



# RE-UNIR REVISTA

do Centro de Estudos da Linguagem  
da Fundação Universidade Federal de Rondônia

Estudos Literários

v4|n2

2017

ISSN  
2594-4916

# **Centro de Estudos da Linguagem**



**Vol. 4, nº 2**

**Estudos Literários**

## EXPEDIENTE

### Editora Responsável

Natália Cristine Prado

### Editor Adjunto

Lucas Martins Gama Khalil

### Equipe Editorial

Geane Valesca da Cunha Klein  
José Eduardo Martins de Barros Melo  
Lou-Ann Kleppa  
Maria de Fátima Oliveira Molina  
Sonia Maria Gomes Sampaio

### Equipe Técnica

Pedro Ivo Silveira Andretta

### Capa

Karin Rosenbaum

### Editoração Final

Lucas Martins Gama Khalil  
Natália Cristine Prado  
Pedro Ivo Silveira Andretta

### Conselho Editorial

Alina Villalva (Universidade de Lisboa)  
Ana Maria G. Cavalcanti Aguilar (UNIR)  
Angela Derlise Stübe (UFFS)  
Angelica Rodrigues (UNESP)  
Anna Flora Brunelli (UNESP)  
Aracy Alves Martins (UFMG)  
Ariel Novodvorski (UFU)  
Camila da Silva Alavarce (UFU)  
Carlos Piovezani (UFSCAR)  
Cibele Naidhig de Souza (UFERSA)  
Claudiana Narzetti (UEA)  
Cleudemar Alves Fernandes (UFU)  
Cristina Martins Fargetti (UNESP)  
Élcio Aloísio Fragoso (UNIR)  
Enivalda Nunes Freitas e Souza (UFU)  
Geane Valesca da Cunha Klein (UNIR)  
Gladis Massini-Cagliari (UNESP)  
Grenissa Bonvino Stafuzza (UFG)  
Heloisa Mara Mendes (UFU)

José Eduardo M. de Barros Melo (UNIR)

José Magalhães (UFU)

Kelly Priscila Loddo Cezar (UFPR)

Lilian Reichert Coelho (UNIR)

Lou-Ann Kleppa (UNIR)

Lucas Martins Gama Khalil (UNIR)

Luisa Helena Finotti (UFU)

Luiz Carlos Cagliari (UNESP)

Luiz Carlos Schwindt (UFRGS)

Maíra Sueco Maegava Córdula (UFTM)

Marcela Ortiz Pagoto de Souza (IFSP)

Márcia Helena S. G. Rostas (IFSUL)

Maria Aparecida Oliveira (UFAC)

Maria de Fátima Oliveira Molina (UNIR)

Maria do Socorro D. Loura Jorrin (UNIR)

Marian Oliveira (UESB)

Maridelma Laperuta-Martins (UNIOESTE)

Marília Lima Pimentel Cotinguiba (UNIR)

Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

Milenne Biasotto (UFGD)

Natália Cristine Prado (UNIR)

Niguelme Cardoso Arruda (IFSC)

Rosana Nunes Alencar (UNIR)

Sonia Maria Gomes Sampaio (UNIR)

Suzana Maria Lucas Santos (UFMA)

Talita de Cássia Marine (UFU)

Vera Pacheco (UESB)

Vitor Cei Santos (UNIR)

Welisson Marques (IFTM)

### Pareceristas *ad hoc*

André Pelinser

Bruno Silva de Oliveira

Cristiane Passafaro Guzzi

Gracinéa Imaculada Oliveira

Iza Reis Gomes Ortiz

Jacob dos Santos Biziak

Letícia Malloy

Lilian Lima Maciel

Lilliân Alves Borges

Sarah Forte

RE-UNIR – Revista do Centro de Estudos da Linguagem da Fundação Universidade Federal de Rondônia. v. 4 (2017), n. 2. Porto Velho-RO. Periodicidade: Anual

Centro de Estudos da Linguagem - CEL  
Sala 104. Bloco 4A - Prédio das Pró-Reitorias  
Campus - BR 364, Km 9,5  
CEP: 76801-059 - Porto Velho - RO

Publicada em meio eletrônico:  
<http://www.periodicos.unir.br/index.php/RE-UNIR/index>

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	4
<i>Sonia Maria Gomes Sampaio, Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina</i>	
<b>ENTREVISTA</b>	
Anotando ideias, roubando conversas: entrevista com Natalia Borges Polesso	7
<i>Vitor Cei</i>	
<b>ARTIGOS</b>	
Um encontro de águas: Woolf, Bishop e Regina Melo	14
<i>Maria Aparecida de Oliveira</i>	
Parintins, entre a capital e a selva, a cidade flutuante	29
<i>Karina Marques</i>	
Tecido narrativo em <i>O inferno é aqui mesmo</i> , de Luiz Vilela	49
<i>Marcos Rogério Heck Dorneles</i>	
O mal do exílio em <i>Cinzas do Norte</i> , de Milton Hatoum	66
<i>Maria Cristina Ferreira dos Santos</i>	
O sonho como figuração fantástica em Théophile Gautier	81
<i>Amanda da Silveira Assenza Fratucci</i>	
Do texto à tela. O Delfim: de Cardoso Pires a Fernando Lopes	99
<i>Fernanda de Aquino Araújo Monteiro</i>	
A relação sujeito-espaço na obra de Luiz Ruffato	113
<i>Rodrigo Silva Cerqueira</i>	
A poesia oral infantil brasileira e o cancionero popular português	128
<i>Ricardo Mendes Mattos</i>	

## Apresentação

Sonia Maria Gomes Sampaio<sup>1</sup>

Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina<sup>2</sup>

Os textos aqui reunidos caracterizam-se pela diversidade de olhares que revelam o ato criativo da atividade literária. As reflexões propostas pelos artigos captam as diferentes formas do fazer artístico da palavra, seja na projeção do político e do geográfico na construção espacial do romance, na mobilização dos elementos que compõem o tecido narrativo, nas configurações dos deslocamentos físicos e psicológicos dos personagens ou, ainda, nas influências da palavra rimada e cantada da poesia infantil ou mesmo nas relações oníricas e cinematográficas. Reunir essas produções reitera a percepção das diferentes formas de representar o fazer literário, materializadas por meio das análises apresentadas neste volume. Assim, promover o registro dessas perspectivas de abordagens é uma forma de colocar em cena a experiência estética, por meio de uma produtiva discussão em torno dos estudos literários e suas relações com os diferentes campos e objetos de estudo. Some-se a isso a oportunidade de conhecermos e dialogarmos com autores dos mais distintos lugares e com as mais variadas temáticas e abordagens.

Inaugurando a ala de literatura temos a entrevista feita pelo Prof. Dr. Vitor Cei Santos e alunas do curso de Letras Português da UNIR com a multipremiada escritora gaúcha Natália Borges Polezzo, que, a partir do ano de 2013, foi ganhadora, com a coletânea de contos *Recortes para álbum de fotografias sem gente*, do Prêmio Açorianos 2013 na categoria contos e com o livro de contos *Amora*, publicado em 2015, venceu os prêmios AGES - Livro do Ano, Açorianos de Literatura na categoria contos 2016, 1º lugar no Prêmio Jabuti categoria contos e crônicas, além do prêmio Jabuti Escolha do Leitor. Natália fala do seu prazer em escrever, da esperança na Literatura Brasileira e diz acreditar em novos escritores que vão em busca da autopublicação com o advento da

---

<sup>1</sup> Doutora em Educação Escolar (UNESP). Professora da Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR). E-mail: soniagomesampaio@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutora em Letras (UNESP). Professora da Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR). E-mail: fatimamolina@unir.br.

internet, no protagonismo feminino e espera ouvir novas vozes no contexto da Literatura Brasileira no Brasil e no exterior.

O texto que abre a seção de artigos evidencia olhares distintos sobre a Amazônia e a Amazônia em cada um de nós e intitula-se “Um encontro de águas: Woolf, Bishop e Regina Melo”, da autora Maria Aparecida de Oliveira, que nos prestigia com uma análise sobre os pressupostos da crítica ecofeminista e as representações da Amazônia presentes em três escritoras diferentes: Virginia Woolf, Elizabeth Bishop e Regina Melo, observando como cada uma delas lida com o espaço geográfico, as questões de opressão, dominação e a inserção da mulher para uma sociedade mais sustentável em seus escritos.

Em sequência temos o texto “Parintins, entre a capital e a silva, a cidade flutuante”, em que Karina Marques propõe uma instigante análise do romance *Um pedaço de lua caía na mata* (1990), do escritor manauara Paulo Jacob. No texto, o foco é projetado para as relações espaciais que caracterizam a cidade de Parintins, com vistas a explorar a estratégia de reapropriação territorial proposta pelo autor. O político e o geográfico se sobressaem na tessitura do objeto espacial que se configura como personagem na arquitetura ficcional da obra.

As categorias narrativas ganham relevo no artigo “Tecido narrativo em O inferno é aqui mesmo, de Luiz Vilela”, proposto por Marcos Rogério Heck Dorneles. Nesse bastidor poético, onde é tecida a composição poética, as configurações do tempo, do espaço, da personagem e do narrador são convocadas a desvelar o processo de criação literária de Luiz Vilela. Nesse empreendimento, a análise de Dorneles dá visibilidade ao impasse que se instaura entre as fronteiras da verossimilhança ficcional e do registro documental presentes no tecido narrativo do romance.

No artigo “O mal do exílio em Cinzas do Norte, de Milton Hatoum”, Maria Cristina Ferreira dos Santos se vale do deslocamento físico e psicológico para analisar as diferentes formas de exílio das personagens no romance. A atuação dos narradores é um fio que se destaca nas relações conflituosas entre as personagens na tessitura narrativa. É na condição de deslocados que a análise revela o mal do exílio que aflige todas as personagens em *Cinzas do Norte*.

O quinto texto da seção de artigos é “O sonho como figuração fantástica em Théophile Gautier”, no qual Amanda da Silveira Assenza Fratucci trata da evasão

romântica na utilização do sonho, que duplica a vida, analisando como a presença do discurso onírico e a intenção de busca de um mundo ideal contribui para a atmosfera fantástica em contos de Gautier.

“Do Texto à tela. *O Delfim*: de Cardoso Pires a Fernando Lopes”, da autora Fernanda de Aquino Araújo Monteiro, é um texto que discute a obra escrita *O Delfim* de José Cardoso Pires de 1968 e a obra adaptada para o cinema de mesmo nome de Fernando Lopes, lançada em 2002, acentuando as semelhanças e as particularidades de cada uma delas. Na análise são consideradas as críticas sobre esse antirromance policial e as teorias de adaptação de obras literárias para o cinema, entendendo que o filme pode apresentar o olhar do seu realizador e transformar os sentidos, abrindo outras possibilidades.

Finalizado em 2011, o projeto literário de Luiz Ruffato, *Inferno provisório*, é base interessante para tentar refletir sobre a relação entre sujeito e espaço em literatura e o que esse procedimento ficcional pode projetar acerca dos problemas da produção literária contemporânea. Tal discussão é proposta pelo artigo “A relação sujeito-espaço na obra de Luiz Ruffato”, de Rodrigo da Silva Cerqueira.

Por fim, poesia e ludicidade dão o tom à análise que Ricardo Mendes Mattos nos traz em “A poesia oral infantil brasileira e o cancionero popular português”. Por meio da palavra rimada, cantada e dançada o autor põe em cena a influência do cancionero popular português sobre a poesia oral infantil brasileira. Para tanto, a forma poética dos versos ganha visibilidade na mensuração dessa influência lusitana na magia que compõe parte do universo sonoro infantil.

Portanto, este número da *RE-UNIR* oferece aos leitores textos que apresentam pesquisas realizados sob variadas perspectivas dos estudos literários e escritos por estudiosos de várias partes do Brasil. Assim, agradecendo a todos aqueles que estão envolvidos nos vários processos prévios à publicação desta edição, desejamos uma boa e produtiva leitura!

## Anotando ideias, roubando conversas: entrevista com Natalia Borges Polesso

*Annotating ideas, stealing conversations: interview with Natalia Borges Polesso*

Vitor Ceil<sup>1</sup>

**Resumo:** Natalia Borges Polesso tem se destacado no cenário da literatura brasileira contemporânea. Em entrevista concedida ao coordenador do projeto de extensão “Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas”, que consiste em mapeamento da literatura brasileira do início do século XXI a partir da perspectiva dos próprios escritores, Polesso discorre sobre seu processo de escrita criativa, avalia a recepção de sua obra e reflete tanto sobre aspectos relativos à literatura brasileira quanto sobre a possibilidade de protagonismo feminino oferecido pela internet.

**Palavras-chave:** Natalia Borges Polesso; Literatura brasileira contemporânea; Homoerotismo feminino.

**Abstract:** Natalia Borges Polesso has stood out in the contemporary Brazilian literature scene. In an interview granted to the coordinator of the extension project “News from Current Brazilian Literature: Interviews”, which consists of a mapping of Brazilian Literature of the beginning of the 21st century from the perspective of the writers themselves, Polesso gives her account on her own creative writing process, assesses the reception of her work, and reflects upon aspects pertaining to Brazilian literature as well as upon the possibility of feminine protagonism offered by the internet.

**Keywords:** Natalia Borges Polesso; Contemporary Brazilian literature; Female homoeroticism.

### Introdução

Natalia Borges Polesso nasceu em 1981, em Bento Gonçalves, na Serra Gaúcha. Em janeiro deste ano concluiu o doutorado em Teoria da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, com a tese *Literatura e cidade: cartografias metafóricas e memória insolúvel de Porto Alegre (1897-2013)*. Fez doutorado-sanduiche na Université Sorbonne - Paris IV e concluiu o Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade na Universidade de Caxias do Sul, com dissertação sobre os contos de Tânia Jamardo Faillace.

Escritora multipremiada, Natalia Borges Polesso estreou em livro em 2013, com a coletânea de contos *Recortes para álbum de fotografias sem gente* (editora Modelo de Nuvem), obra vencedora do Prêmio Açorianos 2013 na categoria contos. O livro seguinte, *Coração à corda*, publicado pela editora Patuá, reúne poemas escritos entre

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Literários (UFMG). Professor da Universidade Federal de Rondônia e líder do grupo de pesquisa Ética, Estética e Filosofia da Literatura (UNIR/CNPq). E-mail: vitorcei@gmail.com.



2013 e 2014. O livro de contos *Amora* (Não Editora), também publicado em 2015, foi vencedor dos prêmios AGES - livro do ano, Açorianos de Literatura na categoria contos 2016, 1º lugar no Prêmio Jabuti categoria contos e crônicas, além do prêmio Jabuti Escolha do Leitor.

Em 2017, Polesso tornou-se destaque internacional. O livro *Amora* foi traduzido para o espanhol por Julia Tomasini e publicado na Argentina, no Uruguai e no Chile, pela editora independente Odelia, sediada em Buenos Aires. E a escritora foi incluída na lista “Bogotá39-2017”, que reúne os 39 melhores escritores de ficção da América Latina com menos de 40 anos. Uma antologia será publicada em janeiro de 2018 por editoras de vários países.

Em entrevista exclusiva concedida em maio de 2016 (com exceção da última pergunta, respondida em dezembro de 2016), Polesso confessa que está sempre anotando ideias e roubando conversas; revela-se esperançosa com a literatura feita hoje no Brasil; reflete sobre os principais desafios para a edição de novos escritores; defende que as possibilidades de edição se ampliaram significativamente; comemora a internacionalização da literatura brasileira; comenta sobre a possibilidade de protagonismo feminino oferecido pela internet e avalia a importância da emergência de novos discursos e vozes. Confira a entrevista, que contou com a participação das discentes Claudete Gomes Rodrigues, Helen Lopes Ribeiro, Lurriene Luana Batista Gutierrez e Rita Ferreira Maciel, do curso de Letras-Português da Universidade Federal de Rondônia.

**Cada escritora possui um *modus operandi*, por assim dizer... Comente sobre o seu processo criativo. Houve um momento inaugural ou o caminho se fez gradualmente? Em que momento da vida você se percebeu uma escritora de verdade?**

Eu sempre gostei de escrever. Tenho coleções de cadernos e folhas soltas com histórias, poemas, tentativas de alguma coisa. Tenho também arquivos virtuais iniciados em 1998, nos quais não mexo. Então, escrever para mim sempre foi uma ação presente. Gosto de escrever pela manhã. Mas isso nem sempre é possível. Sou professora de inglês e doutoranda em teoria da literatura, e ser essas coisas consome

muito do meu tempo. Mas se eu puder escolher, gosto de escrever de manhã. De toda forma, escrevo sempre, estou sempre anotando ideias, roubando conversas. Já disse em outra entrevista, acho que a escrita começa de verdade na escuta das coisas, das pessoas, do mundo. Então, eu me percebo como escritora desde muito tempo. Agora, ser escritora no mundo, ser legitimada por um sistema, reconhecida por pares, ter meu trabalho lido, isso é muito diferente de se sentir ou se perceber escritora “de verdade”.

**Você vê traços em comum entre a tradução (como você a pratica) e a escrita autoral?**

Eu não traduzo mais. O que me deixa muito triste. Estou distante da prática de tradução no momento. Mas sim, dá pra ver algo em comum, porque é sempre uma escolha léxica subjetiva.

**O que você acha dos escritores brasileiros contemporâneos? Ou, afastando a pergunta de nomes específicos, para pensar a literatura brasileira atual como um todo: o que você vê?**

Vejo um movimento fantástico. Vejo cada vez mais editoras (sérias e não sérias) tentando suprir uma demanda de produção literária; vejo que a autopublicação está mais acessível e é uma via de combate às grandes editoras que controlam, bem ou mal, o que temos mais acesso, o que vemos mais por aí; vejo a internet como plataforma legítima do sistema literário. Enfim, vejo muita produção. No entanto, acho que ainda não somos capazes de avaliar se essa produção é de “qualidade” ou não. Com a emergência de tantas vozes, é preciso entender a relevância dessa, digamos, abertura, antes de “julgar” o que é bom ou não. Outro fator muito importante atual é a internacionalização da literatura brasileira, estamos sendo publicados e lidos fora do país, muito mais. Uma vez as pessoas só conheciam Paulo Coelho e Machado de Assis, agora, temos, por exemplo, Raduan Nassar, Lygia Fagundes Telles sendo indicados a grandes prêmios literários. Mesmo o Luiz Ruffato acaba de ganhar o prêmio Hermann Hesse na Alemanha. Isso é incrível. Em 2015, estive em Paris fazendo doutorado sanduíche (graças a uma bolsa CAPES) e participei do Salon du

Livre em que o Brasil era o país homenageado. Além disso, participei como autora da Printemps Littéraire Brésilien, evento que reúne escritores badalados e outros menos da literatura contemporânea. Veja, todos esses eventos apontam para um sistema literário crescente e relevante no cenário mundial. Fico muito esperançosa.

### **Quais os principais desafios para a edição de novos escritores no Brasil de hoje?**

Olha, é difícil dizer. Apenas posso falar de um ponto de vista. Faço parte do corpo editorial de um selo dentro de uma editora. A gente recebe muita coisa e é complicado saber o que “pode” ser publicado. É preciso ter critérios bastante específicos quanto a qualidade do texto, mas também é preciso entender sobre o posicionamento do selo na editora, da editora no mercado, enfim. Agora, por exemplo, existe uma pequena-grande editora no Brasil hoje que se chama Patuá. A Patuá é a editora de um homem só. Eduardo Lacerda, seu dono, editor, revisor, administrador, entregador, empilhador de caixas, relações públicas e psicólogo de escritor incompreendido, faz todo o serviço sozinho. Desde a leitura de originais até o lançamento, por vezes. Enfim, os desafios para a edição de novos escritores dependem de muitos fatores, sejam, de criação, mediação, do mercado, da distribuição, da recepção. Acho que o principal desafio é entender o desafio exatamente.

### **O que mudou na sua vida depois que seu livro *Recortes para álbum de fotografia sem gente* venceu o Prêmio Açorianos de 2013 na categoria contos?**

Pessoalmente, muita coisa. É bem gratificante saber que seu trabalho foi reconhecido, em alguma instância. Contudo, na época do prêmio, não saiu nenhuma resenha do *Recortes*, e me lembro de ler uma nota no jornal da capital daqui dizendo que não se podia encontrar o livro na feira do livro (risos). Incongruências do sistema. Ganhei um prêmio, mas a pequena editora pela qual eu tinha publicado não tinha muito alcance. Claro que o prêmio dá um respaldo junto à crítica, mas isso não garante leitores.

***Amora* apresenta 33 contos que tratam do homoerotismo feminino em diversas situações e fases da vida. Nesses tempos de intolerância e conservadorismo,**

### **como está sendo a recepção do livro?**

Maravilhosa. Tenho recebido muitas mensagens de leitores via e-mail ou Facebook, críticas, resenhas, o livro está sendo comentado, o que me enche de alegria.

### **Em sua dissertação de mestrado, você afirma que a produção acadêmica e cultural feminina ainda busca estabilidade, ao mesmo tempo em que se observa crescimento de grande impacto qualitativo nas redes de movimentos sociais, acadêmicos e políticos na área. Pensando nisso, o que mudou na (e para a) literatura de autoria feminina depois da internet?**

Muita coisa. As redes sociais têm essa característica: dão voz e certo poder para quem não tem nenhum nem outro. Todas as campanhas e hashtags, como Minas na história, #leiamulheres; #leiamulheresnegras, etc. alavancaram essas produções que acabam sendo mais vistas e, por consequência, mais lidas, ouvidas, compreendidas e mais estudadas academicamente. Por outro lado, não há muito como prever o impacto, digo em termos de qualidade, de todo modo, acho que isso é muito positivo. Lembro do discurso da Viola Davis no Emmy de 2015, depois de ganhar o prêmio e sendo a primeira mulher negra a ganhá-lo, ela disse que a única coisa que separava as mulheres negras das brancas era oportunidade e perguntou quantas protagonistas negras as pessoas viam na TV. Por que será que só em 2015 uma negra ganhou o Emmy de melhor atriz? Protagonismo. Uma coisa que a internet oferece é o protagonismo. É possível ter uma voz ali. Para a autoria feminina em geral, esses movimentos de apoio e de conscientização, fazem emergir discursos e vozes a serem ouvidas. Isso é importante.

### **Como você vê a recepção de sua obra?**

Não sei direito. Não sei se alguém que esteja ainda começando possa responder essa pergunta sem cair em armadilhas. Mas eu posso dizer o que espero (risos). Espero ser lida. Esta entrevista é a prova de que, com a literatura, estou chegando a lugares que jamais imaginei chegar. Isso me deixa muito feliz e lisonjeada.

### Como você define a sua obra?

Se a pergunta anterior era difícil, esta aqui se torna impossível de responder. Então, eu deixo pra crítica e/ou pra teoria, se um dia houver interesse em definir a minha produção, o que, honestamente, também não sei predizer.

**Em novembro de 2016, com o livro *Amora*, você ganhou dois Prêmios Jabuti e, pela segunda vez, o Prêmio Açorianos. Em maio daquele ano nós te perguntamos como vê a recepção de sua obra e o que mudou na sua vida após o Açorianos de 2013. O que mudou de lá pra cá?**

Bom, prêmios literários, apesar de terem júris técnicos, sempre têm um fator subjetivo da indicação. Recebi o email de uma das juradas do Jabuti, depois da premiação, dizendo que meu livro teria sido indicado na primeira fase pelos outros jurados também. Isso me deixou muito contente. Dá pra dizer que o *Amora* tem agradado (e surpreendido!) muita gente e eu fico extremamente feliz com isso. O primeiro Açorianos, lá em 2013, me deu ânimo para continuar, agora os Jabutis (Contos e Crônicas e Escolha do Leitor) e mais uma vez o Açorianos, pessoalmente, renovam a minha esperança e força na escrita. Sobre suas reverberações, acho que é cedo para avaliar, mas tenho boas expectativas. O *Amora* vai para a segunda edição agora no fim do ano, ou seja, já estava indo bem em termos de distribuição e alcance. Então, com a visibilidade que os prêmios oportunizam, creio que ele possa ir mais longe, tocar mais pessoas. Espero ao menos.

### REFERÊNCIAS

- POLESSO, Natalia Borges. *Literatura e cidade: cartografias metafóricas e memória insolúvel de Porto Alegre (1897-2013)*. 234 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017a.
- \_\_\_\_\_. *Amora*. Trad. Julia Tomasini. Buenos Aires: Odelia, 2017b.
- \_\_\_\_\_. *Amora*. Porto Alegre: Não Editora, 2015a.
- \_\_\_\_\_. *Coração à corda*. São Paulo: Patuá, 2015b.
- \_\_\_\_\_. *Recortes para álbum de fotografias sem gente*. Caxias do Sul: Modelo de

Nuvem, 2013.

\_\_\_\_\_. *As relações de poder e o espaço urbano como região nos contos de Tania Jamardo Faillace*. 101 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade). Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2011.

Recebido em: 04/07/2017

Aceito em: 23/08/2017

## Um encontro de águas: Woolf, Bishop e Regina Melo

*A meeting of waters: Woolf, Bishop and Regina Melo*

Maria Aparecida de Oliveira<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é analisar a representação da Amazônia na obra de três escritoras: Virginia Woolf, em *The Voyage Out*, Elizabeth Bishop, no poema “Santarém”, e Regina Melo, no romance *Ykamiabas – Filhas da lua, mulheres da Terra*. Pretende-se entender como ocorre tal processo de criação desse espaço, agora literário, conectando-o ao ecofeminismo, de Karen Warren e às concepções de Edward W. Said. O conceito de ecofeminismo utilizado está baseado no ensaio de Karen Warren (1987), “Feminism and Ecology: making connections”, e em seu livro *Ecofeminist Philosophy* (2000).

**Palavras-chave:** Virginia Woolf; Elizabeth Bishop; Regina Melo; Amazônia; Ecofeminismo.

**Abstract:** This article aims at analyzing the representation of Amazon in the work of three writers: Virginia Woolf in *The Voyage Out*, in the poem “Santarém” by Elizabeth Bishop and in the novel *Ykamiabas – Moon’s Daughters, Earth’s Women* by Regina Melo. It is our intention to understand how the creation process of this space, now literary, is connected to ecofeminism, Karen Warren and to the conceptions of Edward W. Said. The concept of ecofeminism is based on Karen Warren’s essay (1987) “Feminism and Ecology: making connections” and in her book *Ecofeminist Philosophy* (2000).

**Keywords:** Virginia Woolf; Elizabeth Bishop; Regina Melo; Amazônia; Ecofeminism.

### Introdução

Virginia Woolf pode ser considerada uma escritora global sob várias perspectivas, seja em *Orlando* e suas experiências ou em “Russian point of view” ou em “On not Knowing Greek”. No entanto, este artigo tem como objetivo analisar o modo como Woolf constrói sua perspectiva da América do Sul; a Santa Marina ficcionalizada não pode ser encontrada em nenhum mapa, pois é uma criação literária de Virginia Woolf, em *The Voyage Out*. O objetivo é entender as relações de Woolf com o imperialismo e o anti-imperialismo, apesar de poder se notar, em sua crítica ao Império Britânico, às vezes, a dificuldade da autora em se distanciar da sua identidade inglesa.

Por se tratar de um texto que aborda o contexto amazônico, é interessante trazer para a discussão a visão da Amazônia de Elizabeth Bishop, especialmente, em seu

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Literários (UNESP/Araraquara). Professora da Universidade Federal do Acre (UFAC). E-mail: mariaaoliv@yahoo.com.

poema “Santarém”, o qual foi produzido no momento em que ela vivia no Brasil. Assim, pretende-se compreender a criação ficcional deste lugar mítico, contrastando e justapondo em relação à escritora Regina Melo, que também dedicou sua escrita à Amazônia, particularmente, em *Ykamiabas – filhas da lua, mulheres da Terra*. Neste livro, Melo está interessada em recuperar o mito das amazonas e ao fazê-lo ela também critica o imperialismo, a sociedade patriarcal e as conexões entre o meio-ambiente e sua degradação.

Exatamente sobre essas conexões que Karen Warren (2000) discute em seu livro *Ecofeminist Philosophy: A western perspective on what it is and why it matters?*, abordando as implicações políticas, sociais, práticas e filosóficas do ecofeminismo. Enquanto o feminismo da década de 70 afirmava que o político é pessoal e o pessoal é político, Warren compreende que os assuntos ecológicos são assuntos feministas. Ela percebe que as práticas destrutivas ocidentais ocorrem dentro do contexto da sociedade patriarcal, que oprime tanto as mulheres, quanto a natureza. Contudo, é necessário pontuar que as mulheres, que também habitam nesse mesmo espaço, podem também cometer as mesmas práticas opressivas.

Em seu livro, Warren procura demonstrar de que forma o feminismo e a ecologia são projetos complementares, mutuamente solidários, em que um reforça o outro. Ela mostra que as conexões entre os dois são: históricas, conceituais, empíricas, sócio-econômicas, linguísticas, simbólicas, literárias, espirituais e religiosas, epistemológicas, políticas e, sobretudo, éticas.

Warren assume que seriam necessárias uma análise adequada e uma resolução de questões ambientais, tais como desmatamento, poluição da água, produção agrícola e agrotóxicos, e que estas questões devem estar integralmente conectadas a uma compreensão da luta das mulheres, das minorias étnicas e raciais e dos desprivilegiados em geral.

Warren tem defendido a ideia de um feminismo transformador, o qual ela explica em seis pontos: 1) O termo expande o feminismo ao tornar explícitas as interconexões entre todas as formas de opressão; 2) proporciona um espaço teórico para a diversidade da experiência das mulheres; 3) rejeita a lógica da dominação da base conceitual



patriarcal; 4) repensa o que é ser humano; 5) ressignifica as relações éticas e étnicas; 6) desafia a crítica patriarcal nas pesquisas tecnológicas em favor de tecnologias apropriadas que preservam, ao invés de destruir a Terra.

Com isso, Warren argumenta que a teoria ecofeminista, como uma alternativa para a concepção de pensamento reducionista, excludente, monolítica e fálica, tem conduzido a história da filosofia no ocidente. Para ela, tal teoria seria imprescindível no atual cenário de crises e injustiças e sua perspectiva sobre o feminismo vai além das disciplinas feminismo e ecologia para sugerir uma nova ordem que implica na mudança das concepções contemporâneas sobre o que é a natureza, o que significa ser humano e, sobretudo, o que significa ser ético em uma sociedade tão corrompida. Acima de tudo, sua teoria também mostra como todas as formas de opressão e dominação estão conectadas e nos leva a pensar sobre novas formas de lidar com as políticas contemporâneas sobre a crise ambiental.

É exatamente a partir desses pressupostos da crítica ecofeminista que analisaremos as representações da Amazônia presentes em três escritoras diferentes: Virginia Woolf, Elizabeth Bishop e Regina Melo. O objetivo é observar como cada uma delas lida com o espaço geográfico e como elas criam suas impressões do mesmo; a partir desta representação, investigaremos como ocorrem as relações geopolíticas, pensando, principalmente, nas questões de opressão e dominação.

### **Virginia Woolf e a Amazônia**

Apesar de Virginia Woolf ter viajado muito durante toda a sua vida – Turquia, Grécia, Itália e França – ela nunca esteve na América do Sul. Santa Marina, a colônia inglesa em *The Voyage Out*, é seu espaço ficcional, que não existe em nenhum mapa, mas foi inspirado em muitos livros durante seu período de pesquisa sobre a obra. O período de gestação da obra ocorreu em 1905 e ela foi publicada em 1915. Dentre as referências utilizadas por Woolf na construção da obra, constam: Hakluyt's *Collection of the Early Voyages/Travels and Discoveries of the English Nation*; Walter Raleigh's

*Discovery of the large Rich and Beautiful Empire of Guiana* e Charles Darwin's *The Voyage of the Beagle*.

Muitos críticos têm feito diversos paralelos entre *The Voyage Out* e o livro de Leonard Woolf *The Village in the Jungle*; como também, alguns destes críticos têm proposto que há semelhanças com *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad e mesmo com o livro *Oroonoko*, de Aphra Behn. Além disso, o romance está repleto de referências literárias: Terence, por exemplo, está lendo o poema *Leaves of the Grass* de Walt Whitman; Rachel está lendo *A Doll's House*, de Ibsen. Ainda há muitas referências literárias a poetas como Shelley, John Donne, Sappho, indicando questões sobre a composição do enredo.

Tais referências mostram o intenso trabalho literário e de pesquisa de Virginia Woolf para construir sua representação da América do Sul e, mais especificamente, sobre a Amazônia. Neste sentido, o romance canibal de Virginia Woolf levanta pontos fundamentais que estavam em voga no momento de criação da obra: colonialismo, imperialismo e escravidão. Em *Culture and imperialism* (1993), especialmente no capítulo em que o autor analisa as relações entre o romance *Mansfield Park* de Jane Austen e o império, Edward W. Said examina como a cultura inglesa tem lidado com as noções de terra, sua posse, imaginação e organização. Ao perceber as relações entre a Inglaterra e suas colônias, os efeitos da expansão inglesa foram profundamente marcados, mas, contudo, não podem ser facilmente delimitados. Tanto em *Mansfield Park*, quanto em *The Voyage Out*, somos levados a pensar nas relações entre o império e sua expansão e nas relações da geografia do poder.

Relações essas que estão interconectadas com uma sociedade capitalista e patriarcal, as quais foram estudadas por Woolf mais tarde em *Three Guineas*, de 1938. Nesse ensaio, Woolf questiona-se como a mulher poderia evitar a Guerra. Hoje, nos questionamos se, com um pouco mais de inserção na sociedade, a mulher poderia contribuir para a construção de uma sociedade mais sustentável. Neste sentido, o ecofeminismo seria uma ferramenta de extrema relevância, pois conecta a sociedade patriarcal e a opressão feminina, o capitalismo e suas consequências para o meio ambiente.

Essas considerações são importantíssimas ao longo do romance. Ao mesmo tempo que Virginia Woolf denuncia o imperialismo em *The Voyage Out*, ela também demonstra a impossibilidade de seu distanciamento do Império Britânico. Tal relação fica evidente na construção da personagem que é o pai da personagem principal, Rachel Vinrace, como exemplo das atuações do imperialismo - dono de um navio que transporta produtos para a Amazônia e traz borracha para a Inglaterra. Contudo, nada é mencionado sobre a exploração da borracha nesse primeiro ciclo e quais as consequências para a terra e para as pessoas aqui ali ficariam. Logo, a partir do título, percebe-se que há um grande deslocamento espacial. As personagens deixam seu território seguro para cruzar o oceano em direção ao desconhecido. A personagem principal, Rachel Vinrace, deixa seu ambiente familiar para enfrentar um ambiente político e internacional, no qual ela ainda não sabe navegar propriamente. Em sua viagem, ambas, exterior e interior, Rachel precisa da direção e da autoridade de uma mulher mais experiente, nesse caso Helen Ambrose, que será fundamental no seu processo de desenvolvimento feminino, que ocorre em plena Amazônia. Infelizmente, tal processo é interrompido, Rachel acometida por uma febre amarela, acaba sucumbindo e as outras personagens precisam seguir sem a sua presença.

O intercâmbio cultural entre os ingleses e as pessoas da vila quase não existe, em um momento em que as personagens realizaram uma viagem ao rio; uma delas, Mr. Flushing, diz que os ingleses da vila sempre fizeram essa viagem, compram um certo número de produtos dos nativos e retornam, sem qualquer dano à mente ou ao corpo:

When considered in detail by Mr. Flushing and Mrs. Ambrose the expedition proved neither dangerous nor difficult. They found also that it was not even unusual. Every year at this season English people made parties which steamed a short way up the river, landed, and looked at the native village, bought a certain number of things from the natives, and returned again without damage done to mind or body.<sup>2</sup> (WOOLF, 2009, p. 308)

---

<sup>2</sup> Ao serem questionados sobre os detalhes da viagem, Mr. Flushing e Mrs. Ambrose provaram que não era nem perigoso, nem difícil. Eles também consideravam que não era nem mesmo incomum. Todo ano nesta estação, os ingleses faziam suas festas, as quais se estendiam até acima do rio, onde eles aterrizavam e miravam os nativos da vila, compravam um certo número de coisas dos nativos e retornavam sem qualquer dano à mente ou ao corpo. (Woolf, 2009, p. 308, tradução nossa).

Em um outro momento, Woolf compara o momento presente à época da exploração dos elizabetanos e diz que houve poucas mudanças na aparência do rio. O encontro com os nativos da vila não poderia ser mais estranho; os ingleses parecem estar diante de um espetáculo, mas os indígenas lhes devolvem o olhar, mirando-os como se eles fossem o palco da diferença. Os ingleses então se sentem diminuídos, inferiorizados e querem fugir o mais rápido possível.

Nestas representações, pode-se apreender que ora a perspectiva é imperialista e não há qualquer envolvimento entre as duas culturas, ora a mesma é romantizada, tendo o outro como “exótico”, ao ponto da idealização. Sobretudo, é interessante notar que há uma colônia dentro da colônia e que o espaço do hotel que as personagens habitam, acaba sendo uma miniatura da Inglaterra. Os ingleses repetem seu caráter insular, criando uma ilha dentro da colônia, sem qualquer interferência dos habitantes da vila, que apenas aparecem em cena para servir; são mãos invisíveis que constroem o entorno, mas que desaparecem da cena, enquanto atores principais.

### **Elizabeth Bishop em Santarém**

Em 1951, Elizabeth Bishop decidiu fazer uma viagem à Terra do Fogo, com o objetivo de viajar por todo o mundo. Ela iria aproveitar a parada no Brasil para visitar sua amiga Mary S. Morse no Rio de Janeiro e decide ficar no país por vinte anos, mudando sua vida completamente. Neste momento, ela encontra Maria Carlota C. De Macedo Soares, conhecida como Lota, que a convidou para ficar e dividir seu apartamento com ela no Rio e sua casa em Petrópolis. A vida compartilhada com Lota transformou-se na biografia de Carmen L. Oliveira, *Flores Raras e Banalíssimas*, publicada em 1995. A obra foi traduzida por Neil Besner como *Rare and Commonplace flowers* em 2002 e, em 2013, transformou-se em filme, dirigido por Bruno Barreto.

Elizabeth Bishop planejou escrever um livro sobre o Brasil, que seria intitulado *Black Beans and Diamonds*. No entanto, ela voltou aos Estados Unidos e desistiu de seu plano. No Brasil, seu trabalho tem sido estudado cada vez mais. Dentre as teses

defendidas, poderíamos mencionar: *Black Beans and Diamonds: Brazil in the Work of Elizabeth Bishop*, de Regina M. Przybycien; o trabalho de Maria Lúcia M. Martins, *Duas Artes: Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop*, publicado em 2006 na Universidade Federal de Santa Catarina; *O jogo das Imagens no Universo da Criação de Elizabeth Bishop*, de Silvia Maria Guerra Anastácio, publicado na Universidade Federal do Pernambuco – um trabalho riquíssimo sobre os arquivos e manuscritos da escritora. As obras e cartas de Bishop foram traduzidas por Paulo Brito em 1993. Em 1999, houve a primeira conferência Internacional sobre a autora em Ouro Preto. Além dos livros, das incontáveis teses e dissertações, houve também uma peça, *Um porto para Elizabeth Bishop*, baseada em seus poemas, cartas e entrevistas, a qual foi apresentada no Festival de Teatro de Curitiba em 2001 e traduzida para o inglês em 2006 *A Safe Harbor for Elizabeth Bishop* e apresentada em Nova York.

Bishop viajou muito pelo Brasil. Ela comprou uma casa em Ouro Preto; visitou o Mato Grosso com Aldous Huxley, viajou para Manaus, capital do Amazonas, e também visitou e escreveu sobre Brasília. Como resultado dessas experiências, Bishop criou poemas sobre o Brasil, porém, assim como Woolf, ela leu intensamente diversas obras para compor seus poemas sobre o país. Dentre as favoritas, estão *The Voyage of the Beagle*, de Charles Darwin, *Explorations of the Highlands of Brazil* de Richard F. Burton e, também, *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freire. Seu poema “Chegada em Santos” foi inspirado no livro *Brazilian Sketches*, do poeta britânico e imperialista Rudyard Kipling, em que ele descreve sua chegada no porto brasileiro. Seguindo o estilo de Kipling, Bishop descreve os “excessos” do Brasil: muita cor, muito calor e as tempestades elétricas mais espetaculares.

O livro de poemas de Bishop sobre o Brasil é ironicamente intitulado *Questões de Viagem*, publicado em 1965. Ele contém 19 poemas e uma história. O livro está dividido em duas seções: a primeira sobre o Brasil e a segunda “Elsewhere”. A primeira parte contém 11 poemas: *Chegada em Santos*, *Brazil*, *1º de Janeiro de 1502*, “Questões de viagem”, “Manuelzinho”, “The Armadillo”, “O Ribeirinho”, “O ladrão da Babilônia”, “No vilarejo”, “Posto de Gasolina”, “Maçarico” e “Visitas a St. Elizabeth”.

“Santarém” (2012: 89) é um dos últimos poemas de Bishop, em que ela descreve o encontro de dois rios, o Tapajós e o Amazonas. Ela também descreve eventos comuns ao redor dos rios, como o trânsito de barcos e da multidão, a pressa e o caos de um simples dia na vida dessas pessoas e, ao mesmo tempo, a magia do momento:

Naquela tarde dourada eu não queria seguir viagem;  
 Queria mais que tudo era ficar um tempo  
 Ali na confluência de dois grandes rios, Tapajós, Amazonas,  
 Fluindo majestosos, silenciosos, para o leste.

De repente surgiram casas, pessoas e um monte de  
 Barcos vira-latas zanzando de um lado pro outro  
 Sob um céu de nuvens lindas, iluminadas por baixo,  
 Tudo claro, alegre, descontraído – pelo menos parecia.

(...) Aqui, só dois,  
 E se juntando. Mesmo perante a tentação de alguma interpretação literária  
 Do tipo vida/morte, certo/errado, macho/fêmea  
 - tais conceitos se teriam resolvido, dissolvido, de imediato  
 Naquela aquática, deslumbrante dialética.

(...)  
 Dois rios cheios de uma miscelânea de barcos – gente  
 Sempre mudando de ideia, embarcando,  
 Desembarcando, em barquinhos desajeitados.  
 (Após a Guerra de Secessão, umas famílias sulistas  
 vieram para cá, onde podiam ainda ter escravos.  
 Deixaram olhos azuis aqui e ali, nomes ingleses,  
 E remos de verdade, com toletes. Em todo o resto do Amazonas,  
 Em seis mil quilômetros de rio,  
 Só se usam remos curtos, soltos)

De volta a bordo, um companheiro de viagem, o senhor Swan,  
 Holandês, ex-diretor da Philips Electric,  
 Um velhinho até muito simpático,  
 Decidido a ver o Amazonas antes de morrer,  
 Me perguntou: “Que coisa feia é essa”

A imagem do encontro de dois grandes rios parece dissolver todas as contradições e as relações binárias nesta cena, como se a “dialética deslumbrante” pudesse permanecer naquele momento. Na cultura brasileira, contradição é a palavra que expressa nossas idiossincrasias e Elizabeth Bishop pode compreender o significado exato nessa imagem da “dialética deslumbrante”. No poema, o encontro dos dois grandes rios majestosos contrasta com os “pequenos barcos vira-latas”. A natureza em sua plenitude é recortada pela intervenção humana. Assim, questões como imperialismo, exploração e escravidão também perpassam o poema. Se por um lado, observa-se a natureza em sua total plenitude, por outro lado, pode-se captar a degradação ecológica devido à intervenção humana. Qualquer um que tenha visitado a cidade de Manaus, capital do Amazonas, onde há, também, o encontro de dois grandes rios, o Rio Negro e o Solimões, sabe que há um grande choque ao sair do rio e penetrar na cidade com milhares de pessoas que insistem em deixar seus rastros em forma de lixo. Neste cenário de extrema degradação e exploração humana, o ecofeminismo se faz urgente e necessário para lidar com tais problemáticas.

É possível ler dois tempos, um do presente e outro do passado visto nos olhos azuis e nos “remos de verdade” deixados pelos norte-americanos após a Guerra da Secessão; um traço da colonização, visto pelo eu-lírico de maneira “positiva”. Outro traço da globalização cruzando os continentes e deixando suas marcas, é a presença do Senhor Swan, ex-diretor da Philips Electric. Contudo, no poema de Bishop, há mais inter-relações do que no romance de Woolf, há o senso de grande e constante deslocamento e aparente descontração. O próprio diálogo no final do poema aponta para uma relação intercultural que perpassa todo o poema: a presença dos norte-americanos nos olhos azuis, nos remos; a presença do holandês; a própria presença de Elizabeth Bishop na literatura brasileira denota o caráter multicultural do nosso país.

Bishop nem sempre foi muito bem-sucedida ao lidar com o “outro”; às vezes, ela representa o povo brasileiro como “exótico”, em outras vezes, como inferiores social e culturalmente falando. Mas, por certo, ela era extremamente diferente deles e ao mesmo tempo assimilou muito da nossa cultura em sua vida. No entanto, na sua grande viagem (*Voyage out*), ela perdeu muito também como demonstra no poema “Uma Arte”, um novo

país e um novo continente, mas por outro lado, o Brasil ganhou uma nova poeta, que seria a todo ano celebrada, criada e recriada.

### **Regina Melo e as Amazonas**

Regina Melo, assim como Virginia Woolf e Elizabeth Bishop, viajou por meio da história e da literatura para recuperar o mito das Amazonas em seu livro *Ykamiabas – Filhas da Lua, mulheres da Terra*. Ela mergulha profundamente nas águas esverdeadas e turvas do rio para trazer à tona a história dessas mulheres fortes e guerreiras, cujas raízes viajaram da Ásia à América, da Califórnia ao México e do Peru à Amazônia.

Com séria e profunda pesquisa, a escritora mergulha no mito para tecer uma fina tapeçaria que define nossas ancestrais e suas vidas. Assim como Virginia Woolf, em *A Room of One's Own*, em seu trabalho arqueológico de resgatar suas mães literárias, Melo, também, engaja-se nessa tarefa arqueológica de redescobrir o mito das nossas mães míticas, as guerreiras Amazonas. Misturando ficção e realidade, literatura e história, Melo rompe não apenas com as convenções literárias, mas também com as barreiras geográficas para mostrar que as raízes das Amazonas estão em todas as partes do globo, confirmando minha teoria de que a Amazônia está em todo lugar e, sobretudo, dentro de cada um de nós.

Sobre este aspecto, o livro de Regina Melo é fundamental, porque ele mantém a memória de nossa história, ao reunir o que já foi escrito sobre o mito e sobre a tradição oral. Sabe-se que boa parte do mito se perdeu com o tempo, mas parte sobrevive na memória das pessoas. Neste sentido, *Ykamiabas* é fundamental para ajudar na preservação da tradição oral e ajudar aqueles que querem mergulhar nas águas escuras do mito para clarificá-lo.

Além disso, o romance de Melo é extremamente importante, porque ele promove o desenvolvimento da consciência ambiental; preocupa-se não apenas com a memória social, mas, sobretudo, com a preservação da vida e do meio ambiente, mostrando com esta bela tapeçaria como tudo está conectado. Ao dar voz às guerreiras Amazonas, Melo também nos presenteia com uma pista para buscarmos a força e a conexão com nossos



ancestrais e com nossa natureza, para preservar a vida em sua totalidade. Sabe-se que as Amazonas representam o arquétipo da força e da coragem e isso é o que eu quero dizer quando afirmo que a Amazônia não está fora, ela coexiste em nós mesmos e isso significa recuperar nossa natureza, nossa história e nossos ancestrais.

Apesar de haver diversas evidências arqueológicas, muitos relatos e mapas, um grande número de pessoas acredita que o mito foi apenas um delírio dos exploradores. Isso se deve ao fato de como essas guerreiras foram representadas de forma idealizada e bastante exagerada nos escritos, por exemplo, de Francisco Orellana, um dos primeiros espanhóis exploradores. Por um lado, o mito insiste em permanecer vivo na memória do povo. Por outro lado, o mito foi quase destruído pela sociedade patriarcal, que insiste na opressão e subjugação feminina. Em um mundo onde se tem o imperialismo, a degradação ecológica e a exploração de todos os tipos, racismo e opressão feminina, o ecofeminismo seria uma perspectiva para, se não solucionar, pelo menos repensar todas essas considerações.

Trazemos novamente o ensaio *Three Guineas* de Virginia Woolf, em que ela conecta o fascismo e a opressão feminina. Ela afirma que a mesma sociedade que permite a tirania em casa, permitiria tiranos, como Hitler, Franco e Mussolini. Hoje, podemos fazer a mesma conexão, dizendo que a mesma sociedade que permite a opressão feminina, também permitiria a degradação da natureza e vice-versa.

O principal problema é que nossa estrutura econômica e social baseada no lucro e na dominação, o mesmo sistema que degrada a mulher, confinando-a à domesticidade e à pobreza, é o mesmo sistema que produz danos ambientais em larga escala. Assim, o romance de Melo leva-nos a refletir sobre o papel da mulher em uma sociedade sustentável.

Novamente, trazemos *Three Guineas* e o desejo de Woolf por uma sociedade de marginais/*outsiders*: como as mulheres podem investir no crescimento econômico, se as mesmas estão excluídas desse crescimento? Esse era o questionamento de Woolf, como se pode observar na seguinte citação:

Therefore if you insist upon fighting to protect me or “our” country, let it be understood, soberly and rationally between us, that you are fighting to gratify a sex instinct which I cannot share; to procure benefits which I have not shared and probably will not share; but to gratify my instincts, or to protect either myself or my country. For, the outsider will say, ‘in fact, as a woman, I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world.’<sup>3</sup>(WOOLF, 1993, p. 234)

Ainda, como as mulheres podem investir nesse crescimento, se nós sabemos que as consequências e os impactos desse crescimento podem produzir em nossa sociedade? Infelizmente, isso ainda mostra a falta de poder, a falta de participação feminina nas tomadas de decisão, mostrando ainda como as mulheres estão confinadas nos papéis sociais. Ao evitar o nacionalismo exagerado, Woolf opta por uma política social que conecta as pessoas de forma mais universal. Assim, penso que se deve encarar o ecofeminismo, como uma forma de atuação que atinge pessoas de toda parte do globo, chamando a atenção para uma problemática que nos atinge da mesma maneira, independente do nosso lugar no mundo.

Warren (1987) conecta o ecofeminismo à ética multicultural e a valores transculturais, bem como à justiça e à igualdade. Ela nos convida a criar uma comunidade, na qual poderíamos honestamente reconhecer nossas diferenças e semelhanças. Assim, poderíamos criar uma comunidade pacífica baseada no respeito e no cuidado ao outro, criando um modo de vida alternativo, que poderia ser inspirado no modelo literário de Woolf e das Amazonas, que Bishop tentou experienciar em sua comunidade com Lota. Lembrando que a Amazônia está em todo lugar, mas especialmente dentro de cada um.

## Considerações Finais

---

<sup>3</sup> “Portanto, se você insistir em lutar para proteger a mim ou ao ‘nosso’ país, deixe-se entender aqui entre nós, séria e racionalmente, pois você está lutando para garantir um instinto sexual o que eu não posso compartilhar; para adquirir benefícios que não compartilho e que provavelmente não compartilharei; mas para garantir meus instintos ou proteger a mim mesma ou meu país. Pois, a mulher marginal dirá ‘de fato, enquanto mulher, eu não possuo um país, enquanto mulher não quero nenhum país. Enquanto mulher meu país é o mundo inteiro’” (Woolf, 1993, p. 234, tradução nossa).

Se, por um lado, nota-se que Virginia Woolf estava criticando o império britânico, sua expansão e suas implicações, por outro lado, percebe-se a dificuldade da autora em se distanciar dele. Mesmo após cruzar os continentes, esse distanciamento não é totalmente possível. Ao ocuparem a colônia, os ingleses acabam por criar uma ilha dentro dela, trazendo seu comportamento insular para ela. Apesar de trazerem os tesouros da colônia, os ingleses prestam pouca atenção ao desenvolvimento e à organização da mesma. Isso fica explícito pela pouca interação, pelo silêncio dos nativos, pela falta de diálogo entre eles. Montgomery (2000) afirma que, apesar de Woolf não estar exatamente numa posição de construir uma crítica explícita sobre o imperialismo, ela demonstra um ouvido que detecta e registra os traços da estrutura do capitalismo industrial e as crises históricas de seu tempo, assim como as dissonâncias e as fissuras inerentes à própria empreitada colonial.

No poema “Santarém” de Elizabeth Bishop, o encontro de dois grandes majestosos rios é o cenário em que também estão as questões políticas, sociais, históricas e mesmo econômicas. Embora Elizabeth Bishop não estivesse interessada em criticar o sistema político, e sim em observar e dissolver as contradições existentes “naquela dialética deslumbrante”, nós, enquanto leitores, lemos no poema os pontos que estão na base desse encontro. Poderíamos ler tais pressupostos como um subtexto que emerge do poema como um aspecto fundamental dele. O Brasil enquanto colônia é um resultado de cruzamentos históricos e étnico-raciais, cujos resultados são vistos atualmente em nossa sociedade multicultural. O olhar aguçado de Elizabeth Bishop capta todos esses cruzamentos e contradições; seu ouvido também capta o silêncio dos rios e a movimentação intensa da cidade. Assim, o burburinho humano contrasta com o silêncio da natureza, bem como, a “tarde dourada” é invadida pela intensidade do movimento e das cores dos “barcos vira-latas”. Como dissemos, o presente é recortado pelo passado. A natureza em todo seu esplendor é invadida pelo processo de colonização, cujas marcas estão evidentes nos olhos azuis e nos “remos de verdade”.

Regina Melo constrói uma bela e fina tapeçaria que recupera o mito das Amazonas. Ao misturar história e ficção, mito e realidade, a escritora não está apenas rompendo as barreiras literárias, mas também as geográficas, para mostrar que a Amazônia está em

todo lugar, mas, sobretudo, dentro de cada um de nós, o que envolve a permanência, mas também a transformação. Assim, a escritora mostra como nossa história está conectada, assim como deveríamos estar conectados à natureza e à nossa própria natureza. Ao recuperar a pré-história das Amazonas, sua narrativa revela movimentos arqueológicos e encontros antropológicos na busca do mito. Há ainda uma viagem exterior e interior da personagem principal em buscar a sua própria história – (her)story – o que implica no autoconhecimento, que teria como base a epistemologia do ecofeminismo. O olhar cuidadoso da escritora em relação à degradação da natureza nos leva a pensar nas relações geopolíticas e a uma compreensão dos sistemas de exploração que permeiam a nossa sociedade no momento atual. Neste sentido, o ecofeminismo se faz necessário e urgente, pois conecta a opressão das mulheres e dos grupos minoritários na sociedade patriarcal e a degradação da natureza devido às grandes corporações da nossa era globalizada.

Ao final dessa viagem ao encontro de três grandes escritoras – Virginia Woolf, Elizabeth Bishop e Regina Melo – podemos tecer algumas considerações finais. Como dois grandes rios que convergem e fluem em uma mesma direção, poderíamos pensar nos dois rios, como essa confluência de três grandes escritoras que caminham em uma mesma direção. A natureza esplendorosa da Amazônia está presente nas três autoras, assim como a ideia do deslocamento, a viagem, os elementos multiculturais, o encontro de duas ou mais culturas.

No momento da publicação de *The voyage out*, de fato a degradação da natureza não era tão intensa, como na época em que Elizabeth Bishop escreve seu poema. Já não se pode dizer o mesmo do momento em que Regina Melo publica seu romance. Mas, podemos concordar que a expansão de grandes impérios, como o britânico e o português, no nosso caso, trouxe consequências devastadoras para suas colônias. Neste sentido, pensamos que o ecofeminismo, enquanto epistemologia, nos permite pensar numa relação de maior simbiose entre homens e mulheres e a natureza, sempre recuperando ideia da Amazon within – A Amazônia dentro de cada um de nós, que é a consciência sobre a natureza e como nos relacionamos com ela.

## REFERÊNCIAS

- BISHOP, Elizabeth. *Poemas Escolhidos*. Trad. Paulo Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Questions of Travel*. New York: Noonday Press, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Brazil*. New York: Time Incorporated, 1962.
- BESNER, Neil. *Common and Rare Flowers*. Nova York: Rutgers University Press, 2002.
- MELO, Regina. *Ykamiabas. Filhas da luas, mulheres da Terra*. Manaus: Travessia, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Oceano primeiro. Mar de leite. Rio da criação*. São Paulo: Nelpa, 2011.
- MARTINS, Maria Lúcia Martins. *Duas artes: Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- MONTEIRO, George. *Elizabeth Bishop in Brazil and after: A poetic career transformed*. Carolina do Norte: MacFarland&Company, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Conversas com Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- MONTGOMERY, Nick. Colonial Rhetoric and the maternal voice: Deconstruction and Disengagement in Virginia Woolf's *The Voyage out*. *Twentieth Century Literature*. Vol. 46, No. 1, 2000. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/441932>. Acesso em 09 de mai. 2017.
- SAID, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.
- WARREN, Karren J. *Ecofeminist philosophy. A perspective on what it is and why it matters*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2000.
- WOOLF, Virginia. *The Voyage Out*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Mrs. Dalloway*. Introd. Elaine Showalter. London: Penguin Books, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A Room of One's Own and Three Guineas*. Introd. Michele Barrett. London: Penguin Books, 1993.

Recebido em: 11/06/2017

Aceito em: 01/08/2017

## Parintins, entre a capital e a selva, a cidade flutuante

*Parintins, between the capital and the jungle, the floating town*

Karina Marques<sup>1</sup>

**Resumo:** Paulo Jacob (1923-2003) foi um escritor brasileiro manauara de origem judaica sefardita. No seu romance *Um pedaço de lua caía na mata* (1990), Jacob faz uma análise da cidade de Parintins, no contexto da época gomífera. Proclamado como o primeiro romance autobiográfico do autor, a obra revela-se ser um texto de denúncia, em que a cidade se ergue como personagem, em corpo político e social. Dividida entre os espaços geoeconômicos das capitais regionais e da selva e as disputas políticas entre o coronel da borracha local e o governador do estado, Parintins é um território fragmentado, marcado pela usurpação e pela violência. Nesse contexto, o protagonista judeu Salomão (o clandestino de fora), alia-se ao índio Jauaperi (o clandestino de dentro), na luta por uma cidade mais justa, independente e inclusiva. Na análise que proponho, a imagem do caçador furtivo de Simon Harel ("migrant braconnier") pode ser usada como chave de interpretação para a estratégia de reapropriação territorial proposta por Jacob. Munidos de um sentimento de despossessão partilhado, autóctone e alóctone seriam os símbolos de uma força transgressora somada, essencial na luta contra a opressão endógena e exógena sobre Parintins.

**Palavras-chave:** Paulo Jacob; Parintins; judeus; borracha; Amazônia

**Abstract:** Paulo Jacob (1923-2003) was a Brazilian writer of Sephardic Jewish origin from Manaus. In its novel *A piece of moon falling in the woods* (1990), Jacob makes an analysis of the town of Parintins, in the context of the rubber era. Proclaimed as the author's first autobiographical novel, the work reveals to be a text of complaint, in which the city stands as a character, in both its political and social bodies. Divided between the geo-economical spaces of the regional capitals and the jungle, and the political disputes between the local rubber colonel and the state governor, Parintins is a fragmented territory, marked by usurpation and violence. In this context, the Jewish protagonist Solomon (the outer clandestine), makes an alliance with the Indian Jauaperi (the inner clandestine), in the fight for a fairer, more independent and inclusive city. In this analysis, I propose that the image of Simon Harel's poacher ("migrant braconnier") can be used as a key to interpreting the territorial re-appropriation strategy proposed by Jacob. Equipped with a shared sense of non-belonging, both autochthonous and allochthonous characters would be the symbols of a transgressive strength, essential in the fight against the endogenous and exogenous oppression over Parintins.

**Keywords:** Paulo Jacob; Parintins; Jews; rubber; Amazon

### Introdução

Na obra de Paulo Jacob, o foco de observação dos espaços amazônicos expande-se para além das dicotomias selva/urbe e centro/margem do seringal, temas tão caros às ficções da borracha. Lucilene Gomes Lima já havia notado o olhar inovador do escritor ao situar a ação de *O gaiola tirante rumo do rio da borracha* (1987) entre o espaço das capitais e dos seringais, no interior de uma embarcação na qual o

---

<sup>1</sup> Doutora em literatura brasileira e portuguesa pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, membro do Centre de Recherches sur les Pays Lusophones (CREPAL). Professora de língua portuguesa, literatura e civilização brasileira na Universidade Rennes 2. E-mail: kcmarx81@gmail.com

comandante é a voz da autoridade e as tradicionais relações de poder se diluem (LIMA, 2009, p. 105). O olhar do narrador-marinheiro, em *traveling*, percorre as várias cidades da hinterlândia amazônica por onde passa. Em *Um pedaço de lua caía na mata* (1990), a ação é também situada num espaço amazônico intersticial, criando um terceiro espaço de observação: aquele do imigrante judeu sefardita instalado em Parintins, a “Segunda Amazônia” de Djalma Batista (BATISTA, 1976, p. 86). No entanto, a flutuação como imagem poética afasta-se aqui da ideia de liberdade das vagas, aproximando-se daquela de suspensão. No romance, Parintins está geográfica e politicamente dividida entre a selva e as capitais regionais, sendo palco de uma luta de interesses entre a autoridade comezinha e castradora do coronel da borracha e o controle centralizador e corrompido do governo do estado.

Espaço precariamente urbanizado, Parintins é portadora de ligações viscerais com a selva. Cidade-anfíbia, seu centro urbano situa-se na ilha principal de Tupinambarana ou Parintins, mas seu território é constituído de ilhotas e partes continentais, situadas tanto em terra firme quanto em região de várzea. Como a “borracha de menor teor colhia-se nas ilhas” (REIS, 1953, p. 64), em comparação com aquela de melhor qualidade extraída nas regiões dos grandes afluentes da margem direita do Amazonas, Parintins não teve um grande crescimento econômico com a exploração desse produto. Segundo Bertha K. Becker, o crescimento urbano da cidade durante o século XX está associado a ciclos econômicos ligados à exploração do cacau e da carne bovina e a dois surtos econômicos, o do pau-rosa e da fibra de juta (BECKER, 2013b, p. 78). Durante a fase do ouro negro, Parintins teve, sobretudo, um papel intermediário entre a selva e as capitais regionais, servindo de ponto de abastecimento em comida e bens de primeira necessidade.

De um ponto de vista político, a Parintins jacobiana flutua igualmente entre “a terceira e a Primeira Amazônia” (BATISTA, 1976, p.85, 88). Sua administração municipal é disputada entre os partidos do coronel da borracha local, Chico Bento, e aquele do governador do estado, representado pelo intendente Odri. O ciclo da borracha, do auge até a decadência, serve, portanto, de pano de fundo à narrativa; no entanto, o foco não é dado às relações tecidas nos espaços de extração e de comércio da borracha. Não se trata aqui de retratar ou analisar os conflitos entre seringueiros e seringalistas ou entre estes e os aviadores e casas exportadoras, temas

abundantemente explorados nas ficções da borracha. É a figura política do seringalista que ganha relevo na sua influência sobre as cidades da hinterlândia amazônica. Segundo Batista, “muitos proprietários são guindados às Prefeituras, e outros às Câmaras de Vereadores. Os mais afortunados ascendem à deputação estadual” (BATISTA, 1976, p. 90). Paulo Jacob traz, assim, mais uma contribuição valiosa ao retratar os conflitos políticos na “Segunda Amazônia”, destacando o perímetro alargado do poder dos coronéis para além do domínio semifeudal do seringal. No entanto, Jacob também traça os limites desse perímetro, sendo as capitais regionais movidas por outro “caciquismo político”, nos termos de Márcio Souza (SOUZA, 1977, p. 94).

### **A cidade flutuante**

Tanto de um ponto de vista geográfico como político, a Parintins jacobiana coloca um problema à definição plena de cidade. Segundo Jacques Lévy, o conceito de cidade parte de uma constatação muito elementar: “a cidade é, *primeiramente*, um objeto espacial”<sup>2</sup>. Em segundo lugar, ela permite “a presença simultânea do máximo de realidades sociais no mínimo de extensão”. Em terceiro lugar, a cidade é um espaço “bem situado”, ou seja, “irremovível” e, por conta mesmo dessa estabilidade, propício ao desenvolvimento urbano. O geógrafo menciona, enfim, um “efeito de desencravamento” que facilita aos indivíduos a criação de laços comunitários (LÉVY, 1996, p. 113-114). Ora, cidade flutuante, anfíbia, alienada econômica e politicamente entre a selva e as capitais estaduais, com um território disperso entre rios e terras, onde o urbano e o selvagem indicam realidades sociais muito distintas, Parintins escapa a quase todos os critérios apresentados por Lévy para definir uma cidade, à exceção do primeiro. Parintins é, certamente, um objeto espacial, mas nem sempre percebido em sua totalidade, tornando-se uma semi-Atlântida amazônica no período das cheias. Estas imagens poéticas de incompletude e instabilidade dominam a narrativa de Jacob, condensando-se, enfim, em uma grande alegoria da flutuação, símbolo maior do seu romance.

---

<sup>2</sup> Todas as traduções deste artigo foram feitas pelo próprio autor: “la ville est d’abord un objet spatial”, “la coprésence d’un maximum de réalités sociales dans le minimum d’étendue”, “bien situé”, “indéplaçable”, “effet de désenclavement”.



O narrador autodiegético Salomão, assim como a cidade de Parintins, está situado em um espaço de “entre-dois” (SIBONY, 1991), completando-se fora de si mesmo. Imigrante e cidade encontram-se divididos entre as ligações telúricas com o espaço selvagem e o modelo de prosperidade representado pelas metrópoles de Manaus e, sobretudo, Belém. No caso de Salomão, a experiência sensorial da natureza amazônica, associada ao trabalho inicial no barco Jerusalém e ao amor da cabocla Janoca, ressurgem constantemente em sua memória afetiva. A intensidade dessa lembrança ultrapassa aquela da vida em Tânger com os seus familiares judeus: “Janoca cunhantã khol [...] cabocla bonita [...] amor de judeu [...]. Moradia distanciada, igarapé da Valéria/ A vida solta, liberta, correndo os rios. Salomão com o mundo nas mãos. [...] O Jerusalém subindo e descendo rios.” (JACOB, 1990, p. 25, 122). Janoca, o grande amor do protagonista, é aqui descrita pela união de suas duas línguas afetivas: o hebraico, língua materna (*khol*, bonita) e o tupi, língua de adoção (*cunhantã*, garota). Face à força dessa ligação emocional com Parintins, Salomão recusa seguir a mulher Sara e os filhos Jacó e Raquel na mudança para Belém. Isola-se, então, no seu comércio na Ilha Tupinambarana com o seu fiel empregado e companheiro, o índio Jauaperi: “Nunca pensou em sair daqui. E bem tem das razões. Terra boa, farta de carne, peixe. [...] Carne de caça, apanhada na hora. [...] Sara que vá aborrecer o diabo!” (JACOB, 1990, p. 130).

De forma análoga, Parintins não consegue romper o seu cordão umbilical silvícola para se aproximar dos espaços urbanos centrais. Isso pode ser observado pela ligação afetiva do povo parintinense à figura castradora do violento coronel Chico Bento como suposta encarnação dos valores autênticos locais. A cena de sua morte, ao fim do romance, é reveladora do peso simbólico desse pai freudiano seringalista: “O povo de olhos vermelhos, as lágrimas caindo. Não faltou ninguém ao enterro. [...]. Aquilo que era amigo. Morreu amando o povo tupinambarana” (JACOB, 1990, p. 152). Em contrapartida, o governador exerce sobre o município um poder percebido como ilegítimo, pois alóctone e imposto: “Foi o governador pisar em terra, começar a vaia. O povo não respeitou a autoridade maior do Estado. [...] E como traz gente de fora para dirigir o município” (JACOB, 1990, p.31).

No entanto, no plano objetivo, Belém, cujo nome profético preconiza o seu milagre econômico – ou, talvez, preveja ironicamente essa miragem –, ergue-se como

a terra prometida, modelo de prosperidade econômica tanto para o povo parintinense como para Salomão: “o forte do comércio de Parintins é com o Pará. A relação comercial com Manaus é fraca. As maiores casas de importação e exportação são no Pará./ Aqui o comércio é pequeno, quase todo igual. Em Belém só tem judeu endinheirado, sócios da Assembleia Paraense” (JACOB, 1990, p. 99, 130). Nesse sentido, Bertha K. Becker esclarece as associações entre o passado colonial e a “macrocefalia” de Belém: “O controle rígido exercido pela metrópole portuguesa na região teve em Belém seu apoio central, condição que atribuiu a essa cidade grande poder e autoridade sobre os demais núcleos, configurando a macrocefalia urbana que caracterizou a Amazônia” (BECKER, 2013a, p. 16).

Se no romance jacobiano a situação de “entre-dois” indica um referencial cartográfico concreto, ela deve ser compreendida na sua dimensão psicológica de reapropriação subjetiva da origem tanto pelo protagonista quanto pela cidade, como explica Daniel Sibony:

Mas para além das colagens sucessivas que o entre-dois atualiza, lá onde ele ganha toda a sua força, ocorre quando, na sua imensa fusão, ele aparece como uma figura da origem [...] na qual se dá às origens provas de proximidade, sem poder gozar dessa proximidade e sem poder dela se afastar.<sup>3</sup> (SIBONY, 1991, p. 15-16)

Aclamado como o primeiro romance de Paulo Jacob a tratar das suas origens judaicas, o que seria supostamente uma autobiografia do autor, através de seu alter ego Salomão, ou a história da presença judaica sefardita na Amazônia, revela-se, então, uma biografia da Parintins de Salomão. Ainda que cada um dos 46 capítulos do romance tenha por título um termo judaico, impregnado do percurso de vida do narrador e de sua família, é Parintins como personagem vivo – em corpo político e social – que se ergue do texto. Contando Parintins, terra de acolhida, Salomão conta-se a si mesmo, fazendo um percurso psicanalítico que o liberta paulatinamente do peso do dever de memória judaica para afirmar uma identidade brasileira-parintinense por identificação. Não se trata, entretanto, de uma identidade híbrida, mas hifenizada,

---

<sup>3</sup> “Mais au-delà de recollements que l’entre-deux actualise, là où il prend toute sa force c’est lorsque, dans son immense foisonnement, il apparaît comme une figure de l’origine [...] où l’on donne à ses origines des gages de proximité, sans pouvoir jouir d’en être proche et sans pouvoir s’en éloigner.”

marcada pelo sentimento de despossessão tanto do lado judaico quanto brasileiro. Também Parintins redescobre o encanto do seu universo silvícola, sem, no entanto, obter a sua independência econômica com relação às metrópoles regionais.

À imagem de Paulo Jacob, que exerceu carreira como magistrado em diversas cidades da hinterlândia amazônica, Salomão é profundo conhecedor da região por seu trabalho inicial como regatão fluvial. Autor e protagonista partilham, ainda, a mesma luta por justiça e desenvolvimento regional igualitário:

Muita gente chegando atrás de fortuna. A borracha atraía. Judeu também se espalhou nesses perdidos de terras. Meteu-se em Belém, Manaus, Cametá, Almerim, [...] Chegado do Norte da África, especialmente de Tânger, Tetuan, Rabat, Casablanca, [...] A melhor coisa de feita, montar comércio em Parintins. (JACOB, 1990, p.78)

Em Parintins é assim mesmo. Nas casas tem rato bicho, na Intendência rato gente. (JACOB, 1990, p. 93)

O governo não assiste o interior. Não valoriza a indústria extrativa. Não fixa o preço dos produtos. Os municípios em completo abandono. As ruas esburacadas, lamacentas, infestadas de mato. (JACOB, 1990, p. 148)

Ao tomar o caso particular de Parintins, Salomão ergue-se como porta-voz do autor, denunciando o duplo abandono que acomete a “Segunda Amazônia” como um todo: a desproteção dos bens silvícolas e o descaso pela manutenção e desenvolvimento do crescente núcleo urbano. Nesse sentido, Souza afirma que “o populismo amazonense, essencialmente da classe média e do proletariado urbano, não esboçaria uma política interiorana e ribeirinha ordenada” (SOUZA, 1977, p. 149).

Na Parintins jacobiana, a figura do intendente Odri, associada àquela do governador do estado, impõe-se durante toda a narrativa como símbolo do político corrompido. O posto de intendente, criado durante os primeiros anos da República no Brasil e existente até a Revolução de 1930, era o equivalente ao atual prefeito. No entanto, o intendente era eleito por via indireta pelo governo de cada estado brasileiro. A maior autoridade de Parintins vinha, portanto, de fora, de Manaus, e desconhecia a cidade e os seus problemas. Isso explica o descontentamento do povo com relação à figura do governador. Assim, no romance jacobiano, o intendente dobra-se aos interesses políticos do governador, rivalizando com a autoridade local do coronel Chico

Bento. Autoridade afetiva, mas não-oficial, Chico Bento representa o poder latifundiário centrífugo, desejando expandir a sua autoridade para além do espaço do seringal. Odri, o poder centrípeto, objetivando anexar a hinterlândia ao domínio político de Manaus. Essas duas figuras do poder espacializado - “Terceira e Primeira Amazônia” - cobiçam, portanto, a Amazônia “de segunda”, aquela que não extrai e nem exporta, mas que constitui uma passarela fundamental na engrenagem da borracha:

O governador sempre enganando o coronel. Deseja um político de confiança. Soltar dinheiro, garantir as eleições. Até o judeu Salomão entendeu isso. Após a votação, então demite o intendente. Governador safado, mentiroso. Fuça na mesma lama, o cofre cheio. E o povo iludido. O Governador garantiu a saída do Odri. Questão de dias mais, dias menos. Afinal de contas, se trata de um compadre. Precisa abrigar Odri em outro cargo. Secretaria importante do Estado. [...] Homem honrado, merece um cargo de confiança. Mas se veja a sem-vergonhice. Ladrão conhecido tomando de conta dos cofres públicos. (JACOB, 1990, p. 130)

É interessante observar que a narrativa se constitui como um longo monólogo interior no qual Salomão, em idade avançada, revive a história social e política de Parintins, associada à sua própria história pessoal. Onisciente, ele descortina os bastidores políticos parintinenses, reproduzindo o discurso hipócrita do governador sobre Odri (“Homem honrado, merece um cargo de confiança”). Este discurso é, no entanto, cercado pelas reflexões pessoais do narrador, carregadas de ironia, como podemos observar pelo uso do neologismo “tomar de conta” por “tomar conta” na frase: “Ladrão conhecido tomando de conta dos cofres públicos”.

Salomão também reproduz o discurso que é tecido pelos nativos sobre ele, enquanto estrangeiro: “Até o judeu Salomão entendeu isso”. Em outras passagens da narrativa, ao tomar a palavra em discurso direto, o protagonista refere-se a si mesmo na terceira pessoa, pelo que Jacob representa a linguagem oral do imigrante sefardita não dominando ainda o português:

- Seu Salomão, o senhor tem sabão?
- Tem freguesa, do especial.
- Mãe manda dizer que quer sabão de Belém.
- Salomão só vende coisa boa.
- Não quer daquele ruim, fabricado aqui com sebo de boi.

- Salomão nunca engana freguês. Só vende sabão do melhor. (JACOB, 1990, p. 10)

A frase em questão - “Até o judeu Salomão entendeu isso” – pode provocar a dúvida no leitor sobre a existência de uma instância narrativa dissociada do personagem principal ou ainda sobre o uso do discurso indireto livre. No entanto, são as memórias de Salomão, na sua própria voz, em terceira pessoa, que emergem ao leitor. Essa escolha narrativa provoca, usando a reflexão de Paul Ricœur, uma visão de “si mesmo como um outro”, “um “eu” descolado dos referenciais espaço-temporais solidários do seu próprio corpo”<sup>4</sup> (RICOEUR, 1990, p. 16). Salomão afirma assim uma identidade-*ipse*, enquanto judeu-marroquino-brasileiro-parintinense. Ele observa, portanto, o seu próprio percurso de integração em Parintins de forma distanciada, enquanto protagonista e observador simultaneamente.

### **De fora para dentro: estratégias de ocupação do espaço**

*Um pedaço de lua caía na mata* pode ser compreendido igualmente como um romance de formação no qual Salomão, jovem imigrante, aprende a encontrar o seu lugar em um território constantemente saqueado, marcado por um forte sentimento de despossessão, no qual o uso de subterfúgios de sobrevivência se faz necessário. A Amazônia jacobiana, retratada como o *Far West* brasileiro, é um território marcado pela usurpação e pela violência: inicialmente tomado dos povos indígenas, disputado entre portugueses, espanhóis, holandeses, franceses e ingleses, sendo, finalmente, dominado por Portugal, na marcha leste/oeste. De território disputado pelas potências colonizadoras mercantilistas, passa a ser espaço geoeconômico de interesse internacional, a partir da expansão industrial da virada do século XX. O mesmo sentido de ocupação territorial é ainda seguido, do litoral rumo às regiões extrativistas, construindo uma hierarquia espacial de leste para oeste. Ainda que na época gomífera toda a orientação econômica se voltasse ao mercado externo, eram as oligarquias brasileiras das capitais regionais orientais, “com a velha ordem senhorial da colônia” (SOUZA, 1978, p. 138), que controlavam a extração e o comércio do látex, assim como

---

<sup>4</sup> “soi-même comme un autre”, “un ‘je’ désancré au regard des repères spatio-temporels solidaires de son propre corps”.

o aviamento de produtos aos seringais. A presença de comerciantes estrangeiros era, de certo modo, tolerada, desde que não desconcertasse o estamento tradicional.

No imaginário da nação, o direito à ocupação do território nacional é associado à pertença congênita do indivíduo àquele solo, como elucida Giorgio Agamben: “a ideia de *nascimento* torna-se automaticamente *nação*, de maneira que não há nenhuma separação entre esses dois momentos”<sup>5</sup> (AGAMBEN, 2002, p.32). Aos olhos dos nativos, o estrangeiro carrega, portanto, o estigma da bastardia. Logo, se o intendente é percebido com inimizade por ser “gente de fora”, no caso do imigrante essa percepção exacerba-se. Para o judeu, esse sentimento de despossessão ganha uma carga acentuada por se tratar de um grupo historicamente perseguido e exilado: “Povo corrido, escorraçado, judeu errante, como se diz. A Igreja batizava à força. Os judeus viviam separados, tinham cemitério próprio. Não tendo, não podia ser enterrado. Morava nos guetos [...] A Santa Inquisição exterminava o povo de Deus” (JACOB, 1990, p. 17). As imagens do cemitério à parte e dos guetos sobressaem no discurso de Salomão como símbolos da não-pertença, associados à despossessão fundiária. Aos olhos do povo parintinense, o comerciante judeu é percebido sob o signo da desconfiança, encarnação do traidor e do usurpador histórico, reforçado pelo imaginário católico: “Não fosse a embirrança do pai, casava com a Janoca. [...] Filha minha não casa com judeu. Gente que matou Cristo, pregou na cruz. Bebe sangue de cristão.” (JACOB, 1990, p. 25). No entanto, ele é, aos olhos dos políticos locais, o bode expiatório perfeito na fragilidade da sua condição de estrangeiro: “Aconteceu uns enrascos dos infernos. O irresponsável do Ladislau perdeu uns documentos da Intendência. Pensou-se logo no amigo Salomão. Judeu decente, discreto. O único homem capaz de guardar segredo.” (JACOB, 1990, p. 14).

Para consolidar o seu lugar na terra de acolhida, Salomão aprende a jogar esse duplo jogo social, utilizando-se tanto do discurso do povo quanto daquele dos grupos dominantes. Este personagem pode ser, assim, compreendido como um “migrant braconnier”<sup>6</sup>, conceito proposto por Simon Harel para designar o indivíduo que,

---

<sup>5</sup> “l’idée de *naissance* devient automatiquement *nation*, de manière qu’il n’y a aucun écart entre ces deux moments”

<sup>6</sup> Traduzido literalmente, o termo francês “migrant braconnier” significa “migrante que é caçador furtivo”, remetendo à imagem dos povos indígenas autóctones, inicialmente caçadores, que, como reação de resistência à despossessão territorial da qual foram vítimas, usam meios percebidos como transgressores para ocupar um lugar que lhes é seu de direito. Preferimos manter o termo em francês

portador de um forte sentimento de despossessão no seio de uma sociedade marcada pela violência e pela usurpação territorial pratica “uma arte da dissimulação e da clandestinidade”, “compondo com a ordem estabelecida, contestando-a do interior”<sup>7</sup> (HAREL, 2006, p. 40). Assim, enganado por Quirino, um de seus fornecedores de produtos da floresta, Salomão apropria-se da imagem mitológica amazônica da cobra-grande para marcar o seu lugar de comerciante em Parintins:

Caboclo safado, mentiroso, enganar Salomão. Vigie a conversa do descarado. Calhou a igarité naufragar. Maldade da cobra-grande. [...] Apois a bicha logo pegou de comer os produtos. Castanha, borracha, cacau, foi devorando na maior fome. Por isso não pagar hoje a conta. [...]

- Hoje não leva nada. Essa bichona passou por aqui, devorou tudo. Cobra gulosa, não é Quirino? [...]

- Nem uma cachacinha, seu Salomão?

- Se foi o que mais a cobra bebeu.

- Semana entrante faço o pago do devido mais o senhor. Fico com o prejuízo que a bicha fez. [...]

Esse caboclo tem maquinação de enganar os outros. Já fez de muitas aqui com o Salomão. (JACOB, 1990, p. 22)

Utilizando-se de um mito amazônico de raiz indígena – a cobra-grande ou boiuna, a enorme serpente causadora de naufrágios – como ato de resistência contra a desonestidade de Quirino, Salomão mostra-se conhecedor das tradições locais. Mircea Eliade afirma que “o mito se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas” (ELIADE, 1994, p. 13). A utilização por um caboclo canoieiro do mito da cobra-grande de forma leviana é sintomática da dessacralização da herança cultural indígena. Finda a função sagrada do mito na ordenação do mundo, o que resta é o seu sentido profano de logro. No trecho seguinte, o protagonista mostra ter tomado o exemplo do canoieiro, não na sua coragem de desbravador fluvial, mas na sua astúcia de comerciante:

Difamar Salomão de furtar no peso. Chamar de judeu capado, ladrão. Tem mulher, filho, não fica bem. Judeu bom. Vende fiado, empresta dinheiro. Até o padre André aprecia Salomão. Se aconteceu errar no

---

em razão da força semântica conseguida dentro de uma forma lexical condensada.

<sup>7</sup> “un art de la feinte et de la clandestinité, “compose avec l’ordre établi en le contestant de l’intérieur”.

peso, levar mais umas gramas. Brigar por besteira. Tomar um trago, esfriar a cabeça. [...]. Um abraço aqui no Salomão. Judeu bom, amigo. Vende fiado, oferece sempre uma cachacinha aos amigos [...]

- Se é assim, fica o dito pelo não dito.

- Bem sabia que freguês era gente boa.

Ora vá para o diabo! [...]. Não se pode vender tudo bom, peso bem ajustado. Botar sempre um pedaço ruim na pesagem. [...]. No entremeio, um pedaço de rabo, osso de cabeça. Salomão compra o bicho com o rabo. Tem que empurrar o rabo ao cliente. Isso não é roubar, é o proceder de todo o comerciante. (JACOB, 1990, p. 13)

Salomão utiliza-se dos próprios valores culturais católicos para transformar a sua imagem perante o seu interlocutor: o núcleo familiar sólido e a apreciação do padre André. O seu discurso é impregnado do mesmo sentimentalismo e cordialidade que os nativos utilizam para resolver os conflitos, assim como dos hábitos culturais locais (“cachacinha”). Difícil, no entanto, julgarmos taxativamente o seu ato como desonesto, pois o narrador autodiegético, em discurso indireto voltado ao leitor, encarrega-se de relativizá-lo, colocando-se na posição de vítima dos hábitos comerciais locais.

Mais claro é, no entanto, o papel de Salomão como vítima do sistema político municipal, tornando-se um fantoche entre os dois campos de poder. Ele é, assim, compelido a participar de um esquema de corrupção organizado por Odri, assinando falsos recibos de venda a fim de ajudá-lo a superfaturar os gastos da intendência. Quando, no entanto, deve expor o seu nome em um abaixo-assinado a favor do intendente, esquivava-se, temendo a violência do coronel:

- Coisa de uma besteirinha à toa de uns recibozinhos. Tem que prestar contas ao Conselho Municipal do sagrado dinheiro do povo.

E não vai encrençar Salomão? Judeu tem que obedecer às leis do país onde vive. Respeitar as autoridades. Pagar corretamente os impostos. Aonde se está bem, aí está a Pátria do Judeu. Será que não complica Salomão? Que é isso amigo. Intendente honrado, toda a Parintins sabe disso. (JACOB, 1990, p. 14)

- O Odri manda pedir mais o senhor, assinar esse abaixo-assinado.

- Um assassinato no baixo?

- Não, seu Salomão. Esse abaixo-assinado em defesa do Intendente. [...]

- Salomão pegou um resfriado, tapou as oíças. Ainda dagorinha o freguês pediu sabão. Respostou que não vendia limão.



- O intendente mandou cobrar aquele impostosinho que tem na Intendência.
- Odri safado, não tem palavra. Disse que o imposto ficava o dito pelo não dito. Tinha caído em exercício findo.
- Então, não quer assinar, judeu?
- Judeu é estrangeiro, não se envolve em política.
- Bem sabíamos que era da oposição. Judeu safado, sem vergonha. Ora já se viu! O Salomão enfrentar o coronel Chico Bento. O homem é brabo, rancoroso. Só fala em meter bala. (JACOB, 1990, p. 45)

Tendo aprendido os esquemas de manipulação da qual foi vítima, Salomão utiliza-se também da sua condição de estrangeiro tanto para adentrar no jogo político, quanto para dele tentar sair. Em efeito bumerangue, os seus atos de rebeldia, no entanto, voltam-se sempre contra ele, enquanto elo mais fraco da cadeia. Opondo-se à corrupção reinante em Parintins e conhecendo a índole das figuras políticas locais, procura convencer-se de que não tem legitimidade suficiente para se insurgir contra essa situação. Fica, portanto, em uma posição flutuante entre os dois campos, à espera da tempestade para de um deles se aproximar ou se afastar, sem nunca se definir. Sabendo do seu potencial para atrair eleitores, enquanto comerciante reputado na cidade, o grupo do coronel também o alicia, manipulando-o justamente por meio do seu desejo de oficializar a pertença ao solo brasileiro:

- O seu Salomão não foi convidado prá entrar na chapa do coronel?
- E judeu pode ser candidato?
- Isso se arruma fácil. O Daniel registra o Salomão nascido em Parintins, na boca do Aicurapá. [...]
- Salomão não quer safadeza. Judeu não se mete em política. (JACOB, 1990, p. 26)

Salomão capaz que um dia seja vereador. Autoridade brasileira, fazer leis do município. Judeu na posição de autoridade, coisa de muita importância. (JACOB, 1990, p. 14)

Ironicamente, Salomão só pode ser reconhecido legalmente como brasileiro ao passar a ser um fora-da-lei. Também de forma irônica, o judeu Salomão renasceria em um dos cartões-postais da cidade, local de grande beleza natural cujo nome indígena (“Aicurapá”) reforçaria os vínculos originais com a terra de acolhida. Essa legalidade

conseguida por vias tortuosas seria, no entanto, uma oportunidade para mudar a lógica do sistema, realizando o sonho de assumir o papel de autoridade no corpo legislativo municipal. Nem o reconhecimento e nem o sonho subsequente se realizam, pois isso implicaria compactuar de forma mais profunda e perene com os esquemas de corrupção implantados.

Diante deste quadro, o capítulo que inaugura o romance, em analepse, tem por título “Ióm Kipur”, o dia santificado mais importante para os judeus, um momento tanto de expiação quanto de perdão. O autor desconstrói, assim, de antemão a ideia idílica do paraíso amazônico, introduzindo o leitor nesse *Far West* parintinense através da confissão – tanto ao deus judaico, quanto ao leitor – de um pecado menor cometido pelo protagonista, percebido como um gesto de vingança social: o ato de ter comido a galinha de Dona Veríssima.

Calhou de acontecer, Elohim. Não se teve culpa. A bicha desarmou a ratoeira, morreu. Não podia deixar estragar. Sim que devia ter entregue a Dona Veríssima. O dia inteiro chamando a galinha. Ia de ponta a ponta do quintal. [...]. Quem sabe a mucura não comeu. Comeu não seu Salomão. [...] E os cachorros? É aquele bando, pirento, faminto, vadiando nas ruas. A Intendência nem fez caso. Calhou um dia desses um morder o Jacó. [...]. Aconteceu reclamar. O dono esbravejou. Cachorro foi feito para morder judeu. Esse sangue do curumim, coisa do padecido de Cristo. A senhora veja como são as pessoas. Se assim dizem, como reclamar. (JACOB, 1990, p. 7)

Discurso direto e indireto são aqui confundidos, em um trabalho de memória pelo qual Salomão recria a experiência vivida na terra de acolhida para a construção de um argumento de defesa pessoal. Fazendo prova de grande astúcia, ele inverte a sua posição de vítima social, utilizando os seus algozes como bodes expiatórios (a “intendência”, “as pessoas”). Tomando a galinha de Dona Veríssima como animal de sacrifício, à maneira dos rituais antigos, não há, no entanto, expiação do pecado, mas acréscimo da dívida moral.

### **O judeu e o índio: a aliança dos clandestinos**

A penitência de Salomão surgirá quase no fim do livro, no capítulo 44, “Baaaavonót Harabbím”, “pelo mal dos nossos numerosos pecados” em hebraico, que apresenta Salomão paralítico, vítima de uma doença neurológica. Sozinho, sem o apoio da família que se mudou toda para Belém, é Jauaperi que o auxilia tanto no seu estabelecimento comercial como nas tarefas mais básicas do seu cotidiano. A relação dos dois adensa-se, extrapolando os limites daquela concebida entre patrão e empregado, em gestos de solidariedade e cumplicidade mútuos que remetem ao encontro de ambos a bordo do Jerusalém:

Salomão sempre foi forte, valente. Mas quando sentiu as pernas fracas, soluçou baixo, chorou alto. Do mesmo igual quando perdeu a Janoca. Deixar de andar, coisa demais ruim./ O Jauaperi carregava daqui, botava ali. Massageava a perna com banha de sucuriji [...] A noite acordado, nesse cuidar de curumim. (JACOB, 1990, p. 147, 151-152)

Índio acabado com o febrão da estação. Patrão cuidou bem do Jauaperi. Deu uma colcha nova, mode cobrir do frio. Dava remédio. [...]. Nunca deixava Jauaperi se levantar para cuidar das coisas. Passou a remar o Jerusalém sozinho. (JACOB, 1990, p. 152)

O judeu, clandestino de fora, e o índio, clandestino de dentro, unem-se em torno de um sentimento de despossessão partilhado. Salomão carrega em si o peso da memória coletiva judaica de perseguição e exílio, reatualizado pela hostilidade da qual é vítima em solo brasileiro. De forma semelhante, Jauaperi, também guarda a dor coletiva da perda do seu território ancestral, também reiterada pela discriminação sofrida. Para ambos, o barco Jerusalém cria um território flutuante comum no coração da floresta amazônica, confundindo e diluindo limites territoriais: “A lua bonita, parada na calma da branca luz. Agasalho na popa do Jerusalém. Rezava a benção da lua. Gemidos da terra ou do fundo do rio”. (JACOB, 1990, p. 109). O barco encarna, portanto, a imagem da real terra prometida como espaço móvel, liberto das questões fundiárias e das ideologias atávicas. A memória de um passado nômade comum aos dois povos, índios e judeus, é também aqui reativada.

Ao abandonar a vida nômade no Jerusalém para abrir um comércio estável na ilha Tupinambarana, Solomão passa a vivenciar de forma frontal a adversidade da população local contra si mesmo e contra o seu fiel companheiro. A vizinha Dona

Veríssima chega mesmo a bestializar Jauaperi, considerando-o como um animal de estimação de Salomão. Animal pérfido, tal qual o dono:

E índio é bicho traiçoeiro. No menos esperado, desgraça um de morte. Criar índio é do mesmo que criar cobra. Bicho rude, não amansa de jeito nenhum. Sem mais nem menos um dia morde o dono. Não sei como tem gente de coragem ter fera dessa em casa. Amanhece um dia na zanga no conteneiro mata o patrão. (JACOB, 1990, p. 92)

O discurso do conquistador, em torno do fantasma do indígena canibal, é aqui reconstituído pelos habitantes locais. De forma a resistir no seio dessa sociedade hostil à alteridade, na qual, no entanto, a apologia ao multiculturalismo e à mestiçagem cimentam a ficção nacional, esses dois *migrants braconniers* criam estratégias de resistência conjunta. Tomando como exemplo a Crise de Oka, opondo os índios Mohawks ao governo deste município da província canadense do Québec, Harel ressalta a importância da resistência transgressora contra a despossessão territorial e cultural, sobretudo no caso particular dos povos indígenas: “Quaisquer que sejam as formas de deslocalização da cultura ou o nosso desejo de findar com uma ideologia do lugar, 'caçadas furtivas' impõem-se. [...] Nessa perspectiva, os ameríndios não têm nada a perder e tudo a ganhar”<sup>8</sup> (HAREL, 2006, p. 76). Salomão e Jauaperi passam, assim, da cumplicidade nas pequenas burlas aos clientes na loja ao roubo sistemático de animais de Dona Veríssima, corroborando a imagem do caçador furtivo no conceito de *migrant braconnier* proposto por Harel:

Coitadinho do Fox. Cachorro carinhoso com a dona. [...]. Quem sabe lá o leão do circo não comeu. Grande malinação dona Veríssima. Bichos que não fazem mal a ninguém. Pegasse um menino nessa perversidade, dava uma surra. [...]. Topando os cachorros mando avisar. Vizinho serve para essas considerações. Quase um mês da chegada do circo. O Jacó não falta ao espetáculo. A Raquel do mesmo jeito. [...]. Um dinheirão gasto com o circo. [...]. É preferível matar cachorro, gato. Quatro bichos, quatro entradas garantidas. O Jauaperi

---

<sup>8</sup> “Quelles que soient les formes de délocalisation de la culture ou notre désir d’en finir avec une idéologie du lieu, les braconnages s’imposent. [...] Dans cette perspective, les Amérindiens n’ont rien à perdre et tout à gagner”.

nunca mais faltou. Matou mais de cinco cachorros, bem uns seis gatos. O que mais apreciou foi o palhaço. (JACOB, 1990, p. 92)

Para os dois grupos sociais representados, o judeu e o índio, o termo clandestino aplica-se no seu sentido duplo de ilegal e invisível. O primeiro, por não ter direitos legais enquanto estrangeiro; o segundo, por não os ter reconhecidos como autóctone. No entanto, ao fazerem valer o seu acesso a uma manifestação cultural popular brasileira, eles afirmam o seu lugar no espaço público parintinense. “Canibalizando” a cultura branca do circo, Jauaperi sai do estado de bestialidade pelo qual era percebido. O conceito de *braconnage identitaire* surge aqui representado magistralmente nas suas esferas conjuntas tanto lúdica/criativa quanto violenta/perversa, propondo uma carnavalização da ordem dominante. Esse recurso ao antropofágico e ao carnavalesco como estratégia de sobrevivência do indígena no seio de uma nação fragmentada remete-nos a *Macunaíma*, de Mário de Andrade. O romance é analisado por Rita Olivieri-Godet (2013, p. 18) como uma “tentativa de interpretação de uma nação em cujo espaço se inscreve a tensão entre a selva e a cidade, o primitivo e o moderno, o lúdico e o racional e que tem diante de si o desafio de criar uma identidade, tendo perdido sua inocência, sem ganhar uma consciência”. Se para Mário de Andrade o desafio é a criação de uma identidade brasileira, para Paulo Jacob é a questão da coabitação que está em jogo. Se *Macunaíma* é o anti-herói romântico de Andrade, Jauaperi é o anti-herói moderno de Jacob, em um contexto pós-moderno de desilusão diante do fracasso do projeto de construção de uma identidade nacional brasileira inclusiva e frente à necessidade de habitar a terra do outro. Na ausência de iniciativas públicas que garantam às minorias a partilha igualitária do espaço comum, a transgressão à lei torna-se, portanto, o único meio de compensação fundiária e cultural possível.

Ao fim do livro, a conquista do sucesso acadêmico por Jacó faz Salomão, finalmente, vislumbrar a possibilidade de realização do sonho de pertença à terra de acolhida. No último capítulo do livro, “Halom Tob”, sonho feliz em hebraico, o sentimento de completude de Salomão parece ser, portanto, conseguido fora de si, em um alhures de corpo-terra descentrados, através do filho residente em Belém:

Bem maginava o curumim ser gente de bem. Tirar diploma de médico. Jacó doutor das curas, muito orgulhativo. [...] Sara vai representar Salomão. As pernas não dão de entregar o diploma. [...]. Muita maldade disso acontecer a um pai. Dia tão esperado, tanta alegria. [...]. Sentado, quieto, olhando de longe. Rir, chorar. O Teatro da Paz abarrotado de gente. Escutar as palmas, o chamado. Jacó Farah, paraninfado pelo seu pai Salomão. O pessoal olhando. E ninguém enxergar o judeu Salomão. [...]. Mas queria ser visto. (JACOB, 1990, p. 153-154)

É judeu mas é doutor. Jacó chegar a essas alturas. Que Deus abençoe filho. A noite inteira acordado. Um pedaço de lua caía na mata. (JACOB, 1990, p. 154)

A conquista de um espaço público prestigioso, o Teatro da Paz, em Belém, não passa de uma realização parcial, pois, retraído na sua condição de paralítico, Salomão é ainda socialmente invisível. Seu sentimento de completude é também parcial, pois isolado no seu pequeno comércio em Parintins, o que ele percebe é apenas um “pedaço” de lua, símbolo forte do judaísmo como religião organizada em torno do calendário lunar. A lua amazônica, da época do Jerusalém, e aquela judaica, a *lebaná*, da conquista de Belém, superpõem-se, unindo o início ao fim do romance, remetendo-nos sempre à felicidade no interior da mata: “A lua subindo lenta, calma e branca. A mata coberta de luz. A lua fria abrindo a luz nos confins da mata. Os grilos, as rãs, os sapos, as falações da noite” (JACOB, 1990, p. 122)./ “Lebaná bonita, clara. O rio subindo as barrancas. O Jerusalém demorava vencer a correnteza” (JACOB, 1990, p. 66).

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant explicam que a lua como símbolo deve ser sempre compreendido em correlação com o sol, numa relação de dependência, pertencendo à vida noturna do sonho, do inconsciente, ao domínio misterioso do duplo. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 589-594). É, portanto, a imagem da flutuação que se ergue mais uma vez, no desejo de realização no corpo-terra do outro: em Janoca, o amor da floresta, ou em Jacó, o filho bem-sucedido em Belém.

Também Parintins vive no domínio do sonho, no domínio do duplo, materializado no fim do romance pela chegada dos bois Garantido e Caprichoso para a festa do boi-bumbá:

- Que aconteceu pra esse foguetório?
  - Hoje é São João. E mesmo deu-se a chegada do boi Garantido, do boi Caprichoso.
  - Maginou-se assim chegada de político.
  - Depois não foi.
- Judeu caduca, perguntando besteira. Passa o dia assustando quem passa na rua. Tamanho dia de São João e pensando em política. E dessa da morte do coronel Chico Bento não se fala mais nisso. A política também morreu com o coronel. (JACOB, 1990, p. 154)

A narrativa avança aqui para o fim da época áurea gomífera, correspondendo também à morte do coronel Chico Bento. A tradição do boi-bumbá, trazida pelos numerosos migrantes nordestinos trabalhadores dos seringais, ofusca toda a discussão política com seu brilho de festa. Afastando-se das suas origens populares e adquirindo uma configuração de espetáculo carnavalesco silvícola, o boi-bumbá de Parintins ergue a cidade à condição de estância cultural regional. Parintins volta-se à sua essência selvagem, agora afirmada e publicitada. A ilha distópica jacobiana toma, então, contornos nítidos. Vivendo do encantamento da sua riqueza natural, seu festival é subsidiado pelo governo do estado e sua economia ainda dependente das grandes capitais regionais.

Em meio a essa atmosfera de alienação, o estrangeiro Salomão é o único a manter o espírito lúcido, centrado no futuro autônomo da cidade. Seu papel na cena política e social parintinense é, no entanto, agora mais reduzido, sendo ele também mitificado e mistificado: “Faz medo passar a noite na casa de judeu. Diz que vira lobisomem, mula sem cabeça. [...]. Disso por via que matou Cristo, pregou na cruz. E foi culpado da transferência do padre André. O bispo não acolheu a amizade do padre com o judeu” (JACOB, 1990, p. 154). Enquanto mito, Salomão é, finalmente, parte intrínseca dessa terra.

### **Considerações finais**

Márcio Souza fala da natureza “flutuada” do intelectual amazonense, “inércia em optar por uma atitude crítica em relação ao seu tempo” (SOUZA, 1977, p. 151). Jacob democratiza, no seu romance, essa “natureza flutuada” a toda uma cidade que é *per se* cidade flutuante. No entanto, o que o autor desprende através do seu personagem

Salomão é que essa “natureza flutuada” de Parintins é bastante incômoda. Segundo Bertha K. Becker, “Parintins tem profundos ressentimentos quanto à falta de autonomia até hoje” (BECKER, 2013a, p. 16). Protagonista e cidade parecem, portanto, suspensos numa posição intersticial tanto interessante quanto constrangedora, próxima das riquezas e do encantamento da floresta, mas subalterna à hierarquia regional urbana. Como resolver esse impasse? A chave proposta por Jacob inspira-se na caçada furtiva de Harel. A mobilização dessa força bastarda selvagem parintinense – autóctone e alóctone – na luta contra a opressão endógena e exógena sobre Parintins. Na expectativa de construir um espaço comum habitável plenamente autogerido, de valor agregado pela sua diversidade tanto geográfica quanto humana.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins: Notes sur la politique*. Paris: Edições Payot & Rivages, 2002.
- BATISTA, Djalma. *O Complexo da Amazônia. Análise do processo de desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Conquista, 1976.
- BECKER, Bertha Koifmann. Cidades Amazônicas, surtos e perspectivas. *Espaço Aberto*. Rio de Janeiro, v.3, n.1, p. 7-18, 2013a.
- BECKER, Bertha Koifmann. Surtos e ciclos econômicos de Parintins (AM): condicionantes à sua organização sócio-espacial e estruturação urbana. *Espaço Aberto*. Rio de Janeiro, v.3, n.1, p. 77-100, 2013b.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. 2 ed. Paris: Éditions Robert Laffont e Edições Jupiter, 1982.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- HAREL, Simon. *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*. Montréal: VLB Éditeur, 2006.
- LÉVY, Jacques. La ville, concept géographique, objet politique. *Le Débat*. Paris, v. 5, n.92, p. 111-125, 1996.
- JACOB, Paulo. *O gaiola tirante rumo do rio da borracha*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Um pedaço de lua caía na mata*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1990.
- LIMA, Lucile Gomes. *Ficções do ciclo da borracha: A selva, Beiradão e O amante das amazonas*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2009.
- OLIVIERI-GODET, Rita. *Alteridade Ameríndia na Ficção Contemporânea das Américas*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.
- REIS, Arthur Cezar Ferreira. *O seringal e o seringueiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1953.



RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.  
SIBONY, Daniel. *Entre-deux: l'origine en partage*. Paris: Seuil, 1991.  
SOUZA, Márcio. *A Expressão Amazonense. Do colonialismo ao Neocolonialismo*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

Recebido em: 25/06/2017

Aceito em: 11/08/2017

# Tecido narrativo em *O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela

*Narrative fabric in O inferno é aqui mesmo, by Luiz Vilela*

Marcos Rogério Heck Dorneles<sup>1</sup>

**Resumo:** Estabelecido em algumas contribuições teóricas e críticas dos estudos literários sobre tempo (GENETTE, 1979), personagem (ROSENFELD, 2002), narrador (REIS; LOPES, 1989; GINZBURG, 2012) e espaço (LINS, 1976), este artigo constitui-se da proposição de detectar parte dos elementos que contribuem para a criação do romance *O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela (1979), e de avaliar seus possíveis desdobramentos na dinâmica interna do universo ficcional. Em especial, são destacados: o elevado grau de ação recíproca entre a composição das personagens e a variação dos espaços; a extraordinária capacidade expressiva dos diálogos na configuração de momentos de tensão na narrativa; o contraste resultante da tendência a confluir o tipo de escrita e a divergir a visão de mundo entre a atividade jornalística e a prática literária.

**Palavras-chave:** Luiz Vilela; romance; universo ficcional.

**Resumen:** Establecido en algunas contribuciones teóricas y críticas de los estudios literarios acerca de tiempo (GENETTE, 1979), personaje (ROSENFELD, 2002), narrador (REIS; LOPES, 1989; GINZBURG, 2012) y espacio (LINS, 1976), este artículo se constituye de la proposición de detectar parte de los elementos que contribuyen para la creación de la novela *O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela (1979), e de evaluar sus posibles desdoblamiento en la dinámica interna del universo ficcional. Especialmente, se destacan: el elevado grado de acción recíproca entre la composición de los personajes y la variación de los espacios; la extraordinaria capacidad expresiva de los diálogos en la configuración de momentos de tensión en la narrativa; el contraste resultante de la tendencia a confluir el tipo de escrita y a divergir la visión de mundo entre la actividad periodística y la práctica literaria.

**Palabras-clave:** Luiz Vilela; novela; universo ficcional.

## INTRODUÇÃO

*Como te contar tudo o que houve? Te contar que o rapaz de talento foi, viu, e venceu, e agora não sabe o que fazer com isso, o que fazer consigo mesmo, o que fazer com as pessoas e com a vida.*  
(Luiz Vilela)

A literatura de ficção está disposta nos processos de desenvolvimento, prolongamento e subdivisão das formas principais do conto, da novela e do romance. Constituída pela propensão a se contar uma história, a literatura de ficção se caracteriza pela necessidade de se modelar e simular situações, e pela atribuição indireta de se refletir sobre a sociedade (COUTINHO, 1987). Os limites, os condicionamentos e as primazias a que está sujeito o universo ficcional podem servir de restrição ou de estímulo

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras (UFMS). Professor efetivo da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: marcos.dorneles@ufms.br.

ao processo de composição literária. Assim, por exemplo, os traços comuns entre gêneros literários e as afinidades entre distintas áreas de atividades profissionais funcionam umas vezes como empecilho à escrita, outras vezes como estímulo ao ato criativo.

A natureza, a configuração e os princípios que regem a produção literária do escritor Luiz Vilela transitam por alguns espinhos próprios à investigação das relações e estruturas linguísticas dos textos criativos. Dentre as dificuldades a que está sujeita a poética de Vilela estão: a proximidade com a linguagem do texto jornalístico, a intersecção com aspectos do gênero dramático e o impasse entre as fronteiras da verossimilhança ficcional e do registro documental.

O romance *O inferno é aqui mesmo*, publicado em 1979, denota partes dessa controvérsia ao ser situado como um tipo de narrativa designada *Roman à clef*. Quer dizer, essa obra capta em profundidade a situação difícil da discussão acerca dos predicados que deveriam ser inerentes ao texto ficcional e aqueles que poderiam ser excluídos. Massaud Moisés aponta a seguinte definição para *Roman à clef* (2004, p. 399): “Expressão francesa para designar romance ou novela com uma chave, ou seja, em que personagens e acontecimentos reais aparecem sob nomes fictícios”. Juntas a essa problemática estão presentes algumas obras já conhecidas da literatura brasileira, como *Recordações do escrivão Isaias Caminha*, de Lima Barreto (1995), e *Chá das cinco com o vampiro*, de Miguel Sanches Neto (2010). Nesses romances, pode-se tornar tentador sair à busca das chaves que movimentem as linguetas das fechaduras das situações contextuais, e perder o compasso da composição literária. Ou, de outra parte, pode-se, ultrapassando essa disposição, envolver-se no diálogo entre a seleção da diegese e os processos ficcionais. Reverberando a problemática das narrativas à chave, em seu estudo sobre a Função-autor, Pauliane Amaral pontua alguns procedimentos e temas da produção de Luiz Vilela:

A respeito da relação de *O inferno é aqui mesmo* com os contos, novelas e outros romances que compõe a obra de Luiz Vilela, é notável que o livro contenha uma crítica ao jornalismo, tema recorrente da obra do escritor, e que a personagem narradora apresente uma natureza insular, característica presente em outras narrativas, além de outras marcas que formam a poética do escritor mineiro, como a retomada autobiográfica e

a crítica social, em especial à classe média brasileira feita, sobretudo, através do sarcasmo e da ironia. (AMARAL, 2013, p.114)

Assim, no fragmento, salientam-se os desdobramentos que a literatura de ficção pode apontar, como a apreciação crítica de atividades profissionais e de camadas sociais; o exame acerca da elaboração de personagens; e a utilização de reminiscências autobiográficas.

Com o intuito de evidenciar as bases que dão sustentação ao romance, este artigo procura estabelecer vínculos de solidariedade entre os elementos constitutivos da narrativa e o arcabouço crítico que as escolhas adotadas evidenciam. Nesse sentido, propomos um levantamento e interpretação dos procedimentos à luz da dinâmica ficcional de composição, ou seja, um estudo que avalie a importância da progressão das nuances que se articulam no romance na superação da dicotomia entre ficção e documento.

## ASPECTOS DISTINTIVOS

O romance *O inferno é aqui mesmo* vem a público em 1979, no entanto, os acontecimentos relacionados aos lances narrativos se vinculam ao ano de 1968, quando Luiz Vilela desempenhou temporariamente trabalhos no *Jornal da Tarde* em São Paulo. Contextualmente, o livro se insere nos momentos anteriores ao recrudescimento da ditadura militar, isto é, está fixado no período anterior à edição do AI-5 (Blogue GPLV, 2016). No plano dos costumes e das expressões culturais, o romance se situa numa etapa de início de liberação sexual e de expansão da música popular.

No universo ficcional, a narrativa expõe a proposição do protagonista Edgar de partir da capital mineira, Belo Horizonte, para a capital paulista a fim de experimentar o anseio por coisas novas. Assim, Edgar começa a trabalhar na redação do jornal *O Vespertino* numa redação repleta de focas, repórteres, redatores e copidesques.

O romance é dividido em cinco capítulos e possui um total de 224 páginas. Os capítulos possuem em torno de quarenta a cinquenta páginas, com exceção do último capítulo, com cerca de vinte e poucas páginas. No primeiro capítulo é relatado o início da jornada do protagonista, como repórter numa matéria em São Paulo para um jornal de Belo Horizonte, passando pelo começo dos trabalhos no jornal *O Vespertino* até a

contratação definitiva e uma pequena desilusão com o ofício de jornalista. No capítulo dois é disposto o percurso que vai da rotina e normalização do trabalho no jornal, passa pela necessidade da realização dos plantões e serões na redação, pela irrupção da rebeldia diante do descaso aos funcionários, até a insatisfação e o desânimo. O capítulo três retribui o desalento do protagonista com o surgimento da bela repórter Vanessa. Porém, esse prêmio vem associado à vacuidade de um constante cortejo da redação em cima da linda jornalista. Além disso, o prestígio de Edgar junto ao jornal cresce após uma cobertura de um festival de música popular em Brasília. O quarto capítulo evidencia a paixão e decepção que o protagonista começa a desenvolver por Vanessa; um Natal melancólico, e um breve passeio em Belo Horizonte. No último capítulo, dá-se uma mudança na situação, e Edgar se relaciona amorosamente com Vanessa. Em seguida, Edgar pede demissão do jornal e, ao final, Vanessa morre em desastre de automóvel.

A interação entre a diegese e a estrutura narrativa pode ser observada, por exemplo, nas relações de duração e de ordem (GENETTE, 1979). Em relação à vinculação da duração, no romance, são alternados fragmentos de sumário e de cena. Para o primeiro procedimento, destacamos o trecho a seguir:

Chegava no hotel, pegava a chave do balcão, subia no elevador, entrava no quarto, mijava, puxava as cortinas, punha o pijama e caía na cama; dormia logo e pesadamente, acordando no começo da tarde. Tomava um banho, punha a roupa, descia no elevador, entregava a chave, saía, comia e bebia alguma coisa num bar, chegava no jornal e começava a trabalhar, indo até a outra madrugada. (VILELA, 1979, p. 62-63)

Vemos no excerto a propensão para a repetição da rotina monótona em momentos de desânimo e desalento do protagonista em relação aos trabalhos na redação do jornal. Por outro lado, a predominância da utilização da cena evidencia a articulação de vários momentos de tensão na narrativa, como neste diálogo entre Edgar e Marcelo, editor de Arte:

– Onde você vai?  
– Embora.  
– Embora? Mas ainda temos uma porção de coisas pra fazer, olha aqui  
– e pegou uma papelada que estava na mesa.  
– Eu vou embora – tornei a dizer. – Te entreguei a minha matéria, agora já vou. (VILELA, 1979, p. 63)

Para a relação entre a ordem dos acontecimentos na diegese e a disposição no romance, além da condução normal da narrativa são adotados os recursos de analepse e prolepse (GENETTE, 1979). Respectivamente, no romance, são utilizados recuos e avanços no andamento narrativo. Situações de evocação de eventos já passados podem ser vistas em momentos em que o protagonista desenvolve um laço afetivo maior com as demais personagens, como nas conversas com Bosco, repórter da Arte (VILELA, 1979, p.71-73), ou com Joaquim, repórter do Esporte (VILELA, 1979, p. 56-57). De outra parte, as prolepses ocorrem ao anteciparem determinados eventos no romance, como nos trechos a seguir:

No começo fiquei meio aturdido: era uma sala imensa (mais tarde veria que não era tão grande assim), intensamente iluminada de luz fluorescente, com uma porção de mesas, gente batendo máquina, conversando, andando.

[...] Janeiro estava realmente próximo, mais algumas semanas e estaríamos nele, no novo ano. Mas nem eu nem ninguém veria as modificações de Henrique. (VILELA, 1979, p. 11-185)

Nesses fragmentos a antecipação obedece a um caráter de desalento em relação às perspectivas quanto ao trabalho na redação do jornal. Entretanto, prolepses mais sutis e refinadas se dão por meio de pequenas indicações no decorrer do romance. Para ilustrar, podemos apontar: a associação entre um acidente de carro que ocorre discretamente no capítulo 1, na página 55 (VILELA, 1979), e a morte de Vanessa por acidente automobilístico que acontece no capítulo 5, na página 224 (VILELA, 1979); e a antecipação da tempestade que vai se abater na vida de Henrique, repórter amigo de Edgar, no capítulo quatro, na página 187 (VILELA, 1979), com a sua fala displicente no capítulo dois:

– Console-se, é como na vida mesmo: muitas vezes a tempestade chega de repente, sem que possamos prever. Achamos que é tempo bom e já as nuvens estão se formando no céu, bem em cima de nossas cabeças; e quando menos se espera, uma tempestade desaba. (VILELA, 1979, p.93)

Nesses dois exemplos, vemos, assim, situações que preparam discretamente o leitor para eventos de maior porte que surgirão no decorrer da narrativa.

Papel de fundamental importância na construção de *O inferno é aqui mesmo* é dado ao diálogo com outros textos, isto é, à constituição da intertextualidade no desenvolvimento do romance. Nessa vereda, Julia Kristeva discorre sobre a sobreposição de textos numa obra literária, destacando, nesse processo, o proveito resultante da associação entre estrutura literária e o âmbito cultural, e adequação entre a evolução e os estágios linguísticos:

[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética se vê como pelo menos *dupla*.

Assim, o estatuto da palavra como unidade minimal do texto revela-se como o *mediador* que liga o modelo estrutural ao ambiente cultural (histórico), assim como o *regulador* da mutação da diacronia em sincronia (em estrutura literária). (KRISTEVA, 1974, p.64, grifo do autor)

Nesse romance de Luiz Vilela vários intertextos se dispõem. São alusões aos universos do cinema (Humphrey Bogart, Nosferatu, Marcelo Mastroianni, Eisenstein), da música, da política, da filosofia e, principalmente, da literatura. Em conversas do protagonista com os personagens Raimundo, editor da Local, e Nelinho, um dos mandachucas do jornal, constata-se uma aproximação das atividades literárias e jornalísticas. Raimundo é fã das novelas de Rex Stout e dos grandes nomes da chamada literatura policial (Hammet, Chandler, Wallace, Ambler, Simenon, Gardner). Já Nelinho nutre uma paixão por teatro de bonecos e por dramaturgos como Shakespeare, Calderón, Pirandello e Shaw.

Uma possibilidade de diálogo intertextual ocorre também no título do romance de Vilela, pois, pode-se inferir uma transformação de uma frase consagrada de um texto dramático de Jean-Paul Sartre (2007), *Huis clos* (*Entre quatro paredes*, em português): “O inferno são os outros”. No texto francês, a frase decorre da forte carga da filosofia existencialista nas proposições de Sartre frente ao engajamento pela liberdade. Ao passo que, no texto de Vilela, o protagonista atravessa a noite em seus pensamentos:

Aquela noite custei a dormir; não sentia a menor necessidade de dormir; parecia-me mesmo que jamais voltaria a dormir como antes. Minha cabeça estava mais acesa do que nunca, pensando sem parar. Uma das coisas que eu pensei foi sobre o inferno. Eu já não tinha mais religião e fazia tempo que eu não pensava mais nessas coisas. Àquela hora eu pensei. Eu pensei: o céu eu sei que não existe, mas o inferno eu sei: o inferno existe — o inferno é aqui mesmo. Só que ele não era como ensinavam: no inferno não havia fogo; ao contrário: o inferno era frio, terrivelmente frio; e não havia também choro, nem rilhar de dentes, nem gritos; havia silêncio e imobilidade: o inferno era totalmente silencioso e pavorosamente imóvel. O inferno era parecido com a morte. (VILELA, 1979, p. 155)

Desalentado com as perspectivas em São Paulo e com a indiferença de Vanessa, Edgar lucubra acerca do inferno terrestre: frieza, mutismo, imobilidade; grandes paradoxos das metrópoles, famosas por seu apelo, barulho e velocidade.

### **PERSONA GRATA**

A composição das personagens em *O inferno é aqui mesmo* se assenta sobre imperativos que, simultaneamente, possibilitam a limitação e a expansão de suas configurações, dentre eles: os poucos recursos descritivos; as pequenas instruções indicativas às personagens; a inserção quase imediata à ação e ao diálogo; os momentos de equivalência entre a condição da diegese e o plano do discurso. Baseado nessas premissas, o texto de Vilela não dispõe tempo extra para realizar uma configuração das características das personagens. Em *Inferno*, num plano mais homogêneo estão figuras nomeadas de forma breve [uma menina (bar, hotel); rapaz magrinho e cabeludo; uma menina (festa); o “rapaz de Botucatu”; a loirinha de cabelo curto (festa); uma ruiva muito bonitinha (bar); o gordinho (dono de barzinho); um crioulo (freguês); mulher do Lima; filha do Lima; amigo de Tarcísio etc]. Num patamar um pouco diferenciado estão as personagens em dois grupos: os jornalistas de Belo Horizonte e os jornalistas, funcionários e familiares de São Paulo. Nesse segundo grande grupo, as personagens de mais destaque são realçadas por algumas caracterizações, como no caso de Raimundo (VILELA, 1979, p.180: “[...] que era tão sólido, independente, e rigoroso, [...]”), mas, principalmente, pelo seu desempenho e pela torrente dos diálogos, por exemplo, na conversa com o novato Lucimar:



- Não vai me dizer que você nunca viu um morto?
- Já, respondeu Lucimar, numa voz débil: – mas assim, uma porção de meninos...
- Morto é tudo a mesma coisa: qual a diferença entre um adulto e um menino?
- Certo; mas as mães...
- As mães? Porra, mas as mães são exatamente o melhor da festa, elas é que vão dar o clima da reportagem, não percebeu isso ainda? (VILELA, 1979, p.183)

Assim, impossibilitado de registrar mais detalhes acerca das personagens, esse romance, por conta do tipo de fatura textual, abre mão de processos cognitivos, como classificação e reconhecimento. Nesse sentido, Anatol Rosenfeld disserta sobre o grande contraste entre a realidade e a sua apreensão:

A diferença profunda entre a realidade e as objectualidades puramente intencionais – imaginárias ou não, de um escrito, quadro, foto apresentação teatral etc – reside no fato de que as últimas nunca alcançam a determinação completa da primeira. As pessoas reais, assim como todos os objetos reais, são totalmente determinadas, apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser ‘colhidos’ e ‘retirados’ por meio de operações cognoscitivas especiais. Tais operações são sempre finitas, não podendo por isso nunca esgotar a multiplicidade infinita do ser real, individual, que é ‘inefável’. Isso se refere naturalmente em particular a seres humanos, seres psicofísicos, seres espirituais, que se desenvolvem e atuam. A nossa visão da realidade em geral, e em particular dos seres humanos individuais é extremamente fragmentária e limitada. (ROSENFELD, 2002, p. 32)

Uma das características marcantes dos textos de Luiz Vilela é o grande número de diálogos nas suas narrativas; e, decorrente disso, uma reconfiguração dos atributos das personagens: mais próximos do leitor, mais vulneráveis às ciladas do cotidiano. Anatol Rosenfeld pontua a feição inescapável das falas nos gêneros literários:

[...] as personagens, ao falarem, revelam-se de um modo bem mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira. O próprio disfarce costuma patentear o seu cunho de disfarce. Esta ‘franqueza’ quase total e essa

transparência do próprio disfarce (pense-se no aparte teatral) são índices evidentes da onisciência ficcional. (ROSENFELD, 2002, p. 29)

No romance, podemos exemplificar esse índice de “franqueza” no momento em que Edgar retorna de Brasília após fazer a cobertura de uma festival de música popular e, no bar, recebe os cumprimentos dos colegas de redação do jornal. No entanto, a sua maior surpresa se dá pela constatação da maneira pela qual ocorreu a “censura” da sua segunda reportagem:

– Puxa, nego, aperte os ossos; estava do caralho sua reportagem; pena que aquele cagão tenha fodido a melhor parte.

[...]

– Nelinho?

– Claro.

– Ele me disse que foi a censura.

– Censura? ... – Lazão fez uma cara de espanto: – ele te disse isso?...

– Disse.

Abanou a cabeça:

– Vou te dizer: cada vez me dá mais nojo trabalhar nesse jornal... (VILELA, 1979, p.139)

Nesse diálogo entre Edgar e Lazão (editor do Esporte) não há espaço para uma dissimulação, pois a adoção de frases curtas, o uso acentuado de gírias e a presença do clima despojado do bar inviabilizam um afastamento desleal.

Situadas num contexto de liberação dos costumes e de contraposição às personagens masculinas, as personagens femininas desempenham uma atuação bastante acentuada no romance, no plano da tomada de atitude em relação ao desejo sexual; destacam-se Heloísa, esposa de Henrique, e Vanessa, repórter da Local. Vanessa, bela, fugaz e cobiçada, muitas vezes, funciona como metonímia da cidade de São Paulo. Ademais dos jornalistas incumbidos da realização das reportagens do jornal, dispõem-se os membros do jornal responsáveis pelos bastidores administrativos da empresa: Lara, Nelinho e Marcelo. São caracterizados, muitas vezes, como personagens insondáveis e ambíguos, e, algumas vezes, imprevisíveis.

Por fim, Edgar, além de exercer as ações como protagonista do romance, evidencia-se também pelo atributo de narrador, qualificado a exercer o seu filtro afetivo

e a efetuar a seleção do material narrativo. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes sobre narrador:

A expressão *narrador autodiegético* [...] 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. Essa atitude narrativa (distinta da que caracteriza o *narrador homodiegético* (v.) e, mais radicalmente ainda, da que é própria do *narrador heterodiegético* (v)) arrasta importantes consequências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como o *narrador autodiegético* estrutura a *perspectiva narrativa*, organiza o *tempo*, manipula diversos tipos de *distância*, etc [...]. (REIS; LOPES, 1989, p. 118, grifo do autor)

Assim, enquanto uma entidade responsável pela transmissão dos acontecimentos e habilitado a manejar os recursos e procedimentos narrativos, o narrador autodiegético situa-se como uma criatura intermediária entre as demais personagens e a figura do leitor. Não obstante, a escolha do perfil do narrador autodiegético pode ser limitada ao seu poder de visão e às determinações de sua mundividência. Nesse caminho, a limitação do alcance do narrador se estreita por meio do desconhecimento de vários fatos sobre outras personagens e da opção por uma cosmovisão direcionada pela negatividade, conforme assevera Jaime Ginzburg:

É comum encontrar na narrativa brasileira contemporânea a constituição de imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido. (GINZBURG, 2012, p. 200)

No caso do narrador protagonista, Edgar, além da delimitação do seu alcance visual e informativo sobre o universo das demais personagens, irrompe um impasse por meio do conflito entre os paradigmas de liberdade de vivência e de escrita e os padrões de submissão aos ditames do funcionamento da engrenagem jornalística<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Apesar do romance *O inferno é aqui mesmo* ser apontado como *Roman à clef*, a dimensão individual de escritor de Luiz Vilela (já contista) não vem à baila durante as ações desenvolvidas na narrativa. Porém, pode-se dizer que ocorre certa confluência na cosmovisão do protagonista com a do autor.

Contrapondo o caráter indagativo de Edgar, situam-se alguns narradores homodiegéticos circunstanciais, como Bosco e Joaquim. Bosco rememora com a nostalgia do passado as lembranças da infância e da adolescência no Acre. Já Joaquim possibilita a revelação de um elemento de transição entre gerações que ainda não sabem ao certo quais são os contornos da nova liberdade sexual, advinda dos avanços dos métodos contraceptivos, das lutas pela ampliação dos direitos da mulher e das mudanças de comportamentos:

– Calma, ainda não acabou não: agora é que vem o melhor. Chegamos lá no meu apartamento, batemos um papo, e tal, aí tiramos a roupa e eu fui direto atrás. Ela me afastou; falei: ‘Quê que há agora?’ ela estava puta de raiva. ‘Quê que foi?’, perguntei. ‘Eu vou embora’, ela falou e foi pegar as roupas. Eu já estava naquele ponto e dessa vez queimei: ‘Não vai não; diabo, quê que há? Quê você quer, hem?’ Ela ficou parada na minha frente, enfurecida como uma onça: ‘Imbecil, você nunca chupou?’ (VILELA, 1979, p. 56)

## MODULAÇÕES ESPACIAIS

Refletindo acerca da amplitude e das propriedades da categoria do espaço, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes estipulam alguns parâmetros pelos quais se estende a questão espacial:

O *espaço* constitui uma das mais importantes categorias da *narrativa*, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da *história* (v), o *espaço* integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da *ação* (v) e à movimentação das *personagens*(v): cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de *espaço* pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (*espaço social*) como até as psicológicas (*espaço psicológico*). (REIS; LOPES, 1989, p. 204, grifo do autor)

Como vemos, a categoria do espaço exerce forte influxo na constituição de uma obra literária, pois instala interações com outros elementos constitutivos, reverbera na

significação dos signos e se desdobra em atmosferas setoriais. Essa potencialidade pode ser examinada, por exemplo, na ação recíproca entre espaço e personagens.

As variações da constituição do espaço que ocorrem em *O inferno é aqui mesmo* estão vinculadas à progressão da caracterização e da percepção das personagens, e aos desenvolvimentos da trama. Os espaços percorridos no romance de uma maneira geral se atêm a quatro grandes cidades, Belo Horizonte, São Paulo, Santos e Brasília, e à cidade natal do protagonista no interior de Minas Gerais. Além disso, há, também, referências à zona rural do interior do estado do Acre (lembranças de Bosco); à área urbana de Recife e Olinda (recordações de Raimundo); e aos confins do interior brasileiro (memória de Tarcísio).

Em São Paulo, os principais espaços explorados no decorrer do romance são: a redação do jornal *O Vespertino*; diversos tipos de bares; as residências de funcionários do jornal; alguns restaurantes e lanchonetes; quartos de hotéis; uma praia em uma galeria de pintura; um pequeno teatro; um hospital psiquiátrico; e uma floresta de eucaliptos junto a uma rodovia. Em Belo Horizonte, o percurso dos espaços se limita à rodoviária, à casa do protagonista, ao jornal, a um bar e à casa do Lima (amigo de Edgar e redator-chefe de um jornal). Já em Brasília, às ruas da cidade, ao estádio, ao hotel, a um bar, e à sucursal do jornal paulistano.

Desses espaços mencionados, exercem maior influência na determinação das personagens o espaço amplo da cidade de São Paulo; o espaço circunscrito do jornal *O Vespertino*; os bares. A relação com a capital paulista mantém-se estável para algumas personagens (seja de forma positiva ou negativa), ao passo que para outras decorre uma modificação na apreciação e na convivência. Heloísa (considera a cidade um lugar “frio”) e Tarcísio, artista plástico (tem ojeriza ao caráter cinza da cidade), mantêm uma apreciação negativa da cidade de São Paulo; enquanto Sandro (o último jornalista mineiro que veio para *O Vespertino* antes de Edgar) altera sua apreciação da cidade de algo positivo para alguma coisa insuportável:

— São Paulo é outro mundo, Edgar; outro mundo. Não tem jeito de dizer.  
 — [...] As pessoas, as coisas, tudo. Amizade?... Isso não existe, é tudo mentira.  
 Eu não disse nada.  
 — Sabe quê que esse pessoal quer? Subir. Só. E para isso eles fazem tudo, mas tudo mesmo.

Não é só aqui no jornal, é a cidade inteira. Agora é que eu estou descobrindo quê que é realmente São Paulo. Puxa, como eu estava ingênuo; eu não sabia de nada, Edgar, nada. Agora é que eu estou vendo como as coisas realmente são. (VILELA, 1979, p. 30-48)

Heloísa e Tarcísio sucumbem aos tentáculos da cidade, e suas inaptidões à metrópole de São Paulo ecoam no âmbito emocional e mental, respectivamente. Já em Sandro o movimento tem caráter centrífugo, ou seja, a sua contínua desilusão pelo jornal leva-o a rejeitar sistematicamente a cidade paulistana.

O espaço circunscrito do jornal *O Vespertino*, a partir do momento em que a diegese insere Edgar no plano do discurso do romance, apresenta variações na dinâmica das personagens. Fatores como as disputas por cargos e funções, sobrecarga de trabalho, intrigas amorosas, trapaças etc, configuram novas relações das personagens com o jornal. Por exemplo, Henrique se transporta de um clima de otimismo para desolação; Sandro se desloca de uma atitude proativa para uma percepção rancorosa do meio. Osman Lins infere nesse clima perpetrado em personagens por conta de associações espaciais de caráter humano como a criação de uma atmosfera:

Diremos, finalizando, que a atmosfera, designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. -, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (LINS, 1976, p. 76)

Assim, as conjunções de caráter abstrato como relações profissionais, afetivas e de amizade conduzem a propiciação de determinadas atmosferas, muitas vezes, superiores aos espaços físicos. No entanto, a relação desenvolvida pelas personagens nesse processo espacial pode variar. Ao contrário de Henrique e de Sandro, Edgar também sofre o influxo dessa atmosfera, no entanto, sua compreensão da situação é diversa não partindo para a retração das potencialidades, mas, para a busca de novas relações espaciais em novos lugares. De configuração diferente está a situação de algumas personagens “imunes” à atmosfera de angústia e ardil, como, por exemplo, por um lado, Raimundo e Lazão (já calejados na prática da redação); e, por outro, Lara, Nelinho e Marcelo (pactuários de certo *modus faciendi* adotado no jornal).

Por fim, os espaços dos bares. Esses espaços dispõem-se contíguos a ações anteriores realizadas em trabalhos no jornal, em encontros com amigos, em sequência de viagens etc. Neles, dão-se conspirações, diversões, esquecimento de si, revelações, alienação, sexo, brigas, anulação, recomeço. Algumas situações de destaque no romance decorrem nos mais diversos bares encontrados na narrativa, do boteco ao bar sofisticado. Como por exemplo, a briga entre Giancarlo (repórter da polícia) e Pires (repórter da Local), e as revelações artísticas de Nelinho a Edgar.

Nesse caminho, destacamos o elemento da ambientação, isto é, o modo pelo qual o ambiente é construído pelos recursos adotados pela figura do narrador. Sobre a diferença entre espaço e ambientação, Antonio Dimas pontua:

Em outras palavras: na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc) seja entrevisto em um quadro de significações mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: 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, 1987, p. 20)

Este recurso da ambientação pode ser utilizado de três maneiras: a franca, a reflexa e a dissimulada. Para ilustrarmos situações em que o ambiente é construído pelos procedimentos da ambientação, destacamos fragmentos do romance em que ocorre a ambientação reflexa, isto é, a configuração por meio da visão compartilhada das personagens na narrativa. No capítulo II, quando Edgar, Henrique e Heloísa vão a uma praia em Santos, dá-se uma discordância de interesses. Heloísa quer aproveitar ao máximo as águas do mar para se banhar, enquanto Henrique quer a praia somente para ficar deitado e descansar. Já Edgar no meio dessa divergência se encanta com os lindos atributos físicos de Heloísa. No entanto, o tempo meteorológico fecha e se inicia uma chuva intermitente. Henrique fica contente com essa situação, causando desagrado à Heloísa e mal-estar no grupo:

O tempo mudara rapidamente: estava escuro e ameaçador – era chuva na certa. Tivemos sorte em vagar uma mesa: mal a ocupamos, a chuva desabou.

[..] Pensei em olhar para Heloísa essa hora, mas não tive coragem. Houve então um sintomático silêncio – nem ela nem eu falamos nada durante algum tempo.

[...] **Ela** não lhe deu importância e voltou a **olhar**, com uma expressão chateada, **para a chuva** que batia com força no asfalto. **A praia estava quase vazia**, umas poucas pessoas continuavam lá, indiferentes à chuva. **A conversa morreu e ficamos os três a olhar para a chuva**. Ela não parou, nem estava com jeito de parar tão cedo. (VILELA, 1979, p.93-95, grifo nosso)

Nos fragmentos destacados tem-se a presença da ambientação de tipo reflexa, quer dizer, ocorre a construção de um ambiente de frustração entre as personagens que pode ser evidenciado na percepção dos olhares, em especial, da personagem Heloísa. Por conseguinte, os expedientes de seleção dos momentos da diegese e de ampliação do impacto das relações sociais reverberam exponencialmente na constituição do universo ficcional.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo foi procurado estabelecer associações entre algumas contribuições teóricas e críticas sobre elementos constitutivos da narrativa, em especial, do narrador e do espaço, para análise e interpretação do romance *O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela. Durante a pesquisa, deu-se o exame de aspectos continuamente presentes nas narrativas de Vilela, como por exemplo: a utilização de poucos recursos descritivos; as pequenas instruções indicativas às personagens (espécie de didascálias); a inserção quase imediata à ação e ao diálogo; os momentos de equivalência entre a condição da diegese e o plano do discurso; a proximidade com a linguagem do texto jornalístico; a intersecção com aspectos do gênero dramático e o impasse entre as fronteiras da verossimilhança ficcional e do registro documental.

Quanto aos elementos constitutivos, destacamos: as relações de ordem e duração na categoria do tempo (com os recursos de prolepse e analepse e de cena e sumário); a transformação intertextual no texto de Vilela; a disposição dos diferentes grupos de personagens na narrativa e sua configuração aos diálogos; os desdobramentos da



adoção do narrador autodiegético; e o aproveitamento ficcional das variações espaciais por meio da reverberação nas personagens e na configuração do ambiente e da ambientação. Após, foi possível reiterar que a natureza, a configuração e os princípios que regem a produção literária do escritor Luiz Vilela se assentam numa poética da concisão e, de outra parte, a sua cosmovisão transita entre o olhar direcionado pela negatividade (um tanto quanto cético) e a apreciação das expansões vitais do ser humano.

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Pauliane. *A função-autor no roman à clef: Um estudo sobre personagem e narrador em O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela. 2013. 177 f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2013.
- BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaias Caminha*. São Paulo: Ática, 1995.
- COUTINHO, Afrânio. *Crítica e teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1987.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, v. 2, p. 199-221, 2012.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semánlise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1989.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et. al. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. *Entre quatro paredes*. Trad. Alcione Araújo e Pedro Hussak. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- SANCHES NETO, Miguel. *Chá das cinco com o vampiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- VILELA, Luiz. *O inferno é aqui mesmo*. São Paulo: Ática, 1979.
- VILELA, Luiz. Biografia de Luiz Vilela. In: *GPLV, Grupo de Pesquisa Literatura e Vida 2016*. Disponível em: <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/noticias.html>. Acesso em 30 dez. 2016.

Recebido em: 04/07/2017

Aceito em: 31/07/2017

## O mal do exílio em *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum

*The evil of exile in Northern Ashes, by Milton Hatoum*

Maria Cristina Ferreira dos Santos<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é analisar a obra *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, sob a perspectiva do deslocamento físico e psicológico. Neste romance, em que a questão do exílio é mostrada de forma extrema, todas as personagens são deslocadas e infelizes devido a condições familiares, tradicionais, financeiras, sexuais, artísticas, profissionais, entre outras. A discussão se centrará na personagem Raimundo, o protagonista, e na sua relação consigo mesmo e com os que o cercam. Além disso, o enredo fornece material para se discutir a função da Arte e os tipos de narradores existentes; no caso de *Cinzas do Norte*, há três narradores que relatam os acontecimentos. Outra questão importante é a relação entre pai e filho, avassaladora neste romance. Para tais discussões, serão utilizados os pressupostos teóricos de Edward Said, Pierre Ouellet, Julia Kristeva, Maria José de Queiroz e Denise Rollemberg.

**Palavras-chave:** Exílio; Deslocamento; Arte.

**Abstract:** The aim of this article is to analyze the work *Northern Ashes*, by Milton Hatoum, from the perspective of physical and psychological displacement. In this novel, in which the issue of exile is shown in an extreme way, all the characters are displaced and unhappy due to familiar, traditional, financial, sexual, artistic, professional conditions, among others. The discussion will focus on the character Raimundo, the protagonist, and his relationship with himself and those around him. In addition, the plot provides material for discussing the function of Art and the types of narrators that exist, which in the case of *Northern Ashes* there are three narrators who report events. Another important issue is the relationship between father and son, overwhelming in this novel. For such discussions, will be used the theoretical assumptions of Edward Said, Pierre Ouellet, Julia Kristeva, Maria José de Queiroz e Denise Rollemberg.

**Keywords:** Exile; Displacement; Art.

### Introdução

*A errância não era meu destino, mas a volta  
ao lugar de origem era impossível.*  
(Milton Hatoum)

O exílio, o deslocamento e a migração são temas recorrentes na Literatura Contemporânea Brasileira e Mundial. Isso ocorre devido à enorme quantidade de desterrados em consequência das guerras e de políticas inadequadas, as quais perseguem determinadas etnias e religiões, forçando pessoas a se exilarem. Em diversas obras sobre essa temática, percebemos o viés avassalador da migração, que acomete não apenas os diretamente envolvidos, mas tem consequências econômicas, ambientais, entre outras: “[...] nossa época, com a guerra moderna, o imperialismo e as

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários pela UFRGS. E-mail: ymaria1@hotmail.com.

ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa” (SAID, 2003, p.47).

Milton Hatoum é um exemplo de escritor que aborda a questão da migração e suas consequências sociais, culturais e psíquicas. Em seu romance *Cinzas do Norte* (2012), primeira edição de 2005, o exílio é levado às últimas consequências, pois todas as personagens são deslocadas, mesmo as que nunca saíram de seu país ou de sua cidade. A narrativa é contada por três narradores, Lavo, órfão agregado de uma família rica da Amazônia, por seu tio Ranulfo, e por seu amigo Mundo, o qual se manifesta através de cartas ao seu colega. Nesse entretanto, diversos temas são postos em xeque, como a relação conturbada entre pai e filho, entre marido e esposa e entre mãe e filho; a relação entre amigo abastado que decai e amigo pobre que ascende na vida; a não aceitação da Arte vanguardista; as consequências da Ditadura Militar para a juventude e, mormente, o deslocamento.

O enredo de *Cinzas do Norte* e a conturbada vida de suas personagens fazem lembrar as reflexões de Edward Said (2003) sobre o tema do exílio, a saber, a de que é, sempre, uma situação horrível de se experimentar:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre (SAID, 2003, p. 46).

O Neocolonialismo ocasionou o deslocamento de inúmeras pessoas e a fusão de diversas culturas, por isso, a Era Moderna é, por si só, a época dos refugiados, dos deslocados, da migração em massa. Pensar sobre esse assunto é abordar a condição humana na contemporaneidade. Segundo Maria José de Queiroz (1998), o infortúnio é o que une e iguala o ser humano. E a Literatura, por tratar especialmente da carga humanitária, se dedica a abordar as mazelas, especialmente o deslocamento:

A literatura do exílio não prega bem-aventuranças nem a luta de classes, não ensina, como Heidegger, o niilismo total, não faz da náusea, ao modo de Sartre, regra de vida, não cai no absurdo absoluto de Camus nem na desumanização apocalíptica de Wittgenstein. As questões a que responde abrangem situações concretas diante das quais cabe ao exilado deliberar. O conhecimento e a experiência do infortúnio é que solidariza, nos males da ausência, aqueles que os padecem, tornando-os uma comunidade (QUEIROZ, 1998, p.17).

Dessa forma, corroborando o pensamento de Said e de Queiroz, propõe-se, neste ensaio, travar uma discussão sobre os aspectos negativos do exílio e do deslocamento, a partir da narrativa de *Cinzas do Norte*, tendo como centro a personagem Raimundo, e suas relações com os demais e consigo mesmo.

### **Raimundo e os seus**

Raimundo é filho do latifundiário Jano, homem autoritário e que tem como escopo modernizar a Amazônia, e de Alícia, mulher bela e sensual de origem extremamente humilde, que, para melhorar sua condição de vida, casou-se sem amor. Mundo, por sua vez, é o reverso de seu pai, ou seja, apegado à Arte e à quietude, avesso ao sistema político vigente e aos projetos capitalistas de seu pai. Nesse triângulo, todos sentem-se estrangeiros na própria pele e cidade natal na medida em que Jano não tem o filho que sonhou e não é amado pela esposa. Alícia sente-se sufocada pelo relacionamento sem amor e Mundo não é aceito por seu pai e por aqueles que não entendem de Arte. Aqui nota-se que o deslocamento não precisa ser geográfico, não é necessário ir a outra cidade ou país para sentir-se desenraizado, pois isso pode ocorrer dentro da própria casa, da própria família.

A sensação de deslocamento vivenciada por Mundo começou na sua infância, uma vez que ele preferia ficar no quarto desenhando a sair com o pai. Essa atitude era inaceitável para um homem como Jano, sendo extremamente tradicionalista e machista, como vemos no excerto abaixo:

Tua mãe percebeu que tua maior diversão era perambular na chuva e teu maior prazer era desenhar. E tu querias ficar sozinho para fazer as duas coisas. Então Jano te proibiu de sair na chuva, te trancava no porão e às vezes demorava a ir ao trabalho, queria te vigiar e também vigiar tua mãe, que te libertava logo que ele saía. Ela dizia a Jano que

não havia problema em brincar na rua em dias chuvosos, as crianças adoravam, mas Jano não a ouvia: durante os meses de inverno daquele ano mandava um funcionário ao palacete para ver se ainda estavas no porão, e tua mãe o expulsava aos berros: “Diz pro teu patrão que meu filho não é um bicho”; então ele mesmo, Jano, voltava para te vigiar, e, enquanto teus pais discutiam, tu fugias, e tua mãe cachinava de tanto nervosismo, e o idiota do Jano pensava que ela fazia pouco dele. Aí Macau ia atrás de ti, e teu pai te confinava de novo no porão. Perguntavas a tua mãe por que tudo era tão escuro e por que agora só escutavas o barulho da chuva e das trovoadas, e por que tinhas que comer sozinho e só podias sair à noite para ir dormir no quarto, e ela, tua mãe, não sabia o que dizer (HATOUM, 2012, p. 214).

A mãe, durante a infância, o protegia, mas o pai o maltratava e desprezava: “Nenhum livro de matemática nas estantes. Só arte, poesia... Pior ainda: nenhuma fotografia de mulher, a não ser a da mãe. Meu filho não pode continuar assim” (HATOUM, 2012, p. 31).

Uma vez que era um menino da elite, filho de latifundiário que apoiava a Ditadura Militar vigente, Mundo era perseguido por seus colegas de escola, que consideravam injustos alguns privilégios que ele tinha: “A gente estuda que nem condenado, como é que ele consegue passar de ano? Reclamava Minotauro. E o Delmo: Os pais dele devem dar uma boa gorjeta aos professores e bedéis. Já se livrou até dos Jogos de Arena” (HATOUM, 2012, p. 14).

Para vingar-se de Mundo, Minotauro apronta um trote maldoso que nos leva à reflexão sobre o estado de decadência em que Mundo já se encontrava ainda na tenra adolescência. A personagem Mundo sofre diversos tipos de desenraizamento durante a narrativa, até aqui vemos que era deslocado na família e na escola:

Minotauro colou com carrapicho um chumaço de rabiola na traseira do artista, tocou fogo com álcool e se afastou; eu ia correr para alertá-lo, Minotauro me segurou, tapou minha boca com a mãozorra e curvou com força minha cabeça. Mundo estranhou a risada das garotas, viu a fumaça entre suas pernas, deu um pinote e se atirou no lago. Depois, sentou na pequena ponte de pedra, tirou os sapatos e o cinturão, e ficou ali, todo molhado, fitando os bichos, ouvindo a zombaria dos ginásianos. Dezenas. Não se mexeu; esperou o sinal do fim do recreio, a praça sem fardas, urros e gargalhadas. Parecia mais triste que raivoso. “Estou acostumado”, disse, sem olhar para mim (HATOUM, 2012, p. 17).

A afirmação de Mundo de dizer que “está acostumado” com as humilhações deve-se ao fato de que, em sua casa, o desprezo por seus trejeitos era constante, assim, nem em seu lar, tampouco na escola, sentia-se acolhido, sendo um deslocado.

Conforme Pierre Ouellet (2013), o Homem vive em deslocamento, é uma condição imposta, *a priori*, pela História.

Pois não é somente o próprio homem, em carne e osso, que sua condição empurra a buscar asilo em terras de exílio onde ele não consegue mais viver senão sob a ameaça de ser expulso; é a própria humanidade que vive uma forma de exílio ontológico, cujo ser completo padece profundamente, até em sua voz e sua palavra, ou até em sua alma, cortada do território interior onde ela se nutria, gritando faminta diante do vazio em que a deixamos (OUELLET, 2013, p. 145).

No enredo de *Cinzas do Norte*, vemos como há a presença da História determinando as atitudes e as mazelas das personagens. Um ponto importante é que o enredo se passa em plena Ditadura Militar, que, por si só, já foi um período de opressão e de exílios forçados ou voluntários. Todos os que discordavam dos preceitos ditatoriais se sentiam, de antemão, deslocados e estrangeiros em suas próprias terras, como é o caso de Mundo, que se manifestará contrário aos militares. Outra questão é a tradição brasileira dos oligarcas, como é o caso de Jano, pai de Mundo, o qual segue um padrão de conduta, especialmente em relação ao filho e à esposa. Esta, por sua vez, também traz a tradição de um sistema patriarcal e machista, em que a mulher tem que se privar do amor para garantir um casamento que lhe renda uma vida estável. A narrativa subentende que Jano só é compreendido e estimado por seu cachorro, o Fogo: “Nos últimos meses da vida de Jano foi assim: Fogo e seu dono num quarto, e a mulher, sozinha, no quarto do filho ausente” (HATOUM, 2012, p. 11).

Além dessas personagens deslocadas, temos, na órbita de Mundo, seu amigo Lavo e seu mentor Ranulfo. O primeiro é órfão que vive com a tia, uma espécie de agregado da família de Jano e, não obstante sua condição, é mais querido por este do que seu próprio filho. Após sair do colégio, Lavo vai estudar Direito, carreira que Jano sempre sonhara para Mundo. Apesar de ter conquistado status, Lavo também é um deslocado dentro de seu próprio universo, nunca consegue se libertar psicologicamente de sua procedência humilde.

Na voz do amigo de Mundo, podemos ver como ele se ressentia pelo fato de Jano o usar como exemplo para humilhar o filho:

O jogo com Jano não era uma brincadeira. Contou que o pai me usava para humilhá-lo, vivia dizendo que eu era um universitário e que estava prosperando. Que eu não tinha onde cair morto, mas ia ser um advogado, e ele, Mundo, não era nada, ninguém... (HATOUM, 2012, p.107).

Além disso, o pai de Mundo, por acreditar que Lavo é um estereótipo do homem que ele acredita ser o ideal, lhe incumbiu uma tarefa de pôr seu filho no “bom caminho”:

Quero que ele encontre com uma mulher e desapareça da casa daquele artista. Uma mulher... velha ou moça, uma viúva, uma puta, uma mulher qualquer. E que nunca mais entre na casa do maldito. Pago um dinheirão por isso. Quero salvar meu filho, antes que seja tarde. Pensa nisso, Lavo. É um trabalho como outro qualquer [...] Senti-me diminuído, atordoado, perante aquele pai que não era o meu [...] Nunca falei a Mundo dessa oferta generosa e infame (HATOUM, 2012, p.33).

Lavo, obviamente, abomina tal tarefa, sente-se indignado e começa a perceber que seu amigo, mesmo tendo uma vida luxuosa que muitos sonhavam em ter, é infeliz e deslocado em sua própria família. O enredo deixa implícito que Mundo é homossexual, particularidade que aumenta o repúdio de seu pai e sua condição de “pária” na sociedade em que vivia. Mais uma forma de exílio é evidenciada, ou seja, já vemos que ele se sente deslocado na família, na escola, por ser artista e por ser gay, ambas situações não toleradas pelo contexto histórico em que estava inserido.

Ademais, há o fator de ser contra a Ditadura Militar, pois Mundo se manifesta, mais de uma vez, abertamente contrário aos Militares, atitude que enfurecerá seu pai e fará com que ele se sinta ainda mais deslocado e desprezado. Na medida em que estudava num Colégio Militar, Mundo se rebelou ainda na adolescência: “Rasgou a farda, pregou os trapos nas janelas e saiu quase nu na frente de todo mundo”, prosseguiu Jano: “Meu filho se expôs ao ridículo, mangou do diretor e ainda fez uma caricatura também do coitado” (HATOUM, 2012, p. 101).



Em outro episódio, quando é forçado a dançar e se envolver com moças, Mundo também aproveita para se mostrar revoltado contra os Militares e irritar seu pai: “Disse que não censurava a bebedeira do filho: sempre quisera vê-lo dançar e beber com mulheres. O problema era a revolta... ele não podia ter insultado os militares” (HATOUM, 2012, p. 59). Para Jano, mais importante que o bem-estar de seu filho, é a aparência cordial que deve mostrar perante os militares, ou seja, neste caso se embriagar é aceitável, mas criticar o regime político, não. Esse episódio confirma o argumento de Pierre Ouellet (2013) de que o exílio é condição intrínseca do ser humano, pois não apenas Mundo sofre desse mal, mas também seu pai que, sob a máscara da brutalidade, é coagido indiretamente pelos militares a agir conforme se espera dos adeptos da Ditadura.

A relação com seu amigo Lavo é uma das que mais contribuem para o sentimento de exclusão e deslocamento sentido por Mundo, uma vez que, ao longo da narrativa, ele sente seu amigo distanciar-se, não apenas fisicamente, mas em ideias, ideais, projetos, entre outros. Além da já mencionada situação em que seu pai o usava para humilhar Mundo. Em uma briga que tiveram pouco antes de Mundo ir se exilar na Europa, ele admoesta seu amigo: “Vai lá com aquele covarde. Não és o filho que ele queria ter?” (HATOUM, 2012, p. 170). Em contrapartida, essa situação leva Lavo a também se sentir diminuído, essas relações com o pai do outro não lhe trazem benefícios, ao contrário, o faz perder a amizade e se desmotivar.

A amizade com Ranulfo também é decisiva para Mundo, pois ele é praticamente a única pessoa que o entende e o defende. Ranulfo fora, na juventude, namorado de Alícia, mãe de Mundo, e por ela continua nutrindo uma paixão, a qual se estende a seu filho. Ele compreende a aptidão artística de Mundo e seus interesses, entende que ele é diferente da maioria dos jovens, e entende os motivos que o fazem se sentir deslocado em sua casa e em sua cidade. Quando soube que Jano e Alícia colocariam Mundo em um Colégio Militar, ele afirma: “[...] internato, Colégio Militar! Ela e o marido iam destruir o sonho de Mundo. Em que tempo e país viviam eles? Mundo ia fugir: ou ela não conhecia o filho?” (HATOUM, 2012, p. 84).

Ainda sobre as relações familiares e fraternais de Mundo e o que elas representam para sua condição de deslocado e exilado, há, na narrativa de *Cinzas do Norte* (2012), indícios que seu avô paterno era um migrante infeliz, que vivia em

constante nostalgia de seu país, para o qual nunca pode retornar, mostrando mais um exemplo do que advertiu Pierre Ouellet (2013), a saber, que o exílio é uma peculiaridade do ser humano.

Azulejos verdes e vermelhos desenhavam um mapa de Portugal no fundo da piscina, em cujas paredes estavam gravados nomes de reis e de rainhas desse mesmo país. “Meu pai dizia que essa decoração era para que se mergulhasse na sua pátria”, disse Jano. “Nunca mergulhou, não tinha tempo para saudades” (HATOUM, 2012, p. 59).

A sensação de deslocamento, conforme supramencionado, acomete a todas as personagens de *Cinzas do Norte*, e quem a leva ao extremo, se exilando, é Raimundo. Entenda-se exílio geográfico, pois as outras formas de deslocamento ele vivenciava em sua casa, família, escola, cidade e sociedade.

### **Raimundo e a Arte**

A Arte é um fator agravante para os acontecimentos negativos na vida de Mundo, pois, na comunidade em que ele vive, ela não é compreendida, tampouco valorizada. Desde idade pueril, em que se dedicava aos desenhos, enquanto outros garotos preferiam acompanhar seus pais no batente, ou brincar ao ar livre. Atitude que sempre enfureceu seu pai e foi motivo de discórdia.

Na adolescência, procurava Ranulfo, quem o compreendia e o incentivava a ser o que lhe apetecesse. Época em que conheceu Arana, um salafrário, pseudo artista que quer tirar proveito de tudo e de todos. Mundo realmente tem talento para as artes plásticas, e deseja fazer uma arte não passiva ou contemplativa, que exija o envolvimento do público e atue como instrumento de liberação da voz, do gesto e do corpo; Arana foi contra, na medida em que ele queria apenas uma arte mercantilista. Esse é outro fator que contribui para tornar Mundo um deslocado, na medida em que no universo da Arte, no qual julgava que seria acolhido e compreendido, também é rejeitado por alguns e desiludido de suas convicções artísticas.

Seu projeto inicial, que tinha como escopo, além de suscitar questionamentos a partir da Arte, irritar seu pai, foi realizado justamente no Novo Eldorado, bairro recém-criado, onde Jano investe dinheiro, e os militares, poder. Sua intenção era fazer uma

arte autóctone, representando as consequências da intervenção dos capitalistas na Amazônia, e, ao fazê-la, foi motivo de escárnio e, assim, mais um episódio em que ele se sente deslocado em sua própria terra:

A matéria, em sua maior parte um resumo elogioso da biografia de Jano, ironizava a pretensão de Mundo: “um filho rebelde, estudante fracassado e dândi fardado que queria fazer arte contemporânea num bairro de gente pobre, onde quase todos são analfabetos” (HATOUM, 2012, p. 150).

Seu pai incendiou sua produção artística, ato que o levou a se afastar fisicamente de tudo e de todos, buscando o exílio na Europa, onde acreditava que seria mais compreendido. Porém, ao contrário do que esperava, sua mudança de país só agravou sua solidão e sua sensação de deslocamento e incompreensão.

Conforme Denise Rollemberg (1999), o exílio é resultante da exclusão, da negação, da dominação, da anulação e da intolerância. E são exatamente esses fatores que levam Mundo a buscar exílio, mesmo sendo filho de um latifundiário, herdeiro de uma grande fortuna. A intolerância da família, dos amigos e conhecidos teve como consequência sua vontade de se exilar. Ou, nas palavras da autora supracitada: “[...] o exílio aparece como possibilidade, quando a resistência interna é impossível” (ROLLEMBERG, 1999, p. 24). É uma forma de Mundo afirmar sua resistência, não desistir de sua Arte e de agir da maneira que lhe convém, muito embora o exílio físico só tenha lhe trazido mais dissabores, até mesmo patologias.

### **Raimundo, o mundo e a doença do exilado**

Segundo Denise Rollemberg (1999), as consequências psicológicas do exílio são avassaladores para os que o experimentam:

Sobre os pilares – afastamento/exclusão/eliminação e castigo – o universo do exilado se constrói. O afastamento causará a despersonalização e o anonimato, próprios do exílio, devido à “ruptura narcísica”, produzindo, por sua vez, a crise de identidade. A ruptura tem a dimensão de um traumatismo, porque o exílio rompe com o movimento que constrói o homem a partir de seus projetos e ilusões,

renovado, permanentemente, na convivência com os outros. O exílio rompe com o conforto da relação na qual o homem é reconhecido, o que evita o sentimento de precariedade (ROLLEMBERG, 1999, p. 25).

Conforme a autora, o mal do exílio está presente na Literatura desde os primórdios até os dias atuais. Os exemplos são inúmeros, desde as clássicas epopeias, como *Ulisses*.

O que ocorre com Mundo no estrangeiro é semelhante ao descrito por Denise Rollemberg (1999), pois ele acreditou que seria mais valorizado alhures, muito embora se sentisse mais deslocado. A personagem de *Cinzas do Norte* almejou o exílio como forma de protesto e de resistência, maneira de mostrar que podia, a despeito de todas as humilhações que sofrera em sua família e em sua cidade, sobreviver e ascender.

A personagem Mundo vive, dessa forma, em permanente luto. Esse vocábulo é usado por Rollemberg (1999) para demonstrar o lado negativo do exílio, semelhante, muitas vezes, à morte, pois define-se uma parte do ser, que é, não raras vezes, irrecuperável. Ela também afirma que o exilado vive de passado, pois, numa terra estranha, em momento de adaptação, recorre às lembranças de outrora. Porém, Mundo é tão infeliz que não possui o refúgio das lembranças, seu passado é tão repugnante quanto seu presente, e quanto seu futuro será.

Maria José de Queiroz, em *Os males da ausência ou a Literatura do exílio* (1998), discorre sobre o mal do exílio, ou seja, a patologia que é resultado da ausência, do afastamento da terra de origem e dos familiares:

Sofrido e padecido por exilados, banidos, desterrados, degredados, proscritos, deportados, o mal do exílio tanto se inclui num dos capítulos mais pungentes da história universal da infâmia como nas páginas da literatura ou no prontuário médico das patologias mentais (QUEIROZ, 1998, p. 20).

Com Mundo, a patologia atinge o plano material e o metafórico, pois ele tem uma doença física, que a narrativa dá indícios de tratar-se de AIDS, mas também é um mal psíquico, pois “Uma febre esquisita, com manchas no corpo. Acho que é cansaço, ou saudade do Brasil” (HATOUM, 2012, p. 219). Seu mal do exílio atinge o extremo levando-o à morte, mas antes disso ele viveu um calvário, na medida em que estava na extrema pobreza e degradação humana. Ainda quando não estava tão mal, ele

descreveu, em uma das cartas endereçadas a Lavo, sua situação precária: “Tão cedo não volto ao Brasil. Faço uns trabalhos maçantes e idiotas para sobreviver, mas consegui um teto num bairro operário, sudeste de Londres” (HATOUM, 2012, p. 203). De filho de latifundiário, herdeiro de um enorme patrimônio, passou a ser quase um mendigo.

Antes de seu falecimento, Mundo, em uma das últimas cartas que escreve ao seu amigo Lavo, pede-lhe que vá para a Europa. Ele, mesmo sentindo-se sempre deslocado por sua situação de agregado e órfão, e pela situação do pai de seu amigo sempre o usar para humilhar o filho, não leva essa condição ao extremo de rebelar-se e ir para o estrangeiro:

Mundo sabia que dificilmente eu sairia de Manaus; nas cartas que lhe enviei, insisti nesse assunto, dizendo que minha cidade era minha sina, que eu tinha medo de ir embora, e mais forte que o medo era o desejo de ficar, ilhado, enredado na rotina de um trabalho sem ambição. Eu declamava, quase brincando, os versos decorados no Pedro II, que uma noite ele recitou com pompa, afogado na bebida e na esbórnia da Castanhola: “Ingrato o filho que não ama os berços do seu primeiro sol”. Ria e me provocava: “Acho que sou esse filho, mesmo sem querer ser...” (HATOUM, 2012, p. 229).

Assim, a distância entre amigos de infância aumenta, pois um teve o ímpeto de deixar para trás seu país, o outro não teve coragem de partir e lançar-se ao estrangeiro, muito embora também sofresse por sentir-se deslocado e vazio de propósitos. Para ambos a terra natal é hostil e contribui para a condição de deslocados infelizes.

A mãe de Mundo, após o falecimento de Jano, seu marido, seguiu também para a Europa para encontrar o filho. Porém, o fato de estar perto só aumentou a solidão de Mundo, pois Alícia se afundou no alcoolismo, e em nada ajudou para amenizar o sofrimento do filho, padecendo ela, também, de uma profunda solidão.

Quando Mundo estava em estado terminal de sua doença, ele e sua mãe voltam ao Brasil, porém não à sua cidade, mas sim ao Rio de Janeiro, onde Alícia continua com suas bebedeiras e Mundo, por sua vez, decai, morrendo em uma terra que não era a sua: “O Rio foi a cidade que ele escolheu para morrer” (HATOUM, 2012, p. 252).

Após o falecimento do amigo, Lavo, a pedido de Alícia, vai ao Rio. Não a via desde o velório de Jano. Contou-lhe que vivia na miséria e que “Quando estou muito apertada, vendo um quadro ou um estanho. Ontem foram duas aquarelas. Naiá foi descontar o cheque. Sei que não é sempre assim, mas só consegui vender depois que ele morreu” (HATOUM, 2012, p. 246). Logo, Alícia mostra a Lavo a obra que Mundo a proibiu de vender, uma que começara na Alemanha e terminara em Londres, em que é possível apreender sua dor de nunca ter sido compreendido e se sentir exilado em sua terra e família:

Na primeira pintura uma figura masculina aparece de corpo inteiro, os olhos cinzentos no rosto severo, ainda jovem, terno escuro e gravata da cor dos olhos, as mãos segurando um filhote de cachorro, e, ao fundo, o casarão da Vila Amazônica, com índios, caboclos e japoneses trabalhando na beira do rio. Mundo, no meio dos trabalhadores, olha para eles e desenha. Nas quatro telas seguintes as figuras e a paisagem vão se modificando, o homem e o animal se deformando, envelhecendo, adquirindo traços estranhos e formas grotescas, até a pintura desaparecer. As duas últimas telas, de fundo escuro, eram antes objetos: numa, pregados no suporte de madeira, os farrapos da roupa usada pelo homem no primeiro quadro, que havia sido rasgada, cortada e picotada; na última, o par de sapatos pretos cravados com pregos que ocupavam toda a tela, os sapatos lado a lado mas voltados para direções opostas, e uma frase escrita à mão num papel branco fixado no canto inferior esquerdo: *História de uma decomposição – Memórias de um filho querido* (HATOUM, 2012, p. 249).

Mundo havia levado para a Europa a roupa que seu pai vestira no dia de seu casamento, e a usou em sua obra, sendo sua maneira de expressar a mágoa que sentia de seu pai e de expressar sua maneira de entender o contexto em que vivia, ou seja, convergência de época antiga com modernidade, trabalho braçal e trabalho intelectual que não encontram um paralelo de convivência pacífica.

Da visita de Lavo à Alícia, além de conhecer a obra derradeira de Mundo e toda sua agonia, ele fica sabendo que ela, no crepúsculo da existência de seu filho, lhe revelara que Jano não era seu pai. Assim, Mundo sofreu conflitos com um homem que nem sequer era seu genitor. Essa revelação certamente enalteceu sua revolta e seu sofrimento, mormente porque seu verdadeiro pai é Arana, o homem mais desprezível que ele conhecera, o que lhe enganou e deturpou a noção de Arte. Como não

bastassem todas as formas de exílio que ele sofrera ao longo da vida, agora vê-se na condição de filho bastardo. Ser homossexual e artista, atribuições não esperadas pela sociedade em que nasceu, já o fizera sofrer, mas ser bastardo o coloca num patamar ainda mais abjeto, levando em consideração o contexto histórico e social em que se encontrava.

Mundo deixara uma última carta a Lavo, a qual, um tempo depois, ele anexa à narrativa que publica sobre seu amigo. Alícia, logo depois de sua visita, “Morreu seca e sozinha, que nem o filho. Na última bebedeira, chorava de dar pena” (HATOUM, 2012, p. 254). Fica evidente mais uma relação complicada que Mundo mantinha, a qual ampliava seu sofrimento, pois não era somente com o pai que tinha problemas, aliás com ambos, tanto o de criação quanto o verdadeiro, mas também com sua mãe. Ela nunca conseguiu defender o filho da ira e dos castigos impostos pelo marido, tampouco foi capaz de apoiar Mundo quando ele estava no exílio. Ao contrário, aumentou sua condição de desajustado e solitário, ademais de vender suas obras de arte para manter seu vício em bebidas alcólicas.

Na carta, Mundo conta o segredo de sua proveniência e revela a Lavo que nunca desejou o exílio, tampouco a sensação de não ter para onde voltar:

Pensei: todo ser humano em qualquer momento de sua vida devia ter algum lugar aonde ir. Não queria perambular pra sempre... morrer sufocado em terra estrangeira. A errância não era meu destino, mas a volta ao lugar de origem era impossível (HATOUM, 2012, p. 262).

### **À guisa de conclusões**

*Cinzas do Norte* é uma obra que demonstra, de maneira exímia, a famosa frase de Julia Kristeva (1994) que dá nome ao seu livro, a saber, de que somos estrangeiros para nós mesmos. A condição de deslocado não se resume a uma personagem central ou àquela que foi para terras distantes porque se sentia desconfortável em sua própria, mas permeia todos os indivíduos do enredo, todos são estrangeiros em suas próprias peles e em sua própria cidade.

O casal Jano e Alícia não se sente bem em nenhum momento da narrativa, esta é extremamente infeliz por ter casado sem amor e por seu marido desprezar Mundo, o

qual, no desfecho, descobrimos que nem era seu filho. Aquele, apesar de ser rico e praticamente dono da cidade, não é amado por ninguém, seu esforço laboral não lhe traz satisfação e nem aos seus correlatos.

Lavo, por sua vez, o melhor amigo de Mundo, é infeliz e deslocado desde a infância de menino pobre e órfão, que via seu amigo desvalorizar a vida privilegiada que tinha. Talvez a personagem que mais sofre, pois nunca teve abundância de nada e a profissão de advogado, que tanto batalhou para conseguir, não lhe trouxe satisfações, ademais de se abalar muito ao compreender a densidade da solidão de Mundo e sua complicada relação com o homem que nem era seu genitor.

Ranulfo dedicou sua vida à Alícia, tentando obter seu amor e sua companhia, depois transferiu essa obsessão ao filho dela, controlando seus passos e incentivando-o na Arte e em seus ideais. Fracassou em todas suas aspirações.

Arana, a personagem mais iníqua, também é vítima da solidão e do deslocamento, é o verdadeiro pai de Mundo, e nunca pode revelar essa condição.

Mundo, conforme supramencionado, sofre drasticamente do mal do exílio, não apenas quando vai ao estrangeiro, porém antes mesmo, quando não era compreendido por ninguém. A moléstia da solidão dele, de sua mãe e de seu pai de criação chegam ao extremo, levando-os à morte. Não há final feliz para nenhuma das personagens.

Analisando essa obra de Milton Hatoum, percebemos que, pior do que a condição de um exílio involuntário, de chegar a uma terra estrangeira sem ter optado e sem conhecer ninguém, é a de ser estrangeiro em seu próprio país, ou, pior ainda, em sua própria família.

O enredo de *Cinzas do Norte* evidencia o desamor, uma vez que todas as personagens são movidas por sentimentos mesquinhos, como a inveja, no caso de Lavo, o interesse financeiro, com Alícia, o machismo, a ambição desmedida e a violência, com Jano, a desonestidade e corrupção, com Arana, o comodismo, com Ranulfo, e a vontade da vingança, com Raimundo. Não obstante algumas diferenças de caráter e atitudes, o sofrimento torna as personagens semelhantes na infelicidade de nunca sentirem-se pertencentes a um lugar, ou a uma família.

Há uma famosa frase de Martin Heidegger, da obra *Ser e Tempo* (2002), em que ele afirma que estamos sempre voltando para casa, atestando, dessa forma, o fato que todo ser humano, muito embora viva em movimento e constantes adaptações, urge



pertencer a um lugar específico, ter a sensação de possuir uma casa, uma cidade, um país e uma família para retornar quando assim o desejar ou necessitar. As personagens de *Cinzas do Norte* contrariam essa lógica, pois nenhuma delas tem para onde voltar, e mesmo que aparentemente haja um lar, não o desejam. São perpétuas desenraizadas.

## REFERÊNCIAS

- HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: MEDIAfashion, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2002. Parte II.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- OUELLET, Pierre. *Palavras migratórias*. Rio Grande: Editora da FURG, 2013.
- QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência, ou A literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Recebido em: 14/05/2017

Aceito em: 12/09/2017

# O sonho como figuração fantástica em Théophile Gautier

*El sueño como figuración fantástica en Théophile Gautier*

Amanda da Silveira Assenza Fratucci <sup>1</sup>

**Resumo:** O conto fantástico é uma das produções mais características da narrativa no século XIX. Na França, a literatura fantástica está ligada ao período do Romantismo, em que o gosto pelo sobrenatural, pelo mistério e a procura pelo absoluto deram abertura à grande produção de contos fantásticos influenciados por E.T.A. Hoffmann, influência essa que pode ser verificada em Théophile Gautier. Os textos fantásticos de Gautier são muito representativos e mostram a evasão romântica na utilização do sonho, que duplica a vida. Esse discurso onírico é um instrumento do qual Gautier faz uso a fim de expressar a intenção de busca de um mundo ideal procurada pelos românticos em uma vertente ligada à evasão. Mas o sonho aparece também como ponto narrativo a destacar duas possibilidades da narrativa fantástica: de um lado, pode-se dizer que o narrador estava apenas sonhando e nada daquilo aconteceu (o que seria uma explicação racional para o fato), de outro, pode-se afirmar que tudo aquilo realmente aconteceu, trata-se, portanto de um fato sobrenatural. O objetivo deste trabalho é, portanto, analisar como a presença do sonho contribui para a atmosfera fantástica em contos de Théophile Gautier.

**Palavras-chave:** Romantismo francês, Narrativa fantástica, Théophile Gautier.

**Resumen:** El cuento fantástico es una de las producciones más características de la narrativa del siglo XIX. En Francia, la literatura fantástica está fuertemente unida al período del Romanticismo, él lo que el gusto por el sobrenatural, el misterio y la busca del absoluto dan abertura a gran producción de narrativas influenciadas por E.T.A. Hoffmann, influencia que puede ser observada en Théophile Gautier. Los textos fantásticos de Gautier son muy representativos y muestran la evasión romántica en la utilización del sueño, que duplica la vida. Ese discurso onírico, Gautier lo utiliza para expresar la intención de busca de un mundo ideal procurada por los románticos en el Romanticismo ligado a la evasión. Pero el sueño se lo aparece también como característica narrativa que destaca dos posibilidades de la narrativa fantástica: por un lado, se puede decir que el narrador estaba soñando y nada de aquello se sucedió (lo que sería una explicación racional para el fato), del otro, se puede afirmar que todo aquello verdaderamente se sucedió y se trata, por lo tanto, de un fato sobrenatural. El objetivo de lo trabajo es, por lo tanto, verificar cómo la presencia del sueño puede contribuir para la atmósfera fantástica en cuentos de Théophile Gautier.

**Palabras-clave:** Romanticismo francés, Narrativa fantástica, Théophile Gautier.

## Introdução

O conto fantástico é uma das produções narrativas mais recorrentes no século XIX. Ele nasce como modalidade literária no início do século no Romantismo alemão, com a intenção de representar o mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação humana, conferindo a ela uma importância maior do que a da razão e realidade. Porém, antes disso, já na segunda metade do século XVIII, o romance gótico na Inglaterra havia explorado temas e ambientes que serviriam de base ao fantástico.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista – UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. E-mail: as.assenza@gmail.com.

Na França, a literatura fantástica está muito ligada aos períodos do Romantismo e do Simbolismo. Segundo Pierre-Georges Castex (1962), a literatura fantástica francesa se divide justamente nestes dois períodos: o primeiro, em meados do século XIX, é o do Romantismo, o gosto pelo sobrenatural, pelo mistério e a procura pelo absoluto deram abertura a grande produção de contos fantásticos que teve uma grande influência de E.T.A. Hoffmann, influência essa que pode ser verificada em Théophile Gautier.

Já o segundo período compreende o movimento simbolista, já no fim do século XIX, ligado ao interesse pelas forças ocultas, pelo sonho e pela imaginação. Claro que também nesse período foi vasta a produção fantástica tendo em vista os temas que lhe são caros. Aqui, Edgar Allan Poe aparece como principal mestre, já que atraiu os franceses pela sua preocupação estética.

Ainda conforme Castex (1962), a literatura fantástica, desde sua origem, se interessa muito pelo sonho e seus derivados, (pesadelos, delírios, alucinações e estados provocados pelo uso das drogas). Esses motivos povoam numerosos contos fantásticos, mas podem conferir aos textos tanto um final explicado pela razão científica ou, em histórias mais ambíguas, podem confundir ainda mais o leitor a respeito da realidade.

Assim, vimos que nos dois períodos, havia uma intensa procura pelo escapismo, pela evasão através da literatura, principalmente através do sonho, como mostra Anna Balakian (2000, p. 20): “O verdadeiro romântico, encontrava sua perspectiva no sonho, o estágio intermediário entre este mundo e o futuro; mas os simbolistas cultivavam o sonho como o único nível vital da experiência do poeta”.

A literatura fantástica aparece então como um refúgio à realidade palpável. Théophile Gautier procura esse refúgio em seus contos fantásticos, que são permeados por elementos do sobrenatural, sonhos, delírios e alucinações.

### **Théophile Gautier**

“Poeta impecável”, “perfeito mágico das letras francesas”. É assim que Charles Baudelaire, um dos mais famosos poetas da tradição lírica francesa, se refere ao amigo e mestre Théophile Gautier na dedicatória de uma das mais célebres obras da poesia

francesa: *Les Fleurs du Mal*. Nascido em Tarbes, em 30 de agosto de 1811, Pierre Jules Théophile Gautier viveu em um momento de grande agitação política e cultural na Europa: o século XIX.

Em 1822, Gautier, com então 11 anos, ingressou no *Collège Charlemagne* para completar seus estudos. Lá conhece Gérard de Nerval, cujo nome de batismo era Gérard Labrunie. Em 1830, Nerval apresentou o amigo ao “*Petit Cénacle*”, grupo de românticos, e, com os companheiros, Théophile Gautier participou da batalha de Hernani, acompanhando, assim, a evolução literária romântica.

A partir de então, Gautier iniciou a produção de uma obra vastíssima e diversificada. Publicou vários romances, volumes de poesias, relatos de viagens e escreveu, em jornais e revistas da época, sobre assuntos variados, desde a literatura e a dramaturgia até as artes plásticas. Seu volume de poesias mais conhecido é *Émaux et Camées* e seus romances mais consagrados são *Mademoiselle de Maupin* e *Le Capitaine Fracasse*.

Depois da Revolução de Julho em 1830, a família do autor perdeu muito dinheiro e Gautier, a partir de 1836, percebeu a necessidade de trabalhar para ajudar nas despesas da casa. Assim, iniciou sua carreira nos jornais como uma maneira de garantir o sustento de seus familiares. Escreveu, então, primeiramente, para o *La Presse*, jornal dirigido por Émile de Girardin que defendia os ideais Republicanos. Em 1855 passou a escrever para o jornal oficial do império: *Le Moniteur Universel*, onde ficou até sua morte. O escritor, além de assinar uma coluna semanal no periódico intitulado *Revue Dramatique* e escrever críticas de artes, textos sobre a poesia e a literatura, publicava frequentemente seus relatos de viagens e textos ficcionais primeiro nos periódicos, na sessão denominada folhetim, para depois editá-los em volume.

E foi a esses textos ficcionais, mais especificamente aos contos do gênero fantástico, que Gautier se dedicou ao longo de toda sua carreira literária. Gênero muito popular no século XIX, o fantástico teve em Théophile Gautier, Hoffmann, Nodier, Edgar Allan Poe e Maupassant seus maiores representantes nesse período.

O primeiro texto de cunho fantástico assinado por ele, *La Cafetière*, apareceu em 1831, somente um ano após sua primeira publicação. O autor permaneceria então fiel ao gênero por trinta e cinco anos. Ao todo foram quatorze narrativas consideradas fantásticas e que são reconhecidamente de Théophile Gautier; ainda há um conto

fantástico nomeado *Un repas au désert de l'Égypte*, publicado anonimamente no *Gastronome* em 1831, que muitos estudiosos, como Spoelberch de Lovenjoul (1887), consideram de autoria de Gautier. Dessa forma, esse teria sido seu primeiro conto fantástico.

A influência de Hoffmann pode ser percebida já no primeiro conto publicado com o nome do autor: *La Cafetière – conte fantastique*, em que ele tomou como empréstimo alguns procedimentos técnicos utilizados pelo mestre alemão, mas o enredo foi criado pelo autor francês.

A admiração de Gautier pelo autor alemão E.T.A. Hoffmann pode ser observada já em 1830, antes mesmo de o autor francês escrever sua primeira narrativa fantástica, em um artigo em que Gautier refletia sobre a estrutura e o estilo da obra do maior mestre da literatura fantástica alemã. Nele, Gautier ressaltou as características literárias que criavam a atmosfera fantástica, encantando os leitores. Mas foi em 1836, no artigo publicado em *Chronique de Paris*, que Gautier enfatizou a recepção positiva da obra fantástica de Hoffmann na França e a sedução quase inacreditável exercida pelo fantástico sobre os leitores franceses. Neste artigo, ele ainda disse que não bastava somente apresentar um fato sobrenatural para construir um bom conto fantástico que fascinasse quem o lesse. O estilo do autor, para Gautier, era importantíssimo e era através de suas descrições que o artista compunha a atmosfera fantástica. É importante notar que, nestes artigos sobre Hoffmann, Gautier não só destacou os pontos positivos da obra do colega alemão, como também tentou construir uma imagem positiva do gênero fantástico, bem como de seus textos que pertencem a esse gênero.

Além das narrativas fantásticas, Gautier também escreveu poemas, romances, peças teatrais, críticas literárias e famosos prefácios. Em seus prefácios, nos é permitido reconhecer sua estética e entender seu posicionamento no campo literário. No texto *“Utilité de la poésie”*, que aparece na revista *Musée des familles*, publicado em 1842, o jovem artista abordou o tema da utilidade da arte. À época deste artigo Gautier se anunciou contra a arte voltada para as questões sociais, afirmou que a única finalidade artística era o Belo: “Serve para ser belo. – Não é o bastante? Como as flores, como os perfumes, como os pássaros, como tudo o que o homem não pode desvirtuar e depravar para seu uso” (GAUTIER, 2004, p. 810).

Nesses textos, observamos que Gautier defendia uma arte cujo fim exclusivo era a construção do Belo, declarando-se visivelmente contra as doutrinas que pregavam o uso da arte com fins morais e voltados à educação. Tais prefácios seriam significativos para a criação de uma personalidade romântica à qual o escritor e seus textos estariam para sempre atrelados.

### **A literatura fantástica**

Ao estudar a literatura fantástica, encontram-se diversas definições. É comum alguns autores discordarem na conceituação dessa modalidade literária; por isso, escolheu-se mostrar aqui algumas definições importantes.

Tzvetan Todorov é um dos autores mais lembrados quando se fala em literatura fantástica. Em seu livro *Introdução à literatura fantástica* ele discorre sobre os limites entre o estranho, o fantástico e o maravilhoso. Sobre isso, ele diz:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos (TODOROV, 1992, p. 30).

Assim, o fantástico, segundo Todorov, ocorre na incerteza. Ao escolher uma ou outra solução, não estamos mais no fantástico, e sim em um de seus gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso. O estranho aparece quando se encontra uma explicação real para o acontecimento. Já o maravilhoso ocorre quando não há explicação real, quando o sobrenatural pertence realmente à realidade da narrativa. O fantástico é a hesitação entre um lado e outro.

Ainda conforme a teoria de Tzvetan Todorov, essas subdivisões poderiam ser representadas pelo seguinte diagrama:

Estranho Puro	fantástico- estranho	fantástico- maravilhoso	maravilhoso puro
------------------	-------------------------	----------------------------	---------------------

O fantástico-puro seria representado pela linha do meio do diagrama. É nele que a hesitação aparece. Já o fantástico-estranho compreende as narrativas em que os acontecimentos que parecem sobrenaturais estão em toda a história, mas no fim há uma explicação racional para eles. O fantástico-maravilhoso permeia as narrativas em que os acontecimentos julgados sobrenaturais aparecem durante a narrativa, mas ainda não se tem certeza de que o são realmente, porém no final tem-se essa confirmação (TODOROV, 1992, p. 50-51).

Cabe ressaltar que essa hesitação, condição para o fantástico, deve ser experimentada pelo leitor. Essa é, segundo Todorov, a primeira condição para o fantástico. A maioria das obras demonstra também a dúvida por parte das personagens, mas essa é uma condição facultativa. Portanto, o leitor implícito deve sempre hesitar entre o real e o sobrenatural para que haja espaço para a narrativa fantástica, sem isso ela não entra nesse tipo de definição.

Após os estudos de Todorov sobre a modalidade fantástica, outros autores debruçaram-se sobre a questão. O teórico italiano Remo Ceserani publica, em 2004, a obra *O fantástico*, na qual traz uma nova proposta na denominação do fantástico: a “modalidade literária”. Já em sua introdução à obra, assinala que o fantástico surge

[...] não como um gênero, mas como ‘modo’ literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser [...] – em obras pertencentes a gêneros muito diversos (CESERANI, 2006, p. 12).

Foi a partir dessas considerações feitas por Ceserani sobre o caráter movente da literatura fantástica, que optamos, neste artigo, tratá-la como uma modalidade literária, passível de manifestar-se tanto no gênero épico, quanto no lírico e no dramático.

Ceserani expõe narrativas de E.T.A. Hoffmann, Théophile Gautier, Prosper Merimée e Edgar Allan Poe como exemplos da modalidade fantástica. Nessa ocasião, vários contos de Gautier são colocados em análise. Sendo um propagador das ideias

de Hoffmann na França, segundo Ceserani, Gautier teve bastante importância no cenário da literatura fantástica do século XIX. “*Onuphirus ou les vexations fantastiques d’un admirateur de Hoffmann*”, de 1832, “*Omphale*”, de 1834, “*La morte amoureuse*”, de 1836, e “*Le pied de momie*”, de 1840, são obras do autor francês do século XIX citadas por Ceserani.

Ao empreender sua busca pela essência da construção fantástica, Ceserani afirma que

O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos, nem uma lista de temas exclusivos. O que o caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos (CESERANI, 2006, p. 67).

Dessa forma, o autor passa a elencar e discutir os procedimentos narrativos e retóricos de maior relevância para a construção da modalidade fantástica. Dentre esses procedimentos, Ceserani coloca, em primeiro lugar, a *posição de relevo dos procedimentos narrativos dentro do próprio corpo da narração*, assinalando que a explanação consciente do narrador sobre os procedimentos utilizados na narrativa é comum ao fantástico. O segundo procedimento colocado em análise é o da *narração em primeira pessoa*. O autor afirma que essa característica da narrativa, acrescida da presença, no conto, de um destinatário explícito dá maior autenticidade à ficção, além de estimular a identificação de um leitor implícito. Ceserani retoma, inclusive, Louis Vax e sua teoria da “sedução” que acompanha esse procedimento. O *forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem* também é lembrado pelo teórico, que assinala que o modo fantástico escolhe o caminho das “potencialidades criativas da linguagem” (2004, p. 70), já que as palavras podem criar uma nova e diversa realidade.

Sobre o quarto procedimento: *O envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor*, Ceserani afirma que a narrativa fantástica envolve fortemente o leitor, levando-o para um mundo familiar, pacífico, para depois ativar os mecanismos de surpresa, desorientação e medo. O autor mostra, ainda, que alguns autores, como Hoffmann, introduzem sutilmente um elemento humorístico que acompanha a sensação de terror. A *passagem de limite e de fronteira* também é colocada por Ceserani como um



procedimento narrativo inerente ao fantástico. Ele cita como exemplos a passagem para o mundo do sonho, do pesadelo e da loucura, uma dimensão diferente da realidade. No entanto, não só a “viagem para outra dimensão da realidade” aparece nessa passagem de limite. Apoiado em uma citação de Lugnani (apud CESERANI, 2006, p. 73), Ceserani afirma que a mudança de um personagem de um ambiente cultural a outro também caracteriza essa passagem de limite de fronteira. Essa característica, segundo o autor, tem precedentes na literatura do século XVIII, nas narrativas picarescas, nos livros de viagens, nos estudos antropológicos. Os romances góticos também já exploravam essa característica, utilizando como ambiente da narrativa os espaços longínquos, trazendo personagens e costumes estrangeiros para melhor formular as narrativas de horror e terror.

O *objeto mediador* é mostrado como mais um procedimento focado por Ceserani para a construção do fantástico. Esse objeto é colocado na narrativa como uma forma de dar maior veracidade ao acontecimento insólito colocado na história. Geralmente ele aparece bem no fim do texto, causando a ambiguidade fatal. As *elipses* são, segundo o autor, outra característica dos textos fantásticos que encontramos com frequência. A abertura de espaços vazios causa um forte efeito de surpresa e incerteza. É o que acontece, por exemplo, na narrativa de Edgar Allan Poe: *Berenice*, em que os espaços vazios no meio da narrativa nos fazem tentar simplesmente imaginar os acontecimentos do período “em branco” na narrativa. A respeito disso, o autor relembra o que disse Bessièrre (apud CESERANI, 2006, p. 74):

Para seduzir o texto fantástico tem o dever de desiludir. Isso parece instalar uma forma de suplemento na cotidianidade, mas que se constrói sobre a afirmação do vazio. [...] O silêncio da narração nutre a proliferação das perguntas.

Outro aspecto constituinte da narrativa fantástica é a *Teatralidade*, que, segundo Ceserani (2006, p. 75) ocorre por um “gosto pelo espetáculo, que vai até a fantasmagoria, e por uma necessidade de criar no leitor um efeito de ‘ilusão’, que também é de um tipo cênico”. A *figuratividade* decorrente da teatralidade também é enfocada pelo autor como um desses procedimentos. Segundo o autor, o modo fantástico procurou ativar todos os possíveis procedimentos de figuratividade e

iconicidade implícitos na prática da narrativa. Por fim, outra função narrativa trazida pelo autor é a do *detalhe*, que aparece carregado de significados narrativos profundos.

Após analisar e sistematizar os procedimentos formais da narrativa utilizados pela modalidade fantástica, Ceserani passa a elencar alguns sistemas temáticos recorrentes nessa modalidade. Um desses elementos enumerados pelo autor diz respeito ao que está relacionado com *a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas de outro mundo*. Outra temática recorrente: *a vida dos mortos* e seu retorno. A *loucura* é outro tema importante e assume no fantástico um aspecto ligado aos problemas mentais de percepção. “O tema do louco se liga àquele do autômato, da persona dividida, e também àquele do visionário, do conhecedor de monstros e de fantasmas” (CESERANI, 2006, p. 83). Sobre o *duplo*, o estudioso afirma que no fantástico, a temática é fortemente interiorizada, ligada à vida da consciência, das suas fixações e projeções. O tema se enriquece por meio da utilização das figuras do retrato, do espelho, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra.

*A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível*, também é um eixo temático assinalado por Ceserani. Segundo o autor (2006, p. 84), “a cena da aparição repentina e inesperada de um estrangeiro no espaço doméstico de uma casa é quase um estereótipo”.

A temática ligada a *Eros e as frustrações do amor romântico* aparece, segundo Remo Ceserani, sobretudo em um forte elemento de autoafirmação do duplo. O motivo da alma-gêmea e da fusão total de dois corpos que se encontraram e se uniram eternamente é recorrente em alguns textos fantásticos. O teórico afirma ainda que, a respeito desse grande tema, a literatura fantástica assumiu uma tarefa crítica. Dessa maneira, em seus textos, encontram-se todos os limites e aberrações do amor romântico. Finalmente, é colocado em questão o tema do “*nada*”, que junta, frequentemente, loucura e niilismo.

### **La morte amoureuse: análise do conto**

Uma das narrativas fantásticas mais representativas de Théophile Gautier é “*La morte amoureuse*”, publicada em 1836. Nesse texto, o padre Romuald, já com 66 anos,

narra um acontecimento de sua juventude. Tudo começa em sua ordenação, momento no qual ele vê, pela primeira vez, uma linda moça, mais linda que tudo que ele já havia visto, que o observa e parece não querer que ele se torne um religioso. Porém, ignorando essa “visão”, ele acaba se tornando padre e vive um ano de suas obrigações. Após esse período, em uma noite misteriosa, Romuald é chamado para dar a extrema-unção a uma jovem, que ele descobre ser Clarimonde, a mesma mulher que ele havia visto no momento de sua ordenação. Depois da morte da moça, o padre passa a viver uma existência dupla, na qual sua vida se divide entre o período da realidade, em que ele vive como o padre que ele realmente é, e outro, onírico, no qual ele leva uma vida “mundana” na companhia de Clarimonde.

Tomando por base as considerações sobre a modalidade fantástica sob a ótica da teoria de Todorov, notamos não se tratar de uma obra puramente fantástica. De fato, o questionamento dos fatos proposto e defendido pelo teórico está presente no decorrer de quase toda a narrativa. Durante a leitura, nem o leitor e nem mesmo o personagem conseguem definir o que se passa: até certo ponto da história todos os acontecimentos podem ter uma explicação racional, explicação que na maioria das vezes é fornecida pelo sonho: “Queira Deus que seja um sonho!” (GAUTIER, 2009, p.268). Em outros trechos, Romuald parece nunca ter certeza do que vê:

Uma noite, passeando pelas alamedas de meu jardimzinho, ladeadas de buxos, *tive a impressão* de ver pela cerca viva uma forma de mulher que seguia todos os meus movimentos, e entre as folhas cintilarem as duas pupilas verde-água (GAUTIER, 2009, p. 282, grifo nosso).

Em outros trechos: “A certa altura, *pensei até ter visto* seu pé se mexer entre a brancura dos véus” (GAUTIER, 2009, p. 287, grifo nosso). “*Não sei se era uma ilusão* ou um reflexo da lamparina, mas *parecia* que o sangue recomeçava a circular sob a palidez opaca” (GAUTIER, 2009, p. 288, grifo nosso). Como visto, o padre não está certo dos acontecimentos que presencia, mas, ao longo da narrativa, ele se mostra pronto a vê-los como a intervenção do diabo:

[...] a estranheza da aventura, a beleza sobrenatural de Clarimonde, o brilho fosfórico de seus olhos, a impressão escaldante de sua mão, a confusão em que me jogara, a súbita mudança que se operara em mim, minha piedade esvanecida num instante, tudo isso provava claramente

a presença do diabo, e aquela mão acetinada talvez fosse apenas a luva com que ele cobrira suas garras (GAUTIER, 2009, p. 296).

Pode ser o diabo, mas também pode ser exclusivamente o acaso; permanecemos até aí no fantástico-puro de Todorov. O elemento onírico aparece no texto para restaurar o equilíbrio causado pelos acontecimentos insólitos na narrativa. Furtado (1980) afirma que a racionalização do sobrenatural – proposta na obra em questão pelos possíveis “sonhos” de Romuald – não é sempre capaz de acabar com a ambiguidade presente no texto. Em muitos casos, esse recurso não só não desfaz a manifestação insólita, como auxilia sua afirmação, não deixando que a forte presença dos aspectos sobrenaturais leve a narrativa para o lado do maravilhoso. É o que acontece no conto de Gautier: quando o narrador relata que Clarimonde é realmente uma vampira que suga a vitalidade do jovem pároco Romuald para sobreviver, a ambiguidade é praticamente desfeita. O que retém a hesitação nesse ponto da narrativa é a constante afirmação de Romuald de que tudo aquilo que acontecera não passara de um sonho.

Contudo, um acontecimento importante imprime uma nova perspectiva na narrativa: Outro abade, Sérapion, leva Romuald até o cemitério onde repousa Clarimonde; desenterra o caixão, abre-o e a vampira aparece, tão fresca quanto no dia de sua morte, com uma gota de sangue nos lábios. O abade asperge o cadáver de água benta e o pulveriza. Esse acontecimento não mais pode ser associado ao acaso ou ter uma explicação racional. Estamos, pois, no fantástico-maravilhoso proposto por Todorov. “*La morte amoureuse*” é, inclusive, retomado na obra do autor como exemplo desse tipo textual, que o teórico analisa como uma obra em que a hesitação é mantida durante quase toda a narrativa, mas que, ao final, algum fato faz com que esta se perca e seja substituída pela certeza do caráter sobrenatural do acontecimento. “Toda esta cena, e em particular a metamorfose do cadáver, não pode ser explicada pelas leis da natureza tais como são conhecidas; estamos realmente no fantástico-maravilhoso” (TODOROV, 2003, p. 59).

Conforme assinalado anteriormente neste estudo, para definir e caracterizar o fantástico, Ceserani parte do princípio de que uma obra verdadeiramente fantástica é aquela que segue uma particular combinação e emprego de uma série de procedimentos narrativos e retóricos de maior relevância para a construção dessa

modalidade. Esses procedimentos narrativos já foram mostrados neste trabalho e cabe-nos aqui, neste momento, verificar sua pertinência na narrativa de Théophile Gautier. Dentre os procedimentos definidos e apresentados por Ceserani, podemos notar que muitos deles podem ser encontrados na narrativa em questão.

A *narração em primeira pessoa* e a presença de um destinatário explícito na obra é o primeiro dos elementos trazidos pelo teórico italiano. No texto analisado, temos, com efeito, o próprio padre Romuald, já com 66 anos, narrando sua história de juventude a um jovem clérigo:

Você me pergunta, irmão, se amei; sim. É uma história singular e terrível, e embora eu tenha sessenta e seis anos, mal me atrevo a remexer as cinzas dessa lembrança. Não quero lhe recusar nada, mas não faria um relato desses a uma alma menos sofrida. São fatos tão estranhos que não consigo acreditar que tenham me acontecido (GAUTIER, 2009, p. 268).

O *envolvimento do leitor*, com efeitos como *surpresa*, *terror* e *humor* pode ser verificado, por exemplo, na passagem em que o personagem e o próprio leitor descobrem a verdadeira identidade de Clarimonde; esse é um momento da narrativa em que há a surpresa por parte do leitor, que até então não tinha certeza do vampirismo da moça. Vários momentos de terror também aparecem na narrativa, como o trecho em que o abade Sérapion está abrindo a tumba de Clarimonde no cemitério da cidade. O trecho traz menções a vários elementos aterrorizantes que contribuem para a atmosfera de terror do momento crucial da narrativa:

E pondo no chão a lanterna enfiou a alavanca no interstício da lápide e começou a levantá-la. A pedra cedeu, e ele pôs mãos à obra, com a picareta. Eu, mais negro e mais silencioso que a própria noite, o observava; quanto a ele, curvado sobre seu trabalho fúnebre, pingava de suor, ofegava, e sua respiração apressada lembrava um estertor de agonizante. Era um estranho espetáculo, e quem nos visse de fora mais acharia que éramos profanadores e ladrões de mortalhas do que sacerdotes de Deus. O zelo de Sérapion tinha algo de duro e de selvagem que o fazia parecer um demônio, mais do que um apóstolo ou um anjo, e seu rosto de feições austeras e profundamente acentuadas pelo reflexo da lanterna não tinha nada de pacífico. Senti meus membros porejarem um suor glacial, e meus cabelos se arrepiavam dolorosamente na cabeça; no fundo de mim mesmo considerava a ação do severo Sérapion um sacrilégio abominável, e gostaria que do flanco

das nuvens escuras que rolavam pesadas acima de nós saísse um triângulo de fogo que o reduzisse a pó. Os mochos empoleirados nos ciprestes, inquietados pelo brilho da lanterna, vinham fustigar o vidro com suas asas poeirentas, soltando gemidos queixosos; as raposas ganiam ao longe, e mil ruídos sinistros se soltavam do silêncio (GAUTIER, 2009, p. 305).

Percebemos no trecho que o próprio narrador tem consciência de que vivia, naquele momento, um “espetáculo estranho”. Esse terror sentido por Romuald é também sentido pelo leitor que, ao ler, é introduzido na atmosfera e é levado também à experiência de terror.

A *passagem de limite e de fronteira* proposta por Remo Ceserani faz-se presente na obra através da ambientação espacial da narrativa. Conforme o autor, as narrativas fantásticas tendem a deslocar seus acontecimentos para um ambiente exótico. Assim trata também Furtado a questão do espaço nas narrativas pertencentes ao fantástico. Dessa forma, verificamos que o texto de Gautier traz a passagem de limite e de fronteira no sentido em que a história vivida por Romuald acontece no campo (onde ficava a paróquia em que o cura trabalhava) e em Veneza (onde ficava o palácio em que Romuald viveu com Clarimonde em sua “segunda vida”). Ora, o ambiente rural, por sua característica de isolamento torna-se suspenso no tempo, propiciando, assim, a indefinição da realidade vivida pelo protagonista. Em consonância, a cidade de Veneza, sendo um território estrangeiro considerado exótico nos padrões da época (tendo em vista a ambientação italiana dada por Horace Walpole em seu castelo de Otranto), surge também como um elemento desregrador à ordem conhecida.

No que diz respeito à temática recorrente nas obras que pertencem à modalidade fantástica, Ceserani afirma que ela está ligada, na maior parte dos casos, à *noite*, à *escuridão*, ao *mundo dos mortos* e à *loucura*. “*La morte amoureuse*” apresenta essa temática em todos os seus aspectos: a *noite* e a *escuridão* estão presentes na história em praticamente todos os fatos importantes para o desenrolar do sobrenatural na narrativa, que se passam durante a noite: a viagem de Romuald até o castelo de Clarimonde, a suposta aparição da jovem na moradia de Romuald e a visita ao túmulo da moça no cemitério. O *mundo dos mortos* está representado pela própria personagem Clarimonde, que, sendo uma vampira, retorna do mundo dos mortos para ficar com o padre. E, por fim, a *loucura*, que está presente no comportamento de

Romuald, que chega a não mais reconhecer-se: ele não sabe se o seu verdadeiro *eu* é o padre que vive em uma pequena cidade do interior e que sonha todas as noites com uma vida boêmia ao lado de uma linda cortesã, ou se é o jovem da cidade que vive em um lindo palácio ao lado de uma bela mulher e que todas as noites tem um pesadelo em que se percebe como um simples pároco de uma aldeia distante:

Dessa noite em diante, de certa forma minha natureza se desdobrou, e dentro de mim passou a haver dois homens que não se conheciam. Ora eu me considerava um padre que sonhava toda noite que era um nobre, ora um nobre que sonhava que era padre. Não conseguia separar o sonho da vigília, e não sabia onde começava a realidade e onde terminava a ilusão (GAUTIER, 2009, p. 298).

Essa falta de discernimento de Romuald a respeito de sua própria identidade nos leva à outra linha temática proposta por Ceserani: o *duplo*. O tema aparece na narrativa de Gautier como um elemento desestabilizador, que causa o horror de Romuald diante de sua condição. Podemos notar que o *gentleman* que habita seus sonhos é um desdobramento de sua personalidade que realiza suas mais profundas fantasias, que ele, como um homem de Deus, não podia realizar.

Selma Calasans Rodrigues (1988) também analisa a questão do duplo como um elemento inerente à literatura de mistério, e sobre isso ela diz:

Variam as formas de representação do duplo: temos personagens que, além de semelhantes fisicamente (ou iguais), têm sua relação acentuada por processos mentais que saltam de um para outro (telepatia), de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou o sujeito identifica-se de tal modo com outra pessoa que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (...) Ou há o retorno ou repetição das mesmas características, das mesmas vicissitudes e dos mesmos nomes através de gerações (...) ou ainda, um mesmo eu desdobra-se em pessoas distintas e opostas (RODRIGUES, 1988, p. 44).

Em “*La morte amoureuse*” Romuald desdobra-se em dois seres opostos: um sacerdote da Igreja católica, que segue todos os preceitos da religião, evitando qualquer tipo de prazer terreno e outro que vive uma vida noturna, boêmia em Veneza, ao lado de uma prostituta. Em outro trecho o narrador afirma: “Eu teria sido perfeitamente feliz sem um maldito pesadelo que voltava todas as noites e no qual eu

me imaginava um pároco de aldeia mortificando-se e fazendo penitência pelos meus excessos do dia” (GAUTIER, 2009, p. 300).

O tema do duplo percorre toda a tradição literária, aparecendo desde a mitologia antiga e tornando-se um dos grandes temas explorados pelo romantismo (MILANEZE, 2004, p. 60). Como vimos, a literatura romântica volta-se para a subjetividade, valorizando os sentimentos do *eu* que, não encontrando paz na sociedade de sua época, acaba tornando-se um ser cindido, dissociado. Os resquícios desse esfacelamento e fragmentação do homem romântico são encontrados na literatura na figura do duplo. A literatura fantástica, desde Hoffmann, explora a temática de formas variadas, conforme exposto por Rodrigues. Gautier retoma o duplo em diversos contos, como *Onuphirus*, *Le Chevalier Double*, *Deux acteurs pour um rôle* e *Avatar*. Essa temática, no autor francês, está normalmente vinculada ao sentimento de perda da identidade, partilhando a personagem duplicada em polos irreconciliáveis de um mesmo *eu* (MILANEZE, 2004, p. 61), como acontece com o padre Romuald. O homem mantém duas existências paralelas: a vida de padre a vida de homem da corte amante de Clarimonde. Essas duas existências são completamente inconciliáveis, já que o padre não admite os excessos cometidos pelo jovem veneziano e chega a mortificar-se durante o dia pelas atitudes cometidas pelo outro em companhia da cortesã.

A maioria dos cenários onde se desenrola a narrativa podem ser considerados “espaços alucinantes”. O palácio onde vive a cortesã é um espaço que não parece fazer parte do mundo real: segundo o próprio narrador, era “uma construção feérica” (GAUTIER, 2002, p. 285). A viagem feita pelo padre e o pajem de Clarimonde para chegar até o palácio é bem duvidosa:

Devorávamos o caminho; debaixo de nós, a terra corria, cinzenta e riscada, e as silhuetas negras das árvores fugiam como um exército em derrocada. Atravessamos uma floresta de sombra tão opaca e glacial que senti correr por minha pele um arrepio de supersticioso terror. As faíscas que as ferraduras de nossos cavalos arrancavam das pedras deixavam no caminho como que um rastro de fogo, e se alguém, àquela hora da noite, tivesse nos visto, meu guia e eu, teria nos confundido com duas assombrações a cavalo num pesadelo. De vez em quando, dois fogos-fátuos cruzavam o caminho, e as gralhas piavam miseravelmente no bosque cerrado, onde de longe em longe brilhavam os olhos fosforescentes de gatos selvagens. A crina dos cavalos estava cada vez mais descabelada, o suor corria por seus flancos, e o bafo



saía de suas narinas barulhento e apressado. Mas quando o escudeiro os via fraquejar, dava um grito gutural para reanimá-los, que nada tinha de humano, e a corrida desembestava furiosamente. Finalmente o turbilhão parou; ergueu-se de repente na nossa frente um volume negro espetado por alguns pontos; os passos de nossos cavalos soaram mais barulhentos sobre um piso de ferro, e entramos por uma abóbada que abria sua goela escura entre duas torres imensas (GAUTIER, 2009, p. 284).

Essa cavalgada narrada por Romuald tem uma forte relação com a balada alemã “Lenore” (1773), de Gottfried August Bürger, que, para alguns teóricos<sup>2</sup> foi uma das precursoras alemãs do gênero gótico. A citação no conto de “O hóspede de Drácula” (1914), de Bram Stoker: “*Denn die Todten reiten schnell.*” – (“Pois os mortos cavalgam ligeiros.”) mostra o seu impacto de longa duração neste gênero literário.

O episódio descrito em “Lenore” refere-se a uma jovem arrebatada certa noite por misterioso cavaleiro – tomado por ela por seu noivo desaparecido em batalha – que ao final de uma cavalgada acompanhada por um cortejo de mortos revela-se como a própria morte:

[...] E a bela arregaça as vestes,/ Salta no corcel veloz, E com suas mãos de neve/ Cinge o cavaleiro após. Começa então a corrida!/ A rédea solta lá vão!/ Ginete e guerreiro ofegam!/ Saltam pedras, faísca o chão/ Lá vão! À esquerda e à direita/ Foge o prado, o campo, o monte!/ Do murzelo sob as patas/ Longe, atrás, retumba a ponte!/ "Tens medo?... A lua é formosa!/ Ligeiro correm os mortos..."/ [...] Como à esquerda e destra somem-se/ Selvas, montes e valados!/ Como à esquerda e destra somem-se /Cidades, vilas, povoados! (BÜRGER, 2010, p.19).

A cavalgada de “Lenore” é narrada por meio de impressões fugidias, decorrentes da velocidade da corrida, que operam um efeito sob o qual o retrato da paisagem mescla o verossímil e possível ao sobrenatural; impressões variadas misturam-se em turbilhão delirante, todas essas impressões fundem-se em um pesadelo que culmina na morte.

Essa temática mostrada em “Lenore”, do amor ligado à morte, é recorrente nos contos fantásticos de Gautier. A frase dita por Clarimonde: “*car l'amour est plus fort que*

<sup>2</sup> H. P. Lovecraft, em seu *O horror sobrenatural em literatura*, coloca a balada alemã nos primórdios da novela gótica.

*la mort*”, mostra, com clareza, o *ethos* romântico presente na obra de Gautier. Outro conto do autor, posterior: “*Arria Marcella – Souvenir de Pompei*” recorre à mesma temática, apresentando o amor como o elemento capaz de anular a morte. O trecho de Gautier retoma um verso d’O Cântico dos Cânticos, da bíblia sagrada:

Põe-me como selo sobre o teu coração, como selo sobre o teu braço, porque o amor é forte como a morte, e duro como a sepultura o ciúme; as suas brasas são brasas de fogo, com veementes labaredas (Ct 8.6).

Assim, o trecho bíblico nos apresenta as duas maiores forças da natureza: o amor e a morte – *Eros* e *Thanatos*. Só há uma força capaz de tentar matar o amor: a morte – que nos separa das pessoas que amamos. Entretanto, há uma única força capaz de sobreviver à morte: o amor – porque o fato de nos separarmos de quem amamos não nos impede de continuar a amá-lo/a. O amor sobrevive à morte porque continuamos amando a pessoa que morreu. E, no nosso amor, ela continua a viver para sempre.

Dessa forma, podemos verificar que no conto “*La morte amoureuse*”, Théophile Gautier utiliza-se de praticamente todas as características da estética romântica ligadas ao fantástico. Fazendo uso de uma linguagem descritiva, voltada para a interioridade do ser humano, o autor nos revela uma fuga para o mundo dos sonhos, dos delírios, das alucinações. A noite, aparece, aqui, não só como um ambientação espaço-temporal, mas também como um elemento interiorizado, que está presente na alma humana, revelando que, em nós, subsiste o bem e o mal.

### **Considerações finais**

Pierre-Georges Castex (1962) escreve que a literatura fantástica, desde sua origem, interessa-se pelo sonho e pelos estados mórbidos da consciência. Esse tema do sonho e seus derivados, escolhido pela literatura fantástica, corresponde a uma tendência muito forte do romantismo, que constitui um grande movimento de introspecção na literatura europeia desde o final do século XVIII. Nesse período, como forma de reação aos dois séculos precedentes, explora-se o que não é racional na mente humana. O sonho aparece no conto de Gautier como uma duplicação da vida de

Romuald, é seu inconsciente falando, ainda que nessa época esse conceito ainda não apareça.

Há um desdobramento da personalidade do padre, um **outro** aparece para satisfazer suas aspirações mais íntimas, aquelas com que o padre Romuald não poderia jamais sonhar, mas o senhor Romuald, amante da bela cortesã Clarimonde pode muito bem satisfazer: “Eu não era mais o mesmo e já não me reconhecia. Minha antiga figura não parecia mais que um esboço grosseiro desta que agora refletia no espelho. Eu estava belo, e minha autoestima estava adorando esta mudança”. (GAUTIER, 1981, p. 142).

No entanto, a dupla existência do padre acaba por atormentá-lo, já que não mais consegue distinguir o que é sonho e o que é realidade. O sonho se infiltra em sua mente de tal forma que rompe os limites entre a realidade e a fantasia. Dessa maneira eles se tornam pesadelos com os quais o Romuald não pode mais conviver.

## REFERÊNCIAS

- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BÜRGER, Gottfried August. *Lenore in* COLEN, E. & DRUMOND, L. (org.) *Das tempestades: a poesia alemã do Sturm und Drang*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010.
- CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti, 1962.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton C. Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GAUTIER, Théophile. *La morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*. Paris: Gallimard, 1981.
- MILANEZE, Érica. O sagrado e o diabólico. *In: Lettres Françaises* (UNESP Araraquara), v. 6, p. 71-85, 2005.
- RODRIGUES, Selma Calazans. *O Fantástico*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Recebido em: 18/06/2017

Aceito em: 12/09/2017

## Do texto à tela. *O Delfim*: de Cardoso Pires a Fernando Lopes

*From text to screen. O Delfim: from Cardoso Pires to Fernando Lopes*

Fernanda de Aquino Araújo Monteiro<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho pretende investigar o crime na Gafeira, a morte da dona Maria das Mercês, a esposa do senhor engenheiro Tomás Manuel da Palma Bravo, percorrendo atentamente pelas páginas ou as cenas desse *Jogo do Olho Vivo*, recolhendo as pistas, tentando analisar as principais personagens da obra literária de Cardoso Pires, *O Delfim*, publicada em 1968, e da obra cinematográfica de mesmo nome de Fernando Lopes, lançada em 2002, acentuando as semelhanças e as particularidades de cada uma delas. Para isso, utilizaremos as críticas sobre esse anti-romance policial e as teorias de adaptação de obras literárias para o cinema, entendendo que o filme pode apresentar o olhar do seu realizador, podendo transformar os sentidos, abrindo-se para outras possibilidades.

**Palavras-chave:** *O Delfim*; Cardoso Pires; Fernando Lopes; adaptação fílmica; personagens.

**Abstract:** The present work intends to investigate the crime in Gafeira, the death of Mrs. Maria das Mercês, the wife of the engineer Tomás Manuel da Palma Bravo, going through the pages or the scenes of this *Game of the Living Eye*, collecting the clues, trying to analyze the main characters from the literary work of Cardoso Pires, *O Delfim*, published in 1968, and the cinematographic work of the same name by Fernando Lopes, launched in 2002, accentuating the similarities and peculiarities of each one of them. In order to do this, we will use the criticisms about this anti-crime novel and the theories of adaptation of literary works for the cinema, understanding that the film can present the look of its director, being able to transform the senses, opening up to other possibilities.

**Keywords:** *O Delfim*; Cardoso Pires; Fernando Lopes; Film adaptation; characters.

### Introdução

A adaptação de uma obra literária para um filme pode ser analisada por diversas perspectivas, mas geralmente o debate tende a ser focalizado para a interpretação e o olhar do cineasta (ou contribuintes) para sua transposição do livro. Houve uma fase em que era comum que os amantes de literatura exigissem uma certa solidez de postura, endurecendo as barreiras entre obra literária e o filme, evitando com que existissem as chamadas "traições" na adaptação. Entretanto, essa rigidez perdeu espaço, pois "há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura [...], e passou-se a privilegiar a ideia do "diálogo" para pensar a criação das obras" (XAVIER, 2003, p. 61).

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras Vernáculas – Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: fernandaaquinomonteiro@gmail.com.

Com o passar das décadas, tornou-se complicado recusar o direito do cineasta a olhar e interpretar a obra de forma mais livre, "admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens" (XAVIER, 2003, p. 61). Dessa forma, o valor de fidelidade à obra literária deixa de ser um critério maior de crítica, promovendo maior contemplação do filme como uma nova experiência, sob uma outra perspectiva, um novo olhar. Afinal, livro e filme estão, geralmente, afastados no tempo, como no caso de *O Delfim*, já que a obra de Cardoso Pires foi publicada em 1968 e o filme de Fernando Lopes é de 2002; escritor, cineasta e roteirista (como no filme supracitado) não apresentam mesma sensibilidade, a mesma visão poética sobre a obra e suas considerações. Por isso, torna-se necessário entender e separar que a arte do cineasta é a obra cinematográfica e o do escritor é o texto, "valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e assume como ponto de partida, não de chegada" (XAVIER, 2003, p. 62).

Como defende o teórico de cinema Ismail Xavier (2003, p. 66), "Narrar é tramar, tecer", e há muitos modos de fazê-lo, em relação com a mesma *fábula* – história contada, uma sequência de acontecimentos, com certas personagens, em determinado(s) local(is) –, o que envolve um emaranhado de sentidos, podendo ocorrer interpretações diferentes a partir do mesmo objeto de análise. Portanto, a adaptação de um filme pode estar mais focada à *fábula* do romance, podendo transformar os sentidos, abrindo-se para outras possibilidades. Ou pode tentar reproduzir com fidelidade o enredo do romance, da mesma maneira que estão alinhadas as histórias, informações, sem alterar ordem de nenhum elemento.

As críticas de adaptações fílmicas de obras literárias são, inúmeras vezes, discriminatórias, semeando a ideia de que o cinema tem feito um verdadeiro desserviço aos romances. Dessa maneira, termos como "traições" (como citamos anteriormente), "infidelidade", "deformação", "violação" vêm disseminando essa visão de demérito. Não é eventual, com bastante frequência, escutarmos o seguinte lema: "o livro era melhor".

Entretanto, é preciso estar ciente que ao falar de romance e filme estamos analisando dois diferentes universos, já que o primeiro tem apenas o signo linguístico e o outro envolve também a imagem e o som. Por isso, como aponta Robert Stam (2008,

p. 20), "uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação." Sendo assim, pode-se destacar que para "a passagem de um meio unicamente verbal do romance para um meio multifacetado do filme [...] explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até como indesejável". Sob esse mesmo ponto de vista, o diretor Fernando Lopes aponta em uma entrevista sobre sua obra cinematográfica que "não há livros inadaptáveis" e que "as adaptações literárias [...] são fatais". Para ele era primordial também contar com o seu olhar de realizador. Logo, Fernando Lopes defende que era necessário "apanhar aquilo que havia sido essencial, que era o espírito do livro, o espírito da época" e, com a contribuição do roteirista Vasco Pulido Valente, buscaram respeitar aquilo que acreditavam ser a essência de José Cardoso Pires e de seus personagens, mas deixando de lado diversos elementos da obra literária (ainda citando a entrevista sobre o filme *O Delfim*).

O romance de Cardoso Pires, *O Delfim*, narra a história de uma jornada de cerca de 24 horas em que um escritor-caçador-furão retorna à Gafeira, um antigo vilarejo, na véspera da abertura da temporada de caça da Lagoa. Durante esse evento, sabemos que esse narrador esteve lá há exatamente um ano atrás, onde conheceu a grande família de herança aristocrática dos Palmas Bravo, com seu último delfim, o Tomás Manuel – um engenheiro de formação, que corporiza verdadeiramente o marialva –, suas propriedades, sua esposa dona Maria das Mercês e seus empregados, a criada Aninhas e o Domingos. Ao voltar à aldeia, o narrador descobre um crime que não havia sido solucionado, a morte da esposa do Palma Bravo e de seu criado Domingos, que acarretou no sumiço de Tomás Manuel e a tomada de posse da Lagoa.

Ora, o que parece ser uma narrativa policial que por tradição é uma história de suspense, de revelação do crime, apontando culpados e vítimas, o autor parece elaborar um verdadeiro "anti-romance policial: leitor desinstalado com falsas pistas, apesar de os modelos estarem lá, e até as fontes em assinaladas, numa estratégia de que nunca se ausenta uma certa dose de humor que dá a chave da transgressão em modo de "paródia policial" (CERDEIRA, 2008, p.20).

Resta, então, ao leitor do romance ou espectador do filme percorrer atentamente pelas páginas ou as cenas desse *Jogo do Olho Vivo*, recolhendo pistas sobre o crime, perseguindo-as atentamente às personagens, tentando decodificá-las, a

partir de seu próprio olhar particular, porque é sobre essas figuras narrativas que este trabalho pretende se desenvolver, acentuando as semelhanças e particularidades de algumas delas.

### **Corporificação das personagens e os elementos espaciais**

Como o próprio título da narrativa revela, *O Delfim* é um texto que apresenta como eixo de representação o espaço do último delfim, Tomás Manuel da Palma Bravo, cujo corpo é prolongado nas suas posses, nas suas propriedades, que existem em função dele. Assim, como defende Eunice Cabral, "são os elementos diferentes" com qualidades diferentes, mas que, em conjunto, formam um universo próprio, como no caso da empregada Aninhas, do criado Domingos, do Jaguar, dos cães que consistem nesse prolongamento do corpo social do delfim. Entretanto, ainda segundo a autora, Tomás Manuel apresenta um outro corpo, "um corpo precário, finito, delimitado fisicamente" (CABRAL, 1999, p.80). Pode-se observar que desde o início do romance, obtemos poucos traços que remetem às suas características físicas, já que toda a sua imagem está atrelada aos corpos que estão na sua rede de relações sociais.

Por conseguinte, a bebida para Tomás Manuel torna-se a sua verdadeira companhia, pois é a única que não frustra e nem desilude. Eunice Cabral (1999, p. 82) aponta que para o engenheiro, na obra cardosiana, "a bebida é o eufemismo da solidão masculina, e ainda que a estrutura semântica textual não deixe vestígio explícito, é também a manifestação de um certo narcisismo de cariz psicológico como movimento e desejo voltados para si próprio". Aplicando essa crítica à personagem do filme de Fernando Lopes, que quase sempre está com o copo de bebida na mão, sempre whisky, que reclama com a criada quando sua garrafa termina, e bebe independentemente de estar na companhia de outras pessoas ou não. Tomás Manuel, que sempre se mostra com um tom ríspido, agressivo, dando ordens para todos, sempre aparece mais preocupado consigo mesmo, com sua imagem diante das demais personagens, e que, em sua concepção, todo aquele universo vira ao redor dele. Durante o jantar que os Palmas Bravo oferecem aos camponeses-operários, e que Eunice Cabral (1999, p.93) denomina de "festa-fantasma" na narrativa cardosiana, é uma tentativa de reconstituir a antiga grandeza senhorial dos delfins. Por esse

motivo, na obra cinematográfica, a atmosfera é sombria, com uma luz amarela que encarde a vista, onde só se escuta os sons dos talheres, o choro de um bebê, e podemos notar todo o desconforto daquelas pessoas sentadas à mesa, porque elas têm uma vida independente daquela família. Até que uma senhora resolve fazer um discurso e o último delfim fica logo impaciente, irritadiço, e a câmera focaliza apenas o seu copo de whisky, com seu dedo agoniado remexendo o gelo. Sendo assim, a bebida reflete também uma postura de cansaço, tédio, impaciência e indiferença por parte do engenheiro.

Tomás Manuel, no filme de Fernando Lopes, é o personagem que mais ganha voz no decorrer da obra, já que ele sempre tem muito a dizer, exaltando suas heranças aristocráticas, suas posses, ou até quando resolve cantar quando a embriaguez lhe toma conta. Cabe salientar uma cena bastante representativa que o último delfim insiste em eleger e contar histórias sobre sua família, principalmente seu tio Gaspar, quando em um diálogo com o Escritor, o Palma Bravo, bebendo seu whisky, resolve sentar-se à mesa onde há atrás dele três braços, e ele fica justamente no centro, simbolizando a corporificação dessa família aristocrática, como a peça principal, que se mostra cada vez mais em decadência. O engenheiro representa também uma tentativa de conservar aquela atmosfera da sociedade patriarcal, rural e antiga, que no tempo presente (lembrando que o romance se passa em 1966-1967) estava com os dias contados.

Dessa maneira, não é eventual que durante o filme a imagem de Tomás Manuel vai se desmoronando, como por exemplo, ao chegar à bomba de gasolina, com uma garrafa de whisky na mão, o engenheiro resolve brigar com um homem que está abastecendo o carro. Logo em seguida, Tomás agarra-o pelo colarinho, joga gasolina no corpo do homem e o ameaça com um isqueiro. Nesse momento, a prostituta Virgínia enfrenta-o e grita: "Enlouqueceste? Enlouqueceste?", ele logo a ameaça também com o isqueiro, mas foge daquela situação, com os gritos dela ao fundo: "Meu infante de merda!". A imagem daquele homem não é sustentada nem por aqueles que estão à margem da sociedade, como a prostituta que corre ao ajudar o homem caído no chão.

É interessante notar também que toda a carga erótica da personagem para manter sua posição varonil é depositada apenas em prostitutas. A mulher do



engenheiro é renegada diversas vezes pelo marido, e que deixa claro ao Escritor que não se deve "foder a mulher legítima", cena essa do livro de Cardoso Pires que saltou para as telas de Fernando Lopes na sua adaptação. Nota-se também, que após o diálogo no filme, no momento seguinte surge um *close* no copo de whisky que está em cima da mesa, até que a câmera percorre toda a extensão dela, longa e desabitada, que denuncia a esterilidade daquela antiga família aristocrática em degradação.

“Tu sabes a razão por que nenhum homem deve fornicar a mulher legítima?” Fica calado, à espera; calado e a oscilar. “Tu sabes”, torna depois, porque é que isso deve ser considerado um delito perante a lei? Chiu, eu explico. Porque a mulher legítima é o parente mais próximo que o homem tem, e entre parentes próximos as ligações estão proibidas. É ou não é bem jogado? (PIRES, 2008, p. 110)

Para o diretor Fernando Lopes, em sua entrevista sobre sua obra, era "preciso trabalhar sobre alguns personagens que têm no livro [e] que são literários, como a Maria das Mercês". Tanto no livro quanto no cinema, a esposa do engenheiro é constituída como a personagem enigmática por excelência, pois, como aponta Eunice Cabral na sua análise sobre o romance e que pode ser aplicada ao filme, "as suas possíveis funções no cosmo de Tomás Manuel não vêm a realizar-se" (CABRAL, 1999, p. 88). Ela é a personagem que busca o seu lugar, sua função dentro daquele sistema social e acaba por se sentir sufocada dentro da sua própria casa.

Houve intenção por parte do cineasta de forjar a imagem de Maria das Mercês para representar as "mulheres que eram reclusas, que eram prisioneiras daqueles marialvas", logo, a personagem mostra-se na película como uma mulher solitária, que vive reclusa dentro da sua própria casa. Para expressar essa ideia, no filme, quando o marido avisa a ela que vai para Lisboa passar cerca de cinco ou seis dias, ela logo pede para acompanhá-lo, mas a ideia é descartada rapidamente por ele. Então, ela desabafa ao marido dizendo: "mais uma semana aqui fechada, sem ver ninguém". Em outro momento, durante uma conversa com sua amiga ao telefone, Maria das Mercês confessa que se sente trancada dentro da sua própria casa, a setenta chaves, como os cães e os criados de Tomás Manuel. Como forma de denúncia da falta de discurso e da solidão da mulher naquela sociedade patriarcal e tradicional, a esposa do Palma Bravo anuncia que passa dias inteiros sem falar, sem ter com quem conversar, até que

chega ao ponto de se esquecer do som da própria voz, e não é eventual que ela fala ao telefone ininterruptamente com a amiga.

É preciso estar atento que, como forma de expressar ainda mais essa imagem de aprisionamento do corpo feminino, quando Fernando Lopes posiciona Maria das Mercês sozinha, as janelas costumam aparecer fechadas dentro da casa da família ou até mesmo dentro da igreja. A janela, segundo Chevalier e Gheerbrant, pode ser considerada como "símbolo de receptividade" e, por isso, pode-se intuir que quando ela se encontra fechada, protege a mulher no local destinado a ela naquela sociedade, para que qualquer ameaça do mundo exterior não penetre na casa, preservando aquele casamento. Quando a personagem aparece no mesmo ambiente que seu marido, dentro de casa, as janelas costumam estar abertas, pois é o marido que assegura de qualquer malefício que possa ocorrer para desestabilizar a família. Todavia, no caso da obra de Fernando Lopes, o que desarruma esse lar é o caso amoroso que Maria das Mercês tem com o criado Domingos. Em todo o filme, geralmente, ele aparece fora da residência, a observar e obedecer seus patrões. A cena em que ele surge dentro da Casa da Lagoa é justamente a que a esposa do engenheiro vá de encontro com Domingos, ela que promove esse enlaçamento. Aquele criado que é como se fosse filho de Tomás Manuel, que é de fora (porque não é efetivamente da família), mas também está dentro (já que o engenheiro toma posse do corpo dos criados "Ele é meu!"), torna-se a corroboração da fragilidade daquele casamento dos Palmas Bravo.

Outro espaço que a Maria das Mercês percorre é a igreja. A apresentação da personagem no início do filme é justamente saindo da Paróquia da cidadezinha ao lado de seu marido, toda ela vestida com um conjunto de tons claros e um véu negro sobre a cabeça. É preciso destacar que o vestuário de uma personagem não é escolhido de forma aleatória, não pode ser analisado como forma independente de outros elementos de um filme. Pois, caso seja escolhido de forma descuidada, pode acabar "interferindo na verossimilhança da narração; [e] como toda roupa, ele [figurino] está em contato com o corpo, funcionando, ao mesmo tempo, com seu substituto e cobertura, e funciona assim como elemento visual da obra cinematográfica" (COSTA, 2002, p. 38).

Maria das Mercês, toda vez que aparece no ambiente religioso, é vista com um véu negro, como forma de representar seu luto interno, demonstrando sua angústia de

estar nesse casamento castrador e estéril. Ao se confessar com o padre, a personagem assume para si a responsabilidade de não gerar herdeiros aos Palmas Bravo ("Eu seca. Seca como as coisas secas. Sem dar um herdeiro ao Tomás"), e constantemente olha para a imagem da Virgem Maria, com o menino Jesus no colo, como forma de acentuar o que Cardoso Pires chama em seu romance de "mulher inabitável", a "esposa maninha que odeia o ventre abundante das águas" (PIRES, 2008, p. 121). Sendo assim, Maria das Mercês não é uma esposa que se tornou mãe após a união matrimonial, função essa essencial para a manutenção do casamento e da imagem da mulher naquela sociedade, gerando a continuidade dos Palmas Bravo. Todavia, por consequência, a personagem perde a sua funcionalidade dentro desse universo reacionário e patriarcal, como defende Eunice Cabral sobre sua crítica à narrativa e que pode ser aplicada ao cinema.

A esposa do engenheiro, no romance, apresenta-se com uma certa dependência ao álcool e a medicamentos ("Maria das Mercês toma uma aspirina com uma golada de champanhe. Bebe um tanto à parte, insiste em beber" PIRES, 2008, p. 151), como forma de uma "materialização do desespero emocional da personagem devido à necessidade de esquecimento de si própria e do mundo circundante" (CABRAL, 1998, p. 93). À vista disso, a bebida na obra de Cardoso Pires funciona como forma de revelar o mal-estar da sua condição social, ressaltando as angústias da personagem. Já no filme de Fernando Lopes, Maria das Mercês é vista constantemente fumando e jogando paciências, elementos estes que funcionam como a materialização desse desespero. Não é inesperado que o jogo de cartas que ela costuma se ocupar é a paciência, jogo sem parceiros, de sorte (nesse caso, azar), que representam essas angústias, tristezas e a solidão na vida da esposa do Palma Bravo. Quando Maria das Mercês reclama com o marido que ficará mais uma semana na sua prisão domiciliar, dizendo que já não espera nada, ele sugere: "Faça paciências". Durante a conversa do engenheiro com o senhor Escritor, e a mulher ausente, ele pergunta a criada onde está a sua esposa e ela responde: "A fazer paciências, como sempre".

É evidente notar que durante toda a obra cinematográfica, a personagem Maria das Mercês apresenta um alto transbordamento erótico. Ela é constantemente vista com a mão na boca, de forma mais sensual, seja ao jogar cartas, durante os diálogos, e até ao levar a hóstia à boca no momento da comunhão. É preciso elucidar os estudos

de Octavio Paz, pois, para o autor, o erotismo é “antes de tudo e sobretudo *sede de outridade*” (PAZ, 1994, p. 15). Sendo assim, Maria das Mercês é essa mulher que deseja seu marido, que durante o passeio de barco, insinua-se a ele, que deseja que tomem banho na Lagoa à noite, nus, mas é ele que a rejeita, com desculpas sobre a saúde frágil da mulher. Nesta cena, ela está com uma roupa rosa clara e com um lenço de seda de cor vermelha. O vermelho é uma cor quente, vital, pode remeter à cor do sangue, da vida, e que pela sabedoria popular, o vermelho é considerado a cor do amor e da sexualidade. Em seguida, ele puxa o lenço lentamente do rosto da mulher, que a envolve, provocando-a, deixando-a ainda mais seduzida e atraída por ele, que avança para beijá-lo, mas nesse momento o lenço cai nas “águas milagrosas” (ou fatais) da Lagoa.

Outra cena em que Maria das Mercês procura seu marido para o ato sexual é no momento em que ela, vestida com uma camisola sedutora, na cama ao lado dele, resolve beijá-lo no corpo, da barriga ao ouvido, mas ele, mais uma vez, rejeita a esposa. A cena seguinte mostra o homem adentrando no seu jaguar vermelho, como uma forma de fugir da própria casa e da própria mulher. Já Maria das Mercês, na sequência, aparece toda de vermelho andando a cavalo.

Como bem apontou Eduardo Prado Coelho (1987, p.88) sobre o romance cardosiano, “Maria das Mercês não se vê reconhecida no seu estatuto de parceiro do prazer: está só enquanto o marido tem relações sexuais com prostitutas, enquanto bebe em bares à fora” e o desejo da esposa é manifestado “às escondidas, aproveitando a ausência do marido” (PIRES, 2008, p. 175), em atos como cavalgar e a masturbação. O passeio a cavalo, por sinal, apresenta uma linguagem altamente erótica, mostrando o prazer da mulher ao montar o cavalo, “abraçada a um pescoço erecto”, comprovando toda a sua satisfação “donde escorre um salitre espesso e morno que a inunda”. Assim, como o erotismo é cerimônia, representação, a imaginação é “a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é o abraço de realidades opostas [...]” (PAZ, 1994, p.12). Entretanto, Fernando Lopes não explorou com vigor essa cena de puro êxtase da personagem. Situemos a passagem na obra cardosiana:

Às escondidas, aproveitando a ausência do marido, ela se erguer-se no estribo e o conselho antigo a espicaça-la: “Casamento... A natureza acalma-se com o casamento...” Dá então os primeiros passos, os primeiros esticões no bridão. Agora a trote; mais rédea a seguir, mais esporas. A corrida, a corrida solta, a dúvida, mais esporas, e venha vento, e venha galope, sempre mais galope. Perdida na alegria reencontrada, voa atrás de duas narinas em carne viva que se levantam a abrir caminho, atrás de ritmo, fúria acesa, de crinas desfraldantes, inteiriça-se, e o cavalo cresce diante e por baixo dela, envolvendo-a em calor, sangue quente, músculos. Até que consegue dominá-lo e deixa-se cair para a frente, vencida. Está abraçada a um pescoço erecto e apontado às nuvens a latejar, donde escorre um salitre espesso e morno que a inunda. O suor do animal aviva os aromas da terra. Maria das Mercês, incapaz de se aprear, sente os lábios frios, as coxas a arder... (PIRES, 2008, p. 175)

Apesar disso, na obra cinematográfica, o diretor privilegiou como o ápice do erotismo de Maria das Mercês a cena em que ela encontra realização do desejo consigo mesma, desejo este que é sinônimo de frustração ao lado do marido, já que ela é "uma mulher castrada", como defende Fernando Lopes. À noite, a cena de seu ritual de prazer se abre num *close* do rosto de Maria das Mercês, toda de vermelho, com o véu negro que costumava ir à igreja cobrindo a face, que ela retira delicadamente, sensualmente, olhando-se para o espelho. Ela segue em direção à imagem da santa que tem em seu quarto e a tampa com o véu, levando os dedos para o rosto da imagem, encobrendo a ação do sagrado. Ela prepara-se para fechar as janelas, fecha as cortinas, encontra seu prazer escondida, sem querer que ninguém saiba e olhe, tira a roupa num gesto lascivo. Depois, no momento seguinte, a câmera percorre pelo corpo nu de Maria das Mercês, contornando cada curva, enquanto a mão dela atravessa a carne da barriga, o seio, até a boca, e novamente o *close* se fecha no rosto dela que avista sua roupa vermelha jogada no chão do quarto.

Outras personagens femininas apresentam-se no filme como forma de representar o lugar marginal e subalterno das mulheres em relação ao universo masculino e conservador. A criada Aninhas aparece poucas vezes na obra, sempre toda vestida de tons bem escuros, com a roupa toda abotoada, cabelos presos, surge apenas quando lhe chamam, vive pelos cantos da casa, às sombras como forma de vigiar os patrões, que até pode se assemelhar com a empregada curiosa de *O Primo Basílio*. Entretanto, a única vez que ela enfrenta os donos da casa é quando Tomás

Manuel resolve agredir Domingos, Aninhas corre para cima dele, afastando-o do criado. Já a dona da pensão, que também pouco aparece no filme de Fernando Lopes, apresenta os atributos físicos de forma semelhante no filme e no livro, já que ela "constitui um corpo sofredor, maternal, carregado de gordura e solidão" (CABRAL, 1987, p.91). Dessa forma, ela surge rechonchuda, geralmente com sua filha ao fundo para lhe obedecer, a falar do povo da cidade, seja Tomás Manuel, Maria das Mercês ou Cauteleiro.

Fernando Lopes anuncia que em seu filme a personagem da caçadora seria retratada como o avesso de Maria das Mercês, ela aparece "como uma aparição", "ela é mais como uma miragem", que o cineasta acredita ser "um bocadinho poético". Dessa maneira, a personagem surge apenas quatro vezes durante o filme; na primeira, ela aparece embaixo da janela do Escritor, com a imagem embaçada, caminhando e controlando dois cães, carregando suas próprias bagagens, muito segura e confiante. Sua figura, assim, torna-se cada vez mais nítida por alguns instantes, mas novamente sua imagem aparece desfocada, como uma forma de vulto, representando uma mulher que não se encaixaria nessa sociedade tradicional. As outras cenas em que a personagem se encontra são durante a caçada com os homens e cães; bebendo num bar ao lado de um cão maneta (que o povo da Gafeira acredita ser a encarnação do criado Domingos); e entrando num carro, com um cão no banco detrás, e saindo ao volante da cidade com toda autonomia. Cabe ressaltar, então, que os espaços percorridos pela caçadora são aqueles que uma mulher naquela cidadezinha não poderia estar incluída, a não ser se fosse de forma marginal, o que não acontece com ela. A caçadora, apesar de não ter fala durante todo o filme, apresenta-se sempre de forma segura, em locais majoritariamente masculinos, que acaba por funcionar como a representação da mulher que estaria por vir no futuro, capaz de conduzir seu destino, penetrando e agindo em todos os ambientes viáveis.

Talvez a personagem mais importante e simbólica de todo filme seja a própria Lagoa. É a partir dela que a obra se abre, com toda sua imagem exuberante e vivaz, é nela que Tomás Manuel deseja ser sepultado, com peso para que seu corpo afunde e os peixes miúdos não consigam devorá-lo, mas a Lagoa acaba virando a cova de águas de Maria das Mercês. A Lagoa, na obra de Cardoso Pires, "quer dizer coração, refúgio da abundância" (PIRES, 2008, p. 115), e o cineasta optou por mantê-la com a

mesma imagem poderosa e significativa. Fernando Lopes defende que a Lagoa é o mundo para os Palmas Bravo, mas esse mundo está em transformação. Dessa forma, para representar a sua relevância e sua constante transformação, "a Lagoa está sempre presente, mesmo quando não está presente visualmente" (palavras do diretor). Os ecos da Lagoa, o som dos seus pássaros e o barulho das águas estão sempre a invadir e penetrar a casa dos Palmas Bravo. A Lagoa, para o cineasta, "é um fantasma", mas ela é a única personagem que se salva ao fim da obra, porque é ela que volta a ter vida com o estilhaçamento da família.

A figura do Escritor-Caçador-Furão no filme de Fernando Lopes permeia por diversos ambientes da Gafeira. O Escritor retorna ao vilarejo na véspera do Festival da Caça, exatamente um ano depois, por saber da morte de dona Maria das Mercês. Ele é, sem dúvidas, a personagem que surge como uma figura que vem de fora daquele meio social, que muito aparece durante a obra, pouco fala, geralmente com um ar sereno, tranquilo, aconselhando os moradores da Gafeira, que muito vê, observa, escuta e analisa. Por isso, é importante destacar aqui a raiz etimológica de *ver*, pois "em indo-europeia *weid*, ver é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o verbo grego *eidô*" (NOVAES, 1993, p. 35). Na língua, *eidô* é ver, observar, examinar, informar, conhecer e saber. Dessa maneira, é possível intuir que é pela imagem do Escritor que o filme sugere que joguemos aquele *Jogo do Olho Vivo*, que, a partir da sua chegada e das suas observações de 1967, resgatando na memória momentos de 1966, conseguimos seguir as pistas, tentamos decodificar e analisar os possíveis culpados desse crime.

Apesar disso, cabe salientar que o cineasta de *O Delfim* optou por solucionar o crime ao sugerir que dona Maria das Mercês teve um caso amoroso com o criado Domingos. Em uma das cenas finais da obra, a esposa do engenheiro, sabendo que o moço estava machucado, sobe ao galpão, fica a sós com ele, sentado em sua casa. Nesse momento, a mão da mulher percorre o peito do criado, que prefere evitar encará-la. Nas próximas cenas em que eles aparecem, ambos estão mortos, ele na cama conjugal dos Palmas Bravo e ela, como anuncia a voz do narrador *em off*, "a Lagoa acabou por apanhá-la". Sendo assim, aquele "anti-romance policial" que Cardoso Pires cria como forma de não solucionar o crime não se aplica ao filme, pois

Fernando Lopes inclinou-se para transformar uma obra autônoma em relação àquela que adaptou.

Não precisamos reforçar o conceito de "(in)fidelidade literal" tão utilizado para as adaptações filmicas como forma de depreciar o trabalho do artista. As adaptações não são meras reproduções, são trabalhos novos, originais, com uma existência única. O cineasta Fernando Lopes abre o diálogo com a narrativa cardosiana, mantém uma relação intertextual, lê "às avessas", para criar a sua própria obra a partir de seu próprio olhar.

### **Considerações finais**

O diretor do filme *O Delfim* não retrata apenas a história de um homem rico e poderoso, possuidor da Lagoa, que destrata a esposa, e um belo dia descobre que ela e o seu criado Domingos morreram, a primeira na Lagoa e o segundo na sua própria cama. Fernando Lopes leu atentamente as páginas cardosianas, assegurou-se de retratar em sua obra figuras importantes como os cães, a lagartixa na pedra (que no filme aparece como o lagarto), a representação marginal dos criados e das mulheres, abordou de forma sensível o encarceramento da mulher naquela sociedade patriarcal e conservadora, mas ofereceu a imagem tão poética da caçadora como forma de esperar a transformação daquele corpo social.

Sendo assim, ao invés de enxergar as adaptações filmicas como imitações literais das obras literárias, pode-se tentar *ver* e *conhecer* aquela nova obra, que dialoga com a literatura, permitindo e aceitando a importância dela. É por isso que a história das artes visuais, como pintura, fotografia e cinema, pode ser vista como uma "imensa história das emoções figuradas", na qual verificamos que "as imagens transmitem, e ao mesmo tempo transformam, os gestos emotivos em imemoriais" (DIDI-HUBERMAN, 2016b, p. 35).

### **REFERÊNCIAS**

ALVES, Maria Theresa Abelha. Cinema e literatura. In:\_\_\_\_\_. *O real transfigurado: literatura e cinema*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2012.



- CABRAL, Eunice. *José Cardoso Pires: representações do mundo social na ficção (1958-82)*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: 12ª impressão: Jose Olympio Editora, 1982.
- COELHO, Eduardo Prado, Cardoso Pires: o círculo dos círculos. In: *A noite do mundo*. Lisboa: INCM, 1987.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *O Delfim: bispo em xeque, golfinho devorado, herdeiro sem poder*. In: PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- COSTA, Francisco Araujo de. *O figuro como elemento essencial da narrativa*. RS, 2002. Disponível em:  
<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/famecos/article/view/775/8973>>  
Acesso em: janeiro de 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2016a.
- \_\_\_\_\_. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016b.
- MATTER, Michelle Dull Sampaio Beraldo Matter. *A excursão neo-realista: o lugar do literário na tradição da utopia*. 2010. 393f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – PPGLEV, FL, UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.
- NOVAES, Adauto. Organização: *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1983.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*; trad. Wladir Dupont, São Paulo: Editora Siciliano, 1994.
- PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008 (págs. 19-40).
- UZÊDA, Vinicius Giglio. *Linguagem cinematográfica: a classificação dos planos e seus efeitos psicológicos*. Disponível em: < <https://historiamos.com/2016/05/15/linguagem-cinematografica-a-classificacao-dos-planos-e-seus-efeitos-psicologicos/>>. Acesso em: 16 nov. 2016.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac SP: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Linguagem cinematográfica: introdução, enquadramento e ângulo de câmera*. Disponível em: < <https://historiamos.com/2016/05/15/linguagem-cinematografica-introducao-e-enquadramento/>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

Recebido em: 01/07/2017

Aceito em: 12/09/2017

## A relação sujeito-espaço na obra de Luiz Ruffato

*The subject-space relation in Luiz Ruffato's fictional work*

Rodrigo da Silva Cerqueira<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo busca investigar a relação entre sujeito e espaço na obra de Luiz Ruffato, identificando como esta caracteriza a formação identitária e evidencia a influência do meio social nos destinos das personagens ali trabalhadas. Para elaborar tal análise, escolhem-se duas narrativas do projeto *Inferno provisório*, publicado pelo escritor entre 2005 e 2011, “A solução” e “Estação das águas”; de enredos semelhantes, as histórias apresentam visões distintas sobre as possibilidades de construção subjetiva na relação entre o homem e o lugar onde vive. O objetivo maior aqui é ler a relação sujeito-espaço enquanto palco para uma discussão mais profunda sobre a representação do outro na literatura contemporânea.

**Palavras-chave:** Espaço; Sociedade; Identidade; Literatura.

**Abstract:** The current article search to investigate the relation between space and character in Luiz Ruffato's literature, trying to read how this relation characterizes an identity formation and marks the importance of social situation on character's destiny. To improve thie analysis we will read two narratives of Ruffato's project *Inferno provisório*: "A solução" and "Estação das águas". With similars plots, those narratives show distinct visions about the possibilities of a subjective construction on the relation between space and the subject. The main goal here is to read this relation as a field to discuss problems about the representation of characters itself.

**Palavras-chave:** Space; Society; Identity; Literature.

### Introdução

*A ideia de liberdade como um pássaro voando é mais uma dessas imagens fortes que privilegia o tempo em detrimento do espaço – diz-se o tempo voa – muito embora sejamos obrigados a lembrar, como Immanuel Kant, que o voo do pássaro, por mais que implique o afastamento do espaço concreto do dia a dia com suas coações, só é possível pelo atrito do pássaro com o ar. Não se escapa da materialidade voando.*

(Carlos Walter Porto Gonçalves)

Finalizado em 2011, o projeto literário de Luiz Ruffato, *Inferno provisório*, é base interessante para tentar refletir sobre a relação entre sujeito e espaço em literatura e o que esse procedimento ficcional pode projetar acerca dos problemas da produção literária contemporânea. Iniciada em 2005, a série de romances, cinco no total (*Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo*, ambos de 2005; *Vista parcial da noite*, de

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Professor EBTT de Língua Portuguesa e Literatura do Colégio Militar de Juiz de Fora. E-mail: rodrigocerq@gmail.com.

2006; *O livro das impossibilidades*, 2008; *Domingos sem deus*, publicado em 2011), tem como propósito inicial relatar os sonhos e infortúnios de cidadãos ligados (ou presos) às classes mais baixas da sociedade baseados, inicialmente, na cidade de Cataguases, Minas Gerais, cidade natal do próprio autor.

Uma variada gama de questões é trabalhada pelo escritor em seu projeto literário, desde a relação entre as aspirações das personagens e sua constante aplacação pela realidade (talvez o principal motor da ficção de Ruffato, já que base para uma dialética constantemente articulada em sua ficção), às configurações identitárias potenciais em sujeitos que se dedicam à migração como único norte para uma almejada mudança de patamar socioeconômico – mudança que, de fato, jamais é conseguida, ainda que o abandono da terra de origem seja efetivado na prática. Dentre os problemas propostos pela obra, um que chama a atenção por suas possíveis interpretações é a relação entre sujeito e espaço, já que nessa imbricação entre lugar e personagem reside um campo interessante para discutir certas questões oferecidas à análise literária, em especial a construção de um olhar até certo ponto determinista sobre o destino dos mais pobres na sociedade brasileira.

Dada a extensão da obra de Luiz Ruffato, fez-se necessária uma redução de escopo, o que nos leva à leitura analítica de duas narrativas que compõem o extenso projeto *Inferno provisório*: “A solução” (publicada em *O mundo inimigo*, segundo volume do conjunto de livros, de 2005) e “Estação das águas” (presente em *Vista parcial da noite*, volume seguinte de *Inferno provisório*, que vem a público em 2006). De enredos bastante semelhantes, as duas narrativas foram escolhidas pelo fato de revelarem interessantes diferenças na condução da relação entre sujeito e espaço. É a partir dessas diferenças que imaginamos não só pensar sobre as relações particulares no que diz respeito à obra de Ruffato, mas também sobre algumas problemáticas que cercam a literatura brasileira atual.

Tanto em *O mundo inimigo* quanto em *Vista parcial da noite*, as personagens de *Inferno provisório* situam-se primordialmente em um espaço: o beco do Zé Pinto, fileira de casas parede-meia situada na periferia de Cataguases. Comandado com pulso firme por um ex-operário cataguasense, o Zé Pinto que dá nome ao beco e é proprietário das residências que o constituem, o lugar é, de certa forma, um espelho ao mesmo tempo da constituição socioeconômica das personagens quanto do papel

relegado a essas pela sociedade que as engloba. Mal arranjado, confuso em sua construção e distribuição, o beco desenha a situação social em que se enquadram os sujeitos abordados por *Inferno provisório*, já que evidencia o cotidiano de poucas esperanças, a vida imóvel cujo horizonte traz na ausência de perspectivas seu único adjetivo:

sem se dar conta estava no Beco do Zé Pinto, o visgo do passado impregnando sua roupa. Titubeante, começou a descer as escadas, mas parou de repente, enauseado com o fedor que parecia emanar do chão, como se num pântano de bosta, e viu-se envolvido por meninos e meninas tímidos, catarro escorrendo de narizes feridos, frangalhos de roupas, dois vira-latas perebas à mostra e frenéticos rabos sujos afugentando mosquitos, adivinhava a respiração opressa por detrás das gretas das janelas, uma mulher mira-o desafiadora, filho dependurado nas escadeiras, e então percebeu as paredes desabadas, telhados caídos (RUFFATO, 2005, p. 192).

Tendo em vista o forte poder de controle exercido sobre as personagens, que, se desejam abandonar o lugar, quase nunca o conseguem, o beco também pode ser compreendido como imagem do que a sociedade deixa como legado para esses cidadãos que nela estão incluídos – precariamente, é preciso ressaltar: trata-se de um espaço que não faz parte do que se quer mostrar quando a cidade é pensada como projeto de bases sólidas, racionalmente construído, um abrigo de igual tamanho ao que esses sujeitos apresentam para os donos do poder.

Assim, o beco é o que a cidade escolhe para determinados cidadãos como lar e o que acaba se refletindo neles como identificação espacial, visto que a ausência de perspectivas do lugar é também característica das vidas que o espaço abriga (e aprisiona), e os sonhos – quando existem – são constantemente derrotados por um espaço que domina o destino das personagens, dando-lhe o duro recado de que não é possível escapar.

Contudo, ainda que tal identificação se desenhe como luta já perdida entre as aspirações dos sujeitos e a realidade (a grande luta por trás do embate entre homem e espaço), há possibilidade de a relação entre habitante e beco guardar em si esperanças, desejos de perspectivas outras quanto à inclusão social, mesmo que apenas por uma ótica subjetiva, a se desenvolver no imaginário.

## Sem saída

Esse embate particular pode ser mais bem delineado se se passa à análise das narrativas anteriormente referidas. Tanto "A solução" quanto "Estação das águas" abordam as trajetórias de jovens que tentam a todo custo abandonar o beco e seguir outros caminhos à medida que o espaço mostra seu poder de direcionar as ações dos que nele se inserem, transformando-se em prisão de barreiras intransponíveis.

Em "A solução", o leitor acompanha a história da jovem Hélia; aos quinze anos, filha de um pipoqueiro e de uma lavadeira, moradora do beco, trabalhadora de uma fábrica de tecidos, poucas amigas, namorados de mesma classe social, a personagem nutre os sonhos corriqueiros das adolescentes: uma paixão arrebatadora, cuja fisionomia se assemelhe a de um artista de cinema, e de posses materiais que refletem os desejos de consumo de sua faixa etária ("um moço louro bem forte olhos azuis montado numa vespa prateada" [RUFFATO, 2005, p. 63]); em suma, uma nova vida.

Entretanto, na protagonista desta narrativa de Ruffato os sonhos têm construção específica: o novo amor deve ser rico, e mudar a vida de Hélia para que esta nunca mais volte a pisar no beco, a cogitar que um dia morou naquele "correio de casas de parede-meia, tristes, perto do rio" (RUFFATO, 2005, p. 67) que de alguma forma a define:

E eu... eu quero é casar com um homem... assim... bem rico... alguém que me tire... que me leve embora daqui... desse buraco... Ah, isso eu também quero, disse a Márcia. Quem não quer?, disse a Toninha, concluindo, O difícil é conseguir. Pois eu vou arrumar, vocês vão ver! Estou cansada... Cansada de morar nessa casa... nessa bagunça... nem um quarto só pra mim eu tenho... E estou de saco cheio da fábrica... acordar cedo... aguentar o Jacy... Jacy é aquele contra-mestre?, perguntou a Márcia. É, aquele metido a galã... Galã?, assanhou-se a Toninha, mas Hélia ignorou-a, Vou conquistar um homem rico, bem rico, disse, elevando os olhos para os picumãs enrodilhados nas telhas enegrecidas (RUFFATO, 2005, p. 65).

Sobretudo, a natureza do desejo de mudança (se há uma característica principal permeando a ficção de Ruffato é o constante desejo de libertação que parece emanar

de suas personagens, desejo explicado e alimentado pela condição socioeconômica desfavorável em que se encontram tais sujeitos) se afirma de maneira mais intensa justamente na relação entre Hélia e o espaço em que ela está inserida, não a cidade de Cataguases, mas o beco, símbolo de seu lugar no mundo (logo nas primeiras páginas da narrativa a personagem deseja trocar o caminho de volta da fábrica para a casa pelas piscinas do Clube do Remo, frequentado pela elite cataguasense).

É o espaço onde mora que exerce em Hélia a vontade de mudar, de se fazer outra, distante de onde mora, distinta de quem efetivamente é:

Por isso, quando vinha da rua com um namorado, dava um jeito de se despedir antes de se aproximarem do Beco do Zé Pinto, Pode deixar, meu bem, já estou praticamente em casa, um pulinho, Não, é melhor você me deixar aqui mesmo, você não conhece meu pai, ele é uma fera, se pegar a gente junto, nossa senhora!, vai ser um fuzuê! (...) E se caísse a cortina e descobrissem que a mãe era uma... lavadeira... e ainda por cima analfabeta... e que o pai não passava de um... biscateiro... Deus me livre e guarde! (RUFFATO, 2005, p. 67).

A filiação social, exibida claramente pelo lugar onde reside, faz com que Hélia deseje constantemente a mudança. Essa relação conflituosa entre sujeito e espaço pode ser entendida com o auxílio da concepção sobre o valor das cidades elaborada por Milton Santos, que compreende o espaço por seu valor de uso, ou seja, pelos desejos que o lugar pode (ou deve) providenciar a seus habitantes. O geógrafo afirma que para existir uma cidade

[...] deve haver necessidades que exijam ser satisfeitas regularmente – necessidades quase sempre impostas de fora da comunidade – mas é necessário, por outro lado, que exista a criação de atividades regulares especialmente destinadas a responder essas necessidades (SANTOS, 1979, p. 71).

Porém, quando isso não ocorre, há um desequilíbrio entre o que se quer e o que realmente se tem. No caso de Hélia, o beco de modo algum representa seus desejos e por isso é preciso abandoná-lo. Assim, o relato da protagonista de “A solução” é construído a partir de vários exemplos (normalmente inseridos em fluxos de

consciência ou descrições dos pensamentos da personagem) em que a jovem imagina-se longe do beco do Zé Pinto, ao mesmo tempo que o lugar reforça sua presença:

A Márcia ainda insistiu, A gente vai à missa, dá umas voltas na fonte luminosa, se estiver ruim vamos paquerar na Praça Rui Barbosa, depois volta pra casa, mas a Hélia não quis, Eu não... sair com a Toninha? De jeito nenhum, aquela interesseira... Sarará! A Márcia tentou convencê-la, Deixa disso, a Toninha gosta de você, mas a Hélia bateu o pé. Preferiu ficar em casa. O pai no culto, a mãe na vizinhança, o caçula, o Luzimar, jogando bola ou brincando de pique-salve... A escuridão alojou-se pé-ante-pé em seu quarto. Girou o bocal da lâmpada e explodiu luz em seu rosto. Caminhou até o guarda-roupa, repassou os cabides, uma, duas, três vezes, deteve-se no tubinho vermelho de popelina, laço na frente, quase um palmo acima do joelho, que tinha feito no curso de corte-e-costura da dona Marta, e que quase nunca usava, Um indecência!, diziam os pais. Colocou a sandália preta, o brinco-de-pressão de florzinhas vermelhas, passou batom, pó-de-arroz, com a mão em concha espalhou Sândalus pela nuca, sobacos, braços, pernas, cabelos. Tirou da caixinha preta o anel folheado com uma solitária pérola, presente de um dos namorados, e o cordão com um crucifixo de ouro, que o pai encontrara no chão, perto da Prefeitura. Apagou a luz. Hélia está numa festa de debutantes no Clube Social. Caminha devagar, polinizando as mesas com sua graça e simpatia, deixando para trás olhares prenhes de inveja e de cobiça. Sussurros. Quem é essa moça? Nossa, como é linda! Flutua, dos pés à cabeça coberta de admiração. Um rapaz alto, louro, olhos azuis levanta-se, puxa uma cadeira, convida-a para sentar-se. Obrigada. Meu Deus, quem é você? De que reino você fugiu? Enlevada, ouve um berro, Vou te matar, desgraçada! e gritos, gritos, histéricos, e barulho de vasilhas desabando no chão, um tapa, outra tapa, a mulher se desvencilha, corre para fora, as crianças choram, Larga a mãe, pai! Larga, *É o Zé Bundinha, minha nossa senhora!*, o coração disparado, as pernas bambas, ele a alcança, Acudam, Acudam, que ele está me matando! Larga a mãe, pai, larga ela! Para, Zé Bundinha! Chama a polícia!, ele vai matar a dona Fátima! Hélia espia pela janela-veneziana. O Zito Pereira consegue imobilizar o Zé Bundinha numa chave-de-braço, ambos caem contra a cerca de bambu, o Zé Pinto aparece, revólver na mão, Quê que houve, aí, quê que houve?, as mulheres espantam-se, recomeçam os gritos e o choro, Pelo amor de deus, seu Zé Pinto, não carece disso não, Eu já falei que não quero bagunça por aqui, não falei? Hélia desliza o corpo sobre o sofá de vinil vermelho. Quieta, encolhe as pernas, abraça-as e encaixa o queixo no vão dos joelhos. Aos poucos, as vozes se dissipam, o silêncio reconquista cada saliência do beco (RUFFATO, 2005, p. 70-71).

A trajetória de Hélia, cinderela cuja meia-noite é sempre confirmada, é conduzida por Ruffato com procedimentos que se repetem durante todo o *Inferno provisório*: está lá, por exemplo, a identificação entre narrador e personagem evidenciada pela ausência de marcas distintivas entre um ou outro discurso, como se falas e descrições possuíssem o mesmo peso para o relato. Tal inclinação encontra-se fundamentalmente marcada pela utilização do discurso indireto livre, que carrega consigo a possibilidade de a fala da personagem tomar para si num ou noutra momento o comando da voz narrativa.

Faz-se presente também uma dialética até certo ponto redutora entre desejo e realidade no que diz respeito à construção da personagem: Hélia é fruto de determinada classe social, a ela está presa e dela jamais conseguirá fugir, seus sonhos são irrisórios, visto que evidenciam o desequilíbrio entre o imaginário da jovem e a realidade à qual está ligada, por isso já possuem um arcabouço falso (a boa impressão suscitada pela jovem na fictícia festa de debutantes feita com o auxílio de objetos que evidenciam sua condição social precária ratificam a impossibilidade de que suas aspirações atinjam algum sucesso), o que acarreta o fim do sonho, a invasão da realidade ao quarto da jovem, mais um episódio de violência no cotidiano do beco.

Essa impressão é reforçada pelo epílogo de “A solução”; tendo rompido há pouco tempo com o namorado, Plínio (o Maripá), temendo uma crise de choro no meio da rua, constatando que a mudança (o abandono do lugar onde vive) é impossível de ser concretizada, Hélia toma uma decisão extrema: jogar-se da Ponta Nova, deixar-se levar pelas águas do Rio Pomba que cortam a cidade. Mas o desejo novamente é derrotado pela realidade e o ex-namorado surge como o príncipe que não é:

No meio da Ponte Nova, parou. Debruçou-se na amureta e ficou observando as águas barrentas do Rio Pomba que, lá na frente, quase na curva a Vila Teresa, recebem a soda e a tinta do Rio Meia-Patca. Na margem esquerda, o fundo dos quintais das casas da Rua do Pomba, imundos de pé-de-galinha, marmelada-de-cachorro, assa-peixe, capim-gordura, vassoura, capim-angola, que rastejam entre as mangueiras, abacateiros, ingazeiros, abieiros, goiabeiras, amoreiras, pés-de-carambola. Na margem direita, mato, mato, mato. A Casa de Saúde. Ao fundo, a Pedreira, CASAS PERNAMBUCANAS no alto pichado. As águas barrentas. Dois barcos cheios de areia. E as águas barrentas. SE



olhasse para trás, não tinha coragem, veria moças e rapazes queimando nas piscinas do Clube do Remo. O sol quente torrando sua cabeça, *não nunca vai aperecer um príncipe encantado...* Os olhos fixos nos redemunhos que se formam no meio do rio. O barulho liquido. Os redemunhos. A água barrenta. O sol na cabeça, *não nunca vou conseguir sair desse inferno...* Os carros passam. Os ônibus. As bicicletas. Os redemunhos. A água. O sol, *melhor melhor talvez quem sabe morrer acaba tudo acaba* Vem, Hélia, vem... *descansar o fim* Vem, Hélia... Vem comigo... Vem... E ela então sentiu-se zozza, zozza, e uma mão grande e calejada pousou em seu ombro, Vem comigo, vem, você está passando mal?, Heim? E Hélia ouviu longe-longe a voz do Maripá e ele, amuletando-a, amparaou-a e foram andando devagar, bem devagar, em direção ao beco” (RUFFATO, 2005, p. 72).

Em estudo sobre a produção literária contemporânea no Brasil, Regina Dalcastagné traça um perfil do escritor brasileiro atual: ele é branco, tem formação superior, e – mais grave, conforme a pesquisadora – não consegue, na maioria das vezes, potencializar a crítica da sociedade pela imaginação de uma alternativa à realidade corrente, em especial no que diz respeito à articulação dos mais pobres, normalmente abordados sem a devida complexidade. Diz Dalcastagné:

Não que os escritores não possam ser, como, muitas vezes, são sensíveis às graves injustiças da sociedade brasileira, ou que seus textos não traduzam tal sensibilidade. Mas o retrato da injustiça ou da miséria, que aparece aqui e ali, apenas ecoa aquilo que o texto jornalístico, ou o discurso acadêmico fossilizado, já oferece cotidianamente, incapaz que é de dar vida ao conjunto complexo de relações sociais que sustenta tais situações (miséria, injustiça) (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 194).

Para a autora, falta aos escritores brasileiros, quando se põem a imaginar a realidade dos cidadãos vinculados às classes mais baixas da sociedade, a abordagem de uma “contraface utópica”; segundo Dalcastagné, ainda que se tenha plena consciência de que a utopia não é de todo realizável, ela deve ser perseguida se se quer elaborar propostas de mudança no quadro social, o que não ocorre de maneira geral no panorama recente de nossa literatura. A autora, entretanto, enxerga nomes da atual produção literária como exceções no que tange a essa ótica específica, um desses nomes é o de Luiz Ruffato, que surge como um “contraexemplo” ao grosso da produção literária nacional:

Seu conjunto de cinco romances que recebeu o título coletivo de *Inferno provisório*, busca justamente marcar estas nuances, compondo um quadro sensível e diversificado do mundo do trabalho no Brasil das últimas décadas. No lugar dos intelectuais e artistas que circulam com desenvoltura por tantos romances e contos, ele empurra para dentro da trama costureiras e operárias cansadas; em vez de traficantes sanguinários (e exóticos) traz ladrões baratos que tropeçam nas próprias pernas ou homens bêbados, envergonhados por não conseguirem sustentar os filhos. Enfim, um bando de trabalhadores pobres, de desempregados, de migrantes fracassados que ignoram a placa de 'não há vagas' e se instalam ali, onde 'não é o seu lugar'. Ele entram carregando consigo suas frustrações, seu cheiro de suor, seus objetos de plástico e suas mesas de fórmica, transportam sua vida mais íntima, impregnada de sonhos. Mas são indivíduos, que, com suas trajetórias pessoais, ajudam-nos a compor um painel mais plural sobre a vida no país nos dias de hoje (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 31-32).

Elencar personagens vinculados a parcelas da população não abordadas pela maioria dos escritores não é garantia de uma abordagem complexa, nem a certeza de que na análise dessas trajetórias está afastada a possibilidade de uma visão exótica sobre os mais pobres. É possível, por isso, relativizar o pensamento de Dalcastagné, em especial se se leva em conta a maneira como as aspirações das personagens são tratadas em determinados momentos do *Inferno provisório*. Ainda que se concentre no imaginário da personagem de classe baixa, tentando elaborar esteticamente sua “contraface utópica”, a literatura ruffatiana pode incorrer numa espécie de círculo estreito, sem possibilidades maiores de reflexão, culminando numa reflexão determinista sobre a realidade social dos mais pobres no Brasil, bem aos moldes do olhar facultado inicialmente pelo Naturalismo.

É o que parece ocorrer em "A solução", pois os sonhos de Hélia, os desejos de outra vida, outra origem, outras perspectivas, são tão frágeis que só podem confirmar o poder da realidade sobre as idealizações da personagem, o poder do beco sobre sua vontade de transpor suas fronteiras. Mesmo tentando escapar, inicialmente para o sonho, posteriormente para o abandono da própria vida, as ambições da personagem são reforçadas como frágeis, o que lhe impõe pouca possibilidade de reação. Não há, pois, esperança no confronto entre sujeito e espaço, entre sonho e realidade, o que faz

da ficção apenas constatação dos infortúnios do sujeito diante da realidade que o abriga e, ao fim e ao cabo, o aprisiona.

### **Sem saída?**

É curioso que uma narrativa de enredo extremamente parecido com o de “A solução” conserve um novo olhar sobre a relação entre sonhos e realidade trabalhada na própria relação entre sujeito e espaço, o que, por conseguinte, faz da ficção espaço importante para a reflexão sobre o imaginário e destino da classe baixa no Brasil. Em “Estação das águas”, ao narrar os caminhos que levam o jovem Isidoro (Caburé) a pretender sempre a fuga do espaço onde mora, novamente o beco do Zé Pinto (lugar presente em ao menos quatro dos cinco volumes do *Inferno provisório*), a literatura de Luiz Ruffato trabalha de forma efetiva a “contraface utópica” requisitada por Regina Dalcastagné, sem deixar de lado o peso da realidade social nos caminhos da personagem vinculada à classe baixa.

A narrativa tem início com a explicação da fuga, ou seja, os motivos que fazem Caburé tentar deixar o beco do Zé Pinto:

Estropiados, os pés afundam na areia podre do braço-do-rio. O silêncio de fim-de-tarde de dezembro só o corrói o revolteio da passarinhama em seus curtos vôos pelas grimpas das árvores e o chuá-chuá das águas embrutecidas que carregam tumultuosos galhos e troncos. Ao longe, ê-ê-ê da molecada jogando pelada, cicio das mulheres recolhendo roupa do quarador, ííí-nhô! de uma mãe conclamando o filho, vrum de um carro, risos abafados... De coque, Caburé cafunga, doloridos lanhos nas costas, braços, pernas, rosto, que o pai, quando zunia a tala-de-couro, nem de desguiar a mão cuidava, acertasse onde, contrariando a dona Fatinha que, antepondo-se, objetava, ‘Zé, você ainda aleija esse menino...’ Nãoi que renunciasses a bater, tinha nervos, mas sua cartilha guardava beliscão, puxão-de-orelha, lambada de vara-de-marmelo na bunda e, nas gravidades, coça de corrião, pois reconhecia em Isidoro mercedor, mas nunca chutes, pescoções, murros — tapa na cara então, nem pensar, ‘fustiga a vergonha do outro’. Rueiro, o zureta escapava, concubino da arte, esbranquecendo os cabelos da mãe, enjerizando o pai (RUFFATO, 2006, p. 45).

Interessante observar a diferença na condução de uma e outra narrativa. Se a trajetória de Hélia era narrada de maneira mais direta, recorrendo aos fluxos de consciência (em especial através do discurso indireto livre marcado pelo itálico) e diálogos para expor os motivos da personagem, “Estação das águas” recorre a um processo de descrição cuja linguagem se aproxima do registro poético. Com uma série de inversões sintáticas, aliteraões e onomatopeias que, em gradação, exibem a paisagem vista pela personagem, seu cotidiano e as ações do pai que a levam a elaborar como única resposta a fuga, o relato parece ir descortinando a vida de Caburé, enquanto aposta no próprio intercâmbio de consciência – do menino, do pai – a fim de elaborar um amplo painel sobre o cotidiano familiar. Tal procedimento, ao mesmo tempo em que aproxima a voz narrativa das personagens (relação também perceptível em “A solução”), vai delineando a paisagem pelos olhos do menino, que parece se descobrir e descobrir o mundo simultaneamente.

Diferentemente de Hélia, que cultivava razões objetivas (a condição socioeconômica, o trabalho cansativo e mal remunerado, o assédio sofrido no emprego, as poucas perspectivas de futuro) e simbólicas (a vergonha de ser quem é, a impossibilidade de ter outra origem) para alimentar seu desejo de sair do beco, Caburé guarda no corpo os motivos para abandonar a casa, a família, a cidade. Isso não quer dizer, porém, que “Estação das águas” se debruce apenas sobre a condição social da personagem e o que, objetivamente, a mesma desempenha em sua trajetória. Através do cotidiano de avassaladora violência vivido pelo protagonista, a narrativa oferece um panorama de seus anseios sobre o futuro, sua culpa em relação ao próprio comportamento diante da família, seu ódio em relação ao pai que o marca insistentemente para fazê-lo lembrar de onde parte a ordem, dimensões que acabam por tornar a personagem mais e mais complexa:

Castigava-se, no entanto: varava manco a cidade ponta-a-ponta, o quichute estrangulando os dedos destroncados, suando suas imundícies todas. Mas no intervalo da aula mão-em-mão surgia uma revistinha sueca, na saída um atrevido afrontava-o, no retorno para casa deparava o pai ridiculamente bêbado no botequim do Gérson, na boca da Ponte-Nova – e sucumbia às tentações. Por mor dos pecados, desejava, do fundo do coração, que aquela ‘íngua’, como dizia às vezes nervosa a mãe, morresse, e só de essa ideia relar seu pensamento antevia-se condenado à eternidade do inferno, em-valendo os

ensinamentos do catecismo da dona Iolanda — 'Quinto mandamento: Honrar pai e mãe; sexto mandamento: não matarás; sétimo man' Como, porém, camuflar o ódio que peçonhava seu sangue? Como ocultar as manchas, ervas daninhas semeadas por mãos que indistinguiam bicho e gente? Como respeitá-lo, descendo trôpego o Beco, chegando da Rua a desoras? Como, se por-tudo-por-nada estranhava-se com a mãe, envergonhando-a na frente das freguesas com sua ignorância, sua estupidez, sua valentia? Fugir, talvez, quem sabe, a solução — e assentou o azul da manhã no fundo do embornal, pão-com-manteiga, biscoito-de-maisena, vidro de água, e galgou discreto as escadas do Beco, resoluto, a garganta latejando uma antecipada saudade. Sentiria a ausência da turma — Vicente Cambota, Gilmar, Gildo, Luzimar, Jorge Pelado —, até a reclamação da Teresinha faria falta, mas necessário escapar, não mais suportaria afligir a mãe com a sempre incapacidade de se desviar do mal e ouvir suas queixas, 'Ah, Isidoro, não sei quem você puxou!', 'Ah, Isidoro, você ainda me mata de tristeza!', 'Ah, Isidoro, não sei mais o que fazer!'. Já que redundavam inúteis seus esforços, assumiria de vez a condição de renegado: nunca mais sentar numa carteira de escola, nunca mais escovar os dentes, nunca mais tomar banho todo dia e, principalmente, nunca mais apanhar do pai, sentir o hálito azedo de cachaça e cigarro nunca mais — adeus, adeus que já nada o demoveria (RUFFATO, 2006, p. 47-48).

Se Hélia perde constantemente a luta entre sonhos e realidade (luta já perdida desde o início, tendo em vista a inutilidade reconhecível de suas aspirações), se, mesmo sem desejar qualquer identificação espacial, é dominada pelo beco tornando-se dele prisioneira, Caburé não deixa de contabilizar a própria culpa em seus percalços, nem de tratar o cotidiano em que vive, o beco propriamente, com ternura, ponderando o valor deste em sua constituição como sujeito.

Assim, cria-se uma personagem ao mesmo tempo identificada com certos aspectos do lugar onde vive e ciente (ou conscientizando-se) das limitações que o mesmo lhe impõe. É nesse amálgama de sentimentos e impressões moldados no curso da narrativa que compreendemos a trajetória do menino, cuja noção sobre o próprio lugar do mundo vai se formando com e apesar do beco. Mesmo que se insira naquele lugar, reconheça-se naquele lugar, a personagem também sabe que abandoná-lo é a única porta de saída do cotidiano violento, da claustrofóbica convivência familiar que lhe ameaça física e psicologicamente; por isso, "Estação das águas" é toda ela desenhada no curso das fugas, ou das tentativas de fuga, busca pela liberdade que, procedimento comum em *Inferno provisório*, não se concretiza:

A mão explorou o embornal e descobriu, abismado, que a água entornara do vidro, encharcando o pão-com-manteiga. Fora-de-si, levantou-se, xingou, bicou a quaresmeira, a raiva deliberou que ainda assim marcharia. Em passos decididos, retomou o caminho, mas na primeira curva divoou, direção contrária, um-alguém, de-branco cabeça-aos-pés, chapéu-de-palha, foice equilibrando-se no ombro parecendo acenar para ele, lembrou, assombrado, justo ali armara-se uma tocaia, e, esbugalhados os olhos, eriçados os pelos, adentrou de chofre a casa, assustando a mãe, que suspendendo um momento o pedal da máquina-de-costura ralhou: 'Ô meu filho, te procurei por tudo quanto é canto... Onde você se meteu? Vai comer, vai, antes que esfrie.' Entendeu como aviso o golpe (RUFFATO, 2006, p. 49).

A mudança de lugar é negada tanto a Hélia quanto a Caburé, mas o último cultiva tal persistência no abandono do lugar que o distancia da protagonista de "A solução". Após a fuga negada, o retorno passivo à casa paterna de que tanto quer se afastar, Caburé tenta retomar a vida, mas a violência desmedida e constante do pai mostra-lhe que a fuga é o único caminho, e a forma como Luiz Ruffato encerra "Estação das águas" faz com que esta narrativa amplie as possibilidades de reflexão no campo das relações entre sujeito e espaço:

Estropiados, os pés afundam na areia podre do braço-do-rio. O silêncio de fim-de-tarde de dezembro só o corrói o revolteio da passarinhama em seus curtos vôos pelas grimpas das árvores e o chuá-chuá das águas embrutecidas que carregam tumultuosos galhos e troncos. Ao longe, ê-ê-ê da molecada jogando pelada, cicio das mulheres recolhendo roupa do quarador, ííí-nhô! de uma mãe conclamando o filho, vrum de um carro, risos abafados... De coque, Caburé cafunga, doloridos lanhos nas costas, braços, pernas, rosto (RUFFATO, 2006, p. 51).

A repetição, em forma de epílogo, do início da narrativa dá margem a duas interpretações: a primeira, mais óbvia, é de que o espaço, como no caso de Hélia, aprisiona a personagem a ponto de suas ações (e principalmente as reações contrárias a elas) serem previsíveis, fundamentando um ciclo vicioso em que a violência é moto contínuo para uma vida sem grandes mudanças, o que confirma o determinismo na trajetória de Caburé.

Porém, se retomamos o início da narrativa sabemos que a violência paterna é a propulsão para o desejo de mudança; por isso, se os castigos do pai se repetem, também se repetirá o desejo de fuga de Caburé, desejo que, embora constante e severamente negado, não deixa de existir como meta a ser alcançada, como esperança efetivamente buscada.

Assim, e em contraponto a Hélia, que está presa ao espaço onde vive, Caburé poderia ser caracterizado como sujeito em constante processo de desterritorialização, como o articulam Félix Guatarri e Suely Rolnik:

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair do seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 323).

Tratar-se-ia, pois, de um permanente movimento de abandono e (re)identificação espacial, já que a personagem foge do território original, o beco, se desterritorializa no caminho (desejo) de fuga para se reterritorializar, mais adiante, na volta para casa, um novo lar, inundado pela violência anterior, mas habitado por um novo filho, sabedor dos caminhos possíveis e impossíveis, e de como conseguir alcançá-los.

Dessa forma, o Caburé protagonista do último trecho, o mesmo em palavras, mas não em sentido do início da narrativa, sabe das condições de fuga, nutre a expectativa de concretizá-la, e sabe também das dificuldades de se realizar o abandono do espaço, que talvez nunca se concretize, o que, no entanto, não impede que a fé na liberdade continue ao Norte.

Logo, importa pouco o destino do protagonista de “Estação das águas”, mas a ação da personagem. Fruto de um cotidiano violento, Caburé não se rende ao lugar nem consegue abandoná-lo por completo, embora o desejo persista. A concretização da fuga não é o ponto primordial para a trajetória da personagem, mas sim a esperança sempre renovada de consegui-la, a consciência de que somente através da tentativa a liberdade será alcançada.

Se comparadas, "A solução" e "Estação das águas" mostram momentos distintos da produção de Luiz Ruffato, ainda que no interior da mesma obra. Tal distinção dá-se em especial pelo olhar acerca da face utópica das personagens de classe baixa, em especial se se toma como base a relação entre sujeito e espaço. A partir da reflexão sobre o papel do lugar no destino das personagens, Ruffato acaba por conseguir construir interpretações distintas sobre o mesmo destino, a espécie de determinação que acomete o indivíduo pobre, impossibilitado até certo ponto de ver suas esperanças de algum modo concretizadas.

Mas se numa narrativa, o escritor mineiro aposta no determinismo, noutra Ruffato incide criticamente na fatura literária a problematização das próprias determinações vividas pela classe baixa, possibilitando um olhar sobre seu imaginário com base na esperança diante do ciclo vicioso que abrigaria seus movimentos. É essa característica que distancia Caburé de Hélia e, por consequência, "Estação das águas" de "A solução". Não deixa de ser curioso que um escritor, dentro do mesmo projeto literário, construa olhares tão distintos.

## REFERÊNCIAS

- DALCASTAGNÉ, Regina. (2012) *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora da Uerj.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- RUFFATO, Luiz. (2005) *O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record.
- \_\_\_\_\_. (2006) *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro, Record.
- SANTOS, Milton. (1979) *Espaço e sociedade*. Petrópolis/RJ: Editora Vozes.

Recebido em: 22/06/2017

Aceito em: 12/09/2017



## A poesia oral infantil brasileira e o cancionero popular português

*The Brazilian children's oral poetry and the popular Portuguese songbook*

Ricardo Mendes Mattos<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo se dedica à fonte lusitana de parte da poesia oral infantil brasileira. Observa-se como muitas cantigas de roda, canções infantis, parlendas e outros versos consagrados na tradição da literatura oral infantil brasileira possuem ressonâncias em diversos cancioneros populares portugueses. Para tanto, utiliza-se algumas gravações fonográficas de cantigas infantis – tais como, “Canções Infantis” (1953), Cantigas de roda e canções infantis do Norte de Minas Gerais (1979), Cantigas de roda – canções folclóricas do Brasil (Palavra Cantada, 1998), além da faixa “Ciranda Infantil” (Música Popular do Sudeste/Centro-Oeste, vol. 3, 1974) – cotejadas com alguns cancioneros populares portugueses. Conclui-se que a tradição oral se atualiza a partir de uma constante re-invenção, em que cada verso ganha diversas versões de acordo com seu contexto histórico e cultural.

**Palavras-Chave:** Canções Infantis; Cantigas de Roda; Parlendas; Literatura Infantil; Cancioneiro Popular Português.

**Abstract:** This article is dedicated to the Lusitanian source of part of Brazilian children's oral poetry. It is observed how many children's songs, parliations and other verses consecrated in the tradition of the Brazilian children's oral literature have resonances in several portuguese popular songbooks. For that, some phonographic recordings of children's songs are used, such as "Canções Infantis" (1953), Cantigas de roda e canções infantis do Norte de Minas Gerais (1979), Cantigas de roda – canções folclóricas do Brasil (Palavra Cantada, 1998), as well as the track "Ciranda Infantil" (Música Popular do Sudeste/Centro-Oeste, vol. 3, 1974) - compared to some popular Portuguese songs. It concludes the oral tradition is updated from a constant re-invention, in which each verse gains several versions according to its historical and cultural context.

**Keywords:** Children's Songs; Folk Music; Children's literature; Children Games; Popular Portuguese Songbook.

### Introdução

As crianças cantam a vida. Em brincadeiras de roda ou em jogos infantis, em cantigas ou em parlendas, em trava-línguas ou em charadas, as crianças se encantam com a sonoridade das palavras. Se o brincar é o ato mágico de inventar a vida, é com música que se faz essa magia.

A palavra rimada, a palavra cantada, a palavra dançada. A poesia encarnada. Poesia, música e dança formam uma totalidade ritual com a qual as crianças inventam e reinventam o real. A gratuidade do brincar infantil contrasta com a complexidade

---

<sup>1</sup> Doutor em Psicologia Social da Arte pela Universidade de São Paulo. E-mail: ricardomendesmattos@gmail.com

teórica; como denominar essas brincadeiras: literatura oral infantil, folclore infantil, rimas infantis, cantigas de roda?

O grande pesquisador da cultura oral portuguesa, Carlos Nogueira (2011c), debruçou-se sobre essa questão e lançou mão da expressão: “poesia oral infantil e juvenil”. Com a expressão, ressalta três características: a palavra grega *poiesis*, tomada tanto como o processo de criação e recriação do poema, como o próprio poema originado nesse processo; a oralidade, como forma de transmissão, fixação na memória coletiva e constante reinvenção da palavra cantada, em sintonia com o seu contexto de realização; e a infância e a juventude, como a faixa etária ou momento da vida em que se encontram os criadores, disseminadores e brincantes dessa poesia oral.

Desde a aurora dos estudos folclóricos no Brasil, com foco inicial voltado exatamente para a poesia popular, ressalta-se a importância da influência portuguesa nos cantos e contos brasileiros. O pioneiro no estudo da literatura oral brasileira, Celso de Magalhães (1849-1879), tinha, inclusive, o projeto de cotejar suas coletas de cantos brasileiros com publicações do cancioneiro popular português – projeto, infelizmente, não publicado, devido à morte prematura do autor. Contudo, diversos dos mais importantes folcloristas brasileiros ressaltam a grande influência portuguesa na poesia tradicional brasileira, a exemplo de Silvio Romero, Amadeu Amaral, Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade, para citar apenas os mais conhecidos. Muito embora este seja um ponto consensual, não há muitas pesquisas que procuram aprofundar esse assunto. Qual seria a dimensão da influência do cancioneiro popular português sobre a poesia oral infantil brasileira?

Tendo o objetivo de responder a essa pergunta, o presente artigo procura dimensionar a expressão lusitana de algumas cantigas de roda, canções infantis, parlendas e outras rimas cantadas pelas crianças brasileiras. Estivemos atentos, exclusivamente, à forma poética dos versos – seus temas, conteúdos e rimas – deixando por realizar um estudo propriamente musical dessas mesmas canções.

Para tanto, estudamos, de um lado, principalmente alguns registros fonográficos de canções infantis brasileiras de diferentes épocas, a saber: os LPs “Canções Infantis” (1953) – fruto das conhecidas pesquisas de Paulo Tapajós sobre as cantigas de roda infantis –, Cantigas de roda e canções infantis do Norte de Minas Gerais (1979) –

gravado pelo Madrigal Infantil de Montes Claros, como parte da empreitada de Marcus Pereira de registro das tradições musicais brasileiras – , Cantigas de roda – canções folclóricas do Brasil (Palavra Cantada, 1998), a faixa “Ciranda Infantil” (Música Popular do Sudeste/Centro-Oeste, vol. 3, 1974), dentre outras. A escolha por gravações fonográficas se deve à grande difusão desses materiais entre as crianças, certamente porque a linguagem musical se aproxima mais do universo infantil do que a escrita impressa. Deve-se lembrar que são exatamente essas gravações que contribuem significativamente para a atualização dessas tradições musicais infantis. Por outro lado, estudamos alguns cancioneiros populares portugueses coligidos por pesquisadores como Michel Giacometti (1981), César Neves e Gualdino de Campos (1893; 1895; 1898), Pedro Fernandes Thomaz (1896) e Carlos Nogueira (2011a; 2011b), dentre outros.

Adotamos uma perspectiva exploratória e superficial, limitando-nos a apresentar essas reverberações de versos lusitanos na poesia oral infantil brasileira, deixando por realizar uma análise mais detalhada dos poemas e de sua musicalidade.

### **Canção de Ninar**

O berço dos cantos do Brasil é o cancionero popular português. As canções de ninar têm a importância de introduzir o recém-nascido nas tradições coletivas, a partir da voz materna como nutriz material e cultural. São versos portugueses que acalantam as crianças brasileiras.

Vai-te embora ó papão  
De cima desse telhado  
Deixa dormir o menino  
Um soninho descansado (REDOL, 1950, p. 161).

Esse acalanto surge em diversos cancioneros portugueses, como aqueles organizados por Neves e Campos (1898) e Michel Giacometti (1981). No Brasil, a canção de ninar surge com a menção ao temido bicho papão, mas também é adaptada com outros personagens locais, como o Murucututu (*Pulsatrix perspicillata*), uma das maiores corujas brasileiras. No folclore do Norte do país, recolhe-se o seguinte canto:

Murucututu  
 De cima do telhado  
 Deixa este menino  
 Dormir sono sossegado (MÚSICA POPULAR DO NORTE, vol. I, 1976).

Além do contexto de acalanto, o verso também surge em brincadeiras adultas, cantadas pelo Brasil afora. Mergulhada na tradição oral, a canção se reinventa a todo momento que se canta. É um verso volúvel e aberto a diversas conjugações, como uma obra de arte em constante gestação. A estrofe portuguesa que atravessa o mar, ganha novo ar de acordo com as características específicas do contexto social histórico em que é cantada. Se a tradição oral se atualiza ininterruptamente, a faz em profundo mimetismo com um contexto cultural também em constante transformação. Esse é uma primeira chave para se compreender a poesia oral: no mesmo instante em que reitera uma tradição, a atualiza. Se a poesia oral canta a vida – e esta está sempre em devir –, canta-se o devir da vida.

### **Cantigas de Roda**

A ciranda é das brincadeiras de roda mais populares no Brasil, chegando a ser considerada até sinônimo de cantigas de roda. Quando brincada por crianças brasileiras, a ciranda comumente traz o seguinte refrão, presente desde uma das primeiras recolhidas das cantigas nacionais, em Cantos Populares do Brasil (1883, vol. I, p. 248-9), de Silvio Romero:

Oh ciranda, oh cirandinha  
 Vamos todos cirandar  
 Vamos dar a meia volta  
 Volta e meia vamos dar  
 Vamos dar a volta inteira  
 Cavalheiro, troque o par.

Tais versos também foram coletados de maneira idêntica por César Neves e Gualdino de Campos. Em nota, os autores esclarecem que é uma moda “vulgaríssima

em todo o país, e no Brasil” (1893, p. 131). De fato, a coleta de Pedro Fernandes Thomaz, dos cantares da região da Beira, também traz um refrão similar da ciranda.

As cantigas de roda formam uma brincadeira em que aquilo que chamamos de literatura, música e dança, formam uma unidade indissociável. A ciranda é dos grandes exemplos dessa fusão. Os versos cantam os gestos dos brincantes. O cantador ao mesmo em que tempo reflete a coreografia dos dançantes, orienta a própria dança. É uma característica também das cirandas entre adultos, nas quais o cantador tradicional assemelha-se a um misto de maestro e coreógrafo, pois ao cantar orienta os movimentos dos brincantes e determina o momento em que os pares devem permanecer ou trocar suas posições. Na ciranda gravada por Renato Teixeira (Música Popular do Sudeste/Centro-Oeste, vol. 3, 1974) ou nas tradicionais cirandas de Paraty, a grande atenção dos dançantes está nos últimos versos em que o cantador anuncia se os pares deverão trocar ou continuar os mesmos.

Nas gravações de Canções Infantis (1953) e Cantigas de roda e canções infantis do Norte de Minas Gerais, assim como na coletânea Música Popular do Norte (vol. 4) e do Sudeste e Centro Oeste (vol. 3), a ciranda é registrada apenas com os quatro versos iniciais (“Oh ciranda, oh cirandinha / Vamos todos cirandar / Vamos dar a meia volta / Volta e meia vamos dar”). Essa modificação na composição poética reflete uma transformação da própria ciranda: a coreografia de dança de par é substituída por uma dança de roda, com todos brincantes de mãos dadas. A brincadeira assim atualizada dispensa os versos finais que fazem alusão a troca de par, pois ela não mais ocorre. Ou seja, havendo um entrosamento entre poesia e dança, uma modificação na coreografia implica numa transformação dos versos.

Em todos esses registros, o refrão da Ciranda Infantil é acompanhado pela seguinte quadra:

O anel que tu me deste  
Era vidro e se quebrou  
O amor que tu me tinhas  
Era pouco e se acabou (CANÇÕES INFANTIS, 1953).

Tal verso também é muito comum no cancionário popular português, tendo sido registrado desde a recolha de Teófilo Braga (1867), mas também em Alves Redol (1950), Michel Giacometti (1981) e Carlos Nogueira (2011a).

Outra dança de roda praticada por crianças portuguesas é a “Carrasquinha”:

Ai, a moda da Carrasquinha  
É uma moda assim ao lado  
Quando ponho o joelho em terra  
Fica tudo admirado

Mathilde sacode a saia  
Mathilde levanta o braço  
Mathilde dá-me um beijinho  
Mathilde dá-me um abraço (NEVES; CAMPOS, 1893, p. 65).

No Brasil, esta cantiga de roda ficou conhecida como “Dança da Carochinha”, como na versão do Madrigal Infantil de Montes Carlos:

A dança da carochinha  
É uma dança estrangulada  
Quem bate o joelho em terra  
Faz a bunda trazer palmadas

Maria sacode a saia  
Maria levanta os braços  
Maria rodopia no morro  
Maria me dá um abraço

Carrasquinha é termo empregado em alguns locais do Brasil como sinônimo de dança de roda infantil. Contudo, o termo carochinha é mais popular, especialmente para se referir a um tempo antigo, ou aquele da infância. Carrasquinha aqui, carochinha acolá, a proximidade fonética entre as duas palavras certamente contribuiu para essa adaptação brasileira da dança tradicional portuguesa. Novamente, percebemos a grande força de mutabilidade e variação de uma canção transmitida por meio oral na memória coletiva, pois ao mesmo tempo em que remete a uma tradição, invariavelmente a atualiza diante dos novos contornos de um mundo em constante transformação.

Outra cantiga de roda datada, pelo menos, do início do século XIX, é aquela do “Pezinho”. Em Portugal, a dança também é praticada por adultos, embora no Brasil esteja mais associada aos jogos infantis. Vejamos sua versão portuguesa:

Ponha aqui (bis)  
O seu pezinho  
Ponha aqui (bis)  
Ao pé do meu  
Ao tirar (bis)  
O seu pezinho

Um abraço (bis)  
Lhe dou eu  
Ou  
Ai Jesus (bis)  
Que lá vou eu (NEVES; CAMPOS, 1893, p. 295).

Há uma variante do Arquipélago dos Açores, que parece mais próxima daquela registrada no Brasil:

Faz favor, ponha o pezinho  
Ponha ali ao pé do meu  
Ao tirar do seu pezinho  
Cada qual fica com o seu (NEVES; CAMPOS, 1898, p. 15).

No Brasil, o verso do pezinho aparece em jogos infantis, como a ciranda, embora não se possa dizer ao certo se foi praticada como brincadeira de roda. Em uma Ciranda Infantil, típica do Sudeste e Centro-Oeste brasileiro, canta-se:

Põe aqui o seu pezinho  
Bem juntinho ao pé do meu  
E depois não vá dizer  
Que você já me esqueceu (MÚSICA POPULAR DO SUDESTE, vol. 3, 1974).

A brincadeira praticada em Portugal possuía um mote bem claro: aquele de duas crianças que aceitam (“Um abraço lhe dou eu”) ou rejeitam (“Ai Jesus que lá vou eu”) seu par. No Brasil, contudo, a brincadeira fica popularizada apenas no verso tradicional, não se podendo afirmar se de fato foi praticada como jogo infantil.

Uma dança muito popular em São Luiz do Paraitinga e região é conhecida como “Dança do Caranguejo”. Na cidade, encravada na Serra do Mar, onde não há caranguejo, acredita-se que a dança tenha procedência no Arquipélago dos Açores, devido à forte influência açoriana em diversos elementos da cultura local. O seu refrão é o seguinte: “Quando é mão, é mão, é mão / Quando é pé, é pé, é pé / No baião da Mariquinha / Caranguejo peixe é”. Tal canção é muito conhecida no universo infantil, como na gravação de Palavra Cantada (1998):

Caranguejo não é peixe  
 Caranguejo peixe é  
 Caranguejo só é peixe  
 Na enchente da maré

Ora, palma, palma, palma  
 Ora, pé, pé, pé  
 Ora roda, roda, roda  
 Caranguejo peixe é

Na região de Faro (Algarve), esta canção era dançada por marinheiros e é conhecida pelo nome de “Oh tum tum”:

Caranguejo não é peixe  
 Caranguejo peixe é  
 Oh tum tum vani, vani  
 Oh tum tum vani, ró. Eh ló!  
 Está metido na solapa  
 À espera da maré  
 Oh tum tum vani, vani  
 Oh tum tum vani, ró. Eh ló! (NEVES E CAMPOS, 1898, p. 190).

Como acontece na Dança do Caranguejo, tal refrão é entoado em canto coral, seguido de quadras improvisadas pelos cantadores participantes. Tanto a dança portuguesa quanto aquela luizense são praticadas principalmente por adultos. Contudo, os versos são muito cantados pelas crianças e formam presença marcante na poesia oral infantil.

Há uma dança infantil portuguesa conhecida como “Baya, niña”:



Baya, baya, niña  
 Facei assim:  
 Agora a janotinha  
 Faz assim, assim (NEVES E CAMPOS, 1898, p. 152).

Nela, as crianças formam uma grande roda e entoam os dois primeiros versos galegos, seguidos dos dois últimos em que nomeiam diversas profissões: “agora os sapateiros fazem assim” ou “agora as costureiras fazem assim”, etc. Cada profissão mencionada é representada em coreografia, com os seus gestos típicos.

No Brasil, em uma ciranda infantil típica do Sudeste e Centro-Oeste do país, rememora-se tais versos:

A lavadeira faz assim  
 Assim, assim (MÚSICA POPULAR DO SUDESTE, vol. 3).

Por se tratar de um tema relacionado ao trabalho adulto, os versos também estão presentes em recolhas de canções tradicionais. Na canção “Maria é pedra”, gravada por Meninas de Sinhá (2006), a última quadra também faz alusão à dança, em seu verso característico:

Namorar eu sei  
 Eu não quero é me casar  
 Só quero dançar  
 Assim, assim (MENINAS DE SINHÁ, 2006)

O Madrigal Infantil de Montes Carlos registra uma cantiga infantil denominada Constância:

Constância, meu bem, Constância  
 Constância até morrer  
 Um jardim com tantas flores  
 Não sei qual escolherei  
 Aquela que for mais bela  
 Com ela me abraçarei

Tais versos fazem alusão a um jogo coreográfico muito comum em Portugal, sobretudo na região do Douro.

Oh Constância, não me deixes  
 Que eu inda te não deixei  
 No jardim de tantas rosas  
 Qual d'ellas escolherei? (NEVES; CAMPOS, 1895, p. 25)

As canções, as danças e os personagens revelam o modo de ser das comunidades aldeãs portuguesas. Tal modo de ser atravessa os séculos e, ainda hoje, contribui para a construção da cultura tradicional brasileira.

### Canções Infantis

Muitos dos versos clássicos da poesia infantil oral no Brasil possuem origem lusitana. É o caso de “Pirolito”:

Pirolito que bate que bate  
 Pirolito que já bateu  
 Quem gosta de mim é ela  
 Quem gosta d'ela sou eu (NEVES; CAMPOS, 1893, p. 77).

Em Portugal, tal estrofe é também registrada com poucas variações por Oliveira (1905). César Neves e Gualdino de Campos notam que a popularidade da cantiga entre as crianças se deve à seguinte iniciativa: “Foi esta uma das músicas com que o Visconde de Castilho fez cantar, nas escolas primárias, em 1850, o seu método repentino de leitura” (1893, p. 77).

Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875) foi importante personalidade no meio culto de seu tempo. Em meados do século XIX, tornou-se reconhecido professor de colégios primários, tendo sido, inclusive, condecorado com a atividade de Comissário Geral da Instrução Primária de Portugal, em 1853. Suas ideias pedagógicas foram sistematizadas na obra *Método de Leitura Repentina* (1850), em que a canção Pirolito figura como exemplo. Visconde de Castilho viajou para o Brasil no ano de 1855, tendo em vista disseminar por aqui seu método de alfabetização. Assim, é possível que a grande popularidade da cantiga tenha sido incentivada por sua utilização didática nas escolas primárias. No Brasil, tal cantiga é consagrada, figurando em gravações fonográficas como aquela do Madrigal Infantil.

Outra estrofe consagradíssima entre crianças brasileiras é a seguinte:

Se esta rua fosse minha  
Eu mandava ladrilhar  
Com pedrinhas de brilhante  
Para o meu amor passar (MÚSICA POULAR DO SUDESTE, vol. 3).

Há diversas versões portuguesas que trazem uma composição muito similar:

Esta rua é bem comprida,  
Hei-de manda-la juncar;  
Toda juncada de rosas  
Para o meu amor passar (OLIVEIRA, 1905, 234)

A rua do cais é minha  
E vou mandá-la doirar  
Com cabeças de alfinete  
Para o meu amor passar (REDOL, 1950, p. 53)

São versos com diversas versões. Contêm, contudo, uma identidade facilmente verificável, tanto quanto inúmeras formas que mudam de época a época, de local a local. Outra cantiga infantil muito popular no Brasil é aquela conhecida como “Baratinha”.

A barata diz que tem  
Sete saias de filó  
É mentira da barata  
Ela tem é uma só

A barata diz que tem  
Um anel de formatura  
É mentira da barata  
Ela tem é casca dura (PALAVRA CANTADA, 1998).

Essa barata loroteira parece ser uma adaptação brasileira de uma cantiga conhecida em Portugal como “Mariana Costureira” (NEVES; CAMPOS, 1895, p. 117) ou, simplesmente, “Mariana”. A tal Mariana também se gaba possuir diversos pertences suspeitos, como na canção colhida na Beira (THOMAZ, 1896, p. 125-8):

Mariana, diz que tem,  
 Sete saias à balão  
 Que lhe deu um caixeirinho  
 Da gaveta do patrão

[refrão]  
 Oh ai! Oh ai!  
 Oh ai! Meu amor:  
 O caminho americano  
 Anda mais de que o vapor!

Mariana, diz que tem  
 Uma saia de veludo,  
 Que lhe deu o caixeirinho  
 Para os bailes do entrudo

Outra cantiga infantil conhecidíssima no Brasil é aquela que narra a estória do Cravo e da Rosa:

O cravo brigou com a rosa  
 Debaixo de uma sacada  
 O cravo saiu ferido  
 E a rosa despedaçada

O cravo ficou doente  
 E a rosa foi visitar  
 O cravo teve um desmaio  
 E a rosa pôs-se a chorar (CANÇÕES INFANTIS, 1953).

Tais versos são lembrados em diversas outras gravações, como na Ciranda Infantil (Música Popular do Sudeste, vol. 3) ou em Palavra Cantada (1998). As metáforas do cravo (menino) e da rosa (menina) são muito populares em todos os cancionários portugueses. A desavença entre ambos também é tema da seguinte estrofe, muito próxima da canção popularizada no Brasil:

O cravo bateu na rosa  
 E a açucena foi jurar;  
 Oh que lindo juramento  
 O meu jardim tem de dar! (NOGUEIRA, 2011a, p. 76).

Nas gravações de Canções Infantis (1953) e das Cantigas de roda e canções infantis do Norte de Minas Gerais, surge uma cantiga muito conhecida no Brasil: “A Machadinha”. Vejamos uma de suas versões:

Ra ra rá  
 Minha machadinha  
 Vinte e dois amantes  
 Sabendo que és minha

Sabendo que és minha  
 Eu também sou tua  
 Pula machadinha  
 No meio da rua

No meio da rua  
 Não é de ficar  
 Pula machadinha  
 Para o seu lugar (MADRIGAL INFANTIL DE MONTES CLAROS, 1979).

Tal cantiga é muito similar à sua congênere portuguesa, coletada na região da Beira por Pedro Fernandes Thomaz (1896, p. 24).

Ai! ai! minha machadinha *bis*  
 Quem te ofendeu sabendo que és minha *bis*  
 Sabendo que és minha, sabendo que sou teu *bis*  
 Minha machadinha, quem te ofendeu *bis*

As cantigas de roda infantis incluem também a estória de Terezinha de Jesus, seja com versos soltos, como em Ciranda Infantil (Música Popular do Sudeste, vol. 3), seja o acontecimento completo:

Terezinha de Jesus  
 De uma queda foi ao chão  
 Acudiu três cavalheiros  
 Todos três, chapéu na mão

O primeiro foi seu pai  
 O segundo seu irmão  
 O terceiro foi aquele  
 Que a Tereza deu a mão

Terezinha levantou-se  
 Levantou-se lá do chão  
 E sorrindo diz ao noivo  
 Eu te dou meu coração (CANÇÕES INFANTIS, 1953).

No Cancioneiro Popular de Baião, Carlos Nogueira registra o episódio, cantado com algumas variações:

*A Terezinha* foi à terra  
 E foi ao chão  
 Acudir os *cabaleiros*  
 Todos de chapéu na mão;  
 O primeiro foi seu pai,  
 O segundo seu irmão,  
 O terceiro foi aquele  
 A que *Terezinha* deu a mão.  
 De laranja deu um gomo,  
 De limão deu um pedaço,  
 A menina que está no meio  
 Quer um beijo e um abraço (NOGUEIRA, 2011b, p. 338-9 – grifos no original).

Há diversas versões para as lendas que cercam a Festa de São João. Em uma delas, conta-se que São João solicitou a Deus uma festa para si, pois todos os demais santos tinham seu dia de comemorações. Deus lhe prometeu a festa mais bonita. Alegre e eufórico, São João espalhou a notícia a todos os santos, com tamanho entusiasmo que causou grande algazarra. O santo prometeu fogueira e fogos de artifício, bebidas e folguedos. Receosos de que São João colocasse fogo no mundo, devido aos comportamentos que incentivava em sua festa, os demais santos o fazem dormir antes de seu dia de festa, por séculos a fio. Assim, muitas festas de São João mencionam versos e rituais que têm por objetivo acordar o santo folgazão para animar a festa, o que infelizmente não ocorre, pois São João sempre acorda dias depois das comemorações.

O sono do dorminhoco é muitíssimo lembrado em versos portugueses:

São João adormeceu  
 Aos três dias acordou

Acorda, João, acorda  
Que o teu dia já passou (TOMÁS, 1919, p. 24).

Tais versos lembram muito um clássico das canções infantis que faz menção ao mesmo episódio:

Capelinha de melão  
É de São João  
É de cravo, é de rosa  
É de manjerição

São João está dormindo  
Não me ouve, não  
Acordai, acordai  
Acordai João (MADRIGAL INFANTIL DE MONTES CLAROS)

Há uma canção infantil muito presente nos registros das cantigas brasileiras, conhecida como “Barca Nova” ou “Vamos Maninha”. O Madrigal Infantil de Montes Carlos a gravou, assim como é tema do Fandango de Pajuçara. Na versão registrada em Canções Infantis (1953), temos:

Vamos maninha, vamos  
Na praia passear  
Vamos ver a barca nova  
Que do céu caiu no mar

Nossa Senhora vai nela  
Os anjinhos a remar  
Santo Antônio é o piloto  
Nosso Senhor general

Tais versos são comuns em canções religiosas portuguesas, como a oração “A Senhora da Conceição”, em sua versão coligida no Minho, por Teófilo Braga (1867):

A Virgem da Conceição  
Tem um menino Jesus,  
Que foi pela barra fora  
Domingo de Santa Cruz.

Vinde ver a barca nova

Que se vae deitar ao mar;  
 Nossa Senhora vae dentro,  
 Os anjinhos a remar,

Sam José vae por piloto,  
 Nosso Senhor por general;  
 Arreiam-se as bandeiras,  
 Viva o rei de Portugal. (BRAGA, 1867, p. 171).

Tais canções infantis, ora com teor cotidiano, ora com teor religioso, são grandes exemplos da visão de mundo presente em versos que entram na sensibilidade do povo brasileiro por meio da forte influência lusitana.

### **Parlendas ou Lengalengas**

Muitas das parlendas cantadas pela criança brasileira também animam a infância em Portugal. Vejamos alguns exemplos:

Hoje é domingo  
 Pé de cachimbo  
 O cachimbo é de barro  
 Bate no jarro  
 O jarro é de ouro  
 Bate no touro  
 O touro é valente  
 Machuca a gente  
 A gente é fraco  
 Cai no buraco  
 O buraco é fundo  
 Acabou-se o mundo (PALAVRA CANTADA, 1998).

Amanhã é domingo  
 Do pé do cachimbo  
 Toca na gaita  
 Repica no sino  
 O sino é d'ouro  
 Repica no touro  
 O touro é bravo  
 Mata fidalgo  
 Fidalgo é valente  
 Enterra o menino  
 Na cova de um dente (BRAGA, 1869, p. 177).



Um outro exemplo é o seguinte:

O pinto pia  
 A pipa pinga  
 Pinga a pipa  
 O pinto pia  
 Quanto mais o pinto pia  
 Mais a pipa pinga (PALAVRA CANTADA, 1998).

Debaixo da pipa  
 Está uma pita  
 A pipa pinga  
 A pita pia (GIACOMETTI, 1981, p. 301).

Os versos que mencionam o “Senhor Capitão”, ora com sua feição guerreira (em seu cavalo, com espada na mão), ora ao lado do soldado ladrão, também provêm de terras portuguesas:

Bambalalão  
 Sinhô Capitão  
 Espada na cinta  
 Ginete na mão (PALAVRA CANTADA, 1998).

Rei, capitão  
 Soldado ladrão  
 Moça bonita  
 Do meu coração (PALAVRA CANTADA, 1998).

Rei,  
 Capitão,  
 Soldado,  
 Ladrão,  
 Menina bonita  
 Do meu coração (GIACOMETTI, 1981, p. 302).

Rei, capitão,  
 Soldado, ladrão,  
 Menina bonita  
 Não tem coração (NOGUEIRA, 2011b, p. 335).

Por fim, há uma parlenda gravada pelo grupo Palavra Cantada, denominada “Lá em casa”:

Lá em casa tem uma galinha  
A galinha có  
E os pintinhos piu

Lá em casa tem um galo  
O galo co có  
A galinha có  
E os pintinhos piu (PALAVRA CANTADA, 1998).

Vão se acumulando os animais, com o surgimento do cachorro, tatu, cabrito e peru, cada qual com seu som característico. A cada animal que surge aumenta o desafio de conseguir recordar todos os anteriores, dando um tom divertido à canção.

Em Portugal, há uma lengalenga registrada por Michel Giacometti que possui a mesma característica acumulativa e a temática animal. Trata-se da canção “Era uma velha”, que, após a aparição de diversos animais em estrofes sucessivas, chega à seguinte composição:

Era uma velha  
Que tinha um boi  
Debaixo da cama o tinha  
O boi berrava  
O burro rinchava  
O porco roncava  
O galo cantava  
O cão *laidrava*  
O gato miava.....(GIACOMETTI, 1981, p. 195 – grifos do original).

Tais divertimentos poéticos infantis demonstram a maneira de lidar com os animais ou com as figuras da natureza, com os dias da semana ou com autoridades, pontos importantes do ingresso da criança nas culturas populares do Brasil e de Portugal.

## Outros Versos

Além das cantigas de roda, canções infantis e parlendas, há muitos versos utilizados na musicalidade infantil brasileira que possuem procedência no cancioneiro popular português.

A canção “Eu fui no Tororó” é comum nos registros fonográficos de cantigas de roda infantis, surgindo na Ciranda infantil (Música Popular do Sudeste, vol. 3) e em Canções Infantis (1953), de maneira idêntica:

Eu fui no Tororó  
 Beber água não achei  
 Achei bela morena  
 Que no Tororó deixei

Tais versos lembram muito algumas estrofes lusitanas, como a seguinte:

Adeus, ó Ameixal,  
 Quando me mandas dizer  
 De um amor que lá deixei,  
 Quando o tornarei a ver (OLIVEIRA, 1905, 249).

Embora o verso seja diferente de seu congênere português, a temática e organização do verso mantêm grandes semelhanças. São versos em que poderíamos dizer que houve uma adaptação ou uma inspiração no cancioneiro português para formular versos tradicionais brasileiros. O mesmo ocorre com a canção infantil “Você me chamou de feio”:

Você me chamou de feio  
 Eu não sou tão feio assim  
 Lá em casa tem um feio  
 Que pegou o feio em mim

Você me chama de feia  
 Me chamou de coisa má  
 Agora quer agradinhos  
 Acabou-se já não há (CANÇÕES INFANTIS, 1953).

Esta última estrofe é similar, no conteúdo e na forma de composição, aos seguintes versos:

Tu me chamas pera parda,  
Pêra parda quero ser;  
Lá virá o mês de agosto  
Em que me queiras comer (BRAGA, 1867, p. 62).

Há também alguns versos que compõem o universo infantil de canções brasileiras e reproduzem, quase de maneira idêntica, a tradição lusitana:

Sete e sete são quatorze  
Três vezes sete, vinte e um  
Tenho sete namorados  
Não faço caso de um (CANÇÕES INFANTIS, 1953).

Sete e sete são catorze,  
Com mais sete vinte e um;  
Tenho sete namorados  
E não gosto de nenhum (NOGUEIRA, 2011a, p. 221).

Em Portugal, tal estrofe possui diversas variações. No Brasil, igualmente, são versos comuns também em canções adultas, como aquelas cantadas pelos grupos mineiros Ilumiara (2015) e Meninas de Sinhá (2006).

Há outros versos partilhados entre as canções adultas e infantis. Vejamos um verso do cancioneiro popular português, coligido por Teófilo Braga, ainda no século XIX:

Menina, se quer saber  
Como agora se namora,  
Meta o lencinho no bolso  
Com a pontinha de fora (BRAGA, 1867, p. 55).

De maneira quase idêntica, esse verso surge em Canções Infantis (1953), mas também é cantado pelo grupo Meninas de Sinhá e por mestre Renô Martins de Castro, em uma cana-verde típica do Vale do Paraíba paulista (Acervo Pessoal). Assim, os versos procedentes de diferentes comunidades portuguesas, variando por lá de época

a época, no Brasil também aportam em locais muito diversos e são igualmente transfigurados para atribuir um sentido à realidade.

### Considerações Finais

Desde as canções de ninar até aqueles versos infanto-juvenis presentes em algumas cantigas adultas, observamos algumas reverberações do cancionero popular português na poesia oral infanto-juvenil brasileira. A palavra cantada simboliza um ritual de consagração da vida, além de contribuir na forma como as pessoas atribuem sentido à realidade. Assim, a presença poética portuguesa é grande exemplo das contribuições lusitanas no modo de vida do povo brasileiro. São tradições que atravessam os tempos e convidam as crianças, brasileiras e portuguesas, a criarem nosso futuro.

### REFERÊNCIAS

- BRAGA, Theophilo. *Cancioneiro Popular* – coligido da tradição. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867. 223 p.
- BRAGA, Theophilo. *Cantos Populares do Archipelago Açoriano*. Porto: Typographia da Livraria Nacional, 1869. 478 p.
- Canções infantis*. Direção: Paulo Tapajós. Rio de Janeiro: Carroussel Discos, 1953. 1 LP.
- GIACOMETTI, Michel. *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981. 334 p.
- Ilumiara. Produção Musical: Leandro César. Belo Horizonte, 2015.
- Madrigal Infantil de Montes Carlos. *Cantigas de roda e canções infantis do Norte de Minas Gerais*. Marcus Pereira Discos, 1979.
- Meninas de sinhá. *Tá caindo fulô*. Produção: Mais Brasil Música. Produção Musical: Gil Amâncio e Murillo Corrêa. Belo Horizonte, 2006.
- Música Popular do Norte (vol. 1)*. Marcus Pereira Discos: 1976.
- Música Popular do Norte (vol. 4)*. Marcus Pereira Discos: 1976.
- Música Popular do Sudeste/Centro-Oeste (vol. 3)*. Marcus Pereira Discos: 1974.
- NEVES, Cesar das; CAMPOS, Gualdino de. *Cancioneiro de Músicas Populares (vol. I)*. Porto: Typographia Occidental, 1893. 306 p.
- NEVES, Cesar das; CAMPOS, Gualdino de. *Cancioneiro de Músicas Populares (vol. II)*. Porto: César, Campos e C., 1895. 302 p.

- NEVES, Cesar das; CAMPOS, Gualdino de. *Cancioneiro de Músicas Populares* (vol. III). Porto: César, Campos e C., 1898. 305 p.
- NOGUEIRA, Carlos. *Cancioneiro popular de Baião* (vol. I). 2. ed. Braga: Edições Vercial, 2011a. 286 p.
- NOGUEIRA, Carlos. *Cancioneiro popular de Baião* (vol. II). 2. ed. Braga: Edições Vercial, 2011b. 592 p.
- NOGUEIRA, Carlos. *As rimas infantis portuguesas*. Braga: Edições Vercial, 2011c. 104 p.
- OLIVEIRA, Francisco Xavier d'Athaide. *Romanceiro e cancionero do Algarve*. Porto: Typographia Universal, 1905. 432 p.
- Palavra Cantada. *Cantigas de roda – canções folclóricas do Brasil*. Produção: Sandra Peres e Paulo Tatit. São Paulo: Selo Palavra Cantada, 1998. 1 CD.
- REDOL, Alves. *Cancioneiro do Ribatejo*. Centro Bibliográfico, 1950. 200 p.
- ROMERO, Silvio. *Cantos Populares do Brasil* (vol. I). Lisboa: Nova Livraria Internacional: 1883. 286 p.
- THOMAZ, Pedro Fernandes. *Canções populares da Beira*. Figueira: Imprensa Lusitana: 1896. 221 p.
- TOMÁS, Pedro Fernandes. *Cantares do Povo*. Coimbra: França Amado Editor, 1919. 124 p.

Recebido em: 16/06/2017

Aceito em: 12/09/2017