informam quem os traduziu:

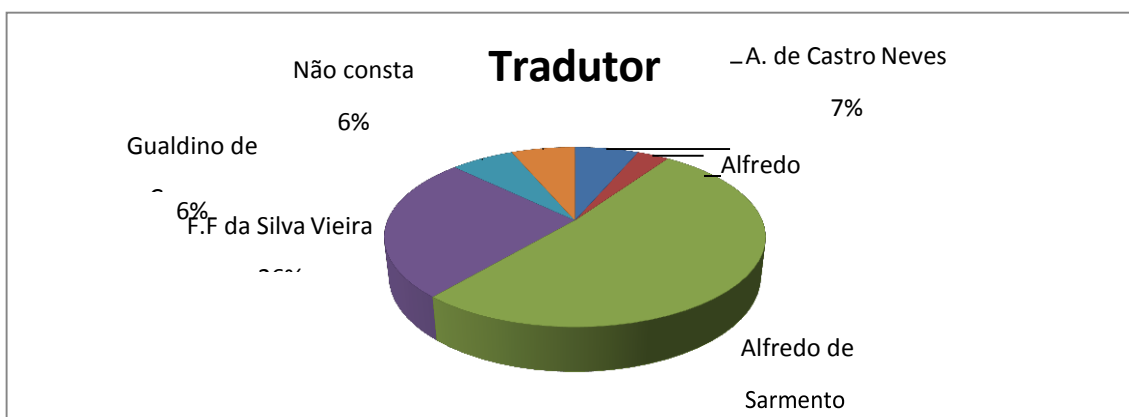


Figura 5. Gráfico relativo aos editores das edições dos romances de Ponson du Terrail presentes no acervo do Grêmio Literário Português do Pará.

4. Quem foi Rocambole:

A série Rocambole é constituída de 10 romances que se dividem em partes, alguns em duas partes, outros em três, quatro ou até cinco partes. Porém em análise a série poderia se dividir em duas partes. Nos primeiros romances, quais sejam: *A herança misteriosa*, *O clube dos valetes de copas* e *As proezas de Rocambole*, o personagem principal é um bandido que não mede esforços para alcançar seus objetivos. Ele é assassino, ladrão, mentiroso, torturador, usurpador e um homem de mil faces. A partir dos romances *Os cavaleiros do luar*, *O testamento de grão de sal*, *a ressurreição de Rocambole*, *As últimas palavras de Rocambole*, *As misérias de Londres*, *As demolições de Paris* e *A corda do enforcado*, Rocambole se torna um herói que sacrifica a própria vida para salvar os outros. Dessa forma, a primeira análise que se pode fazer da série é de que a personagem Rocambole não é estável no enredo, pois ele não permanece o mesmo do início ao fim do romance.

Muitos lembram a personagem Rocambole apenas como vilã, porém em termos de quantidades de romances a personagem pode ser considerada mais herói do que vilão, uma vez que em apenas três romances ele é um destemido vilão, enquanto que em oito romances ele foi um filantropo que visava o bem dos outros. Porém, quem realmente foi Rocambole? O que fez essa série se tornar um romance popular? Quais os possíveis motivos de as pessoas terem se encantado por ela?

A série é cheia de romance, aventura, terror, violência e peripécias. Todos os personagens são transitórios no enredo, exceto a personagem Rocambole. Os outros personagens que permeiam a série vencem Rocambole e têm seu fim na série, ou são vencidos por ele, porém o final é sempre o mesmo, o desaparecimento deles do enredo.

Brèthes³ (1989) classificou a série Rocambole como um “romance de costumes contemporâneos” em que os leitores têm contato com os dramas e realidades da sociedade, uma vez que a série anuncia as tramoias e enganações de uma personagem que nasceu nas ruas escuras da periferia de Paris e para ele a única forma de subir os degraus da prosperidade foi roubando, enganando mocinhas e matando pessoas. Rocambole foi uma personagem delinquente fictícia, mas que retratou a realidade de muitos.

³ BRÈTHES, Jean-Pierre. LE ROMAN-FEUILLETON FRANÇAIS AU XIXE SIÈCLE. Paris: Presses universitaires de France, 1989.

Rocambole não foi apenas um personagem, ele foi vários personagens, que mudava de voz, vestimentas, cor de pele, cabelo, letra e lado (bem ou mal) com a mesma facilidade com que conquistou o público do dezenove. Nos primeiros romances ele é um vilão tão cruel que ninguém poderia vencê-lo, porém por amor de uma mulher ele encontra e enviesa para o caminho do bem se tornando um herói sem igual.

5. Considerações finais

Com essa pesquisa permite-se inferir que Ponson du Terrail foi um renomado escritor do século XIX e que suas obras fizeram sucesso não apenas em Paris, mas em vários países como Portugal e, é claro, no Brasil, visto que a série de romances Rocambole chegou em Belém do Pará com uma quantidade de edições surpreendentes, uma vez que o Grêmio Literário Português do Pará possui 31 exemplares apenas da serie, sem levar em consideração todos os outros romances e gêneros do autor du Terrail, que apresentam uma quantidade considerável no acervo.

Quanto aos dados bibliográficos do romance Rocambole que constam no acervo do Grêmio pode-se informar que a editora que mais editou os romances foi o Escripatório da Empresa com 50% das obras editadas, sobre as tipografias pode-se concluir que a que mais imprimiu os romances foi Lallemand Frères com 50% das obras impressas. No que se refere ao local de edição dos romances, encontra-se a cidade de Lisboa com 88% dos romances publicados, o ano em que mais foram publicados a série foi em 1851. Quem mais traduziu os romances foi Alfredo de Sarmiento.

Rocambole ficou na história dos leitores paraenses do século XIX, visto que a grande quantidade de edições e volumes nos informa a popularidade dessa série de romance aqui no Pará. Como a pesquisa ainda está em andamento, um estudo detalhado dos romances da série ainda será feito.

Referências

CHARTIER, Roger. “Comunidades de Leitores”. In: *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: ed. Da UNB, 1994.

DARNTON, Robert. “O que é a história dos livros”. In: *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOLLIER, Jean-Yves. *A leitura e seu público no mundo contemporâneo: ensaios sobre História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

A TRAMA DO BORDADO: UMA LEITURA DOS TEXTOS ALMEIDIANOS VEICULADOS NO *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* E N'A *PROVÍNCIA DO PARÁ*

Autora: Denise Araújo Lobato

Orientadora: Dra. Germana Maria Araújo Sales

Resumo: Os estudos nos periódicos oitocentistas paraenses *A Província do Pará* (1890) e *Diário de Notícias* (1887-1895), realizados nos últimos anos pelos colaboradores de Germana Sales, revelaram a circulação de textos ficcionais da escritora Júlia Lopes de Almeida, cuja popularidade no Brasil finissecular foi notável. À vista disso, sua produção, que verseja por romances, contos, crônicas, poesias e peças teatrais, ao ser pesquisada, permite-nos visualizar que eles manejam, sobretudo, por assuntos ligados ao universo das mulheres, tais como, casamento, maternidade, viuvez, educação e trabalho femininos, que são conduzidos, quase sempre, por um viés moralizante. Essa temática, cara aos textos literários produzidos no período oitocentista, principalmente pelas mulheres, tantas vezes era uma prerrogativa para que elas conseguissem publicar. Destarte, a pesquisa, que ora desenvolvemos no mestrado, objetiva analisar a urdidura dos textos almeidianos, publicados nos jornais paraenses, para identificar a hipótese levantada, qual seja: a de que tais textos tenham o mesmo teor moralizante do *Livro das Noivas* (1896), compêndio da literata que reúne crônicas de conteúdo moralizante. Ele nos serve, portanto, de base para apreciarmos as narrativas veiculadas nos jornais do Pará. Para tanto, buscamos seguir duas frentes de trabalho investigativas. A primeira que visa analisar a composição textual das narrativas, e a segunda, que se confluí à primeira, de análise temática. Os resultados ainda são preliminares, mas já nos permitem observar que há a presença dos assuntos frequentes na literatura almeidiana, e que o teor moralizante nem sempre se faz presente, ou, pelo menos, não se mostra como o mais preponderante na narrativa. Ademais, essas constatações nos ajudam a compor a trama de tipos de leituras que os leitores e/ou leitoras paraenses apreciavam naquele momento histórico.

Palavras-chave: Júlia Lopes de Almeida. *Diário de Notícias*. *A Província do Pará*. *Livro das Noivas*. Literatura moralizante.

1. Introdução:

A imprensa periódica brasileira do século XIX, como se sabe, foi de uma fecundidade desmedida para a produção literária, em virtude de ter reservado espaço em suas folhas para a inclusão de colunas destinadas ao conteúdo literário, a exemplo do espaço *Folhetim*. Com isso, a imprensa foi escola para grandes nomes de nossa literatura, difusora do aclamado romance-folhetim, além de máquina produtora da brasileiríssima crônica, e, não raro, a mola impulsadora de nomes que jaziam engavetados no toucador das alcovas, caso das muitas mulheres de letras que produziram no oitocentos. Consoante Sales (2003, p.18), “a presença feminina nos anos oitocentos, embora tímida, foi significativa e se não foi maior, deve-se ao fato de toda uma opressão da sociedade masculina dominante.”

Destes seres trajados de vestidos está Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), que, conforme Yasmin Nadaf (2004, p. 52.) foi “símbolo da inteligência e tenacidade femininas [...] um espírito altamente combativo e criador”. A literata de grande popularidade no final do século XIX e início do XX estreou-se como escritora, ainda jovem, neste espaço de difusão cultural eminentemente masculino do jornalismo, em sete de dezembro de 1881, no jornal “Gazeta de Campinas”. Como postula Nadaf (op, cit.), a escritora se fez perceber no meio literário “pela simplicidade hábil de estilo, como pela elevação e fluência da linguagem” (p.52).

Depois de sua estreia, os seus escritos percorreram diversos outros noticiosos, de capitais outras do Brasil, como Belém, onde as pesquisas apontaram para uma significativa circulação de prosas de ficção de Júlia Lopes, tanto no espaço *Folhetim*, quanto nas colunas denominadas *Variiedades* e *Lampejos Literários* dos jornais *Diário do Pará* (1887-1895) e *A Província do Pará* (1890). Os textos são em sua maioria contos e algumas crônicas. Além disso, houve também, na sessão de vendas, anúncio de um dos seus romances.

Destarte, no jornal *A Província do Pará*, na década de 1890, foram encontrados¹, e catalogados, cinco textos de Júlia, sendo que desse total três são contos. A saber: “L’embrarras Du choix” (28/01/1890); “A Primeira bebedeira” (05/02/1890); e dois são crônicas: “A minha estante” (15/07/1893) e “Carta de uma sogra” (14/08/1895). No *Diário de Notícias* (1880-1890) igualmente cinco textos formam encontrados² e catalogados, e deles, quatro são contos: “In extremis” (12/08/1894); “A Caôlha”

¹ Dados fornecidos por FERREIRA, Sara Vasconcelos. **A Leviana: história de um coração e outras histórias n’a Província do Pará**. Relatório técnico-científico parcial, vinculado ao projeto de pesquisa História da leitura no Pará (século XIX). UFPA. Belém. 2012.

² Dados advindos da pesquisa realizada por Camila Neo Corrêa. (S/A).

(28/10/1894); “Pela Patria!” (03/03/1895); “O tamanco – Rio de Janeiro” (01/05/1887); e uma crônica: “Concessões para a Felicidade” (23/06/1895).

A hipótese levantada é de que esses textos tenham o mesmo teor do *Livro das noivas* (1896), livro em que a publicista escreve em favor da instrução das mulheres oitocentistas, que pretendiam se casar. Em sua feitura, os assuntos tratados versam sobre casamento, o cuidado para com o marido, casa e filhos, bem como com a educação da mulher no âmbito da leitura. É, destarte, uma súpula que se enquadra nos livros de moral, volumes largamente produzidos e consumidos no século XIX, que tinham como intuito instruir e moralizar o leitor. Portanto, o *Livro das noivas*, de Júlia Lopes, serve-nos de base para identificar a presença da temática moralizante nos textos publicados em Belém do final do século XIX, uma vez que tal matéria foi:

Uma das estratégias utilizadas pelos escritores oitocentistas era fazer com que o leitor compactuasse com a semelhança entre o texto e o real [...] O caráter moralizante apresentado conduzia o público a crer na possibilidade de extrair serventia ou alguma lição útil da obra. (SALES, 2003, p.147.)

Nesse sentido, intencionamos identificar se há a temática moralizante nas narrativas, evidenciando como se opera essa moralização no leitor. Para tanto, selecionamos dois dos textos publicados na Belém oitocentista, a saber: “Lembrarras Du Choix” e “In extremis”.

2. “Lembrarras Du Choix”: do fútil se conta o útil

[...] branco... branco, todo branco! É a cor das virgens e eu sou viúva! Sou viúva, mas tenho vinte anos e não amei nunca o homem com quem me casaram.

A verdade é que só agora é que eu sinto uma alvorada no meu coração, e que raiou no meu peito o bendito sol do amor! Sou viúva! Mas que importa! Sou nova, amo, sou feliz e gosto de me fazer bonita...

(ALMEIDA, Júlia, 1890)

Quem protagoniza esta comunicação narrativa, extraída das malhas textuais do conto “Lembrarras Du Choix”, é a narradora-personagem de nome Mathilde. A enunciadora do discurso dá-nos, nesta nossa primeira imersão na narrativa, um painel bem geral dela mesma, que se pode dizer, é também a personagem principal. Ela é apresentada ao leitor como uma mulher jovem, com apenas vinte anos, já viúva; outrora casada com um homem, que, no entanto, nunca teve seu amor.

Além disso, o trecho selecionado permite-nos perceber, de antemão, os meandros de algumas convenções sociais. É o caso da referência à cor branca como aquela destinada as virgens e não às viúvas, como a narradora-personagem. Como o fragmento deixa entrever, ela se refere à roupa, mais especificamente a vestidos, traje que adornou as mulheres daquele período. Deveras é esse o mote para o desenrolar da curta narrativa.

O enredo simples se dá em torno da indecisão de Mathilde ao escolher a cor do vestido que irá usar para encontrar Alberto, o namorado. Com relação ao espaço³ em que a narrativa se passa, não se apresenta uma descrição dele. Mas pode-se pensar em um espaço doméstico, mais precisamente um quarto de uma dama, visto que a jovem passa a narrativa inteira envolta aos “embaraços da escolha” de um vestido, o que se costuma fazer no quarto, às vezes em um específico para isto, comum à época.

No início do conto, a narradora-personagem deixa entender que é de sua preferência o vestido de rendas brancas, e que ele seria sua escolha, uma vez que é um vestido vistoso e elegante. Contudo, começa ela mesma a refletir, ou a reproduzir, sobre o que é estabelecido como apropriado ou não para uma mulher burguesa viúva, como ela. Em meio aos seus pensamentos - que se processam dentro da máquina social, ditadora do certo e do errado -, chama, então, a sua criada, de nome Carolina, para ajudá-la na escolha. Ao ser questionada sobre qual vestido fica melhor na patroa, Carolina começa então a eleger os de cor: vermelho, cor de rosa, azul, preto, mas estes Mathilde sempre os associa à um tipo de convenção, entabulando-os como sendo referentes a algo muito específico.

Percebe-se que a personagem incursiona por um duplo, qual seja: apropriado versus inapropriado. É esse dúplice avesso que se reproduz na voz narrativa de Mathilde, o qual é pautado em valores morais, portanto validado por um discurso engendrado pela coletividade. Tal discurso, por outro lado, acaba sendo esteio para o seu estado de ânimo, para satisfazer um capricho, ou para validar uma vontade podada.

Afirmamos isso haja vista que a narradora-personagem lança a seguinte pergunta à Carolina: “Porque não citaste o branco, de rendas?” (ALMEIDA, op. cit.). A indagação surge depois de a criada ter dado diversas sugestões, sendo nenhuma a que Mathilde esperava ouvir. A voz enunciativa de Carolina, num espectro mais amplo, é a voz moral-social que tolhia a

³ Segundo DIMAS (1942, p.20) O espaço é denotado (o quarto, a sala, a rua, o barzinho...), Na acepção de Gordo (1995, p. 19 apud RODRIGUES, 2008, p. 2) o “[...] universo espacial da narrativa só subsiste e se entende como réplica artística do outro, o real ou cósmico, em cuja experiência o homem funda o conceito de espaço.” Na verdade, nos novos mundos fictícios inventados pela literatura, o espaço não funciona senão como instância indireta em que a apreensão do real se manifesta, sendo os objetos espaciais finitos e indeterminados, só possivelmente atingindo o *status* inverso disso no espaço real.

personagem Mathilde, “o ser de papel”, que representa qualquer outra mulher daquela sociedade, que como ela, via-se presa a espartilhos, envolta a rendas e adornada de flu-flu’s.

A resposta de Carolina deixa clara a ideia do vestido branco como inapropriado para uma jovem viúva. Hesitante e temerosa, ela diz: “Que é... que não tem lá muita graça... e depois não sei, parece-me impróprio... a senhora é viúva...” (ALMEIDA, 1890). Perante essa réplica da criada, a jovem mulher fica embravecida, ordenando-a que vá depressa pedir a presença de sua modista, Mme. Clemence. É o momento em que se interrompe o diálogo entre as duas e se inicia uma espécie de monólogo em que a narradora-personagem, mostra-se indignada com tanta imposição, mesmo quando da escolha da cor de um vestido. Assim ela enuncia:

[...] Aquela idiota da Carolina acha desgracioso o vestido de rendas! ... por que hei de eu dar importância à opinião de uma criada!? Estúpida! O que é certo, é que o vestido é lindo... diz a tola que não é próprio!

Depois, não quero ser hipócrita, acabou-se! Guardo as cores sombrias para quando tiver setenta anos. Aos vinte, quando se é rica e venturosa, devemos mostrar na ‘toilette’ as cores que temos na alma! Estou farta de ouvir que: a obrigação da mulher na sociedade é ser bela. Bela sem afetação, pelo menos aparente. Ora, eu tenho olhos brilhantes, faces rosadas, cabelos cor de ouro, estou em plena juventude; e só porque sou viúva hei de andar de negro, como os corvos, eu, que amo as flores e a volubilidade, como os irisados colibris?! A sociedade! Palavra terrível e complexa, onda negra, feita de preconceitos, ódios e invejas, que anda a rolar por este mundo em toda a parte igual, sem lavar nunca os corações viciosos e enodoando sempre as reputações inocentes!

Hei de eu, que a detesto, pertencer-lhe exclusivamente, dar-lhe satisfação dos mínimos atos de minha vida, pô-la ao corrente do que vejo, do que penso, do que faço? Hei de, para satisfazê-la, enfrenhar-me sempre em preto, roxo ou ‘marron’, usar chapéus modestos, de cores tristes? E será com isso que hei de granjear atenções e respeito? Uma ‘toilette’ clara, uns chapéus de forma audaciosa, bastarão para quebrar-me o pedestal em que a honra de minha família me colocou?! E serei eu tão tola, que me curve a essas miudezas e que me submeta a tão parvos preconceitos? Por Deus! Não! A moda foi inventada para o capricho das mulheres, e eu sou caprichosa! (ALMEIDA, op. cit.)

Pela voz narrativa, nota-se que há uma crítica explícita aos ditames sociais. Percebe-se que, como numa espécie de progressão, a narradora autodiegética⁴ parte primeiramente de uma não aceitação ao postulado pela personagem Carolina, interrogando exclamativamente, que não dará importância ao que foi dito por uma criada. Entretanto, passando a um domínio

⁴“A expressão narrador autodiegético, introduzida nos estudos narratológicos por Genette (1972: 251 ss.), designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história” (REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.).

maior, parte para o verdadeiro foco da fina crítica tecida pelo conto: o corpo social, que preceitua até mesmo o tom de roupa que uma mulher enviuvada deveria usar.

Percebe-se nitidamente o porquê de se escolher uma narradora autodiegética, ao invés de uma heterodiegética. Esta eleição faz com que o leitor comum diferencie com mais clareza o narrador (o autor textual, ou a entidade fictícia) do autor, que é a entidade real e empírica. Desse modo, a escolha pela narradora-personagem exime a autora de ser responsabilizada pela crítica, recaindo sobre a protagonista da narrativa o exame feito ao postulado pela sociedade.

O fito do conto, a moda, como a protagonista faz alusão, “foi inventada para o capricho das mulheres”, portanto, constituiu-se como um campo propício para que as mulheres se ocupem, tanto que as profissionais do ramo, as modistas, foram numerosas e instituiu-se como um das primeiras oportunidades de profissionalização das mulheres, portanto, salienta-se que não há “transgressão social” neste nicho que se convencionou eminentemente feminino, um território permitido às mulheres. Todavia, é como uma “esquizofrenia” porque se permite o acesso, mas com ressalvas, uma vez que a moda tem que condizer com os papéis ocupados por cada mulher na sociedade.

Sendo a escolha de um vestido para agradar ao namorado o escopo do conto, a moralização pode estar demarcada no fato de ser isto uma futilidade, um capricho, uma banalidade com a qual uma mulher não devesse se importar. A respeito disso, por meio da memória, a própria voz que enuncia, reporta-se há um tempo passado, para então, delegar a uma personagem antagônica, a falecida “tia Gertrudes”, a acusação de que é uma futilidade o mote da narrativa. A analepse⁵ é interrompida com a chegada de Mme. Clemence. Nesse momento, Mathilde pergunta se ela pode confeccionar um vestido para o dia seguinte. Ao ser perguntada sobre a cor que gostaria, responde que é de “cor e fazenda novas”. Na sucessão do diálogo, a modista conjectura-a sugerindo as cores, como era de se esperar, a protagonista diz que já tem de todas as cores: “tenho todas as cores e de todos os feitios; quero que me invente uma coisa nova, completamente nova! Que seja eu a primeira a usar...” (ALMEIDA, op. cit.).

Com esta imposição, a modista despede-se, imbuída na tarefa de agradar à jovem viúva. Às quatro horas do dia seguinte lá estava o vestido encomendado, em uma cor diferente, como pedira Mathilde. Entretanto, a cor não agradara, e como num jogo inculto, de caprichos só possíveis para quem possui condições financeiras para tal, decide-se pelo vestido que era sua predileção deste o início do conto: o vestido branco de rendas. Transcrevemos os

⁵ De acordo com NUNES (2013, p.3), analepse é um recuo no tempo, que permite a recuperação de fatos passados.

parágrafos finais da narrativa, nos quais se mostra o desfecho:

Que uniformidade horrorosa! Tens razão, Carolina, é quase da cor dos meus cabelos! Dá-me o espelho” Perfeitamente! É de um amarelo ‘cendré’!... Onde foi o diabo da mulher inventar semelhante cor!?
 Devolvo-lhe o vestido... está muito carregado! Dá-me agora o meu de rendas, o branco, e o adereço de pérolas...
 As rendas e as pérolas são, decididamente, o que a moda inventou de mais sedutoramente galante para o nosso uso!
 - Aqui está tudo, minha senhora! Mando então o outro vestido à modista?
 Não, não, deixa-o; os vestidos nunca são demais! (ALMEIDA, op. cit.)

Como se percebe, a decisão da protagonista deixa entrever, por outro prisma, por uma fresta bastante estreita, o seu desprendimento para com as convenções de cor da vestimenta de uma mulher enviuvada, pois acaba por escolher o vestido branco. Ademais, uma sutil comicidade se nota ao final, pois ao ser questionada, pela criada, se era para mandar devolver a encomenda, exclama dizendo que vestidos nunca são demais, mesmo tendo execrado o modelito, contradição essa que gera um certo humor.

A simplicidade do enredo, da linguagem e da matéria que envolve a curta narrativa confere-lhe leveza e fluidez. Assentada na temática mais ampla da escrita de Júlia Lopes de Almeida: a mulher e o universo feminino do final do século XIX pode-se dizer que este conto não está no rol daqueles que intencionam prescrever regras moralizantes implícitas, como nas crônicas do *Livro das noivas*.

É do universo feminino que se fala, como em *Livro*, mas neste, a matéria da viuvez é que confere tônica à narrativa. Essa questão aparece em diversas ficções de Júlia, a exemplo de “Viúva Simões”, “Memórias de Marta”, e a crônica “Relatos de uma viúva” (reunida no livro *Eles e elas*). Tal recorrência se mostra como uma preocupação da autora para com este assunto, sobretudo quando se nota que há nesses textos um enfoque no que tange as limitações que essa condição impunha as mulheres, exemplo do que se tem em “L’embrarras Du Choix”.

A guisa de conclusão entende-se que do fútil tema, conta-se o útil, deixando-se entrever uma fina crítica, por meio dos “embaraços” de uma escolha de vestido, que leva a personagem-centro questionar os valores morais e sociais aos quais está assujeitada, de modo que este conto não se enquadra de todo nas produções almeidianas cujo objetivo é moralizar o leitor.

3. “In extremis”: no extremo do amor irrealizado

“Tinha pena dela, dessa pobre amante virtuosa, sonhadora e casta.”
(ALMEIDA, Júlia, 1894)

A narrativa que se tem enredada em “In extremis” é a de uma jovem, casada com um homem mais velho, pelo qual nutre carinho, respeito, admiração, mas que, verdadeiramente, ama outro homem, que assim como ela, é jovem, e do qual tem a reciprocidade do sentimento. No tocante aos personagens, esses três são relevantes para o desenvolvimento do enredo, nomeados: Dr. Seabra, Laura e Bruno Tavares. Em torno deles se desenvolve a intriga tão comum à época.

A prosa se inicia com um diálogo entre os protagonistas, que estão a se arrumar para ir a um evento matutino. Nesta conversa, o consorte de Laura lhe diz que Bruno está doente, o que desarma a jovem, não lhe sendo possível esconder a tristeza que lhe toma. Após o casal sair do evento para o qual se arranjavam, partem os dois para a casa de Bruno. Lá se dá o desfecho incomum, que causa certo estranhamento ao leitor, mas que condecora os comportamentos virtuosos.

A tessitura narrativa do conto “In extremis” se faz na terceira pessoa, o que implica dizer que o narrador heterodiegético não participa da história, apenas narra os acontecimentos. Quanto aos espaços que acolhem a narrativa, há duas casas, a que vive o casal, cujo lugar abriga as primeiras ações, e a outra de Bruno, na qual se desenvolve o desfecho da fábula; ademais, há o espaço do Derby, onde acontece o evento para o qual os protagonistas se dirigem. Este último funciona como um entremeio entre as casas.

A trama se inicia *in média rés*. O tempo diegético (da história) é cronológico, visto que se narra os eventos de um dia de domingo, como se confirma em: “O dia estava esplêndido, passavam carros cheios de moças para as corridas. Sorria o sol, dourando o espaço, e o rumor de um domingo festivo alegrava as ruas”. Contudo, a narrativa não segue uma total linearidade, pois no tempo da narração (do discurso construído), algumas analepses são feitas pelo narrador, com a finalidade de fazer com que o leitor tome conhecimento da história que levou ao clima de tensão que há entre os protagonistas.

Como o escopo do conto possui um viés moralizante, as condutas conviveis dos três personagens são colocadas à prova, sobretudo as do casal. Nesse sentido, o jovem Bruno Tavares é o personagem antagônico, uma vez que ele é a representação da impossibilidade de Laura amar Seabra, homem com o qual casou e que lhe proporciona uma vida tranquila e feliz. Além disso, ele também representa a possibilidade de desvirtuar Laura, de corromper as virtudes da casta mulher. Porquanto, ele é um “perigo” real, aos olhos de qualquer moralista.

Desta feita, entende-se que tanto ela, quanto o esposo, representam os heróis, que tentam não sucumbir às pulsões humanas que lhes atravessam, mantendo-se virtuosos.

A personagem feminina é desenhada como a típica mulher burguesa oitocentista: formosa, delicada, honesta, honrada e disposta aos sacrifícios em nome da família e de sua reputação enquanto esposa, mesmo que para isso o amor sentido pelo outro fosse contido: “Laura era honesta, delicada, e abafava com ânimo forte o seu amor pecaminoso, nas dobras de um manto de virtude e de sacrifício”.

Por seu turno, o antagonista é descrito como um homem ainda jovem, sonhador. Em contrapartida, o Dr. Seabra é caracterizado como um indivíduo mais velho, já meio cansado pela idade, todavia possuidor de boas ações. É sob a perspectiva deste personagem que se narra a trama. É ele, por exemplo, quem informa à esposa, no início da narrativa, que Bruno está convalescendo de algum mal. E mesmo sabendo do afeto que há entre os jovens, o marido diz que seria bom que eles fizessem uma visita ao convalescente. Ao ser enunciado isso, logo no início do conto, faz-se com que o leitor construa a imagem de um homem que mesmo amando sua esposa, é nobre ao ponto de sufocar seu ciúme.

No seguinte trecho, o narrador, com sua onisciência, revela há tempos que Seabra conhecia o sentimento existente entre os jovens, além de mostrar a composição dele, traçando um paralelo com o arranjo do personagem Bruno Tavares:

Havia muito tempo já que ele sabia quanto amor a esposa consagrava ao Bruno. O seu ciúme de marido não explodira nunca, mas concentrava-se, cada vez mais amargo, no fundo do coração. O outro era moço, ele já se avizinhava da velhice; o outro era sonhador, um idealista, simpático à imaginação ardente de Laura; ele era um homem de ciência, materialista, descrente, já sem forças para encantar ninguém. Conhecia, estudava sem tréguas o espírito e o coração da mulher e confiava nela. (ALMEIDA, 1894).

Como se evidencia, o Dr. Seabra, que por ter a tutela da esposa, até poderia agir incisivamente contra o mútuo sentimento que interliga Laura e Bruno, possui um amor paciente. Essa postura quer enfatizar, dentro da moralidade dos comportamentos, que suas virtudes sobressaem. O seguinte trecho confirma:

Quantas vezes o doutor Seabra, fingindo ler os seus livros de estudo *auscultava* de longe aqueles dois corações, que se conservavam ali, um em frente ao outro, mudos e ternos, enquanto as bocas falavam de poesia e de flores, de luar e de música, de aves e de estrelas, de tudo que brilha, que alegre, que entusiasmo e que une as almas apaixonadas... Eles liam juntos, contavam-se cenas da infância, alegremente, com interesse mútuo; e o doutor Seabra passava as páginas secas do seu livro

tremulamente, com os olhos úmidos e o coração pesado. Tinha medo de intervir, calava os seus receios, esperando sempre uma solução ou um meio de levar a sua Laura para outras terras, sem mostrar o seu zelo, com vergonha de parecer ridículo ou de ofender a esposa.

Ele sabia que o Bruno não se declarara nunca, mas que, o que os lábios calavam, respeitosamente, diziam o olhar, a sua pele quente, o som da sua voz moça e o arrojo da sua fantasia de apaixonado! (ALMEIDA, op. cit.).

Além disto, tudo na narrativa conspira para que o Dr. Seabra seja visto como um homem de reputação incorruptível, bem como os demais personagens. O conto em si, é um verdadeiro hino cantando virtudes e boas condutas: Laura não cede ao sentimento por ser singularmente virtuosa, Bruno parece representar aquele que morre do mal de amar ao não conseguir ter a mulher desejada, traço comum à época romântica, e Seabra não toma uma atitude extremada por medo de perder a mulher, ou ainda pelo temor de ser traído, e mesmo a ideia da eminente morte de Bruno agradar-lhe não pesa sobre sua virtude. Isso se mostra no momento em que é descrito a chegada do casal, ao local do evento, em que a aflição da esposa é notada por Seabra.

Laura sentou-se muito calada, apertando nas mãos com desespero o seu ramo de flores. O marido sentia-lhe a dor através do silêncio e do olhar parado de quem vê fantasmas...

Tinha pena dela, dessa pobre amante virtuosa, sonhadora e casta. Falecia-lhe a coragem de perturbar-lhe a mágoa e o pensamento com uma palavra ou um simples gesto.

Aquela piedade singular enchia-o de pasmo, a ele mesmo!

Ela parecia-lhe agora um pouco sua filha, embora adorasse como mulher! Era tão moça, tão inexperiente, mas tão meiga, tão dócil, que se julga-a com o supremo direito de a conduzir com carinho, na solicitude amável de um pai. **Compreendia a firmeza do caráter da moça,** sabia que ela preferiria morrer a enganá-lo grosseiramente e que toda a sua paixão pelo Bruno era feita de imaginação e de sonho!

A culpa não era deles, mas sua, que já tinha cabelos brancos, as falas amortecidas, o espírito inquietado por atribuições diferentes.

A morte daquele pobre rapaz era um alívio para o seu coração. Desaparecido ele, teria morrido a causa do seu ciúme amargo e irremediável. Laura continuaria por longo tempo a amá-lo nas suas orações, através das estrelas; mas o tempo viria sossegadamente atenuar-lhe as saudades... e tudo acabaria em doce paz. Se o outro não sucumbisse... ele então arrastaria a esposa para bem longe, sem que ela desconfiasse porque, temendo entretanto a luta e descrente da vitória!

Sentia que o pensamento dos dois unir-se-ia sempre através das distâncias, arrastados pelo mesmo ideal, pelo mesmo ardor e pela mesma esperança!

Sim, só a morte, a morte bendita, poderia cortar com as suas azas frias aquele amor nascente... (ALMEIDA, op. cit. Grifos nossos).

Com efeito, é a morte de um, a redenção dos três, uma vez que com ela todos se veem

libertos, e com isso, ninguém se desvirtua. Consagrando a moral, instrui-se o leitor de que a manutenção dos valores sociais deve estar acima das pulsões humanas. Desta feita, o que se segue na narrativa é a chegada do casal à casa de Bruno: “Quando o carro parou, Laura desceu sem esperar auxílio e correu para a casa do Bruno. Dentro havia um silêncio triste, um ar de tûmulo” (ALMEIDA, op. cit.). Ao adentrarem a casa, a mãe do jovem recepciona-os lamentando-se de que o médico já tinha desenganado o filho, e fala da febre que tirava a vida do rapaz. Daí em diante, começa-se certo estranhamento, uma vez que ao ser enunciado pela mãe que o filho nada quer comer e que a única coisa que ainda o alimenta é leite: “Os médicos mandam-no tomar leite de peito, tenho chamado amas... umas não querem dar-lhe o seio, outras recusam-se a tirar o leite com a bomba! E meu filho morre... meu filho morre!” (ALMEIDA, op. cit.).

Com isso, sabendo ambos que Bruno estava para morrer, Laura olha para o esposo, como que pedindo aval ao marido para ofertar aquele alimento que tinha, pois estava amamentando sua cria, e que serviria de único nutriente ao convalescente rapaz. Vacilante, Dr. Seabra, em nobre ato, aquiesce, não sem relutância, que a esposa amamente o enfermo, atitude da qual se arrepende logo em seguida, como se percebe no seguinte trecho da narrativa:

Ele vacilou um momento; depois fez-lhe um sinal afirmativo, muito vago, quase imperceptível! A moça ajoelhou-se rapidamente e desabotoou com os dedos nervosos e tateantes o seu lindo vestido de seda azul claro. O marido curvou-se, trêmulo, com as narinas dilatadas e o coração opresso; arrependido do seu consentimento, ia talvez dizer – não! mas Laura tirara o seio tûmido, branco, onde as veias estendiam tûenes fios azulados e encostava o bico róseo à boca ardente e seca do moribundo. (ALMEIDA, op. cit.).

O que pode haver de singular e de estranhamento na cena, surge, noutra esfera de leitura, como uma delicada maneira de conduzir o desfecho da narrativa, haja vista que mantendo a moral da mulher casada intacta, reafirma, além disso, o caráter do esposo, ofertando não somente o alimento-remédio ao jovem, mas sagrando o amor irrealizado deles à sublime doação que a maternidade confia à mulher: o aleitamento, ato que transmuta vida e amor, tudo, certamente, o que Laura gostaria de ofertar ao jovem, mas que na impossibilidade, reconfigurado são à esfera do maternal. Desta forma, Laura sente-se realizada, como nos evidencia o fragmento abaixo:

A comoção de Laura era imensa! Salvar o seu amor, o seu amante sonhado, a sua esperança, com o leite da sua carne, o sangue da sua vida, era um gozo de inextinguível doçura! Não era a volúpia, a paixão sensual que vibrava no

seu corpo frágil de mulher moça, mas uma piedade, uma ternura que lhe alagava a alma, de tal jeito que a fazia amar agora o moço, como uma mãe adora o filho pequenino... (ALMEIDA, op. cit.).

Por seu turno, Bruno também se realiza ao ter a mulher que tanto ama num ato tão íntimo, que é a amamentação. Esta atividade, que na espécie humana é realizada quando a criança ainda é dependente do adulto, organicamente falando, pode ser pensada tal qual o pensamento do psicanalista Sigmundo Freud, o qual entende que a criança, ao chupar o seio da mãe, num impulso de satisfação biológica, converte-o a uma satisfação também sexual (Eagleton, 1983, p. 163-165). Esta leitura é possível de se realizar, olhando pelo prisma do personagem Bruno Tavares, como se pode notar na narrativa:

Ele abriu completamente os olhos: reconheceu-a... houve um sorriso entre ambos, um clarão de verdade! Mas a febre exigia mais leite e ele continuou a chupar com sofreguidão a carne da mulher que nem em sonhos profanara nunca, dizendo-lhe com o olhar tudo que tinha sempre calado – que a amava... que a amava... e que a prostração veio de novo cerrar-lhe as pálpebras e que ele adormeceu profundamente, sem contrações, com um sorriso de paz nos lábios satisfeitos... Laura escondeu o seio, trêmula e feliz... (ALMEIDA, op. cit.).

Com efeito, pode-se pensar que, sendo ele um adulto, haja, por trás da pretensa desculpa de salvá-lo da morte, uma alusão ao amor conjugal que socialmente falando não poderia se realizar, uma vez que macularia a imagem de mulher honrada de Laura. Todavia, há de se considerar que essa é uma leitura possível nas entrelinhas, pois o que sobressai são outros indícios que convalidam a leitura de um ato de solidariedade e humanidade a alguém condenado à morte, o que estaria intimamente ligado à moral dos comportamentos. Dentre os indicativos, pontuam-se os seguintes: o respaldo médico, que receitou o amamentamento como remédio; o aval do esposo, que é convalidado pela posição social de médico ocupada por ele; e ainda, a questão do aleitamento, estreitamente ligado à maternidade, considerada como um sacerdócio que santifica a mulher.

Porquanto, há nuances moralizantes ao longo de toda a narrativa. E se condecora a virtude ao final do enredo, atribuindo ao Dr. Seabra as hosanas pelo altivo gesto realizado: “e foi com piedade e comoção que viu Laura levantar-se e dizer-lhe, toda dele, atirando-se aos seus braços, com ar vitorioso e sincero: Obrigada, meu querido... como tu és bom!”. Deste modo, esta prosa de ficção, pelas condutas dos personagens, tal quais as crônicas do *Livro das Noivas*, tem valor instrutivo moralizante ao leitor do final do século XIX.

Considerações finais:

Das prosas aqui analisadas, constatamos que a temática moralizante se faz presente, atrelados aos assuntos referentes ao universo feminino. Por vezes as instruções moralizantes se apresentam de modo mais implícito, através das ações dos personagens e do que delas resultam, como se percebe na prosa “In extremis”. Todavia, há para além de lições moralizantes; há crítica aos ditames sociais, como se pode notar em “L’embrarras Du Choix”.

Em suma, revisitar os labirínticos espaços dos jornais oitocentistas é reconstruir caminhos outrora percorridos por grandes nomes de nossa literatura e dos quais se perdera alguns passos. Essa revisitação, ademais, possibilita entrar em contato com um vasto material literário que ainda carece de perquirições, e o qual revela o que os leitores paraenses liam no final do século XIX.

Referências:

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Livro das noivas**. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves e Cia., 1926, 4ª edição.

_____, Júlia Lopes de. **L’embrarras du choix**. In: *Jornal A Província do Pará*, de 23 de janeiro de 1890. Disponível no setor de microfilme da Biblioteca Pública Arthur Viana, em Belém.

_____, Júlia Lopes de **Primeira Bebedeira**. In: *Jornal A Província do Pará*, de 05 de fevereiro de 1890. Disponível no setor de microfilme da Biblioteca Pública Arthur Viana, em Belém.

EAGLETON. Terry. **A Psicanálise**. In: **Teoria da literatura: uma introdução**: editora Martins Fontes, São Paulo, 1983, p. 163-165.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2006.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

TOMACHESVSKI, B. Temática. Eickenbaum et. Al. **Teoria da Literatura**. Formalistas

russos. Trad. A. M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Ed. Globo. 1970.

FERREIRA, Sara Vasconcelos. **A Leviana: história de um coração e outras histórias n'a Província do Pará.** Relatório técnico-científico parcial, vinculado ao projeto de pesquisa História da leitura no Pará (século XIX). UFPA. Belém. 2012.

NADAF, Yasmin Jamil. **Presença de Mulher: ensaios.** Rio de Janeiro: Lidador, 2004.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Loyola. 2013.

SALES, Germana Maria Araújo. **Mulheres entre Linhas: entre coser, ler e escrever.** Duc in Altum. Revista da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Santa Marcelina. Muriaé, nº 1., p. 13-24, set. 2003.

DA GRAVURA À PINTURA: O VISUALISMO NA ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR

Autor: Elisama Fernandes Araujo
Orientadora: Mayara Ribeiro Guimarães

Mistério, medo, questionamento, reflexões sobre o eu submerso no mundo, crise, desdobramentos, fragmentos, ruptura, indagação, morte, vida são algumas das *entradas múltiplas* que nos oferece a janela do grande acervo literário de Clarice Lispector. Mergulhar no texto clariceano é se inebriar de grande mistura de sensações por intermédio de uma linguagem fugidia que escapa à qualquer modelo representativo, criando um texto, assim, que oscila entre prosa e poesia. Clarice não diz de forma convencional, ela procura outros meios a fim de contar a respeito de uma experiência, um pensamento, uma sensação os quais não podem ser definidos com palavras. A Linguagem empregada por Lispector ao longo de sua obra foi prenunciada em 1943 no seu romance de estréia *Perto do coração selvagem* que diz:

[...] sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nós que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! O que eu disser soará fatal e inteiro. (LISPECTOR, 1998, p.201)

O crítico literário português Carlos Mendes de Sousa diz que no primeiro romance de Clarice Lispector, já continha, mesmo que embrionariamente, aquilo que iria perpassar por toda sua obra e é exatamente o que encontramos no trecho subcitado. A autora escreve que haverá *um dia*, um futuro – não se sabe se é longe ou próximo - em que todo o seu movimento será *criação* já apontando para o gesto pictural presente no romance *Água Viva* de 1973, uma vez que o “movimento” suscita o ritmo do corpo com o qual a pintora-narradora de *Água Viva* pinta seus quadros: “é também com o corpo todo que eu pinto meus quadros”.

Esse “movimento” que será criação e que, por sua vez, está fortemente ligado a romper “todos os nós que existem dentro de mim” já é um prenúncio do que dez anos

mais tarde viria compor o romance *Água Viva* que tem a palavra que devém imagem como sua personagem principal. Esse livro de 1973 seria um marco em toda trajetória literária da escritora. Mais do que um simples romance, *Água Viva* figurou uma obra que se propunha a desvincular-se totalmente de toda e qualquer linguagem e/ou denominação rígida, fixa e estável, deixando isso notório na seguinte frase: “gênero nenhum me pega mais”, aproximando essa obra das artes plásticas com seu modo de escrita que tende para uma simbiose de gêneros, pois o que a narradora almeja é escrever como se pintasse no intuito de construir a sua escrita figurativamente disforme, que foge de qualquer modelo representativo e no qual podemos encontrar o visualismo presente na obra.

Água viva contém o ápice da linguagem desprendida e liberta do automatismo e da classificação. Lúcia Helena assegura que “o eu narrativo de *Água Viva* busca surpreender as relações entre a captação do instante e sua inscrição na cadeia do discurso” (2006, p. 80) justamente porque *Água Viva* é fluxo, é potência vital que se desprende da fisionomia bem delineada da tradição do romance e da linguagem clássica representativa. Trata-se de uma escrita que se quer realizar no *instante-já* por meio de uma palavra que fica *atrás do pensamento* e isso é o que rege todo o projeto estético-literário de Clarice Lispector.

Não só desde *A paixão segundo G.H.*, de 1964, como também em seu primeiro romance de estréia *Perto do coração selvagem*, de 1943, podemos encontrar na prosa de Clarice Lispector um viés plástico, pictural, visual. Sob esse aspecto, em seu livro *Figuras da Escrita*, Carlos Mendes de Sousa esboça um amplo conhecimento sobre a obra de Lispector e nos diz que é:

sobretudo a partir de *A paixão segundo G.H.* que o domínio das artes plásticas aparece recorrentemente tematizado na obra da autora. A verdade é que desde logo nas primeiras produções se subteve a dimensão escultural e pictórica de muitos dos seus textos. Olga de Sá chama mesmo a atenção para ‘uma espécie de talento visual e plástico’ (Sá, 1979:114) que caracteriza um estilo Lispector. A manifestação desse talento revelar-se-ia através de um uso próximo das técnicas expressionistas na tentativa de captar o mundo das sensações. (SOUSA, 2000, p.274)

Por conta disso, é que o autor dedicará um capítulo de seu livro intitulado “Do desenho, da escultura e da pintura” no intuito de discorrer sobre a vertente imagética na prosa de Lispector. Nas reflexões em torno da escrita de clariceana, Carlos Mendes de Sousa, afirma: “uma forma de arte é contraposta ao escrever. Trata-se de uma expressão

artística que aparece de certo modo idealizada – justamente o desenho, a pintura [...]” (SOUSA, 2000, p. 88) que funcionam enquanto operadores *gesto*.

A escritora-pintora de *Água Viva* diz que escreve em “signos” que são “mais um gesto que voz” (LISPECTOR, 1998, p.24), ou seja, apontando não para a finalidade do ato (a voz) ou, no caso, a escritura de Clarice Lispector, mas a tudo que funciona como propulsor, como “soma inesgotável das razões, das pulsões” que envolvem o ato, segundo Roland Barthes a propósito da definição de *gesto* em comparação ao *ato*. Lembrando as palavras do filósofo francês (1990), o gesto é escrita cuja essência não está vinculada a uma forma, tampouco um uso, mas, a um gesto produtor de efeitos – intencionais ou não –. Gesto é não é produto, é complemento do ato, isto é, tudo que se agrega para significar o ato, o produto final.

É preciso salientar que Barthes diz tais palavras para elucidar a obra de Cy Twobly (1928-2011), artista plástico norte-americano e expoente da arte abstrata americana que, em suas telas, trazia traços discretos, desenhos e, por muitas vezes, como no exemplo citado por Barthes no livro “O óbvio e o obtuso”, rabiscos quase infantis, palavras soltas. Essa “infantilidade” não denota, no entanto, que a obra do artista seja banal, pueril, sem finalidade. Ao contrário, diz Barthes que ela “obriga-nos a um *trabalho de linguagem*” (1990, p.143).

Cy Twobly foi um artista *operador de gestos* na medida em que transpassou o esteriótipo estético, desconstruiu a escritura e a noção de obra em suas telas que, por apresentarem esses “rabiscos”, dizem respeito ao modo como ele conduziu seu trabalho estético. A tela, ou melhor, os rabiscos de Twobly são um campo alusivo da escritura e do *gesto*. Nas palavras de Barthes:

Sua letra é uma letra traçada sem capricho. No entanto, não é infantil, pois a criança capricha, faz um esforço, morde a ponta da língua; trabalha com afincos para dominar o código dos adultos. TW, ao contrário, dele se afasta, sua mão arrasta-se, é sem energia, parece entrar em levitação; dir-se-ia que a palavra foi escrita *com a ponta dos dedos*, não por asco ou tédio, mas por uma espécie de fantasia aberta à lembrança de uma cultura morta, cujo vestígio é constituído por algumas palavras. (BARTHES, 1990, p. 144)

Ora, não é exatamente isso que encontramos em *Água Viva* quando a narradora-pintora declara: “Escrevo ao correr das palavras” (LISPECTOR, 1998, p.45) ou ainda quando diz: “Meu grafismo e minhas circunvoluções são potentes e a liberdade que

sopra no verão tem a fatalidade em si mesma” (LISPECTOR, 1998, p.40)? Lembremos da gravura feita a carvão de um homem, uma mulher e um cão nus no quarto de Janair – empregada de G.H – que se converte em cena e realiza-se enquanto escrita sobre a parede do quarto e o interdito vem à tona desnudando o ser, a pessoa: “é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto. *O desenho não era um ornamento: era uma escrita*” (LISPECTOR, 2009, p.39).

Na frase em destaque revela-se a essência presente internalizada no bojo do projeto estético clariceano que faz uso de imagens no intuito de revelar e dizer o que as palavras não conseguem exprimir. Assim, é preciso destacar que a escrita depende da imagem e, por isso, *devém-imagem* como forma de traduzir o indizível, aquilo para o qual não há um nome definido. Por isso se faz as referências à gravura, à pintura, ao desenho e a toda atmosfera imagética e pictórica na escrita de Clarice Lispector.

O *visualismo* configura-se como um tema anunciado por Olga de Sá em 1979, (mas isto feito de uma forma não sistemática), no qual apresentava o texto clariceano como aquele que aspirava ser “uma fotografia, uma pintura, vibração do som que se ouve com as mãos” (Sá, 1979). O *visualismo*, pautado em uma captação sinestésica do real, como afirma Sousa (2000), configura-se como uma hibridização de estilos que envolve as artes plásticas e tece relações entre diferentes campos da experiência sensível, a saber: fotografia, música, pintura, desenho que constroem a relação entre a escrita de Clarice Lispector, as imagens que dela emanam e o ato de pintura enquanto diálogo semiótico com a narrativa. O que é atestado pela crítica clariceana que destaca a dimensão visual, a “vertente plástica da prosa de Lispector, servindo-se muitas vezes do campo metafórico da pintura”. (SOUSA, 2000, p. 65).

Quando a narradora-escritora-pintora de *Água Viva* afirma logo no início do texto que “gênero nenhum me pega mais” testemunha que, essa linguagem, que foi inaugurada em 1943, abole de vez, agora em 1973, com os limites existentes entre as diversas linguagens artísticas, especialmente entre pintura, música, desenho e literatura, pois: “Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it.” (LISPECTOR, 1998, p.66)

Uma escrita sem paralelo, sem representação, sem correspondência com o real. Uma escrita oblíqua, inclinada, cujo traço não segue a uma linha reta. Trata-se de um

risco que busca descobrir terra nova: “o risco – estou arriscando descobrir terra nova” (LISPECTOR, 1998, p.44). A pintura no livro em questão funciona como metáfora de uma linguagem de múltiplas percepções, fragmentadas, fissuradas, transfiguradas como se Clarice quisesse tornar visível o modo como conduz sua obra, por isso, ela é considerada *o figurativo do inominável* uma vez que a escritora almeja alcançar “a quarta dimensão da palavra”. Diferentemente do que nos ensina Foucault sobre a linguagem clássica, no seu famigerado texto “As palavras e as coisas”, o que a escrita clariceana almeja é fugir da representação clássica, da nomeação, dos quadros classificatórios e bem delineados daquela representação. A pintora de *Água Viva* declara:

O que se chama de bela paisagem não me causa senão cansaço. Gosto é das paisagens de terra esturricada e seca, com árvores contorcidas e montanhas feitas de rocha e com uma luz alvar e suspensa. Ali, sim, é que a beleza recôndita está. Sei que também não gostas de arte. Nasci dura, heroica, solitária e em pé. E encontrei meu contraponto na paisagem sem pitoresco e sem beleza. A feiura é o meu estandarte de guerra. [...]. (LISPECTOR, 1998, p. 39)

A partir do excerto acima, é possível conhecer uma escritora que busca fugir do que é convencional, e, mais ainda, do tradicional. Em alguns aspectos, a prosa clariceana – mais especificamente o romance *Água Viva* – se aproxima de alguns movimentos artísticos do final de século XIX e início do século XX. Olga de Sá diz que Clarice tem um talento visual plástico e Carlos Mendes de Sousa afirma que esse talento da escritora “se revela através de um uso próximo das técnicas impressionistas (utilização de comparações e repetições) e das técnicas expressionistas na tentativa de captar o mundo das sensações”. (SOUSA, 2013 p.69)

Sobre esse movimento, Mário De Micheli, crítico de arte, diz que o expressionismo nasce sobre essa base de protesto e de crítica e é, ou pretende ser, o oposto do positivismo: “Trata-se de um amplo movimento, que dificilmente pode ser encerrado numa definição ou é delimitado dependendo da forma em que se manifesta [...]” (MICHELI, 2004, p. 60). Ele afirma ainda que o expressionismo é uma “arte de oposição” em relação tanto à tradição da pintura clássica como ao naturalismo, ao impressionismo, por exemplo. Segundo Micheli:

se para o artista naturalista e impressionista, a realidade permanecia de fato sempre algo a ser olhado do *exterior*, para o expressionista era, ao contrário, algo que se devia penetrar, *dentro* da qual se devia viver”. [...]. No fundo, porém, mais ainda que o cientificismo positivista, o que talvez mais incomodasse os expressionistas era aquele tom de

felicidade, de sensível edonismo, de ‘leveza’, próprio de alguns impressionistas [...]” (MICHELI, 2004, p. 61)

Essa “felicidade” ignorava os problemas que fervilhavam, sob a calma aparente da organização social, os problemas mais recônditos da alma humana como o desespero, o fracasso, o medo, a angústia o que está intrinsecamente ligado à escrita clariceana que, como vimos, trabalha aludindo a esses problemas mais profundos. De acordo com os estudos de Micheli, o primeiro crítico que tentou resumir de maneira eficaz o sentido do expressionismo foi Hermann Bahr em seu ensaio publicado em 1916 que diz:

Nós não vivemos mais, somos vividos. Não temos mais liberdade, não sabemos mais nos decidir, o homem é privado da alma, a natureza é privada do homem... Nunca houve época mais perturbada pelo desespero, pelo horror da morte. Nunca silêncio mais sepulcral reinou sobre o mundo. Nunca o homem foi menor. Nunca esteve mais irrequieto. Nunca a alegria esteve mais ausente, e a liberdade mais morta. E eis que grita o desespero: o homem pede gritando a sua alma, um único grito de angústia se eleva do nosso tempo. A arte também grita nas trevas, pede socorro, invoca o espírito: é o expressionismo. [...]. (MICHELI, 2004, p 61)

Bahr escrevia essas palavras frente ao avanço do determinismo positivista e à classe burguesa na sua fase de “prepotente desenvolvimento econômico”, no entanto, a primeira guerra já eclodira e esse determinismo do progresso despedaçara-se nos campos europeus. Era, preciso, então uma arte que contracenasse com a realidade vigente, daí surge o expressionismo. A pintura torna-se para eles “uma maneira de expressar na tela a violência das próprias emoções” (MICHELI, 2004, p. 64). Era preciso uma pintura que falasse, ou melhor, que gritasse as mazelas sociais e os sentimentos humanos mais profundos. Contracenando com a citação, tem-se a prosa de Clarice Lispector que também tem é uma arte de oposição que tem voz e grita. Sousa assegura:

Volto a dizer: Clarice foi um ser assinalado, convocado a revelar o mistério que arde no coração das pessoas – e das coisas. À semelhança de Van Gogh, ela sabia, com a pele do corpo - e da alma -, que debaixo de tudo lavra um incêndio. E dedicou-se a dizê-lo, através da linguagem. Nessa medida o campo gravitacional criado por Clarice transcende a dimensão literária, para tornar-se também testemunho filosófico místico – e visionário. (PELLENGRINO, 1987)

Clarice Lispector, à semelhança desses artistas, sabia que há muito mais nas “entrelinhas”, no “it”, no intervalo, no *é* da coisa e que é possível dizê-lo, se não por meio da linguagem, mas por intermédio da imagem que a linguagem é capaz de formar. Por conta disso, a escrita clariceana se mostra, ou seja, figura-se por meio de uma forma

irregular, riscada, rabiscada, um verdadeiro caleidoscópio de letras, cores, sensações e imagens como nos diz a narradora: “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio” (LISPECTOR, 1998, p.14). O que podemos perceber, no entanto, por meio de sua escrita não é a materialidade embora a narradora deseje “tocar com a mão a palavra”, mas percebe-se o sentido de seu texto-tela, num gesto de escrita e desescrita, mostrando, assim, o apagamento da linguagem fugidia pelo que aparece e desaparece.

Clarice nos apresenta uma forma de escrita que, ao escrever, ao traçar, ao pintar, mostra o apagamento não só do eu (como em *A Paixão Segundo G.H.*), como da escrita (como em *Água Viva*). *Água Viva* desenha um perfil estilístico no qual o movimento traçado por essa escrita foi, ao longo do tempo, modificado por Clarice Lispector. A narradora *transfigura a realidade*, modifica-a. Está a todo momento em busca de sinais novos, articulações novas. A escrita de Lispector foge de uma escritura bem delineada, desenhada, modelada. Sua “tela” é: “Livre apenas para executar gestos fatais” (LISPECTOR, 1998, p.41) gesto que se cruza. A narradora de *Água Viva* diz: “Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser: eis os limites de minha possibilidade” (LISPECTOR, 1998, p.67) espaço no qual se (entre)cruzam escrita, desenho e pintura apontando para o trabalho estético proposto por Clarice Lispector.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ROLAND, Barthes. **Cy Twombly ou Non multa sed multum.** In: O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**, Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **A parte do fogo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: ed. 34, 1998.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HELENA, Lúcia. **Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector.** 2ed. Rio de Janeiro: editora da Universidade Federal Fluminense, 2006.

_____. **Uma literatura antropofágica.** Rio de Janeiro: Cátedra, 1981.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **Água Viva.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- _____. **Perto do coração selvagem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura,** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- MICHELI, Mário De. **As vanguardas artísticas.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector.** 12ed. São Paulo: Editora ática, 1995.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- SÁ, Olga de Sá. **A escritura de Clarice Lispector.** Petrópolis: vozes, 1979.
- SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector. Figuras da Escrita.** 1ª ed., Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.
- _____. *Clarice Lispector: Pinturas.* Rio de Janeiro, Rocco, 2013.

**O VELHO TEMPO NOS PERSEGUE:
DESDOBRAMENTOS DO *BREVE SÉCULO* EM GUIMARÃES ROSA E EM
HOBSBAWM**

Autor: Everton Luis Teixeira¹

Orientador: Silvio Augusto de Oliveira Holanda

Resumo: Dentro de uma leitura que relaciona a Literatura e a História, o presente artigo propõe o exame acerca do conturbado século XX por meio das representações estéticas forjadas nas obras *Grande sertão: veredas* (1956) e *Ave, palavra* (1970) do escritor João Guimarães Rosa e nos conceitos históricos tecidos pelo britânico Eric Hobsbawm, tais como, por exemplo, o de barbárie e de **banditismo social**. Neste estudo comparativo pretende-se demonstrar como a história ocidental e alguns de seus desenvolvimentos sociais infiltram-se na particular inscrita nas páginas desse autor brasileiro. O fio aparente que liga as produções destes dois observadores históricos do século XX é a preocupação de ambos em trazer a tona o homem comum em detrimento dos fatos históricos e dos espaços geográficos demarcados. Ao deitar um estudo comparativo entre as produções artísticas e científicas, meu trabalho busca interpretar o percurso traçado pelas sociedades do Ocidente no breve século passado no intuito de encontrar outras formas de subexistir em meio à desintegração político-econômico-cultural neste Continente.

Palavras-chave: *Ave, palavra*. Eric Hobsbawm. *Grande sertão: veredas*. Guimarães Rosa. Século XX.

Pode ser que a transformação do Inferno em metáfora tenha deixado uma lacuna formidável nas coordenadas de que a mente ocidental dispõe para localização, para reconhecimento psicológico. Não ter nem Céu nem Inferno é ficar intoleravelmente carente e solitário em um mundo que se tornou plano. Dos dois, o Inferno demonstrou ser o mais fácil de recriar. (STEINER, 1991. p. 66.)

INTRODUÇÃO

Inscrito cronologicamente entre os ficcionistas brasileiros do decênio de 1945, João Guimarães Rosa (1908-1967) foi o nome de sua geração literária que melhor soube organizar, em suas narrativas, as contradições e necessidades de representação artística

¹ Everton TEIXEIRA. Universidade Federal do Pará (UFPA).
evertonveredas@hotmail.com

do mundo e do homem contemporâneos lançados em períodos de guerra e de obscuros intervalos de paz, cujas manifestações de violência e de barbárie erigiram no Ocidente um cenário de intensa e acelerada mutação e de difícil compreensão.

Nesta Era de catástrofes em que se configurou o **breve século XX**, como bem definiu Eric Hobsbawm (1917-2012), tanto a História quanto a palavra literária foram marcadas pelo conflito de forças e valores antagônicos emergidos desta época em que homens perplexos puderam observar parte do globo ruir impérios coloniais e regimes ditatoriais e, quase simultaneamente, ressurgir tomado por revoluções sociais, as quais trouxeram à tona as vozes esquecidas e silenciadas das zonas marginais do capitalismo.

Apesar de na atualidade os estudos históricos conceberem uma vertente que se debruça ao exame do *tempo presente* no intuito de compreender o contemporâneo, historiadores renomados nascidos em meados do século XX, fizeram questão de deixar registradas as dificuldades de se voltarem à análise de sua própria época ainda que a realizassem com maestria e engenho. A descrição deste obstáculo — de que quaisquer tentativas de examinar a contemporaneidade constituir-se-ão numa observação demasiadamente precária, pois o estudioso não possui o distanciamento significativo destes acontecimentos, fator necessário para a crítica de suas complexidades, — aparece nas notas prefatórias de livros em cujos títulos ou subtítulos sobressaem o pessimismo e a melancolia diante daquele período que consagrou regimes totalitários ao redor do globo. Dentre estas obras, a meu ver, destacam-se *Reflexões sobre um século esquecido* (2008), de Tony Judt (1948-2010) e o incontornável *Era dos extremos* (1994), de Eric Hobsbawm em que este historiador britânico afirma entre ganhos e perdas, seu capital de “opiniões e preconceitos sobre a época” (HOBSBAWM, 1995, p. 7).

Este é um dos motivos pelos quais, enquanto historiador, evitei trabalhar sobre a era posterior a 1914 durante quase toda a minha carreira, embora não me abstivesse de escrever sobre ela em outras condições. [...] Acho que já é possível ver o Breve Século XX [...] dentro de uma certa perspectiva histórica, mas chego a ele desconhecendo a literatura acadêmica, para não dizer que desconheço todas as fontes primárias acumuladas pelo grande número de historiadores do século XX.

Claro, **na prática é completamente impossível uma só pessoa conhecer a historiografia do presente século** [...] como, por exemplo, o historiador da Antiguidade clássica ou do império bizantino conhece tudo o que foi escrito sobre esses longos períodos, na época e depois. Mesmo pelos padrões de erudição histórica,

contudo, meu conhecimento no campo da história contemporânea é precário e irregular ² (HOBSBAWM, 1995, p. 7 [grifo meu]).

Paradoxalmente, no entanto, foi este tempo nebuloso e de difícil compreensão que forjou alguns de seus melhores intérpretes em meio às experiências pessoais de horror e de temor. Nomes como os de Hobsbawm, Judt, George Steiner, João Guimarães Rosa entre outros se souberam fazer personagens e observadores históricos argutos de nossa Era de catástrofes e de desordens graças à erudição de suas obras. O primeiro — numa leitura econômico-social da História, de forte referência marxista — compõe um triste painel da contemporaneidade, no qual a diplomacia e o altruísmo, ambos os valores originados durante o decurso de todo o “longo século XIX”, chegaram ao seu declínio com a expansão do morticínio e da intolerância dos conflitos europeus aos mais distantes territórios campestres do planeta.

Guimarães Rosa, por sua vez, em criações como *Grande sertão: veredas* (1956) e *Ave, palavra* (1970) construiu personagens sobreviventes da brutalidade e dos desmandos advindos, ora de um modelo muito peculiar de **banditismo**, o jaguncismo nordestino, ora dos regimes totalitários como o nazismo alemão, testemunhado pelo escritor mineiro quando era vice-cônsul em Hamburgo, no final da década de 1930, momento crucial para a implementação do Holocausto nazista com a chamada *Reichskristallnacht* ou a Noite dos Cristais (1938).

Reconhecido pela elaboração estética do sertão de Minas Gerais, Rosa rompeu com a exclusividade desta ambientação ficcional em suas derradeiras criações, as obras póstumas *Estas Estórias* (1969) e *Ave, Palavra* (1970), ambas organizadas pelo intelectual e amigo íntimo do autor, Paulo Rónai (1907-1992). Nesta última, observa-se o autor de *Sagarana* (1946) enveredando-se por outros gêneros literários, tais como oratórios, anotações feitas em visitas a zoológicos europeus, fragmentos de diários e crônicas. Das 54 composições que enfeixam *Ave, Palavra*, três narrativas curtas poetizam o conturbado período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

² Cinco anos após a publicação de *Era dos extremos*, em uma entrevista ao jornalista italiano Antonio Polito, Eric Hobsbawm voltaria a este problema, reconsiderando inclusive as escolhas metodológicas e as conveniências históricas adotadas em sua definição de 1994, do século XX como um “século breve”, compreendido como um período social entre a eclosão da Primeira Guerra e o desmoronamento da URSS. Durante este diálogo — proferido em um italiano fluente —, o historiador ainda se mostrava convicto da eficácia da teoria dos ciclos longos de Kondratiev (1892-1938), mas disposto a rever previsões e tendências que prolongariam a sobrevida de sua concepção acerca do século passado, como, por exemplo, a “rápida expansão global da economia capitalista”. (Cf. HOBSBAWM, 2000, p. 9-11)

I

Detentoras de uma das maiores bibliografias críticas da história literária brasileira, as narrativas de Guimarães Rosa já foram submetidas as mais diversas perspectivas de estudo. Considerando o aspecto quantitativo, o gigantismo bibliográfico deste escritor não apresenta uma uniformidade, tendo pontos de maior concentração, como é o caso da fortuna crítica de *Grande sertão: veredas*, e outros de menor atenção, por exemplo, os contos que glosam sobre o período da guerra: “O mau humor de Wotam”; “A velha” e “A senhora dos segredos”³, todos presentes em *Ave, palavra*.

Em criações como “O Mau humor de Wotam”, por exemplo, observa-se a criação rosiana utilizando-se do ato de narrar e da erudição de seu criador para forjar personagens como o casal Hans Helmut e Márion Heubel que precisaram encontrar outras formas de subexistir em meio ao morticínio e a desintegração político-cultural de suas sociedades no breve século XX. Assim, tanto o historiador de Cambridge quanto o escritor mineiro nos legaram páginas fluidas ainda que contrárias entre si, pois, enquanto para a narrativa do autor de *Era dos Extremos* (1994) o século passado nos legou uma Alemanha como imagem de vergonha, incivilidade e desintegração sócio-política, para o escritor mineiro, todavia, este país não poderia ser reduzido apenas ao aspecto político que originou um espaço onde imperam a opressão despótica e um povo “que só se interessa por carros blindados e aviões de bombardeio” (ROSA, 2006, p. 153). Guimarães Rosa cultuava as obras de Wagner (1813-1883), de Goethe (1749-1832) e a própria língua germânica como influências de sua criação literária (cf. ROSA

³ Estas três narrativas são as únicas peças citadas pela recepção crítica rosiana quando tratam do testemunho do autor sobre o gradual cosmopolitismo do terror nazista e da violência provocadas pelos regimes totalitários europeus (cf. GINZBURG, Jaime. Guimarães Rosa e o terror total. In: CORNELSEN, Elcio; BURNS, Tom (Orgs.). *Literatura e guerra*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, p. 17-27.). Todavia, ao longo de minha pesquisa acerca das representações ocidentais do século XX e do destaque dado ao homem comum na produção de Guimarães Rosa, penso que o conto “Homem, inventada viagem”, que também integra *Ave, palavra* deva ser levado em consideração devido ao tema — infelizmente tão presente no século passado e na atualidade — do refugiado que, submerso pelos naufrágios da humanidade, é aquele indivíduo que não sabe exatamente para onde ir. Coincidentemente esta personagem histórica termina por metaforizar a todos nós, sobreviventes das experiências do século XX, que como mostram Hobsbawm e Guimarães Rosa no final de seus respectivos livros *Era dos extremos* e *Grande sertão: veredas* também não sabemos para onde vamos em nossa travessia.

apud LORENZ, 1991, p. 62-97.), e por isso constrói uma anti-imagem da Alemanha num momento em que o regime nazista sombreava os aspectos culturais e silenciava as vozes contrárias aos rumos dados pelo *Fuehrer* à *Deutschland*, fazendo com que mulheres mais velhas como Verônica e Frau Heelst lancem no Brasil as suas últimas fichas no jogo da sobrevivência e da liberdade, sem imaginar que o percurso histórico do terror e da violência criado no Ocidente já abrisse avenidas largas no interior do país.

Como se pode atestar na leitura de Hobsbawm e na de Guimarães Rosa, o muro de fronteira que aparta a História da Literatura apresenta muitas fissuras que tanto podem estabelecer relações desarmônicas, como as observadas nos chamados *contos alemães* rosianos, quanto gerar aproximações entre a produção ficcional e a narrativa histórica, como se dá com *Bandidos* (1969) e *Grande sertão: veredas*.

Guimarães Rosa tanto nas crônicas enfeixadas em *Ave, Palavra* quanto no *Grande sertão: veredas* aproxima-se dos métodos da pesquisa histórica, tais como, *verbi gracia*, a formulada por Carlo Ginzburg em obras como *O queijo e os vermes* (1976), uma vez que, tal como na micro-história originada por este estudioso italiano, reduz a sua escala de observação, realizando uma espécie de análise microscópica da realidade, focando a sua escrita naqueles grandes personagens do Século XX, “as **pessoas comuns**” como afirmou o convicto marxista Hobsbawm, ao tratar destes indivíduos que em sua eterna mobilização muda[ra]m consideravelmente o cenário deste breve século ao assumirem, inclusive papéis relevantes dentro da “administração da coisa pública” (HOBSBAWM, 2000. p. 46).

II

O sertão rosiano atravessa vigorosamente o território agreste geograficamente demarcado, espalhando-se por uma *universalização* de uma topografia comum a todo o Ocidente, fazendo de *Grande sertão: veredas* uma metonímia de todo espaço marcado com o ferrete da violência social, esta capaz de, se tornada costume, produzir uma espécie de pacto entre homens e forças infernais, senhoras da barbárie.

Riobaldo, o protagonista de *Grande sertão: veredas*, é um homem comum, velho barranqueiro que por meio de um modelo socrático de narração se lança num gosto

particular de “especular ideia” (ROSA, 1956. p. 11.) através de um diálogo com seu sempre oculto interlocutor a quem dirige humildemente seus questionamentos sem nunca esperar deste respostas, mas sim a sua cumplicidade aos argumentos que disserta sobre os grandes temas que envolvem a trajetória humana tanto no ambiente telúrico quanto no plano metafísico. Ao narrar o processo de permanente mudança por que passou na vida, o herói de *Grande sertão: veredas* mantém viva a memória histórica do Ocidente filtrando-a e transpondo-a dentro de seu cenário sertanejo muito peculiar, pois se “o sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 1956. p. 74.) como professa, as contrariedades do globo ressoam dentro do *hinterland* brasileiro e nas páginas da prosa do autor de *Primeiras estórias* (1962) numa clara demonstração de que a ausência de urbanidade, em Rosa, não se constitui em uma espécie de saudosismo campestre, tão em voga na literatura regionalista brasileira até meados da década de 1940, cuja representação bucólica servia, entre outras coisas, como evasão dos assuntos que perturbavam o restante do mundo.

São nestes espaços de ninguém — regiões miseráveis onde perdurou, e talvez ainda perdure, a ilusão de nossa modernização já tardia no seu nascimento (decênio de 1950) e que, por fim, nunca chegou⁴ — que os movimentos desumanos e aniquiladores operam em toda a sua força. Seus afetados são indiscutivelmente os mais necessitados residentes dessas zonas à margem do capitalismo sul-americano, grandes reféns do poder paralelo personificado pelos coronéis, fazendeiros e suas milícias armadas, compostas por ferozes jagunços. É este o cenário propício no qual, na reflexão de Hobsbawm,

[A] crueldade implícita nas relações entre aqueles que se supõem “naturalmente” superiores e seus inferiores supostamente “naturais” apenas acelerou a barbarização latente em todo confronto entre Deus e o Diabo. Nessas escaramuças apocalípticas apenas um resultado é

⁴ Há dois momentos em *Grande sertão: veredas* que considero representativos dessa utopia de modernidade advinda com o progresso e do abandono governamental que empurram o sertanejo para uma existência de dificuldades. Cito-os:

“Daí, o senhor veja: tanto trabalho, ainda, por causa de uns metros de água mansinha, só por falta duma ponte. Ao que, mais, no carro-de-bois, levam muitos dias. para vencer o que em horas o senhor em seu jipe resolve. Até hoje é assim, por bôco.” (GSV, 1956, p. 102.)

“Seo Assis Wababa oxente se prazia, aquela noite, com o que o Vupes noticiava: que em breves tempos os trilhos do trem-de-ferro se armavam de chegar até lá, o Currálinho então se destinava ser lugar comercial de todo valor.” (GSV, 1956, p. 124-125.)

possível: vitória total ou derrota total. Não se pode conceber nada pior que o triunfo do Diabo. [...] Em semelhante luta, o fim necessariamente justificava *quaisquer* meios. **Se a única maneira de derrotar o Diabo era por meios diabólicos, era isso que tínhamos que fazer** (HOBSBAWM, 2013. p. 354. [grifo meu]).

Em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, Guimarães Rosa sela o pacto feito por seu herói Riobaldo com Satã como uma alegoria de um consórcio necessário, pois sendo jagunço, o indivíduo faz-se próximo do Mal, tornando-se um pouco pactário também já que “quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio” (ROSA, 1956, p. 11). Pensando na metáfora desta personagem de que “jagunço é o sertão” (ROSA, 1956, p. 307) e este espaço metaforiza todo o território brasileiro (e quiçá, o globo), lembro das palavras do ensaísta lusitano Óscar Lopes (1917-2013) que afirma ser

o pacto com o Diabo é concretamente inevitável, quer na vida individual, quer na política. O *Leit-Motiv* do romance pode com efeito formular-se abstractamente [*sic*] como segue: nós estamos todos sujeitos a um pacto diabólico, somos todos *pactários*, o drama do Fausto é inerente a todas as situações historicamente conhecidas dos homens. Somos uns doidos, um turbilhão de doidos em lutas de bandos, e *o Diabo na rua, no meio do redemoinho*, o Diabo que de resto não existe e todavia nos arma, porque ele afinal não passa da alienação, historicamente necessária, do homem ao homem (LOPES, 1970. p. 320. [grifo meu]).

Diante de poucos dados cronológicos que escapam fortuitamente, do enredo de *Grande sertão: veredas*⁵, Roberto Schwarz, numa interpretação arriscada, localiza o cenário ficcional do romance rosiano dentro do período de 1917, época em que se instaura, na concepção de Eric Hobsbawm, a Era da Catástrofe, marcada por manifestações político-sociais ao redor do globo, compreendidas no período entre

⁵ É, no mínimo, intrigante como Guimarães Rosa constrói, em *Grande sertão: veredas*, um romance que triunfa esteticamente, apesar de abandonar um dos aspectos estruturantes deste gênero literário: o *tempo*. A negligência à descrição cronológica ocorre mesmo diante da exposição de fatos documentados, num atitude clara de manter o relato autobiográfico do protagonista *atemporal*, constituindo-se o tempo como fator não primordial das composições ficcionais produzidas no século XX. Como ilustração disto, cito o momento em que Riobaldo descobre as origens de Diadorim: “Este papel, que eu trouxe — batistério. Da matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos [grifo nosso]... O senhor lê. De *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* [...]” (ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. p. 590-591.).

guerras, em que as “frágeis” democracias mundiais, “como mostra a experiência, requerem inimigos endemonizados” (HOBSBAWM, 1998, p. 272.).

Uma vez que diante das diversas manifestações de crueldade quotidiana, a barbárie — como manifestação do maligno — passa de uma atitude de exceção para uma regra comum e total, como nos ensina Walter Benjamim (1892-1940) em seus conceitos acerca da História. Neste novo estado, cabe ao indivíduo demandar pelas forças maléficas no intuito de realizar aventuras antes não possíveis pela sua condição paupérrima e/ou mortal, aprendendo, por fim, parafraseando Hobsbawm, a se habituar ao que é desumano, tolerando o que não é tolerável, em outras palavras, promovendo a desintegração

do que poderíamos chamar de projeto do Iluminismo do século XVIII, a saber, o estabelecimento de um sistema *universal* de tais regras e normas de comportamento moral, corporificado nas instituições dos Estados e dedicado ao progresso racional da humanidade: à Vida, Liberdade e Busca da Felicidade, à Igualdade, Liberdade e Fraternidade ou seja lá o que for. (HOBSBAWM, 1998. p. 269.)

Sem a ínfima perspectiva de fuga do embate entre as forças metafísicas e factuais do Bem e do Mal, as personagens rosianas caminham, lançando-se em perigos e peripécias dignas dos grandes combates épicos, tentando demandar Deus e a vida por meio de um jogo de enfrentamentos que possui tanto das manifestações anacrônicas de poder paralelo, quanto de experiências oriundas da insegurança — ainda hoje — sentidas nas grandes metrópoles e em pequenas cidades “onde o Estado passa por acentuado processo de desgaste” (HOBSBAWM, 2000, p. 23.).

Enveredando-me pelo estudo de como a história universal adentra na particular na obra rosiana, não deixo de compartilhar da observação feita por Jaime Guinzburg — tomando como ponto de partida a *Teoria estética* de Theodor Adorno (1903-1969) e na concepção deste de *historiografia inconsciente* — de que “a experiência histórica está presente nas obras, mas não de modo que os conteúdos sejam expostos de forma direta na superfície” (GINZBURG, 2010. p. 17.). Desta forma, percebe-se no ficcionista mineiro, uma fina estratégia dialética entre a história e a literatura inscrevendo discretamente algumas passagens importantes do século XX nas páginas de seu remoto sertão.

Exemplos dessa ressonância da história ocidental abundam em *Grande sertão: veredas* como o de um grande fenômeno observado no século passado que foi a emancipação feminina, em cujo processo legou as mulheres, entre outras conquistas, a luta pela igualdade deste gênero ao acesso do exercício profissional. Livres, em grande parte, da necessidade de procriar estas novas mulheres foram incentivadas ao ingresso no mercado de trabalho no século XX, segundo Hobsbawm, pela indústria de guerra. No entanto, esta transformação de perfil social lançou novas águas no moinho de problemas do sexo feminino, haja vista que

[s]e a emancipação significava emergir da esfera privada e frequentemente separada da família, da casa e das relações pessoais às quais as mulheres haviam sido tão longamente confinadas — poderiam elas, e como poderiam, reter a parte da feminilidade que não eram simplesmente papéis a elas impostos pelos homens num mundo feito para os homens? Em outras palavras, como poderiam as mulheres competir [...] numa esfera pública formada por um sexo diversamente definido e em termos a ele adequados? (HOBSBAWM, 2011. p. 339.).

Para esta questão, a resposta formulada pelo autor de *Sagarana* foi a construção de um universo sertanejo em permanente conflito onde surge, por exemplo, a figura ambígua e brava de Diadorim (ou sua identidade jagunça masculina Reinaldo), mestre de Riobaldo — garimpando com este as belezas da natureza — e partícipe das revoluções sociais em pé de igualdade com os demais jagunços, seja em campo de batalha, ou em duelos em defesa de sua moral ofendida.

Tal personagem filiar-se-ia, historicamente, nas palavras de Affonso Ávila, ao grupo de outras mulheres excepcionais da crônica mineira, revelando, assim que “em *Grande sertão: veredas*, não são pouco os tipos colhidos ao vivo, as histórias correntes na sua região que [Guimarães Rosa] transpõe para o domínio da arte” (ÁVILA, 2001. p. 97.).

Além disto, em outro momento do romance pode-se constatar a crítica aos modelos liberais levantada pelos celerados indômitos Hermógenes e Ricardão. Partidários convictos das práticas de violência e desordem do jaguncismo, estes indivíduos se vingam, à traição, de seu chefe Joca Ramiro após o mesmo impor um tribunal, aos moldes do poder judiciário do Estado de direito, e absolver Zé Bebelo da acusação que paira sobre ele, a de querer descaracterizar o Sertão, com um “desnortear,

desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei” (ROSA, 1956. p. 258) trazendo para este espaço a ordem dos Estados democráticos por meio da extinção das revoltas rebeldes como a jagunçagem.

É interessante observar como a construção ficcional de Guimarães Rosa reelabora o conflito latente entre as experiências anacrônicas da tradição local e os usos modernos da contemporaneidade urbana, através das contradições e ambiguidades humanas transpostas, pela palavra literária, para as esferas sociais. O procedimento adotado por este chefe jagunço não se constitui numa regra inscrita no código dos malfeitores sertanejos, apesar de estar longe de ser inverossímil como atesta Hobsbawm em *Bandidos*. Na leitura do historiador acerca deste paradigma de foras da lei — meio ladrões, meio heróis — originados em zonas periféricas do capitalismo moderno, eram estes, muitas vezes, “mencionados como ‘bandidos bons’” (HOBSBAWM, 2010. p. 11), o que parece corroborar com o relato de Riobaldo ao identificar que, entre os jagunços com os quais conviveu, quase todos tomaram para o banditismo por motivações nobres (ou até mesmo vulgares), sendo o único indivíduo vil em sua essência, o cruel Hermógenes.

Em épocas de guerras e de poderes paralelos como o jaguncismo, em que “viver é negócio muito perigoso” (ROSA, 1956. p. 12.), a palavra literária e o ofício de historiador são de suma importância não só como testemunho das práticas de desumanidade dos regimes políticos ditatoriais, mas como agentes de militância contra o barbarismo e de recriação de ideais e de belezas outrora lançadas à margem do cotidiano da humanidade. Todavia, a literatura pela sua natureza específica não se contenta só com os elementos postos pela ciência e acaba por buscar o “não-contável” da História, isto é, a porção de utopia que anima nacionalidades e que não é percebida pelos historiadores, mas que pode ser construída pela linguagem presente na ficção de escritores contemporâneos, última (e talvez única) forma de resistência humana diante das manifestações de violência e barbárie que reduziram significativamente a civilidade no século XX.

CONCLUSÃO

Nesta tentativa de desvendamento das sendas em que se cruzam e se embatem as fronteiras entre a literatura e a história, ou as interpretações destas pelo autor Guimarães Rosa e por Eric Hobsbawm, este trabalho possuiu como objetivo o exame da obra

rosiana *Grande sertão: veredas* (1956) e dos **contos alemães** presentes em *Ave, palavra* (1970) num diálogo com as abordagens teóricas elaboradas nos ensaios deste historiador britânico, as quais glosaram sobre o século XX e sua capacidade de gerar destruições e revolucionários, ambos responsáveis pela metamorfose do planeta.

Regendo a sua produção estética dentro daquela tensão sempre fecunda que se estabelece entre a criação e a incorporação da tradição, Guimarães Rosa foi o nome de sua geração literária que melhor soube organizar as representações artísticas do mundo e do homem contemporâneo envolto em um período de práticas intoleráveis tais como as manifestações de violência e de barbárie que reduziram a civilidade no globo.

Desde a publicação de *Sagarana*, em 1946, a obra de Guimarães Rosa se constituiu num complexo projeto literário que desafiou, e ainda hoje desafia, os pesquisadores dos Estudos Literários e mostra a cada investida no texto, uma nova faceta da ficção rosiana. Com uma das maiores bibliografias críticas da história literária brasileira, as narrativas do autor de *Grande sertão: veredas* já foram submetidas as mais variadas perspectivas de estudo. Considerando o aspecto quantitativo, o gigantismo bibliográfico de Guimarães Rosa, passados mais de meio século de recepção crítica de *Grande sertão: veredas* ainda é uma esfinge a lançar perguntas aos seus leitores.

Eric Hobsbawm, por sua vez, também se fez um mestre da prosa, extremamente influenciado pelo materialismo de Karl Marx (1818-1883) que, em suas palavras, o proporcionou

a consciência de que sem ela seria impossível entender o que se passa no mundo. Eu fui persuadido por sua ideia de que a história pode ser vista e analisada como um todo, e que ela possui [...] uma estrutura e um padrão, os quais constituem a narrativa da evolução da sociedade humana através de um longo período de tempo (HOBSBAWM, 2000. p. 11-12.).

Dentro da recepção crítica rosiana, alguns poucos trabalhos versaram sobre estes signos sombrios da contemporaneidade ocidental e nenhum promovendo, como neste artigo, um estudo comparatista entre as obras de Rosa e Hobsbawm, dois grandes intérpretes de sua época.

Nos trabalhos mais recentes sobre o autor de *Corpo de baile* que observam sua

escrita como representação da história no século XX, destaca-se o de Nildo Benedetti⁶ que, ao se debruçar sobre *Sagarana*, identificou uma representação unicamente brasileira na escrita rosiana, algo a que meu estudo se contrapõe, uma vez que na leitura dialética que proponho do sertão rosiano, sobretudo nas páginas do *Grande sertão: veredas* é uma elegia nacional, um canto de morte pela perda de Diadorim e pelas ilusões que o século passado nos legou, como conclui Riobaldo já descrente do Bem e do Mal reconhecendo, por fim, o triunfo do individualismo capitalista de que o que “[e]xiste é homem humano [em sua eterna] travessia” (ROSA, 1956. p. 594).

Em uma Era de catástrofes — como bem definiu Hobsbawm ao longo de sua obra mais divulgada no Brasil, *Era dos extremos: o breve século XX* (1994) —, a literatura também foi marcada pelo conflito de forças e valores antagônicos emergidos desta época em que o pacto selado entre os indivíduos ocidentais e a escrita histórica e/ou estética trouxeram — seja para responder às questões metafísicas de um ex-jagunço, em *Grande sertão: veredas*, seja para sobreviver ao Mal supremo, nos contos de *Ave, palavra*, — à superfície as vozes enoitecidas e caladas das periferias do capitalismo.

Assim, o ato de narrar — derradeiro recurso de sobrevivência, na Alemanha tomada pelo terror da extrema direita e no violento *hinterland* rosiano — mostra-se relevante tradução artística de um pacto estabelecido entre os fios literários e os factuais na trama da compreensão da História recente em que o desmoronamento de impérios e ilusões ocidentais refletiram em países como o Brasil, que vivenciou a experiência do Regime colonial, numa necessária afeição, também, das questões metafísicas com o objetivo de enfrentar a loucura que assola qualquer indivíduo na contemporaneidade, as práticas intoleráveis de épocas, como estas, de difícil compreensão, períodos de profunda escuridão enfrentados pelas páginas de Hobsbawm e de Guimarães Rosa, que desfazem imagens errôneas que muitas vezes construímos do Brasil, a de um país que em sua História contemporânea se fez amistoso e pacífico, quando, na verdade, este acompanhou a beligerância e a violência que contaminava diversas nações e territórios da Terra.

Como pode-se denotar, é o século XX ainda uma neblina, imagem cara que persegue o relato retrospectivo de Riobaldo e é também o grande horizonte que se projeta a frente dos historiadores.

⁶ Cf. BENEDETTI, Nildo Maximo. *Sagarana: O Brasil de Guimarães Rosa*. São Paulo, 2008. 291 p. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ÁVILA, Affonso. *Grande Sertão: autenticidade e invenção*. In: *Catas de Aluvião: do pensar e do ser de Minas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2001. p. 95-98.
2. BENEDETTI, Nildo Maximo. *Sagarana: O Brasil de Guimarães Rosa*. São Paulo, 2008. 291 p. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo.
3. GUINZBURG, Jaime. Guimarães Rosa e o terror total. In: CORNELSEN, Elcio; BURNS, Tom (orgs). *Literatura e guerra*. Belo Horizonte: UFMG, 2010. 340 p.
4. HOBBSAWM, Eric J., *O novo século: entrevista a Antonio Polito*. Trad. Claudio Marcondes. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 200 p.
5. _____. *Globalização, democracia e terrorismo*. Trad. José Viegas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 182 p.
6. _____. *Bandidos*. Trad. Donaldson M. Garschagen. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 280 p. il.
7. _____. *A era dos impérios, 1875-1914*. 13. ed. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Paz e Terra, 2011. 584 p.
8. _____. *Sobre história*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 342 p.
9. LOPES, Óscar. *Ler e depois*. 3. ed. Porto: Inova, 1970. v. 1, p. 313-365.
10. LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.
11. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956. 594p.
12. _____. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970. 274 p.
13. SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. 188 p.
14. SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. Visão do mundo e estilo em *Grande Sertão: Veredas*. In: ADONIAS FILHO et alii. *Guimarães Rosa*. Lisboa: Inst. Luso-Brasileiro, 1969. p. 61-79.
15. STEINER, George. *No castelo do Barba Azul: Algumas notas para a redefinição da cultura*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 158 p.

O PROBLEMA DA PERSONAGEM LUCIANA NA OBRA DE DALCÍDIO JURANDIR

Autora: Flávia Roberta Menezes de Souza
Orientador: Dr. Gunter Karl Pressler

RESUMO: O presente trabalho apresenta uma parte do estudo sobre uma personagem singular em toda obra de Dalcídio Jurandir (1909-1979): Luciana. A história dessa personagem é encontrada de modo fragmentado no sexto, sétimo e oitavo romances da série Extremo Norte, na ordem: *Primeira manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971), *Os habitantes* (1976). Trata-se de uma personagem que nunca aparece na narrativa, pois se encontra desaparecida. Alfredo, o personagem protagonista, empreende uma grande busca, a fim de descobrir o seu paradeiro e lhe fazer justiça. Boa parte de sua jornada em busca da desaparecida envolve o processo de construção que ele mesmo realiza sobre Luciana, pois ele não a conhece, nem sequer o seu rosto e suas feições. Só sabe aquilo que ouviu dizerem sobre a menina a tia e a prima. O que se tem de mais concreto a respeito de Luciana são os momentos em que ela aparece falando e agindo por si mesma na memória do irmão Floremundo, acontecimento narrado em *Os habitantes*. Por essa razão, entende-se que Luciana é uma personagem cuja configuração precisa ser melhor estudada, a fim de compreender de que maneira a voz do narrador, do irmão Floremundo e da própria Luciana contribuem para a sua composição enquanto personagem.

Palavras-chaves: Narrativa. Personagem. Voz.

1. O raio libertou Luciana da culpa ou da inocência?

A narrativa de *Primeira Manhã* inicia-se com a marcha de Alfredo rumo ao Ginásio, em sua primeira manhã de aula. Aquele dia era mais uma conquista de sua mãe e sua, afinal ele havia sido aprovado no exame de admissional do G.P.C. Na lembrança dele, as professoras do Barão do Rio Branco, D. Celeste, Andreza e todos aqueles que fizeram parte de sua trajetória até aquele momento tão esperado. Porém, entre uma lembrança e outra, havia uma em especial que o perturbava: a história de uma pessoa nunca vista antes por ele. Luciana é, dessa forma, mencionada pela primeira vez por, D. Santa, sua tia, que resolve contar a Alfredo, na noite anterior ao primeiro dia de aula, o que houve com a sobrinha:

Era um outubro seco, queimando os campos, o rio debaixo da lama e de repente a trovoada, o raio no taperebazeiro, dezesseis porcos matava, dentro da casa racha um esteio, e o quarto, onde estava presa a Luciana, tão brusco escancara-se. Foi na Camamoro, a fazenda do senhor seu irmão dela, da velha parteira aqui no bairro, e tudo acontece justamente na semana em que a

D. Jovita, mulher do fazendeiro, arrancando do tabocal a filha caçula, tranca a moça, em pêlo, no quarto das selas. Os porcos mortos, o taperebazeiro rachado, a casa a modo que partia-se ao meio, viventes pelo campo como tições, Alfredo via; nos restos do clarão saltou a moça, com o seu terror, sua culpa? ou sua inocência? (JURANDIR, 2009, p. 31).

O nome de Luciana é mencionado, tão logo se inicia a narrativa do romance. Alfredo, agora com 16 anos, já não era mais o menino “tio bimba” que “pelava a cabeça” no Ver-o-Peso, e, como ele mesmo reflete no finalzinho de *Passagem dos Inocentes*, começava a enterrar seus carocinhos de tucumã (JURANDIR, 1984, p. 284). É nesse contexto de um Alfredo mais amadurecido, que a história de Luciana alcança grande importância em sua vida, pois ele percebe as semelhanças entre eles: ambos nascidos e criados em Cachoeira, no Marajó, com um desejo em comum, viver em Belém e estudar. No caso de Luciana, o desejo era mais específico ainda, ela queria o Ginásio:

Acabando, em Cachoeira, a escola primária com nota oito — seu caderno de caligrafia e ditado atestava. Uma letra de benza-te Deus, o nenhum borrão, a palmeira a lápis de cor na capa enfeitada de fitas, tudo cabeça dela — Luciana até pediu: Mas me mandem pro Ginásio, eu quero. Mandaram? Haveres não tinham para interná-la pensionista no Santa Catarina, no Santo Antônio? Instruirzinho a menina no Liceu, ofendia? Foi a mãe que disse não? Disse “não”, acabou-se, o pai quis uma palavra... O não mal saindo da boca de sua mulher, parecendo mais dos olhos, tão manso, baixo, era a lei? O Coronel a língua engoliu. As duas irmãs mais velhas invejaram? Restava saber. D. Santa não explicava. (JURANDIR, 2009, p. 33).

Note-se que as primeiras informações sobre a personagem são disponibilizadas por D. Santa. Por ora, nada além do que ela informa, é sabido. O fato é que Luciana, por razão ainda desconhecida, fora duramente castigada pela mãe, surrada e depois trancada nua, ficando alguns dias presa, à bolacha e água. O raio mencionado no trecho supracitado caiu, inesperadamente, sobre a fazenda, provocando alguns estragos, como a morte dos dezesseis porcos, a destruição de uma árvore e a rachadura em um dos esteios da casa, todavia, o mesmo raio libertou a moça da prisão. Alfredo impressiona-se com a coincidência do número de porcos mortos: “Por que os porcos, a conta dos meus anos, dezesseis?” (p. 32). Mais impressionado fica ainda com a violência dos atos que cercaram a sobrinha de D. Santa, pois a família Boaventura, dona de terras, bois e fazenda, tinha condições de mantê-la na capital estudando e, ainda assim, não a ajudou. Alfredo compara-se a Luciana, enfatizando a injustificada atitude da família: “Pro Ginásio vou eu, sem pai fazendeiro nem mãe casada no juiz” (p. 33).

Continuando a história contada a Alfredo por D. Santa naquela noite: Luciana foi buscada pela tia, na fazenda onde morava, assim que esta ficou sabendo do que a cunhada, D. Jovita, fizera a menina: “Mea sobrinha meu sangue é. Então não era a caçula? Soube, fui. Sabendo do desabencção da mãe, precisava tirar a desvalida de uma sina” (p. 32). D. Santa não vê outra solução a não ser acolher Luciana em sua casa, pois a cunhada, como ela mesma diz, é “uma tapuia dura, feita de pau piquiá, aquele seu rosto amarrado, uma soberbia que carrega” (p. 32). Cheia de sabedoria concedida pelos anos de vida e pelo seu trabalho como parteira, a tia assume que Luciana também não era fácil:

Nos olhos daquela mea sobrinha tem como coisa que ela diz, não diz, me quer falar e eu que sei? Ignoro mas pressinto. Tirar criança de dentro das mulheres, meas pareceras, tiro, aprendi, mas seus segredos, não. Falasse, em vez dos olhos usasse a língua. E o sinal do raio lhe abrindo o quarto, só faltou dizer: sai, inocente? Ou Deus preferiu foi soltar a culpada no mundo: te solta, que esta é a tua pena? Eu sei dizer que não foi o diabo aquele raio. Ah isto eu sei, o diabo, não. E eu que lhe pedi: mas Luciana, fala, criatura. Que teu peito sente? Tu falaste? Pensar que pediu perdão? De perdão nem a primeira letra. Quem que ouviu dela um só suspiro? Selou a boca a fogo, o raio lacrou o coração, lá dela, bem dentro, não juro porque não vi mas penso (JURANDIR, 2009, p. 32-3).

O último lugar onde Luciana esteve, de que se tem notícia, foi na casa da tia em Belém. Não passou muito tempo lá, fugiu “de si mesma, trancada no seu castigo” (p.34), com a roupa do corpo, não se sabe para onde. Luciana caiu na errância. Com toda essa história ecoando em sua mente, Alfredo se pergunta se deve realmente se preocupar com o destino alheio, agora que segue o seu; porém já não adiantava mais se resguardar do envolvimento com aquela história: o jovem de dezesseis anos já havia se deixado tomar pela inquietação de não saber maiores informações sobre Luciana, carregando-a com ele em seus pensamentos. Evidentemente, conforme se observará, nos outros dois romances posteriores, essa história é extremamente representativa, assim como a queda tão repentina do raio. O tempo estava seco e a chuva foi rápida, como se tivesse vindo apenas para trazer aquele raio. O raio que destrancou o tabocal, onde estava presa a Luciana, atravessou também a vida de Alfredo.

A palavra raio, depois de mencionada no contexto da história de Luciana, vai se encaixando de diferentes maneiras no pensamento de Alfredo, passando a ser repetida várias vezes na própria narrativa: “O raio também vai me abrindo um caminho, não na rua, nuvem ou rio, mas em mim mesmo” (p. 34), pensa Alfredo, ainda caminhando em

direção ao Liceu, ao perceber sua mudança interior em relação aos antigos medos; “O raio abriu a porta do Ginásio, entreabre a janela”(p.35), diz Alfredo, quando se depara com o prédio a sua frente; “O raio da trovoada atravessava-lhe o caminho, atirando-lhe os dezesseis anos, os dezesseis porcos, o rosto de Luciana”, quando Alfredo, sem ter visto a calçada, espirra lama no próprio uniforme. Essa insistência em fazer do raio um acontecimento para si mesmo ajuda a formar os indícios de uma forte relação que ele próprio estabelece entre si e Luciana.

A primeira manhã de Alfredo no Ginásio não coincidiu com a data do início das aulas e também não ocorreu da maneira como ele imaginava: primeiro, porque ele foi à escola uma semana atrasado, devido à demora na entrega dos uniformes; segundo, porque no meio do caminho, escorregou em uma casca de manga, espirrando lama em seu uniforme. Cheio de emoções, imagens na cabeça, acaba entrando na sala errada: era aluno do primeiro ano, mas entra na turma do terceiro. Assiste a uma aula inteira de química, matéria que nunca havia visto na vida, até a campá dar o sinal de que acabou o horário. Os alunos, então, o rodearam, dando a impressão de que reprimiam o riso:

Mas, meu filho como foi que entrou no terceiro ano enganado? Não é esta a sua sala. Não sabia que a química não é ainda sua matéria? Nem sabe ainda as suas matérias a estudar? O primeiro ano lá, não tem que errar, ali, a outra sala. Queria já principiar pelo terceiro? Meus Deus, nem parece que aprendeu...que fez a admissão. Como coisa que é a primeira vez que frequenta um estabelecimento de ensino...Vai. Deixo-te entrar na segunda aula. Perdeste a de matemática. (JURANDIR, 2009, p. 40-1).

Desse momento em diante, Alfredo começou a olhar para o Ginásio de maneira desconfiada: “Estabelecimento de ensino. Começo a desconfiar que sou demais nesse estabelecimento de ensino. Este engano de sala não foi um sinal?” (p.41). Rodeado do olhar dos colegas, Alfredo sente a confiança, de que se enchia na caminhada rumo ao Ginásio, esvair-se: “As mesmas arapucas da cidade? [...] Efeitos do raio?” (p. 41). Teve de entrar na sala certa, sentindo-se diminuído, sabendo ser, com certeza, o mais velho da turma, tão fora da idade em relação aos colegas do primeiro ano. Depois do sinal da campá, o pátio e o trote. O calourão foi batizado pelos colegas: “o colhiam pelo sovaco e o atiravam aos outros e estes riam, bigu! bigu!” (p.42). E, mais uma vez, como em *flashes* em sua mente “subitamente a trovoada, este raio, imundo, prende de novo a Luciana, faz levantar do chiqueiro os dezesseis porcos multiplicados” (p.42). Nesse momento, humilhado no pátio do Ginásio, a voz de Andreza vem à sua mente e o acalma, ajudando-o a manter o equilíbrio emocional. Porém, a lembrança que se segue é

a de Luciana e a relação que ela tinha com a casa onde ele, dessa vez, se hospedava. Foi assim que o pensamento de Alfredo:

o levou à Camamoro, a fazenda do Coronel Braulino, o Delabênçoe, com suas terras em questã (de nunca ter fim no foro de Belém), e algo sentiu, agora explica: Já estava ali a ausência de Luciana. Da casa parecia ouvir o que só mais tarde de verdade ouviu por boca da velha parteira. A velha usava um dizer um pouco fanho e devagar, as mãos pontuando, a dar mais antigüidade e mais sal às coisas que contava. De sua voz e das pausas no contar saía uma Luciana mais antiga do que era, descendo no raio (JURANDIR, 2009, p. 46)

Nesse momento é revelado pela primeira vez o sentimento de Alfredo em relação à casa da José Pio, onde mora, sob os cuidados de D. Dudu, filha de D. Santa. Mesmo sem saber a história da casa, Alfredo já sentia algo que não conseguia explicar em relação àquele lugar: era a ausência de Luciana. E lembrou-se de mais um trecho da história que D. Santa lhe contou:

segura pela mãe no tabocal, e a d. Jovita surrou mas surrou que surrou a filha, um ai não se ouviu, e do sangue da filha a verduga foi lavar as mãos no alguidar d'água, a muxinga pingando sangue, um cachorro foi, lambeu. Luciana em pelo sangrava no quarto, a mãe salpicou-lhe sal na carne viva. Um ai que fosse, ouviste? “Só um medo tive: de morcego”, contava depois a prisioneira, mas com o quarto trancado quem que entrava? Ali na fazenda a sombra do raio. O bacurizeiro? Nem sinal. Passou pela fazenda sem nada saber, trazendo no seu galope aquela obscura visão do tabocal, raio, Luciana, dezesseis porcos, que hoje povoa a casa da José Pio e bate a sua marcha, ida e volta do Ginásio a José Pio. (JURANDIR, 2009, p. 46).

O caminho de Alfredo, após o trote no Ginásio, de volta para casa é totalmente mergulhado em memórias. Alfredo relembra as professoras cheirosas do Barão, sua antiga escola. Lembra do professor Benício que preparava os alunos do quinto ano para realizarem o exame admissional no Ginásio. Alfredo pensa em sua mãe, nas primas, até, finalmente, o seu ônibus dobrar na Municipalidade, depois de vinte e cinco páginas: “Caminhou muito em tão pouco tempo? [...] Que lhe restava senão asco? Entrado errado na aula de química, traído no pátio, escorraçado na fuga, foi uma deserção?” (p. 96). Entrando em casa, sem fazer barulho para não chamar atenção para a sua vergonha, Alfredo via o trote por toda parte: “Ainda do avesso o bolso: estes quatrocentos réis só? Principiava o Ginásio nem valendo aquela moeda. Pagava o nado da mãe naquela noite, pagava?” (p. 97). D. Dudu, que costurava, chamou-o para almoçar.

D. Dudu era filha de D. Santa, portanto, prima de Luciana. Na casa da José Pio, onde esperava por Alfredo, para servi-lo do que precisasse, ela falava sobre a sua honra de costureira, de seu trabalho que lhe dava o sustento para sobreviver e que, por essa razão, não precisava mexer nas coisas alheias. Dizia isto porque a casa onde os dois se encontravam naquele momento e servia de lar para Alfredo não era dela. A casa pertencia à família Boaventura, a família de Luciana.

— Se a mea mão tiver de apostemar, não é por ter pegado em coisa daí desse armário. Não me cubro com a pena alheia. Para isso varo as madrugadas. Quero que até o gume da machadinha delas encontrem como deixaram. A chave da casa me confiaram? Olhar isto aqui que mandaram fazer para não morarem, a só servir de hotel para eles mesmos e isto por uns dias, não demorou, embora? (JURANDIR, 2009, p. 100).

D. Dudu se queixava da postura das mulheres da família, principalmente da de Graziela, irmã do meio de Luciana. Graziela não permitia que nenhuma louça da casa fosse utilizada, assim como os móveis - deixava tudo trancado à chave. Ela tinha aquela casa como que uma coisa sua, que não podia ser usufruída por terceiros. Graziela só permitiu a estadia de Alfredo ali, porque a prima, D. Dudu, lhe propôs um acordo.

Arrastou a cadeira, sentou-se defronte de Alfredo.
— Olho. E olho por um trato com elas, vou lhe dizer e isto foi uma condição. Nem tua mãe catou disso uma palavra. Te deixou, foi embora a mulher mais inocente. Foi o trato. Consentissem que o filho da d. Amélia, no seu direito de estudo, merecesse um agasalho, vendo eu que a tua mãe, meu bom amigo, estava que não sabia o que fazer pra te deixar em Belém, estudando. Tu não viste o que eu vi, da tua mãe, o que ela fez para ocultar de tua vista e ouvido, eu sei, foi. A tua mãe deves, e que bom filho és, farejo isso em ti. (JURANDIR, 2009, p.100)

D. Dudu continua a revelar aquilo que nem mesmo ele sabia: como a mãe havia conseguido a nova hospedagem para o filho. Alfredo sente-se inflamado pela grandiosidade do sentimento de sua mãe por ele, pelos sacrifícios que fizera em prol do sonho dele. D. Dudu, consciente de tudo isso, e com um ar contrariado em relação aos Boaventura, continua: “Tirava um pedaço da casa você hospedado aqui? O esse da tua rede ia roer tanto a escápula do quarto? Mando fazer outra escápula se assim for o sucedido. Tirou o lugar dum outro?” (p. 101). Essa última pergunta era tudo o que Alfredo precisava para puxar o assunto. As falas que se seguem são de grande importância para se ter mais informações sobre Luciana. “— Da outra? Queria dizer: a outra?” (p. 101), pergunta Alfredo. Como D. Dudu fica calada, Alfredo insiste: “— Não

era a preferida do pai, d. Dudu? Tanto era que, pelo que me disse a d. Santa, esta casa foi feita na intenção dela, da predileta. Foi, não foi? Bem, não me meto.” (p. 101). Fala, finalmente, D. Dudu:

— Que quem podia sair daqui uniformizada do Ginásio, aquele-menino, ou saindo diplomada professora, essa então deixaram seguir a carreira? Era a trancada, o raio destrancou, matando dezesseis porcos, derruba a árvore. A mãe, tu pensa que aproveitou os porcos? Mandou enterrar tudo, mandou vigiar quem se atrevesse a desenterrar a porcada. O vigia com ordem de alvejar. De algum porco o que ficou por fora ficou o que urubu comeu. O resto da árvore, a mãe mandou destroncar, queimar, tapou a cova da árvore com cal cobriu. Inda comi bacuri daquele bacurizeiro. Só sei que a sentença não foi revogada. A casa, esta? Estava feita, O pai? Pra te dizer uma coisa, não sei te dizer. Quis vender a casa no mesmo instante. Foi então que Graziela no jogo mostrou suas cartas: A casa é nossa, meu pai. O sr. se engana. Uma coisa me passou pela cabeça de que Graziela estava se vingando em dizer isso ao pai, o olhar dela dizia: a casa é minha, agora é minha. (JURANDIR, 2009, p 101).

Observa-se que D. Dudu confirma a dureza da mãe de Luciana, já apontada antes por D. Santa. A modo de um sepultamento da própria filha, mandou enterrar os porcos para que não fossem aproveitados por ninguém e destroncou a árvore, jogando cal por cima, para que nunca mais voltasse a nascer. Essa foi a forma como a mãe marcou a definitiva cisão entre Luciana e a família, por meio de um sepultamento simbólico. Ainda na fala de D. Dudu, uma visão sobre Luciana que se percebe também em D. Santa: a menina tinha vontade de ir além do que a vida ali na fazenda poderia lhe oferecer, havia um potencial dentro de Luciana para crescer e se desenvolver por meio do estudo. Ela, na sua determinação, sabia exatamente o que queria para si mesma e do que era capaz. O raio, D. Dudu parece concordar, foi um aviso. A casa da José Pio, conforme Alfredo lembra, fora construída pelo pai de Luciana, coronel Brulino Boaventura, para que a filha pudesse morar em Belém e estudar. É exatamente a casa onde ele, Alfredo, encontra-se hospedado, em razão dos estudos no Ginásio. Mas e o pai de Luciana? O mesmo pai que construiu a casa foi o mesmo pai que se fez omissos ao ver a filha sendo castigada. D. Dudu continuou:

— O pai se descarregou de tudo. Deixou que as saias da casa fosse o tribunal. A culpa no cartório ele não tinha? Que autoridade naquela ocasião para... Não era razão. Nem aí então a mulher dele sabia nem sabe ainda... Me deixe me calar. Isto é que é. Não mexeu uma palha. Para ele as palhas que mexe é a questã das terras de Camamoró. Nunca chega a um fim. Mas a questã da filha? (p. 102)

A história agora atinge uma nova complicação. D. Dudu deixa transparecer na fala que sabe de alguma coisa em relação ao coronel Braulino, mas prefere não falar. Ela claramente põe em cheque a autoridade do tio, ele tinha alguma “culpa no cartório”. Essa culpa será descoberta mais adiante. O fato é que D. Dudu, Alfredo percebia, falava com certa satisfação, regozijava pelo que havia acontecido com os parentes. Ela continua sua fala, agora contando uma parte da história que D. Santa ainda não havia contado: o que aconteceu quando Luciana chegou a Belém, trazida pela tia

— Mas quando ela então veio com mamãe pro Curro Velho, era aquela entonada, o dia na janela. Não pregava um botão. A mamãe a dizer que orgulho não era, era paixão. Era só de boca grudada, como coisa que tivessem lhe cortado a língua. Uma vassoura, em casa, pegou? Nós, lá em casa, eu com meas irmãs, quem passava a ferro passava, quem costurava, costurava, quem ficava no fogão, ficava. Um dia a mea irmã contrariou-se com ela, bateram língua, bateram que bateram. Minto. Ela só resmungou, mordendo o beijo e não sei o que mea irmã disse que a outra deu um tal grito e então resmungou que havia de ver a mea irmã morrendo indigente na Santa Casa, saindo o corpo no rabeção. Que dissesse que eu ouvi, não ouvi, eu ia saindo com aquele monte de costura pra loja. Mea irmã fez constar. A mana, que levou a praga, faleceu, sim, todo mundo ali no Curro Velho pôde ver que ela foi enterrada em segunda classe, o caixão saiu da nossa porta, custou o tanto que a nossa costura podia arcar. Eu sei foi que depois do grito... eu sei foi que a Luciana justamente na terça-feira do dia 6 de agosto, quando se deu a discussão, que anoiteceu, eu sei que ela anoiteceu. No amanhecer, na quarta, quem te disse? Fomos ver, sumiu com a roupa do corpo. Toca então a nossa mãe atrás pra saber o paradeiro, toca atrás, toca atrás, mamãe que parteja por aí tudo e vem, nos diz que não achou até hoje. Sim? Ah não achou, não, mamãe? Foi? Conheço a minha mãe. (JURANDIR, 2009, p. 102)

Quase um depoimento é a fala de D. Dudu ou assim, de todo modo, é possível ler. Ela precisa exatamente o dia, a data em que Luciana desapareceu, relata o estado de espírito da menina antes da fuga. Luciana não queria saber de participar dos afazeres da casa e, conforme a irmã de Dudu contou, ela lhe rogou uma praga quando as duas discutiram: Luciana disse que veria a prima morrendo indigente na Santa Casa. A praga se cumpriu, porém, quando isso ocorreu, Luciana já havia desaparecido. D. Santa saiu em busca da sobrinha, mas disse que não a encontrou. D. Dudu desconfia de que isso seja uma inverdade da mãe. Teria D. Santa mantido a sobrinha distante, porém à sua vista, sem que ninguém soubesse? Por ora, é uma pergunta sem resposta e ficamos apenas com os dados revelados pela velha parteira.

Outra história é resgatada na conversa entre Alfredo e D. Dudu: a do pastor que pedira Luciana em casamento, antes de o raio cair sobre a fazenda. Mas o pedido também foi negado pelos pais. O pastor, que pregava pelas redondezas da fazenda onde

Luciana vivia, ao receber o não, ficou aborrecido e começou a rasgar as folhas da Sagrada Escritura. Segundo disseram, e o verbo marca bem essa imprecisão quanto ao desconhecimento da autoria da informação, Luciana foi até ele e pediu que parasse de rasgar a Bíblia, pois Deus poderia castigá-lo. Ela, então, recomendou-lhe que comprasse as passagens de lancha para que fugissem e que ele fizesse dela sua esposa, batizada na religião dele. O pastor, com pavor de si mesmo pelo que fazia com a Bíblia, rogou uma praga: que desse por perdida a questão das terras da família Boaventura que corria no Foro de Belém e um raio... – ele não terminou a frase.

A Bíblia toda desfolhada do pastor fora encontrada no mangal e levada secretamente para as mãos de Luciana. Ela fazia do livro seu travesseiro. “Até se contava que foi com ela achada no tabocal também [...] Luciana apoiava a cabeça na Bíblia, como se quisesse dizer: saíram deste livro as coisas que me perderam” (p. 102). Uma das folhas caídas da Bíblia de Luciana D. Santa guardou e Dudu mostrou a Alfredo, que leu. No pedaço da folha o trecho: “Desce e assenta-te no pó ó virgem filha da Babilônia, assenta-te no chão; não há já trono, ó filha dos caldeus, porque nunca mais serás chamada a terra nem a delicada. Toma o mó, e mói a farinha; descobre a tua cabeça, descalça os pés, descobre a perna, e passa os rios” (p.103). O trecho parece o presságio de uma maldição, Alfredo pensa nos rios que Luciana precisou passar, moendo sua farinha. Luciana poderia ser, no contexto de sua própria história, a virgem filha da Babilônia? Seria aquela mensagem bíblica para ela?

O trecho, guardado por D. Santa e D. Dudu, faz parte da Bíblia e encontra-se no livro do profeta Isaías, capítulo 47, versículo 1 e 2, mas a profecia vai até o versículo 15. Esse livro contém as várias profecias realizadas pelo profeta Isaías. As profecias, assim como as parábolas de Jesus Cristo, são tidas como representações. Enquanto que as parábolas pregam um ensinamento, as profecias designam um acontecimento que se cumprirá mais adiante, uma espécie de anúncio. Luciana provavelmente leu naquela Bíblia a profecia que tomou para si mesma. Ao tomarmos contato com o que diz essa profecia não é difícil cogitar a possibilidade de que ela tenha lido: “Portanto sobre ti virá o mal, sem que saibas a sua origem, e tal destruição cairá sobre ti, sem que a possas evitar; e virá sobre ti de repente desolação que não poderás conhecer”. (ISAÍAS 47:11). A profecia fala ainda que a virgem da Babilônia não será salva, ninguém a salvará. Luciana, provavelmente, resignou-se diante da profecia, pois nunca se defendeu do que a mãe a acusava.

O diálogo entre Dudu e Alfredo se estende quando este questiona a atitude omissa do coronel Braulino depois de já haver construído a casa para caçula. D. Dudu culpa Graziela e a mãe que, quando diziam não, nada podia ser feito. Graziela era invejosa, porque não reconhecia em si nenhum talento. Gostava de música, teve um bandolim, uma flauta, um violino, mas não aprendia a fazer absolutamente nada com eles. Luciana “só troçava” da irmã. Alfredo queria saber o que a caçula teria a ver com os insucessos da irmã e D. Dudu lhe responde:

— Merecedente, meu amigo, é quem não perde o seu juízo. Aquela, ao tropeçar sendo vista, carrega na costa o saco da maldição. Sabe que a mãe quis com a marca do gado marcar a filha? Não fez por duas razões: o marido se meteu e a marca era a letra da família. Nem mesmo marcada a fogo em riba das cadeiras, a renegada merecia. Mas o raio não foi para abrir as cabeças, dizer: voltem atrás com a punição? Se tivessem de punir tudo... A bom, te cala, boca, que é o que é, é. (JURANDIR, 2009, p. 104)

Se tivessem de punir tudo, quem mais deveria ser punido? D. Dudu sabe de alguma coisa, mas não revela. Ainda não é tempo. Mas ela deixa claro seu sentimento em relação à Luciana:

— Mas, por exemplo, ela. Em vez do tabocal, fugisse, me procurasse, me dissesse: mea mãe me cortou o rumo do Ginásio. Graziela, por nunca saber tirar um tom do bandolim nem um sopro da flauta, me invejou que eu pedisse um colégio, pois me acuda, mea tia, que mea cabeça bem que dá pra livro. Avançou, esbarrou no banco, o olhar pequenino.

— Assim me falasse. E esta, seca, parenta de jacamim, dobrada na máquina, esta feiosa que sou eu, dizia: arma então tua rede, bela e formosa, se nem tua rede tu trouxeste, te dou uma, toma, não como as tuas, as vossas, de varanda rendada, lá da fazenda do teu pai vosso. Esta, te dou, não vai reparando no fundo remendado com pano de saco. Vai, vai te acomodando na barraca velha, por isso não, que tu estudas e o teu estudar é muito mais que os mil bois do teu pai. Que a tal inveja da tua irmã, inveja não e, e mais burriedade. Fez? Não há formosa sem senão. Por ora, a mulher tem mais a cabeça debaixo da saia que em cima do pescoço, me dá licença de te dizer, se bem que eu moça donzela sou, nunca saí do meu pescoço e perante eu tu és tirado ontezinho do cueiro. (JURANDIR, 2009, p. 104).

De forma bem indireta e velada é dito o que fez Luciana merecer o castigo da mãe. Bastou Luciana “tropeçar” e, nesse tropeçar entende-se a suspeita de ter-se relacionado intimamente com um homem, que foi marcada. “Não há formosa sem senão”, diz D. Dudu. Porém, quem pode garantir? Teria ocorrido isso mesmo? Na história de Luciana há muitos pontos que convergem para uma mesma ideia sobre o seu jeito de ser, sobre ser estudiosa, astuta, inteligente, geniosa, porém, o que teria ela feito

para merecer o destino que a família deu é incerto. Quando D. Dudu diz que é donzela e que “perante eu tu és tirado ontezinho do cueiro” mostra sua consideração e apoio em relação à Luciana.

A conversa entre Alfredo e D. Dudu finaliza com a chegada de Ana e Dalila, as netas órfãs de D. Santa, que ela cria, mas que dão muito trabalho, por serem malcriadas e gostarem de passar a maior parte do tempo na rua. Alfredo, sem conseguir tocar na comida, refletia sobre sua estadia naquela casa feita para a predileta vir morar, aquela casa agora “à disposição do ginásiano pelo Ginásio escorraçado” (p. 109). Enquanto isso, “a anônima corre as ruas da Babilônia, moendo a sua farinha, passa os rios, não mais a tenra nem a delicada.” (p. 109). Alfredo, então, repentinamente teve o pensamento iluminado: Tomaria a atitude que ninguém tomou. “Cabia a ele, sim. É preciso, é preciso” (p. 109). Alfredo atribuiu a si mesmo a missão de “dobrar os velhos da fazenda”, “desenferrolhar aquela mãe” (p. 109). Alfredo planejou escrever uma carta ao coronel, convenceria as duas irmãs a fazerem alguma coisa em prol da outra. “Luciana de volta, a culpa que tivesse, a vergonha que fosse, aqui perdoada e dona. A velha bem sabia do paradeiro, sim. Conheço a minha mãe, repetia a d. Dudu.” (p.109).

Esse é o momento em que se inflama em Alfredo o compromisso com a causa de Luciana. A princípio a história o comove, de modo que ele não consegue ficar alheio ao que ouviu da velha parteira. Porém, depois de saber quem era a verdadeira dona da casa e de tomar conhecimento sobre o acordo feito entre D. Dudu e os Boaventura para que ele ali pudesse ficar, achava menos justo ainda continuar a viver naquelas condições, enquanto a outra andava perdida: “No lugar da outra, aqui no Ginásio, isto que não, que a casa é dela. Do meu dever dizer-lhe: é tua e posso, só por um teu consentimento, atar a minha rede. Aqui perdoada e dona. Só assim é possível morar aqui sossegado” (109).

Horas depois, mais histórias sobre Luciana aparecem quando D. Dudu chega novamente com ar de novidades. Alfredo estava na companhia de Nini, sobrinha de D. Dudu:

Como se tivesse, aquele minuto, sabido a novidade, apanha o Alfredo no caminho do portão, cochichou-lhe: pois não correu que o tio dela, o nosso Coronel Brulino Amanajás Boaventura, havia mandado abrir uma cova num retiro da fazenda com cruz e as iniciais da caçula? Bonecas da menina, os cadernos de escola, o barrete de ouro, o romance de Paulo e Virgínia, a carta em que o pai dizia que a casa era dela, os vestidos, até aquele, que vestiu na derradeira vez que vem para o último dia da festa de Nazaré, olhando os fogos... ali sepultou. O pai teria feito isso tudo oculto, com a ajuda de um

vaqueiro de sua maior fiança. Que Graziela ao dar por falta dos teréns da irmã, irou-se: coisa nenhuma tinha de ir para aquela semelhante sujeita. (JURANDIR, 2009, p.117)

Tratava-se de detalhes do que houve na fazenda, após a saída de Luciana. O pai preparou uma cova para a própria filha, a fim de enterrar ali todos os seus pertences, tudo o que dizia respeito a ela. D. Dudu descobria as coisas secretamente e, nesse momento, ela revelava a Alfredo sua fonte: “E o maço de cartas?” (p.118), cochichou ela para ele. Eram cartas que vieram parar, sem querer, nas mãos de D. Dudu, mas que eram de certo alguém para o coronel Braulino. D. Dudu pediu total segredo e escondeu as cartas no travesseiro do quarto do casal. Esse era o segredo que D. Dudu escondia e era também o segredo do coronel.

Alfredo, já embaraçoso com tanta confusão, se pergunta agora por que havia de ter aceitado morar naquela casa, no lugar da ausente: “Vê-la de volta, vale muito mais que o meu ir e vir, cinco anos, como aluno do Liceu. [...] Perdoada e dona, isto será muito mais que as minhas humanidades” (p. 118-9). Essa declaração de Alfredo será levada bastante a sério por ele, uma vez que sua busca por Luciana passa a ser uma de suas prioridades. O Ginásio, até aquela primeira manhã, era o cumprimento de mais uma etapa rumo à ideia de um Alfredo estudado, culto, intelectualizado, parecido com o pai, o major Alberto. Sua ideia do projeto que havia traçado para si mesmo ia se modificando, já não pensava mais como antes. Eram suas próprias convicções que o guiavam e não mais a ideia pré-concebida do sentido de formação intelectual, inspirada pelo pai.

Alfredo queria escrever uma carta ao pai no chalé e pedir que ele intercedesse por Luciana, afinal era amigo do coronel Braulino e este sempre ouvia com muito respeito as palavras do Major Alberto Coimbra. Alfredo, agora, ao invés de pedir o Dicionário de Latim, pediria ao pai uma palavra em favor da Luciana. “Por que nunca se falou do assunto no chalé?” (p. 119), Alfredo pensava sobre o coronel Braulino: “Morria de vergonha? Vergonha tivesse mais de ter varrido a filha da fazenda. Setenta vezes sete, meu Barba do Imperador. Perdão? Luciana não pediu, não pedia, falou a velha parteira. E quem que tem que pedir?” (p. 120).

Na segunda parte do romance, juntamos como trechos de fragmentos de Luciana a vinda do coronel Braulino Boaventura para Belém. Ao chegar em frente à casa da José Pio, ele bate palmas, ninguém responde. Imediatamente, à lembrança vem: “Ela, na

fazenda, (como coisa que foi ontem!) lembrava-lhe: Mas não me deixe de pôr a campainha elétrica que lhe pedi, um botãozinho do lado de fora de se apertar, olhe-olhe que eu quero. Esqueceu-se. Tal pedido, de quem fez, agora nunca?” (p. 159). Era Luciana insistindo na sua existência, ainda que na memória do pai.

O coronel torce a maçaneta, sacode a porta, fazendo barulho para apagar da mente aquelas recordações, a dúvida, a voz dela, os seus passos na calçada. Ele queria entrar de pressa, para fugir. Ele podia entrar, tinha a chave no bolso:

Tinha de abrir com aquela chave, aqui no bolso, e agora na mão, queimando os dedos. Chave que deu a ela, a ele devolvida numa tira de papel assim escrito a lápis: “chave, só tenho a do cemitério”. Esta chave, custando a abrir, como esqueceu de enterrar também? Esquecimento, só? “Tome, mea filha, a casa pronta, a chave é sua, é a primeira a abrir, quando embarca?” (JURANDIR, 2009, p. 159)

Apesar daquele sepultamento simbólico e de insistir na falsa morte da filha, Lucina não estava enterrada na memória do coronel Braulino. Na casa, “entrou com a filha no braço, a Usina apitando, puxou do colete a corrente, olha o relógio, quinze minutos atrasado, o quarto de hora a mais na fazenda, a menos na cidade, os quinze minutos valendo quinze anos em que parecia trazer a filha” (p. 159), mas era sozinho que ele entrava. Na lembrança do pai, Luciana vivia:

Nunca, nunca viu a casa em pé; desta só o projeto; o andamento da obra, ela seguiu de longe, como a sua miragem. Ou sua sombra. Sabia a casa de cor, sem tirar o pé da balança da sela, o dia no campo, “papai, o alpendre”, papai, o gradil, papai o caramanchão”. Ela num galopeio sustancioso no lavrado, tudo da casa, de cor sabia. (JURANDIR, 2009, p. 159).

As cartas de Alfredo chegaram às mãos do coronel já em Belém: “O raio não foi um sinal?” está na primeira carta, a primeira. Sete, setenta vezes perdoar, vem na segunda. Na terceira: estou no lugar, nesta casa, que não é meu. Cuidado que o chão está é demais liso” (p.171). O coronel Braulino havia viajado a Belém para tratar de sua questã, não respondeu as três cartas, mas leu: “Foi o raio o sinal? E agora esse, fedendo a cueiro, aqui em casa, querendo advogar?” (p. 173). Alfredo desconfiou de que ele soubesse onde localizar a filha em Belém, mas, ao que tudo indicava, ele não sabia. Na angústia das incertezas, Alfredo ficava a pensar consigo mesmo por que Luciana não se defendeu com um não, por que não negou a acusação, não disse um “ai” a seu próprio favor. A mãe dela. D. Jovita, disse que a viu no tabocal, no escuro, e com essa visão,

com a sua verdade sobre os fatos, condenava a filha: “não vai que a imunda não pode ser vista por um homem” (p. 173). Alfredo, finalmente, tentou saber de D. Santa mais detalhes:

- E Luciana, me diga, d. Santa. Sei que a senhora sabe. Onde?
- Não sei, meu filho, já te disse mais de uma vez que não. Cuide, cuide é do seu estudo. Luciana é do mundo dela.
- Dela só, não, d. Santa. Meu também. Me diga. Me diga ao menos o rosto dela. A senhora bem que sabe. Que idade tem agora?
- Dela as feições até que se apagou de minha vista. Não. Não tem mais remédio. Não viste? Ela? Nasceu num mês de março. Que quem pegou ela fui até eu. Deve de andar pelos vinte um ou vinte e dois. Sombra dela os do fundo roubaram, foi. Não tem mais remédio.
- Fez bem não ter visto nada. E ela? Ela, então, já é o teu estudo? Te condoeste tanto assim, que é o teu estudo?
- É, sim. É. (JURANDIR, 2009, p. 188).

Alfredo preparou-se para dizer à velha parteira:

Oiça, d. Santa, oiça este que perdeu o sossego para o estudo. A desabençoada sem sombra atravessa a aula, salta da cara dos mestres, espia de dentro da carteira, é abrir o livro e das letras voa a imagem, não o rosto que não conheço, sombra, o raio, o tabocal, a nudez sangrando no celim, nas folhas da Bíblia, anônima num beco. Sem olhos sem boca, sem faces, rosto oco, na pupila do pai, visão da tia, oh moinho oh rio, oh Babilônia. Este lugar, que é dela, me queima. Na José Pio, estou em cima de uma família de fantasmas, os Juruemas, debaixo de uma família de coveiros, os Boaventuras. (JURANDIR, 2009, p. 189).

D. Santa, então, narra a Alfredo a história que deu origem à questã do coronel Braulino, para tocar em um assunto que interessaria a Alfredo: Havia uma parte da terra da fazenda dos Boaventura, onde corria o rio Jandiá, que secou. “O que lá morou e morreu e sobrou, quem adivinha? Luciana quis saber? A água que ali parou, coalhou” (p. 190). Luciana se agarrou àquele lugar, passava horas ali. “Aprende com as cobras’ disse a mãe chocando o cisma-cisma” (p. 190). Luciana andava a cavalo por aquela região, ao pôr do sol, “debandando guará e garça, como coisa que ia ali enterrar seus sonhos ou pedir um encanto. Contava que os peixes, bichos, dali moradores então que conheciam ela, com ela se entretiam” (p. 190). As irmãs a chamavam de doida, avisavam que um dia ela sumiria naquele lugar, sem dar lembranças. Luciana dava respostas que contrariavam mais ainda a fala das irmãs: respondeu que mergulhou com o cavalo por lá e, de lá, saíram os dois limpos e enxutos. A mãe de Luciana:

‘Esta não nasceu de mim, mas daquele aturiá’, resmungou a mãe. O certo é que a Jovita chega de cismar que emprenhou dum bicho lá do mangue, prenhez feita de longe e que botou no mundo a criatura. Cismação de Jovita moradeira de lago. Jovita, no que cismou, cisma feio, atravessado. (p. 190)

Luciana, que era muito distante das irmãs, passava horas pela beira do rio coalhado, como que desejasse um encantamento. “Está chamando o pai”, chegou da mãe dizer, logo fazendo cruz” (p. 190). Um dia, chega da terra baixa, tomada por semelhante sono, dizendo que a baixa havia ficado tão bonita da chuva. Fez-se o luar e a baixa virou rio de novo. Luciana disse que iria embora pelo rio Jandiá correndo. Ardia em febre quando falava, mas no outro dia estava boa. Nessa história contada por D. Santa é possível ler algo de maravilhoso em Luciana, como se ela tivesse mesmo algum encantamento. Talvez não fosse a toa a sua intimidade com os bichos, com a água do rio Jandiá, que fazia com que ela dedicasse horas do seu dia àquele lugar. O retorno das águas do rio que havia secado teria sido apenas parte de um ciclo da natureza? Luciana teria alguma coisa a ver com aquele acontecimento, já que vivia horas naquele lugar, admirando o fundo daquele rio coalhado? Alfredo queria saber do rapaz do tabocal. Que rapaz era? “Pra te dizer, não sei” (p. 190), respondeu a parteira. D. Santa só era convicta de que a história de que Luciana era gerada de bicho era uma maneira de a mãe esconder a maldição que lançou sobre a filha. Descontou na caçula o erro que foi dela. A velha acreditava mesmo era que a sobrinha tinha sido vítima da inveja: “Não sei mas me dá uma coceira cismar que a mea sobrinha foi flechada, um olho do fundo flechou ela no Jandiá, me perdoa a Nossa Senhora. Também as invejas flecham envenenado” (p. 192). Alfredo não desistia:

— E o rapaz no tabocal? Quem? A mãe não diz? Flecha da irmã?
 — Tu viste? Tu tiraste fotografia? Me dá uma testemunha. Ela ao menos abanou a cabeça confessando? A mãe? Só que fez foi arrancar a filha de dentro do escuro, escuro, mais escura que o escuro estava a Jovita atuada de uma fúria, conta no dedo o quanto bateu na filha mas bateu, já não batia no corpo mas lá dentro, querendo arrancar a alma como se arranca tripa de boi. Mas Luciana a alma arrolhou por dentro dela. Sangue coalhou no chão. A irmã?
 Calou-se. (JURANDIR, 2009, p. 192)

Sem testemunhas de que Luciana havia de fato cometido alguma falha e sem a confirmação dela própria sobre a veracidade do que a mãe a acusava, como poderia a parteira acreditar que Luciana era culpada, se só a mãe diz que viu? Como responder as perguntas de Alfredo? Tudo o que Alfredo conseguiu descobrir, todos os trechos da

história que conseguiu juntar eram suficientes para crescer nele um senso de justiça em prol de Luciana. Ele não conseguia ficar indiferente àquilo tudo e compactuar com aquela injustificada ausência da menina que ameaçava sua tranquilidade, sua paz com os estudos.

2. Em busca da ausente

As últimas palavras da narrativa de *Primeira manhã* apontam para uma decisão a ser tomada. Passados três dias do trote, Alfredo assiste às suas aulas, sai do Ginásio e, no caminho, vê passando próximo a ele uma velhinha. Ele se pergunta se não seria D. Santa:

Um segredo dela bem no ouvido, e sem mais palavra, no mesmo ar de confiança e pressa, a velhinha se despedia. Sozinho, na praça, puxa um fôlego. Era? E lá, tão perto, quem ia adivinhar, e desde quando, meu Deus? Vou sim, a pé, e devagar, devagar, “aproveite as pernas”, lhe dizia a prima Angélica. Quem vou ver e que vou eu dizer e ouvir? Como se fosse, desta vez, de vera, de vera, ouvir a primeira aula. (JURANDIR, 2009, p. 206-7).

Nesse momento da narrativa, quase que acontece para Alfredo o tão esperado momento, a revelação do paradeiro de Luciana. Informação que só D. Santa, talvez, pudesse ter. Falar com Luciana, ir vê-la, seria para Alfredo “como se fosse, desta vez, de vera, de vera, ouvir a primeira aula” (p. 207). Porém, ele percebe em seguida, que não passava da sua imaginação, impressão sua ter visto a velha parteira. Não era D. Santa, nem ninguém. Alfredo pensa: “A primeira aula? Sigo sem rumo ou vou na Ponte do Galo?” (p. 207). A resposta dessa pergunta, que fecha a narrativa do romance, é respondida quando lemos o título do romance seguinte.

A narrativa de *Ponte do Galo* inicia-se com Alfredo, em suas férias escolares, perto da família. Do fim da narrativa de *Primeira manhã* para o início de *Ponte do galo* passou-se quase um ano, ou melhor, o tempo que dura um ano letivo. Depois de tanto tempo longe de casa, voltar para o chalé era mergulhar em lembranças: a morte do irmão, as enchentes que cobriam os campos de Cachoeira, Irene, Felícia, Lucíola.

Alfredo agora olhava o rio. Feitos os exames de fim de ano, estava no Muaná, ‘mamãe passei, pregue a segunda divisa, segundo Ano’, dizia para ostentar, um momento esquecido de Luciana, e um pouco divertido senão amargo de tudo que não aprendeu ou desaprendeu no Ginásio. (JURANDIR, 1971, p. 5)

A primeira parte de *Ponte de galo* narra o período em que Alfredo passou em Cachoeira com a família, portanto, não obtemos muitas informações a respeito de Luciana, mas apenas sobre assuntos que Alfredo relaciona com ela. Um exemplo, é a visita que Alfredo resolve fazer à casa da falecida nhá Lucíola. Lá, Alfredo encontra a irmã dela, Dadá, agora doente, solitária e sem os cabelos.

Mas Dadá viverá, quanto mais sujo o pé, viverá. Dentro do baú, deve estar a Bíblia Protestante. Aqui entrou o pastor de Luciana, trazido pelo Salu. Aqui abriu o livro, Dadá ouvia como se ouvisse: chegou o teu, desesperada, te agarra no Bíblia. Vem o Didico: hereges em casa, não. Dadá pulou do banquinho: mas eu quero um marido! só faltou dizer, preferiu sair pelo corredor cantando. Virou os santos de cara para a parede, menos o São Expedito, devoção da falecida irmã, os ídolos abaixo, folheia a Bíblia. (JURANDIR, 1971, p. 19)

Alfredo se pergunta quantos anos separavam a história dos dois da história de Luciana. Saberá Dadá sobre Luciana? Por pouco então não se casou Dadá com o peregrino? Diziam que esse pastor em muito se parecia com Dr. Edmundo Menezes, noivo da falecida Lucíola, esta que morreu antes do casamento, assim como tantas outras moças em Cachoeira. Dr. Edmundo acabou virando lenda naquele lugar:

Em Cachoeira, a velha Marciana espalhava: montado desta vez na Bíblia, voltava o Dr. Edmundo, desta vez para levar Dadá. Não, não levou. Só lhe levou foi o cabelo. Fincada na solidão, com a velha casa caindo-lhe por cima, nem o Dr. Edmundo, na figura dum pastor, a tirava dali. (JURANDIR, 1971, p. 20)

Alfredo pensava no fado das moças de Cachoeiras, todas sem noivo, isso quando não morriam vestidas de branco. Alfredo pensou em procurar a velha Marciana que tudo sabia em Cachoeira, esta que “desencarna se não inventa coisas. Família dela é as visagens” (p. 21), pois parecia haver caído sobre Cachoeira a maldição dos Menezes. Alfredo se questionava se essas moças acreditavam nisso? “E por que morria tanta moça, vestidas de branco, como noivas? De tanto varrer o pé perderam o casamento? Alfredo queria ouvir as vivas, saber o que pensavam. Cada uma à espera do Dr. Edmundo? E que dirá a Bitá pelos sete noivados sepultada?” (p. 21) D. Amélia pedia para o filho deixar essas moças sossegadas:

— Em sossego? Em paz é que não estão. Onde mora a velha?
— Me andas tão, saído, muito do ousadioso, rapaz! Com a velha Marciana? Sabe o que ela tem escondido por lá? Sabe o que ela guarda? O café que ela vai te dar? Até onde tu com a tua abelhudice?

- Conversazinho só, mamãe. Café é que não tomo.
 — Que tanto indagar esse! Te mete com a velha, te mete! Alfredo de tão abelhudo redobrou: que então sabia a velha Marciana da menina, agora moça, aquela que nunca mais? Ou de Luciana? (JURANDIR, 1971, p. 21)

Ainda na casa de Dadá, toda aquela conversa, toda aquela ânsia de desfazer os enigmas, sem ele perceber, parecia ter um único motivo: “Estava aqui para visitar Dadá ou desatar-lhe o pano na cabeça, saber das relações dela com o pregador, tudo por causa de Luciana, esta de quem tomei o lugar na casa da José Pio e no Ginásio?” (p. 23).

Visitar toda aquela gente, aqueles lugares, ouvir as histórias era promover um encontro do passado com um presente conflituoso. Alfredo percebe isso ao reencontrar Salu, leitor e conhecedor de tantos romances, e que ajudou na educação daquele menino que corria com os carocinhos de tucumã nas mãos. Alfredo sentia-se embaraçado ao ver que agora Salu o olhava “que nem soldado diante do capitão” (p.28), afinal Salu não sabia o que o Ginásio tinha feito de Alfredo. Ele não era mais aquele menino de antes, agora pesava-lhe o Ginásio, o temor pela mãe, a busca de Luciana e bruscos receios de viver.

O Ginásio. Ou tudo era porque, quase a caminho de obsessão, Luciana, a seu lado, lhe dizia: “Não te envergonhas que eu não esteja aqui e mores em meu lugar na minha casa? Largando a pele, fazendo sangue, me fecharam no quarto, me ouviram? De mim só queriam a culpa confessada. E foi? Sabias? Tens de mim ou deles qualquer certeza? Será que se deu no tabocal aquilo que a mãe viu? Pedi o Ginásio, me deram uma porta da vida na Padre Prudêncio”. Assim a seu lado lhe fala Luciana. (JURANDIR, 1971, p. 28)

Luciana nunca sai de seus pensamentos. Alfredo procura saber com a mãe sobre as cartas que enviou ao pai, perguntando sobre Luciana, pedindo que intercedesse por ela:

- Mamãe, e as minhas cartas? Que disse o papai?
 — Só quem não te conhece... Tu... Teu pai não se mete naquela questão. Também não é do teu bico. Quem te parafusou a cabeça?
 — O estar lá na José Pio, mamãe. Me diga a senhora o que sabe, o que pensa. A mãe, acenando para o lado do quarto onde o Major dormia, cochichou:
 — Pra que que tem poço?
 — Poço?
 Fez sinal que ele baixasse a voz:
 — Sim, poço, seu fedorento de maracujá. Ao menos uma cuia d’água na cabeça ao pé do poço, agora mesmo, axi... Vai, espera, toma toalha, toma sabão... Te esfrega com sabugo de milho, seu emaracujado.
 Enfeitiçado, queria ela dizer? Nos olhos da mãe, um temor por baixo da censura; [...] Quis apanhar a mão dela, se sentia tão impuro quanto feliz. Em tal instante, usar Luciana, a morte do gato ou da Maninha, só era para disfarçar a perturbação, unicamente esconder-se. É verdade que a mãe também se escondia, disfarçava.
 — No aparador te deixei um pires de canjica. Teu pai falou.

— Falou? Das cartas?

— Falou mas de tí aí na rua, só rua, só rua. (JURANDIR, 1971, p. 50-1)

Dona Amélia não tem o menor interesse que o filho se envolva na questão. Alfredo, passados alguns dias, decide-se por voltar para Belém, sem que seja para a casa do “Delabençoe”, o coronel Braulino: “Mamãe volto hoje. Mas pra casa do Delabençoe, não. (p. 89). D. Amélia alegou que o filho estava fugindo, ainda não era tempo de voltar e a mesada só sairia no fim do mês. O filho rebate, fazendo-a lembrar-se do dia em que ela fugiu do hospital em Belém, sem que ninguém soubesse, nem mesmo ele. Doía em Alfredo o silêncio da mãe, que não contava os próprios problemas para o filho. Alfredo se arrepende, então, de tê-la feito se lembrar:

Não devia ter indagado do hospital. A mãe chega a Belém, entra e foge do hospital, erra pelas ruas, some-se sem uma explicação, até hoje. Será que desde a cena antiga, nas ilhas, com o tio, apanhando, muda, e a ouvir gritos, trancou a alma? “O pai, ordinária! Diz o pai! Quem?” Com o filho afogado, também se foi a resposta, a verdade. O cantar da mãe, naquela noite de São Marçal, nada mais era senão chamando o filho que a maré levou (JURANDIR, 1971, p. 90)

O arrependimento de Alfredo veio junto com a lembrança de D. Amélia, pega pelo irmão Antônio, aos gritos, quando foi descoberta a sua gravidez do primeiro filho, que mais tarde morreu afogado. Essa lembrança das agressões do tio contra a mãe é evocada por Alfredo em *Primeira manhã* também, quando este ouviu a história de Luciana: a mãe “que podia também ter sido arrancada do tabocal pelo irmão Antonio, tal qual Luciana neste primeiro dia de Ginásio” (JURANDIR, 2009, p. 34). A relação feita por Alfredo mostra que ele enxergou naquele momento duas mulheres silenciadas, mudas em seu castigo, por motivo semelhante, ainda que Luciana não tenha engravidado, mas por culpas parecidas. O primeiro filho de D. Amélia não tinha pai, a resposta para a pergunta do irmão Antonio se foi junto com a água que levou o filho afogado, porque D. Amélia nunca falou quem era o pai. Alfredo se incomodava com o silêncio de sua mãe em relação às suas perguntas; sua mãe que não lhe revelava seus pavores, seus medos, talvez tenha ficado muda, de alma trancada ao ouvir os gritos do irmão, ao ter apanhado como apanhou; história muito semelhante à de Luciana. D. Amélia pede que Alfredo aguarde, pelo menos a venda do porco, para que ele leve o dinheiro na viagem:

— Não, não se incomode, engorde mais o porco. Ali na casa do Delabêncoe é que não posso mais. Que fizeram da moça? Que fim deram dela? E aqui em Cachoeira o Capitão esporeando gente, de botas dentro d'água? E tudo o mais que sei deixei de saber, que soube, não soube, que nem lhe posso contar. (JURANDIR, 1971, p. 90)

Em meio ao diálogo com a mãe sobre os assuntos que o incomodam, Luciana é mencionada novamente:

“Mas não podemos conversar um pouco?” quis ele dizer e disse:
 — A senhora chegou mesmo a conhecer a Luciana?
 — Me deixa primeiro espiar essa tua cabeça...
 Alfredo esquivou-se, temendo fugir num safanão, vendo-se, ou menino, ou mandado pela mãe para os botijões do boticário, dosando calomelano e sal amargo.
 — Dá cá a cabeça, menino. Quem sabe um piolho, não? Um, podes ter pegado, algum, com teus novos conhecimentos por aí. Tamanho rapaz com lêndeas. Então, naquela noite, nem um maracujá pra mim, não? Tu! (JURANDIR, 1971, p. 93)

De nada adiantava tocar no assunto, porque ela desconversava. Pedia que ele lhe contasse do Ginásio e Alfredo falou-lhe tudo, menos do trote, do autoritarismo dos professores, para que ela se sentisse orgulhosa de ser mãe de ginásiano. Depois disso, nenhuma palavra sobre Luciana. Até o dia de sua viagem, Alfredo tem contato com os problemas em Cachoeira gerados pelo autoritarismo dos Menezes. Mais ódio sentiu ainda, quando soube que Edgar Menezes falou mal de sua mãe, “que o mal do seu Alberto era ter no chalé aquela preta” (p. 118). Enraivecido, às vésperas da sua partida, ele brandia: “Eu, doutor, varria os Menezes? O diploma limpava o rio e o campo? Me respondam. [...] Ao menos não meta a mão na água do rio, Capitão, evite tocar no rio, evite falar desta mãe. Mas tudo aqui corre o risco de ser tocado pela mão do Menezes” (p.119).

A segunda parte da narrativa de *Ponte do Galo*, já em Belém, inicia-se com D. Brasileira, personagem que aparece de maneira breve na segunda parte de *Primeira manhã*. D. Brasileira mora também na José Pio e nutre uma admiração por Alfredo que é o único estudante ginásiano da rua. Em relação a ela, Alfredo não tem muita confiança porque a conversa dela, deixa sempre a impressão de quem quer descobrir ou saber informações. D. Brasileira é contrabandista, mora nos altos de uma construção, onde embaixo, fica uma taberna. De dia é taberneira, à noite o trabalho é outro. No romance é feita a menção ao mirante da contrabandista, a sua janela de onde tem vista privilegiada para a chegada da mercadoria pelo porto: “Será que tem subterrâneo entre a taberna e o

ponto, seja Reduto, Romariz ou Curro Velho, onde desembarca a carga clandestina? E que caminhos há entre a Corte da Justiça e o mirante da D. Brasileira?” (p. 121). O fato é que D. Brasileira é muito bem relacionada, assiste às audiências no Foro e mantém contato com os advogados, “perfuma as audiências, escuta o júri, senta nas galerias do Conselho Municipal, íntima de todo o poder legislativo estadual” (p. 122).

D. Brasileira vê Alfredo passar e começa a lhe falar do seu interesse pelas leis, fala da sua familiaridade com os textos jurídicos que o escrivão do Foro lhe confia e vai dizendo ao ginasiano:

Pensa que já não enfiei olho naquele, bote o tamanho, auto da Questã dos nossos correlegionário, o nosso Coronel Barba do Imperador? Quando que desata a tal querela? De quanta perna é o nó? Quando dão por demarcado definitivo a demarcação das terras? Mas a Questã, meu filho, me permita que vos diga, é a da filha dele. Depena a menina, enjeita a criatura, larga a filha no deus dará? Questã da moça, sim. Por isso questiona-se. (JURNADIR, 1971, p. 122-3)

D. Brasileira então já conhecia a questã do coronel Braulino, assim como a história da caçula. Fazia juízo contra a decisão do homem de valorizar tanto suas propriedades, suas terras a ponto de esquecer a filha perdida, entregue à própria sorte. Ela continua: “Propriedade dele, demarcada por ele e a velha dele, gerada do sangue dele e da tapuia braba, o verdadeiro é a filha que virou de todos, ou estou metendo o bico?” (p. 123). Reforçando o seu posicionamento, D. Brasileira diz que é por essa propriedade, a filha, é que o coronel deveria empenhar a sua alma, prevendo que, no final das contas, vão se acabar os bois nas mãos do advogado e nada mais vai sobrar. “Sim, há de ganhar, quando só lhe restar o dia e a noite, com a caçulinha — livrai ela, bom Deus — servindo de estudo na Santa Casa, retalhada pelos acadêmicos” (p. 123). Após essas declarações, baseadas em seu senso de justiça, D. Brasileira aconselha Alfredo a estudar para ser advogado, deseja estar viva para presenciar a sua colação de grau e se coloca à disposição dele para que ele possa, futuramente, abrir seu escritório. Finalmente, como se adivinhasse a busca que Alfredo empreendia por Luciana, ela pergunta se nunca passou pela cabeça dele onde poderia andar a princesinha.

— Princesinha?

— A caçula do Imperador? Que isso dói, dói. Dói, sim. Doer, dói.

Alfredo relutava, atraído, escabreado. Com semelhante taberneira, não. E tinindo por dentro: era? Ela sabia? Valia a pena escutar, escutar, até que aquela corda solta deixasse escapar o endereço, a pista...

— Uma coisa que eu, não por ruindade nem por má abelhudice, queria saber. Sei que a sua curiosidade é igualzinha. Ou mais? Muito mais?

Beijo da taberneira engrossou, o olhar alcovitava, o rosto crespo, o temperinho de goela, mãos em bandeja. A moura lhe oferecia a errante? Lhe dizia: “tu querendo, te levo aonde?” (JURANDIR, 1971, p. 123-4)

D. Brasileira podia não saber o endereço de Luciana, mas sabia outro dado confidencial sobre a família Boaventura, aquilo que D. Dudu quase contou a Alfredo, mas achou melhor omitir. O coronel Braulino Boaventura tinha uma amante em Belém, era a tal culpa no cartório a que se referia D. Dudu em *Primeira manhã*:

Cada um sabe onde é a sua postema, que isto de honra é mais conforme da boca pra fora, só se escreve nos documentos. Mas a desonra, na desonrada, sangra sempre mais. Só estou é o pai dela. Muito que bem, vamos e viemos, o pai dela, que bela barba! Uma barba da antigüidade, uma lã de carneiro, tão da respeitosa, cada fio um pergaminho. Mas se meta, faz favor, debaixo do pano preto de sua máquina fotográfica e me tire uma chapa do senhor de respeito e posição e descubra atrás da barba aquela tetéia que ele tem, de casa montada, garrafa de leite na porta e pão que o padeiro deixa na janela. Pendurada na barba do respeitoso, a Geralda da Tito Franco, uma curiboquinha que cansei de ver amanhece anoitece no curral do Boi pelo São João (JURANDIR, 1971, p. 124)

D. Brasileira tem mais informação da vida do coronel Braulino do que Alfredo poderia imaginar. Ela conta toda a história que sabe, a fim de desmascarar a expressão honrada do coronel Delabença, que sustenta uma barba, como quem sustenta a sua moral e seus bons costumes. O “barba do imperador” anda envolvido com uma mulher que, segundo D. Brasileira, antes vivia das sobras do mercado, andava “coçando os cotovelos” (p. 124) e que, hoje, vai de carro ao comércio e come filé todos os dias. Descontente, D. Brasileira continua: “O filé, o senhor de respeito não tirou da filha? Que uma boa quantidade de boi a filha ter tem, por lei, me mostre o parágrafo que diz o contrário?” (p. 124). Mais inconformada com a postura do coronel em relação à filha, ela interpela Alfredo:

Ao menos mande saber, peça uma informação, procure a polícia, sobre a filha dele comendo bucho de viração nas Voltas da Tripa que esta cidade tanto tem. O senhor que começa a vida, e estuda, ao menos me desdiga, mas me responda, quanto dá por aquela barba? E vá contando os passos da filha dele pela noite, calcule e escreva os algarismos. (JURANDIR, 1971, p. 125)

Alfredo ainda se demorou um pouco na taberna de D. Brasileira, esperando que ela lhe contasse o que tanto queria saber. De tudo o que disse a ele sobre o coronel

Braulino, D. Brasileira pediu total discrição, pediu sua palavra de que não contaria a ninguém. Alfredo sentia uma “confusa, gulosa esperança. Ou recusava a confiança, por não crer no que ia ouvir? Temia, um temor culpado. Aquele ‘Ou mais? Muito mais?’ da moura gerava nele uma ansiedade torva, contaminava-o. Ia ouvir o endereço para ajudar a deserdada ou deserdá-la mais ainda?” (p. 125). Alfredo temia ouvir algo desagradável sobre o destino de Luciana, mas seja lá qual fosse esse destino ele não era mencionado. Se conjecturarmos acerca desse temível destino, o que deserdaria Luciana ainda mais? Muito provavelmente a possibilidade de ter caído na prostituição, já que estava perdida e solta na cidade.

Alfredo continuou alguns instantes a mais na taberna de D. Brasileira, envolvido por aquele tom da conversa dela. O mais que ela lhe falou foi do dia em que ela encontrou o coronel Braulino bem vestido e que este a tratou como “senhora”, “dona”. Alfredo percebia que D. Brasileira queria se exhibir: “via nos olhos dela o tanto querer gabar-se, a lisonjeira compostura pelo pescoço, pela blusa abotoada, descia subia o bracelete. A taberna cheirava a lenha verde” (p. 126). Se ela, como se diz, cheirava a lenha verde, era porque não tinha informação relevante para dar, não adiantava investir na conversa com ela. D. Brasileira era mais uma curiosa do que uma fonte de dados para Alfredo. Isso fica visível, quando ela comenta com Alfredo o que disse ao coronel:

Eu nem me mexia. Eu primeiro, pra cortar conversa assim de mão na cara, quis mentir: olhe, Coronel, que eu vi a sua filha. Mas, valha a franqueza, eu queria medir o comprimento da conversa, quantas voltas dava, quantos nós desmanchava o tão cerimonioso. Então quando ele parou, tão ar de sr. presidente, me mexi, até que muito enfiada por fora, por dentro, me vissem por dentro, o meu tanto rir: Mas, Coronel, por favor não se ofenda, desculpe lhe indagar, não é de minha conta, que eu sei. Além dos meus compromissos, e a D. Geralda lá da Tito Franco? E a sua senhora? Tem o deferimento de sua senhora? Que bicho viu nos meus olhos, na minha voz, não sei, o velho selou a boca, passou a barba pela palma da mão. (JURANDIR, 1971, p. 126-7).

Na primeira oportunidade, Alfredo se despede da taberneira, para se afastar do local. Deseja tomar um banho para se desfazer daquele momento com a taberneira, da fala dela “para limpar-se do orgulho indigno, o dele, da reles soberbia e ao mesmo tempo daquela intimidade com a taberneira, os dois contra o velho que me cede a casa... A casa! De Luciana, isto sim. A casa! Pois de tudo isso que se sabia do barba de bode? Ou a moura inventava?” (p. 127). Alfredo agradava-se do modo como D. Brasileira o tratava, dando certa importância e destaque a ele, contudo, ele sabia que isso não era o suficiente para dar crédito ao que ela dizia. Principalmente, porque as netas de D. Santa

passavam pelo balcão da taberneira e seguiam sempre o rumo do porto, viviam na rua. Havia uma desconfiança de que D. Brasiliana influenciava aquelas meninas:

Mas podia se fiar nela? Quem sabe não indicou à errante os tais rios? Leis, queria estudar a ludibriosa. Alta do pé da vala. Até onde passaste a conversa nas duas netas, por tua mão levadas? Bastara um repente as netas ao teu balcão e dali saíam naquele rumo? Razão tinham os maridos em proibir suas mulheres e filhas de pisar na venda. D. Brasilina, vá ver, disfarçava uma aversão à família Boaventura, um propósito de ganhar a mercearia no Pinheiro, com os fundos para o rio, à feição do contrabando? Ou puxava conversa para saber mais da família, esmiuçar, ganhar o atalho que a levasse até ao calcanhar de Luciana. (JURANDIR, 1971, p. 128)

Nas próximas páginas são narradas, as peripécias das netas Ana e Dalila, que D. Santa tanto protege, fazendo vista grossa em relação ao comportamento das duas. Avançando mais em busca de informações sobre Luciana, temos Alfredo comunicando a D. Dudu que irá morar em outro lugar, na Rui Barbosa ou no Palácio das Musas. D. Dudu rebate “Mas tu mesmo não disse que lá na Rui Barbosa lá é um ovo que teus primos mal se acomodam?” (p. 146). Alfredo: “Então me mudo com vossa senhoria pro Curro” (p. 146), isso tudo para não ter mais que continuar a morar na casa de Luciana. Mas D. Dudu emenda a pergunta:

— Ovo o Palácio das Musas?
 — Pagas com vento o aluguel? Podes? Menino, tuas nuvens com um sopro vão-se.
 — No Palácio das Musas, mora o vidente, mora o comedor de fogo, mora o velho palhaço, mora o consertador de piano, mora paralítica uma velha trapezista e senhora cega que dá passe e água fluida.
 — Me disseram que lá a porquidão é tanta por todo o sobrado!
 — Tem muita janela, muita poeira, quartos vagando, a dona da casa cria picota e pássaro. Vou morar no sótão. É perto do Ginásio.
 — Sair daqui só com ordem da tua mãe, tem paciência, que foi com ordem dela que te recebi. Se e por tua cabeça, cabeçudo, a cabeçada é tua. Que contas vou dar de ti pra tua mãe, lá bem sossegada, sabendo que estás comigo sem desvalia? É por ter trancado a porta da rua? Queres a chave da porta? Amanhã é tua tarde de francês, te aprecia, menino. Que caba te ferrou? Que passarinho verde foi? Me andas tão alheio! (JURANDIR, 1971, p. 146)

D. Dudu, chamando Alfredo de desassossegado, não leva a sério a sua decisão e tenta convencê-lo a ficar ali, estudando, conforme a mãe dele confiou que ficasse. Alfredo observava D. Dudu, estudando-a em sua expressão:

frieza e intolerância com as duas sobrinhas, calor dissimulado e secreto interesse por ele, surda mas respeitosa oposição à mãe dela no empenho de separá-la das duas netas. No caso de Luciana, não fede nem cheira, embora

não admita a conduta da fugitiva, não pelo ato que praticou ou deixou de praticar mas pela inteira Luciana, modos dela, maligna formosura, nariz torcido para as primas e para o trabalho de costura no tempo tão pouco, em que esteve com elas. Ia tolerando, ou melhor, zombava, a dureza da família Boaventura. E consentia ficar ali na casa de Luciana, em atenção ao estudante. Não guardava a casa mas o filho que lhe confiaram. (JURANDIR, 1971, p. 146-7).

Alfredo queria era perguntar mais uma vez sobre aquela por quem procurava, essa que era a sua razão de não suportar mais morar na casa da José Pio. Quem sabe naquela sua insistência com D. Dudu pudesse conseguir localizar Luciana. Alfredo disse a D. Dudu que, para ele, Luciana não era culpada daquilo que a acusavam:

— D. Dudu, vamos, me diga, ninguém, ninguém, então, nos dá notícia da desaparecida? Ninguém? Sendo ela a dona desta casa... Mais castigada que aqueles dois filhos do cego amarrados no cavalo. Moro aqui é de intruso, estou no lugar alheio. Por que as pessoas velhas não perdoam? E olhe, D. Dudu, suspeito que o que sucedeu não sucedeu...

— Estamos num assunto, me saís com outro. Não descubro o entendimento. D. Dudu apanhou a almotolia, azeitou a máquina. E de repente, com a almotolia em punho, num ar de desafio:

— Desde quando conheces a índole de uma mulher? Me diz! Que tu sabes da índole? Tira do teu Ginásio e me traz a resposta, cavalheiro. (JURANDIR, 1971, p. 147).

Alfredo dividia a atenção entre a conversa com D. Dudu, que nunca lhe dizia mais nada além do que ele já sabia sobre Luciana, e a necessidade que sentia de acompanhar D. Santa nos seus trajetos rumo aos partos: “Teve de ir no Igarapé das Almas acompanhar a velha parteira que vai pegar criança num toldo ou atrás do depósito de carvão” (p.148). Mas D. Santa não queria sua companhia, ela, talvez, fosse mais uma vez atrás das netas: “Alfredo espera um pouco. Será que a avó vai atrás das netas até na ilha das Onças?” (p.148). D. Santa não gostava de dar motivos para que pensassem mal de suas netas, um mal que todos sabiam, inclusive ela, mas não reconhecia. Alfredo, já no Igarapé das Almas, depois de andar aquele subúrbio à noite, atravessar a Ponte do Galo, pensava:

Sem encontrar Luciana, que me enxota desta casa, agüento o Liceu? Toda a cidade aos meus pés, Entroncamento, Una, Guamá, mata do Murutucu, ninguém sabendo de Luciana. Fujo. Deixo no pátio imundo ou nesta busca aquela viagem o barco a partir-se no quebra-pote debaixo da trovoadas — a mãe atravessando a baía, sabia lá que sêde ou poço oculto ou a sua ressurreição, por trazer o filho para a cidade, para a cidade, ‘nada como saber, meu filho’, dizia o olhar dela, toda a verdade é o seu saber, sim tal qual a

folha do lilás. Não era o barco que se partia, era o chalé, partido pelo mesmo raio que abriu a porta à Luciana. (JURANDIR, 1971, p. 150)

É complexa a dimensão do significado que tem para Alfredo alcançar Luciana; não encontrá-la era deixar para trás a viagem que o trouxe a Belém, era partir o sonho da mãe de vê-lo na cidade estudando, pois, naquela ida para a cidade, D. Amélia via a sua ressurreição do poço oculto onde perdeu o primeiro filho afogado. Olhando para a Ponte do galo, Alfredo se pergunta: “A ponte, passo? Por causa de Luciana, todos culpados, ou toda a culpa deles carrego eu?” (p. 150). Alfredo, passando próximo ao pé de uma cerca, vê um boi preso a uma carroça. Ele então pergunta o que aqueles olhos do boi veem, com toda aquela paciência acumulada do animal sob o couro encharcado da noite de chuva. Alfredo deseja que aqueles olhos testemunhem se D. Santa foi mesmo fazer um parto ou se seguiu em busca das netas. Em suas andanças pela cidade, Alfredo via Belém cobrir-se por uma infestação de tucanos e, assim, procurava enxergar Luciana por todas as partes:

Debaixo de semelhante cardume no ar, tucano nascendo do folharal do Marco e da Pedreira, manga virando tucano, um peso sobre os açazeiros assustados, bico nos trens, papo nos bondes, coalharam o telhado do Palacete Pinho, nem por isso, Luciana apareceu. Devia ter aparecido à janela, a mão em pala, a se cobrir de tucano e perdão, que perdão talvez quisesse, sim, não da família mas de si mesma. (JURANDIR, 1971, p. 151).

A busca de Luciana se liga às andanças de Alfredo pelo subúrbio de Belém. Ele sente a ausência dela tomar conta da sua vida, como algo que não termina, por outro lado, essa ausência é presença na José Pio, o que faz com que ele jamais a esqueça. Uma presença que é dona da casa, que coloca Alfredo em sua posição de inquilino sem consentimento da dona. Luciana é a presença que ficou ausente do Ginásio para se tornar sombra no mundo.

Tudo teve fim. Menos Luciana, nunca aparece, sempre presente na José Pio. A ausência dela é cada vez mais dona desta casa, em volta do inquilino que só entra pela porta dos fundos. Quando chega ao Liceu, no lugar dele é a excluída, crua, nua, esfolada da surra, debaixo do tabocal, perdida a sombra no mundo. Este escurecimento na rua e aqui por dentro é dos olhos desse boi mocho? (JURANDIR, 1971, p. 151)

Depois de algum tempo na rua refletindo sobre sua vida, Alfredo pega o bonde do Curro Velho às 23 horas, bonde “repleto de sono e esfalfados. Menos este, insone,

infatigável, descendo na José Pio” (p. 156). Alfredo caminha pela calçada da taberneira, espiando, esperando, talvez, a errante bater na porta de D. Brasileira, “isto aqui não é dos rios, não é da Babilônia?” (p. 157) se pergunta Alfredo. Ao invés de seguir para casa, Alfredo para e ronda a taberna, imaginando também estar ali o *sportman* que, tendo estudado na Inglaterra, voltou e fundou o Aston Vila Football Club, ali próximo. Alfredo pensou em bater na porta da taberneira, com a desculpa de pedir emprestado o Conde de Monte Cristo. “Se de repente a moura desdobra, como uma escada, até aqui embaixo, o seu cabelo? Pelo cabelo desceria o *sportman*, sapatos brancos na mão, com uma garrafa de conhaque francês” (p. 157). Alfredo, então, obstinado, pisa mais forte no chão, a fim de produzir barulho e “dela escorrendo pela parede o cochicho: — Feito guarda-noturno? Patrulhando? Deu ladrão?” (p. 158).

Daí em diante acontece uma situação bem curiosa. Depois de ouvir aquela voz, Alfredo disfarça, finge que não ouviu. “Não tarda vem descendo da janelita um cabo grosso de navio, com certeza preso lá dentro a uma pesada caixa de conhaque e champanha. O cabo espichou, roçou-lhe a perneira” (p. 158). Ao olhar para a janela, Alfredo vê o gesto, uma mão que sacudia o cabo e o aceno que o chamava. “Nisto a pancada d’água, Alfredo agarrou-se aos cabos e subiu como uma âncora” (p. 158). Depois que ele sobe, não é narrado o que acontece quando ele chega ao andar de cima da taberneira, só se sabe, nas páginas 163 e 164 que ele descobre toda a mercadoria contrabandeada. A narrativa segue para uma outra subida que Alfredo realizou, desta vez, no prédio da penitenciária: “Também subiu a Penitenciária. Subiu urgente: de uma janela, lá em cima, da Penitenciária ficava sempre aquela mulher olhando para a casa do Coronel Braulino, tardes” (p. 158). Era sempre na janela aquele vulto de mulher todas as tardes olhando para a casa, “vá ver fazia dos seus olhos um vidro de aumento” (p. 158). Alfredo dirigiu-se à penitenciária para descobrir que mulher era. Enquanto subia os lances de escada, Alfredo percebia que “o sombrio esqueleto da obra abrigava uma gente que se escondia nos cubículos” (p. 159). Pensava, “aqui também moram ladrões? Ou profetas? Será uma ladra espiando ou a moça da Babilônia virou ladra?” (p. 159).

Alfredo descobre ali Bina, aquela que passava toda tarde pela José Pio, usando vestidos muito justos, cheia de enfeites e “de rosto tão feia ou mais, por sem dentes, tão feia que chegava a bonita pela perfeição da feiúra” (p. 159). Bina passava sempre de “bico virado contra a Zuzu” (159), uma pobre moça que morava com a mãe e o irmão embaixo de uma jaqueira. Agora, diante de Alfredo, Bina não podia esconder o rosto de tanta vergonha, encontrada maltrapilha, quando gostava de aparentar que morava numa

das três casas altas da Rua do Curro Velho. Cela sobre cela, Alfredo continuou a andar pelo prédio até que parou à porta do cubículo escancarado:

de costas, numa sombra, olhando à janela, a mulher da tarde. Aqui a um passo dela, Alfredo num descompasso, mas eu aqui por quê? como explicar? Limpa a goela e a razão, crer que é uma prisioneira olhando pelas grades de sua solidão e ausência, e tudo depois de ter surpreendido e humilhado a feia apanhada na feiúra em cheio, tal qual? Vai humilhar esta outra, em dupla dura ofensa? Se ao menos ela se virasse, muito que bem, se não fosse ela? Era? De costas, à janela, a desconhecida não se mexia, rígida, petrificada na contemplação da casa ali embaixo, na José Pio, de lustre, sacada e vidraças no sol. Acreditou que era, a que procurava, aquela do raio, a errante dos rios, e não quer vê-la, como identificá-la se nunca a viu, como indagar sem indagação maligna? “Tome que é a de sua casa, vá, que é sua”, gaguejou, atirando-lhe a chave, fugiu. (JURANDIR, 1971, p. 159)

Alfredo acreditou que a mulher que contemplava a casa da José Pio todas as tardes era Luciana. Como não conhecia o rosto daquela que tanto procurava, não podia dizer se a mulher que se encontrava na cela, de costas para ele, era ela. Para saber, teria que perguntar. Não perguntou. Simplesmente, atirou a chave, informando-lhe que era de sua casa. Da José Pio, Alfredo ainda voltou a olhar para a janela da penitenciária, de onde a mulher sempre aparecia, mas ela sumiu. Ele, satisfeito, não se arrependeu do gesto que teve com aquela mulher, independentemente de ser ou não ser Luciana, a chave foi entregue. Ele passou a esperar, então, pela visita dela. Numa noite:

D. Dudu, costurando, parou na meia-noite. Apaga o seu candeeiro, não usa a luz elétrica dos parentes. Fez-se pela casa uma escuridão um silêncio uma expectativa, Alfredo percebeu um ruído de porta abrindo, a casa estremece, sim, alguém dá volta à chave, o andar de pé nu, sim, entra, chega na sala, como se a visitante entrasse montada macio no seu alazão, pelo ombro a baeta vermelha, tocando aqueles seus bois virados em mobília, adornos, lustros e residência. Ou ladrão? Ou pode que a D. Dudu se levante? E aqui no quarto, escutava, escutando, um tal espanto uma tal certeza em que mergulhava fundo o repente de correr a abraçá-la ou quem sabe dizer-lhe: me caso contigo, e então? Continuou a seguir aquele passo pela alcova. Abria o guarda-roupa? A janela? Acendia a sala? Dava a festa do aniversário? Ou a embalar-se, caçula restituída em torno das colegas do Ginásio, no dia dos preparatórios? Agora escutava sem crer sem averiguar certo de que a suposição valia mais. Num instante tornou o silêncio, a casa esvaziou-se. Saiu feito ar ou sono, no ar deu volta à chave mais em si mesma que na porta, e aqui no quarto revolvendo-me o peito, fechando-me algo para sempre. (JURANDIR, 1971, p. 160)

Se a suposição valia mais, não interessava tirar à prova quem realmente havia entrado na casa naquela noite, muito mais valia para Alfredo acreditar que foi ela. Aquela sensação que experimentava dava-lhe o sentimento de dever cumprido, de algo

que se resolveu dentro dele mesmo. Alfredo retornou à sua rede, para nada saber, para nada averiguar seja lá o que tivesse ocorrido naqueles instantes em que a casa foi preenchida por aquela visita, por aquela presença.

A visitante recuperou a casa, levou-a, não só o lustre, o seu aniversário na sala, a campainha na porta mas o Ginásio que pediu, a cidade que lhe foi negada, tudo levou por ser dela. Restava agora este vazio, sobretudo dentro dele, aqui no peito, acumulado, com as larvas da noite. (JURANDIR, 1971, p. 161)

Na manhã seguinte, Alfredo averiguou se havia sumido alguma coisa e tudo estava intacto e em ordem, conforme o gosto de Graziela. Não era confortável para Alfredo observar se algo havia desaparecido, afinal estava defendendo a casa do quê, de quem? Parecia mesquinha aquela averiguação.

Neste intruso, neste usurpador, sim, ficava funda a marca dos pés da enxotada e da vingadora, quebrando dentro dele as coisas aqui da varanda, alcova e sala, intactas e que talvez a um sopro virassem pó para crestar a barba do pai dela, as iras da mãe e a boca da irmã, a Graziela, essa irmã sempre ávida, a recolher esta casa no bolso da saia como um resto de comida, um resto de troco e dos encantos que vivia cobrando de Luciana. E em todos esses restos também ele, Alfredo, nesta sala destruída. (JURANDIR, 1971, p. 161)

A narrativa de *Ponte do galo* finaliza com Alfredo e Esmeia pegos desprevenidos pela chegada repentina da família Boaventura. Alfredo, por um pedido de Esmeia: “Me dá? Me dá a esmolinha de entrar, só ver, sair?” (p. 173), permite que ela mate sua curiosidade de conhecer a casa que vive de janelas e portas fechadas (ordem de Graziela). Esmeia desfila pela casa, senta-se nas cadeiras, olha-se no espelho, põe o chapéu na cabeça, coloca sobre si um vestido de tule, até que:

abriam a porta da rua, alguém chegava, sim, entravam, estão no corredor, as malas no corredor, os dois ladrões correram para a janela, ninguém na calçada, já todos tinham entrado, era a família? e os dois saltam, a moça jasmineiro adentro e Alfredo a espiar pelo portão de ferro, luz na varanda, luz na cozinha e aqui fora mais se assustou com esta voz, escura:

— Botaram vocês dois pela janela?

— Ana...

Ana recuou num salto, cruzando os braços:

— Pela janela? Foi? A família?

Cuspiu no passeio da família sumindo-se pela beirada onde gaiolas do Amazonas apodrecem e a velha barca de além-mar, agora na lama, recebe os seus primeiros moradores. (JURANDIR, 1971, p. 174-5)

Para piorar as condições, Ana, uma das netas da parteira, viu os dois saltarem pela janela, assim que a família Boaventura chegou. Se a família não descobrisse o que acabava de acontecer, Ana contaria. A continuação da história, exatamente desse ponto em que termina em *Ponte do galo*, está no próximo romance, *Os habitantes*. Trata-se do único romance da série *Extremo Norte* que começa do ponto em que termina o anterior. Entre o final de um e o começo do outro, o tempo da história é algo em torno de minutos.

3. A caçula engolida pela cidade

Se *Os habitantes* é o único romance da série cuja história começa exatamente do ponto em que termina a história do romance anterior, é possível dizer que se trata, também, do único romance cujo título evidencia pessoas como o centro temático. Basta atentar para todos os títulos dos romances da série *Extremo Norte* de Dalcídio Jurandir: *Marajó*, *Três casas e um rio*, *Belém do Grão Pará*, *Passagem dos Inocentes*, *Primeira manhã*, *Ponte do galo*, *Chão dos Lobos*, *Ribanceira*. Quase todos fazem referência a lugares, a um determinado espaço, (exceto *Primeira manhã* que faz referência a tempo), enquanto que *Os habitantes* é o único que foge à regra e desperta a nossa atenção para um termo que remete a ideia de gente. Se habitante é um termo utilizado para designar o residente, morador ou domiciliado de uma localidade, podemos apostar, inicialmente, que o romance irá mostrar pessoas, na condição de habitantes, em um dado local. O local, nós sabemos, é a casa da José Pio, misteriosa, com suas janelas e portas trancadas, protegida ao olhar de estranhos e preenchida por uma angustiante ausência que tira a paz do hóspede ginasião. Portanto, cabe a pergunta: quem são os habitantes daquela casa? A casa foi projetada e construída na intenção de alguém, foi mobilhada segundo o gosto desse alguém, mas esse alguém nunca tomou posse do espaço. Quem seria, então, a gente apresentada no romance sob o título de habitantes (no plural)?

A gente em destaque nesse romance é a família Boaventura. Dos romances anteriores, o coronel Braulino já era conhecido, não só pela quantidade de vezes que foi mencionado, mas por ter, de fato, aparecido na segunda parte de *Primeira manhã*, quando viaja até a cidade, para cuidar da sua Questã no Foro de Belém. D. Jovita e Graziela, mãe e irmã de Luciana, também já são conhecidas por terem sido mencionadas nas histórias que D. Santa e D. Dudu contavam a Alfredo, mas ficaram

apenas nesse nível de conhecimento, nunca de fato apareceram como o coronel Braulino apareceu. D. Dudu e D. Santa chegaram a falar da existência de uma outra irmã de Luciana, mas não mencionam o seu nome, esta também nunca apareceu. Em *Os habitantes*, todos os integrantes da família vão a Belém e tornam-se de fato personagens do romance, à medida que participam na constituição da narrativa, ou seja, saem da dimensão do, por assim dizer, “mencionado”, para tornarem-se participantes no cenário da história ficcional. Aparece ainda uma espécie de personagem surpresa: Floremundo. Ele é o irmão de Luciana, mas nunca foi mencionado nos outros romances pela tia parteira, nem pela prima Dudu. Com isso, chega a ser uma surpresa nos depararmos com Floremundo quando iniciamos a leitura de *Os habitantes*.

A narrativa de *Os habitantes*, inicia-se, portanto, com a chegada repentina da família Boaventura à casa da José Pio, exatamente no instante em que Alfredo permitia que Esmeia visse a casa por dentro e Ana flagra toda a situação:

Alfredo, na escada dos fundos, apoiou-se no corrimão. Como se tivesse corrido tanto. Porta aberta para o alpendre, a cozinha clareava o quintal molhado. D. Dudu debruçada no parapeito. Ela sabe, a família ouviu, me esperam. D. Dudu vem avisar-me. Esmeia quis ver, não viu? Sala, alcova, tudo aí só valeu esta noite pela presença da preta. Fiquem vocês com o entulho, donos. Daí, agora, só minha mala e adeus. (JURANDIR, 1976, p. 9).

Alfredo desconfia de que foi visto por D. Dudu e está mais obstinado que nunca a deixar a casa, reconhecendo que tudo ali dentro só tinha valido por uma noite, pela presença de Esmeia. Só que, para o alívio de Alfredo, nem D. Dudu nem os donos da casa davam indícios de que haviam visto algo. O que acontecia, ali na sala de estar da casa entre a família, era a descoberta de uma situação, que D. Dudu logo conta a Alfredo: “— As três aí na cozinha atando as sete cartas no gogó do velho” (p. 9). D. Jovita e as duas filhas reunidas em volta do pai para tomar explicações sobre as cartas, exatamente as cartas que caíram nas mãos de D. Dudu em *Primeira manhã* e que ela, por sua vez, colocou dentro das fronhas na cama do coronel Braulino em Belém. O coronel se descuidou e foi descoberto. Naquele momento, parecia que caía a barba do imperador.

Já era noite e estavam presentes na casa, antes de a família chegar, Alfredo, D. Dudu e Nini. D. Dudu, na sua satisfação ao ver a crise da família, continua a contar a novidade para Alfredo, que insiste em retardar o encontro com os Boaventura, preferindo ficar no quintal: “— A conta de mentiroso. Sete. Tu nem sabes, rapaz” (p.

10). Mas ele está unicamente preocupado com o que Ana viu, não quer se acusado junto à Esmeia de ladrão:

Bom ir depressa até Ana, com ela tirar a limpo, se viu não viu, que sabia, que espiou dele e da Esméia no sutil assalto. Pode a D. Graziela sentir falta no “importante mobiliário em pau marfim, na maravilhosa coleção de ricos e antigos objetos de arte e gosto”, como se lê nos anúncios de leilão. Ana, então, virá acusar-me. Dois ladrões que não furtaram nada, ao contrário deixam aí dentro um primeiro calor. (JURANDIR, 1976, p. 11).

Alfredo sai em busca de Ana pelos arredores, vai à casa de D. Santa, que mais uma vez, diz que as netas estavam em casa, já dormindo, quando na verdade estavam na rua. D. Santa se despediu de Alfredo, alertando-o de que no dia seguinte começava o seu colégio:

Alfredo pediu bença. Colégio. Colégio, dizia ela com tanto respeito, delicadeza, confiança. Também para mandá-lo logo embora. Colégio. Do colégio restava esta noite ao meio. Este ir e vir, quase apanhado saltando a janela, e essa sua mentira, vã. (JURANDIR, 1976, p. 12).

Alfredo sai em busca de Ana, mas em vão, porque não a encontra e retorna para casa: “Chegou ao portão, esperou, sem esperança. Entro cínico ou culpado? Entrou” (p.13). D. Dudu pede que ele entre para saudar os donos da casa: “Vem, faz as honras. É o compadre do teu pai chegando com as excelentíssimas. Tenho é que te contar. Tenho é que te contar” (p.13). Alfredo desconfiava de que a família discutia a expulsão do hóspede pego desprevenido, pulando a janela da casa, mas segue, e a visão que tem ao entrar é essa:

Em torno da mesa, na cozinha, a família sentada, rostos de viagem, em silêncio, inchados de desentendimento. Em vez do aperto de mão, o nosso Imperador dá o delabênçoe. Mini riu-se: ele não está lhe tomando a bença, titio, O nosso Imperador levantou as sobranceiras, enseã, enseã, em que se desculpava ou mais se embaraçava. D. Dudu levantou o queixo contra a sobrinha. Alfredo apertou a mão de D. Jovita, das duas filhas, todas poupando movimento e voz. (JURANDIR, 1976, p. 15)

Era a primeira vez que Alfredo via diante de si as mulheres da família Boaventura. Sentia o cheiro de viagem, pela casa, de campo e curral, carnes salgadas, jenipapo, couros trazidos por eles, mas “a loção de Graziela não protegia as senhoras

nem a casa. A família trazia os odores da condenada. [...] Luciana brandia a marca do ferro em brasa, marcava a testa de cada um da família” (p. 15). Alfredo observava aqueles rostos, via o desentendimento estampado em cada um deles, eis a descrição:

Na cabeceira, ainda de paletó, gravata e broche, o nosso Imperador não ocultava um ar surpreendido, confuso, pilhado, num esforço para readquirir a chefia, a barba como úmida, gasta, cuspida. A esquerda, a mãe de Luciana no seu traje de desembarque, o colar, a travessa no cabelo a dizer sombriamente o seu preço. Calcava a sua dureza e escuridão, o todo acusador e sumário, numa reserva tímida, mãos no colo, as mãos que desnudaram a filha, salgaram o corpo da filha, mãos no colo, Como se descansasse um peso, armas do desagravo e do castigo, e a boca, tal qual como dizia a velha parteira, costurada lacrada. As duas filhas fingiam excluir-se, embora se notasse em Graziela, carão bambo, colo tampa de baú, gola fechada no pescoço, a astuciosa participante, a mão de rapina sobre a mesa, dedos abertos, o dorso cru de garra que minou o terreno das crianças, o fugitivo dente de ouro, agora, num rir de banda. A irmã, baixinha e parda, um rosto puído e contrariado, apertava os olhos pisca-pisca, a torcer o focinho roxo, e sua voz, na pergunta que fez a Nini sobre sacos de papel, escorreu impaciente e rouca. (JURANDIR, 1976, p. 15-6).

Graziela tira a chave do bolso para tirar algumas xícaras do armário de louças. A família saíria dali em breve e tinha um itinerário em mente: “Em três latas de querosene, seguiriam para a casa do Doutor Gurgel, o advogado da Questã, para o ex-Governador, compadre da família, e para o Arcebispo” (p. 16). Felipa, a outra irmã, lembra-se de chamar Floremundo, que estava recolhido no interior da casa. Ele não participava daquela estranha reunião das mulheres em volta do coronel. Ela chamou várias vezes por Floremundo, mas ele não apareceu. D. Dudu bateu na porta do primeiro quarto, foi então que ele veio. Alfredo já havia ouvido o pai falar de Floremundo lá no chalé. O major Alberto comparava Floremundo a Dom Quixote:

Veio então aquele um alto, o longo rosto chupado, bigode murcho, a boca triste, a mão pelo cangote cabeludo, o ombro arriando, o paletó curto de tio bimba, caído o laço da gravata bolorenta, fofo e descido o colarinho. Em toda a figura se podia ver compridez, muito osso, silêncio, paciência, as fibras da mão ressequida, o meio encandeado, a voz padecente, como está o senhor, moço. Notícia de sua mãe? Do seu pai? numa cortesia antiga, o tristonho senhor já bebendo gluteglute o café no pires. Alfredo apanha da bandeja a xícara fumegante, agora convencido: o pai, no chalé, tinha as suas razões, sim. (JURANDIR, 1976, p. 16)

A visão de Floremundo, sua imagem magra e tristonha era percebida por Alfredo ao mesmo tempo em que ele observava a guerra muda que se travava na cozinha. A uma pergunta do coronel Braulino sobre o pai, o major Alberto, Alfredo, em pensamento,

revela a mudança de seus sentimentos em relação a toda a angústia que viveu em busca de Luciana.

Alfredo não respondeu, confuso um pouco e um pouco tentado a uma imprudência: leu minhas três cartas, seu Braulino? Agora, depois da chave entregue àquela, que desapareceu, e da visita da Esméia, o seu protesto mudava, longe a primeira aula de química, o trote, a manhã de latim, o mestre que sabia Horácio contra os roceiros do Guamá. As três cartas acabavam letra morta. Agora Luciana não gera o ingênuo protesto mas um quase tranqüilo juízo contra a família, torna-o tolerante com as duas netas, ladrão de par com a Esméia. De certo modo, com certa pena pelo que acontece ao seu Braulino. (JURANDIR, 1976, p. 17)

Deslocado diante daquela situação, Floremundo prefere ficar alheio a todo aquele assunto. Nessa ocasião, Nini tenta estimular uma conversa entre ele e Alfredo: “— Já conhecia aqui o meu tio Floremundo, hein, Alfredo? Raro vem na cidade, ele. Esse meu tio, não é por estar na presença dele mas é o que corre, não é, tio Floremundo?” (p. 17). Vê-se logo que Floremundo não é de muitas palavras, responde com frases curtas. Mas Nini insiste:

— Então, Alfredo, já conhecia esse meu tio?

Seu Floremundo adianta-se:

— Eh desde que tempo. Conheci ele bem menino em Cachoeira. Vi o senhor recitando um discurso no salão da Intendência, mas bem mesmo, eu tanto soube apreciar. Agora que esticou um pedaço, não espanta que me estranhe.

— Não, seu Floremundo, não lhe estranhei. Do senhor? Me lembro bem.

— Sim, senhor, sim, senhor, então se o senhor se lembra, estamos entendidos. Nosso conhecimento é já antigo. (JURANDIR, 1976, p. 18).

A conversa foi tomando vários rumos: Nini falou do seu trabalho na fabriquinha de chapéu, de Zuzu, a moça da jaqueira de quem não gostava, etc. Essa conversa acontecia simultaneamente ao debate silencioso entre as mulheres e o coronel. São dez páginas de diálogo entre Alfredo e Nini, porque Floremundo, mesmo presente, ficava mudo. Até que Floremundo pergunta as horas para Alfredo, que fica espantado com tanto tempo que passou. Alfredo afasta-se, pensa na suposta visita de Luciana àquela casa:

Sala e alcova tinham servido o essencial, para uma noite só, aquela, em que recebiam a suposta visitante. Ela entra, saiu, ou nunca entrou ou saiu, real ou de mentira, não importava. Não devolveu a chave. Sinal de que não era Luciana a mulher da janela à tarde olhando a casa perdida. Ou era. Certamente. Pode vir a qualquer noite. Debaixo do travesseiro ou da rede, da ansiedade e da irresolução, a chave está. Restara a chave, abria a casa na palma da mão e era tudo. D. Graziela sabe quantas chaves tem? Mas a Esméia, Ismênia,

Ismênia, esta de Vera visitou, sim. (JURANDIR, 1976, p. 28-9).

Alfredo não fazia a mínima ideia de como dar conta de uma conversa com Floremundo e foi atar sua rede, para deitar-se. Alfredo desiste de deitar-se e vai ao encontro daquele tristonho, que sob a luz ficava mais exposto à curiosidade e observação dele:

De fato, de fato. Comparado ao modelo, de que falava o pai, a presente cópia não desmentia. Cópia, caricatura, ingênua ou rombuda imitação, negativo de fotografia, o que fosse, parente, primo, talvez pela tristeza, o certo é que alguns traços sugeriam a semelhança. O filho do meu compadre Delabênçoe é ver o D. Quixote, dizia o pai. Já de volta dos moinhos, possivelmente. Ainda bem menino, vasculhando as duas estantes da saleta, catando estampa, folha de revista, almanaque, catálogo, dicionário, Alfredo procurava essa figura em pessoa, aonde andava? Quem era que servia de modelo ao descalço, ao calado, ao bem pacífico bem magro senhor melancolicíssimo do Mutá, o filho do Interino, chegando de remo na mão e cigarro apagado atrás da orelha, pescoçudo, pernudo, a voz de quem lá nó fundo do peito ou da tripa guarda uma longa desilusão ou uma lombriga sem a qual já não pode mais viver? (JURANDIR, 1976, p. 30)

Alfredo recorda a fala do pai sobre Floremundo e sua semelhança com D. Quixote. Ao contrário do que Alfredo pensava, acaba conseguindo não só sustentar um diálogo com Floremundo, como consegue construir junto a ele um laço de confiança e lealdade, baseado na troca de experiências e de assuntos importantes naquela noite. A conversa dos dois dura a noite inteira, a ponto de Alfredo seguir para o Ginásio amanhecido, sem ter se deitado um instante sequer. São aproximadamente 22 páginas de diálogo só nesse primeiro momento dos dois juntos. Trata-se de um diálogo de suma importância, pois, entre os discursos diretos do diálogo, é possível identificar uma série de monólogos interiores, e lembranças que deslocam Floremundo para um tempo passado, para um lugar diferente onde Luciana existiu. Nossa atenção aqui se redobra, pois, pela primeira vez será possível conhecer Luciana por ela mesma. Nos momentos em que o irmão se recorda dela, a moça aparece falando, agindo, passando a existir concretamente como personagem no seu conjunto de ações.

Sendo Luciana uma personagem de cujas ações e falas apenas ouvimos falar pelos outros personagens, identificamos como um momento especial a conversa entre Alfredo e Floremundo, pois esse diálogo permite alcançar Luciana de uma maneira que nenhum outro personagem conseguiu com suas descrições. Apesar de D. Santa, D. Dudu e o coronel Braulino terem convivido com Luciana, a personagem nunca foi

mostrada na memória deles como foi mostrada na memória do irmão. Essa diferença será abordada no próximo capítulo, através de uma descrição do discurso narrativo e das vozes dos personagens. No segundo capítulo, mostraremos como é pela sua própria voz que Luciana se configura de forma mais autêntica enquanto personagem na narrativa, ainda que essa forma de existência esteja condicionada pela lembrança do irmão. De todo modo, apesar da história forte e significativa que carrega, a voz de Luciana pronunciada por ela mesma é a única prova material de que dispomos no discurso narrativo, para constatar a sua existência.

Conclusão:

As leituras realizadas contribuíram para a identificação das características que (in)definem a personagem Luciana. A reunião dos fragmentos da personagem, distribuídos ao longo da narrativa, facilita a percepção do que se entende por ausência e ao mesmo tempo presença da personagem no texto narrativo. O trabalho encontra-se em fase de elaboração e conta com a narratologia de Wolfgang Schmid (2010) para a realização da discussão que procura identificar a maneira como os discursos dos personagens e o do narrador influenciam no processo de configuração de Luciana.

Referências:

BAKHTIN, M. M. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução direta do russo, notas e prefácios de Paulo Bezerra. 5ª ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GENETTE, Gérard. O discurso da narrativa. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3ª edição. Lisboa: Veja, 1995.

JURANDIR, Dalcídio. Os Habitantes. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.

_____. _____. Primeira manhã. 2ª ed. Belém: Eduepa, 2009.

_____. _____. Ponte do Galo. São Paulo: Martins, 1971.

SCHMID, Wolfgang. **Narratology**: an introduction. Berlin/New York: Gruyter, 2010.

MANIFESTO DA DISCÓRDIA: A ARTE MODERNA DE JOAQUIM INOJOSA E SUA RECEPÇÃO NO MEIO JORNALÍSTICO BELENENSE

Autor: José Francisco da Silva Queiroz
Orientador: Gunther Karl Pressler

Resumo: O ano de 1924 é marcado na capital pernambucana pela publicação de *A arte moderna* de Joaquim Inojosa. Esse documento literário, escrito como uma “carta-convite” aos intelectuais da revista paraibana *Era Nova*, recebeu uma edição posterior no formato de plaqueta transformando-se num manifesto que pretendia “converter” os intelectuais do Nordeste ao movimento literário que se desenvolvia em São Paulo. A recepção do manifesto de Inojosa levantou polêmica não só nos meios jornalísticos de Recife, sua presença também recebeu atenção dos intelectuais de Belém movimentando o debate literário de então. A importância d’*A arte moderna* para a divulgação de uma mensagem estética revolucionária na capital paraense ganhou ao longo do tempo tamanha mistificação (principalmente por parte do seu autor) que acabou por encobrir seu real significado. Neste artigo tomamos as críticas divulgadas nos jornais paraenses que debateram o valor e o alcance dessa “carta literária” para compreender o trânsito estético-ideológico definidor do modernismo paraense.

Palavras-chave: Modernismo. Recepção. História Literária.

Um desvio antes do início

O debate que envolveu a divulgação de propostas de renovação estética teve nas regiões Norte e Nordeste do país momentos tão interessantes como controversos. A década de 1920 conheceu o espírito da polêmica como o guia que mobilizou a intelectualidade em diversas capitais brasileiras; se o “sino do modernismo” foi tocado em São Paulo, como dizia Mário de Andrade, os sons modernos não tardaram a repercutir longe da Paulicéia. Em Recife, João Pessoa, Natal, Fortaleza, Salvador, Maceió e Belém o conflito ideológico entre “passadistas” e “futuristas” teve ampla circulação conhecendo com a publicação de *A Arte Moderna* (1924), a “carta-manifesto” escrita por Joaquim Inojosa, um capítulo muito significativo. A “epístola paulina” de Inojosa tem em sua função e destinação alguns equívocos que apenas recentemente foram elucidados.

O alcance divulgador desse “convite” ao “credo novo” teve na capital paraense uma repercussão que se estendeu além do seu momento inicial de recepção, ganhando em décadas seguintes uma dimensão desproporcional. A carta que se apresentava como instrumento de conversão, “artefato” que exigia a transformação das sensibilidades tradicionais, foi produzida a partir de uma falácia que Joaquim Inojosa tratou de reiterar com a publicação periódica d’*A Arte Moderna* em edições repletas de documentação

sabiamente “selecionada” que comprovasse a relevância de sua plaqueta. Em 1969 *A Arte Moderna* ganhou edição dentro do terceiro volume da coletânea de artigos jornalísticos e cartas *O Movimento modernista em Pernambuco*; em 1977 *A Arte Moderna* foi publicada juntamente com a palestra *O Brasil brasileiro*, pronunciada em 1925, na cidade de Moreno, Pernambuco; no ano de 1981 nova edição dentro do livro *Sursum Corda!*. Finalmente em 1984 *A Arte Moderna* tem uma edição fac-similar publicada. Todas essas edições contavam com larga documentação atestando a recepção d’*A Arte Moderna* dentro e fora de Recife, os textos críticos coligados são em geral elogiosos e raramente discutem o plano ideológico apresentado por Inojosa; em sua maioria as leituras passaram ao largo de equívocos evidentes como a inclusão de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira entre os participantes da Semana de Arte Moderna, ou Graça Aranha ter sido identificado como o líder do movimento modernista.

Os primeiros leitores d’*A Arte Moderna* louvaram entusiasticamente a “iniciativa”, o “espírito combativo” e o tom “polemista”. Mas quando a crítica não se comportava de forma tão lisonjeira quanto ao seu manifesto Inojosa selecionava algum trecho para ressaltar o que lhe interessava. Um exemplo bastante curioso diz respeito ao livro de Wilson Martins, *O Modernismo*, publicado em 1965, que considerava *A Arte Moderna* como uma “bem intencionada e confusa “carta literária” que Joaquim Inojosa enviou aos jovens da Paraíba, espécie de epístola paulina destinada a difundir o Modernismo no Nordeste¹”... (p. 83). Inojosa afeito ao vocabulário cristão não perdeu a metáfora da “epístola paulina” passando a citar apenas a parte que lhe rendia as honras de ser comparado a Paulo de Tarso.

Segundo Neroaldo Pontes de Azevedo (1996), a carta destinada a “converter” a revista *Era Nova*, dirigida por Severino da Lucena e Sinésio Guimarães Sobrinho, em uma “Klaxon paraibana”; respondia, na verdade, a um convite que os referidos diretores fizeram a Joaquim Inojosa para que este representasse em Recife a revista que era publicada em João Pessoa e, naquele momento, já recebia sem nenhuma surpresa as notícias da “revolução estética” capitaneada por São Paulo. Em razão da atuação de Inojosa na imprensa recifense, desde o final de 1922, divulgando as ideias “futuristas” era mais que conveniente ter na figura do já conhecido polemista um colaborador. Mas Inojosa tomou o convite como uma oportunidade para a autopromoção aproveitando sua

¹ Ver página XXIII do 3º volume de *O Movimento modernista em Pernambuco* (1969).

influência e relações de amizade com vários intelectuais do Rio, de Natal e de Belém para lançar-se como doutrinador e líder intelectual. A estratégia foi tão bem sucedida que décadas depois, por meio da conferência “Modernismo no Pará²”, realizada em Belém, por ocasião da Festa Paraense do Livro³, em 26 de maio de 1972, encontramos a seguinte avaliação da influência de *A Arte Moderna* sobre os intelectuais paraenses atuantes na imprensa em 1924.

Embora desde 1922 a juventude paraense, com Eneida, Bruno e outros, se sentisse a seu modo revolucionária, somente a partir de 1924 se organizaria na defesa do ideal de renovação modernista. E o convite para a empreitada surgia do Recife. Não apenas a revista *Mauricéia*, mas, sobretudo, a plaqueta *A Arte Moderna*, a carta literária em que, em 5 de julho de 1924, eu convidava a Paraíba a aderir ao Modernismo, constituíram a voz de chamamento do Pará ao movimento renovador. Em 1923, enviava Bruno de Menezes, para publicar naquela revista, o soneto “Evangelho”, mas no ano seguinte, brindavam-nos com o seu na época extravagante *Bailado Lunar* (INOJOSA, 1975, p. 223).

Joaquim Inojosa ao citar a revista *Mauricéia* e a plaqueta *A Arte Moderna* como divulgadoras da “renovação modernista”, sendo ele o diretor do magazine recifense e o autor da carta literária, colocava-se como o grande disseminador e herói do modernismo no Norte e no Nordeste. Com semelhante autoridade declarava ainda, em trecho anterior: “teremos de estabelecer, cronologicamente, Belém do Pará, como tendo sido a terceira capital do Brasil, excluído o Rio de Janeiro, a penetrar na campanha do modernismo paulista” (1975, p. 223). Com uma aparente minúcia histórica, citando datas e compilando trechos de artigos publicados na imprensa paraense, como o caso da

² Esse texto foi compilado por Joaquim Inojosa no volume *Os Andrades e outros aspectos do Modernismo*, em 1975. Nessa edição somos informados que o texto foi originalmente lido em uma “Conferência pronunciada em Belém do Pará em 26 de maio de 1972”. Ainda nessa edição, ao final do texto, temos a informação de que a conferência foi publicada anteriormente no *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, em 13 de maio de 1973. O “Modernismo no Pará” também ganhou uma edição no livro *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição* (1994).

³ A Festa Paraense do Livro foi um evento que aconteceu em Belém entre os dias 25 e 27 de maio de 1972. A sua solenidade de abertura aconteceu na biblioteca Central da Universidade Federal do Pará (UFPA). O discurso de abertura foi proferido pelo Reitor da UFPA, o professor Aloísio da Costa Chaves. Estavam presentes na solenidade de abertura o professor Jonathas Pontes Athias, representando o Governador do Estado; o professor Jorge Azevedo, Presidente da Comissão Nacional da Festa do Livro; além de representantes das Unidades Militares, intelectuais e jornalísticas de Belém. A exposição e venda de livros aconteceu na Praça da República. O jornal *Folha do Norte*, em edição do dia 25 de maio, anuncia que às 8 horas da noite, do corrente dia, seria proferida a conferência, “O Modernismo no Pará”, pelo jornalista Joaquim Inojosa. A fala de Inojosa teria acontecido no Palácio da Justiça do Estado. Os jornais *O Liberal* e *Folha do Norte* tiveram ativa participação na cobertura do evento.

revista *Belém Nova*⁴ e do jornal *O Liberal*⁵, parece difícil desacreditar das palavras de tão cuidadoso “historiador”.

Contudo, as coisas não se passaram da maneira como Inojosa descreveu. A influência que a revista *Mauricéia* teria exercido sobre os autores paraenses pode ser minimizada com a mesma estratégia cronológica usada por seu diretor. Afinal, a revista que fazia rima com a *Paulicéia* de Mário de Andrade só teve quatro números publicados, o primeiro em 10 de novembro de 1923 e o último em 21 de janeiro de 1924. A revista *Belém Nova*, publicada pela primeira vez em 15 de setembro de 1923, em edição do dia 13 de maio de 1924, na sessão “Belas Artes e Belas Letras (livros e revistas)”, chegou a anunciar o recebimento do quarto e último exemplar da *Mauricéia*.

Acusamos a permuta de: *Mauricéia* – a linda revista de arte e elegância, de Pernambuco, e que é um produto dos espíritos realizadores de Joaquim Inojosa, Austro Costa, e outros beletristas da hodierna fase intelectual de Recife. Do sumário do 4º número, de fevereiro, consta um bizarro autógrafa, em bela página, do poeta Velho Sobrinho: “Dentro de um sonho a renúncia da Glória”, de Sérgio Olindense, nome bastante conhecido no Pará, pois largo tempo conviveu entre nós; e versos do magnífico poeta Sady Garibaldi, e do adorável cantor das “Mulheres e das Rosas”, esse Austro de alma boêmia e coração de artista. Há, também, nítidas gravuras da vida mundana de Recife (BELÉM NOVA, 1924, p. 26).

O equívoco vai mais longe quando atentamos para a relação que *A Arte Moderna* teve com o livro *Bailado Lunar*. É bem verdade que Bruno de Menezes até a data da publicação de seu segundo livro era conhecido como sonetista de talento, publicando quase diariamente versos no jornal *A Província do Pará* durante todo o ano de 1923. Novamente, são as datas que nos ajudam a entender que Inojosa deve mais a Bruno de Menezes do que o contrário. *Bailado Lunar* saiu às ruas em 10 de abril de 1924⁶, no dia

⁴ Referimo-nos ao texto de Abguar Soriano de Oliveira. Sobre ele trataremos mais adiante.

⁵ Joaquim Inojosa citava a entrevista que o jornalista De Campos Ribeiro concedeu, em 12 de março de 1972, ao jornal *O Liberal*. Nessa entrevista De Campos Ribeiro, ao ser questionado sobre sua participação no movimento modernista afirmou o seguinte: “Não, estava muito verde. Depois, a Semana quase não teve repercussão aqui. Só a Eneida, o Bruno de Menezes e o Abguar Bastos é que se engajaram no movimento”. As palavras do jornalista paraense desagradam a Joaquim Inojosa que pelo visto esperava ser citado.

⁶ O segundo livro de Bruno de Menezes ganhou no dia 02 de março de 1924, também por meio d’*A Província do Pará*, uma nota que anunciava o início de sua impressão. Vejamos o texto: “Nas oficinas gráficas do Instituto Lauro Sodré, acaba de entrar para o prelo este novo livro de Bruno de Menezes, o poeta místico de *Crucifixo*. Certamente que nesse punhado de versos a ser lançado a público, mais uma vez o seu autor reafirmará seus dotes de fino e vibrante poeta, colhendo novas admirações e simpatias. O trabalho do Instituto Lauro Sodré, inegavelmente o nosso primeiro estabelecimento no gênero, será mais uma garantia da feição leve e artística do *Bailado Lunar*”.

seguinte o livro ganhava uma nota anunciando sua publicação na primeira página d'A *Província*.

Recebemos, ontem com uma expressiva dedicatória, o último livro de Bruno de Menezes, um dos mais brilhantes elementos da moderna geração artística.

Bailado Lunar, elegantemente impresso nas oficinas do Instituto Lauro Sodré, é um punhado de versos encantadores, vasados na escola contemporânea, e são 32 páginas que a gente lê de um fôlego, guardando, n'alma, uma deliciosa impressão: a capa é formosa alegoria do talentoso caricaturista paraense, Luiz Silva, traz ainda o retrato do autor, em "sanguíneo", devido ao punho de Adrelino Cotta. A Bruno de Menezes, um dos mais esforçados pelo alevantamento da arte literária no Pará. Agradecemos a oferta, augurando-lhe um feliz êxito com o seu novo livro. Ao público recomendamos a leitura do opúsculo do conhecido poeta paraense, de que extraímos delicada joia (transcreveu-se o poema "Desilusão") (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 1924, p. 01).

Essa é a razão para que *A Arte Moderna*, datada de 5 de julho de 1924, trouxe-se entre os seus exemplos de versos modernos o poema de abertura de *Bailado Lunar*: "A lua é a bailarina imemorial dos ares". Vale acompanhar o trecho que antecede a citação do poema do segundo livro de Bruno de Menezes.

Em Belém do Pará, existe uma vigorosa e ativa intelectualidade. Um grupo de talentosos rapazes, aliado a elementos da geração anterior, trabalha tenazmente no jornalismo, na poesia, na prosa. As ideais de arte moderna, encontram, para abraçá-las e tornar-se, ali, o seu defensor audaz, ao brilhante poeta Bruno de Menezes, proprietário e diretor da revista literária *Belém Nova*. O seu livro *Bailado Lunar* é um bailado de ideais surgindo num ritmo elegante e pessoal. Poeta de harmonia interior. Isto é: artista (INOJOSA, 1984, p. 28).

As palavras de Inojosa são convincentes de que o meio intelectual de Belém estivesse ativo dentro da atmosfera revolucionária que unia as capitais do Norte e do Sul do Brasil. Na mesma carta-manifesto são colocados em pé de igualdade os versos de Mário de Andrade e Guilherme de Almeida com poemas de Bruno de Menezes e Oswaldo Orico. Este último autor, também paraense, teve o poema "Graça" citado como exemplo da nova expressão poética brasileira; o poema faz parte do livro *Dança dos Pirilampos*, publicado em 1923, pela editora de Monteiro Lobato, a mesma que publicara em 1922 os livros *O Homem e a Morte* e *Os Condenados*, respectivamente de Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade.

Agora o início

Enfim, se *A Arte Moderna* não foi a “carta avassaladora” que trouxe as novas propostas de produção poética para Belém, como se deu sua recepção pelos órgãos da imprensa que estavam empenhados na divulgação dos debates literários de então?

A primeira notícia que dá conta do recebimento da plaqueta de Joaquim Inojosa vem por meio do jornal *A Província do Pará*, em 12 de agosto de 1924. A nota funciona confortavelmente como um texto de propaganda, tratando com simpatia o gesto do autor que enviara à redação do periódico paraense um exemplar de seu opúsculo “pedindo em troca” um elogio largo e solícito.

A Arte Moderna é a vibrante carta literária que a Severino de Lucena e S. Guimarães Sobrinho, diretores da revista paraibana *Era Nova*, enviou Joaquim Inojosa, o espírito de artista que à frente da nova intelectualidade pernambucana, forma, com Austro Costa, Góes Filho, Dalby Fernandes e outros a aristocracia boêmia artística da Mauricéia. Nome de sobejo conhecido no cenário intelectual do país Joaquim Inojosa enfeixou seu lindo trabalho em elegante opúsculo de que, gentilmente, no enviou um exemplar (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 1924, p. 01).

Encabeçando esse parágrafo havia por título “Livros Novos”, realçando ainda mais o caráter propagandístico da nota. Não é possível cobrar nenhuma profundidade analítica de um texto tão breve. Mas vale ressaltar que nele existe a preocupação em afirmar o trânsito de ideias entre intelectuais de duas capitais nordestinas. Joaquim Inojosa despontava como líder de outros artistas recifenses e recebia o destaque de um desbravador que levava à diante seu ímpeto de proselitismo. O magnetismo da liderança de Inojosa também ganhou destaque, em maio de 1924, quando o advogado Abgvar Soriano de Oliveira, de passagem por Belém, teve o artigo *A Literatura em Pernambuco* publicado na revista *Belém Nova*.

Eis que aparece um moço cheio de talento e cheio de idealismo, que alça o grito forte da modificação e da revolução! Esse moço é Joaquim Inojosa. E ele, com uma coragem e com um desassombro admiráveis, canta, com uma forma nova, as Belezas desconhecidas da Vida e da Arte! (...) O palpável de sua vitória está no obter que esse poeta maravilhoso, que é Austro Costa, ingressasse, também, nas fileiras futuristas (OLIVEIRA, 1924, p. 08 – 09).

A fama de Inojosa, divulgada em Belém por meio do depoimento de um pernambucano, ganharia com as notícias que se seguiram à publicação de sua carta

literária um significado expressivo. O jornal *República*, também noticiou em 12 de agosto de 1924, na coluna “Publicações”, a chegada a sua redação d’*A Arte Moderna*⁷.

Recebemos, enviado pelo autor, o literato pernambucano Sr. Joaquim Inojosa, um folheto intitulado *A Arte Moderna*, contendo a carta literária que dirigiu aos editores da revista *Era Nova* Srs. Severino de Lucena e S. Guimarães Sobrinho. É uma propaganda formidável do futurismo, a que o autor chama de Arte Nova, documentada com excertos de prosa e verso em várias línguas, dessa nova feição literária que está verdejando em nosso país. O histórico é completo, da moderna escola, zurzindo o Sr. Inojosa, sem piedade, os abencerragens das fórmulas velhas, em linguagem, por vezes, causticante e irônica (REPÚBLICA, 1924, p. 04).

A nota publicada no *República* consegue fazer a síntese do que os leitores encontrariam no opúsculo de Inojosa: a divulgação do “futurismo”, os exemplos poéticos da Arte Nova e o tom polêmico. Mas o aparecimento da palavra “futurismo” nesse anúncio levanta uma questão de difícil resolução quando nos acercamos com cuidado dessa epístola-manifesto. Desse conceito e a problemática trataremos mais adiante.

Um terceiro anúncio do recebimento d’*A Arte Moderna* foi divulgado pela revista *Belém Nova*, em 23 de agosto de 1924, na sessão “As oferendas do Espírito”. O texto também esclarece a origem do panfleto, informando ser ele uma carta que fora enviada aos diretores da revista paraibana *Era Nova*. E prossegue parabenizando o “entusiasmo e a audácia” do seu autor que apontava para a consolidação de um movimento literário afinado com as “exigências evolucionárias do século”.

Prosélito do Credo Novo da Arte, Inojosa prega a independência contra as regras irrevogáveis dos velhos métodos literários, musicais, poéticos, pictoriais, e tem palavras de louvores para o Sr. Graça Aranha, o pontífice do Espírito Moderno. Há exemplos, na plaquete, de produções no gênero requerido, de escritores nacionais e estrangeiros, citando o autor trabalhos em prosa e verso. É uma oferta, esta de “Arte Moderna”, que muito estimamos e apreciamos. Já por ser uma recolta belamente impressa e já porque é a revelação de espírito forte e sequioso de uma nova feição literária nas letras nacionais. (BELÉM NOVA, 1924, p. 23).

Com o recebimento devidamente noticiado pela imprensa de Belém *A Arte Moderna* ganhou n’*A Província do Pará*, em de 21 de agosto de 1924, o primeiro artigo

⁷ Na coluna, Notas Várias, do jornal *Republica*, em 16 de setembro de 1924, um curioso texto recorre à fama de Joaquim Inojosa para anunciar a tinta de escrever à mão Fabrícia Lettonia. Vejamos: “Todos os poetas *faturistas* (talvez um erro de ortografia, grifo nosso) escreve, hoje, seus versos com tinta LETTONIA, por ser tinta ideal da Arte Nova, dize-o Joaquim Inojosa”.

crítico que se dispôs a discutir suas propostas e o seu convite ao “credo Novo”. O texto intitulado “Impressões de leitura”, sem indicação de autoria⁸, faz uma bem intencionada avaliação da carta de Inojosa. A primeira questão destacada fora a liderança intelectual que São Paulo e Recife exerceriam no cenário nacional, mostrando que a “rebelião... contra as velhas formas de escrever... em desacordo com a época que atravessamos” (1924, p.01) surgira em São Paulo, mas Recife não podendo “dormir” ante uma renovação artística de tal importância entrara no combate com a atuação de Joaquim Inojosa. A revista *Mauricéia* recebe destaque como o órgão que agregou os intelectuais “convertidos” e agora militavam contra uma intelectualidade paralisada pela “idade”, de “cerebelo duro”. A *Arte Moderna* é enfim comparada a “um hino de independência dos intelectos” que buscava “libertar-se de métodos oriundos de países estranhos”. Essa avaliação nos encaminha a concluir pelas preocupações reformistas e nacionalistas do manifesto de Inojosa, o que está correto em parte. A crítica d’*A Província* levanta ainda uma questão interessante referente à ausência de “moldes” para a produção da arte nova, esse defeito ficaria evidente pela postura protecionista por parte daqueles que julgavam genial qualquer poesia que simplesmente se afastasse das “velhas fórmulas”. A crítica observa outro deslize d’*A Arte Moderna* ao aceitar poemas repelidos pela “estética”, transparecendo o moralismo tão usado pelos críticos da “arte nova”. Entretanto, a crítica anônima finaliza com entusiasmo suas impressões.

Somos otimistas em relação ao movimento que Inojosa defende e, depois, julgamos está época de transição. Desta insubordinação a princípios há de sair alguma coisa de mais firme e homogênea, que seja a escola dos tempos modernos. As oposições, nesse tempo, já terão desaparecido, ou se ainda as houver hão de ser da escola vitoriosa contra outra que queira surgir. Esse é o ciclo da vida. O perseguido de hoje é o algoz de amanhã. Daqui mandamos ao jovem escritor paraibano (todos os livros de Inojosa indicam que ele é pernambucano) as nossas felicitações pela obra que empreendeu e pela maneira impecável por que redigiu a sua carta-manifesto aos seus jovens amigos da *Era Nova* (*A PROVÍNCIA DO PARÁ*, 1924, p. 01).

As informações que escaparam a avaliação da crítica comentada revelam uma atuação bem menos heroica de Inojosa e somam-se aos equívocos de compreensão referentes *A Arte Moderna*. Antes de qualquer coisa, Joaquim Inojosa não criou nenhuma doutrina que espalhasse por Recife, o “credo novo” tão alardeado fora um produto de “importação” como esclarece novamente Neroaldo Pontes de Azevedo

⁸ A autoria desse artigo foi atribuída por Joaquim Inojosa nos livros *Os Andrades e outros aspectos do Modernismo* (1975) e *Sursum Corda!* (1981), ao jornalista d’*A Província do Pará*, Romeu Mariz.

(1996), ele nos conta como que em agosto de 1922 Joaquim Inojosa viajou ao Rio de Janeiro para participar do 1º Congresso Internacional de Estudantes, “por ocasião das festas do centenário da independência” (p. 41). Joaquim Inojosa aproveitou sua estadia no sudeste do país e viajou a São Paulo onde conheceu Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade na redação do *Correio Paulistano*. Ainda nessa visita travou relações de amizade com Guilherme de Almeida, Tarsila do Amaral, Anita Malfati e Mário de Andrade. Desse contato estava criada a ponte entre São Paulo e Recife, o que deixa mais ainda estranho Inojosa ter transformado Graça Aranha no grande mentor do Modernismo.

Em certa passagem d’*A Arte Moderna* Inojosa cita palavras atribuídas a Ronald de Carvalho, poeta e fiel amigo de Graça Aranha: “no Brasil não há “futurismo”. Morra o “futurismo” (INOJOSA, 1969, p. 08). Essas palavras criam um curto-circuito no texto quando em parágrafos seguintes Graça Aranha é apresentado como aquele que “explica o código renovador”, referindo-se a noite de 13 de fevereiro de 1922, a primeira noite da Semana de Arte Moderna; pois, teria nascido “naquela noite, para o Brasil, o... “futurismo” (1969, p. 09). Em outras passagens o nome de Graça Aranha retorna, inclusive fazendo referência ao seu rompimento com a Academia Brasileira de Letras, também em 1924, e ressalta a sua liderança ideológica ao considerar “desnecessário referir-me à falange vitoriosa dos que no Rio e em São Paulo acompanham o mestre querido que é Graça Aranha” (1969, p. 18). A liderança ideológica, o respeito pela personalidade literária e o prestígio intelectual de líder do Modernismo, como é de conhecimento geral, não ficou para Graça Aranha, mas para Mário de Andrade.

Da crítica sem autoria passamos àquela escrita pelo Padre Florêncio Dubois⁹, publicada no jornal *Folha do Norte*, em 26 de setembro de 1924. O texto intitula-se como a carta que seria discutida: *A Arte Moderna*. O ensejo que o Padre Dubois utilizou para iniciar sua avaliação provém da memorável reunião em que Graça Aranha rompeu com a Academia. A violência do gesto do diplomata relaciona-se a “declaração belicosa” de uma “carta-manifesto magistral” que ansiava pela “morte do passadismo e a vitória do atualismo”, embora não tivesse um “programa” buscava “códigos e fórmulas, oficialismos e ideias feitas”.

⁹ Padre barnabita de origem francesa. Colaborou com os jornais católicos *A Palavra*, *A Voz de Nazaré* e do jornal não católico *A Folha do Norte*.

A leitura do Padre Dubois louva a iniciativa reformadora dos autores selecionados por Inojosa, mas acusa-os de serem “visivelmente ultraístas, com a obsessão do lirismo, cheios de amor à desordem, sob catadupas de imagens forçadas, dentro da psicologia intuitiva, segundo os ritmos de Marinetti” (1969, p. 92). A partir dessa observação a crítica tenta fazer uma síntese dos aspectos técnicos da poesia moderna, afirmando que a falta de fixidez, a urgência em expressar o momento presente e a invenção de novos parâmetros versificatórios definiria a poesia moderna. Com muita perspicácia o texto pondera a dificuldade por parte dos leitores, acostumados às formas tradicionais de versificação, em reconhecer o que se chamava então de poesia. O desafio da expressão literária moderna não se limitaria a desafiar a tradição, mas educar os leitores a identificarem as novas referências que a poesia tomaria emprestada de uma sociedade transformada pelas mudanças tecnológicas. Todo o lastro cultural de uma sociedade moldada segundo os parâmetros europeus, familiarizada com obras literárias que distinguiam o seu conhecedor como um erudito, via-se ameaçado pela apropriação de códigos culturais sem “nobreza” ou “seriedade”.

O crítica do Padre Dubois, igualmente a que fora publicada pel’*A Província do Pará*, termina parabenizando a iniciativa de Joaquim Inojosa e alertando para o caráter cíclico e evolucionista das manifestações artísticas.

Seja bem-vinda a Arte Moderna! Passará o espanador por cima dos marabus acadêmicos, inovará ritmos, criará imagens e produzirá, talvez, um novo “frisson”, supremo sonho dos artistas atuais. Desemburguesará as Musas, ridicularizará o insuportável soneto, e topará, talvez, com o bico da pena-picareta, em veios inexplorados. Finalmente, a Arte Moderna, cheia de bons serviços e rica de ilusões, descerá ao túmulo, empurrada pela geração vindoura, que desapiedadamente a colocará entre as barbas velhas e os fossilismos: “hodie mihi, cras tibi¹⁰” (DUBOIS, 1969, p. 93).

A recepção favorável por parte dos intelectuais radicados em Belém teve um senão com a publicação do artigo “Crônica Paraibana: *A Arte Moderna*”, de Lauro Neiva¹¹, em 29 de agosto de 1924, n’*A Província do Pará*. O tom altamente crítico e depreciativo do texto apoia-se na ideia de que a tradição literária, cujos representantes máximos seriam Virgílio e Dante, jamais poderia ser abandonada pelo “objetivismo dinâmico das futurísticas contradições” (1924, p. 01). A qualquer escritor seria

¹⁰ Hoje para mim, amanhã para ti.

¹¹ Não encontramos nenhuma informação biográfica ou sobre a profissão desse autor. No livro de Neroaldo Ponte de Azevedo (1996), obra já citada, conseguimos apenas a informação que Lauro Neiva era paraibano. Em alguns sites de busca da Internet consta que ele era médico.

preferível “andar na companhia dessas sombras guiadoras” do que se deixar enganar pelas incoerências contidas n’*A Arte Moderna* como as que Lauro Neiva explicita no trecho a seguir:

Não se pode compreender um homem (neste credo novo ninguém se entende) que, citando um nome privilegiado das letras para gritar alto “morra o futurismo”, seja o discípulo do grande personagem que bradou: - “Renovem-se! Sejam futuristas!” Ou o Sr. Joaquim Inojosa, na ocasião infeliz em que recebeu o fuste para levantar a revolução na passadista Mauricéia, estava atacado de loucura vesânica, ou (perdoe-me, se não é do código) cortava os rabanetes de Antônio Ferro para preparar uma salada para a fatura poesia “dinâmica” (NEIVA, 1924, p. 01).

Após essa investida mordaz a crítica prossegue elencando as incongruências ideológicas da carta de Inojosa como: o seu desprezo por todos os “filósofos mortos” para em seguida citar Kant; as ideias filosóficas que seriam na verdade de Graça Aranha; a exaltação de Guilherme de Almeida como um poeta moderno, mas que era autor do livro *Canções Gregas*, contendo versos em que o poeta pedia os seres da natureza que lhe procurassem “a fruta perdida” e assim prossegue até reduzir os poetas modernos a “um gramofone desenfreado da firma Aranha, Del Picchia, Inojosa & Cia”. A crítica encerra de forma impagável.

Assim, numa mixórdia exemplar de frases ambíguas de modernista futrico, é impossível o Sr. Joaquim Inojosa conquistar, na melhor de todas as hipóteses, uma meia dúzia de moços para os voos tenebrosos da arte moderna. Antes, com sinceridade dizemos: - atire a sua “plaquette” nas águas do Capiberibe e procure afinar as cordas da lira para não gastar o caríssimo papel, a pena, o precioso tempo e, o que é mais, a nossa paciência... “Quousque tandem¹²...?” (NEIVA, 1924, p. 01).

Embora o texto de Lauro Neiva estivesse ligado ao tradicionalismo literário ainda muito forte no Nordeste e encontra-se bastante apoio em Belém sua perspectiva crítica não causou nenhuma repercussão nos meses seguintes de 1924, do mesmo modo que no ano de 1925 não pudemos encontrar nenhuma referência na imprensa da capital paraense que mencionasse novas discussões em torno d’*A Arte Moderna*. O que as palavras desse autor paraibano não revelaram diz respeito as proporções que o debate em torno da carta de Inojosa ganhou nos estados nordestinos, principalmente em Pernambuco, onde os textos deixaram o foco literário e passaram difundir ofensas pessoais.

¹² Até quando.

Todas as evidências apresentadas nos levaram a crer que a maior criação de Inojosa foi sua tentativa de tornar-se o responsável por o “modernismo em Belém do Pará (ter surgido) – como, aliás, na Paraíba e Natal –, graças ao convite recifense” (INOJOSA, 1975, p. 125). Essa é uma pequena amostra do que se esconde em meio aos porões da historiografia do Modernismo brasileiro, seja em qual latitude desejarmos investigar, acabaremos percebendo que o cânone costuma ser “um repositório das lendas e dos mitos heroicos que se foram cristalizando em redor de uma verdade bem mais simples” (MARTINS, 1965, p. 64).

Referências

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. 2ª ed. João Pessoa/Recife: UFPB/Editora Universitária; UFPE/Editora Universitária, 1996.

BELAS ARTES E BELAS LETRAS (livros e revistas). *Belém Nova*. 13 de maio de 1924, p. 26.

INOJOSA, Joaquim. A Arte Moderna. In. *O movimento modernista em Pernambuco*. 3º vol. Rio de Janeiro: Editora Tupy, 1969.

_____. O movimento modernista no Norte. In. *Os Andrades e outros aspectos do Modernismo*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira; Instituto Nacional do Livro, 1975.

_____. Variações do Grão-Pará (II). In. *Os Andrades e outros aspectos do Modernismo*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira; Instituto Nacional do Livro, 1975.

_____. *A Arte Moderna & O Brasil brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Meio-Dia, 1977.

_____. A Arte Moderna. In. *Sursum Corda!* Rio de Janeiro, 1981.

_____. *A Arte Moderna*. Edição Fac-similar. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1984.

_____. Modernismo no Pará. In. Bruno de Menezes ou a sutileza da transição. Belém: Cejup, 1994.

AS OFERENDAS DO ESPÍRITO. In. *BELÉM NOVA*. N. 21. 23. ago.1924. p. 23.

A ARTE MODERNA: impressões de leitura. In. *A Província do Pará*. Belém. 21, ago. 1924.

MARTINS, Wilson. *Modernismo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1965.

NEIVA, Lauro. Crônica paraibana: A Arte Moderna. In. *A Província do Pará*. 29. Ago. 1924. p. 01.

DUBOIS, Padre Florêncio. A Arte Moderna. In. *O movimento modernista em Pernambuco*. 3º vol. Rio de Janeiro: Editora Tupy, 1969.

ORICO, Oswaldo. *Dansa dos Pyrilampos*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. 1923.

LIVROS NOVOS: A Arte Moderna – Joaquim Inojosa – Recife. In. *A Província do Pará*. 14. Ago. 1924. P. 01.

OLIVEIRA, Abguar Soriano de. A Literatura em Pernambuco. In. *Belém Nova*. Vol. 01. Nº 14. Maio. 1924. p. 08 – 09.

LIVROS NOVOS: Bailado Lunar, de Bruno de Menezes. In. *A Província do Pará*. 02. Abr. 1924. p. 01.

REGISTROS DA ESCRITA BRASILEIRA NO JORNAL DO PARÁ: CÔNEGO FRANCISCO BERNARDINO DE SOUZA

Autora: Juliana Yeska Torres Mendes

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Germana Maria Araújo Sales

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo apresentar o padre Francisco Bernardino de Souza, importante escritor, jornalista, professor membro do Instituto Histórico Brasileiro e colaborador de um dos principais periódicos do Rio de Janeiro, o *Jornal das Famílias* (1863 – 1878). Além do *Jornal das Famílias*, o padre Bernardino de Souza teve seus escritos publicados no periódico paraoara *Jornal do Pará* (1862 – 1878), e na *Revista Popular*, assim como, fez também importantes considerações históricas acerca da região amazônia, lançando inclusive uma obra de cunho histórico de título: “Lembranças e Curiosidades do Valle do Amazonas”, impressa pela *Typographia do Futuro*, no Pará, em 1873. No *Jornal do Pará*, é possível recuperar dois contos assinados pelo padre Francisco Bernardino: *A Filha de Jephé* e *A morte de Sanção*, ambos de temática bíblica e moralizante, divulgados no ano de 1785. Observando a importância do *Jornal do Pará* no século XIX e a presença de autores nacionais no periódico, registramos a presença do padre Bernardino de Souza como um dos nomes que ilustra a lista desses escritores nacionais.

Palavras-chave: Francisco Bernardino de Souza. *Jornal do Pará*. Escrita nacional.

1. Francisco Bernardino na Revista Popular e no Jornal das Famílias

Em 1859 L. B. Garnier¹ deu início a *Revista Popular*, que circulou até o ano de 1862, quando deu lugar ao *Jornal das Famílias*, famoso periódico fluminense que circulou até o ano de 1878. Os dois periódicos seguiram linhas diferentes quanto a seus propósitos de publicações: a *Revista Popular*, a fim seguir o título, buscava divulgar diferentes temas, tendo como umas das principais características a publicação eclética. A *Revista Popular* buscava alcançar a todos os gostos e por isso várias eram as seções diversificadas.

¹ Um dos principais editores do Brasil na segunda metade do século XIX. Francês, construiu a Livraria Garnier no Rio de Janeiro que era responsável por editar seus livros no Brasil e imprimir em Paris e em Londres

O *Jornal das Famílias* tinha por interesse agradar especialmente ao público feminino. Suas publicações eram tomadas de textos literários, receitas culinárias, artigos para o lar e todo conteúdo doméstico que conquistava leitoras da época. Mesmo com direcionamentos diferentes, na *Revista Popular* também era possível encontrar textos de conteúdo feminino, os quais eram publicados em seções específicas. É possível que o aumento de leitoras que consumia a *Revista Popular* tenha encorajado Garnier a criar o *Jornal das Famílias*. Este, por sua vez, ia às ruas uma vez por mês apenas, porém havia de se considerar suas 32 páginas em um único exemplar e o fato de que o jornal era impresso na França, diferente da *Revista Popular* que era impressa no Brasil. Aparentemente, o que Garnier preservou na passagem de um periódico para o outro foram as ilustrações, sempre presentes e muitas vezes expostas em uma página inteira.

Uma peculiaridade da *Revista* era sua preferência por artigos nacionais. Dessa forma, a *Revista* tinha em seu grupo de colaboradores autores brasileiros como: Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Joaquim Manuel de Macedo, o padre Francisco Bernardino de Souza, entre outros.

As publicações de Francisco Bernardino no periódico eram recorrentes:

Publicações na *Revista Popular*

TOMO VIII	SEÇÃO	TÍTULO	PÁGINA
Outubro	Descrições	<i>Ilha de Itaparica</i>	152, 229 e 285
A	Literatura	<i>Literatura na Bahia</i>	17
Dezembro	Variedades	<i>O Jornalismo</i>	77
de 1860	Variedades	<i>A Lei dos Contrastes</i>	81
TOMO IX	SEÇÃO	TÍTULO	PÁGINA
Janeiro a Março	Variedades	<i>Recolhimento de Sr. Raymundo na Bahia</i>	148
de 1861	Variedades	<i>O anno de 1860</i>	21

TOMO X Abril a Junho de 1861	SEÇÃO	TÍTULO	PÁGINA
	Variedades	<i>Cadáver</i>	51
TOMO XII Outubro a Dezembro de 1861	SEÇÃO	TÍTULO	PÁGINA
	Descrições	<i>A Senhora das Candeias</i>	193
TOMO XIII Janeiro a Março de 1862	SEÇÃO	TÍTULO	PÁGINA
	Descrições	<i>Festas Populares</i>	261
	Variedades	<i>O anno de 1861</i>	35
TOMO XIV Abril a Junho de 1862	SEÇÃO	TÍTULO	PÁGINA
	Variedades	<i>A Tempestade</i>	306
TOMO VXI Outubro a Dezembro de 1862	SEÇÃO	TÍTULO	PÁGINA
	Contos e Narrativas	<i>Reminiscências da minha terra</i>	157

Os registros do Padre Francisco Bernardino na *Revista Popular* se concentram nos dois últimos anos de existência do periódico. Os textos do cônego tornam-se recorrente nas páginas do jornal de modo que suas publicações foram quase que consecutivas em cada tomo e algumas vezes o mesmo tomo trazia mais de uma narrativa de sua autoria. Na *Revista Popular* o padre versava sobre diferentes temas, desde uma prosa de ficção até textos relacionados a cultura e região do Brasil.

É importante salientar que, de acordo com Sacramento Blake, uma das funções do padre era a de Historiador:

O padre Francisco Bernardino de Souza foi poeta, memorialista, ensaísta, orador, tradutor, jornalista, professore membro do Instituto Histórico Brasileiro. Até o ano de 1867 foi nome constante nas páginas do *Jornal das Famílias*, tanto nas seções de “Romances e Novelas”, quanto na de “História.”²

No ano de 1873 o padre publicou o livro “Lembranças e Curiosidades do Valle do Amazonas”, impresso pela *Typographia do Futuro*, no Pará. A obra descrevia sobre as localidades da região amazônica, informações sobre árvores, rios, clima, número de habitantes e outras diversas como, tipos de canoas, madeiras e até mesmo o processo de transformação da mandioca em farinha d’água, também podiam ser encontradas no livro. Neste trecho o padre informa sobre a população da cidade de Belém no ano de 1868, a informação é retirada de um jornal em vigor no ano de 1869:

De um jornal que em 1869 se publicava na capital do Pará, consta qual era a população aproximada d’essa capital em 1868. Eis as próprias palavras do jornal: << POPULAÇÃO DA CAPITAL: - Segundo se lê em um dos documentos que acompanham o ultimo relatório do thesouro principal [...] a população da capital e de todo o perímetro da sua légua patrimonial, é de 21, 916 pessoas.>> Dos dados que me foi possível obter e das informações de pessoas habilitadas, creio que a população de Belém não é actualmente inferior a 35,000 habitantes.³

Diante disso é possível afirmar que a relação do escritor com a cidade de Belém foi além de seus registros no *Jornal do Pará*, em 1875, pois a região fazia parte de seu objeto de pesquisa.

No decênio de 60, o padre publicava no então *Jornal das Famílias* onde seu nome era constante tanto na seção “Romances e Novelas” quanto na de “História”. A última história assinada pelo padre no periódico fluminense intitula-se “A saída do Egito”, em abril de 1867. Outros dois textos foram registrados nessa mesma seção – “História” –, assinados por Emília Augusta Gomide Penido. Ambos também possuem ênfase religiosa, tendo como título “A ressurreição de Cristo”, em junho de 1867, e “O milagre de Nain”, junho de 1868. Após isso a seção é extinta, além de a participação do padre ser interrompida em todo o periódico.

² BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Diccionario Bibliographico Brasileiro** (Terceiro volume). Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1985, p. 56.

³SOUZA, Francisco Bernardino de. **Lembranças e Curiosidades do Valle do Amazonas**. Pará: *Typographia do Futuro*, 1873 p. 70

2. O registro de Francisco Bernardino no Jornal do Pará

O *Jornal do Pará* teve papel importante no desenvolvimento da imprensa paraense bem como para a consolidação de nossa literatura nacional. O periódico que por 16 anos, - número um tanto expressivo para um momento onde muitas publicações não alcançavam nem um ano de circulação - registrou um número considerável de textos literários, 85 narrativas para ser mais exato, o que torna o jornal em pauta contribuinte para nossa história literária. De linha conservadora e veículo para a disseminação de atos e assembleias e do governo, o jornal noticioso, político, comercial e literário também buscava diversificar os temas que oferecia a seu público, e a publicação de narrativa seriadas, principalmente brasileiras, estava entre uma das estratégias para aumentar a vendagem e manter o interesse de seus leitores. Os espaços que acolhiam os textos do jornal pararoara foram: *Gazetilha*, *Litteratura*, *Variedades*, *Miscellanea*, *Transcrição* e *Folhetim*. A coluna *Variedades* foi a que mais abarcou textos literários e também a mais presente no período de existência do jornal.

A tipografia responsável pela impressão diária do *Jornal do Pará* intitulava-se *Santos & Irmãos*, de propriedade de Honório dos Santos inicialmente e num momento posterior passou a cargo de Cypriano José dos Santos, seu filho. Além do *Jornal do Pará* a tipografia foi responsável por imprimir outros dois periódicos, a *Revista Mensal do Atheneu Paraense* e o *Treze de Maio*, sendo este ultimo o antecessor o *Jornal do Pará*. Estes fatos provam que a imprensa paraense trabalhava a vigor para alimentar o público leitor da capital, em todo o século XIX estima-se que aproximadamente 150 periódicos circularam em Belém. Dessa forma, o número de pessoas envolvidas na escrita, edição, veiculação de notícias e textos literários no Pará no século XIX era expressivo.

Apesar de o periódico paraense seguir o padrão vigente no século XIX em relação a publicação de prosas sem autoria – das 85 publicações, 65 são sem autoria e 29 tem autoria identificada - , o que percebe-se é que dessas identificações a maioria reconhecida é brasileira. De modo que, além do cônego Francisco Bernardino de Souza, mais cinco escritores brasileiros foram registrados nas páginas literárias do jornal, entre autores mais expressivos e outros nem tanto.

O nome do padre nas páginas do jornal pararoara data o ano de 1875, com duas publicações: *A filha de Jephthé* e *A morte de Sansão*.

DATA	SEÇÃO	TÍTULO	PÁGINA
9 de Janeiro de 1875	Litteratura	<i>A filha de Jephthé</i>	1
12 de Janeiro de 1875	Litteratura	<i>A morte de Sansão</i>	1 e 2

2.1 A filha de Jephthé

As duas narrativas possuem teor bíblico e histórico, muito propícias ao jornal conservador que as divulgava, o *Jornal do Pará*. *A filha de Jephthé* trata-se da história de um pai viúvo que amava profundamente sua única filha “amava-a mais do que á pátria e um pouco menos que a Deus.⁴”. Jephthé era um guerreiro defensor de Israel, lutara a pouco tempo contra os Amalecitas e prometeu a Deus que sacrificaria a primeira pessoa que seus olhos focassem ao retornar a sua terra, caso seu povo conseguisse a vitória. A desventura acontece quando a filha de Jephthé é a primeira a surgir diante de seus olhos, e assim, se torna o objeto de sacrifício. Antes de morrer a moça clama a Deus por sua vida e questiona o porquê de tamanha má sorte, pois ainda se considera muito nova para tal destino. A surpresa da história fica por conta da revelação amorosa que a filha de Jephthé faz a sua amiga Sara, expondo ter um amado que atende por Jonathas, a quem a moça tem tanto amor que decide pedir a sua amiga que cuide do coração do amado e não o deixe ficar só após a sua partida.

Conheces o mysterio de minha vala, o segredo santo de meu coração. .
 . Pois bem, vou morrer, mas não quero que elle morra, o meu
 Jonathas. Consola-o tu, da-lhe o teu coração, que bem merece-o elle,
 ama-o com esse affecto, que eu lhe votava, estende-lhe a mão, para q
 o misero não morra, e n'essa hora melancólica da tarde, quando vires

⁴ *Jornal do Pará*: Belém: Editora Santos & Irmãos. 9, janeiro de 1875, p.1.

uma lagrima silenciosa se lhe deslizar pelas faces, recebe-a cm teus lábios de virgem e murmura-lhe ao ouvido o meu nome. . .⁵

A moça – que em momento algum na história tem o nome revelado – morre lamentando o infortúnio que a abatera, e assim a prosa tem fim. Em vista das funções de cônego e também de historiador que Francisco Bernardino exerce, fica claro o estilo de composição temática que o escritor tinha e o público a quem destinava seus textos.

2.2 A morte de Sansão

A segunda narrativa assinada por Francisco Bernardino no *Jornal do Pará* foi publicada três dias após a primeira e tem como título “A morte de Sansão”. A história decorre na narrativa bíblica de Sansão, que teve seus cabelos cortados por Dalila e com isso perdeu a força extraordinária que possuía. Assim como no livro sagrado, o hebreu Sansão era inimigo dos Filisteus e dono de uma força sobrenatural que se concentrava em seus longos cabelos. Dalila, uma bela moça, usou de seus encantos para fazer com que Sansão revelasse a raiz de sua força. Após o desvelar do segredo, Dalila corta seus cabelos enquanto dorme. Sansão então é levado ao templo de Dagon e tem também seus olhos arrancados. Diante da exposição de Sansão para o escárnio de seus inimigos que comemoravam a vitória, o hebreu recupera a sua força e destrói o templo, derrubando pilastras a que ele estava acorrentado.

De repente ouviu-se o estalar do tecto os dous braços do guerreiro sobraçavam as columnas que sustentavam a sala, e depois, ao desabar do tecto, com o ruído dos estilhaços que cahiera, ouviu-se o immenso gemer, as imprecações e os gritos das tres mil vozes daquelles que as ruínas da sala sepultavam.

E dominando todos esses gritos, todas essas vozes, ouviu-se a voz forte e sonora do guerreiro, que disia :

—Morro !—mas commigo morrem os inimigos de Israel ! . . .⁶

Vale ressaltar que o amor que Sansão dedicou a Dalila é o culpado pela tragédia e este fato é destacado no texto: “E Sansão havia cedido á influencia do amor. Oh ! nunca a belleza tornara formas tão divinas ; nunca o inferno se havia aninhado em corpo mais

⁵*Jornal do Pará*: Belém: Editora Santos & Irmãos. 9, janeiro de 1875, p.1.

⁶*Jornal do Pará*: Belém: Editora Santos & Irmãos. 12, janeiro de 1875, p.2.

seductor e delicado.”⁷. A mensagem a ser veiculada através da narrativa por esse jornal de perspectiva conservadora é clara: quem cede às más influências do amor acaba por se perder.

O conto religioso revela os principais pontos da história de Sansão, embora na bíblia seja descrito que Dalila era esposa de Sansão e o amava, porém a cobiça por ouro e diamantes oferecidos pelos Filisteus a fez trair seu marido. Na bíblia também é revelado que o motivo pelo qual o hebreu recuperou sua força: uma oração a Deus e a promessa que de mataria a todos no templo, inclusive a ele mesmo.

É possível notar que as duas narrativas trazem à luz a questão religiosa e o combate entre os povos que desejavam tomar a mesma terra, em ambos os textos o povo de Israel enfrenta seus inimigos e consegue a vitória.

Os textos religiosos faziam parte das páginas do *Jornal do Pará* e não raro eram expostos nas colunas, além do conto de Francisco Bernardino outras narrativas de conteúdo cristão foram veiculadas.

Fato este semelhante ao *Jornal das Famílias*, de onde o *Jornal do Pará* extraiu alguns textos. Acredita-se que o motivo se constrói nos interesses em comum que nutriam os dois jornais. Nessa época era comum que os periódicos explorassem uma possível relação política ou estabelecessem vínculos a fim de atualizar suas notícias e textos literários, e em vista do conservadorismo dos dois periódicos, narrativas que buscavam reforçar e incentivar boa conduta ou comportamentos em concordância com a postura ideal difundida no século XIX eram sempre bem vindas.

Considerações Finais

Com o objetivo de apresentar o padre, historiador e escritor brasileiro Francisco Bernardino de Souza e evidenciar suas publicações no periódico paraense *Jornal do Pará*, buscamos traçar um caminho de publicações anteriores - que se tem conhecimento - até o jornal paraense, o periódico de principal pesquisa, sem deixar de considerar também o lado historiador do padre, tão evidente em suas publicações. Com isso, é possível afirmar que o *Jornal das Famílias* – sucessor da *Revista Popular* – alimentou um diálogo com o *Jornal do Pará*, com o intento de compartilhar ideias

⁷ *Jornal do Pará*: Belém: Editora Santos & Irmãos. 12, janeiro de 1875, p.2.

conservadoras e o padre Francisco Bernardino é somente um dos escritores brasileiros que assinou narrativas nos dois jornais. A conjectura que se toma por base é justamente o igual posicionamento conservador dos dois jornais.

No que diz respeito ao cônego Bernardino, este foi um escritor recorrente em um dos principais jornais do Rio de Janeiro. Dessa forma, a hipótese de que o público leitor da época já reconhecia seus escritos torna-se cada vez mais sólida, uma vez que o padre publicava quase que consecutivamente nas edições dos dois periódicos fluminenses e seus textos religiosos chamavam a atenção do leitor por sempre trazerem uma lição moral ao fim da narrativa.

Nos dias atuais Francisco Bernardino pode não ter a merecida expressão que possivelmente possuía em meados do século XIX no Brasil, mas sem dúvida estes escritores esquecidos contribuem ainda hoje para a história de nossa Literatura.

Referências

ABREU, Márcia. **Cultura letrada**: literatura e leitura. São Paulo: UNESP, 2006.

BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. **Jornal e literatura**: a imprensa brasileira no século XIX. Porto alegre: Nova Prova, 2007.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Diccionario Bibliographico Brasileiro** (Terceiro volume). Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1985.

_____. **Diccionario Bibliographico Brasileiro** (Quinto volume). Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1899.

_____. **Diccionario Bibliographico Brasileiro** (Sexto volume). Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1990.

_____. **Diccionario Bibliographico Brasileiro** (Sétimo volume). Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1902.

_____. **Formação da Literatura Brasileira** (momentos decisivos) 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ilimitada, 2000.

_____. **Literatura e Sociedade**. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

_____. **Jornal do Pará**: prosa e ficção na segunda metade do século XIX. TCC – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Faculdade de Letras, Belém, 2008.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma História**. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NADAF, Yasmin Jamil. **Rodapé das miscelâneas**: o folhetim nos Jornais do Mato-Grosso, séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2002.

SALES, Germana Maria Araújo. Folhetins: uma prática de leitura no século XIX. **Entrelaces** (UFC), v. 1, p. 44-56, 2007.

RASTROS DA GUERRA NA NARRATIVA DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Autora: Kamila Rodrigues Lima¹

Orientador: Tânia Maria Pereira Sarmento-Pantoja

RESUMO: A autora Lygia Fagundes Telles é dotada de uma linguagem que subverte. No presente trabalho analisamos rastros da Segunda Guerra Mundial na narrativa lygiana, tendo como *corpus* de pesquisa o conto *Helga*. A investigação proposta será subsidiada pela teoria concernente ao Rastro, com ênfase em estudos pautados pela teoria de Walter Benjamin sobre o assunto. Neste sentido, buscamos investigar como Lygia trabalha a relação entre literatura e guerra na tessitura do conto em análise, pois carregado de forte teor testemunhal e ambientado no período da Segunda Guerra Mundial, a partir da lembrança da narrativa em 1ª pessoa do protagonista da trama, o conto traz à tona marcas da violência e do aniquilamento do ser humano causado por outro da sua mesma espécie, evidenciando-se a intertextualidade entre a ficção e o período histórico da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Em linhas gerais, observamos que o conto lygiano nasceu de uma das excentricidades da guerra, oriunda de uma notícia que a autora leu em um jornal, daí partiu seu trabalho de ficção que teve como ponto inicial uma memória factual que Lygia guardou da segunda grande catástrofe da humanidade. O enredo marcado por dois espaços, Brasil e Alemanha, e pela dupla identidade do narrador protagonista nos revela a história de Paul Karsten, quando este em umas de suas férias na Alemanha se depara com a eclosão da segunda grande guerra e é convocado a combater nas tropas alemãs. Inicia-se, então, a tessitura de uma linguagem que subverte.

Palavras-Chave: Rastro. Guerra. Lygia Fagundes Telles. Helga.

Não raro encontramos passagens de textos literários contemporâneos remetendo-se a um momento caótico da história da humanidade, referimo-nos à Segunda Guerra Mundial. Como é de comum conhecimento, nesse período milhares de inocentes foram violentamente vitimados, tanto em campos de batalha como em campos de concentração. Tanta barbárie causou uma espécie de silenciamento por parte daqueles que viveram tal experiência, pois entendemos que certas experiências não são passíveis

¹ Especialista em Língua e Literatura Vernácula. Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará.

de serem narradas. Em contrapartida, percebemos nos textos que trazem a presença da guerra direta ou indiretamente uma necessidade de fazer com que esse período da História não seja esquecido, lembrá-lo, então, seria uma maneira de evitar repeti-lo. Na literatura, lembrar dessa catástrofe se torna possível através dos resquícios da Guerra encontrados no texto literário. Esses resquícios levam-nos a interpretar o presente a partir daquilo que ficou de um passado que não se apaga, pois deixou seus rastros na humanidade. Desta forma, a categoria do Rastro servi-nos com excelência como método investigativo da relação entre Literatura e Guerra.

O rastro enquanto categoria abrange diversos campos do saber, tais como a filosofia, a psicanálise, as artes plásticas, a fotografia e a teoria literária, quando necessário um serve ao outro. O termo rastro originalmente lançado como *Spuren*, compreende também os termos vestígio e resto. O conceito de rastro é marcado por um paradoxo que envolve sua teoria. De acordo com Gagnebin (2012, p. 27) o rastro é ao mesmo tempo “presença de uma ausência e ausência de uma presença, o rastro somente existe em razão de sua fragilidade”. Notamos, então, a complexidade que circunda o conceito de rastro, sua aplicação envolve um trabalho meticuloso em ouvir a voz daqueles que foram silenciados ou de trazer para a superfície do texto aquilo que foi dito ou escondido nas entrelinhas. Essa complexidade ganha ainda mais substância em Benjamin.

“Na reflexão de Benjamin, o estatuto paradoxal do “rastros” remete à questão da manutenção ou do apagamento do passado, isto é, à vontade de deixar marcas, até o momento de uma existência humana fugidia, de um lado, e as estratégias de conservação ou de aniquilamento do passado, do outro” (GAGNEBIN, 2012, p. 27).

Desta forma, o rastro aparece como marcas de um passado que insiste em se fazer presente através da sua permanente conservação, a qual propicia que ele seja ativado sempre que necessário for, ao passo que o rastro, devido sua natureza frágil em garantir que as marcas sejam preservadas, também poder levar ao apagamento ou aniquilamento desse passado.

A investigação que a teoria do rastro proporciona nos leva a um trabalho de coleta de marcas, são resíduos deixados nem sempre de modo aparente no texto, tem a ver com um trabalho de habilidade em interpretar os fragmentos e construir o que foi perdido na fragmentação, de modo que “a percepção daquilo que foi destruído se articule com a concepção do que é preciso construir” (GINSZBURG, 2012, p. 109). A construção dos fragmentos em textos que trazem à tona a presença da guerra é

importante para compreender os processos históricos, clareando o que ficou obscuro nos fatos que compreendem o nosso passado histórico. De acordo com Ginzburg (2012, p. 109), “em processos históricos caracterizados por largas escalas de destruição humana, como ocorre em genocídios e em guerras, fragmentos do passado são importantes para configurar processos de reconstrução social”.

Neste sentido, seguimos com a análise do conto *Helga*, buscando estabelecer como o caráter literário da narrativa de Lygia Fagundes Telles nos revela a relação entre Literatura e Guerra através de resquícios desta última encontrados no texto literário. O conto traz à tona marcas da violência e do aniquilamento do ser humano causado por outro da sua mesma espécie, evidenciando-se a intertextualidade entre a ficção e o período histórico da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A investigação proposta será subsidiada pela teoria concernente ao Rastro, com ênfase em estudos pautados pela teoria de Walter Benjamin, pois este “se vê como um leitor de rastros, que percebe em fenômenos próximos, porém, concretos, que muitas vezes são insignificantes ou banais, algo distante, algo escondido” (JANZ, 2002, p. 20).

O enredo marcado por dois espaços, Brasil e Alemanha, e pela dupla identidade do narrador protagonista – “é bom dizer logo quem eu sou: Paulo Silva, brasileiro. Mas fui alemão” (TELLES, 171, p. 27), Paul Karsten – nos revela a história de Paul Karsten, quando este em umas de suas férias na Alemanha se depara com a eclosão da segunda grande guerra e é convocado a combater nas tropas alemãs.

O aço das metralhadoras sem carga encostado no peito banhado de suor. As bandeiras apoiadas no ombro no desfile diante de Hitler e Mussolini no estádio de Berlim, os alemães da América do Sul marchando logo atrás dos países sudetos e antes mesmo dos alemães da América do Norte. Amizade e amor foi lá que conheci, próximos e concretos. E o ódio também abstrato e longínquo, aos judeus, aos comunistas e a outras coisas mais que já esqueci. Tudo aconteceu porque a terceira viagem foi no verão de 1939. Não vou contar minha guerra, Polônia, França, Grécia, Rússia... (TELLES, 171, p. 28).

Visto como traidor no Brasil, ao fim da guerra, Paul Karsten instala-se na cidade de Dusseldorf, onde conhece Helga, jovem alemã que perdera uma perna no primeiro bombardeio de Hamburgo. Paul casa-se com Helga, na noite de núpcias rouba a perna mecânica da jovem e vende. De posse do capital, inicia um novo negócio e acaba fazendo fortuna.

O fato é que o roubo da perna de Helga vai além do valor financeiro, “mas [é] cedo para falar sobre a perna que vai exigir explicação. A perna envolve viagem, guerra,

a perna vai tão além...” (TELLES, 171, p. 27). Através de uma linguagem rica em alegorias e associações, Lygia Fagundes Telles nos leva a refletir sobre o aniquilamento sofrido pelas minorias perseguidas no período da Segunda Guerra Mundial.

Contudo, devemos atentar para o ponto de vista escolhido pelo narrador para contar a trama, pois a narrativa em primeira pessoa torna o nosso campo de visão restrito. Para Paul Karsten, “sem esclarecimento tudo será apenas crueldade.” (TELLES, 171, p. 27). Sendo assim ele é o responsável por selecionar os fatos narrados, tratando de atenuar seu papel de carrasco de Helga, personagem esta, que não apresenta discurso direto no texto, tudo que sabemos sobre ela é apresentado pelo narrador através do discurso indireto. Helga faz-se presença e ausência na narrativa, a construção da sua personagem se torna possível pelo rastro de sua existência entranhado no narrador, os vestígios de Helga permanecem para perpetuar sua existência, ainda que ela seja apenas parte de um passado que Paul tenta apagar. Neste sentido, devemos compreender que

O rastro é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência, ele foi deixado por um animal que corre ou por um ladrão que fugiu, ele denuncia uma presença ausente sem, no entanto, prejudicar de sua legibilidade: já que quem deixou rastros não o fez com uma intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade (GAGNEBIN, 2002, p.129).

Notamos que Paul se recusa a lembrar detalhes que lhe acometam sentimento de culpa pelo que fez com sua esposa ao roubar a perna mecânica. O esquecimento é um aliado em retardar a grande marca que a guerra deixou no protagonista, ou melhor, a marca que ele deixara naquela que mais foi ferida. Destaca-se que Paul recorda minúcias sobre as férias na Alemanha anteriores a eclosão da Segunda Guerra Mundial, o período que serviu ao exército alemão e como procedeu após o término da guerra, mas é incapaz de lembrar qual das duas pernas Helga teria perdido no bombardeio, o que é inaceitável na compreensão do leitor atento ao caráter daquele que detém o ponto de vista da narração.

Curioso é que hoje já não consigo lembrar qual a perna que Helga perdera, se a direita ou a esquerda. E dizer que durante anos não houve dia nem hora que Helga não aparecesse no meu pensamento. Acha meu analista que os esquecimentos parciais são frequentemente formas sutis de autopunição (TELLES, 1971, p. 28).

Ao buscar o analista, Paul já evidencia a dificuldade de pensar no período de suas férias de 1939 na Alemanha. Reconstituir os fatos exige esforço e os sentimentos são perturbadores, mesmo para o carrasco, pois este guarda o peso que seus atos

imputaram sobre ele. “Como é difícil reconstituir os acontecimentos! Lembrar o ano em que tudo aconteceu já exige esforço. Distribuir os fatos pelos meses não consigo. Mas ordenar os sentimentos é para mim totalmente impossível” (TELLES, 1971, p. 32). Mas aos poucos as recordações de Paul revelam seu percurso de um jovem brasileiro de Vila Corinto para um perpetrador formado na escola da guerra.

Assim que acabou a guerra, vendi meu capacete e meu punhal com a cruz suástica a um funcionário brasileiro que até hoje não sei o que estava fazendo em Düsseldorf. Fomos para uma cantina onde me pagou uma cerveja e dele ouvi então coisas alarmantes: que a minha situação jurídica era nada mais, nada menos, do que a de um traidor, quer dizer, uns quinze anos de cadeia, por aí. Era só voltar e a condenação viria na certa. Recebi a notícia na hora errada porque naquela altura meu desejo maior era esquecer a guerra, encerrar as férias na Alemanha e tranquilamente voltar para Vila Corinto, casar por lá, cuidar do plantio, da criação e ajudar minha mãe que devia estar velha. Helga ainda não aparecera na minha vida e o hitlerismo e a guerra ainda não tinham me marcado para sempre. Ainda não” (TELLES, 1971, p 29).

Pelo caráter confessional da narrativa, entendemos que o analista que escuta Paul é cada um dos leitores do conto lygiano, recaindo sobre estes a escolha de condenar ou ser condescendente aos relatos do perpetrador. Antes que o leitor assuma uma posição faz-se necessário elucidar o verdadeiro crime de guerra que incide sobre o protagonista. “Paul Karsten cometeu seu crime de guerra, pessoal e por conta própria, mas fora do lugar e com a pessoa errada” (TELLES, 1971, p. 32).

Alemão impuro, filho de um certo Silva brasileiro, Paul cometeu um crime de guerra contra uma jovem alemã, ao ampliarmos nossa visão, podemos compreender que o crime fora cometido por um soldado alemão contra a própria nação pela qual lutara, pois feriu de maneira covarde e sem deixar possibilidade de reação a uma cidadã alemã de raça pura. Helga que já tinha seu corpo mutilado na guerra, ao perder sua perna em um bombardeio, teve na perna ortopédica comprada pelo pai, o farmacêutico Wolf, a possibilidade de reconstruir sua vida, mas com o roubo, a personagem sofre dupla mutilação.

A mutilação de Helga nos remete a tantas outras atrocidades cometidas por soldados alemães contra minorias, como judeus, ciganos e homossexuais. Helga perdera a família e a casa na guerra, restando a seu lado apenas seu pai e a possibilidade de liberdade que a perna mecânica lhe trouxera, o que já não era mais possível. Nesse momento, o hitlerismo de Paul marcara-o para sempre. E mais, seu hitlerismo teria contribuído para mutilar de forma cruel e premeditada a vítima indefesa, enquanto esta

pensava naquela noite estar seguindo a marcha da vida, pois o casamento carrega com ele o significado de uma nova família, constituição de um novo lar, aliança.

Visto como traidor no Brasil, como já atestado, não considerado nem prisioneiro de guerra nem desertor, não restara a Paul outra alternativa que não fosse a solução final, a mesma que tivera tantos que não puderam escolher pela vida nos campos de extermínio. Para retornar ao Brasil como um homem bem visto, capaz de constituir família e ter uma vida tranquila, o Paul Karsten alemão teve que deixar de existir para dar lugar a Paulo Silva Filho, sobre o qual não recairia qualquer crime de guerra imputado a Paul Karsten. Deste modo,

“O ato de raça de senhor alemão aprendido nas aulas floridas dos cursos de 1936 foi praticado em plena paz por um pobre rapaz brasileiro contra uma pobre moça alemã. Engano ainda pensar que o fim de Paul Karsten foi uma solução. Alguns anos mais tarde, Paulo Silva Filho voltou para o Brasil anistiado e rico, mas voltou um homem de pouca fé e imaginação amortecida. A única maneira que encontrou de expiar o crime do jovem Paul foi tornar-se um cidadão exemplar. Hoje, o analista explica que simplesmente procuro e encontro, na insipidez da virtude, a punição de Paul Karsten e de seus camaradas” (TELLES, 1971, p. 32).

Assim, Paul é testemunha primária tanto do genocídio da Segunda Guerra Mundial, período que serviu ao exército germânico, quanto do aniquilamento de Helga, já violada anteriormente em uma tragédia ocasionada pela guerra, enquanto Paulo se apresenta como aquele que conta a experiência do outro. Lygia Fagundes Telles, testemunha de sua época, consegue com maestria trazer para um texto contemporâneo marcas de uma época que não pode ser esquecida.

Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais, poetas, artistas e mesmo historiadores, na visão de Benjamin, não efetuam somente um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima, mas imprescindível do narrador autêntico e, mesmo hoje, ainda possível: a tarefa, o trabalho de *apokatastasis* (GAGNEBIN, 2002, p. 133)

Ademais, a narrativa não deixa a desejar no caráter literário, bem como proporciona uma instigante reflexão sobre a capacidade de aniquilação que o ser humano lança sobre sua própria espécie, bem como nos põe a pensar que este mesmo ser humano é o único agente capaz de evitar a ocorrência de novas catástrofes.

Referências Bibliográficas:

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Pro-posições*. Vol. 13, N. 3 set./dez. 2002.

_____. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. *Walter Benjamin: Rastro, aura e História*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 27-38.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. *Walter Benjamin: Rastro, aura e História*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 107-132.

JANZ, Rolf-Poter. Ausente e presente: Sobre o paradoxo da aura e do vestígio. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. *Walter Benjamin: Rastro, aura e História*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 13-23.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do Baile Verde: contos*. 2 ed. Rio de Janeiro: INL, 1971.

RESISTÊNCIA E UTOPIA NO CONTO “MALANDRAGENS DE UM URUBU”

Autora: Ladyana dos Santos Lobato
Orientadora: Tânia-Maria Sarmiento-Pantoja

Resumo: Analisamos, nesta comunicação, o conto para crianças intitulado “Malandragens de um Urubu”, de Sylvia Orthof, publicado em 1982, em uma coleção chamada “Taba Cultural”, da Editora Abril Cultural; com o objetivo de analisar a manifestação das categorias estéticas Resistência e Utopia. Para isso, utilizaremos os apontamentos teóricos que discutem sobre a Resistência, especialmente, a abordagem realizada por Harlow (1993) e Bosi (2002); além dos pressupostos teóricos que discutem sobre a Utopia, entre os quais destacaremos os estudos de Szachi (1972) e Coelho (1981). Nesta análise, compreenderemos que este objeto artístico, produzido para crianças, tematiza o autoritarismo e a violência e profana um discurso político de direito à liberdade.

Palavras-chave: Conto. Resistência. Utopia. Autoritarismo. Violência.

Introdução

Esta comunicação possui o objetivo de apresentar um recorte teórico e analítico de nossa pesquisa, a qual está em andamento e configura-se como uma proposta de trabalho voltada para análise de duas categorias estéticas, “Resistência” e “Utopia”, em objetos literários produzidos para crianças e publicados em 1982, no Brasil. Nosso objeto de estudo trata-se, mais especificamente, dos contos que foram reunidos em uma coleção intitulada de “Taba: histórias e músicas brasileiras”, coordenada pela escritora Sônia Robatto e publicada pela Editora Abril Cultural.

O projeto, que passamos a denominar de “Coleção Taba”, era constituído por 40 (quarenta) contos ilustrados, cada conto possuía um disco de vinil, que trazia a recriação da narrativa com o uso de sons ambientes e músicas de cantores brasileiros conceituados, sendo que, as letras das canções faziam parte do conteúdo dos contos. Dessa forma, o projeto, em questão, era formado pela produção textual, gráfica e auditiva.

Para nossa pesquisa selecionamos, mais especificamente, 06 (seis) contos da Coleção Taba Cultural, no entanto, neste seminário, apresentaremos, o trabalho desenvolvido, mais especificamente, com o conto “Malandragens de um Urubu”, de Sylvia Orthof. Analisamos a Resistência e a Utopia considerando o enredo da narrativa, dessa forma, ressaltamos, portanto, que a letra das canções, bem como, o material gráfico e auditivo não são objetos de nossa pesquisa.

Para a análise da “Resistência” trabalhamos com a hipótese de que o conto apresenta um cenário caracterizado pelo autoritarismo e pela violência, neste contexto, o

poder arbitrário exercido por determinado personagem do conto influencia uma postura resistente daqueles que estão subjugados pelo poder. Assim, a resistência pode ser uma resposta a uma prática de despotismo.

Para a análise da categoria estética denominada “Utopia”, trabalhamos com a hipótese de que a realização de um projeto utópico, no desfecho deste conto, é consequência da prática de personagens resistentes e, ainda, que este conto nos permite compreender uma das formas de manifestação da Utopia em objetos estéticos que, independente da maneira em que está apresentada, aponta para o desejo de um espaço/tempo de liberdade, de autonomia e igualdade.

1. Resistência e Utopia no conto “Malandragens de um Urubu”

Nosso trabalho de pesquisa apresenta uma discussão teórica sobre vários estudos que circundam o conceito de termos como “resistência” e “utopia”. Dentre esses estudos, destacamos a abordagem realizada sobre “narrativa de resistência” realizada por Harlow (1993) e Bosi (2002); além dos pressupostos teóricos que discutem sobre a Utopia, entre os quais destacamos os estudos de Szachi (1972) e Coelho (1981). Nesta comunicação, achamos interessante discorrer diretamente sobre os resultados alcançado com a pesquisa realizada com o conto “Malandragens de um Urubu”. Dessa forma, o referencial teórico será evidenciado de forma adjacente a análise do corpus de pesquisa.

1.1 A Prática Resistente

No conto em questão, os personagens resistentes agem movidos pelo valor de liberdade e igualdade. “O valor é objeto da intencionalidade da vontade, é a força propulsora das suas ações. O valor está no fim da ação, como seu objetivo; e está no começo dela enquanto é sua motivação.” (BOSI, 2002, p. 120). Dessa forma, identificamos neste conto o momento em que os personagens saem da posição de subjugados e ocupam o lugar de personagens resistentes, utilizando, para isso, estratégias diversas.

A Pomba-Rolinha é a personagem que sofre a dominação do Urubu que a enganou e prendeu em uma gaiola. Neste conto, encontramos um embate de vários tipos de valores e antivalores. “Exemplos de valores e antivalores são: liberdade e despotismo; igualdade e iniquidade; sinceridade e hipocrisia; coragem e covardia; fidelidade e traição etc.” (BOSI, 2002, p. 120). Vários dos exemplos de valores e antivalores citados por Bosi (2002) são encontrados na análise deste conto.

Iniciaremos pela liberdade, pois a Pomba-Rolinha resistiu à condição repressora devido, especialmente, o desejo de alcançá-la. Para isso, contou com a ajuda de outros pássaros da floresta que iniciaram um movimento resistente com intermédio do narrador do conto:

Narrador – (...) O que é mais bonito num pássaro?

Vozes – Mais bonito num pássaro? As suas asas, claro! Sua liberdade de voar por todos os caminhos!

Narrador: A gaiola serve de ninho para as asas de passarinho?

Vozes – Não, gaiola é prisão! Não, gaiola é prisão...

(...)

Narrador – A liberdade é aventura! Nestas grades... onde fica a abertura? (ORTHOF, 1982, p. 7).

Neste excerto, percebemos um questionamento à suspensão dos direitos de liberdade, o qual evidencia que as asas dos pássaros foram feitas para voar, condena o uso de gaiolas e exige uma “abertura” política dentre daquele regime repressor imposto à Pomba-Rolinha. Devemos ressaltar que, até este momento da narrativa, percebemos uma postura passiva e ingênua da Pomba-Rolinha, a qual se deixou enganar pelo Urubu, personagem que representava o despotismo, além dos antivalores de hipocrisia e traição. De acordo com a narrativa, a Pomba-Rolinha não ouviu as vozes dos pássaros que a alertaram sobre a gaiola e ficou apenas lamentando sua condição: “Pomba-Rolinha – Ai, minhas asas! Ai, meu caminho!” (ORTHOF, 1982, 8). No entanto, de acordo com Bosi (2002):

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância, e desse ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia de intuições. (BOSI, 2002, p. 134).

Dessa forma, encontramos, na narrativa, o momento em que a Pomba-Rolinha reconheceu a sua posição existencial e antes de acomodar-se àquela situação tomou a iniciativa de assumir uma posição resistente:

Pomba-Rolinha – O quê? Mas então era desse jeito que eu ia ter minha casa, doutor Urubu? (...) Mas o senhor está me vendendo junto, doutor Urubu? E isso não é justo! O senhor está vendendo a liberdade das minhas asas! Eu tenho asas como o senhor! O senhor não gosta de voar? (ORTHOF, 1982, p. 8).

O Urubu manteve, entretanto, sua posição autoritária com a justificativa de que “nem todos os pássaros estão preparados para voar” (ORTHOF, 1982, 9). Mas foi ameaçado, também, pela força resistente de vários pássaros que batiam as asas, voavam e gritavam repetidas vezes: “Vozes – Ninguém está feliz! Ninguém está feliz! Ninguém está feliz! (...) Vozes - Bem-te-vi, bem-te-vejo, nas asas da liberdade te mando um beijo!” (ORTHOF, 1982, p. 8). Identificamos, neste excerto, um enfrentamento que ameaça uma força física à força exercida pelo urubu, além disso, consegue legitimar sua coragem por ser uma ação coletiva que deixa explícito que todos estão insatisfeitos com aquele regime repressor.

Neste conto surge mais uma postura resistente: “Sabiá – Eu sabia, um sabiá sabe, eu sabia que algo terrível ia acontecer! Doutor Urubu, o senhor é igual a nós! Somos todos iguais: temos asas... caminhos pra voar! (ORTHOF, 1982, p. 10). As palavras dos pássaros intrigaram o Urubu que “muito preocupado, ficou andando de lá pra cá, falando sozinho, até que...” (ORTHOF, 1982, p. 10) pegou a chave e destrancou a porta da gaiola: “Pomba-Rolinha – Estou livre! Todo mundo é livre! Estamos livres... livres... livres.” (ORTHOF, 1982, p. 11).

Para Harlow (1993), “[o] escritor de resistencia, como o guerrilleiro de loita armada de libertación, está comprometido activamente nunha confrontación histórica urxente.” (HARLOW, 1993, p. 133). Assim, percebemos que uma ação coletiva e, portanto, revolucionária influenciou a quebra da dominação. Vimos no enredo, deste conto, que apenas uma personagem, a Pomba-Rolinha, sofreu os efeitos da dominação e da tortura, no entanto, identificamos que uma força externa, representada pelas vozes dos pássaros, exigiu o fim da repressão mesmo sem sentir as suas consequências de forma direta. Por conseguinte, o conto não é somente uma luta coletiva e corajosa contra o despotismo, mas também contra os antivalores da mentira, da covardia e da malandragem.

1.2 A Concretização do Projeto Utópico

No conto “Malandragens de um Urubu”, observamos que a ação resistente manifestou-se, especialmente, por meio de um discurso exigente e argumentativo pela liberdade, o qual foi empreendido pela Pomba-Rolinha e ganhou forças mediante a postura apresentada pelos pássaros da floresta. De acordo com o conto, o discurso reflexivo postulado sobre o direito à liberdade e a ameaça física imposta pelos pássaros foram responsáveis pela mudança nas relações de poder estabelecidas. Por isso, no

desfecho do conto, o personagem autoritário destrancou a porta da gaiola e libertou a Pomba-Rolinha: “Urubu – Pois é, dona Pomba-Rolinha, às vezes a gente faz besteira mesmo... Eu fiz besteira, prendi a senhora... E, por isso tudo, eu queria pedir desculpas, e queria que a senhora aceitasse esse presentinho...” (ORTHOF, 1982, p. 11). E ofereceu à Pomba-Rolinha, como pedido de desculpas, “uma janela azul, aberta, escancarada!”. (ORTHOF, 1982, p. 11).

Observamos, dessa forma, o fim do autoritarismo e da violência impostos pelo personagem Urubu à Pomba-Rolinha. A possibilidade de implementação de uma nova realidade, em oposição à primeira, surgiu, na narrativa, representada por meio da conquista da janela. Desta vez, a Pomba-Rolinha não verá o mundo através das grades da gaiola, mas da janela, a qual estará sempre aberta como forma de configuração da liberdade em oposição à prisão. Tratava-se de uma janela “azul”, a ênfase a esta cor pode estar associada ao desejo da Pomba-Rolinha apresentado, no início do conto, de avistar o mar. Dessa forma, emblemas como “mar”, “azul”, “janela”, são representações de uma sociedade caracterizada pelo direito à liberdade. Temos, portanto, a representação de uma sociedade que nega a primeira e impõe uma ruptura.

Neste conto, os personagens comemoraram a realização do projeto utópico, pois fizeram uma grande roda e cantaram a canção “Urubu Malandro”, de Angela Herz. Em determinado momento da narrativa, o Urubu convidou a Pomba-Rolinha para dançar, no entanto, “na confusão de dançar ou não dançar, dona Pomba-Rolinha botou um ovo no meio da janela aberta” (ORTHOF, 1982, p.13). “Urubu – Xi, é melhor a gente não dançar, dona Pomba-Rolinha...Agora a senhora tem que repousar pra chocar esse ovo, não é?” (ORTHOF, 1982, p.13). O urubu despediu-se, em versos, e foi embora. A Pomba-Rolinha resolveu responder em versos também: “Pomba-Rolinha – Nunca faça uma gaiola, nem alçapão, nunca faça! A liberdade é passarinho, que voa por onde passa! (ORTHOF, 1982, p.14).

Ressaltamos, no final da narrativa, a representação simbólica contida no fato da Pomba-Rolinha ter botado um ovo. Se a “janela azul” evidencia a possibilidade de uma nova sociedade, o ovo é a representação concreta de que a sociedade perfeita, tal como pensada por seus criadores utópicos, está para nascer. A imaginação utópica configura-se, para Coelho (1981) como uma necessidade e um direito de transformar o sonho em realidade. Essa realidade precisa, de certo, ser “chocada”, ou seja, pensada de forma detalhada, pois para Szachi (1972) o utopista não é aquele que deseja uma sociedade igualitária, mais aquele que organiza todo o sistema, isto é, todo o detalhamento da nova

sociedade. Estamos falando, portanto, de um projeto utópico que se concretizará no tempo. Conforme Szachi (1972):

Certos autores consideram que o aparecimento deste tipo de utopia foi uma consequência natural do término da era das grandes descobertas geográficas. O mundo inteiro havia-se tornado mais ou menos conhecido e prometia cada vez menos à humanidade. Havia que colocar a utopia em alguma outra parte, e a saída foi transportá-la da esfera do espaço para a do tempo. Em vez de “onde” passou-se a buscar o “quando”. (SZACHI, 1972, p. 47)

Em “Malandragens de um Urubu”, percebemos a concretização de um projeto utópico, tendo em vista o fim das estruturas autoritárias e o nascimento de uma nova sociedade. Neste conto, o utopista “[a]credita que a humanidade pode recomeçar tudo desde o começo.” (SZACHI, 1972, p. 13). A utopia de tempo, de acordo com Szachi (1972), pode ser retrospectiva ou prospectiva. Neste conto, ela não localiza a sociedade ideal no passado, mas no futuro. “Não ‘um dia foi melhor’, mas ‘será melhor’. O mal é o passado e o presente; o ideal vive no tempo futuro.” (SZACHI, 1972, p. 59).

Assim, a figura que representa o poder, ainda que “redimido” de seus atos, não faz parte desta nova sociedade, por isso, a partida do Urubu é a representação da inexistência de ameaça à nova configuração que será estabelecida, a qual, inclusive, não chega a ser “gerada” no conto. Contudo, é válido ressaltar que “[c]ada grande utopia que mobiliza as massas para a luta oferece em essência um quadro bastante geral e vago da sociedade futura, atraindo-as principalmente pela violência da oposição às relações dominantes e pela fé ardente em que tudo há de melhorar.” (SZACHI, 1972, p. 108).

Considerações Finais

O conto analisado apresenta, de um lado, a figura de um personagem autoritário e violento e, de outro lado, a presença de um grupo de personagens que resistem à determinada força opressora. Entre esses dois polos, encontramos a luta dos valores e seus antivalores, respectivos. Neste contexto, a Resistência não é somente uma resposta ao autoritarismo e a violência, mas também uma ação voltada para a concretização de um desejo de transformação da realidade social. Isto significa a concretização de um projeto utópico que, de forma geral, representa a substituição da realidade vigente, caracterizada pelo autoritarismo e pela violência; por uma nova realidade social, caracterizada, especialmente, pelo direito à igualdade e à liberdade.

Desta análise, concluímos que a Utopia é alcançada por meio da Resistência e caracteriza-se por ser uma utopia realizada no tempo. O que este conto apresenta, na

verdade, é uma nova realidade social, a qual só poderá ser alcançada por meio da ação do homem que se propõe a sua realização. De acordo com Coelho (1981), o medo do futuro, a hostilidade, a insegurança ou o conservadorismo são fatores capazes de fazer com que uma imaginação utópica não se concretize. A imaginação utópica é, portanto, “propositiva: as coisas, que devem acontecer daquela maneira, *poderão* acontecer *se o homem* quiser; o homem necessita querer, mas pode não fazê-lo.” (COELHO, 1981, p. 10-11).

Sobre a análise da Utopia, consideramos que a realização de um projeto utópico não se encerra com a sua concretização, mas origina outros projetos utópicos, assim, propomos, em nossa pesquisa final, uma reflexão que extrapola a manifestação da Utopia no enredo das narrativas e aponta para possibilidades que estão na relação entre a Literatura e a História. Para isso, precisamos responder ao seguinte questionamento: O que estes contos profanam? Esta reflexão apresenta alguns resultados práticos: os contos selecionados fazem uma releitura do período histórico em que foram publicados, isto é, o momento de contingência da Ditadura Militar instaurada, em 1964, no Brasil, mais especificamente, o momento histórico que assinalava para o fim do regime e para o início de um estado democrático de direitos que precisava ser construído a partir dos projetos da classe trabalhadora. Desta forma, estes contos podem representar a necessidade de reelaboração de novos projetos utópicos, os quais saem da ficção e atingem a realidade social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BOSI, Alfredo. Literatura e resistência. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

COELHO, Teixeira. O que é utopia. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HARLOW, Bárbara. Literatura de resistência. Trad. Xoán V. Penedo. Santiago de Compostela: Laidvento, 1993.

ORTHOFF, Sylvia. Malandrags de um urubu. Coleção Taba. Editora Abril: São Paulo, 1982.

SZACKI, Jerzi. As Utopias ou a Felicidade Imaginada. Tradução de Rubem César Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

O DESAMPARO EM MILTON HATOUM E JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO

Autora: Lourdes Ferreira ¹

Orientadora: Tânia Sarmento-Pantoja ²

RESUMO: O presente trabalho visa realizar uma análise, à luz dos estudos sobre o Desamparo, observado nos discursos das personagens protagonistas das obras *Órfãos do Eldorado* (2008) e a *Casa Ilhada* (2009) de Milton Hatoum e *A Ilha da Ira* (2001) de João de Jesus Paes Loureiro, obras determinantes para reflexão sobre as vias de transferência, instaladas em um campo onde impera a ausência total de auxílio, que retira o sujeito do terreno do irrepresentável para o real, desaparecendo de uma só vez todas as ilusões de garantias frente às incertezas humanas. Para tanto, serão examinados os textos de FREUD (1996), bem como, a percepção do homem diante à vida danificada vista por ADORNO (1993) e ARENDT (1985) e a dinâmica do poder pensada por FOUCAULT (2000).

Palavras-Chave: Desamparo, conflitos, espaço amazônico, memória.

ABSTRACT: This study aims to conduct an analysis in the light of studies on the Helplessness, noted in the speeches of the protagonists characters works *Orphans of Eldorado* (2008) and *Islanded House* (2009) Milton Hatoum and *The Wrath of the Island* (2001) João de Jesus Paes Loureiro, determinants works for reflection on the transfer routes installed in a field dominated by the total absence of aid, which removes the subject from the unrepresentable to the actual ground, disappearing at once all illusions front guarantees to human uncertainties. To this end, the texts of FREUD (1996) will be examined as well as the perception of man before the damaged life seen by ADORNO (1993) and ARENDT (1985) and the dynamics of power thought by FOUCAULT (2000).

Key Words: Helplessness, conflicts, Amazonian space, memory .

1. Considerações Iniciais:

Tanto em *A Ilha da Ira* (2001), *Órfãos do Eldorado* (2008) como em *A Casa Ilhada* (2009) os narradores buscam, cada qual a seu modo, algo perdido. Em uma cidade imaginária, nas memórias constantemente narradas, em uma ilha governada por uma bruxa ou em um palacete no centro de uma ilha perdida entre rios amazônicos o

¹ Graduada em Letras, Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora e Coordenadora do curso de Letras da Universidade da Amazônia (UNAMA).

² Graduada em Letras, Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil (2005). Professor Adjunto I e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará (UFPA).

lugar em que se encontram ou ao qual sempre retornam, não é capaz de lhes devolver o que foi deles retirado.

Deste modo, vem à mente à separação do indivíduo de um lugar contra a sua vontade, a ausência de algo, a subjugação seja ela de ordem afetiva, política ou social. Afinal, o que dizer diante da perda da liberdade, de um amor, de sua família ou de determinado espaço geográfico e humano, que é passível de ser retirado com um único golpe ou inviabilizado antes mesmo disso? O que é essa situação informe, cuja expropriação é motivo de dor? Como conferir sentido a um estado em que o indivíduo percebe-se sem auxílio?

2. A Ilha... a casa... o desamparo!

A partir dessas reflexões, faz-se pertinente defender que a ausência de ajuda ou desamparo, percebida pelas ações, lembranças e sentimentos das personagens das narrativas em estudo, é ao mesmo tempo o perigo e o impacto desse perigo. Por meio das análises de *A Casa Ilhada* (2009), *Órfãos do Eldorado* (2008) e *A Ilha da Ira* (2001) é permitido pensar sobre dois sentidos: o primeiro seria reconhecer a sobrevivência de seres, compostos de identidades, construídos pela existência em um lugar e que expressam às causas e consequências de suas perdas ou privações, sejam elas afetivas ou sociais; e questionar a existência desses seres e desses lugares, analisando os desdobramentos de estados em que as personagens sentem-se desamparadas pelos discursos delas emergidos.

As obras assinadas por Milton Hatoum (2008;2009) e João de Jesus Paes Loureiro (2001) pressupõem a existência de um grupo que possui a certeza do pertencimento; e em sentido oposto uma negatividade absoluta, que lê no corpo ou na linguagem as marcas de uma ruptura intransponível. Um sentido subjetivo, de uma perda ou de uma separação – à qual cuidado algum pode suprir.

A obra *A Ilha da Ira* (2001) é uma peça de teatro produzida pelo paraense João de Jesus Paes Loureiro e narra à história de uma ilha governada pela misteriosa personagem “Velha” que subjuga seus náufragos, valendo-se da violência física e psicológica. Lugar em que torturas e assassinatos possuem presença permanente e estão sempre interligados a malvada personagem.

A ilha é um espaço simbólico de injustiças no qual regras próprias são engendradas, não excluindo a instituição indireta de outros poderes. Forças alheias às constituídas dentro do espaço da violência imposta pela Velha, também exercem

influência sobre as personagens ou estimulam suas reações, haja vista as relações de poder contra a impotência de alguns personagens, pela personagem Ulisseu.

Todos naquele lugar vivem subjugados ao controle da Velha. Medo e terror extremo fazem parte do cotidiano da Ilha. O medo nasce da violência física e psíquica, percebendo-se a aniquilação de qualquer resistência mediante o poder daquela personagem. Segundo Tânia Sarmiento-Pantoja (2009), a maléfica Velha, “reúne ao mesmo tempo os códigos do grande ditador e do grande espoliador, representando o que há de mais sombrio no ser humano” (SARMENTO-PANTOJA, 2009).

No entanto, diante da impotência frente às leis e do desamparo sentido as personagens tendem a empreender uma luta solitária, frente às atitudes estranhas e monstruosas. A força da Velha sobre os náufragos, filosoficamente é a energia desprendida ou a firmeza de algo. Segundo Hannah Arendt (1985), a palavra “força” deveria somente estar vinculada as forças naturais ou situações impostas pelo cotidiano na vida do ser.

Pode-se dizer que os náufragos são personagens desprotegidos, ou seja, desamparados institucionalmente. Por isso são violentados de variadas formas, até de alguma maneira serem mortos. Apesar disso, suas atitudes no que se pode chamar de ilha-cárcere compõem a discursividade que confronta poder e escravidão, hegemonia e subjugação.

Vale lembrar aqui, Foucault (2000), na tentativa de entender os aspectos provocativos do poder como propulsor de novas histórias que estão de certa forma, implícitas na obra e que chamam atenção do leitor para as forças antagônicas, produzindo em *A Ilha da Ira* uma rede de significações que tanto estão a contribuir para o entendimento dos mecanismos de conflito, como gerador de mais conhecimentos e percepções.

Desta forma se percebe um estado de suspense e alerta resultante das ameaças percebidas na atmosfera da Ilha, possuindo os náufragos viventes nesse lugar uma função: de trazer outros prisioneiros para ficarem sob o domínio da Velha. Por acreditarem que os mantimentos e outros objetos que chegam do mar, suprem as suas necessidades. Isso é observado na primeira cena, quando os moradores da ilha, em coro suplicam na beira da praia, pedindo a vinda de mais náufragos:

1º Senhora dos desesperados, valei-nos.

2º Valei-nos, Senhora.

3º Senhora dos desesperados,
 4º Mãe de Deus,
 5º Agora e em todas as horas,
 6º Valei-nos Senhora.
 7º Nossa miséria é grande
 8º e a vida é pequena, Senhora.
 9º Nossa vila é sem fartura,

14º A vida que é nossa morte.
 15º A morte que é nossa sorte
 17º Agitai o mar com vossa saia
 18º que a barra da onda traz
 19º fartura à praia, Senhora
 25º Nós estamos sós,
 26º Nós estamos nus.
 27º Nós estamos fome (LOUREIRO, 2001, p.149).

Um ponto a ser observado além das atrocidades físicas e psicológicas realizadas pela Velha, o esquecimento é um importante sinalizador da dominação. Ele nasce dos sentimentos de desesperança, abandono e desamparo, fazendo com que aos poucos os habitantes tornem-se apáticos e esqueçam como chegaram ali e até mesmo, a suas próprias identidades.

Outro ponto a ser observado é a proibição naquele lugar do amor-carnal, que acarreta aos naufragos severo castigo, pago com a morte pela transgressão. Os naufragos que dialogam entre si ao longo da narrativa, eram atores de uma companhia de teatro, que se encontravam em viagem, quando seu navio Adamastor veio a naufragar sendo eles e seus despojos, resgatados por outros naufragos àquela ilha perdida.

Na Ilha comandada pela “Velha” não há esperança, não há como reverter o seu poder absoluto. É tanto que no final os naufragos são encerrados numa réplica do navio “Brigue Palhaço”³ passam fome e sede quando a morte vem, após desesperos e alucinações, lembrando um fato ocorrido na cidade de Belém em 1823, conhecido como “A tragédia do Brigue Palhaço”. É o desaparecimento da vontade, a ausência de todo valor, o fim do amor, da criação.

³ Um tipo de embarcação à vela, com dois ou três mastros e que serviu para uma das maiores crueldades da história brasileira. Anteriormente chamado de “São José Diligente” e renomeado para “Brigue Palhaço”, este navio confinou sobre o comando de Greenfel, 256 revoltosos no porão da embarcação, tendo sido fechadas as escotilhas e mantendo-se aberta apenas uma pequena fresta para a entrada de ar. Devido à superlotação e ao calor, os prisioneiros começaram a gritar reclamando por água e mais ar, alguns chegaram mesmo a ameaçar a guarnição, em seu desespero. Aumentando a crueldade, foi lançada sobre eles uma nuvem de cal viva. No dia seguinte, apenas quatro ainda viviam e, no dia posterior, somente um restava, João Tapuia. No total morreram 252 milicianos e praças, sufocados e asfixiados. <http://liceudeicoaraci.blogspot.com.br/2013/05/historia-do-para-tragedia-do-brigue.html>

Diálogos intertextuais com narrativas mítico-lendárias amazônicas e clássicas estão presentes na obra. Além da Velha que aproxima-se em demasia com o mito da matinta-perera, o material narrativo apresenta discursos de personagens como o Caapora e o Curupira. O personagem do gigante Adamastor de Camões encontra-se resgatado na denominação do navio dos atores, bem como, outro mito clássico é reconfigurado no enigmático personagem Ulisseu, o único militante⁴ em *A Ilha da Ira*, que tenta em vão dar cabo a ditadura da Velha.

Todos os náufragos se tornam dóceis ao poder da Velha, exceto Ulisseu. Um traço de resistência encontra-se nesse personagem. Ele aparece junto aos náufragos, no entanto, ninguém sabe como ele chegou à ilha e ao final da peça, como ele desaparece. Mas, é um militante que tenta dar fim ao poderio da terrível feiticeira. É possível então perceber que o desamparo do homem não se traduz somente em infelicidade, mas em uma condição que o alicerça para ser forte.

Alguns discursos de Ulisseu em *A Ilha da Ira* (2001) faz-se pertinente destacar, como:

Eu ainda acho que poderemos conseguir alguma coisa (p.161).
E o que eu faço para desencantar essa terra, o que eu faço? (p.163).
Eu sei. Mas sei que também não quero matar-me aqui. Eu e meus companheiros. Haveremos de encontrar uma saída (p.164).
[...] nossa tarefa é realmente arriscada (p.174).
Se me calo não é que deseje ser herói, mas fico enfurecido de ver-me acorrentado, como vocês, no castigo deste porão imundo (p.188).

Ulisseu apesar de sentir, que as circunstâncias são desfavoráveis para todos os moradores daquela ilha insiste e procura estratégias para deter a Velha feiticeira. É uma tentativa importante na obra, gerando atitudes dos náufragos em prol de uma transformação. De acordo com Adorno (1993), da mesma maneira que a insistência denuncia a anulação dos indivíduos, revela a repulsa em relação a toda e qualquer estratégia de fazer do homem o bode expiatório da barbárie implantada.

O narrador Arminto Cordovil de *Órfãos do Eldorado* (2008), em uma narrativa ligada à configuração de espaços que se entrelaçam ao subjetivismo da cultura amazônica reconstrói na obra o Mito universal do Eldorado. Um espaço imagético que

⁴ Membro ativo de uma causa; que se posiciona de uma forma similar aquela ideologia, trabalho, profissão, causa, envolvido diretamente, ativamente e se identifica através de sua postura pessoal. <http://www.dicionarioinformal.com.br/militante/>

no século XVI, ativou a cobiça de muitos conquistadores e se definia como uma cidade pródiga em riquezas e justiça social, que se encontrava localizada nas terras do Novo Mundo (GONDIM, 1994). E que para os personagens desta novela seria um paraíso perdido submerso nas águas profundas do Rio Amazonas.

Um dos traços de desamparo percebido na personagem principal, Arminto Cordovil, se dá por meio de representações segundo o seu desejo do bem e do mal. Este narrador traz à tona o desamparo do eu, frente aos valores ou antivalores do seu meio.

Esse tratamento dado pelo autor às reflexões de Arminto permite que o leitor, acompanhe os movimentos não raro contraditórios de consciência, que trás aliada a um período social a sua própria decadência. O Eldorado sonhado e almejado por tantos, naufraga, levando consigo a riqueza de uma era e do seu redemoinho emergindo fome, pobreza, venda e compra de meninas para todos os tipos de subjugação, bem como, outros problemas sociais.

Nossa vida não se cansa de dar voltas. Eu não morava nesta tapera feia. O palácio branco dos Cordovil é que era uma casa de verdade (p.14).

Vi o cargueiro alemão uma única vez, de madrugada [...]. Sentei no cais flutuante e li a palavra branca pintada na proa: Eldorado. Quanta cobiça e ilusão (p.21).

O navio afunda e leva a empresa à bancarrota; mais um símbolo de solidão na vida de Arminto: “Mas a pior notícia chegou num telegrama do gerente da empresa: Naufrágio Eldorado no Pará. Venha para Manaus com urgência” (p.53).

Ela perdeu a mãe, disse o barqueiro. E o pai ofereceu a filha para mim (p.63).

Senti o sangue esquentar. O sangue ruim dos Cordovil. Denísio não usava faca na cintura. Dei um tabefe no rosto do mentiroso (p.63).

Muitas vezes a ausência e o vazio de Arminto são preenchidos pelo eu íntimo à imposição de uma sociedade e da sua própria identidade construída, pois o narrador olha os seus problemas de modo peculiar; garantindo-lhe o exercício da fantasia e da memória.

Sobre essa reflexão Adorno (1993) assevera que mesmo em uma sociedade como a que pertence Arminto, que vive em uma comunidade onde seus elementos lendários são a resposta para os infortúnios pessoais, os seus indivíduos adquirem em

sua própria “personalidade”, a forma de compreender profundamente a sociedade a que estão inseridos, e muitas vezes não pautados na percepção coletiva, mas individual.

Desta maneira, Adorno (1993) procura revelar que o ser humano apresenta a estrutura social sobre o viés de uma organização subjetiva. Há uma individuação, que favorece uma subjetividade permeada pelos seus interesses e valores que acredita e que insiste em lutar por eles. E isso é percebido na obra, mesmo sem ter a quem recorrer, ou a quem solicitar auxílio.

Neste sentido, o *desamparo* coloca o sujeito em, pelo menos, dois caminhos: de um lado, dá condição para luta, para o crescimento; de outro, pode estacionar, paralisar, aprisionar, enfraquecendo-se de recursos internos. Pode-se imaginar como, muitas vezes, um indivíduo na sua caminhada enfrenta situações de desamparo. E Freud (1996) coloca no centro do desamparo a seguinte definição: “A ansiedade [angst], possuidora de uma inegável relação com a expectativa: é ansiedade por algo. Tem qualidade de indefinição e falta de objeto.” (Freud, 1996, p. 190).

O homem se depara com uma grande aflição como cita Freud em *Inibições, sintoma e angústia* (1996) “a angústia ‘como um sinal’ é a resposta do ego à ameaça da ocorrência de uma situação traumática” (Freud, 1996, p. 99) e acrescenta que “tem uma qualidade de indefinição” (p. 189) trazendo-nos a ideia de uma situação de impotência. Assim, a angústia como sinal abre a possibilidade de pensamento e a angústia negada incita ao ato. E essa aflição advém na grande maioria de situações consideradas traumáticas.

E Arminto Cordovil é um ser angustiado e desamparado, por conta de traumas vividos desde o nascimento. Desamparado pela morte da mãe, assim que nasceu, pela falta de carinho e atenção de Amando Cordovil, seu pai. Abandonado pelo amor da sua vida, a órfã Dinaura, que desaparece por encanto, a perda do navio cargueiro Eldorado, que naufraga, símbolo de riquezas e farturas da sua família e de uma época, a vida sem Florita, a índia que lhe criou, o amou e foi a sua companhia desde a infância.

Por isso se percebe que Arminto, assim como Florita, Dinaura mostram ao leitor que o desamparo significa uma abertura máxima do psiquismo, profunda como um abismo. E o indivíduo ao se percebe sem ajuda, recorre a uma tentativa de justificar o próprio desespero que sente, tornando o “vazio de auxílio” objeto dessa ausência.

Uma ausência que será sentida também em *A Casa Ilhada*, o nono conto dos dezoito contidos na obra *A Cidade Ilhada* publicada em 2009 por Milton Hatoum. Um ponto importante observado no seu primeiro livro de contos é o fato de que as narrativas

não passam-se apenas na cidade de Manaus, mas em outras cidades como Paris, por exemplo. Outra observação é a presença de estrangeiros nas histórias, da morte, e como não poderia estar ausente, da memória.

O conto *A Casa Ilhada* (2009), cuja trama amorosa, segundo a crítica literária, se insere entre os melhores contos nacionais do gênero, há uma organização espacial bem definida, os conflitos acentuados no enredo são amplos e universais.

Esta narrativa traz a Manaus cosmopolita costumeiramente presente nas obras de Hatoum, cidade habitada pela memória inventada por narradores nativos e estrangeiros, pelo próprio narrador e, pelo paradoxo entre esplendor e miséria, fascínio revelados na exuberância natural da região, com seus rios e mistérios, e a decadência vivenciada nas últimas décadas.

A região se coloca nesse conto, como um lugar de desamparo geográfico e metafórico, cujos personagens também são. Estão sempre à deriva, num trânsito constante entre suas origens e seus destinos. Esse conflito assoma desde as linhas iniciais, quando o narrador descreve a inquietação do estrangeiro que “Abriu a sacola de couro, apalpou-a por dentro, até a mão direita trêmula encontrar um cartão-postal” (HATOUM, 2009, p. 70).

A Casa Ilhada mostra ao leitor uma atmosfera de suspense envolvendo um cientista suíço chamado Lavedan, interlocutor do narrador protagonista, que volta a Manaus para tentar reencontrar a esposa, amada e perdida em uma noitada no Shangri-Lá. Um espaço pleno de sensualidade que muda radicalmente o rumo de sua vida. O local apresenta-se em demasia sugestivo para a diversão do casal, visto que a literatura define Shangri-Lá como um paraíso situado nas montanhas do Himalaia.

No entanto, nessa noite o suíço perde sua esposa inglesa Harriet, para um perspicaz dançarino. Desde esse dia, Lavedan parece viver sempre em uma situação de errância e fragilidade.

No clímax dessa euforia, um homem altivo e sério demais atravessou o salão com passos meticulosos, aproximou-se da mesa dos notívagos e, com um gesto reverente, pediu para dançar com Harriet[...]ele dançou tão bem que a orquestra tocou só para ele. Para ele, e também para Harriet, que se deixou levar pelo rodopio daquele dervixe. Dançaram até o fim da noite e, quando os metais e os batusques silenciaram, Lavedan entendeu que tudo estava acabado (HATOUM, 2009, p.74).

A força do ciúme e do ódio tomaram conta do coração do suíço, a fotografia da casa ilhada sempre levada consigo, por anos, o torturava. Lembrança do único objeto concreto de um passado nebuloso.

O início da narrativa, já delimita o período em que os eventos ocorreram: “Era junho, auge da enchente” (HATOUM, 2009, p. 69). Uma temporalidade que ressoa no espaço da memória do narrador, expressada em alguns momentos no passado, em outros no futuro.

Em um barco, três homens: o catraieiro, o narrador e o cientista. Estão rumo a casa ilhada, um bangalô situado no centro de uma ilha de solidão. Em meio ao espaço amazônico, veem-se as águas do rio quase a engolir as palafitas fincadas nas suas margens. Na passagem desses personagens, olhos atentos e curiosos dos habitantes daquele lugar, os observavam, sem compreender o que faziam ali, um local que apresenta más condições de vida para o homem.

O comportamento de Lavedan, o cientista, é carregado de enigmas da onde emergem o desamparo do eu. “Os olhos de Lavedan encontraram os do tralhoto e ambos permaneceram assim: o peixe e o homem, quietos, encantados pelo magnetismo de tantos olhos voltados para dentro e para fora ...” (HATOUM, 2009, p. 70). São olhos que se voltam para o submerso, pois o “olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como, exprime” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 653). Um olhar revelador do interior desconhecido e insondável que é a alma humana. Nessa passagem narrativa foi como se homem Lavedan e o peixe Tralhoto fossem cúmplices e entendessem seus conflitos e desamparos.

A intimidade, que a ex-esposa Harriet demonstra na fotografia para Lavedan é o bastante para motivá-lo a voltar à região de anos atrás. Assim, enquanto esperava o estrangeiro, o narrador teve bastante tempo para observar os detalhes da casa e do seu entorno. Ao sair da casa, o ar de serenidade do cientista o intrigou. Refletiu consigo:

Lavedan parecia sereno, reconfortado, murmurou palavras de agradecimento e pediu desculpas por ter ocupado uma parte da minha manhã. Disse que no meio da tarde viajaria para o Rio, de onde voaria para Zurique e depois Genebra. [...] Lavedan pagou o catraieiro e prometeu escrever-me ‘de algum lugar do outro hemisfério’ (HATOUM, 2009, p. 72).

Isso remete a lembrança da palavra casa em outras obras da literatura, que sempre trazem o sentido da palavra relacionado a espaço de intimidade e particularidade dos seus habitantes. No entanto, essa casa é especial. Ela está suspensa sobre a água, impregnada de uma aura enigmática. “A casa não tem raízes” (BACHELARD, 2000, p. 44). Ela se relaciona com o âmago dos sonhos e dos pesadelos de Lavedan.

3. Considerações Finais:

Assim, pode-se concluir que nas três narrativas em estudo, a união de elementos regionais, e também de temas universais dá o tom especial. *A Ilha da Íra* (2001), *Órfãos do Eldorado* (2008) e *A Casa Ilhada* (2009) revelam na passagem do tempo, desejos e fracassos de seus personagens se resolvendo ou se dissipando e que, na maioria das vezes, transformam-se em desencanto, de onde emerge o desamparo. A passagem do tempo é um claro exemplo do dissabor vivenciado pelos personagens.

E ainda, nas obras estudadas o leitor pode ouvir vozes que ecoam repletas de silêncios e sutilezas, exigindo atenção e participação deste, retribuindo com conflitos profundos e universais. Além de seus autores deixarem para o leitor as inúmeras possibilidades de resposta sobre os mistérios deixados no ar. Quem era Ulisseu? Para onde foi? Como conseguiu sobreviver? Terá Arminto encontrado sua amada Dinaura na Ilha de Eldorado? Terá de fato acontecido um crime na casa ilhada? Se houve quem morreu Harriet, ou seu amante? Todavia, é mais interessante que esses detalhes permaneçam abertos.

REFERÊNCIAS:

- ADORNO, T. W. *Minima moralia. Reflexões a partir da vida danificada*. São Paulo: Ática, 1993.
- ARENDT, Hannah. *Da violência*. Tradução de Maria Claudia Drummond Trindade. Brasília: UNB, 1985.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. Tradução de Ivo Barroso, São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FREUD, Sigmund. Inibições, Sintomas e Angústia. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GONDIM, Neide. A Invenção da Amazônia. São Paulo: Marco Zero, 1994.

HATOUM, Milton. Órfãos do Eldorado. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. A Casa Ilhada. In: A Cidade Ilhada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. A Ilha da Ira. In: Obras Reunidas: teatros e ensaios. Vol.3. São Paulo: Escrituras, 2001.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. Platôs da ilha utópica em território amazônica:

Benedicto Monteiro e João de Jesus Paes Loureiro. In: RODRIGUES, Rauer Ribeiro; GRACIA-RODRIGUES, Kelcilene, BELON, Antônio Rodrigues (orgs). O Local e o Regional. Literatura em Perspectiva. Campo Grande: Editora da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2009.

CORPO FRAGMENTADO NA COLAGEM DE MAX MARTINS

Autora: Márcia de Souza Pinheiro¹
Orientadora: Tânia Sarmento-Pantoja²

RESUMO: Este estudo pretende analisar o corpo fragmentado na colagem de Max Martins. O ponto de partida para esta análise são as experiências sofridas pelo corpo, projetadas em associações e montagens que evocam marcas de sua finitude, tornando notória a imagem de dilaceramento. Em **Corpo Impossível**, de Eliane Robert Moraes, o corpo é posto em foco, ancorado pela forte influência surrealista, reproduzindo-o de forma desfigurada.

Palavras - chave: Max Martins – colagem – corpo – fragmentação.

ABSTRACT: This study aims to analyze the fragmented body in Max Martins collage. The starting point for this analysis are the experiences suffered by the body, designed for associations and assemblies that evoke brands of their finitude, becoming notorious for tearing image. In *Body Impossible* to Eliane Robert Moraes, the body is brought into focus, anchored by strong surrealist influence, reproducing the disfigured form.

Key - words: Max Martins - Collage - body - fragmentation.

1. Introdução

Este artigo apresenta o resultado da dissertação em desenvolvimento intitulada: **“Corpo Fraturado e o extravio de si nas colagens de Max Martins”**. Pretendemos **analisar 01 colagem**, com o objetivo de aprofundar a ideia da fragmentação disposta nesta poesia visual.

A colagem de Martins, utilizada neste trabalho, foi publicada no site **Cultura Pará** – um conjunto de 24 **cadernos/diários** escritos pelo poeta a partir de 1983. Essa colagem faz parte da produção³ **“Max Martins 80 anos”**, uma realização da empresa

¹ marciasouzalettras03@gmail.com

² nicama@ufpa.br

³ A produção: *“Max Martins 80 anos”*, foi uma realização da empresa SOL Informática em 2006, com direção de Imagens, Montagem e Sonorização do fotógrafo Paulo Maurício, contando com a edição da filmagem do evento, deste último e do poeta Vasco Cavalcante. A Capa e Rótulo também foram elaboradas por Vasco Cavalcante. As fotografias da homenagem foram registradas por Abdias Pinheiro e Paulo Maurício. Há, além disso, um vídeo e fotos produzidos: *“O Tão Caminho”*, de Danielle Fonseca e Dimitre Maracajá, *“Fazer como os pássaros, cantar e voar”*, direção: Abdias Pinheiro, coordenação e pesquisa de Paulo Nunes e Josse Fares e *“Praça da Poesia”*, produzido pela SOL Informática em parceria com a Prefeitura de Belém, durante a inauguração da Praça da Poesia, dentro do projeto *“Por Amor a Belém”*, em 2002. DVD produzido com tiragem limitada e direitos autorais reservados. Fica, portanto, proibida sua venda e reprodução desautorizada.

SOL Informática em 2006,⁴ para homenagear os 80 anos do poeta. A SOL realizou uma exposição com 18 de um total de 24 das colagens, reproduzidas de suas originais, escaneadas em alta resolução, ampliadas do formato (60/90 cm) para (1,50 metro) e vendidas durante a mostra por valores irrisórios, em se tratando de obras de arte.

No desenvolver da dissertação serão **analisadas 06 colagens** de Martins, assim como a leitura de dois de seus poemas: “**Sou um homem sem título**” e “**O não da fome**”, presentes na obra **H’era**, a opção pelas poesias se justifica como uma tentativa de responder aos questionamentos levantados na análise em curso. O site **Cultura Pará** disponibilizou essas colagens para o público leitor, e para compor o corpus deste trabalho foi necessária uma seleção, o melhor critério foi o corpo fraturado e extraviado na colagem. Nessa poesia visual, o corpo infringe seus próprios limites, reunindo sentidos, aparece em retalhos, sobras acomodadas apontando para o “eu” em extravio. Na colagem, o corpo é protagonista, e estudá-lo é uma tarefa promissora, a expressão corporal, artística e visual, se manifesta na imagem e texto, em aspectos sociais, históricos, contextuais, reúnem informações para serem interpretadas por leitores atentos e observadores.

As bordas do papel eram para Martins, a oportunidade de criar, expandir formas de manifestações artísticas, na interpretação de Ney Paiva (2015, p, 02): “Os diários que ele manteve eu os defino como “espaços independentes de pesquisa estética”. Ele tinha um tipo de pesquisa muito variada. Agora, o que buscava era a palavra. O ritmo, a textura, a composição. Um denso painel instável da palavra [...]”⁵.

É com isso que, a poesia visual de Martins, revela um jogo fascinante de criação artística e um mundo habitado por associações imprevistas, de ganhos e perdas. Da disposição do espaço da página, a ordem aleatória dos elementos, os desmontes, o contexto, o imaginário, o poeta obtém um processo inquietante com as palavras/imagens, linguagem dispersa, desgastada, aglomerada, engendradas a recursos imagéticos que falam e pedem para serem restaurados. Não é à toa que o poeta se apropria dos restos, de acasos e os resgata. Esse processo de resgate é comum nas primeiras colagens de Max Ernest.

⁴A **SOL Informática** (localizada na Doca de Souza Franco em Belém do Pará) é uma empresa especializada na venda de Computadores, Notebooks, Netbooks, Eletrônicos e outros.

⁵Entrevista realizada no dia 19/02/15 com o poeta e artista visual Ney Ferraz Paiva, com enfoque em diálogos sobre colagem e Max Martins.

Discorrer a respeito da obra de Martins é encontrar nessa trajetória poética rastros de um fazer literário marcado pela produção de poesias e técnicas de visualidade. Estudá-la significa verificar os instrumentos que esse artista usou ao longo do tempo e suas experiências com outros artistas.

1.2 – Corpo fragmentado

As diferentes culturas nos apresentam o corpo – um intérprete que irrompe séculos adentro ancorado a inúmeras meditações, ideias e conceitos profundamente arrolados a estirpes filosóficas estabelecidas em tempos remotos.

O corpo é uma herança das civilizações antigas, é um viés artístico que **O Corpo Impossível**, de Eliane Robert Moraes, nos mostra: um retrato de informações contextualizadas de um imaginário percorrido pelo corpo diante de um intenso processo de desfiguração sofrida. Suas associações aparecem fortemente subsidiadas pela modernidade, principalmente pela intensa influência surrealista.

Como sintetizou Moraes, a existência da figura humana “reaparece” em imagens destituídas em várias manifestações artísticas, eis que o corpo se mostra

nas imagens ideais do homem veio contrapor-se um imaginário do dilaceramento, marcado pela obstinada intenção de alterar a forma humana, a fim de alcançá-la aos limites de sua desfiguração [...] diante da perspectiva assustadora de confinar o ser humano num retrato imóvel e definitivo. (MORAES, 2010, p. 19).

Com isso, o dilaceramento se transformou em linguagem imposta ao corpo, essa estrutura é ponto de partida para questões relacionadas à identidade, aos deslocamentos e constantes imagens do sujeito que perdeu sua integridade corporal. Diante de um intenso processo de desfiguração, os artistas das vanguardas pintavam o corpo partindo de suas inquietações. Dessa forma, o corpo como unidade foi completamente lesado, o choque impetrado destituiu sua inteireza. Essas ponderações abrem espaço para o corpo fragmentado.

Nesse contexto, artistas e intelectuais visualizavam o momento em que a “sensibilidade” – seria entendida como um ciclo de transição do “espírito moderno”. Nesse intuito, a presença da fragmentação começou a influenciar as obras artísticas, se tornando um importante recurso no sentido de preencher e conceder outras perspectivas à arte.

Na Europa de 1870, cintilavam os respingos da Segunda Guerra Mundial, e os novos paradigmas estavam relacionados ao corpo. Nesse cenário de crise que impactou a estética do humanismo ocidental, a mentalidade europeia absorveu essas influências e externava a essência de instabilidade. Com isso, o corpo começava a ser esboçado em obras de arte na medida em que os artistas exploravam a fragmentação como recurso estético formal. O artista criava a estética da decomposição, alterava as formas originais, destruía sua ordem primeira. (MORAES, 2010, p. 52).

Esse caos recaído sobre a Europa desenhava um ambiente de completa destruição e dilaceramento. Um cenário que inscrevia marcas da violência, de um absoluto aniquilamento, impulsionava o rompimento das expectativas em que se detinha o projeto modernista. (MORAES, 2010, p. 58). A consciência de um espírito arruinado repousava sobre os princípios modernistas:

Fragmentar, decompor, dispersar: o vocábulo que define a postura modernista é exatamente o mesmo que serve para designar a ideia de caos, supondo a desintegração de uma ordem existente, e implicando as noções de desprendimento e de desligamento de um todo. Numa era de integridade perdida, o mundo só poderia revelar-se em pedaços [...] (MORAES, 2010, p. 59).

O corpo fraturado, perdido de suas partes, diminuto e constituído em pedaços, era algo que consolidava o ideal de fragmentação. A crise europeia refletiu bruscamente na ideia de fragmentação, ocasionando rompimentos e desintegrações nos sistemas previamente constituídos no século XIX. Naquele momento, a vida e os comportamentos sofriam os impactos dessa desintegração. Todo aquele desequilíbrio respingaria posteriormente na cultura tradicional, que já mostrava fortes evidências de um colapso.

2- Análise da colagem de Max Martins

Propomos uma análise do corpo fragmentado na colagem de Martins. Por não possuir título no original essa obra plástica foi nomeada: **Colagem-corpo**. Essa poesia visual mostra uma representação do sujeito recortado e em cores. Como declarou Paiva (2015), a textura e a composição estampam a imagem corporal. A colagem se transformou numa representação desfigurada, e com outra superfície mostra uma linguagem reorganizada, oriunda de um processo de “desconstrução”. Na disposição da

página, o corpo é posto em foco, nasce da organização de fraturas e com reminiscências de uma atmosfera caótica.



Diários de Max Martins. A Plástica Entre Parêntesis.
COLAGEM CORPO /Jorge Eiró - Disponível em:<<http://www.culturapara.art.br/maxmartins/maxdiario.htm>>. Acessado em: 10 Set. 2013.

O que importa nesta leitura é alcançar reflexões a partir da palavra e imagem, pois a colagem espelha dimensões criativas e linguagens provenientes de tempos, culturas, fragmentações, cotidianos que ocupam um novo território comunicativo e recriado. Na colagem, a sintaxe fraturada mostra um conteúdo que anuncia... **“a mão na bunda...”**. Há ainda, outras palavras diminutas, imperceptíveis aos olhos, que não “importam”, pois “a mão na bunda” basta. Trata-se de uma expressão cotidiana, proferida em diferentes contextos e com várias formas de interpretação.

Na colagem, o sujeito lança com firmeza a mão em sua nádega, destilando o seu domínio sobre ela, a bunda é “perfeita” para por a mão e realizar fantasias, afagos e outros gestos espontâneos.

“A bunda boa” é extensa, “avantajada”, é uma “poupança”, tantas outras denominações populares são a ela destinadas, é considerada um objeto de desejo, pois hipnotiza e “alicia” os olhares que passam por ela, a bunda é muito interessante de frente como representada na colagem de Martins. As nádegas incitam a atenção do leitor por serem “avantajadas”. É muito apreciada por exemplo, por Martins, que a refuncionaliza e a torna poética, com isso, expõe uma bunda permeada por um corpo fragmentado e colorido. A nádega também tem função comunicativa: ilustra a palavra

decaída em seu aspecto visual, confirmando a interação imagem e texto, enfocando o seu caráter simbólico, demonstra o viés comunicativo da linguagem, que aponta para uma associação de ideias que ajudam a compor o corpo fraturado. Assim, a bunda coloca em xeque um código imagético e linguístico sujeito a interpretações.

Na colagem, o corpo é uma composição falante, enunciada no ato que a representa: “a mão na bunda”. Do corpo original restam apenas resíduos, os lastros da fragmentação. Os efeitos das associações e dilaceramentos surreais restituem a nova harmonia em formas fragmentadas. Como apontou Moraes, o que importa é “alterar a forma humana, a fim de alcançá-la aos limites de sua desfiguração [...]”. (Idem). Uma desfiguração que é alcançada na colagem de Martins.

3- Considerações finais

Na colagem de Martins, o corpo é regido por formas desconexas, desconstruções que constroem um enredo corporal. A perda da integridade é o mais expressivo sinal das fraturas. Essa estrutura ilustra a perda, os danos, as lesões sofridas, a totalidade desfeita.

Nesse enfoque, o dilaceramento sofrido pelo corpo, abre para Martins, a perspectiva de uma substância fragmentada. O corpo fraturado é agenciado por uma interação de textos diminutos e extraviados, preenchidos por aspectos manchados.

Assim, a estrutura corporal concentra “prejuízos” internos, que recriados por cortes, põe em pauta à discussão do corpo fragmentado. Martins atribui uma dimensão a sua colagem, ao operar com montagens, passa a reescrever o passado na sua poética visual, corporificando-o.

Martins fabricou “corpos”, refuncionalizou expressões, criou seu próprio estatuto e linguagem. Em suas colagens, “o corpo atuou”. Dessa forma, os corpos foram surgindo e elucidaram a fragmentação. Talvez Martins tenha recorrido a raízes históricas no tocante a essa substância, a fim de ampliar sua reflexão – ato que pode ter despertado na colagem um espaço poético corporal.

O corpo na colagem foi aos poucos sendo construído, trata-se de uma arte que evoluiu a cada nova reprodução. Diferentes dimensões o representam e em inquietantes movimentações. De todo modo, as fraturas e associações na colagem impulsionam uma natureza corpórea articulada em constante desfiguração, temos um retrato de outros

tempos construído. O corpo forma encaixes “perfeitos”, presos em formato similar: a fragmentação.

O corpo humano é o fluxo do desmonte sofrido pela consciência europeia, o ponto central reside no esfalecimento de sua figura mostrada em aspectos fixos e surreais, um corpo “inacabado”. Tendo como horizonte aspectos de sua história, chegamos aos limites de sua completa destruição, na qual as dissoluções impregnaram as faces do sujeito. Suas experiências aprofundam a perda da identidade, seus desmontes mostram um ser afetado por mecanismos outrora despertados. Em cena, homem, ou o que restou dele.

4- Referências

DIÁRIO DO PARÁ, 2012, p. 02. **Max Martins de volta ao leitor**. Disponível em: <http://diariodopar.diarioonline.com.br/N-15-170>. Max+de+volta+ao+leitor. html. Acesso em: 12 dez de 14.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. Disponível em: <<http://www.dicionariodesimbolo.com.br>>. Acessado em: 12 mai.2015.

EIRÓ, Jorge. **Diários de Max Martins. A Plástica Entre Parêntesis**. Disponível em:<<http://www.culturapara.art.br/maxmartins/maxdiario.htm>>. Acesso em: 10 Set. 2011.

ERNEST, Max. **Uma Semana de Bondade**. In: Exposição das Colagens de Ernst. 2010 São Paulo. Disponível em: http://www.masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=66&periodo_menu=cartaz . Acesso em: 17 jun de 2014.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. Tradução de Salma Tannus Muchail. – São Paulo: n-1 Edições, 2013.

MAX MARTINS 80 ANOS. **Homenagem aos 80 anos do poeta**. Belém: Fotum – Fotografia e eventos. DVD com tiragem limitada. Realização Sol Informática, julho, 2006.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataile**. [1ª reimpr.] – São Paulo: Iluminiras, 2010.

PAIVA, Ney Ferraz. **Diálogos sobre colagem e Max Martins**. Belém, [Belém de 2015]. Inédito. Entrevista concedida a Márcia Souza.

A PROVOCAÇÃO DO MITO NO LABIRINTO DA HISTÓRIA: O JOGO ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO NAS NARRATIVAS CERVANTINA E ROSIANA

Autora: Márcia Denise Assunção da Rocha¹
Orientador: Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda²

RESUMO: Na avocação da modernidade, não se supõe que o mito ainda habite nosso ordenamento histórico. Tido como imagem de selvagens ancestrais, o mito, para a sociedade moderna, corresponderia a um resíduo estático que se contrapõe à modernidade. Nessa tese, tal posição se inverte. Buscar-se-á provar que o mito está em constante vibração a partir de uma perspectiva contemporânea na qual o discurso romanescos tem atravessado a história a ponto de atribuir novas significações e preencher lacunas ideológicas, se tornando recortes do real em um estatuto híbrido. Para tanto, seguiremos os fios de Ariadne que perfazem as tramas do mito em uma abordagem histórico-artístico na qual refaremos a sua trajetória, desde a Antiguidade até a Era moderna, acompanhando suas transformações. Ademais, uma análise dialética nos permitirá verificar a permanência e a influência do pensamento mítico na construção da História oficial, a partir da plêiade de estudos de autores da envergadura de Paul Veyne e Linda Huncheton. O jogo plasmado entre a realidade e a ficção é singularmente espelhado na obra *Dom Quixote de La Mancha* (1547-1616), de Miguel de Cervantes (1547-1616), construído mediante a conjunção dos dois polos que não podem ser nitidamente separados na narrativa, de modo que o real acaba por converter-se em fictício (o próprio escritor, seus leitores e personagens reais aparecem citados no livro) e ao mesmo tempo, dá a ficção uma aparência de real (a história se apresenta como extraída de uma crônica e é mesclada com acontecimentos da época). Esse espelhamento encaixa-se perfeitamente com o protagonista, cuja integração desses dois estatutos está em sua mente após a leitura de muitos romances de cavalaria. Obra-símbolo da Literatura ocidental, protótipo de todos os romances realistas, a narrativa do cavaleiro manchego se mostrou prodigiosa na criação de seu mito enquanto “imagem eterna” (MIELIETINSKI, 1987, p. 119), permeável às mais diversas culturas e sempre renovado pelas tentativas de interpretação. Propõe-se neste estudo que a obra *Dom*

¹ Doutoranda em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Pará (UFPA).
E-mail: io.marciadenise@gmail.com

² Professor Dr. do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará (UFPA).
E-mail: eellip@hotmail.com

Quixote tenha exercido influência seminal sobre a obra de Guimarães Rosa (1908-1967), sobretudo em seu romance *Grande sertão: veredas* (1956), cujo herói empreende uma batalha idealista nas veredas de um sertão decantado. Este trabalho objetivará, portanto, demonstrar como as tramas do mito desenrolam-se nessas narrativas dos séculos XVII e XX, respectivamente, bem como o efeito que esta construção literária pode causar ao leitor moderno, a partir de uma abordagem contemporânea, de que o mito tem atravessado e modificado narrativas ficcionais e também históricas, de modo que ele próprio pode converter-se na história.

Palavras-chave: *Dom Quixote de La Mancha*. *Grande sertão: veredas*. Mito. História.

1. Introdução: A partida no Reino do Mito

“O mito é o nada que é tudo”.
(Fernando Pessoa)

O famoso poema pessoano é o ponto de partida que ilumina o presente estudo ao enveredar-nos pelo Reino do Mito. Eles foram e continuam sendo um fator de importante compreensão ao olharmos para nós mesmos, enquanto seres humanos, e para os nossos medos e justificativas, para explicarmos certos comportamentos, sentimentos, impulsos e o fascínio pelo desconhecido, daquilo que não conseguimos compreender, mas queremos explicar e abarcar: Todas as culturas têm seus mitos, lendas, deuses, heróis, anti-heróis e vilões que servem como ponto de partida para nossas indagações e explicações sobre o mundo. A beleza e o apelo destas narrativas míticas alcançam os dias atuais e suas influências, seja da mitologia clássica (grega e greco-romana) ou outras, estão presentes na cultura contemporânea e estudiosos do mundo todo se sentem fascinados por elas.

Ademais, segundo Roland Barthes, semiólogo francês, “inumeráveis são as narrativas do mundo. [...] A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades... internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida” (BARTHES, 1971, p. 19-20). Sem dúvida, as histórias são a principal maneira pela qual entendemos as coisas, quer ao pensar em nossas vidas como uma progressão que conduz a algum lugar, quer ao dizer a nós mesmos o que está acontecendo no mundo. Assim sendo, não resta dúvida de que a narrativa mitológica é

uma forma de conhecimento, similar a própria realidade.

No mundo moderno, o homem já conseguiu desvendar a maioria de seus mistérios, muitos destes através da ciência. Todavia, o grande enigma permanece sendo o homem. Assim, no Reino do Mito, Joseph Campbell (1994) expõe que há concentração de todo o mistério do cosmos no interior da consciência humana, onde, independentemente da época e do país que vivamos, ecoam as mesmas imagens intemporais. Na mesma linha de raciocínio, Gilbert Durand considera o mito como

um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é também um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. (DURAND, 1997, p. 62-63).

Deveras, as imagens, os símbolos e os arquétipos podem mesmo condensar narrativas míticas. Os mitos primitivos, que diziam respeito à humanidade como um todo, reduzem-se a imagens individuais, que guardam relação com o imaginário coletivo. Nessas imagens e símbolos, presentes na literatura, é que se revela a permanência do pensamento mítico.

Na tentativa de erguer o véu da Deusa do templo de Saïs, a saber, de desvendar o mistério da onipresença da mitologia na vida humana, requer caminhar com cuidado em terreno mítico □ messe complexa. Assim, aliando-se ao uno e ao múltiplo, aceitando o mito como forma maior de expressar nossas contradições e paradoxos, seguindo os passos do herói mítico Teseu pelo fio de Ariadne, vemos descortinar-se, diante de nós, uma multiplicidade de caminhos a partir do fio mágico do mito que, ao entrever a pluralidade, dá-nos a matéria para resolução das possibilidades vertiginosas, reduzindo-as à unidade: a saída do labirinto pelo “desvendamento da graça e do mistério do mundo” (PELLEGRINO, 1967, p. 36). Ao tatear em busca dos principais fios condutores, poderemos quiçá encontrar as entradas (e buscaremos) saídas em torno das múltiplas ideias que circundam o mito, tal qual o Labirinto de Cnosos.

Esta é a primeira parte desse trabalho em construção. No afã de rastrear o caminho percorrido pelo Mito no decorrer da história oficial, na tentativa de abarcar seu significado, a partir das contribuições e modificações ocorridas em suas estruturas fundamentais no correr do tempo, buscar-se-á seguir os fios de Ariadne que perfazem as

tramas do mito. Desse modo, refaremos a trajetória do mito desde a Antiguidade até a Era moderna. Para tanto, apresentaremos a síntese de muitos estudos, tanto históricos quanto literários, a respeito do mito e, mais enfaticamente, da influência do mito na história oficial, no intuito de verificar, acompanhar e explicitar suas modificações, bem como os fatores motivadores para tais transformações ao longo da história. Após esse estudo histórico-artístico e social acerca do mito, procederemos a uma análise dialética que nos permita verificar a permanência e a influência do pensamento mítico nas sociedades modernas, bem como na forma do homem moderno ler/ver o mundo.

Para Pierre Brunel (2005), o Mito exerce três funções essenciais: 1) ele conta uma narrativa primordial; 2) explica e, pelo jogo de perguntas e respostas, encontra sua forma, lugar em que o objeto se torna criação e 3) revela o ser. Assim, seu vivo dinamismo, em cadência melódica, seja pelo ritual, seja pelo sacrifício, ecoa até os dias atuais, sendo alimentado, sobretudo, pela literatura. Aventurando-nos nesse terreno, encontramos Philippe Sellier que afirma no magistral artigo de 1984 intitulado “O que é um mito literário?” (*apud* BRUNEL, 2005, p. 18), que quando se passa do mito primitivo para o mito literário, a língua registra um parentesco real e a saturação simbólica, a organização e a iluminação metafísica prevalecem. Sim, o poder da linguagem na estruturação dos mitos como fenômeno estético evidencia-se em seu emaranhado de ligações temáticas na literatura.

Nesta pesquisa em andamento, buscamos a perscrutar a função do Mito no que tange duas narrativas nestas narrativas representativas dos séculos XVII e XX, respectivamente, *Dom Quixote de La Mancha* (1605/1615), de Miguel de Cervantes (1547-1616) e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa (1908-1967), que são consideradas, apropriadamente, apólogos da alma ocidental. Apesar da distância espaço-temporal entre tais obras, o Mito constitui laços de unidade entre as obras literárias que se estreitam em aspectos essenciais: o humano e o mundo em movimento, a ponto de atravessarem a própria História oficial.

2. Entre as tramas da narrativa mítica ficcional e da História

“O nosso mundo é o do vir a ser”

(Paul Veyne)

Por um longo período, mais especificamente na Era Clássica, havia a tendência de se excluir mutuamente a História da Literatura, como podemos notar nos escritos de Platão, em *A República*. Para ele, a Literatura apresentava um sério risco aos leitores, uma vez que poderia tratar-se de escritos mentirosos que serviriam para iludir, mas não para ensinar, ao contrário da História, bem como da Filosofia, cujas respostas e indagações buscavam a verdade dos fatos. Disse Sócrates no diálogo narrado de *A República*:

E quanto à mentira por palavras? Quando e a quem é útil, a ponto de não merecer o desprezo? Não será em relação aos amigos e aos chamados amigos, quando, devido a um delírio ou a qualquer loucura, intentam praticar qualquer má ação, que ela se torna útil como um remédio, a fim de os desviar? (PLATÃO, 2007, p. 72).

Assim também, Aristóteles em sua clássica distinção, n' *A Poética*, entre mimese e verossimilhança, transmitiu a lição de que enquanto uma pode relatar que “as coisas que sucederam, a outra relata “as (coisas) que poderiam suceder”. (ARISTOTÉLES, 1987, p. 209).

Ainda nesta seara de pensamento, em pleno séc. XX, estudiosos como Peter Gay referem-se à relação entre a História e a Ficção com a noção hierarquizante de Verdade Vs. Mentira. Em sua obra *O estilo na História*, o historiador judeu afirma que apreciamos as histórias de ficção “pelas mentiras que nos contam” (GAY, 1990, p. 168). Entretanto, em sua tentativa de hierarquizar tais estatutos, o próprio escritor é traído em seu raciocínio dual entre o papel científico da História e o papel fictício da Literatura ao afirmar: “o cientista do passado humano é feito da mesma matéria de seus objetos”. (GAY, 1990, p. 194). Em contrapartida, pode-se afirmar que o ficcionista, também, “é feito da mesma matéria de seus objetos”, que são, neste caso, as suas personagens e o seu cronotopo, embora não revestido de um caráter científico.

O conflito deste diálogo foi retomado e combatido pelo professor e historiador francês Paul Veyne em seu ensaio *Como se escreve a história*. Para ele, a dualidade proposta por Peter Gay não faz sentido pelo fato de que não se pode alegar a existência de uma História Oficial, uma vez que ela é composta de interpretações, “histórias de”, do que pode ter acontecido, e, portanto, reveste-se de um caráter subjetivo.

A todo momento dão-se acontecimentos de toda a espécie, e o nosso mundo é o do vir a ser; vão crer-se que alguns desses acontecimentos teriam uma natureza particular, seriam “históricos” e constituiriam a História. Ora, a questão inicial que o historicismo colocava era a seguinte: o que é que distingue um evento histórico de um outro que não o é? Como logo se tornou evidente que não é fácil fazer essa distinção, [...] o historicismo concluiu que a História era subjetiva, que ela era a projeção de nossos valores e a resposta às perguntas que houvéssemos por bem fazer-lhe. [...] Sim, a história é subjetiva, pois não se pode negar que a escolha de um assunto para um livro de história seja livre. (VEYNE, 1982, p. 37).

Observa-se, pois, que o curso dos acontecimentos não caminha em uma rota já traçada. Mas é o historiador quem escolhe e determina (livremente) o itinerário válido para descrever o campo factual. É por isso que, para o autor, o livro de história terá, sobretudo, lacunas, pois mesmo a presença de documentos não é capaz de revelar a “totalidade dos fatos”, nem reconstruir a “atmosfera dos fatos vividos”.

É interessante notar a noção de trama exposta por Paul Veyne, que aproxima o estatuto da história e o estatuto da literatura, pois “a palavra trama tem a vantagem de lembrar que o objeto de estudo do historiador é tão humano quanto um drama ou um romance [...] Ela será sempre trama porque será **humana**.” (VEYNE, 1982, p. 42).

Em concordância com as palavras de Veyne, o crítico brasileiro Benedito Nunes em *O tempo na narrativa* (1988) observa, a partir de uma “consciência filosófica atual”, que a relação literatura-história se dá, justamente, por ambas serem formas de linguagem que têm “por objeto a atividade humana” (p. 12), tendo como divisor de águas o fato de a história trabalhar com a “investigação e registro de fatos sociais das civilizações” utilizando-se de meios como “da pesquisa e da crítica dos documentos (p. 32), para conhecer e abarcar “o passado real” (p. 32) e a literatura, “por intermédio do romance, do drama” (p. 12), ou seja, de tramas. No entanto, segundo o próprio Benedito Nunes “essa linha divisória, que acentua a dissimetria entre a narrativa histórica e a ficcional, anula-se pela natureza desse passado reconstruído, quando se dá à expressão o seu peso ontológico de reconstrução de uma realidade que não existe mais, que já deixou de ser.” (1988, p. 32). A questão de existir um passado e uma realidade “que não existe mais, que já deixou de ser” aproxima a narrativa do historiador da narrativa do ficcionista, e mesmo das narrativas míticas, à medida que ambos os discursos são reescrituras, reinvenções, reconstruções.

Nesse ínterim, História, Mito e Literatura aproximam-se, mas mantendo como fator diferenciador o fato de que o historiador deve pautar-se em documentos e dados empíricos, o que não isenta a narrativa histórica “do elemento ficcional”, uma vez que sendo reconstrução também está sujeita à subjetividade de quem recupera os dados e documentos e reescreve a história. Assim também, não se pode negar, a partir de uma perspectiva ficcional contemporânea, defendida por vários teóricos como a escritora canadense Linda Huncheton, que tanto a história como a literatura são “discursos” que “constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (HUNCHETON, 1991, p. 122).

A apresentação dessa contextualização teórica fez-se importante para deixar evidente que, aportando sobre a concepção atual compartilhada por muitos teóricos do séc. XXI, os estatutos da história e da ficção se entrelaçam na questão da **narrativa** nas obras escolhidas para esta análise, adquirindo um caráter universal e propondo um diálogo sutil e fecundo. Partimos desta consciência atual em que, apesar de suas diferenças, literatura e história dão-se as mãos por uma (re)escritura do passado, tanto possível quanto necessária, em que podemos reviver e reconstruir o que se passou, de forma crítica. Também buscaremos propor a escritura dos mitos e das narrativas ficcionais, em que arquétipos míticos são recorrentes como tramas que preenchem as lacunas da realidade, do que o discurso histórico não é capaz de contar ou de preencher.

Dessa maneira, evidenciar-se-á a função do literário no que tange aos limites da história numa abordagem comparativa entre os romances *Dom Quixote de La Mancha*, do escritor espanhol Miguel de Cervantes e *Grande sertão: veredas*, do escritor brasileiro Guimarães Rosa, de maneira a demonstrar o vínculo existente entre tais estatutos, em que o discurso mítico atravessa o discurso romanescos e este, por sua vez, atravessa o discurso histórico a ponto de atribuir novas significações e preencher lacunas ideológicas hispânicas e brasileiras, se tornando recortes do real em um estatuto híbrido.

3. *Dom Quixote*, entre o Mito e a História

Obra-símbolo da Literatura ocidental, Dom Quixote de La Mancha, romance do consagrado escritor espanhol Miguel de Cervantes, conta-nos a história de um humilde fidalgo de cinquenta anos de idade, compleição rija e seca, madrugador, aficionado pela caça e habitante do povoado da Mancha. Para os que viviam ao seu

redor, a vida e a rotina do fidalgo bastavam para mantê-lo ocupado e satisfeito... Mas, enganavam-se. Silenciosamente, ele havia lido muitos livros, muitos mitos, e com estes, formou uma concepção de vida que gostaria de levar adiante. Tais livros, que muito o fascinavam, eram os romances de cavalaria.

O Cavaleiro da Triste Figura apreciava tais narrativas não como ficção, mas como histórias reais. Partindo de uma premissa diferente dos demais que liam as novelas de cavalaria, a lógica do nosso fidalgo chegava à seguinte conclusão: A vida do cavaleiro andante poderia voltar, e o mundo passaria a usufruir das mesmas condições dos tempos de Amadis de Gaula. O fato de ler muito tais novelas “lhe secou o cérebro que veio a perder o juízo” (CERVANTES, 2007, p. 51), de forma que ele passou a acreditar em toda fantasia que achava nos livros, como encantamentos, batalhas, desafios, feridas, amores, tormentas e disparates impossíveis, e em sua imaginação toda aquela máquina de sonhadas invenções que lia era verdade. E ele passou a crer tão piamente nelas que para ele, “não havia outra história mais certa no mundo” (CERVANTES, 2007, p. 51). Ademais, o fidalgo, chamado Alonso Quijano, decidiu que passaria a viver então como os heróis dos livros de cavalaria, podendo tornar-se assim, um verdadeiro cavaleiro andante.

Seu desígnio, a partir de então, era restaurar a Idade de Ouro, a época dos cavaleiros andantes, e como um destes, desfazer toda a sorte de agravo, pondo-se em situações e perigos que poderiam dar a ele eterno nome e fama. O fato de o mundo não apresentar mais um cenário de justiça como na época dos cavaleiros andantes — a Época de Ouro que Dom Quixote queria restaurar — faz com que Dom Quixote aja insensatamente, como um louco.

A primeira das aventuras de Dom Quixote em companhia de seu escudeiro é o episódio mais famoso de todo o livro: o cavaleiro arremete contra os moinhos de vento que encontra à sua frente, convencido de que são gigantes malfeitores. Ele é alertado por seu escudeiro, mas permanece em sua ideia dissonante com a realidade.

— Olhe bem Vossa Mercê — disse o escudeiro —, que aquilo não são gigantes, são moinhos de vento; e o que parecem braços não são senão velas, que tocadas do vento fazem trabalhar as mós.

— Bem se vê — respondeu Dom Quixote — que não andas corrente nisto das aventuras; são gigantes, são; e, se tens medo, tira-te daí, e põe-te em oração enquanto eu vou entrar com eles em fera e desigual batalha. (CERVANTES, 2007, p. 105).

Ao fim de sua batalha contra os moinhos de vento, Dom Quixote acaba com sua lança em pedaços e sendo lançado, pelo vento, ao longe. Mesmo após tal insucesso, Dom Quixote justifica a realidade evidente com uma mutação mágica. Ele acredita que um bruxo, seu inimigo Frestão — o mesmo que roubou seu aposento e seus livros — transformou os gigantes em moinhos para dessa forma, falsear a glória de Dom Quixote os vencer. A imagem da batalha contra os moinhos de vento tornou-se símbolo de todas as lutas inglórias, puramente subjetivas e sem sentido, assim como passaram a ser qualificados “quixotescos” os homens que se devotam a proezas mirabolantes e fantasiosas.

Como em todos os grandes mitos, *Dom Quixote* emerge de um contexto histórico, mas suplanta o estrito marco literário espanhol, constituindo-se hoje parte de um patrimônio histórico coletivo. Sim, *Dom Quixote* parece ter conseguido suprir as lacunas que a própria história da sua época não contou. Através de seus muitos símbolos, a obra tornou-se símbolo de uma nação de homens, independentemente do caráter nacional. Quantos mitos, quantas histórias, quantos símbolos se entrecruzam nessa narrativa que deveras se tornou ela própria um grande mito! □ “imagem eterna”, na acepção do crítico russo Eleazar Mielietinski (1987, p. 119), ou seja, uma tipo literário que fulgura ao lado de Don Juan, Fausto, Hamlet e Robinson Crusoe, por servir de paradigma para a literatura posterior, bem como pelo fato de que as mais exaustivas tentativas de interpretação artística desses tipos jamais se esgotam, estão em constante renovação.

A presença de arquétipos e símbolos mitológicos são evidentes nessa obra clássica da literatura ocidental, de modo que este trabalho almeja enveredar-se pelo reino mítico de arquétipos existentes na obra literária e na própria história da Espanha do século XVII, de modo a reforçar a ideia de que o mito é fator seminal e determinante para a escrita, em qualquer época e lugar. Além das muitas indagações e pesquisas que se desdobram sobre este fator na narrativa cervantina, outra pergunta surge a um pesquisador brasileiro: Quais seriam as influências desta obra seminal, um apólogo da literatura universal, no Brasil? Esta pergunta será a base para a análise comparativista deste trabalho.

4. *Dom Quixote* no sertão rosiano: o ponto de partida e chegada dos heróis

A aventura quixotesca congrega em suas páginas sonhos, decepções, angústias e ideais comuns a humanidade. Cavalgar com Sancho, Quixote e Rocinante nos conduz a uma travessia cuja mensagem final é de que a vida não merece ser vivida sem perigos. O quixotismo tem suas ressonâncias na Literatura Brasileira, como buscamos comprovar no presente estudo, em que nossa atenção se volta ao homem humano em sua travessia. Estamos nos referindo à obra *Grande sertão: veredas* (1956), do escritor mineiro João Guimarães Rosa, na qual cintilações quixotescas são encontradas por todas as veredas de sua leitura, a ponto de nos levar a busca da estruturação do “quixotismo rosiano”.

As tramas do mito desenrolam-se na narrativa rosiana em devenir. A própria macroestrutura do romance GS:V forma um mito que abriga diversos outros: No contar “muito, muito dificultoso” (ROSA, 1956, p. 183), o travessão e a palavra inicial “Nonada”, bem como o símbolo final do romance, a leminiscata tem forte significação, possibilitando o reconhecimento de vários elementos míticos em sua constituição. Além do mito mais famoso advindo da Literatura espanhola, outros se entrecruzam na narrativa de Rosa.

O herói rosiano, Riobaldo, atravessa o *Grande sertão* duas vezes. A primeira travessia se dá pela experiência concreta, lógica e temporal, em que muitas mudanças se operam de forma quixotesca. A segunda acontece ao contar, ao narrar e ao recordar o que se viveu. Essa segunda travessia nos faz lembrar o mito de Édipo, herói trágico diante da esfinge de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo”, uma vez que, no contar, fica evidente que Riobaldo busca, nessa segunda viagem, o autoconhecimento: “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se fôr jagunço, mas a matéria vertente”. (ROSA, 1956, p. 100-101).

Em meio um sertão em guerra, lugar de bravura, tristezas, ódio, vinganças e morte, a trama rosiana pode ser comparada a Dom Quixote, uma grande história de aventuras, em busca de um ideal nobre e coletivo que nem sempre é concretizado com o sucesso previsto. O caráter mágico do herói que é capaz de se transformar de Riobaldo em Tatarana, Lagarta-de-fogo, e posteriormente em verdadeiro líder e chefe, o Urutú-Branco, o único que conseguiu chefiar e trazer à paz ao sertão, homem de nobres ações, tais como a obediência, a justiça e a lealdade, vivendo aventuras de caráter épico, Riobaldo, jagunço comum do banditismo político brasileiro³, transfigura-se em um

³ Convém ressaltar que o banditismo social difere do banditismo comum. Este primeiro é, conforme apontado pelo historiador reconhecido internacionalmente, Eric Hobsbawm, “uma forma primitiva de

verdadeiro herói de um romance de Cavalaria, “um tipo híbrido entre capanga e homem de guerra” (CANDIDO, 1964, p. 128), um guerreiro que parte em busca de um ideal, a saber, livrar o sertão da guerra e das mãos do vilão Hermógenes, de maneira que “a unidade profunda do livro se realiza quando a ação lendária se articula com o espaço mágico” (CANDIDO, 1964, p. 129). Tal caráter mágico apresenta muitos aspectos quixotescos em determinados momentos da narrativa.

Outro ponto de convergência que pode ser apontado nessa breve amostra da pesquisa em andamento é a firme presença de Otacília na memória de Riobaldo que pode ser comparada à atitude de cavaleiros andantes, que cultuavam suas damas e dedicavam a estas os seus feitos heróicos, e nos faz lembrar a devoção de Dom Quixote por Dulcinéia del Toboso:

E em Otacília eu sempre muito pensei: tanto que eu via as baronesas amarasmeando no rio em vidro — jericó, e os lírios todos, os lírios-do-brejo — copos-de-leite, lágrimas-de-môça, são-josés. Mas, Otacília, era como se para mim ela estivesse no camarim do Santíssimo. (ROSA, 1956, p. 306)

A solidão, as angústias, as dúvidas e os conflitos interiores por que passa o jagunço Riobaldo confundem-se com a busca do “positivo pactário” Hermogénes, de forma que a epicidade (a dimensão guerreira) de Riobaldo confunde-se com sua edipicidade (a dimensão trágica do destino), no sentido de que tais cintilações de heróis míticos que o constituem um ser híbrido em conflito — o que também nos permite enquadrá-lo na categoria de herói problemático do idealismo abstrato, de Georg Lukács, em que “o abandono do mundo por Deus revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos.” (LUKÁCS, 2000, p. 99). Este “abandono do mundo por Deus” conduz a um trágico conflito entre as limitadas intenções naturais do herói e suas ilimitadas aspirações sobrenaturais, tornando-se cada vez mais quixotesco.

Propõe-se neste estudo que a obra *Dom Quixote*, de Cervantes, e seus arquétipos

protesto social organizado” (HOBSBAWM, Eric J. *Rebeldes primitivos*: estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX. Trad. Waltensir Dutra. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 25). Acrescente-se ainda que o bandido social busca a justiça e o restabelecimento da ordem, agindo com valentia e coragem e tendo suas ações pautadas por um código de honra grupal. Para mais informações sobre este fenômeno social, no qual Riobaldo pode ser situado, apontamos a seguinte referência do mesmo historiador: HOBSBAWM, Eric J. *Bandidos*. Trad. Donaldson Magalhães Garschagen. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1976.

ali existentes, tenha exercido influência sobre a obra de Guimarães Rosa⁴, pelo viés da travessia que se perfaz através de intervenções míticas, arquetípicas. Deveras, **quixotesca revela ser a travessia riobaldiana no Grande sertão criado por Guimarães Rosa**, obra multidimensional em que pode encontrar-se, conforme notado pelo professor Antonio Candido: “Tudo para quem souber ler, [pois] nela tudo é forte e belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor, a absoluta confiança na liberdade de inventar”. (CANDIDO, 1964, p. 21).

No final da obra rosiana, assim como em *Dom Quixote*, os valores da viagem do contar são trazidos à tona e questionados: “... o Diabo não existe. Pois não? [...] O diabo não há! É o que eu digo, se fôr... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 1956, p. 594). Assim, “fecha-se a história, mas não a personagem” (CHAVES, 1983, p. 456) e, assim como nas veredas quixotescas, não há, portanto, um ponto final, uma linha de chegada para esse caminhar, que se projeta para além do próprio romance. A busca continua na própria História.

Evidencia-se, portanto, que catarse, iluminação, libertação, emancipação, são experiências estéticas advindas de identificações possíveis do leitor com os heróis quixotescos rosiano e cervantino. Como exemplo do tipo de proeza espiritual heróico, nos termos de Joseph Campbell, o herói rosiano, tal qual o cervantino, aprendeu “a lidar com o nível superior da vida espiritual e retorna com uma mensagem.” (CAMPBELL, 1994, p. 131). A mensagem final de Riobaldo é esta: “Travessia”.

Na travessia do homem humano, imagens-forças capazes de exercer domínio coletivo se desprendem e não é difícil reconhecer os elementos míticos constitutivos destas grandes narrativas, mas indo ainda além, podemos afirmar que tais narrativas ficcionais, em que arquétipos míticos são recorrentes como tramas que preenchem as lacunas da realidade, do que o discurso histórico não é capaz de contar ou de preencher, se tornando recortes do real em um estatuto híbrido, abrem-nos possibilidades de revisitar o passado histórico, permitindo que o mito apareça como fator histórico

⁴ Na obra rosiana *Primeiras Estórias*, encontramos um perfil de personagens que em sua maioria, são reconhecidos como excêntricos, “no sentido etimológico, ou seja, pessoas que estão fora da centralidade” (GALVÃO, 2006, p. 21), como é o caso do conto “Tarantão, meu patrão”. A espécie de loucura lúcida presente no herói cervantino, pode ser vista também no protagonista do conto “Tarantão, meu patrão”, de João Guimarães Rosa. Trata-se de Iô João-de-Barros-Dinis-Robertes. Tal comparação já foi apontada pela crítica e eu desdobrei-me sobre tal estudo no Trabalho de Conclusão do Curso de Letras na Universidade Federal do Pará no ano de 2010 intitulado “Dom Quixote no sertão rosiano”.

recorrente nas narrativas da modernidade, uma vez que estes sim sintetizam os arquétipos humanos fundamentais, tais como aqui voltamos a nossa atenção: o homem humano em sua travessia.

Referências bibliográficas

1. *Corpus*

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. México: Ignacio Cumplido, 1842. Tomo I.

_____. **El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. México: Ignacio Cumplido, 1842. Tomo II.**

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

2. Outros textos consultados:

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1992.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.

BRAIT, Beth. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubiraiara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento. 1994.

CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese*. São Paulo: Editora Nacional, 1964.

CHAVES, Flávio Loureiro. Perfil de Riobaldo. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.)

Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, ns. 20-21, dez. 2006.

GAY, Peter. *O estilo na história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

HOBBSAWM, Eric J. *Bandidos*. Trad. Donaldson Magalhães Garschagen. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1976.

_____. *Rebeldes primitivos: estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Trad. Waltensir Dutra. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico- filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. 2000.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

PELLEGRINO, Hélio. “Rosa e a psicologia da invenção”. In: *Revista Manchete*, nº 798, de 05 de agosto de 1967. p. 36-39.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa - Obra Poética: Mensagem*. Rio de Janeiro, 1984: Nova Aguilar.

PLATÃO. *A república*. 10. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

RAMOS, Maria Luiza. Análise estrutural de *Primeiras estórias*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: EdUNB, 1982.

VEYNE, Paul. *Os gregos acreditavam em seus mitos?: ensaio sobre a imaginação constituinte*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Unesp, 2014.

AS REPRESENTAÇÕES DE LEITURA NO ROMANCE *FABIOLA*, DE NICHOLAS WISEMAN

Autora: Márcia do Socorro da Silva Pinheiro
Orientadora: Profa. Dra. Germana Maria Araújo Sales

RESUMO: O jornal se configurou nos anos oitocentos como espaço privilegiado de divulgação da literatura e suas discussões, uma vez que, estava presente em suas páginas o discurso moral e seus juízos se relacionam com as movimentações históricas e culturais. Nesse período os jornais se detinham também em divulgar conteúdo moralizante, como por exemplo o periódico paraense *Estrella no Norte*, que divulgava romances considerados moralizantes, dos quais o romance *Fabiola*, de autoria do Cardeal Nicholas Wiseman (1802-1865), publicado em 56 capítulos, nos anos de 1865 e 1866. A partir da leitura do romance supracitado, objetivamos neste trabalho analisar as representações de leituras e a relação com as personagens femininas descritas pelo narrador. No que envolve a fundamentação teórica usaremos os trabalhos de **Ascensão do romance** (WATT, 2010), **Os Caminhos dos Livros** (ABREU, 2004), **A Voz embargada: Imagem da Mulher em romances ingleses e brasileiros do Século XIX** (WANDERLEY, 1996) e **Cultura Impressa e Educação da mulher no Século XIX** (JINZENJI, 2010). Os referidos textos nos auxiliarão em relação à construção da personagem feminina e da representação da mulher no século XIX e também serão apoio teórico em relação à compreensão do gênero romance na época.

Palavras-Chave: *Estrella do Norte*. Romance. *Fabiola*.

Introdução

É do conhecimento dos que trabalham à luz da História do Livro e da Leitura que no Pará na segunda metade do século XIX, havia a circulação de livros e que a leitura dos romances publicados nas páginas dos jornais era intensa. Desse modo, a produção literária na capital paraense culminou em transformações históricas e culturais de um povo e de um espaço social. Logo, a literatura torna-se mais popular, com a estabilização da imprensa, que se desenvolve propiciando a divulgação dos romances publicados em capítulos nos jornais da época, os “romances folhetinescos” que difundem a literatura e atingem cada vez mais pessoas, principalmente mulheres e o público jovem, em razão disso a imprensa e circulação de ficção em fatias, contribuíram

para que a população letrada existente em Belém, nesse período, tivesse maior acesso aos textos que eram produzidos por escritores locais e estrangeiros.

A atividade editorial em Belém era composta pelas publicações de inúmeras folhas, tais como: folhas literárias, folhas noticiosas, folhas políticas e religiosas. Entre os periódicos religiosos, destacamos *A Estrela do Norte*, que circulou no período de 1863 a 1869, sob a tutela do Bispo Dom Antônio de Macedo Costa (1830-1891). O contexto de publicação da folha noticiosa era de divergência política e religiosa na capital paraense.

O cenário religioso na Província do Pará, na segunda metade do século XIX, estava envolto em vários acontecimentos, conflitos entre Igreja e Estado (o afloramento da chamada Questão Religiosa no Brasil), decorrente das ações ultramontanas de Dom Macedo Costa e suas críticas às crenças que estavam se firmando entre os populares, criaram um sentimento, para alguns protestantes, de que no Brasil não haveria forte presença religiosa, o que seria a porta de entrada para esta doutrina.

Em relação à teoria do romance comporta, destacaremos a complexidade e abrangência do gênero, nos momentos iniciais de sua formação e consolidação enquanto gênero literário. Logo, até que até que o romance moderno se constituísse enquanto gênero consagrado no século XIX, a prosa de ficção já havia percorrido um longo caminho.

Durante o século XVIII proliferaram narrativas ficcionais percebidas pelos contemporâneos como algo novo. Sequer havia um nome estável para essas produções, que eram chamadas de “histórias”, “aventuras”, “vidas”, “contos”, “memórias”, “novelas”, “romances” (ABREU, 2008, p. 265).

De acordo com Vasconcelos (2007, p. 146), devido à própria instabilidade do termo *novel*, que iria fixar-se na língua inglesa para denominar o romance apenas no final do século XVIII, é “[...] mais prudente recorrer a uma perífrase como prosa de ficção” quando se pretende acolher e englobar a grande variedade de publicações daqueles momentos iniciais, as quais “[...] pareciam pretender dar alguma verossimilhança aos relatos e torná-los mais palatáveis ao público leitor que tinha restrições morais e religiosas às obras de conteúdo ficcional”.

Em relação ao jornal *A Estrela do Norte*, semanário que se dedicou a publicar notas e críticas aos romances que eram considerados “condenáveis”, destacamos a

publicação do romance inglês *Fabiola* (1854), de autoria do cardeal Nicholas Wiseman (1802-1865).

2. Sob o signo da coluna folhetim: romance, o gênero arrivista

De acordo com (MATTOS, 2010, p.113) o desprestígio do romance nos séculos XVII e XVIII se deve, basicamente, a questões de ordem estética e moral, as reservas consistiam na acusação de que o romance era uma ameaça aos costumes, principalmente pela predominância que dava ao tema amor.

Para os detratores do romance, a leitura de romances era entendida como grande perigo, pois era relacionada à perda do tempo precioso, à corrupção do gosto e também o contato com situações moralmente condenáveis que distorciam o espírito. Assim, os detratores imaginavam que a leitura deveria ser guiada a fim de controlar os impulsos provocados. Essa ação era recomendada quando se tratava do público feminino.

Diferente dessas obras desaconselhadas pelos críticos, a construção narrativa do romance *Fabiola* foi baseada em exemplos positivos de moral e virtude. Podemos, então, conjecturar que algumas das intenções do cardeal Wiseman foram pautadas no que Márcia Abreu esclarece como:

fortes objeções ao romance partiram ainda daqueles que se preocupavam com a formação dos jovens, temendo não apenas o perigo moral advindo do contato com certo tipo de enredo, mas impressionando-se também com a possibilidade de que a leitura dessas narrativas os afastasse dos estudos e das ocupações sérias. (ABREU, 2003, p, 231)

Segundo Mattos (2004) o desprestígio do romance nos séculos XVII e XVIII se deve, basicamente, a questões de ordem estética e moral. Com relação à moral, as reservas consistiam na acusação de que o romance era uma ameaça aos costumes, principalmente, pela predominância que dava ao tema do amor. O argumento moral já fora usado contra o teatro no século XVII, porém o romance, ao contrário do teatro que contava com prestígio desde a Antiguidade, recebia mais um tipo de restrição, a estética.

Entendemos, com a divulgação desse romance aos paraenses, bem como por meio das notas críticas publicadas à época, as quais teceram apreciações sobre a referida obra, que ainda era comum a postura inicial dos detratores do romance, quando imaginavam o contato com romance, associado às situações pecaminosas como motivo à perversão da conduta moral do leitor.

Abreu (2008) afirma que a ideia de moralização pela leitura promovida pelos religiosos, parte de pressupostos contrários aos dos romances. Os textos cristãos propõem modelos positivos de virtude por meio da narração de vidas de santos e de fatos bíblicos, sendo a partir da imitação do comportamento dessas pessoas que se poderia atingir o ideal cristão. Já os romances, que se diziam preocupados com a moral, mostravam abertamente situações de imoralidade e pecado, com pessoas que são fracas diante do vício. Contudo, embora narrassem do ponto de vista de quem as condena, colocavam os leitores em contato com o pecado, permitindo que eles se imaginassem na mesma situação.

Os “perigos do romance” foram combatidos em vários pontos do mundo, com diferentes armas. Mas, ao longo do século XVIII e o começo do XIX o gênero foi, gradativamente, consolidando-se, não apenas nas preferências do público como também no interior da crítica autorizada.

Além dos romances, a leitura preferida do novo público era a imprensa periódica. Desde o fim do século XVII havia reclamações sobre o gosto pela leitura dos jornais, o que acabou ganhando nova dimensão na medida em que se expandiu para além das camadas burguesas o desejo por “atualidade, por informações jornalísticas sobre acontecimentos recentes, políticos e eclesiásticos, literários e econômicos”.

O lazer, inclusive a leitura, convinha apenas às classes dominantes, ociosas, uma vez que não era interessante que o trabalhador se afastasse de seus deveres. Mas, talvez o que mais restringisse o público leitor fosse o fator econômico, uma vez que os livros custavam caro no século XIX. Uma alternativa para ter acesso aos livros era ter acesso as bibliotecas públicas que começaram a se expandir, ou a leitura de romances fatiados em jornais. Assim, o romance ganhava cada vez mais espaço socialmente. Mesmo as críticas com relação ao gênero foram se diluindo e ficando submersas pela quantidade de material produzido pelas tipografias e pela incorporação do romance à vida cotidiana

Como o romance-folhetim era publicado diariamente num fluxo de tempo real, com forte investimento no presente, na trama poderiam surgir personagens inesperados, digressões, desvios e voltas ao fio condutor, resultando numa movimentação constante da ação. Se um personagem não estivesse agradando ao público, ele poderia morrer repentinamente ou desaparecer misteriosamente, redimensionando desse modo as noções tradicionais de verossimilhança.

3. Fabiola: leitura direcionamento de leitura nas páginas d' *A Estrella do Norte*

A primeira edição do jornal data 6 de janeiro de 1863, sob proteção de D. Antonio de Macedo Costa, bispo do Pará. Impresso na Typographia Eclesiástica da Estrella do Norte. O periódico era de circulação semanal e na sua primeira edição apresentou um prospecto das intenções editoriais que objetivava combater a penetração da doutrina protestante, uma vez que, o cenário religioso na Província do Pará, na segunda metade do século XIX, estava envolto em vários acontecimentos, conflitos entre Igreja e Estado e o afloramento da chamada Questão Religiosa no Brasil.

Diante do contexto político e religioso foi iniciada a circulação do jornal *A Estrella do Norte*, folha religiosa que se detinha a defender os preceitos do cristianismo. No dia 6 de janeiro de 1863 entrou em circulação a primeira edição do periódico, com uma nota que versava sobre o valor da religião, (*A ESTRELLA DO NORTE*, 1863, p. 7)“ Disse um grande sábio que a religião é o aroma que preserva a ciência de corromper-se”.

O jornal *A Estrella do Norte*, iniciou a publicação do romance intitulado *Fabiola* em agosto de 1865, na segunda folha do periódico, cabe mencionar que o jornal circulava somente aos domingos. A publicação dessa obra no jornal pode ser entendida, principalmente, pelo caráter moralizante que possuía, tendo em vista que o referido periódico era de cunho religioso e divulgava críticas ferrenhas ao gênero romances, principalmente, em relação aos textos que não se enquadravam como “verdadeiros romances cristãos”

A história acontece em Roma nos princípios do século IV depois de cristo, durante as perseguições aos cristãos promovidas no império de Deocleciano. A heroína do livro é Fabíola, uma bela jovem de família romana nobre. Ela é descrita pelo narrador em terceira pessoa como mimada, por seu pai, Fábio, que não lhe negava nada. Fabíola parecia ter de tudo, inclusive uma educação primorosa em filosofia, mas, apesar das aparências, ela não estava feliz. Um dia, num acesso de raiva, ataca e fere a filha de uma escrava sua, Syra, que secretamente era uma cristã. A fútil menina romana é, entretanto, humilhada com a humildade de Syra, que reage a esta situação com resignação e maturidade. Uma lenta transformação tem início na jovem voluntariosa, que culmina finalmente na sua própria conversão ao cristianismo, levada por Syra e por sua própria prima, Agnes, que é sua grande amiga.

No romance analisado, a leitura, que era apresentada em outros romances como algo que excitava os sentimentos e contribuía para criar uma alma sonhadora e, necessariamente, insatisfeita com a própria realidade, e fornecia alimento e fuga para o espírito. Logo, se escrever romances era mal visto, ler esse gênero também não era considerado adequado para mulheres sérias, casadas ou as chamadas “meninas de família”. A personagem Ema Bovary, do romance realista *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, pode ser citada como exemplo de mulher que destrói a própria vida e a da família ao tentar viver da mesma maneira que as personagens dos romances que lê. Os homens escreviam a respeito das mulheres e para elas. O papel que cabia às mulheres era o de leitoras.

Mas na capital paraense o objetivo da publicação de *Fabiola*, não seria apenas para influenciar as leitoras, mas conduzir toda uma parcela da população no envolvimento com a escolha de nova religião, contudo, não podemos esquecer que o romance, devido sua experiência em muitas situações a experiência com as mulheres, como leitoras e produtoras, e assim cumpria um papel, diante da sociedade.

A partir de 1863, o cenário religioso da Província do Pará continuava envolto em vários acontecimentos que agitaram a vida religiosa na Província, um cenário propício para a entrada de novas doutrinas. Conflitos entre Igreja e Estado (o afloramento da chamada Questão Religiosa no Brasil) e o estabelecimento das doutrinas romanizadoras de Dom Macedo Costa, que gerava conflitos com a política, em especial a participação de clérigos nesta, e as crenças populares. Um Brasil sem forte presença religiosa e onde estava se afluindo um pensamento republicano de progresso e expansão foi a porta de entrada para muitos imigrantes, que adentravam no país junto com produtos importados oriundos da América do Norte e Europa.

Na verdade, é desejado ardentemente que esta pequena obra, escrita exclusivamente para recreação, ser lido também como um relaxamento das mais graves perseguições, mas que, ao mesmo tempo, o leitor pode subir a partir da sua leitura com uma sensação de que seu tempo não foi perdido, nem a sua mente ocupada com ideias frívolas. (WISEMAN, 1872, p. 10)

Ser mulher no século XIX significava ser submissa ao homem: quando moça devia obediência ao pai; quando casada, era o marido quem exercia todo o poder sobre ela. Em outras palavras, pertencer ao sexo feminino na sociedade oitocentista era ser inferior ao homem e a ele pertencer. A mulher, assim como os filhos, era governada pelo marido e a sua função se restringe somente ao ambiente doméstico, ou seja, cuidar

da casa, dos filhos e do marido, respeitando-o como seu chefe natural. Questões sociais não diziam respeito à mulher, era papel do homem se preocupar com questões públicas. Sendo que a maternidade era o compromisso máximo da mulher exigido pela sociedade de seu tempo.

A mulher pertencia ao homem como se fosse uma mercadoria, pois ela dependia do homem para ter uma representação na sociedade, mesmo que esta representação significasse ajudar ao homem a ostentar sozinho seu status. Além disso, a mulher dessa época vivia presa ao ciclo: preparação para o casamento, esperar um marido arranjado pelo pai, casar e viver em função de cuidar do marido e dos filhos. O casamento era uma exigência social nesse período. Sendo assim, desde criança a menina era educada para o casamento. Aprender a cozinhar, organizar o lar, bordar, bem como ser compreensiva, não irritar o marido, ser apaziguadora do lar, entres outras lições, faziam parte da educação das meninas e moças da sociedade.

As principais religiões monoteístas são conhecidas como religiões do livro. Judaísmo, islamismo e cristianismo compartilham não apenas determinados personagens, locais sagrados, tradições, mas especialmente, uma ligação visceral com o livro. Sem ele, essas religiões certamente teriam deixado de existir. É o livro, considerado e recebido como sagrado, que permite não apenas a continuidade das práticas religiosas, mas em especial a manutenção da memória coletiva (LEONEL, 2010p.15)

As narrativas, uma vez transcritas de um passado distante, podem de certa maneira, reviver o espaço local temporal de seus leitores. Por isso mesmo, a leitora é igualmente central para tais grupos religiosos. Mas apenas aquela considerada correta. A busca pelo verdadeiro sentido do texto bíblico no cristianismo.

Os perfis de Fabiola e Syra impunham-se de forma diferente. Syra é descrita como uma jovem calma diferente, resignada, justamente para demonstrar a personalidade da jovem católica. A descrição de Fabiola é de uma moça arrogante e insolente é apresentada, ainda sua origem pagã.

Pensar o romance brasileiro no século XIX significa, antes de mais nada, pensar a sociedade em que foi produzido, circulou e foi lido. Mais que isso significa tomar consciência de que, ainda que existisse uma incipiente atividade editorial, em outras capitais, como por exemplo, no Pará. O romance, como um tipo específico de discurso, só adquire realidade social ao longo de um complicado processo de produção, circulação e consumo. Desse modo, o romance não existe, e não poderia existir, senão

como parte de uma dinâmica ideológica mais ampla do que ele. Logo, é no quadro do processo ideológico global de uma sociedade que encontra espaço para definir-se, e desempenhar suas funções.

Numa bela manhã de outubro, senhora e escrava, ambas estavam lendo, reclinadas à sombra, quando Fabiola, enfasiada com o estilo do livro que Syra tinha na mão, procurou outro mais moderno e de leitura mais agradável, e tirando do seu cestinho um manuscrito, disse: – Syra, põe de parte esse livro aborrecido. Toma lá este, que me dizem ser muito interessante, e que saiu há poucos dias. Será uma novidade para nós. A escrava fez o que sua senhora lhe ordenava, mas, ao olhar para o pequeno, corou. Leu algumas linhas, e reconheceu que os seus temores eram bem fundados. Ela viu que era uma daquelas obras imorais que se deixavam circular livremente, como S. Justino se queixava, apesar de serem reconhecidas como tais, obras em que seus autores procuravam astuciosamente ofuscar o brilho da virtude. (WISEMAN, 1872, p. 3)

É neste circuito, que o gênero pode surgir e funcionar, como instrumento das instâncias ideológicas da sociedade, agindo como um processo histórico de construção do imaginário social, mediado pelos meios editoriais, entre leitores e escritores é elemento determinante das formas que o relacionam entre si.

As mulheres situam-se, nesse quadro, como centro das atenções. É nelas que concentram os olhares, enquanto público consumidor de romances. Mas com a vertente conservadora que sustenta o sistema social, tais atenções visam, sem dúvida alguma, um objetivo pedagógico: ensinar-lhe o lugar da mulher. E são os editores a tomar consciência prática de tal situação.

Fabiola no início do romance é descrita como “pérfida” “má”, mas até o final do romance se transforma em uma figura de conduta compreensível, dotada de suscetibilidades mediante ao sofrimento humano, sobretudo dos indivíduos que eram perseguidos pelo império romano e após sua morte é vista como santa. O final da trama a personagem Fabiola não contraria os ensinamentos da Igreja Católica, muito menos da Coroa Portuguesa, tal posicionamento seria uma espécie de representação para tentar coibir qualquer tipo de subversão à religião católica.

As personagens são envolvidas em práticas de leitura, pois havia um protocolo quando Fabiola ouvia a leitura feita por Syra sobre os manuais de leitura.

Embora os comentários depreciativos com relação ao gênero romanesco e aos leitores mais ávidos estivessem por todos os lados, o mais comum no decorrer do século XIX não era a rejeição total ao gênero. Muitos separam os romances e identificavam os

bem sucedidos dos não sucedidos em relação ao conteúdo. Em tais situação, um dos critérios de avaliação era a aferição da moralidade do texto, já que era senso comum que a leitura provocava efeitos sobre o leitor, assim a moralização era pautada em enredos de romances nos quais o vício seria castigado e a virtude recompensada.

A representação de leitura exposta no romance representada por uma espécie de protocolo de leitura, uma vez que Syra discutia com a Fabiola o direcionamento das atividades de leitura. Desse modo, havia um processo de mediação.

A sociedade oitocentista era tradicionalmente patriarcal, ou seja, a família estava sob o controle do homem. Dessa forma, a mulher não tinha um lugar privilegiado, seu papel era saber cuidar bem do marido e filhos, para tanto, sua educação era voltada para os trabalhos domésticos.

Observamos, que a partir do estudo do romance *Fabiola*, das notas religiosas propagadas pelo *A Estrella do Norte* e assim perceber como o catolicismo foi visto como um instrumento de redenção do Império, embora ratificado o princípio da autoridade civil sobre a religiosa, era um momento de teste sobre o futuro das forças da tradição.

Referências

- ABREU, Márcia. **Os Caminhos dos Livros**. São Paulo: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALB); São Paulo: Fapesp, 2003
- CHARTIER, Roger. **A Ordem dos livros**. 2ed. Trad. Mary Del Priori. Brasília: Ed. UnB, 1999.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução Hildegard Feist. — São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WISEMAN, Nicholas. **Fabiola**. Tradução: M. J. de Mesquita Pimentel. Porto: Livraria Internacional, 1872.

Fontes primárias:

A Estrella do Norte

CONCEPÇÕES E SISTEMATIZAÇÃO DO ELEMENTO ESPACIAL NA LITERATURA

Autora: Samantha Costa de Sousa¹
Orientador: Gunter karl Pressler²

RESUMO: Inúmeros conceitos foram criados em torno do que pode ser compreendido como espaço. Pode-se compreender o espaço tanto como algo físico, passível de ser visto ou tocado, ou como algo abstrato, no sentido social, logo as formas de estudar este elemento também são diversas. A noção de espaço que nos interessa neste estudo está especificamente no campo literário, entretanto, durante muito tempo o elemento espacial foi ignorado nesta área. Dentre os elementos da narrativa, o espaço parecia ser o mais irrelevante, até mesmo na própria produção literária. Tal elemento era visto apenas como um plano de fundo para o desenvolvimento da ação, a narrativa moderna, contudo, modificou esta noção ao abordar o espaço como algo potencialmente significativo na obra literária. Diversos estudos foram criados com o objetivo de sistematizar a compreensão deste elemento, muitos deles paralelos, outros que surgem a partir de noções anteriores. Neste trabalho, pretendemos elencar algumas teorias acerca do elemento espacial, enfatizando as noções que se aplicam à literatura. Abordaremos, além de concepções históricas e algumas noções da narratologia, obras que se tornaram relevantes neste campo de pesquisa, tais como *A Poética do Espaço* (1957), de Gaston Bachelard, *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* (1976), de Osman Lins, *Espaço e Romance* (1985) de Antônio Dimas e o estudo sistemático de Oziris Borges Filho, *Introdução à Topoanálise* (2007). Esta pesquisa possibilitará a organização teórica do estudo o espaço para que se possa desenvolver, com base nas abordagens identificadas, uma possível análise do elemento espacial de uma obra literária.

Palavras-chave: Espaço. Conceitos. Literatura.

¹ Samantha Costa de Sousa. Universidade Federal do Pará (UFPA)
Samantha.c.sousa@gmail.com

² Gunter Karl PRESSLER. Universidade Federal do Pará (UFPA)
gupre@ufpa.br

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Trabalhar o conceito de espaço é uma tarefa que exige muita cautela e pesquisa, uma vez que inúmeros sentidos são atribuídos a este vocábulo, desde o mais concreto ao mais abstrato. Podemos falar de espaço nos referindo ao local ocupado pelas coisas e pessoas, ou ainda a relação destes com o meio ao seu redor, podemos também nos referir ao Universo, a papéis socioculturais, a pausas em uma determinada sequência, etc.

O objetivo central desta pesquisa é compreender a construção do espaço dentro da literatura, ou seja, como é criada a noção deste elemento dentro do discurso literário, para isto, chamaremos a atenção para diversos ramos teóricos que fizeram do elemento espacial seu objeto de estudo, tais como o estruturalismo, a fenomenologia e a narratologia.

Para elencar as abordagens que se seguem, fez-se necessária a consulta a diversas fontes bibliográficas, mostrando-nos o quão amplo é o tema. Destarte, ocupar-nos-emos, momentaneamente, com a conceituação do termo espaço nas diversas áreas do conhecimento, ao passo em que conceitos aplicáveis na literatura também serão organizados.

2. CONCEITUANDO O ESPAÇO

O teórico Oziris Borges Filho, na obra *Espaço e Literatura* (2007), elenca algumas terminologias acerca dos conceitos de espaço. De acordo com o teórico, quando se pensa sobre a natureza do espaço é possível abordá-lo de três formas: o espaço enquanto posição ocupada pelos objetos materiais no mundo, em que só se pode pensar no espaço perante a existência de objeto materiais, assinalando a inexistência do vazio; o espaço como continente dos objetos, defende a existência do espaço vazio e sua infinitude; o espaço como campo tridimensional, de acordo com a concepção de Albert Einstein. Outra forma de analisar a ideia de espaço é pensar acerca de sua realidade, este direcionamento também nos leva a três direcionamentos: a realidade física ou teológica do espaço, na qual o espaço pode ser considerado uma condição do mundo ou um atributo divino; a realidade subjetiva do espaço na qual sua ideia é relativa e sofrerá variação de acordo com o sujeito que o interpreta; a indiferença do espaço em relação a

sua realidade ou irreabilidade, ideia desenvolvida a partir da geometria não euclidiana, que comprova a impossibilidade de se pensar numa estrutura física do mundo.

Borges (2007) estabelece ainda as divergências na diferenciação dos significados de espaço e lugar. De acordo com o pensamento aristotélico, lugar é “o limite que contorna qualquer corpo” (BORGES FILHO, 2007, p.18), há uma autonomia do objeto em relação ao lugar por ele ocupado. Numa definição moderna este conceito é contrariado, sendo definido como “a relação de um corpo com os outros” (BORGES FILHO, 2007, p.18). Para o filósofo Descartes, cita Borges, espaço e lugar são sinônimos. Na geografia, Yi-Fu Tuan defende que espaço é uma ideia abstrata, enquanto que lugar é uma ideia concreta e ligada à experiência. Num sentido oposto, Michel Certeau afirma que a experiência está ligada ao espaço, não ao lugar, em sua concepção o espaço é o “lugar praticado” onde são estabelecidas as relações de intimidade. Para o geógrafo brasileiro Milton Santos, a ideia de lugar é abstrata, seria a existência que se manifesta através das relações entre os sujeitos e destes com o mundo. De acordo com Edward Relph, a concepção de lugar compreende a necessidade de “localização, posição, mobilidade, interação com objetos e pessoas” (apud BORGES FILHO, 2007, p. 21), o que implica a noção de estar no mundo. Béatrice Bonhomme já trabalha uma concepção de lugar dentro da teoria literária transformando a ideia de lugar em uma noção discursiva. Oziris Borges Filho opta por fugir a essas oposições conceituais advindas da geografia ao analisar o espaço na obra literária, uma vez que o objeto de estudo para o qual ele direciona sua teoria se trata de um espaço referenciado, não um espaço praticado, assim, o autor concebe-o em sua pesquisa como uma ideia ampla que abarca todas as referências ligadas a tamanho, forma, objetos e as relações estabelecidas entre todos esses elementos.

Outros conceitos de espaço foram reunidos em uma pesquisa realizada por Alcir de Vasconcelos Alvarez Rodrigues (2009). No primeiro capítulo da dissertação *Espaço ficcional no romance Ponte do Galo, de Dalcídio Jurandir*, Rodrigues se dedica às diversas aplicações do vocábulo “espaço”, começa com as conceituações enciclopédicas retiradas dos dicionários Aurélio e Houaiss e amplia sua pesquisa utilizando como suporte a obra *Uma história do espaço de Dante à Internet*, de Margaret Wertheim (2001), na qual a autora analisa as relações que o homem estabeleceu com o espaço a partir do Humanismo. O estudo enfatiza as mudanças de concepções ao longo do tempo. Se na Idade Média a ideia defendida era existência de um espaço restrito e fechado, de natureza metafísica (Inferno, Purgatório e Paraíso), com a chegada da Era Moderna, a

ideia será de um espaço amplo, aberto e de caráter científico. Esta transformação, segundo Wertheim (2001), deve-se ao aprofundamento das pesquisas astronômicas que transformaram radicalmente as referências de organização dos astros e planetas (estabelecimento do heliocentrismo) e, por conseguinte, este fato acarretará também mudanças culturais na relação do homem e o meio que o rodeia (lugares, pessoas, costumes, objetos etc.).

As navegações e tecnologias criadas para o domínio de terras e mares ao longo dos séculos XV e XVI foram outros fatores que contribuíram para essa transformação. A matemática também contribuiu para a construção deste novo olhar sobre o espaço, os estudos sobre a geometria influenciaram a arte de diversas formas, as noções de perspectivas se tornaram essenciais na pintura e também aproveitáveis na literatura:

Nessa área do conhecimento [das artes], a pesquisa sobre o espaço foi direcionada no sentido da procura de uma representação desse espaço, alcançada por Leonardo da Vinci no século XV, por meio do desenvolvimento da perspectiva do desenho geométrico. A partir daí foi possível descrever aos outros com certa acuidade espaços que não existiam ainda ou que não estavam presentes. Com o desenvolvimento da perspectiva surge uma das categorias que vão ser desenvolvidas posteriormente na física e na fenomenologia: a relatividade do ponto de vista. (FAZENDA, 2002, p. 14 apud RODRIGUES, 2009, p. 25.)

Desta forma, o Ocidente chegará aos séculos XVII e XVIII em plena transformação de conceito acerca do que se entende por espaço, de acordo com Rodrigues, a cosmologia dualista ocidental (matéria e espírito) será paulatinamente substituída pela ideia monista de que “tudo que existe no cosmos é matéria dentro de um espaço físico” (RODRIGUES, 2009, p. 26).

Reafirmando a ideia de Wertheim, Rodrigues afirma ainda que os séculos XX e XXI decretam o fim do espaço espiritual com uma nova ideia de espaço, seria o espaço virtual ou ciberespaço, trata-se também de um espaço imaterial, fora do espaço físico no qual um “eu imaterial” navega por meio de links, homepages, sites, enquanto o corpo material encontra-se em um lugar também material. Este novo espaço, contudo, é de total responsabilidade humana, é uma criação dos sujeitos que o frequentam. No espaço virtual, o “eu”, ou quantos “eus” o indivíduo pode criar, também participa de uma cultura, também está inserido em um sistema social, ainda que paralelos à sua realidade física, que também correspondem a espaços.

A ideia de espaço vai muito além do concreto, visível e palpável, tal como podemos verificar. Seu conceito foi se relativizando ao ponto de cada área do conhecimento (científicas, filosóficas, artísticas) compreender de maneiras diversas a noção de espaço. Na literatura também há várias maneiras de compreender e construir o espaço, e é desta conceituação que nos ocuparemos adiante.

O teórico francês Gérard Genette publica em 1966 um importante conjunto de ensaios, *Figuras*, no qual ele procura estudar as potencialidades da linguagem na criação artística e na representação da realidade. Um dos capítulos, o que mais nos interessa neste momento, é dedicado à relação entre espaço e linguagem, ou seja, como o espaço se configura enquanto linguagem. Genette começa analisando a teoria de Georges Matoré, desenvolvida na obra *L'Espace humain* (1962), na qual tudo é espacializado: a linguagem, o pensamento, a arte contemporânea, tudo é produzido dentro de um determinado espaço e de acordo com ele. Ademais, este espaço, que *a priori* é um só, encontra em sua própria unidade traços particulares que criam a ideia de que cada indivíduo tem seu próprio espaço. Isto se explica, segundo Genette, pelo fato de que o homem “sente sua duração como uma ‘angústia’” (GENETTE, 1972, p. 100), a noção do tempo pesa conflituosa sobre o homem, e em busca de estabilidade, ele se volta para a criação de coisas e figuras que dão certa concretude ao espaço. A noção de espaço, contudo, também é ambígua, pois pode tanto oferecer esta ideia de estabilidade e conforto, como pode ter um efeito maléfico sobre o sujeito.

Matoré elabora em sua tese a ideia de que há vários tipos de espaço, contudo, de acordo com Genette, sua teoria deixa lacunas e é de certa forma obscura, as significações de espaço transitam entre significante e significado. Ademais, sua concepção de “metáforas espaciais” não se refere exatamente ao espaço, mas a outras coisas interligadas ao espaço, não são símbolos nem arquétipos, para Genette, não passam de clichés da linguagem cotidiana. Para Genette, o problema da teoria de Matoré está mais na sua estrutura que na sua natureza, até porque ele mesmo defende que sempre há espaço na linguagem, seja no léxico, no valor semântico, na retórica, “nossa linguagem é tecida de espaço” (GENETTE, 1972, p. 105), seria um trabalho vão criar medidas comparativas entre as espacializações do vocábulo de uma época e de outra. O espaço está presente em todas as linguagens e de maneiras diferentes.

Seguindo ainda o viés da literatura, vejamos outro teórico que se dedicou ao estudo do espaço. Gaston Bachelard (1884-1962) é considerado um dos precursores do estudo das imagens do espaço, sua obra *A Poética do Espaço* (1957), embora não tenha

caráter científico, seria mais um ensaio fenomenológico, aborda o potencial criador da imaginação sobre a matéria que constrói o espaço. O autor procura compreender as imagens poéticas em suas origens através do método fenomenológico da imaginação pura. As análises das imagens poéticas sugeridas por Bachelard seguem o princípio da intersubjetividade, a matéria se torna metáfora aos olhos do leitor que, de acordo com suas experiências, atribuirá aos objetos significados de teor psicanalítico. Bachelard (1957) chama este seu estudo sobre o espaço de **topoanálise**, que para ele seria algo entre uma psicologia descritiva e uma psicanálise fenomenológica, que visa estudar as profundidades dos elementos. A topoanálise de Bachelard seria este estudo sobre a integração psicológica do ser ao meio, ou ainda, sobre o potencial significativo que as imagens poéticas mantêm com o sujeito, podendo representar sua intimidade.

Em *A Poética do Espaço*, o autor enfatiza a topofilia, a relação harmoniosa entre o “eu” e o espaço. Pela variedade de possibilidades, Bachelard (1957) opta por estudar a imagem da casa e seus aspectos. Delineia, então, os valores da casa e de tudo o que pode ser considerado como tal. Em seu estudo, a casa é vista como um local sagrado, cujo princípio é a proteção dos seus habitantes. Este local é repleto de memórias e quando habitado, é sinônimo de conforto e abrigo; quando distante, é objeto de desejo e saudosismo. A imagem deste símbolo é considerada por Bachelard uma topografia do nosso ser íntimo, um cosmo para o ser. A imaginação sobre a casa está organizada numa polarização vertical em que ela representa em si a centralidade, o telhado e o sótão representam os devaneios racionais, já o porão é o espaço da irracionalidade (as paixões e medos, de maneira geral).

Ademais, o teórico francês também explora alguns elementos que, pode-se dizer, guardam os objetos, tais como armários, gavetas e cofres. Estes objetos seriam representações de uma intimidade mais secreta, imagens do segredo. Suas portas e gavetas não se abrem à toa, senão para guardar ou retirar algo que pertença à intimidade o ser. Podem representar, ainda, a psicologia do ser fechado, misterioso. Os cofres, ainda mais que os armários e as gavetas, tem como natureza ser algo que se tranca à chave, por isso o mistério do que se guarda lá dentro é ainda maior. Bachelard enfatiza o valor dos objetos que se guardam em cofres, geralmente joias, preciosidades, num sentido metafórico, os cofres guardam a “memória do imemorial”, é o lugar onde estão as coisas inesquecíveis.

Bachelard (1957) ainda vai falar sobre outros tipos de casas, não aquelas construídas para o homem habitar, mas as que a natureza constrói: ninhos e conchas.

Embora inabitáveis por seres humanos, estas figuras encontram facilmente uma associação às imagens anteriores, por também terem este potencial representativo de proteção e abrigo. O ninho traz uma representatividade do lar simples, geralmente envelhecido, mas tem um teor afetivo muito intenso, já que na natureza é construído após o acasalamento (um jogo de conquista e procriação), entre os homens é a metáfora da segurança amorosa, o desejo dos amantes de viverem basicamente do afeto por eles compartilhado. A imagem da concha se assemelha em alguns aspectos à imagem do ninho, pois também representa a segurança do lar, mas ela resguarda outros mistérios. A concha é o lar do inesperado. Habitada por um único ser, ela cresce conforme o seu habitante cresce também. A concha é uma dialética: é a casa de pedra de um habitante mole e frágil. É outra imagem que guarda a intimidade dos seres.

Ainda mais restrito que os espaços supracitados, Bachelard fala-nos dos cantos da casa, os esconderijos, os pequenos locais de isolamento. Os cantos seriam o oposto da representação da casa, se a casa é um universo, o canto e a negação deste universo, é o *habitat* da solidão e da imobilidade. Estes cantos são mais que locais físicos na casa, constituem-se das emoções de quem se esconde neles, constituem-se de puro potencial imaginativo. Uma espécie de transporte para além da casa sem dela sair.

Outros aspectos espaciais são analisados também por Bachelard, tais como as dicotomias grande/pequeno, exterior/interior, aberto/fechado. Para o filósofo, as coisas pequenas, longe de serem insignificantes no conjunto que compõe o espaço, figuram a grandeza, as miniaturas são as portas para o mudo e se estendem até as dimensões do universo. As coisas pequenas são repletas de possibilidades de significação, são exercícios de metafísica e nelas a imaginação está sempre ativa. Já a imensidão é por natureza matéria do devaneio, é a infinitude das coisas, é também a calma, é a amplitude do ser dentro dele mesmo, suas profundezas. A dicotomia exterior/interior é, como diz Bachelard, a dialética da dissecação, é o ser e o não-ser e, por vezes, uma coisa funde-se à outra ou mudam de posição, dependendo do ponto de vista sobre o qual nos posicionamos. As concepções de exterior e interior compreendem o vasto e o restrito, esta oposição, entretanto, nunca é suficientemente clara. São ideias que se movimentam o tempo todo e estão ligadas à outra dicotomia, o aberto e o fechado. O aberto é o amplo, sem barreiras ou limitações, o fechado é o restrito, aquilo que aprisiona ou protege.

No último capítulo de *A Poética do Espaço*, Bachelard expõe a fenomenologia do redondo, compreendendo a expressão como algo muito além do geométrico.

Comprova seu pensamento através do discurso de outros escritores que associam a vida ao formato redondo. No redondo está a origem das coisas, o primitivo. Não há começo nem fim, tampouco um centro no objeto redondo. O circular está sempre a se repetir, sempre retornando à origem.

Tais segmentos também serão objetos de análise de outros teóricos ao abordarem a disposição dos elementos que compõem os espaços, Bachelard transpôs o estudo do espaço para um viés imaterial, transformou sua materialidade potencial em devaneio, assim, são traçadas relações importantes entre o indivíduo e o meio. Veremos ao longo deste estudo que esta ideia será aproveitada por outros teóricos e que o sujeito, para além de mero participante do meio, também contribui para a construção do espaço, seja físico ou imaterial.

Outra obra que traz um importante estudo sobre a relevância do espaço na obra literária é *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, de Osman Lins. Publicada em 1976, é a tese de doutorado de Osman Lins, nesta, ele apresenta contribuições relevantes para o estudo do espaço, tais como a distinção entre espaço e ambientação, e classificação dos vários tipos de ambientação, nesta obra também é discutida a função e a construção do espaço na narrativa, Lins concorda que este elemento seja crucial para a organização da estrutura narrativa, e ainda o coloca no mesmo patamar dos demais elementos (foco narrativo, tempo, personagem, enredo).

Diferentemente de Gaston Bachelard, Osman Lins traça um estudo científico baseado em teóricos diversos que abordaram de alguma maneira o gênero narrativo. Lins elabora seu estudo voltado mais para o aspecto formal do texto, ou seja, como o elemento espacial se constrói e se apresenta dentro do texto. Então, o teórico sugere algumas classificações de acordo com a maneira que o narrador elabora a exposição do espaço narrativo.

Ao iniciar seu estudo, o autor adverte-nos da impossibilidade de se trabalhar um elemento da narrativa isoladamente, bem como já o fizeram outros teóricos. “A narrativa é um objeto compacto e inextrincável” (LINS, 1976, p. 63), diz-nos Osman Lins no capítulo *Conceitos e Possibilidades*, todos os elementos da narrativa estão interligados, um colabora na composição do outro, não se pode, portanto, tomar um dos elementos isoladamente para se estudar, o que é possível é projetar o objeto de estudo sobre os demais elementos e assim aprofundar sua compreensão, observando-se o tratamento concedido a ele, qual função ele desempenha dentro da obra, qual a sua importância e como este elemento é introduzido pelo narrador. É preciso muita cautela

no estudo de quaisquer dos elementos da narrativa, mas no que se refere ao tempo e ao espaço, Lins alerta que estes se atêm ao universo romanesco e não ao mundo real, estamos diante de tempos e espaços ficcionais.

Dentro do universo literário, o espaço proporciona inúmeras possibilidades de estudo. Observa-se, por exemplo, que em algumas narrativas o espaço é rarefeito e impreciso, mesmo nesses casos há uma razão para esta apresentação espacial, seja para dar ênfase às personagens ou às motivações psicológicas que as compõem, seja para intencionalmente não fixar o personagem em um tempo ou espaço, e neste caso, é a ausência do espaço que vai ganhar relevância. Osman Lins nos apresenta como exemplo de espaço inacessível a obra *O Castelo*, de Franz Kafka, na qual se sobressaem descrições do cenário, mas não há uma localização geográfica que torne exato o espaço onde se desenvolve a narrativa, o personagem K. chega à vila que fica nos arredores do castelo, mas não há referência de que vila é aquela, qual castelo é aquele, assim, o espaço fica em suspenso, ao leitor fica apenas algumas impressões daquele lugar, isso apenas enfatiza o caráter a-histórico e não-circunstancial da narrativa. Este tipo de caracterização não se aplicaria à obra que pretendemos analisar, pois desde o início fica claro em *Chove nos campos de Cachoeira*³ que os cenários em que acontecem as ações se localizam na vila de Cachoeira e, durante a narração também perceberemos que algumas ações acontecerão em Belém ou Muaná, como leitores, estamos sempre inteirados dos locais em que os personagens se encontram, conforme a narrativa nos revela as informações. Nesta obra, aliás, o espaço é crucial no desenvolvimento da narrativa, e potencialmente o espaço da vila de Cachoeira poderá exercer influência sobre as personagens da obra, neste romance as transformações naturais operadas na vila acompanham as transformações e angústias dos personagens, como se os traduzisse, por vezes espaço e personagens se confundem, em alguns momentos o espaço é opressor para os personagens, noutros é sinônimo de libertação, entretanto esta ideia será cautelosamente aprofundada mais a frente.

Lins (1976) aponta, ainda, que uma das principais dificuldades ao se analisar o espaço diz respeito a sua compreensão, o autor questiona a distinção entre personagem e espaço: onde um começa e o outro termina? Ocorre, por vezes, de um personagem também constituir espaço, ele também faz parte da caracterização do espaço, tal qual

³ Doravante, nos referiremos à obra através da sigla CCC.

podemos verificar na seguinte passagem de CCC em que se descreve o ambiente miserável da casa de Seu Cristóvão a partir de seus habitantes:

Então Eutanázio olha o seu mundo, a sua humanidade. Numa cadeira, Henriqueta, a irmã de Irene, torcendo os cabelos, tem a cara de indiferença, de vago aborrecimento. Morena, graúda, seus olhos não se fixam em nada, olhando sempre atravessado. D. Tomázia, mãe das duas, fala e cospe incessantemente. Tira o cachimbo, coça os braços, no seu ar de consternação. Triste, os olhos fundos, os ossos da cara lívida apontam sob a pele luzidia. Irene de vez em quando dava um aparte com sua voz áspera. Sentada num banco, a saia muito levantada deixava ver a grossura dos joelhos, uma zona clara da coxa. [...] Seus pés estão poeirentos dentro das chinelas novas. Sua cara lambuzada de manga, o vestido roto em cima dos peitos que apontam sob a camisa. Sua irmã gêmea Rosália fala sem parar. E encostada na porta que dá para o primeiro quarto, olheiruda, com o queixo espichado, os cabelos em torre, os olhos ferozes, a boca cheia de masca de tabaco, Raquel pragueja e resmunga. Solteirona, ossuda e desiludida do mundo, Raquel acusava. Era filha em primeiras núpcias do velho Cristóvão. E com o filho chorando no braço, de vez em quando atacado de uma crise de coqueluche, Mariana, também filha em primeiras núpcias, casada com um canoeiro, clorótica e suja, mostra os olhos bovinos, a sua amarelidão crônica, as olheiras que lembram o luto das longas vigílias ao pé da lamparina, costurando. Debruçada na janela que abre para a latada do maracujazeiro, Cristino fuma, de manga de camisa, chapéu de palha na cabeça. E atirada na velha secretária do pai, com suas sobranceiras gentis, a boca contraída faceirosamente como para chupar, Bitá chora como uma fonte. (JURANDIR, 1998, p. 151-152)

Através dos olhos de Eutanázio é possível tomamos conhecimento do lugar que se constrói também com as expressões e ações dos personagens, expressões de desalento e tristeza, ações que expressam um descontentamento que vai além do evento narrado, é um descontentamento perante a vida. Estas ações não são cruciais para a edificação da narrativa, não enquanto segmentação de eventos, os gestos, as vozes e expressões descrevem o espaço recém-penetrado por Eutanázio. Este espaço, contudo não é o físico, é o social.

Lins (1976) afirma que tudo na narrativa sugere um espaço, mesmo que não se evoque um nome, a narrativa exige um mundo no qual se localizem as ações e personagens, e reforçando a ideia anterior, este espaço pode ser constituído pelas próprias personagens, objetos que tenham em mãos, ações que executem, a maneira como se caracterizam, tudo isso colabora na apreensão do espaço. Osman Lins entende por espaço tudo o que se encontra intencionalmente disposto, envolve personagens e tanto pode ser absorvido como acrescentado por elas, podendo ser constituído por

figuras humanas coisificadas ou pela personificação das coisas, um ponto de vista que difere bastante daquele apresentado por Massaud Moisés que vê no espaço apenas a função de plano de fundo para as ações da narrativa, “no romance linear (o romântico, o realista ou o moderno) o cenário tende a funcionar como pano de fundo, o seja, *estático, fora das personagens*, descrito como um *universo de seres inanimados e opacos*” (MOISÉS apud LINS, 1976, p. 72, grifo do autor), o que é uma ideia bastante limitada diante da teoria que Osman Lins apresenta.

É necessário, no estudo do espaço, lembrar-se sempre de que seu horizonte, no texto, quase nunca se reduz ao denotado, tal qual explica Osman Lins. Pode-se encerrar o enredo em um único cenário, fato que ocorre bastante em histórias policiais ou de terror, entretanto, o espaço também está naquilo que não é dito pelo texto ou nas pistas espalhadas na narrativa. Neste ponto é que Lins nos chama a atenção para o fato de que o espaço não é apenas físico, pois fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos podem adquirir relevância na construção espacial da narrativa.

Antônio Dimas (1985), outro teórico brasileiro, que usou a tese de Lins como base para seu estudo, classifica o espaço em três tipos: o **espaço físico**, que seria o lugar no qual se desenvolve a ação, exemplos são inúmeros, as ruas, as casas, quartos, salas, campos, etc; o **espaço social**, que é a atmosfera social, vai compor-se na distribuição de objetos e costumes que descrevem o *status* social dos personagens; e o **espaço psicológico**, que é a atmosfera psicológica projetada sobre o comportamento das personagens, categoria descreve bem o exemplo citado anteriormente. Lembrando que estes três tipos de espaço podem aparecer numa mesma obra, numa mesma cena, não há uma separação entre eles, o que é um espaço físico, também pode compor um espaço social ou psicológico.

Neste sentido é que surge o conceito de **atmosfera**, que seria a manifestação do espaço, a significação que o espaço adquire para o desenrolar da ação. É totalmente de caráter abstrato e envolve o emocional da personagem (alegria, angústia, medo, ódio), é a sensação emanada no ambiente, surge da relação personagem-ação-espaço. Por vezes a atmosfera pode confundir-se com o conceito de **ambientação**, a diferença é deveras sutil, pode-se compreender que a ambientação é um efeito da atmosfera, mas só isso não basta. O quinto capítulo da tese de Osman Lins, **Espaço Romanesco e Ambientação**, é dedicado à conceituação e ilustração do que seria a ambientação. Lins vai defini-la como o conjunto de processos destinados a provocar a noção de um ambiente, seria a caracterização, as emoções envolvidas na relação entre personagem e

espaço e é um processo que pertence à arte narrativa. Antônio Dimas corrobora com a conceituação da ambientação e a diferencia do espaço: “o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica.” (DIMAS, 1985, p. 20)

Neste âmbito, Lins (1976) reflete sobre a divergência entre a ação e a descrição e até que ponto se pode discerni-las em uma narração. O teórico defende que tanto a ação quanto a descrição podem ser igualmente importantes no texto, podendo, inclusive serem inseparáveis no conjunto textual. É justamente os diversos modos de atrelagem entre o narrar e o descrever que construirão a ideia de ambientação, cabendo ao narrador e ao personagem a modulação deste recurso. A ambientação repousa sobre três princípios básicos: **ambientação franca**, **ambientação reflexa** e **ambientação dissimulada**. A ambientação franca é introduzida pelo narrador, há uma interrupção do fluxo narrativo para ser construída uma descrição objetiva da paisagem, o narrador observa o exterior e verbaliza-o. A ambientação franca não interfere na compreensão da narrativa, funciona mais como um plano de fundo que vai situar a ação.

Já na ambientação reflexa há um cuidado maior para unir a descrição do espaço e a ação narrada, evitando o hiato que caracteriza a ambientação franca. A ambientação reflexa, própria das narrativas em terceira pessoa, seria uma maneira de manter o personagem em foco, sendo o espaço reconhecido através do personagem. É através do olhar do personagem que temos acesso ao cenário, diferente da ambientação franca, será uma descrição subjetiva, pois vai ser influenciada pela emoção vivida pelo personagem naquele momento. Tanto a ambientação franca, quanto a reflexa podem ser reconhecidas pelo seu caráter compacto e contínuo, constituem-se em blocos e em unidades temáticas facilmente reconhecíveis.

Entretanto, a ambientação dissimulada ou oblíqua se constroi de maneira bem diferente, ela exige uma personagem ativa e está entremeada entre espaço e ação. A ambientação dissimulada surge conforme a ação se desenvolve, o espaço vai se revelando a partir dos gestos das personagens, O espaço parece diluir-se no fluxo narrativo, ação e ambientação constroem-se reciprocamente, por isso este tipo de ambientação requer uma leitura mais atenta para ser percebida. O conceito de ambientação foi um dos principais legados que Osman Lins deixou para os estudos literários, sobretudo acerca do espaço. O autor, entretanto, também chama a atenção

para outros recursos que contribuem para a elaboração do espaço na narrativa, que é a ordenação, precisão e perspectiva.

Quanto ao primeiro aspecto, podemos dizer que a ambientação pode ser apresentada de forma ordenada ou desordenada. Na ambientação desordenada o narrador atém-se à tarefa de apenas catalogar os itens que compõem o cenário, sem dar muita relevância à posição dos objetos ou à ordem que eles se apresentam à vista. A ambientação ordenada tende a ser mais minuciosa, descrevendo o cenário como quem pinta uma tela.

A precisão ou imprecisão do espaço reflete a tradição literária envolvida, embora ambos os aspectos possam ser encontrados na literatura contemporânea, é uma questão de recurso narrativo, de técnica discursiva. O que se deve ter em mente ao se estudar o espaço é que não apenas ao visível se deve voltar o olhar, muitas vezes o que está oculto também é relevante, o que não existe em forma física (sons, sugestões, cheiros, sensações) também faz parte da composição espacial e deve ser considerado durante o estudo.

Todos estes itens estão relacionados a um fenômeno de grande importância na arte contemporânea, cujo qual, segundo Lins (1976), apenas Anatol Rosenfeld se ocupou até agora no Brasil, trata-se da perspectiva. Este fenômeno está ligado principalmente ao foco narrativo, mas implica também espaço e ambientação. Quando se fala em ambientação, personagem, narrador-personagem, narrador em terceira pessoa, Osman Lins se refere a eles como contempladores ou reveladores do espaço a partir de uma entidade central pressuposta pela perspectiva. Entretanto, segundo Rosenfeld, esta perspectiva renascentista entrou em declínio, estamos diante da ilusão ou, até mesmo, da eliminação do espaço nas obras modernas. Talvez falar em eliminação seja um tanto radical, o que se pode esperar é uma construção mais complexa do espaço, o narrador moderno dilui espaço, tempo e personagem, os elementos se misturam de tal maneira que não suas construções se confundem. A narrativa moderna foge da obviedade, não há mais interrupções para a contemplação de uma paisagem, a não ser que haja para isso uma intenção do narrador, mas não se pode mais falar em espaço como mero plano de fundo, uma simples localização das personagens.

O pesquisador Antonio Dimas (1985) que retoma em seu livro *Espaço e Romance*, algumas ideias já trabalhadas por teóricos anteriores, tais como Bachelard e Osman Lins, ao comparar os trabalhos desenvolvidos em torno da problemática,

demonstra que a importância do espaço, enquanto elemento da estrutura narrativa, foi durante algum tempo ignorada, pois costumava-se considerar tal elemento como algo irrelevante diante dos demais (tempo, foco narrativo e personagens, por exemplo, são matérias, desde há muito tempo, de diversos estudos). Dimas elabora um mapeamento destacando algumas pesquisas sobre o espaço, as três primeiras - *Imagens de Portugal queirosiano* (1976), de Campos Matos, *Géographie de Marcel Proust* (1939), de André Ferré e *O mundo de Machado de Assis* (1961), de Miécio Táti - se preocupam em resgatar através do texto o espaço real, Campos Matos propõe uma “recuperação fotográfica” dos locais citados nas obras de Eça de Queirós, Ferré procura inutilmente averiguar a “fidelidade toponímica” em *À Procura do Tempo Perdido*, Táti tenta reconstruir as paisagens do Rio de Janeiro do século XIX através das obras de Machado de Assis. O que estas três obras propõem ainda não é o estudo o espaço como um elemento literário, tratam mais de um comparativismo do fictício com o real.

Dimas destaca que o Naturalismo se tornará um momento propício para a valorização dos elementos espaciais, principalmente pela tese defendida por Émile Zola de que o espaço influencia o comportamento humano, e assim ele o faz em seus romances, nos quais os personagens são coadjuvantes diante de um espaço que se expande e parece ser ele mesmo a força motriz que orienta os sujeitos. Nathan Kranowski em *Paris dans les romans d'Émile Zola* (1968) examina o papel desempenhado pela cidade nas obras do romancista francês, fá-lo de forma tímida, como avalia Dimas, pois concentra-se mais em expor críticas já estabelecidas e não se aprofunda muito em suas próprias análises.

Impressão diferente deixa Antonio Cândido em seu estudo *Degradação do espaço* (1972), que analisa as relações e funcionalidades dos elementos espaciais e os demais elementos narrativos em *L'assomoir*, é um trabalho bem curto se comparado aos citados anteriormente, contudo, a análise estabelecida é mais profunda e funcional. Cândido volta sua pesquisa para as imagens construídas pela linguagem, analisa as figuras de linguagem, a semântica, etimologias, estuda os vínculos simbólicos entre os elementos espaciais e personagens, seu trabalho se concentra dentro do próprio texto e das potencialidades da linguagem conotativa.

Outro estudo que colabora com a pesquisa acerca do elemento espacial da narração parte da Narratologia. Marie-Laure Ryan (2012) elabora uma síntese dos conceitos de espaço baseando-se em alguns teóricos importantes no ramo são utilizados como referência, bem como pontos de vista acerca do conceito e forma de análise deste

elemento, tais como a ideia de *mental space* explorada por Gilles Fauconnier, o *spatial reading* trabalhado por Susan Stanford Friedman, ou ainda o *spatial story* estudado por Mark Turner.

Ao trabalhar com os elementos espaciais do texto, a Narratologia procura diferenciar os conceitos literais e metafóricos de “espaço”, disto se compreende, simultaneamente, o espaço explorado na produção tipográfica texto ou o espaço enquanto uma referência que se depreende na narração (localização dos eventos, posicionamento sócio-histórico-geográfico dos personagens, etc), nesta pesquisa, o que mais nos interessará será este segundo conceito, o espaço como um elemento composicional da narrativa. Em seu artigo, Marie-Laure Ryan (2012) chama a atenção para quatro conceitos de espaço textual analisados no ramo da narratologia, cada um tem uma maneira singular de tratar este objeto.

O primeiro conceito é o *narrative space* (espaço da narrativa). A ênfase recai, aqui, no estudo do lugar por onde os personagens se movimentam, os cenários em que as ações ocorrem, é um elemento abstrato, pois pertence ao texto enquanto discurso. Cinco categorias são desenvolvidas dentro deste conceito: *spatial frame*, que seria os locais mostrados na narrativa, isto inclui os objetos e as relações que mantém entre si, são espaços mais restritos, se tomarmos como exemplo nosso *corpus* de análise, a obra *Chove nos campos de Cachoeira* (1998), poderíamos classificar como *spatial frame* a saleta em que Eutanázio definha, as casas frequentadas pelos personagens (o chalé do Major Alberto, a casa de Domingão, a da família de Irene, o barraco de Felícia), cada pequeno cenário que restringe a localização dos personagens em determinado momento da narrativa; a categoria *setting* inclui, além da noção geográfica, a localização sócio-histórica, trata-se de uma noção mais geral e ampla, pois abarca todos os *spatial frames*, podemos dizer que em CCC teríamos como *setting* o Brasil (espaço geográfico), as primeiras décadas do século XX, período pós-ciclo da borracha na Amazônia (espaço histórico), e a comunidade ribeirinha, dividida entre mais pobres do que ricos (como espaço social); o *story space* é o espaço mais relevante na narrativa, que pode aparecer como um *spatial frame* ou pode ser apenas citado, no caso de CCC, podemos dizer que tanto a Vila de Cachoeira, quanto Belém são exemplos de *story space*, pois a obra gira em torno destas duas localidades; temos ainda a categoria *narrative/story world*, que é o espaço que vai além dos dados fornecidos pela narração, necessita do conhecimento do leitor para que seja apreendido no texto, logo, o leitor de CCC, para conhecer o *story world* da obra, precisa saber que a vila de Cachoeira se localiza no Marajó, arquipélago

paraense que fica a cerca de 90 km de Belém, cujo acesso só é possível através de barco ou avião, além das características climáticas peculiares, como o fato de que entre os meses de janeiro e maio dois terços do território fica submerso por causa das chuvas intensas. E, finalmente, a categoria *narrative universe*, que é construída a partir das relações afetivas que os personagens estabelecem com o espaço, podemos exemplificar com a sensação de aprisionamento de Alfredo em relação à ilha, ou a sua ideia e libertação e realização em Belém. Algumas destas categorias encontrarão correspondência no estudo do brasileiro Osman Lins, que será abordada logo mais.

O segundo conceito que Ryan (2012) aborda é a *spatial extension of the text*, que seria a organização espacial do texto enquanto um objeto concreto. A ideia surge com Seymour Chatman, que sugere a distinção entre *story space* e *discourse space*, tal como ocorre em relação ao tempo, cujos estudos lhe conferem as categorias *story time* (tempo de duração dos eventos da narrativa) e *discourse time* (tempo de duração da narração). Para Chatman a correlação seria a seguinte: o *story space* equivaleria ao *story time*, contudo, a ideia de *discourse space* não equivale à ideia do *discourse time*, por tratarem de forma diferente seus objetos, enquanto que o *discourse space* se concentra no espaço de elaboração do discurso (teríamos aí uma ideia abstrata de espaço já que o discurso é algo abstrato) o *discourse time* seria o tempo de duração do discurso (embora a ideia de tempo não seja exatamente concreta, podemos, neste caso, medi-lo tal qual na física), assim a materialidade dos conceitos não é condizente, por isso a narratologia prefere o termo *spatial extension of the text*, pois este faz compreender a ideia de medida.

O terceiro conceito de espaço, diz respeito a este elemento como contexto e como continente para o texto. O espaço seria, aqui, elemento produtor do texto, serviria como motivação para a construção da narrativa. Assim, a narração se construiria, não apenas em forma de discurso, mas também através dos objetos que mantém alguma relação mimética com a narrativa. O texto se constrói na composição do espaço.

O último conceito abordado por Ryan (2012) é o *spatial form of the text*, que também analisa o espaço material do texto, a sua disposição formal. Concepção defendida por Joseph Frank, leva em consideração em sua análise a matéria da composição textual (elementos morfológicos, semânticos, fonéticos).

Dentre os quatro conceitos elencados, apenas o primeiro tem como objetivo estudar o espaço no texto como algo imaterial, elemento da narrativa em si. O conceito de *narrative space* pode ser considerado um aspecto mais literário que os demais, compreendendo a literatura como algo que vai além da escrita e do registro tipográfico.

Resgatando um pouco dos estudos formalistas, Bóris Tomachévski (1890-1957) elaborou um importante estudo sobre a narração que contribuiu bastante com os pesquisas subsequentes. O teórico se preocupou em estudar os aspectos descritivos da narração, questiona-se em sua pesquisa até que ponto os dados descritivos simplesmente ornamentam o texto e quando eles se tornam informações relevantes para a narrativa. na obra **Teoria da Literatura** (1925), ele propõe as seguintes terminologias que classificam o nível de funcionalidade da descrição dentro do texto, tais como os **motivos livres** e os **motivos associados**. Os primeiros pertencem ao que ele chama de fábula da narração (o enredo, os eventos narrados), não podem, portanto, serem excluídos do texto, são elementos imprescindíveis para a compreensão da narrativa. A segunda terminologia pertence à trama (o como a história é construída, como é narrada), são reforços periféricos ou marginais que podem ser eliminados sem alterar a compreensão da fábula, são caracterizações das ações que podem ou não ganhar um significado mais profundo no desenvolvimento do texto, podendo assim, o motivo livre se tornar associado.

Tomachévski ainda classifica os motivos de acordo com sua funcionalidade, dividindo-os em motivação composicional, motivação caracterizadora e motivação falsa. A motivação composicional é aquela cuja utilidade se revela na ação, são os objetos que tornam a ação possível ou colaboram para sua execução. A motivação caracterizadora serve para confirmar o estado das coisas ou a ele se opor, são os elementos que estão de acordo ou são incoerentes, ainda que simbolicamente, com as emoções envolvidas no evento narrado. A motivação falsa são as pistas que dão abertura a uma interpretação errônea sobre os acontecimentos, são informações que fazem o leitor antecipar determinada interpretação, mas que o levam a uma ruptura de suas expectativas.

Dimas (1985) recorre ainda ao ensaio *Narrar ou Descrever* (1936) de Georg Lukács, no qual o teórico distingue as “potencialidades adjacentes” conferidas ao ato de narrar e ao de descrever. Lukács se questiona acerca do que se pode chamar de acidental na obra de arte, advertindo o leitor da importância de todos os caracteres que aparecem na composição da obra. Se nos voltarmos ao texto narrativo, veríamos que os **motivos livres** de Tomachévski, apesar de, segundo a teoria, não interferirem no desenrolar da fábula, também são necessários para o conjunto da obra, pois sua ausência, de acordo com o teórico húngaro, tornaria a obra morta, eliminar os componentes descritivos de um texto narrativo significa atrofiar seu potencial estético.

A problemática da caracterização foi retomada por Roland Bournneuf e Réal Ouellet em *O universo do romance* (1976). O terceiro capítulo desta obra é dedicado ao estudo do espaço, e os autores fortalecem ainda mais a ideia de que este elemento não está limitado a uma simples localização geográfica das ações, ele está, pois, associado e integrado aos demais elementos, interagindo com eles na construção da narrativa. Os autores destacam ainda que não só de objetos concretos se constroem o espaço, mas também de elementos sensoriais, tais como sons e cheiros. Tais descrições não precisam aparecer explicitamente no texto através de palavras que as denotem, podem ser percebidas através de recursos linguísticos diversos, a aliteração e a assonância, o ritmo da frase, os vocábulos escolhidos, por exemplo, podem levar o leitor a perceber as características sensoriais do espaço, se é barulhento, silencioso, calmo, agitado, se exala algum odor. Este recurso é bastante explorado em CCC, percebemos a estrutura espacial deste romance não somente através das localizações explicitadas na narrativa, mas também através do conjunto de elementos descritivos que nos fazem subentender em que tipo de ambiente se desenvolvem as ações.

Esta construção mais minuciosa e funcional do espaço, segundo Bournneuf e Ouellet, só ganhou importância entre os séculos XVIII e XIX, anteriormente a construção paisagística tinha pouco vínculo com a narração. Entre os românticos já havia uma preocupação, ainda que tímida, com a integração do espaço à narrativa. As obras realistas e naturalistas é que vão propiciar um maior destaque a este elemento, tal qual destacamos anteriormente ao discutirmos sobre a tese de Émile Zola. Esta mudança de concepção surgiu, a princípio, com pretensões científicas, até se tornar um recurso estético do romance moderno. Sobre os recursos descritivos da narração, os autores reforçam que

A descrição serve, no interior da narrativa, comunicar informação, do autor ao leitor, por meio de uma personagem informada a uma outra que não o está. [...] a descrição implica o olhar de uma personagem, donde a necessidade de introduzir essa personagem e de a colocar em face do objecto. Esta condição prévia determina campos semânticos [...], personagens-tipos [...], cenas estereotipadas [...], traços psicológicos [...]. Pouco a pouco, a descrição provoca assim reações em cadeia no interior da narrativa: a necessidade de descrever leva a introduzir tal personagem, a colocá-lo em tal situação, a dar-lhe tal motivação. Longe de ser um acrescento decorativo mais ou menos parasitário, a descrição condiciona, portanto, o funcionamento da narrativa no seu conjunto. (BOURNNEUF & OULLET, 1976, p. 157-158)

Desta forma é que a descrição do espaço, seja uma descrição minuciosa que o torne preciso, seja uma descrição que provoque uma certa vaguidão na ideia do lugar aonde ocorre a ação, condiciona ou se condicina ao todo da estrutura narrativa. Dependendo da forma como a descrição do espaço é elaborada, os teóricos defendem que algumas funções são construídas em torno deste recurso. Dimas (1985) resume bem estas funções. Assim, a descrição do espaço pode atuar como um elemento de **desvio**, quando depois de uma ação agitada, o foco é desviado para a descrição de um ambiente; pode provocar **suspense**, quando a descrição de um momento crítico aguça ainda mais a curiosidade do leitor; pode funcionar como **abertura**, antecipando o andamento da narração; pode, por fim, representar um **alargamento**, um complemento das informações anteriores.

Partindo dos princípios já estabelecidos acerca do elemento espacial no texto narrativo, Oziris Borges Filho (2007) vai aprofundar ainda mais este estudo, dando-lhe um aspecto mais esquemático ao delinear as várias funções que a construção do espaço pode desempenhar. Borges chamou seu método de estudo de **topoanálise**, é a partir dele que estruturaremos a análise de Chove nos campos de Cachoeira.

O termo foi retirado da obra de Gaston Bachelard e seu significado foi adaptado, abarcando no seu conceito todas as demais abordagens sobre o espaço, tais como inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, ou seja, mais do que uma análise psicológica, a topoanálise também é o estudo das relações entre o espaço e as personagens levando-se em consideração as construções culturais ou naturais às quais as personagens são submetidas.

Borges filho apresenta um conceito amplo de espaço, este envolveria tudo o que está registrado na obra literária: objetos e formas e suas relações com os demais elementos da narrativa. O teórico vai estabelecer algumas classificações importantes, tais como “paisagem” e “território”, elenca sete funções que o espaço pode executar na narrativa, resgatando algumas já estudadas por outros teóricos. Uma das contribuições mais importantes do método de análise de Borges é o estudo minucioso do percurso espacial da narrativa, destacando os macro e microespaços, e dentro destas classificações, os conceitos de cenário e natureza, e ainda, o ambiente, a paisagem e o território. Para concretizar o estudo do percurso espacial, Borges destaca a importância das coordenadas espaciais (lateralidade, frontalidade, verticalidade, prospectividade, centralidade, amplitude e interioridade), dos gradientes sensoriais (os sentidos: visão, audição, olfato, tato e paladar), das cores e das formas dos elementos que compõem o

espaço. Outra contribuição importante é a análise lexical do espaço construído no texto (pronomes, substantivos, adjetivos, verbos e advérbios que dão a percepção do espaço no texto), que seria o espaço linguístico.

1. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora este elemento da narrativa tenha sido ignorado durante bastante tempo, como afirmam os próprios teóricos, e como podemos comprovar pelo espaço de tempo que separa um estudo do outro, é possível afirmar que sua situação no presente é de ascensão, pois tem sido objeto de estudo em diversos segmentos da teoria e crítica literária.

O método da Topoanálise criado por Borges (2007) é o mais recente e se organiza a partir, justamente, das teorias anteriores, pois traz à superfície da análise literária a correlação do espaço fictício e o espaço factual retratado no texto, a construção morfosintática da noção espacial, as relações semânticas existentes entre o espaço e os demais elementos da narrativa, a caracterização e classificação do espaço dentro da obra, etc. Com este método é possível conseguir uma análise minuciosa e esquematizada do espaço em uma narrativa.

Cada teoria abordada apresentou uma importante contribuição para a análise do elemento espacial, possibilitando-nos diversos olhares sobre este elemento, confirmando-o como um elemento crucial na construção da narrativa.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. _____. A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço. São Paulo: Abril Cultural, 1978, 182-348.

BOURNNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **Espaço**. _____. O Universo do Romance. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976, 130 – 168.

Candido, Antonio. **Degradação do espaço**. (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'assomoir.) Revista de Letras. Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1972. v. 14, p. 7-36

DIMAS, Antônio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1987.

FILHO, Oziris Borges. **Espaço e Literatura: Introdução à Topoanálise**. Franca - SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos campos de Cachoeira**. Belém: UNAMA, 1998.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976

RODRIGUES, Alcir de Vasconcelos Alvarez. **Espaço ficcional no romance Ponte do Galo, de Dalcídio Jurandir**. 2009. 286 f. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Pará, Pará, 2009.

RYAN, Marie-Laure. Space. In: _____. The living handbook of narratology. Disponível em: < <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Space>.> acesso em: 03 de Julho de 2015.

FRADIQUE MENDES: do jornal ao livro

Sara Vasconcelos Ferreira (UFPA/CAPES)

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Germana Maria Araújo Sales (UFPA/CNPq)

RESUMO: *A correspondência de Fradique Mendes* publicada alguns meses após a morte de Eça de Queirós foi uma obra oriunda das publicações em jornais, como a maioria das obras do autor português. Nas décadas finais do século XIX, Eça de Queirós era correspondente do jornal fluminense *Gazeta de Notícias* para o qual escrevia os chamados “artigos e prosas” veiculados na folha. Nesse mesmo período o jornal *A Província do Pará* fazia republicações da *Gazeta*, e sendo o autor português um dos mais mencionados na folha paraense, não ficaram de fora os artigos e prosas queirosianos. A veiculação desses textos oriundos do jornal fluminense permitia aos paraenses fazerem as mesmas leituras comuns aos habitantes da capital da recente república ao mesmo tempo em que dava continuidade a uma prática da folha: a publicação de narrativas e artigos de autores portugueses. No entanto, Eça de Queirós reuniu alguns desses escritos de jornal para compor a biografia de Fradique Mendes, personagem criado por ele juntamente com Antero de Quental e Jaime Batalha Reis. Do jornal para o livro, houve uma seleção das prosas que seriam reelaboradas e entre essas prosas destacamos “Padre Salgueiro” e “Quinta de Frades”, duas narrativas veiculadas n’*A Província do Pará* que mais sofreram alterações na edição. O objetivo desse trabalho é recuperar esses textos embrionários d’*A correspondência de Fradique Mendes*, bem como relacionar as diferentes publicações e reaver a circulação de narrativas portuguesas na Belém oitocentistas.

Palavras-chave: Fradique Mendes; jornal; narrativas portuguesas; século XIX.

INTRODUÇÃO

No último quartel do século XIX o jornal *A Província do Pará* (1876-2001) iniciou suas atividades; considerado um dos mais importantes periódicos a circular em Belém, também foi, mesmo com várias interrupções, o jornal que mais tempo permaneceu entre os leitores paraenses. Desde os primeiros anos, a folha apresentava um cunho extremamente político, pois em seu primeiro editorial um dos principais

pontos abordados foi a questão política do país, visto que “A Província advogaria a causa do Partido Liberal” (ROCQUE, 1976, p.19) e isso vai ser importante quando consideramos as relações do jornal com as demais províncias e com Portugal, além de influenciar nas narrativas que seriam veiculadas na seção *folhetim*, presente no rodapé da segunda página desde os primeiros anos.

Entre os anos de 1876 e 1889, verificamos uma relação muito próxima entre o jornal paraense e antiga metrópole, mesmo que nesse período houvesse republicação de jornais fluminenses, essa prática não era constante, havia certa preferência pelas notícias dos países europeus, especialmente Portugal. Mesmo que poucos romances de autores portugueses tenham sido publicados, estes autores estavam sempre entre as notícias literárias do jornal, que mantinha, inclusive, um correspondente em Lisboa para atender aos leitores sobre as novidades literárias chegadas da Europa. Por outro lado, entre os autores portugueses mencionados na folha, Eça de Queirós sempre esteve no topo das referências, não somente pela publicação de ficção, mas pelas notas, anúncios, excertos de romances e crítica. Havia certa predileção por tudo o que Eça publicava e pela crítica veiculada sobre sua obra.

Todavia, em 1889 morre o último sócio-fundador do jornal, que também era a força política, e o periódico passa por sua primeira modificação importante. O então redator-gerente, Antônio Lemos, se torna o único proprietário do jornal, desligando-se das relações políticas e partidárias; no mesmo mês, o Brasil deixa o regime monárquico e se torna uma república. O jornal sofreu intensas modificações, entre elas a relação com Portugal se torna mais espaçada e as relações com o Rio de Janeiro mais estreitas. Sendo o secretário de redação o escritor paraense Marques de Carvalho, há também uma modificação na organização do jornal, a seção *folhetim* é realocada para a primeira página, na qual são publicadas diversas narrativas ficcionais não somente no folhetim, mas no corpo do jornal, sem seção específica. Na maioria das vezes predominavam assuntos literários na primeira página e até 1894 a folha mantém as publicações para o entretenimento. Posterior a esse período, a veiculação de ficção é limitada à seção folhetim.

No período em que Marques de Carvalho exerceu a função de secretário de redação d’A *Província*, Eça de Queirós já era um nome bastante recorrente na folha paraense e constava entre os membros honorários do Grêmio Literário Português (BRITO, 1994 p. 142); além disso, era diretor do “Suplemento Literário” da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro (MINÉ, 2000, p. 62), o que permitiu um movimento entre a

capital da recente república e o periódico paraense. A *Província* passou a veicular narrativas ficcionais e textos publicados na *Gazeta*, entre os quais estão os chamados “artigos e prosas” que posteriormente Eça de Queirós reelaborou para transformar nas cartas de Fradique Mendes.

1. FRADIQUICES N'A PROVÍNCIA DO PARÁ

Carlos Fradique Mendes não nasceu exclusivamente da pena de Eça de Queirós. O primeiro Fradique foi resultado de uma parceria do grupo de Eça, especialmente Antero de Quental e Jaime Batalha Reis na publicação de quatro poemas no periódico *A Revolução de Setembro*, em 1869. Em *O Mistério na Estrada de Sintra* (1870), Ramalho Ortigão e Eça de Queirós retomam o personagem e, por fim, o terceiro Fradique Mendes é revelado pelo autor em um projeto individual de publicação de biografia e cartas (MATOS, 1988, p. 276).

Em correspondência com Oliveira Martins, Eça de Queirós explica que vai revelar um novo Fradique e alguns artigos e prosas seriam selecionados para essa obra a ser composta de “uma série de cartas sobre toda a sorte de assuntos, desde a imortalidade da alma até ao preço do carvão” (QUEIRÓS, 1925, p. 96,97). Era 1885 quando o projeto de publicar as cartas de Fradique Mendes foi arquitetado pelo autor português. Em maio de 1888, ele volta a se referir, em uma carta a Oliveira Martins, sobre a publicação do que seria intitulada “Correspondência de Fradique Mendes”. Todavia, o projeto começa a ser efetivado a partir de 1889 quando o autor inicia a veiculação das “Memórias e Notas” sob o título de “Cartas de Fradique Mendes”, na *Revista de Portugal*; divulgando aos poucos durante quatro anos – de 1889 a 1892 – a primeira versão d'A *correspondência de Fradique Mendes*.

Em 1892 quando a *Revista de Portugal* foi publicada pela última vez, Eça de Queirós escreveu vários artigos para a *Gazeta de Notícias* com assuntos diversificados, como de costume, mas também enviou prosa de ficção. Com a aproximação d'A *Província do Pará* com o Rio de Janeiro, alguns desses textos estiveram presentes nas páginas do jornal paraense. Em 31 de julho de 1892, *A Província do Pará* ofertou aos seus leitores “Padre Salgueiro” e em 25 de agosto, é a vez de “Quinta de Frades” ocupar as páginas do jornal. Em dezembro, entre 18 e 22, *A Província* veicula “Quatro cartas de amor a Clara”. Além desses textos, em 1893, nos dias 29 e 30 de abril, o jornal

paraense apresenta em suas páginas “Thema para versos I” e “Thema para versos II”¹. Todas essas publicações feitas no jornal *A Província do Pará* são oriundas da *Gazeta de Notícias*, o que representa uma proximidade entre as províncias; por outro lado, não se trata de trazer aos leitores textos muito antigos, visto que a diferença entre a veiculação no Rio de Janeiro e em Belém não chega a dois meses.

As cartas I e IV à Clara não faziam qualquer referência à Fradique Mendes, estavam sob a rubrica de Eça de Queirós; diferente das cartas II e III nas quais aparecia no final da missiva o “F.”, referindo-se a Fradique. Das publicações feitas em jornal, as cartas mantiveram-se quase intactas quando foram inseridas na correspondência de Fradique Mendes. Por outro lado, tanto “Padre Salgueiro” quanto “Quinta de Frades” e “Thema para versos I” são textos que em nada parecem com carta. Os dois primeiros se assemelham ao que hoje denominamos crônica e o terceiro texto é um artigo sobre poesia. No entanto, para a publicação d’*A Correspondência Fradique Mendes*, os textos são retomados e reelaborados. Em relação às cartas à Clara, elas são semelhantes à publicação presente na *Gazeta de Notícias*: a mesma ordem de publicação, no corpo do jornal e na primeira página. Sendo inseridas n’*A Correspondência* aleatoriamente – ou seja, sem seguir a ordem das quatro cartas – sob o título de “A Clara” e não como “cartas de amor”

Outro dado relevante é o fato de Eça de Queirós ter expressado o desejo de que os textos não deveriam ser publicados no folhetim, pois não queria que “o estudo crítico sobre tão grande homem apareça nesses baixos do jornal, destinados à imaginação e à novela” (p. 148). Atendendo ao que o autor desejava, todos os textos foram veiculados na *Gazeta de Notícias* no corpo da página. Do mesmo modo procede *A Província* ao veicular as “Quatro cartas de amor: a Clara” e “Thema para versos” no corpo da primeira página do jornal; entretanto, indiferente ao desejo do autor, “Padre Salgueiro” e “Quinta de Frades” aparecem no baixo do jornal, na seção *folhetim*. É bem verdade que esses textos ainda não eram verdadeiras *fradiquices*, mas embriões de tais que a pena do autor as transformaria posteriormente.

Para a publicação da obra em volume, Eça de Queirós aproveitou alguns desses textos de imprensa e reorganizou como cartas. “Padre Salgueiro” e “Quinta de Frades” e outros textos que não fizeram parte da publicação na *Revista de Portugal* são inseridos. Com o trabalho exaustivo de organização, reescrita, seleção e principalmente correção

¹ “Thema para versos II” não foi inserido entre as cartas de Fradique Mendes, mas reescrito, transformado no conto “A Aia” e incluído na obra póstuma *Contos*, publicada em 1902.

dos textos, o autor não chegou a ver sua obra publicada, pois morreu alguns meses antes que ela chegasse ao público.

Em relação a “Padre Salgueiro” e “Quinta de Frades” a reescrita resultou nas “Carta XIV” e “Carta XII”, respectivamente, a madame de Jouarre.

2. A REESCRITA DOS TEXTOS DE IMPRENSA

Para a publicação em volume dos textos divulgados na imprensa diária, foram necessários alguns ajustes, principalmente porque se tratava de adaptá-los ao novo gênero. Para isso, a utilização de estratégias discursivas foi essencial. Como texto de jornal, essas prosas não apresentavam, obviamente, um destinatário explícito no texto, nem marcação de data. Logo, uma das primeiras observações é a inserção desses elementos; ambos os textos são destinados à Madame de Jouarre e em “Padre Salgueiro” a inserção de local e data – Lisboa, junho – e ao lado, entre parênteses, a indicação de que se trata de uma tradução – “(Trad.)” –, visto que algumas cartas Fradique Mendes escreveu em francês. Singularmente, cada texto recebeu um tratamento para que fosse incorporado à obra. “Padre Salgueiro” e “Quinta de Frades” não mantiveram a mesma ordem de publicação, visto que na obra “Quinta de Frades” aparece como carta XII e “Padre Salgueiro” como carta XIV. As prosas foram selecionadas para este trabalho por serem textos de imprensa antes de carta, diferentes das cartas à Clara, por terem tido um processo de reescrita acentuado e por apresentarem temas semelhantes.

2.1. Quinta de Frades

“Quinta de Frades” é uma prosa curta, publicada em um fascículo apenas. Narrada na primeira pessoa do plural, expõe de forma subjetiva a vida em uma quinta nas terras da Maia. A narrativa é um passeio por essa quinta que fora dos frades antes de se tornar secular. Inicia com a apresentação da casa conventual na qual os frades viviam; com ar melancólico e de um frescor de acalmar a alma, a quinta que havia sido ambiente de vivência religiosa é retratada como um lugar extremamente rico, cheio de fartura em contraste com o que se esperava da vida religiosa: a abnegação e o desapego de prazeres terrenos. As terras são muito produtivas e delas saem o sustento de toda a casa; no

decorrer da descrição o leitor pode observar que se trata de um lugar opulento, extenso e de muita regalia, ao mesmo tempo em que encontra um ambiente bucólico.

O texto de imprensa, ou seja, aquele que foi veiculado em jornal, passou por um processo de reelaboração e algumas alterações foram efetuadas, especialmente, no início da prosa para que fosse adaptada ao gênero carta. Como mencionamos anteriormente, as modificações que saltam aos olhos, *a priori*, são os elementos essenciais do novo gênero – o destinatário, o vocativo e a assinatura –, a voz do narrador não se apresenta na primeira pessoa do plural, a predominância é a pessoa no singular, dando à narrativa um tom subjetivo. Além disso, altera o título para “Quinta de Refaldes (Minho)”. As maiores intervenções no texto acontecem logo no primeiro parágrafo:

QUINTA DE FRADES

Estamos aqui nas terras da Maia – e esta quinta foi de frades. A casa conventual onde os cônegos Regrantes de Santo Agostinho, os ricos e gordos Cruzios, vinham preguiçar no verão, é a continuação de uma igreja de freguezia, lisa e sem arte com um adro melancólico, como são os do Minho, assombreado por grosso castanheiros. Uma cruz de pedra encima o portão, onde pende ainda da sua corrente de ferro a velha e lenta sineta fradesca.

Na correspondência há acréscimo de um grande parágrafo após a primeira linha:

XII A MADAME DE JOUARRE

Quinta de Refaldes (Minho)

Minha querida madrinha.

Estou vivendo pingüemente em terras eclesiásticas, porque esta quinta foi de frades. Agora pertence a um amigo meu, que é, como Virgílio, poeta e lavrador, e canta piedosamente as origens heroicas de Portugal enquanto amanha os seus campos e engorda os seus gados. Rijo, viçoso, requemado dos soes, tem oito filhos, com que vai povoando estas celas monásticas forradas de cretones claros. E eu justamente voltei de Lisboa a estes milheirais do Norte para ser padrinho do derradeiro, um famoso senhor de três palmos, cor de tijolo, todo roscas e regueifas, com uma careca de melão, os olhinhos luzindo entre rugas como vidrilhos, e o ar profundamente cético e velho. No sábado, dia de S. Bernardo, sob um azul que S. Bernardo tornara especialmente vistoso e macio, ao repicar dos sinos claros, entre aromas de roseira, e jasmineiro, lá o conduzimos, todo enfeitado de laçarotes e rendas, à Pia, onde o Padre Teotônio inteiramente o lavou da fétida crosta de pecado original, que desde a bolinha dos calcanhares até á moleirinha o cobria todo, pobre senhor de três palmos que ainda não vivera da alma, e já perdera a alma... E desde então, como se Refaldes fosse a ilha dos Latofágios, e eu tivesse

comido em vez da couve-flor da horta a flor do Loto, por aqui me quedei, olvidado do mundo e de mim, na doçura destes ares, destes prados, de toda esta rural serenidade, que me afaga e me adormece. O casarão conventual que habitamos... (QUEIRÓS, 2010, p. 186, grifos nossos).

No trecho inserido na carta, o afilhado faz uma explicação das razões de estar naquele lugar e conta das suas observações; afirma ter ido ao batizado do oitavo filho de seu amigo, poeta que canta como Virgílio, mas canta as origens heroicas de Portugal. Essa inserção no início da carta está em consonância com a biografia de Fradique descrita na primeira parte da obra quando o biógrafo de Fradique Mendes afirma que ele tinha um amor pitoresco por Portugal, sendo estranho em um homem subjetivo e intelectual e que “Fradique em Portugal amava sobretudo o povo – o povo que não mudou” (p. 96). Ao inserir essas impressões na carta, o autor da correspondência ajusta ainda mais o texto de imprensa ao estilo de Fradique para que não ficasse tão dissonante.

Partindo dessas primeiras observações a carta segue semelhante ao texto publicado no jornal; todavia com inserção de algumas palavras e substituição, principalmente de adjetivos, que acentuam as características do ambiente e da vivência ali presenciada; assim, o jantar “pingue e gostoso” da prosa se torna “sério e pingue” na carta; a “vida pagã” é substituída por “vida antiga”; o seio “recurvo” da foice que corta o centeio, agora é “atraente”; “Ceres” é apenas a “deusa da Terra” no texto do jornal, porém na carta de Fradique, é quem “tudo propicia e socorre”, é quem “reforça o braço do lavrador, torna refrescante o seu suor, e da alma lhe limpa todo o cuidado escuro”. As alterações apontam, enfim, que toda economia linguística que Eça teve ao escrever seu artigo, Fradique despreza ao transformá-lo em carta.

Embora com todas essas modificações principalmente na troca de adjetivos, o cerne do texto é mantido, a quinta que fora de frades, limitava-se a um lugar de regalos e de uma vivência pagã. Os frades viviam de forma desonrosa para a função que exerciam, pois “a cozinha era mais visitada que a igreja” e, acrescenta na carta, “uma poeira discreta velava a livraria [...] espanejada, arejada, bem-catalogada, com rótulos e notas traçadas pela mão erudita dos abades – só a adega...” (p. 188). Suspende a escrita ao falar da adega para que o leitor compreenda que a relação dos frades com o lugar não tinha religiosidade alguma. Segundo Fradique, o ambiente foi preparado para a profanidade, visto que havia um paradoxo entre o ambiente religioso e a vivência profana dos frades.

Essa temática religiosa com crítica um pouco mais acentuada também aparece em “Padre Salgueiro”.

2.2. Padre Salgueiro

Se em “Quinta de Frades” temos um ambiente rural e religioso que fora profanado por uma conduta pagã dos frades, em “Padre Salgueiro” há uma individualização do comportamento religioso da época. A reescrita do texto é semelhante ao que foi feito em “Quinta de Frades”, mas com a inserção da data – “Lisboa, junho” – e algumas intervenções a mais. A prosa trata de uma descrição gerada a partir da observação do comportamento de um padre que o narrador apresenta como um retrato fiel dos padres portugueses: é funcionário do Estado e conhecedor dos ritos e sacramentos religiosos. Não conhecia a Bíblia nem a história da igreja, ignorante dos assuntos do céu e compreendia a sua função de padre como uma maneira de ajudar o Estado a manter a ordem social. A prosa “Padre Salgueiro” é a descrição do que se via em Portugal: – religião e Estado – as questões espirituais e seculares juntas.

Na reescrita da prosa para a transformação em missiva, além dos procedimentos feitos para que a prosa se adequasse ao gênero, na carta, Fradique Mendes conta à madrinha que conheceu padre Salgueiro enquanto estava hospedado na casa do primo; no entanto, na prosa a informação é diferente, o narrador descreve o que ouviu sobre o padre Salgueiro de um homem conhecedor de tipos, que o definia como o mais interessante e mais instrutivo de todos os sacerdotes. Ao tomar essa informação como uma análise feita a partir de uma observação pessoal, Fradique Mendes apresenta no relato maior credibilidade, pois ele não ouviu simplesmente, ele mesmo observou, analisou o comportamento do padre.

Padre Salgueiro

De todos os padres que conheço (contava uma tarde, sentado n'um banco do seu pomar, entre as macieiras em flôr, o homem que conhece typos), o mais interessante e psicologicamente instructivo é, sem duvida, o padre Salgueiro. Exteriormente, padre Salgueiro apresenta, com perfeição, o genuino contorno do padre portuguez.

O corpo rudemente talhado, mas agil; as mãos ainda escuras e asperas, apesar do longo contacto com a alvura e doçura das hostias; o carão côr de coiro curtido, com um sobre-tom azul nos queixos escanhoados; a corôa lívida entre o cabelo mais negro e grosso que pellos de crina; os dentes soberbamente sólidos e brancos,- tudo em padre Salgueiro revela essa forte plebe rural de onde sahiu, e que fornece ainda hoje a Portugal o pessoal da egreja, pelo desejo, sempre

n'ella vivo, de se alliar e de se apoiar á unica grande instituição humana que, realmente, comprehende e ama.

No processo de reelaboração da prosa para a mudança no gênero narrativo, várias alterações foram feitas, os acréscimos seguem grifados:

XIV
A MADAME DE JOUARRE (Trad.)

Lisboa, junho.

Minha querida madrinha.

Naquela casa de hóspedes da travessa da Palha, onde vive, atrelado à lavra angustiosa da verdade, meu primo o metafísico, conheci, logo depois de voltar de Refaldes, um padre. O padre Salgueiro, que talvez a minha madrinha, com essa sua maliciosa paciência de colecionar tipos, ache interessante e psicologicamente divertido.

O meu distraído e pálido metafísico afirma, encolhendo os ombros, que padre Salgueiro não se destaca por nenhuma saliência de corpo ou alma entre os vagos padres da sua diocese – e que resume mesmo, com uma fidelidade de índice, o pensar, e o sentir, e o viver, e o parecer da classe eclesiástica em Portugal.

[...]

Por dentro, porém, como miolo, Padre Salgueiro apresenta toda uma estrutura moral deliciosamente pitoresca e nova para quem, como eu, do clero lusitano só entrevira exterioridades, uma batina desaparecendo pela porta de uma sacristia, um velho lenço de rapé posto na borda de um confessionário, uma sobrepeliz alvejando numa tipóia atrás de um morto (QUEIRÓS, p. 197, 198, grifos nossos).

Ao longo da carta, o escritor edita os parágrafos, substituindo alguns vocábulos, retira algumas palavras, reconstrói todo o texto. Os trechos acrescentados delineiam melhor os traços do padre português, principalmente por apresentá-lo com fidelidade o paradigma de padres de uma época na qual a instituição religiosa e os assuntos do Estado estavam tão misturados. Padre Salgueiro não é mais o padre de comportamentos vis, com hábitos infames, tão criticados nas obras de Eça de Queirós, especialmente nos romances. Em Fradique Mendes, a crítica é muito mais sutil, pois no decorrer da exposição o padre, mesmo sendo um funcionário do Estado e ter um comportamento secular, não dá maus exemplos, apresenta seus sermões de forma clara, estudada, mesmo que no fundo seja um comportamento hipócrita e, principalmente, por dinheiro. As críticas são perceptíveis a partir da reflexão do leitor sobre o que é exposto pelo narrador e não explicitamente como o romancista costumava fazer. Fradique considera a ignorância do padre deliciosa e o que o encanta é a maneira como o padre enxerga o sacerdócio: um funcionário do Estado pago para manter a ordem social. Embora no fim da missiva a ironia desfaça todo esse encanto com que ele descreveu a personalidade de

Salgueiro ao afirmar à madrinha que “menos de dois mil anos bastaram para que o cristianismo baixasse dos grandes padres das Sete Igrejas da Ásia até ao divertido padre Salgueiro, que não é de Sete Igrejas, nem mesmo de uma, mas somente, e muito devotamente, da Secretaria dos Negócios Eclesiásticos” (p. 203, 204). O exemplo de padres como Salgueiro rebaixam o caráter principal do cristianismo.

Tanto em “Quinta de Frades” quanto em “Padre Salgueiro” observamos uma crítica sutil, ou menos ácida que nos romances do autor português, dessa relação da igreja com a sociedade e com o Estado. No primeiro texto, o uso do nome da igreja por frades que viviam em um ambiente de comportamentos vis, frades glutões e adeptos à bebedeira, pois cozinha e adega eram os ambientes mais visitados da casa conventual; viviam fartamente, um lugar de título religioso e comportamento profano, ou seja, há uma retomada da temática de profanação do sagrado, mas de forma sutil. Padre Salgueiro não tem um comportamento profano, mas é hipócrita quando não acredita naquilo que prega; não tem domínio da ideologia da religião, mas têm ambições materialistas, articula eleições, é secular e tem atitudes mercenárias ao preparar o sermão de acordo com o valor a ser pago, mesmo não acreditando no que prega cumpre seu papel. No entanto, as duas narrativas trazem críticas ao mau sacerdote cujo “vício mais comum e vituperado é a hipocrisia”, preferindo o “apego ao dinheiro e a gula excessiva”, além disso, “os sacerdotes não primam, portanto, pela fé, pela virtude e pelos costumes” (BERRINI, 1984, p. 202, 205). São retratos de sacerdotes trabalhados por Eça de Queirós nos romances, retomados nos textos de imprensa e reescrito para a composição d’A *Correspondência de Fradique Mendes*; todavia, sem a mesma intensidade que nos romances.

3. ENTRE O JORNAL E O LIVRO

A prática de reescrever narrativas veiculadas nos jornais para a publicação no formato livro era muito apreciada por Eça de Queirós, tanto que a maioria das obras publicadas em periódicos foi reelaborada e editada para ser lançada em volume. No entanto, esse processo poderia durar anos, pois o autor não permitia que chegasse ao público uma obra com “imperfeições grosseiras” e isso o fazia ter um longo trabalho de revisão. Por isso,

[...] parece mais pertinente falar em reescrita, do que em simples emendas, num tempo em que os custos de produção gráfica permitiam ainda alguma margem de manobra neste aspecto. Se nos lembrarmos de que Eça carecia, por vezes angustiosamente, das remunerações que os seus livros propiciavam, reforçar-se-á assim a autenticidade daquela atitude ética [...] levando o escritor a não abdicar das exigências estético-literárias a que o seu trabalho se subordinava (REIS; MILHEIRO, 1989, p. 27).

Não somente pelo fato de querer apresentar uma obra de excelente qualidade, acresce a isso que a materialidade dos suportes é diferente. Jornal e livro são lugares de linguagens distintas. O primeiro carrega a noção de efemeridade, de linguagem mais econômica e efêmera, no qual o leitor poderia jogar fora após a leitura, ler descompromissadamente; o livro era mais prestigiado, permitia o uso de uma linguagem mais trabalhada, com planejamento, demarcava muito mais a perpetuação do escritor; autocrítico como era, não queria perpetuar seu nome em uma obra mal acabada. Além disso, aquele leitor que havia tido contato com a obra pela leitura do periódico, poderia encontrá-la novamente, mas com acréscimos; assim, não era exatamente a mesma. Esse procedimento instigava o leitor a comprar o livro para ter acesso ao “novo” texto. É importante recuperar esses textos porque,

Todos estados do texto, mesmo os mais inconsistentes e bizarros, precisam ser incluídos e eventualmente publicados porque, como resultado de atos de escrever de práticas gráficas, constituem a obra conforme foi transmitida a seus leitores. Editar uma obra não é questão de redescobrir um texto ideal, e sim de mostrar explicitamente a preferência dada a um ou outro de seus estados, junto com as escolhas feitas para sua apresentação de tais assuntos, como divisões, pontuação, formas escritas e grafias (CHARTIER, 2014, p. 268).

Ao restaurar esses estados plurais dos textos reconhecemos a multiplicidade de significados de determinada obra, compreendemos a instabilidade do texto escrito; e mesmo que haja uma permanência estética em contraposição a essas formas plurais, o texto é reconstruído pela análise e visto como representante de um determinado momento ou de uma época. As cartas XII e XIV d’A *Correspondência de Fradique Mendes* representam a permanência estética que o autor preferiu às prosas de jornal “Quinta de Frades” e “Padre Salgueiro”; entretanto, não significa que são melhores ou piores, mas que representam dois momentos de escrita para atender a dois suportes e dois gêneros distintos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A veiculação de fradiquices n’*A Província do Pará* explicita um esforço do jornal paraense em busca de manter seus leitores até certo ponto atualizados às leituras que circulavam na capital da república. Ao recuperar essas prosas divulgadas nas páginas do periódico entramos em contato com o que os leitores paraenses liam nos fins do século XIX; ao cotejar a publicação dos textos de imprensa com as cartas, observamos um verdadeiro trabalho de oficina, a instabilidade do texto e, principalmente, compreendemos a obra não é um objeto acabado. Eça de Queirós nos proporciona a oportunidade de avaliar a construção de um trabalho que fora publicado em dois suportes diferentes e que mostram uma visão do Oitocentos sobre as duas formas de circulação de ficção. “Padre Salgueiro” e “Quinta de Frades” revelam muito mais que uma preferência do autor, explicitam momentos de escrita distintos; a inserção de novos trechos, o ajuste ao novo gênero, a substituição de vocábulos, a singularidade da pessoa do texto, não são emendas, mas um verdadeiro trabalho de reescrita.

As prosas recuperadas do jornal são apenas versões e não rascunhos. *A Província do Pará* sendo um dos mais importantes jornais da capital paraense carrega um pouco dessa história. Os resultados aqui apresentados ainda são parciais e fazem parte do projeto de Mestrado que visa recuperar as narrativas publicadas nos jornais paraenses, bem como, a relação entre as províncias paraense e fluminense com Portugal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERRINI, Beatriz. **Portugal de Eça de Queiroz: temas portugueses**. Biblioteca de autores portugueses: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- BRITO, Eugênio Leitão de. **História do Grêmio Literário e Recreativo Português**. Belém, PA: Editora Papelaria, 1994.
- CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. Trad. George Schlesinger. – 1ª Ed. – São Paulo: Editora UNESP: 2014.
- MATOS, A. Campos. **Dicionário de Eça de Queiroz**. Lisboa: Caminho, 1988.
- MINÉ, Elza. **Páginas flutuantes: Eça de Queirós e o jornalismo no século XIX**. São Paulo: Ateliê Editora, 2000.
- QUEIRÓS, Eça de. **A correspondência de Fradique Mendes**. 2ª Ed. Porto Alegre, RS: LP&M, 2010.

_____. **Correspondência**. Lisboa: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores, 1925.

REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário. **A construção da Narrativa queirosiana**: espólio de Eça de Queirós. Biblioteca de autores portugueses: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.

ROCQUE, Carlos. **História de A Província do Pará**. Belém: Mitograph, 1976.

REPRESENTAÇÕES DE LEITURA DE JORNAL NOS ROMANCES MACHADIANOS

Autor: Valdiney Valente Lobato de Castro²
Orientadora: Germana Maria Araújo Sales

RESUMO: Considerado como o século que consolidou a identidade nacional literária, o XIX apropriou-se das influências estrangeiras incorporando à vida na colônia as principais manifestações das metrópoles européias. O jornal, entre essas, tornou-se o principal veículo de comunicação a circular na Cidade da Corte, daí porque, autores como MOREL (2002), PINA (2002), SODRE (1994) e SANTAELLA (1996) tratam da importância desse suporte na segunda metade dos oitocentos. Tendo tão grande relevância, as folhas públicas não poderiam deixar de figurar nas obras de Machado de Assis, tanto nas crônicas quanto na prosa de ficção, surge daí o objetivo deste estudo: analisar as representações de leitura de jornal nos romances do *Bruxo do Cosme Velho*, principal expoente literário do século XIX.

Palavras chave: jornal – Machado de Assis – leitura – Rio de Janeiro – século XIX

A locomotiva intelectual e a formação do leitor oitocentista

O principal veículo de comunicação no Rio de Janeiro do século XIX certamente foi o jornal, por isso considerar qualquer uma das muitas catalogações feitas, seguramente revelará o quanto esse suporte proliferou abundantemente na capital fluminense nos anos oitocentos.

A grande quantidade de jornais circulante nas ruas cariocas em meados do século XIX, em contraste com a quantidade da população leitora pode causar a impressão de que há muitos periódicos para a quantidade de leitores ainda crescente, porém deve-se considerar que muitas dessas folhas foram afetadas pelo mal-de-sete-números³, isto é, tiveram pouco tempo de existência.

² Aluno de Doutorado do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, área de concentração Estudos Literária, com linha de pesquisa em Circulação, Recepção, Leitura e Interpretação. Orientando da Professora Doutora Germana Maria Araújo Sales.

³ O “mal-de-sete-números” revela a dificuldade das revistas para se manterem no mercado, ou seja, devido aos recursos financeiros e tecnológicos adquiridos na época, as revistas mal chegavam ao sétimo número de publicação. Tal expressão alude ao tétano, doença que matava muitos recém-nascidos ao cabo de sete dias e era conhecida como “mal-dos-sete-dias”.

Esse acesso favorece o crescimento do público leitor, cuja orientação deve-se ao jornal: se os textos impressos no periódico eram o principal suporte de leitura do século XIX, tudo precisava estar ao gosto do leitor e com a grande quantidade de jornais existentes, eram necessários vários artifícios para torná-los cada vez mais atraentes, daí a preocupação com a periodicidade, para não atrasar a entrega e com a atualidade das notícias, a fim de tornar o leitor um consumidor regular.

Acrescenta-se a essa preocupação a diversidade de temas presentes nas seções, necessários para agradar desde os maridos, as esposas, os jovens leitores, os comerciantes e até mesmo os escravos, que tinham acesso através da leitura oralizada. Isto posto, compreende-se a importância do jornal como elemento maior de divulgação de informações do século XIX, suporte no qual se discutia política, apresentavam-se as novidades europeias, anunciava-se a venda de produtos, informava sobre os acontecimentos de outros estados, enfim, tinha tarefa não apenas de ligar diferentes partes do país, como também de formar o gosto do público.

Sendo assim, é importante perceber como o jornal surgiu por uma necessidade de atender a uma exigência do capitalismo, pois nele eram divulgados os preços das mercadorias, os pólos de abastecimento dos produtos, os objetos recém chegados das grandes metrópoles, e, de igual importância, os avisos oficiais, as leis da corte, com isso deve-se considerar que

o surgimento da imprensa periódica no Brasil não se deu numa espécie de vazio cultural, mas em meio a uma densa trama de relações e formas de transmissão já existentes, na qual a imprensa se inseria. Ou seja, o periodismo pretendia, também, marcar e ordenar uma cena pública que passava por transformações nas relações de poder que diziam respeito a amplos setores da hierarquia da sociedade, em suas dimensões políticas e sociais. A circulação de palavras – faladas, manuscritas ou impressas – não se fechava em fronteiras sociais e perpassava amplos setores da sociedade... (MOREL, 2008. p. 25)

Vincular a imprensa às mudanças sociais e políticas ocorridas permitem vaticinar o XIX como o século em que a identidade do nosso país se constituiu, tanto pelo processo de independência nacional e de configuração dos estados quanto pela caracterização da própria população com a libertação dos escravos e a chegada dos imigrantes.

E para esse desenvolvimento, o jornal é um instrumento fundamental. Machado de Assis, na sua crônica “O Jornal e o Livro”, publicada nos dias 10 e 12 de janeiro de 1859 no *Correio Mercantil* revela a importância do periódico para o futuro da nação comparando-o ao livro:

o livro era um progresso; preenchia as condições do pensamento humano? Decerto; mas faltava ainda alguma coisa; não era ainda a tribuna comum, aberta à família universal, aparecendo sempre com o sol e sendo como ele o centro de um sistema planetário. A forma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: é o jornal

Acentua-se, assim, a distinção entre o livro e o jornal: enquanto o primeiro era objeto da elite, com os assuntos em uma só edição, o segundo alcançou um público mais variado ao contar com periodicidade, diversidade de temas, atualidade e maior circulação, o que ajudou a constituir, de fato, um público leitor na segunda metade do século.

Apesar de haver, naquele período, certa facilidade no acesso aos livros, deve-se considerar a leitura dos romances como um hábito desenvolvido em alguns lares ou nos bancos de escola, não era comum a toda população. Percebe-se assim que há dois interesses distintos na leitura dos dois suportes: como o livro era para ser lido durante um tempo maior por um público mais seletivo e custava mais caro, ele passa a ser considerado um patrimônio, como um bem de consumo, tanto que nos inventários *post-mortem* muitos moradores listavam, entre seus bens, os livros; já o jornal atendia a outro interesse do público: seu leitor queria conhecer as novidades do dia-a-dia, daí buscava uma leitura rápida e barata que lhe oferecesse condições de se manter informado sobre as notícias que percorriam as ruas. Soma-se a isso a facilidade da leitura do jornal:

Era fácil ler um jornal: suas folhas se dobravam, era pouco volumoso, podia ser guardado até nas algibeiras. Podia ser lido na esquina, compartilhado por muitas pessoas. O jornal incluía, assim, os trânsitos cotidianos oitocentistas em suas possibilidades de apropriação, as quais já estavam previstas e configuradas em sua materialidade, em sua forma. (PINA, 2008, p.32)

Esse caráter portátil aliado ao preço baixo, à vendas nas ruas, ao interesse incessante pelas novidades estabelecem uma revolução:

O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si, a frescura das idéias e o fogo das convicções.

O jornal apareceu, trazendo em si o germen de uma revolução. Essa revolução não é só literária, é também social, é econômica, porque é um movimento da humanidade abalando todas as suas eminências, a reação do espírito humano sobre as fórmulas existentes do mundo literário, do mundo econômico e do mundo social. (1859)

Evidentemente que há uma euforia nas palavras de Machado de Assis, mas decerto o jornal é um elemento catalisador para facilitar muitas das mudanças ocorridas no século XIX, daí a metáfora *locomotiva intelectual*, famosa do autor, referindo-se

tanto à penetração que o jornal alcançou em diversas regiões do país em uma época de difícil acesso produzindo a universalização das notícias quanto à importância do suporte como contributo para a instrução da população, ao possibilitar, de certa forma, a educação informal.

Vale considerar ainda que a locomotiva também estava em voga, na época, com a instalação das estradas de ferro, daí o caráter público, tanto dos bondes quanto dos jornais, que percorre com agilidade a cidade levando informações aos diversos tipos de leitores. E como as notícias são dinâmicas, em caráter transitório de acordo com as novidades, elas estão em constante passagem, daí os leitores assemelhem-se a passageiros, nessa constante transição.

Com isso, jornal e bonde, frutos do processo de aceleração do mundo moderno, passam a ser considerados, por Machado de Assis, como os maiores acontecimentos dos últimos trinta anos, conforme escreveu em agosto de 1893 em comemoração aos dezoito anos de fundação da *Gazeta de Notícias*.

Ao considerar essas transformações, Nelson Werneck Sodré em seu livro *História da Imprensa no Brasil* (1994) utiliza metáfora semelhante ao autor fluminense:

Reproduzindo ilustrações rapidamente e a baixo custo, pela velocidade na impressão, nos fins do século, as novas máquinas faziam correr rolos de papel com a velocidade de um trem expresso, saindo os jornais em cores, quando era desejado e sempre automaticamente contados e dobrados. Isso permitia enorme redução no custo da unidade fabricada, ao mesmo tempo que melhorava a sua qualidade (SODRE, 1994, p. 58)

Assim como os assuntos variam de página a página nos jornais, as cenas se modificam de estação a estação, daí a expressão *trem expresso*, simbolizar a velocidade com que as novidades eram transmitidas para a população carioca. Exatamente por atingir a todas as camadas da sociedade da capital fluminense é que Machado de Assis, ainda na crônica “O Jornal e o Livro” (1859) enaltece o suporte: “o jornal, literatura cotidiana (...) é reprodução diária do espírito do povo, o espelho comum de todos os fatos e de todos os talentos, onde se reflete, não a ideia de um homem, mas a ideia popular, esta fração da ideia humana”. E em outro momento da crônica: “O jornal é a liberdade, é o povo, é a consciência, é a esperança, é o trabalho, é a civilização.” E ainda: “o jornal é uma expressão, é um sintoma da democracia; a democracia é o povo, a humanidade”.

Na medida em que o jornal atinge a todas as esferas da cidade, o autor vê o processo democrático emergir principalmente por atingir um público muito maior do que o livro, capaz de modificar a sociedade a partir da ampla circulação.

Empolgado com essa possibilidade, o Bruxo do Cosme Velho elogia em demasia a força do suporte diário que chega a questionar se seu surgimento não irá por fim aos livros: “o jornal matará o livro? O livro absorverá o jornal?” e depois vocifera:

O livro não está decerto nestas condições; – há aí alguma coisa de limitado e de estreito se o colocarmos em face do jornal. Depois, o espírito humano tem necessidade de discussão, porque a discussão é – movimento. Ora, o livro não se presta a essa necessidade, como o jornal. A discussão pela imprensa-jornal anima-se e toma fogo pela presteza e reprodução diária desta locomoção intelectual. A discussão pelo livro esfria pela morosidade e esfriando decai, porque a discussão vive pelo fogo. O panfleto não vale um artigo de fundo.

Com o barateamento do valor, vendido entre 40 a 80 réis, o jornal era muito mais acessível que o livro, mas com essa predileção o autor não pressupõe o fim da leitura dos romances, isso porque o espaço, no final da página, incorporava os folhetins. Para despertar o interesse dos leitores, as histórias apresentavam dramas amorosos ou familiares, com mistérios e suspenses; e para manter a atenção, a técnica de interromper a narrativa para continuar em um próximo número, com cortes em momentos cruciais fez com que o romance-folhetim deixasse de ser apenas uma mera parte do jornal para ser a principal atração a que todos os leitores buscavam avidamente. No início, o jornal serviu ao romance dando-lhe seu poder de penetração, mas depois o periódico passou a depender da coluna folhetim para garantir o sucesso das suas vendas.

O resultado foi um grande sucesso. A fórmula “continua amanhã” ou “continua num próximo número” que a ficção em série proporcionava ao folhetim alimentava paulatinamente o apetite e a curiosidade do leitor diário do jornal e, obviamente, como resposta, fazia aumentar a procura por ele, barateando os seus custos. O jornal democratizava-se junto à burguesia e saía do círculo restrito aos assinantes ricos (NADAF, 2002, p. 18)

O enorme sucesso do folhetim fez com que ele ocupasse outros espaços no jornal e alcançasse uma importância fundamental; em alguns periódicos, por exemplo, eram publicadas simultaneamente duas histórias. O romance-folhetim “se estendia a todos os jornais da corte. Ainda que não existiam as necessárias pesquisas, de difícil execução dada a escassez de dados sobre tiragens e publicações, não faltam indícios da correlação entre a prosperidade do jornal e o folhetim” (MEYER, 1996, p.58)

Esse crescimento, ampliado pelos folhetins, foi tão expressivo que Nelson Werneck Sodré (1994) assim considera: “De uma só tipografia, em 1808, menos de dez, em 1822; aproximadamente, vinte e cinco, em 1850; pouco mais de trinta, em 1862; uma centena, em 1889; e acima de cento e cinquenta, no território nacional, em 1910, a expansão das artes e da indústria gráfica não se interrompe, limitada apenas pelo mercado” (1994, p.83)

De fato, aos poucos, o jornal foi ganhando seu espaço com a penetração em diferentes grupos, sendo de fácil manuseio, com textos curtos e de transporte fácil, podia ser emprestado, lido em qualquer lugar, em voz alta, em roda de amigos, atingindo muitas vezes até os analfabetos. Soma-se a isso o barateamento dos custos e o interesse pelos folhetins e tem-se a razão do enorme sucesso dos periódicos que passaram a invadir os lares, os cafés, as livrarias, ao apresentar, a partir de suas matérias, o mote para as conversas tecidas nos mais diversos salões.

Esse poder de circulação, de certa forma, causa o aprimoramento do suporte que paulatinamente abandona o papel ordinário e as edições irregulares por uma qualidade tanto material, com publicações até mesmo coloridas, quanto no compromisso em cumprir regularmente as entregas para o leitor, visto como um consumidor em potencial. Vale acrescentar a raridade dos anúncios, o que fazia a existência dos jornais dependerem quase totalmente dos assinantes, por isso a preocupação em atrair o leitor, muito menos tolerante que o público dos livros. Além disso, a concorrência entre os vários jornais espalhados pela cidade também contribuía para que os editores aprimorassem a qualidade e o conteúdo dos impressos.

Como o jornal era de fácil manuseio e detinha assuntos do cotidiano, ele saía da solidão das residências burguesas e alcançava outros espaços, o que favorecia a leitura e a discussão das matérias ali contidas.

O jornal, por seu lado, após um primeiro momento (suas fases ainda artesanais) de importação do beletrismo literário, foi gradativamente desenvolvendo seu próprio know-how (pós –industrialização) buscando para si uma imagem de objetividade, economia e imparcialidade que o mosaico jornalístico parecia realizar, satisfazendo a necessidade de condensação informativa e fornecendo ao leitor doses cotidianas para sua reserva de acontecimento- (ficção) (SANTAELLA, 2000, p. 53)

Ao oferecer notícias de todo o país e também, na medida do possível, da Europa, com periodicidade regular e através de material de excelente qualidade, o jornal tornou-se responsável em instruir o leitor-consumidor do dezenove, daí ser o principal veículo de comunicação. Assim, conforme indica Pierre Bordieu (1996, p. 70), a expansão da imprensa operou “uma expansão sem precedente no mercado dos bens culturais”.

Essa percepção leva Machado de Assis a publicar a crônica “A Reforma pelo Jornal”, no periódico *O Espelho*, em 23 de outubro de 1859, onde destaca o poder de democratização do periódico:

A primeira propriedade do jornal é a reprodução amidiada, e o derramamento fácil em todos os membros do corpo social. Assim, o operário que se retira ao lar, fatigado pelo labor quotidiano, vai lá encontrar ao lado do pão do corpo, aquele pão do espírito, hóstia social da comunhão pública. A propaganda assim é fácil: a discussão do jornal, reproduz-se também naquele espírito rude, com a diferença que vai lá achar o terreno preparado. A alma torturada da individualidade ínfima, recebe, aceita, absorve sem labor, sem obstáculo aquelas impressões, aquela argumentação de princípios, aquela argüição de fatos. Depois uma reflexão, depois um braço que se ergue, um palácio que se invade, um sistema que cai, um princípio que se levanta, uma reforma que se coroa. (ASSIS, 1859)

Se a reforma social profetizada pelo autor não ocorreu na intensidade que ele esperava, não se pode negar o benefício causado pelos jornais aos leitores da segunda metade do século XIX. O jornal contribuiu para promover a instrução da população, tanto na redução do analfabetismo quanto na elevação do nível cultural do país. Era muito comum a leitura coletiva em voz alta de diversas seções dos jornais, o que facilitava o consumo dos leitores, com isso o indivíduo leitor que tem acesso às informações impressas não é apenas aquele que decodifica os signos no papel, mas também aquele que as adquire através da leitura oral.

Não só para o leitor o jornal foi instrumento de instrução, para o escritor, principalmente. Muitos artistas começaram a escrever para os periódicos e se aperfeiçoaram nesse suporte, excelente para a experimentação e depois publicavam em livros, como o fez Machado de Assis. Além da formação, o suporte propiciava renome ao escritor, o que é ilustrado por Germana Sales, em seu artigo *Folhetins: uma prática de leitura no século XIX*:

O romance-folhetim foi uma febre nacional que impulsionou muitos dos nossos grandes autores a utilizarem esse espaço como forma de publicação das suas obras e projeção dos seus nomes entre o público e a crítica. Sendo o jornal o veículo de comunicação mais acessível na sociedade dos oitocentos, talvez este fosse o caminho mais rápido e fácil para o escritor alcançar notoriedade (SALES, 2007, p. 45)

Inegavelmente, o jornal foi uma das principais características da capital fluminense e fruto do desenvolvimento urbano da Cidade da Corte, que cada vez mais se espalhou pelas ruas cariocas, assim como para os outros estados e até mesmo para outros países. Essa força de penetração, aliada às transformações da época como as estradas de ferro, a abertura dos portos e o desenvolvimento da Rua do Ouvidor favoreceu a proliferação dos vários periódicos, aprimorados constantemente, a fim de atrair a diversidade da sociedade oitocentista, constituída por leitores que iam desde a elite da época até os desprovidos imigrantes e escravos recém libertos.

Essa heterogeneidade não só justifica o papel instrutivo do suporte diário, como também ilustra a reforma tão anunciada por Machado de Assis para possibilitar a democratização na sociedade da segunda metade do século XIX, o que elucida o termo “locomotiva intelectual”, cunhado pelo autor. O jornal era tão importante para o Bruxo do Cosme Velho que, além de escrever crônicas enaltecendo o suporte, demonstrou, através do cotidiano dos personagens de seus romances, a importância da leitura do periódico para a sociedade da época.

Li no Jornal: imagens de leitura em romances machadianos

Machado de Assis publicou seu primeiro romance, *Ressurreição*, em 1872 e seu último, *Memorial de Aires* em 1908⁴. Em todos os seus nove romances, escritos ao longo de trinta e seis anos de produção as imagens de leitura de jornal estão presentes. Esse contato com o suporte geralmente se dá pela manhã, nas residências dos personagens, como ocorre na narração de Bentinho: “Na manhã seguinte acordei livre das abominações da véspera; chamei-lhes alucinações, tomei café, percorri os jornais e fui estudar uns autos” (ASSIS, D.C, 1899)⁵. Curiosamente essas representações quase sempre estão no plural, como transparece no final do romance *Quincas Borba*: “No dia seguinte ao baile, D. Fernanda acordou tarde. Foi ao gabinete do marido, que já devorava cinco ou seis jornais, escrevera dez cartas e retificava a posição de alguns livros nas estantes”(ASSIS, Q.B., 1891)⁶

Evidentemente que essa possibilidade de leitura de mais de um periódico dá-se porque a maior parte dos jornais do século XIX não tinha uma grande quantidade de páginas. Acrescenta-se a essa facilidade o fato de os protagonistas dos romances machadianos serem afortunados financeiramente, daí possuírem condições para a aquisição de várias publicações diárias, o que justifica a sobrevivência de muitos suportes na cidade.

Essa leitura desenfreada em busca de notícias eleva o jornal ao principal veículo de comunicação da época, importância que pode ser ilustrada a partir da viagem do principal personagem do romance *Ressurreição*: “No dia seguinte partiu Félix para a

⁴ Todas as referências dos romances do autor serão feitas considerando as iniciais das obras e o ano da publicação sempre será a primeira edição. Como os romances consultados foram os que estão disponíveis no site <http://machado.mec.gov.br>, tomo a liberdade de fazer a indicação não de página, mas de parágrafo e capítulo, a fim de facilitar a localização em outras edições.

⁵ Dom Casmurro, parágrafo I do capítulo CXX.

⁶ Quincas Borba, parágrafo I do capítulo CXCII.

Tijuca, onde tinha uma casa de recreio e refúgio; regressou duas semanas depois. Durante esse tempo nada soube do que ocorrera na cidade: não leu jornais nem abriu cartas de amigos.” (ASSIS, R. 1872)⁷

Todas essas representações sugerem apenas o contato com o suporte realizado nas residências, mas não se pode esquecer o caráter portátil do jornal e o tamanho diminuto dos textos publicados, que facilitavam a leitura em diversos espaços. Na curta imagem de leitura a seguir, Salvador, pai biológico de Helena, narra como soube do falecimento do Conselheiro Vale: “Um dia almoçando em um botequim, li a notícia da morte do conselheiro” (ASSIS, H. 1876)⁸. Apesar de no período não ser denominado o suporte, a informação, obviamente, foi nele colhida. Machado de Assis, aliás, usa diversas expressões para representar o jornal como folhas diárias, folhas públicas e gazetas.

Obituários como esse também estão presentes nos romances *D. Casmurro*: “Vieram os jornais do dia: davam notícia do desastre e da morte de Escobar” (ASSIS, D.C., 1899)⁹; *Memorial de Aires*: “hoje de manhã, abrindo os jornais, dei com a notícia de haver falecido ontem o leiloeiro Fernandes” (ASSIS, M.A., 1908)¹⁰ e ainda em *Quincas Borba*:

No começo da semana seguinte, recebendo os jornais da corte (ainda assinaturas do Quincas Borba) leu Rubião esta notícia em um deles: Faleceu ontem o Sr. Joaquim Borba dos Santos, tendo suportado a moléstia com singular filosofia. Era homem de muito saber, e cansava-se em batalhar contra esse pessimismo amarelo e enfezado que ainda nos há de chegar aqui um dia; é a moléstia do século. A última palavra dele foi que a dor era uma ilusão, e que Pangloss não era tão tolo como o inculcou Voltaire.. Já então delirava. Deixa muitos bens. O testamento está em Barbacena. (ASSIS, Q.B., 1891)¹¹

Na cena em tela, em que se noticia a morte do personagem-título, percebe-se a grande circulação dos periódicos no século XIX. O jornal do Rio de Janeiro chega pelo correio até Barbacena, interior de Minas Gerais, onde mora Rubião, futuro herdeiro da fortuna do falecido. Do mesmo modo que há a representação da circulação entre os estados, há também entre os países, como ocorre em *Memorial de Aires*:

Tristão recebeu novas cartas e alguns jornais de Lisboa, e longamente os leu para si, agora alegre, logo carrancudo. O que leu nos jornais foram trechos marcados a lápis azul e a tinta preta, e nada referiu aos dois velhos. Ao

⁷ Ressurreição, parágrafo I do capítulo IV.

⁸ Helena, parágrafo VII do capítulo XXVI.

⁹ *D. Casmurro*, parágrafo IX do capítulo CXXVIII.

¹⁰ *Memorial de Aires*, parágrafo I do dia 21 de maio de 1888.

¹¹ *Quincas Borba*, parágrafos I e II do capítulo XI.

contrário, levou os jornais para o quarto onde nenhum deles lhos foi pedir nem ver. (ASSIS, M.A., 1908)¹²

O filho adotivo de Aguiar e Carmo, Tristão, recém chegado de Portugal, recebe os jornais de Lisboa. Evidentemente que a periodicidade era comprometida pela distância e pela dificuldade de transporte, mas na capital chegavam as notícias do que acontecia em terra estrangeira, como os conflitos internacionais em *D. Casmurro*, motivo da conversa entre os meninos Bentinho e Manduca: “Da segunda vez que o vi ali, como falássemos da guerra da Criméia, que então ardia e andava nos jornais, Manduca disse que os aliados haviam de vencer, e eu respondi que não” (ASSIS, D.C., 1899)¹³ No romance *Iaiá Garcia*, Valéria convida Luís Garcia para jantar com o intuito de convencê-lo a se alistar na Guerra do Paraguai: “Falaram a princípio de coisas indiferentes; depois Valéria fez recair a conversação nas últimas notícias do Paraguai. Luis Garcia declarou que não lhe pareciam tão más como diziam as gazetas”(ASSIS, I.G.,1875)¹⁴, 1. Do mesmo modo, no romance *Quincas Borba* as notícias da guerra franco-prussiana chegam através dos jornais portugueses na cidade:

Passaram-se alguns meses, veio a guerra franco-prussiana, e as crises de Rubião tornaram-se mais agudas e menos espaçadas. Quando as malas da Europa chegavam cedo, Rubião saía de Botafogo antes do almoço e corria a esperar os jornais; comprava a Correspondência de Portugal e ia lê-la no Carceler. (ASSIS, Q.B., 1891)¹⁵

Essas informações, nem sempre eram colhidas diretamente dos jornais estrangeiros, no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, o narrador assim informa:

Não chego a alcançar o que seria de mim, se não rebentasse na Dalmácia uma revolução, que derrocou o governo e purificou as embaixadas. Foi sangrenta revolução, dolorosa, formidável; os jornais, a cada navio que chegava da Europa, transcreviam os horrores, mediam o sangue, contavam as cabeças; toda a gente fremia de indignação e piedade...(ASSIS, M.P.B.C., 1881)¹⁶

Assim os jornais obtinham conhecimentos sobre a guerra e depois os reproduziam nos jornais. Do mesmo modo que os periódicos brasileiros interessavam-se por assuntos estrangeiros, no romance *Memorial de Aires* há o processo inverso na rememoração do Conselheiro Aires sobre a péssima repercussão internacional que a escravidão dos escravos lograva as terras brasileiras:

¹² Memorial de Aires, parágrafo I do dia 06 de maio de 1888.

¹³ D. Casmurro, parágrafo III do capítulo XC.

¹⁴ Iaiá Garcia, parágrafo XLIII do capítulo II.

¹⁵ Quincas Borba, parágrafo I do capítulo CLVI.

¹⁶ Memórias Póstumas de Brás Cubas, parágrafo III do capítulo CI

Ainda me lembra do que lia lá fora, a nosso respeito, por ocasião da famosa proclamação de Lincoln: "Eu, Abraão Lincoln, Presidente dos Estados Unidos da América..." Mais de um jornal fez alusão nominal ao Brasil, dizendo que restava agora que um povo cristão e último imitasse aquele e acabasse também com os seus escravos. Espero que hoje nos louvem. Ainda que tardiamente, é a liberdade, como queriam a sua os conjurados de Tiradentes.(ASSIS, M.A., 1908)¹⁷

O registro datado nas memórias do personagem em 19 de abril de 1888 reflete sobre a abolição, que seria legitimada em 13 de maio do mesmo ano. Essas representações de conflitos políticos como guerra e abolição atrelam-se perfeitamente ao caráter noticioso dos periódicos, daí porque no romance *Esau e Jacó*, ambientado no período do advento da República tem diversas imagens de leitura de jornais, informando as notícias diárias: o título de barão que Agostinho, pai dos gêmeos, recebe; a publicação, nos jornais, do discurso de Paulo, a prisão dos ministros, a divulgação da Constituição de 1891, listas de pessoas presas, decretos, enfim, as muitas mudanças do período vão proliferando nos jornais da época:

A capital oferecia ainda aos recém-chegados um espetáculo magnífico. Vivia-se dos restos daquele deslumbramento e agitação, epopéia de ouro da cidade e do mundo, porque a impressão total é que o mundo inteiro era assim mesmo. Certo, não lhe esqueceste o nome, encilhamento, a grande quadra das empresas e companhias de toda espécie. Quem não viu aquilo não viu nada. Cascatas de idéias, de invenções, de concessões rolavam todos os dias, sonoras e vistosas para se fazerem contos de réis, centenas de contos, milhares, milhares de milhares, milhares de milhares de milhares de contos de réis. Todos os papéis, aliás ações, saíam frescos e eternos do prelo. Eram estradas de ferro, bancos, fábricas, minas, estaleiros, navegação, edificação, exportação, importação, ensaques, empréstimos, todas as uniões, todas as regiões, tudo o que esses nomes comportam e mais o que esqueceram. Tudo andava nas ruas e praças, com estatutos, organizadores e listas. Letras grandes enchiam as folhas públicas, os títulos sucediam-se, sem que se repetissem, raro morria, e só morria o que era frouxo, mas a princípio nada era frouxo. Cada ação trazia a vida intensa e liberal, alguma vez imortal, que se multiplicava daquela outra vida com que a alma acolhe as religiões novas. Nasciam as ações a preço alto, mais numerosas que as antigas crias da escravidão, e com dividendos infinitos.(ASSIS, E.J., 1904)¹⁸

Apesar de longa, a citação reconstrói o cenário da euforia causada pela política do encilhamento, situação econômica ocorrida na transição para a República que gerou a ilusão de enriquecimento e industrialização, mas que resultaria, durante o governo provisório de Deodoro da Fonseca, numa crise financeira. Evidentemente que os jornais, como meios de ventilar as notícias, servem amplamente ao movimento, divulgando os títulos, as letras, atrelando-se ao frenesi do momento.

¹⁷ Memorial de Aires, parágrafo I do dia 19 de abril de 1888.

¹⁸ *Esau e Jacó*, parágrafo II do capítulo LXXIII.

Com tanta presença de cenas de leitura de jornal nos romances machadianos, é natural que algum personagem se tornasse dono de um empreendimento desses. Cabe então ao controverso Brás Cubas fundar um periódico: a proposta ideológica oposicionista, baseada no humanitismo do amigo Quincas Borba, causa um desafeto com o Cotrim, que declara em folhas públicas não ter nenhuma relação com as idéias do seu cunhado Brás Cubas. Depois de alguns números, o periódico chega ao fim:

Há em cada empresa, afeição ou idade um ciclo inteiro da vida humana. O primeiro número do meu jornal encheu-me a alma de uma vasta aurora, corou-me de verduras, restituiu-me a lepidez da mocidade. Seis meses depois batia a hora da velhice, e daí a duas semanas a da morte, que foi clandestina, como a de Dona Plácida. No dia em que o jornal amanheceu morto, respirei como um homem que vem de longo caminho. (ASSIS, M.P.B.C., 1881)¹⁹

Essa curta duração é um retrato do mal dos sete números, que atingia grande parte dos jornais cariocas. Outro personagem que se aventurou a investir em jornal foi o desafortunado Rubião, no romance *Quincas Borba*: tendo herdado vantajosa herança e gostado de um artigo oposicionista que lera, o personagem resolve contribuir com a *Atalaia*, cujo proprietário era o Dr. Camacho e se oferece para assinar a folha. O esperto redator afirma não precisar de assinaturas, mas de pessoas para entrarem com o capital. Interessante a descrição sobre a necessidade do periódico:

Camacho acudiu que não precisava de assinaturas. Em assinaturas, a folha ia bem. O que ela precisava era de material tipográfico e desenvolvimento no texto; ampliar a matéria, pôr-lhe mais noticiário, variedades, tradução de algum romance para o folhetim, movimento do porto, da praça, etc. Tinha anúncios, como viu. (ASSIS, Q.B. 1891)²⁰

A estratégia de venda do empreendedor era mandar o suporte para a casa das pessoas, que, ao se interessarem pelos assuntos publicados, tornavam-se assinantes. Na lista de temas que poderiam atrair o público, além das notícias de interesse comercial, está o folhetim, que depois de consolidado, tornou-se a parte mais procurada de muitos dos periódicos. O lançamento de romances estrangeiros, principalmente os de origem francesa, nas folhas públicas revela o interesse do público em ter contato com as novidades europeias.

Como Rubião contribui para a edição da *Atalaia*, seu nome aparece impresso no editorial o que o leva a comprar alguns exemplares para mandar a seus amigos em Barbacena. A existência do periódico, no entanto, assim como o de Brás

¹⁹ Memórias Póstumas de Brás Cubas, parágrafo I do capítulo CL.

²⁰ Quincas Borba, parágrafo 5 do capítulo LX.

Cubas, não tem longa duração, dívidas ameaçam a folha de parar, levando o personagem a fazer novo investimento para mantê-la. Outra estratégia de sobrevivência é alterar a proposta ideológica da *Atalaia*, como revela o diálogo com Camacho:

Tinha certas reformas materiais em vista; foi ainda mais longe:
 - Precisamos desenvolver o programa, dar um empurrão aos correligionários, atacá-los se for preciso...
 - Como?
 - Ora, como? Atacando. Atacar é um modo de dizer, corrigir. É evidente que o órgão do partido está afrouxando. Chamo órgão do partido, porque a nossa folha é órgão das idéias do partido; compreende a diferença? (ASSIS, Q. B. 1891)²¹

Na conversação, Camacho propõe radicalizar as matérias do periódico para acentuar o ataque ao partido. Clara está sua percepção de que as ofensas reacenderiam o interesse do público pela *Atalaia*.

Não apenas a política era assunto de batalhas nos periódicos. O trecho extraído do segundo capítulo do romance *A mão e a luva*, ambientado em 1853, revela uma celeuma cultural:

Quem não se lembra, ou quem não ouviu falar das batalhas feridas naquela clássica platéia do Campo da Aclamação, entre a legião casalônica e a falange chartônica, mas sobretudo entre esta e o regimento lagruísta? Eram batalhas campais, com tropas frescas – e maduras também – apercebidas de flores, de versos, de coroas, e até de estalinhos. Uma noite a ação travou-se entre o campo lagruísta e o campo chartonista, com tal violência, que parecia uma página da *Ilíada*. Desta vez, a Vênus da situação saiu ferida do combate; um estalo rebentara no rosto da Charton. O furor, o delírio, a confusão foram indescritíveis; o aplauso e a pateada deram-se as mãos – e os pés. **A peleja passou aos jornais.** “Vergonha eterna (dizia um) aos cavalheiros que cuspiram na face de uma dama!” – “Se for mister (replicava outro) daremos os nomes dos aristarcos que no saguão do teatro juraram desfeitar Mlle. Lagrua.”- “Patuleia desenfreada!” – “Fidalguice balofa!”. (ASSIS, M.L., 1874)²²

As expressões casalônica, chartônica, lagruísta referem-se aos admiradores de três atrizes e cantoras líricas que marcaram a década de 1850, no Rio de Janeiro: Anetta Casaloni Barbagliio (italiana), Demeur Charton (francesa) e Emy La Grua (italiana). O trecho, além de ilustrar a penetração das novidades estrangeiras na capital carioca, revela como o jornal servia como veículo para travar as diversas contendas culturais, ressaltando tanto o seu poder de penetração na sociedade quanto o seu vínculo com os acontecimentos da época.

Com essa ampla circulação era natural que a imprensa fosse assunto das rodas de conversa, em um jantar na casa de Lobo Neves, marido de Virgília, com quem

²¹ Quincas Borba, parágrafos 5 a 8 do capítulo CX

²² *A mão e a luva*, parágrafo III do capítulo II.

Brás Cubas tem um secreto relacionamento, este assim se reflete: “Não olhei uma só vez para ela durante o jantar; falei de política, da imprensa, do ministério, creio que falaria de teologia, se a soubesse ou se me lembrasse” (ASSIS, M.P.B.C., 1881)²³. Na intenção de esconder sua afeição, o personagem faz brotar assuntos variados e entre esses, a imprensa assemelha-se em importância a política e ao ministério, o que sugere o quanto os assuntos que circulavam nas folhas públicas tinham grande recepção.

Não só leitores e proprietários de jornais ilustram as páginas dos romances machadianos, muitos personagens são colaboradores. Brás Cubas aventura-se como escritor quando recluso, logo após a morte do pai e da divisão dos bens: “Escrevia política e fazia literatura. Mandava artigos e versos para as folhas públicas e cheguei a alcançar certa reputação de polemista e de poeta”(ASSIS, M.P.B.C., 1881)²⁴. Em *A mão e a luva*, Estevão também publica seus textos: “As mesmas quimeras tinha, e a mesma simplicidade de coração; só não as mostrara nos versos que imprimiu em jornais acadêmicos, os quais eram todos repassados do mais puro byronismo, moda muito do tempo.” (ASSIS, M.L.,1874)²⁵ Ou Gouveia, em *Esaú e Jacó*, que imprime seus versos em alguns jornais. Já Tristão, em *Memorial de Aires*, colabora em um jornal português: “Escrevi algum tempo num jornal de Lisboa, e dizem que não inteiramente mal”.(ASSIS, M.A.,1908)²⁶

Como pertencem à família abastada, além de figurarem como colaboradores, proprietários e leitores, os personagens muitas vezes também são notícias. Como Brás Cubas pelo lançamento do seu Emplasto Brás Cubas, ou Natividade, em *Esaú e Jacó*, que “era nomeada nas gazetas” (ASSIS, E.J., 1904)²⁷, ou na mesma obra, quando o pai de Flora é recomendado ao governo: “A mãe veio acordá-la, às dez da manhã, chamando-lhe dorminhoca, e ali mesmo na cama, lhe leu uma folha da manhã que recomendava o marido ao governo.” (ASSIS, E.J., 1904)²⁸

A divulgação de tantos acontecimentos em folhas diárias torna o suporte um repositório de memória:

Na secretária, ao pé deste, havia um maço de coisas que serviam, um maço pequeno; a grande maioria era a dos destroços inúteis. Não é isso mesmo a imagem do passado? Luís Garcia desdobrava às vezes um jornal, avaramente guardado havia anos; duas cruces ou alguns traços indicavam o trecho que nesse tempo lhe chamara atenção. Relia-o agora; buscava o

²³ Memórias Póstumas de Brás Cubas, parágrafo XXXII do capítulo LXIII.

²⁴ Memórias Póstumas de Brás Cubas, parágrafo II do capítulo XLVII.

²⁵ A mão e a luva, parágrafo VII do capítulo II.

²⁶ Memorial de Aires, parágrafo XIII do dia 4 de agosto de 1888.

²⁷ Esaú e Jacó, parágrafo VI do capítulo VI.

²⁸ Esaú e Jacó, parágrafo XVI do capítulo LXXXIII.

motivo da reserva e sorria. A impressão que comunicara algum interesse ao escrito desaparecera de todo; o escrito era um esqueleto. (ASSIS, I.G, 1878)²⁹

O jornal aqui é tido como um destroço inútil, sublinhado, na época de sua leitura, por Luís Garcia. Essa fossilização do suporte deve-se ao interesse momentâneo pelas notícias do jornal, por isso o narrador perguntar se a imagem do passado é um destroço inútil.

A resposta a esse narrador pode ser dada pelo personagem Manduca, em *D. Casmurro*, que para responder ao amigo Bentinho sobre a guerra da Criméia, faz pesquisa nos jornais: “Enquanto espera, relê jornais e toma notas. Mas também, apenas recebe os seus papéis, atira-se a lê-los, e começa logo a escrever a resposta” (ASSIS, D.C. 1899)³⁰. A pesquisa nos jornais para obter informações e anotá-las além de revelar o suporte como um depósito de informações detalhadas sobre os acontecimentos, demonstra já um personagem que usava as fontes primárias para fazer suas pesquisas. Como complementação, vale citar a descrição do gabinete de trabalho do personagem Teófilo no romance *Quincas Borba*: “Tudo ali respirava atenção, cuidado, trabalho assíduo, meticoloso e útil. Da parede, em ganchos, pendiam os jornais da semana, que eram depois de tirados, guardados e finalmente encadernados semestralmente, para consultas.” (ASSIS, Q.B. 1904)³¹. Ciente da importância dos periódicos para a pesquisa, já os guardava para fins de consulta, pioneiro, por mais que fictício, nos estudos da circulação.

Letras finais

Ao considerar os anos de produção do autor para analisar as imagens de leitura de jornal percebe-se que o suporte é bem mais presente nas últimas obras. A tabela abaixo relaciona a quantidade de cenas de leitura de jornais a cada um dos nove romances³² do autor e ao ano de publicação:

²⁹ Iaiá Garcia, parágrafo XVI do capítulo X.

³⁰ D. Casmurro, parágrafo IX do capítulo XC.

³¹ Quincas Borba, parágrafo X do capítulo CLXXV.

³² Desses nove romances, os quatro primeiros foram publicados inicialmente em folhetins e os três últimos apenas em livro. O romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi publicado em 1880, de modo seriado na Revista Brasileira e no ano seguinte ganhou edição em livro. O mesmo ocorreu com seu sucessor, *Quincas Borba*, publicado em folhetins no extenso período de 16 de junho de 1886 a 15 de setembro de 1891 em A Estação e em 1892 foi editado em livro. Nessa tabela foi considerada, em se tratando de *Quincas Borba*, essa última publicação, visto que o autor alertou haver diferenças, poucas, mas significativas, entre o texto que saiu nos periódicos e o que foi publicado em livro.

Romance	Ano de publicação	Cenas de leitura de jornais
Ressurreição	1872	2
A mão e a luva	1874	3
Helena	1876	3
Iaiá Garcia	1878	3
Memórias Póstumas de Brás Cubas	1881	14
Quincas Borba	1892	27
Dom Casmurro	1899	8
Esaú e Jacó	1904	20
Memorial de Aires	1908	11

Essa discrepância na quantidade de cenas não parece ser fruto da ação narrativa, isto porque a história de *Quincas Borba* e de *Iaiá Garcia*, por exemplo, estão situadas no mesmo tempo e lugar, o Rio de Janeiro do final da década de 1860 e início da de 1870, mas, ao se contrastar os dois romances, há bastante disparidade na quantidade de imagens de leitura. Por outro lado, pode ser que o aumento do número dessas cenas seja resultado do tempo em que o romance foi escrito, pois nos romances iniciais a quantidade de cenas é menor. No entanto, um fator que merece ser considerado é a temática da narração: em histórias em que o enredo é centrado mais em assuntos próprios do núcleo familiar há uma diminuição na presença dos jornais, basta ver o reduzido número de vezes em que o suporte está presente no clássico *D. Casmurro*.

Esse ponto de vista ajuda a entender o porquê de *Esaú e Jacó* e *Quincas Borba* terem as maiores quantidades dessas cenas, isso porque tanto Rubião quanto Pedro e Paulo vivem as voltas com as transformações sociais de seu tempo e, obviamente, deparam-se com aquele responsável em divulgar as principais notícias de seu tempo: o jornal diário. Considerar a temática das obras justifica a pouca quantidade de imagens de leitura nos romances iniciais, visto serem histórias restritas ao ambiente familiar. O acréscimo do prisma da temática não satisfaz de todo o problema, visto o personagem Brás Cubas apresentar vários percursos pelas ruas cariocas e não ter muitas imagens de leitura de jornais, mesmo sendo o fundador de um.

Daí porque outro ponto a ser considerado, além do ano de publicação e da temática, é o foco narrativo do texto, visto que excluindo as obras iniciais, os dois

únicos romances com narrador em terceira pessoa são os que mais apresentam imagens dessas leituras, o que é perfeitamente admissível ao se atentar para o fato de que a função do suporte enquanto veículo de comunicação é publicar as notícias.

De todo modo, as folhas diárias espalham-se pelos romances machadianos das mais diferentes formas, revelando as muitas formas de circulação não só entre os estados, como também entre os países; as relações dos personagens com o suporte como leitores, proprietários, colaboradores e até mesmo notícias das matérias; além da já utilização, naquela época, do veículo como fonte de informação, como se percebe no recorte do romance *Esau e Jacó*: “É o período da infância, que passa depressa; a mocidade pula por cima da adolescência, e eles aparecem fortes e derramados, sabidos como as gazetas”.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. **Crônicas de A Semana**. São Paulo: Cultrix, 1957.

Ressurreição.
<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm01.pdf>, acesso em 08 de agosto de 2015

A mão e a luva
<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm02.pdf>, acesso em 08 de agosto de 2015

Helena.
<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm03.pdf> acesso em 08 de agosto de 2015

Iaiá Garcia.
<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm04.pdf>, acesso em 08 de agosto de 2015

Memórias Póstumas de Brás Cubas.
<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm05.pdf>, acesso em 08 de agosto de 2015

Dom Casmurro.
<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm06.pdf>, acesso em 08 de agosto de 2015

Quincas Borba
<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm07.pdf>, acesso em 08 de agosto de 2015

Esau e Jacó
<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm08.pdf>, acesso em 08 de agosto de 2015

Memorial de Aires
<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm01.pdf>, acesso em 08 de agosto de 2015.

- _____. “O Jornal e o Livro”. In:___ **Obra completa**. 5ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985, v. 3.
- BORDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. 2 ed. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo. Companhia das Letras, 1996.
- MEYER, Marlyse. **Folhetins: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MOREL, Marco. Os Primeiros Passos da Palavra Impressa. Em: MARTINS, Ana Luiza e DE
- NADAF, Yasmim Jamil. **Rodapé das miscelâneas: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX)** Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- PINA, Patrícia Kátia da Costa. **Literatura e Jornalismo no oitocentos brasileiro**. Ilhéus: EDITUS, 2002.
- SALES, Germana Maria Araújo .Folhetins: uma prática de leitura no século XIX. **Entrelaces** (UFC) v.1, p. 44-56,2007
- SANTAELLA, Lucia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Mauad, 1994.

AS INTERPRETAÇÕES DO ESPAÇO: AS VISÕES GEOGRÁFICA E ALEGÓRICA EM “O RECADO DO MORRO”

Autor: Wellington Diogo Leite Rocha

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

RESUMO: Na novela “O recado do morro”, temos a contraposição de duas ordens da realidade (plano real e plano mítico), que dialeticamente se desdobram em um espaço, ou seja, este se caracteriza como um ambiente que faz parte do espaço físico (real), mas também apresenta “referências míticas”. Naturalmente, essas oscilações de representação levam à adoção, por parte do narrador, de estratégias narrativas e formais que permitam uma espécie de mescla estilística, simétrica à realidade fugidia que se desdobra diante dos personagens. Com o objetivo de traçar uma visão panorâmica da crítica contemporânea acerca das interpretações do espaço da narrativa em foco escolhemos, nesta análise, o trabalho de Regina Zilberman intitulado “O recado do morro: uma teoria da linguagem, uma alegoria do Brasil” (2006), por tratar de uma leitura da novela que a situa como uma alegoria do Brasil na figura de Pedro Orósio. Ainda sobre a interpretação alegórica, teceremos alguns comentários acerca do texto “A crítica alegórica de *Grande Sertão*” (2007), de Maria Célia Leonel e José Segatto, que faz um panorama geral sobre os estudos da obra rosiana baseados no conceito de alegoria, sobretudo no romance rosiano, mas que também se constitui de grande utilidade para o entendimento desse viés interpretativo em “O recado do morro”. Em contraste com os dois textos mencionados anteriormente, discutiremos, em um segundo momento, a abordagem de Carlos Ribeiro em “‘O recado do morro’ e a geografia de Minas Gerais” (2007), que se constitui em uma tentativa de descrever o cenário natural, ou real, onde se desenrolam os acontecimentos da trama rosiana, com destaque para o relevo cárstico das proximidades de Cordisburgo e para a figura imponente do Morro da Garça. Para embasar teoricamente nossas análises, utilizar-nos-emos da metodologia dos estudos estético-recepcionais de Hans Robert Jauß (1921-1997), para propor uma investigação acerca do espaço em “O recado do morro” com base na leitura dos textos de recepção crítica dos autores supracitados.

Palavras-chave: Espaço. “O recado do morro”. Guimarães Rosa.

Entre algumas das constantes hermenêuticas da história recepcional de “O

recado do morro”, temos o viés da interpretação alegórica e geográfica do espaço. Nesta análise escolhemos o trabalho de Regina Zilberman intitulado “O recado do morro: uma teoria da linguagem, uma alegoria do Brasil” (2006) que se encontra dividido em duas partes, sendo a segunda de maior interesse para as nossas investigações, por tratar de uma leitura da novela que a situa como uma alegoria do Brasil na figura de Pedro Orósio. Ainda sobre a interpretação alegórica, teceremos alguns comentários acerca do texto “A crítica alegórica de *Grande Sertão*” (2007), de Maria Célia Leonel e José Segatto, que faz um panorama geral sobre os estudos da obra rosiana baseados no conceito de alegoria, sobretudo no romance rosiano, mas que se constitui de grande utilidade para o entendimento desse viés interpretativo na história recepcional de “O recado do morro”.

Em contraste com os dois textos mencionados anteriormente, discutiremos, em um segundo momento, a abordagem de Carlos Ribeiro em “‘O recado do morro’ e a geografia de Minas Gerais” (2007), que se constitui em uma tentativa de descrever o cenário natural, ou real, onde se desenrolam os acontecimentos da trama rosiana, com destaque para o relevo cárstico das proximidades de Cordisburgo e para o Morro da Garça.

Para Regina Zilberman, o caminho percorrido por Pedro Orósio pode ser entendido como a trajetória de um herói que irá sofrer uma espécie de rito de passagem. Nesse caminho, as etapas do ritual seriam desempenhadas pela sua passagem pelas sete fazendas. “A trajetória de Pedro Orósio comportaria componentes alquímicos, já que o herói se transferia do mundo sombrio, o do chumbo, de Saturno para o luminoso do Sol, da cor do ouro” (ZILBERMAN, 2006, p. 101).

Assim como foi referido em *Recado do nome* por Ana Maria Machado, Regina Zilberman explora, em sua interpretação, a correspondência do nome dos proprietários das sete fazendas com os astros que remetem aos deuses da mitologia grega. Portanto, as fazendas se constituem nos espaços míticos que Pedro Orósio deve percorrer para completar o seu “ritual” de passagem. Durante esse ritual, Pedro sofre com a ação de Ivo e seus companheiros, que, movidos pelo ódio, preparam uma cilada ao término da festa no Rosário.

Segundo Regina Zilberman, no desfecho da narrativa, quando Pedro, numa explosão total de força, derrota seus adversários, ele desloca-se do plano fictício para o alegórico. O alegórico em Pedro pode ser entendido no fato de ele ser um representante daqueles gerais, e assim como aquela terra, impressiona pela grandeza e exuberância. E

essa ligação com a terra não acontece apenas pelo fato de Pê-Boi ser um homem daqueles gerais, mas reside no próprio fato do hábito de andar descalço, como se retirasse as suas forças do próprio solo onde tinha nascido e sido criado.

Leonel e Segatto afirmam que vieram a público diversos estudos sobre a obra de Guimarães Rosa baseados no conceito de alegoria, sendo alguns desses trabalhos inovadores pela maneira como abordam o objeto literário. Porém, quando essa situação da interpretação alegórica é situada no contexto da recepção crítica de “O recado do morro”, não temos grandes avanços em relação à compreensão da narrativa. Esse fato se explica por conta da maioria dos textos tratarem a novela como uma alegoria do Brasil. Essa perspectiva encontra em Pedro uma espécie de alegoria do país ou então dos próprios gerais.

A interpretação alegórica é uma constante nos estudos sobre “O recado do morro”, no entanto, poucos avanços têm sido proporcionados por conta da maioria dos textos explorarem as mesmas questões, e contribuem, de forma mínima, para a atualização do texto literário. Dessa forma, nenhuma nova pergunta surge e acabamos por ter um caminho de interpretação que não se renova.

Quando Jauß trata do sistema de perguntas demandadas pela interpretação de uma determinada obra, este afirma que algumas respostas consideradas satisfatórias em um contexto de leitura podem já não atender às demandas atuais do público. Jauß se expressa da seguinte forma a respeito do sistema de perguntas:

Elas podem também retomar uma questão antiga visando demonstrar que uma resposta já tornada clássica não mais se revela satisfatória, que essa própria resposta fez-se novamente histórica, demandando de nós uma renovação da pergunta e de sua solução. (JAUß, 1994, p. 9)¹

Retomando a interpretação de Regina Zilberman, esta também aborda o episódio em que seo Alquiste compara a força de Pedro ao bíblico Sansão, revivendo dessa maneira o aspecto mítico presente na origem da força de Pedro. E ainda acredita que a caracterização de Pedro reproduz emblemas da representação do Brasil tais como nos seguintes versos do hino nacional: “Gigante pela própria natureza / És belo, és forte, impávido colosso”.

De acordo com Leonel e Segatto, quando um pesquisador assume uma situação

¹ O trecho original é o que segue: “Sie können aber auch an eine alte Fragestellung erinnern, um darzutun, daß eine schon klassisch gewordene Antwort nicht mehr genagt, daß sie selbst wieder historisch geworden ist und von uns eine Erneuerung von Frage und Lösung erfordert.” Cf. JAUß, 1994. p. 148.

particular para fixar a sua interpretação sobre determinado aspecto das relações humanas no sertão de Guimarães Rosa, a sua observação passa a conter elementos de alcance universal, no entanto, uma situação particular não pode, sem as devidas mediações, ser tomada como algo capaz de ser considerado como representação de uma totalidade genérica.

Leonel e Segatto reforçam a ideia de que a obra rosiana não deve ser lida ao pé da letra, pois o texto literário, em especial o de Guimarães Rosa, esconde em sua textura o seu verdadeiro significado, “a essência e que cabe ao crítico analisar e desvendar aquilo que não aparece na superfície da narrativa, os aspectos velados e imperceptíveis da representação” (LEONEL; SEGATTO, 2007, p. 155). Portanto, é preciso estar atento em cada detalhe durante o processo de leitura do texto rosiano, e em nosso caso, na leitura de “O recado do morro”, que, a cada novo trecho, pode levar o leitor a uma nova sensibilidade e a diferentes horizontes de leitura, por conta de uma pluralidade de interpretações.

Jauß afirma que, num contexto de leitura de uma obra, os leitores contemporâneos ou os posteriores, ao receberem um texto, pode-se revelar um hiato quanto à *poiesis*², pois um autor não pode predeterminar a recepção de sua obra, ou seja, as interpretações que passam a existir podem ultrapassar o horizonte de origem da obra, por conta da multiplicidade de significados gerados a partir de então.

Para Regina Zilberman, Pedro só compreende o recado pelo fato de este ser uma espécie de filho da terra, habitante do sertão, no entanto, comenta o fato de outros personagens não estarem preparados para os sinais mandados pela natureza, entre eles frei Sinfrão e seo Alquiste. A respeito desses dois personagens é levantada a questão de que, apesar de representarem a figura do religioso e do cientista, respectivamente, e poderem também encenar a figura do estrangeiro que ocupa as terras e desejar dominar, não constituem perigo para o enxadeiro.

Em contrapartida à percepção do recado por parte de seo Alquiste no início da narrativa, Regina Zilberman se contradiz, ao afirmar que o estrangeiro reconhece na canção de Laudelim correlações épicas que fariam de Pedro Orósio o herói do texto. Na verdade desde o início da narrativa, quando o recado é pronunciado ainda por Gorgulho,

² Para Jauß podemos compreender a *poiesis* “no sentido aristotélico da ‘faculdade poética’, o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos, que Agostinho ainda reservava a Deus e que, desde o Renascimento, foi cada vez mais reivindicada como distintivo do artista autônomo”. Cf. JAUß, 1979, p. 79-80. O trecho original é o que segue: “im aristotelischen Sinn des ‘poietischen Könnens’ verstanden, jenen Genuß am selbst hervorgebrachten Werk, den Augustin noch Gott vorbehielt und der dann seit der Renaissance mehr und mehr als Merkmal autonomen Künstlertums beansprucht wurde.” Cf. JAUß, 1997, p. 87.

é que seo Alquiste reconhece na vibração das palavras que os dizeres daquele sujeito carregam algo de importante, mesmo que ainda não soubesse com exatidão do que se tratava.

— “*Vad? Fara? Fan?*” — e seo Alquiste se levantava. — “Hom’ êst’ diz xôiz’ imm’portant!” — êle falou, brumbrum. Só se pelo acalor de voz do Gorgulho êle presentia. E até se esqueceu, no afã, deu apressadas frases ao Gorgulho, naquela língua sem as possibilidades. O Gorgulho meio se arregalou, e defastou um passo. Mas se via que algum entendimento, como que de palpite, esteve correndo entre êle e o estranho: porque êle ao de leve sorriu, e foi a única vez que mostrou um sorriso, naquele dia. (ROSA, 1956, v. 2, p. 407)³

Outra indicação que merece destaque no texto de Regina Zilberman é o fato da semelhança do destino de Pedro com o de Jesus, o fato de morrer à traição. Em seguida é feita a afirmação de que Pedro, ao compreender o recado do morro, passa então para o paradigma de Moisés, porque agora seria o responsável por conduzir o povo à “Terra Prometida”, que neste caso seriam os Gerais. Na leitura de Regina Zilberman, portanto, Pedro também seria uma espécie de alegoria de um herói fundador, “designando um Moisés para o Brasil nascente, cuja autenticidade situa-se (sic) não na cidade, que Orósio rejeita, mas nas áreas mais ocidentais do território, para onde aponta seu futuro” (ZILBERMAN, 2006, p. 105).

De acordo com Leonel e Segatto, dependendo do ponto de vista e pela metodologia teórica adotada pelo crítico, este pode correr o risco de ter em sua abordagem um apagamento de determinados componentes da obra e que constituem o fulcro de outras linhas de pesquisa em que se apoiam a crítica rosiana como a estrutura, os gêneros entre outros. Portanto, podemos inferir que a persistência do viés alegórico na interpretação de “O recado do morro” acaba por não privilegiar outros aspectos da narrativa que também seriam de grande relevância para os estudos críticos.

Não podemos desmerecer a interpretação alegórica na leitura da novela “O recado do morro”, porém a grande incidência de trabalhos que analisam sob esse viés os mesmos aspectos acaba por não renovar os estudos de Guimarães Rosa ao não lançarem nenhuma nova pergunta e se constituírem apenas como “imitação servil” nas palavras de Jauß.

É importante afirmar que os estudos dessa constante hermenêutica merecem crédito, mesmo que passíveis de serem questionados. Leonel e Segatto fazem as

³ Grifos do autor.

seguintes considerações ao final de seu artigo a respeito dos trabalhos de interpretação alegórica:

Por esse motivo, despertam a reflexão e suscitam, por sua complexidade e posição claramente assumida, polêmicas e controvérsias acaloradas e “paixões” múltiplas, devendo ser discutidas com serenidade, procurando-se estar à altura do nível que têm. Isso não implica que não se possa questionar a validade de algumas das teses por eles defendidas. (LEONEL; SEGATTO, 2007, p. 155-156)

Portanto, esse viés interpretativo se constitui de suma importância para o entendimento da história recepional de “O recado do morro”, mas na medida em que o foco investigativo permanece o mesmo, pouco se contribui para renovar os estudos da narrativa em questão.

Procurando mostrar um novo panorama ou uma nova possibilidade nos estudos sobre o espaço da narrativa, especificamente tentando articular a geografia de Minas Gerais com a literatura rosiana, Carlos Ribeiro procura oferecer aos leitores um detalhamento do ambiente da novela que não se constitui apenas como um simples “cenário”, mas que ganha *status* de personagem.

Inicialmente o professor Carlos Ribeiro destaca a formação de uma paisagem de relevo cárstico, como é nomeada pelos geomorfólogos, que se caracteriza pela corrosão das rochas e acarreta em formações físicas como cavernas, grutas, rios subterrâneos e outras espécies de formações rochosas. Vale chamar a atenção sobre a menção de pinturas rupestres nessas formações rochosas presentes no âmbito da narrativa e também sobre a ocorrência de personagens (Gorgulho) que habitam essas grutas e cavernas, descritas em linguagem poético-científica por Guimarães Rosa:

Nos rochedos, os bugres rabiscaram movidas figuras e letras, e sus se foram. Pelas abas das serras, quantidades de cavernas — do teto de umas poreja, sôlta do tempo, a agüinha estilando salôbra, minando sem-fim num gotêjo, que vira pedra no ar, se endurece e dependura, por tôda a vida, que nem renda de torrõesinhos de amêndoa ou fios de estadal, de cêra-benta, cêra santa, e grossas lágrimas de espermacete; enquanto do chão sobem outras, como crescidos dentes, como que aquelas sejam goelas da terra, com bôca para morder. Criptas onde o ar tem corpo de idade e a água forma pele muito fria, e a escuridão se pega como uma coisa. Ou lapinhas cheias de morcêgos, que juntos chamam, guincham, porfiam. (ROSA, 1956, v. 2, p. 389).

A linguagem técnica e científica utilizada por Guimarães Rosa é destacada por

Carlos Ribeiro como no uso das expressões “proto”, “espéleo” e “paléo”⁴, que se referem a uma fauna já extinta e cujos fósseis foram encontrados nas grutas da região de Cordisburgo. Esse cuidado rosiano de escrita de caráter científico contrasta com o saber “popular” do autor de *Corpo de baile* porque ao nomear algumas das espécies presentes na flora do sertão mineiro são usados registros usuais para plantas como “amorzinho-sêco,” “pé-de-perdiz”, “joão-da-costa” ao invés de nomenclaturas científicas.

Retomando o comentário sobre o terreno cárstico da narrativa temos a explanação do professor da PUC Minas sobre duas formas possíveis de classificação desse relevo: exocarste e endocarste. Exocarste são as formas de relevo superficial, tais como sulcos horizontais e verticais como, por exemplo, os lapiás; depressões fechadas (com ou sem água), dolinas, uvalas e poliés. E ainda maciços, vales cegos, cânions entre outros. O endocarste corresponde às formas subterrâneas, ou seja, são as cavernas com os seus espeleotemas: estalactites, estalagmites, cortinas, entre outros, em formatos que lembram animais e vários objetos. Carlos Ribeiro ainda chama a atenção para uma terceira forma considerada por alguns autores, o epicarste, formado no contato da rocha com o solo.

Após a apresentação e detalhamento do relevo cárstico que Guimarães Rosa utilizou na ambientação do espaço da narrativa “O recado do morro”, o professor Carlos Ribeiro direciona sua investigação para a figura do Morro da Garça, que na novela rosiana desempenha papel fundamental para o desenrolar da trama. Nesse estudo existe uma ressalva já que se utilizaram documentos cartográficos e registro fotográfico na descrição do Morro da Garça que é assim descrito por Carlos Ribeiro:

Trata-se de um morro de topo aplainado com altitude de cerca de 920 metros, elaborado por processo erosivo areolar, com o predomínio de escoamento hídrico subsuperficial ou superficial e cuja preservação deve-se à sua posição mais afastada dos principais cursos de águas regionais. Ele destaca-se, solitário, por elevar-se acima de duas superfícies: uma ondulada em depressão e outra tabular aplainada, com altitudes entre 580 e 680 metros. (RIBEIRO, 2007, p. 127)

O Morro da Garça embora constituído de rochas mais antigas é também constituído de formas residuais, menos extensas, e por isso é tido como morro isolado

⁴ O uso dessas expressões por Guimarães Rosa são referências aos trabalhos paleontológicos e espeleológicos desenvolvidos por Peter Lund no espaço mineiro no século XIX e que podem ser encontrados em *Coletânea Peter Wilhelm Lund* (1930). Essas correlações com o trabalho do naturalista dinamarquês não são apontadas diretamente por Carlos Ribeiro, mas em minha dissertação, que se encontra em fase de elaboração, abordo essa questão.

como nas explicações de Carlos Ribeiro. Isolamento, como vimos, que contribui para que ele se destaque imponente e esteja “presente” em grande parte do trajeto da expedição liderada por Pedro Orósio.

Por fim temos uma rápida abordagem sobre os “gerais”, expressão geralmente usada de forma correlata com campos, sertão ou chapada. Os “gerais” são a terra natal de Pedro Orósio e são caracterizadas como terras de “planaltos de superfície aplainada, superfície estrutural, delimitada por fortes rupturas. Quando a camada superficial é mais resistente, forma-se uma borda saliente” (RIBEIRO, 2007, p. 130). Na narrativa essa paisagem característica da região é descrita pelo narrador da seguinte maneira por meio das lembranças de Pedro:

Agora, vez, era que podia ter saudade de lá, saudade firme. Do chapadão — de onde tudo se enxerga. Do chapadão, com desprumo de duras ladeiras repentinas, onde a areia se cimenta: a grava do areal rosado, fazendo pururuca debaixo dos cascos dos cavalos e da sola crua das alpercatas. Ou aquela areia branca, por baixo da areia amarela, por baixo da areia rosa, por baixo da areia vermelha — sarapintada de areia verde: aquilo, sim, era ter saudade! (ROSA, 1956, v. 2, p. 458-459)

Vimos nesta análise trabalhos de diferentes naturezas, mas que versavam sobre interpretações do espaço, geográfica e alegórica, no intuito de compreender os mecanismos que envolvem a ficção rosiana. Apesar de termos afirmado que o viés de interpretação alegórica não lançou ao público nenhuma nova pergunta nos estudos recentes sobre “O recado do morro”, não podemos preterir ou desmerecer sua contribuição para a história recepcional da novela como dissemos em momento anterior.

Acerca do trabalho de Carlos Ribeiro podemos asseverar que sua abordagem é relevante porque ao englobar um campo do conhecimento diferente do literário, no caso o geográfico, procura refletir sobre a formação das paisagens “reais” que inspiraram o escritor mineiro na composição de um espaço com a mescla do real e do mítico, o sertão rosiano. Dessa forma, acaba por reviver as viagens que Guimarães Rosa fez pelo sertão mineiro, em que acompanhado de sua caderneta, tomava nota do que observava e, com rigor científico e poético, soube recriar esses espaços. Algumas anotações dessas cadernetas das viagens podem ser encontradas parcialmente em *A boiada* (2011).

Referências

JAUß, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63-82.

_____. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78 p.

_____. *Literaturgeschichte als Provokation*. 10. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp, 1994. 251 p.

_____. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 2. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp, 1997. 876 p.

LEONEL, Maria Célia de Moraes; SEGATTO, José Antônio. A crítica alegórica de *Grande Sertão. Itinerários*, Araraquara, v. 25, p. 141-157, 2007.

RIBEIRO, Carlos Magno. “O recado do morro” e a geografia de Minas Gerais. *Caderno de Geografia*, Belo Horizonte, v. 17, n. 28, p. 121-140, 1º sem. 2007.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 2 v.

_____. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. 240 p.

ZILBERMAN, Regina. “O recado do morro”: uma teoria da linguagem, uma alegoria do Brasil. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 12, p. 93-106, 2006.