

CEARÁ EM PROSA E VERSO

Organizadores

Fernanda Maria Diniz da Silva

Marilde Alves da Silva

Fernângela Diniz da Silva

Alexandre Vidal de Sousa



N. Cham.: B869.45 C38

Título: Ceará em prosa e verso:
ensaios sobre literatura.



14304315

Ac. 191716

BCCE

ENSAIOS SOBRE LITERATURA

Sobre a capa

ZÉ TARCÍSIO

José Tarcísio Ramos nasceu em 1941, em Fortaleza (CE), e desde os dezenove anos desenvolve uma linguagem artística atravessada por diversos segmentos, enveredando nas artes plásticas, no cinema, no teatro e na cenografia. Em 1971, expõe sua obra na VII Bienal de Paris, como um dos representantes do Brasil na França. E em 1974, vence o prêmio nacional do XXIII Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Tornando-se, desde então, um artista de vasta notoriedade, reconhecido por obras de caráter político e social, como “O Golpe”(de 1973) e “Percursos Urbanos” (2014); e pela valorização da cultura nordestina inerente a projetos como “Sos Litoral” (1979 a 1990), “Olhos nos olhos” (1998) e “Série Ex-votos” (2010). Sua obra já foi exposta nos mais representativos museus do Brasil e em diversos países do mundo.

Lia Leite Santos

CEARÁ
EM PROSA E VERSO

ENSAIOS SOBRE LITERATURA

J9J726
J4304315/19
22/02/2019

Fernanda Maria Diniz da Silva
Marilde Alves da Silva
Fernângela Diniz da Silva
Alexandre Vidal de Sousa
(Organizadores)

CEARÁ EM PROSA E VERSO

ENSAIOS SOBRE LITERATURA

B869.45
C38



PERGAMUM
UFC/BCCE

Fortaleza - 2018

**CEARÁ EM PROSA E VERSO:
ENSAIOS SOBRE LITERATURA**

© 2018 Copyright by Fernanda Maria Diniz da Silva, Marilde Alves da Silva,
Fernângela Diniz da Silva, Alexandre Vidal de Sousa (Organizadores).

Impresso no Brasil / Printed in Brazil

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

Diagramação eletrônica
Gilberlânio Rios

Correção
Os autores

Capa
José Tarcisio

Revisão de Texto
Os autores

Conselho Editorial

Presidente
Prof. Dr. Gilmar de Carvalho (UFC)

Conselheiros
Prof^ª. Dra. Elba Braga Ramalho (UECE)
Prof. Dr. Henrique Figueiredo Carneiro (UPE)
Prof. Dr. Ismael Pordeus Jr. (UFC)
Prof^ª. Dra. Maria Neuma Barreto Cavalcante (UFC)
Prof. Dr. Túlio de Souza Muniz (UNILAB)

Diagramação Eletrônica e Capa
Gilberlânio Rios

Impressão e Acabamento
Expressão Gráfica e Editora
Rua João Cordeiro, 1285 - Aldeota - Fortaleza - Ceará
CEP: 60110-300 - Tel.: (085) 3464-2222
E-mail: arte@expressaografica.com.br

Ficha Catalográfica
Bibliotecária: Perpétua Socorro Tavares Guimarães - CRB 3/801-98

Ceará em prosa e verso: ensaios sobre literatura / Organização de Fernanda
Maria Diniz da Silva, Marilde Alves da Silva, Fernângela Diniz da Silva,
Alexandre Vidal de Sousa. -Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2018.
324 p.
ISBN: 978-85-420-1313-9

1. Literatura brasileira 2. Prosa e verso I. Silva, Fernanda maria Diniz da Silva
II. Silva, Fernângela Diniz da III. Sousa, Alexandre Vidal de IV. Título

CDD: 869

SUMÁRIO

JOSÉ DE ALENCAR, O SERTANEJO E A PRODUÇÃO DO ATRASO NAS PRÁTICAS PASTORIS NO CEARÁ DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX <i>Alberto Rafael Ribeiro Mendes</i> <i>Maria Denisvania Barbosa Landim</i>	21
JÁDER DE CARVALHO E O MODERNISMO NO CEARÁ NA DÉCADA DE 1920 <i>Alexandre Vidal de Sousa</i>	33
O MARAVILHOSO NA LITERATURA DE CORDEL EM O REINO DA TORRE DE OURO, DE ROUXINOL DO RINARÉ <i>Alisson Ribeiro dos Santos</i> <i>Fernângela Diniz da Silva</i> <i>Stefanie Cavalcanti de Lima Silva</i>	45
O VALOR ERÓTICO E ONTOLÓGICO DA MULHER AMADA NA POESIA DE LINHARES FILHO <i>Anderson Ibsen Lopes de Souza</i>	59
TÉRCIA MONTENEGRO: A TESSITURA DE UMA ESCRITORA <i>Camile Baccin de Moura</i>	73
A PERSONAGEM FEMININA TRANSGRESSORA EM QUE SEJA EM SEGREDO, DE ANA MIRANDA <i>Cássia Alves da Silva</i> <i>Mary Nascimento da Silva Leitão</i>	89
BREVE GUITARRA GALEGA: RESÍDUOS ERÓTICOS NA LÍRICA AMOROSA DE ROBERTO PONTES <i>Daniel Pereira de Oliveira</i>	103
O EROTISMO EM GUADALUPE, DE DIMAS MACEDO <i>Fernanda Maria Diniz da Silva</i>	117
ROBERTO PONTES E ELIZABETH DIAS MARTINS: DA TEORIA DA RESIDUALIDADE LITERÁRIA E CULTURAL AO O JOGO DE DUPLOS NA POESIA DE SÁ-CARNEIRO (2012) E DO FRAGMENTO À UNIDADE: A LIÇÃO DE GNOSE ALMADIANA (2013) – DOIS ESTUDOS RESIDUAIS <i>Francisco Wellington Rodrigues Lima</i>	131

A SECA EM OS BRILHANTES DE RODOLFO TEÓFILO <i>Gildênia Moura de Araújo Almeida</i>	151
A REPRESENTAÇÃO FEMININA NAS “FIGURAÇÕES” DE PEDRO LYRA: ENTRE O EMPODERAMENTO E O RETROCESSO <i>Jéssica Thais Loiola Soares</i>	167
LITERATURA E PSICOLOGIA AMBIENTAL: UM OLHAR SOBRE A CASA NO LIVRO A CASA, DE NATÉRCIA CAMPOS <i>José Airton Nascimento Diógenes Baquit</i> <i>Karla Patrícia Martins Ferreira</i> <i>Sylvia Cavalcante</i>	181
EMÍLIA FREITAS, UMA ESCRITA FEMININA NO MUNDO DAS LETRAS <i>Laís Lima Nascimento da Silva</i> <i>Siméia Lima Nascimento da Silva</i> <i>Walter Irajá Saraiva Lima Filho</i>	195
MARCELO BITTENCOURT, UMA AMOSTRA IN LIBRO DA SOCIEDADE <i>Léo Mackellene</i>	201
EXÍGUAS – CONSIDERAÇÕES SOBRE A POESIA DE OSVALDO CHAVES <i>Leonardo Prudêncio</i>	219
MEMORIAL BÁRBARA DE ALENCAR: LUTA, RESISTÊNCIA E MEMÓRIA NA LÍRICA DO POETA DE MEIA-TIGELA <i>Lia Leite Santos</i>	231
“AS TRÊS MARIAS”: PERFIS DA INFÂNCIA NO ROMANCE RACHELIANO <i>Licilange Gomes Alves</i> <i>Antônia de Jesus Sales</i>	247
CRÔNICAS A DEUS-DARÁ: A DANÇA DAS RUAS DE ANA MIRANDA <i>Maria Lílian Martins de Abreu</i>	257
LITERATURA E RELIGIÃO: ANÁLISE DAS REFERÊNCIAS RELIGIOSAS EM AS TRÊS MARIAS DE RACHEL DE QUEIROZ <i>Maria Michele Colaço Pinheiro</i> <i>Isolda Colaço Pinheiro</i>	277
A PERMANÊNCIA DOS ESTEREÓTIPOS FEMININOS EM A DIVORCIADA, DE FRANCISCA CLOTILDE <i>Marijara Oliveira da Rocha</i>	289

MOREIRA CAMPOS: DÊIXIS E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Marilde Alves da Silva

Maria de Jesus Vaz de Souza 305

ELEGIA AO POETA-MOR PEDRO LYRA

Nádyá Brito Gurgel Correia Dutra 317

SOBRE OS AUTORES

Airton Baquit

Mestre em Psicologia (UNIFOR), especialista em Teorias da Comunicação e da Imagem (UFC) e graduado em Publicidade e Propaganda. É integrante do Laboratório de Estudo das Relações Humano-Ambientais (Lerha).
Email: airtonbaquit@gmail.com

Alexandre Vidal de Sousa

Mestrando em História pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Graduado em História pela UFC.
E-mail: avsvidal@gmail.com

Alisson Ribeiro dos Santos

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Graduado em Letras Português-Espanhol pela UFC. Professor efetivo da rede pública de ensino do Governo do Estado do Ceará. Participante do Grupo de estudo *Vertentes do Mal da Literatura*.
E-mail: alissonrs36@gmail.com

Alberto Rafael Ribeiro Mendes

Mestre em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da UFC; Especialista em História Afrobrasileira e Indígena pela Faculdade Ateneu; Graduado em História pela UFC; Professor da Rede de Ensino Médio do Estado do Ceará (SEDUC-CE).
E-mail: lilia.rafael@yahoo.com.br

Anderson Ibsen Lopes de Souza

Mestre em Letras pela UFC e doutor em Educação pela UNESP/Marília. É professor de Língua Portuguesa e Inglesa do Instituto Federal do Ceará e atualmente é diretor geral do IFCE campus Umirim. Tem atuado em projetos de pesquisa na área do Letramento Literário.
E-mail: andersonibsen@outlook.com

Antonia de Jesus Sales

Doutoranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestra em Estudos da Tradução (POET-UFC/2016), Especialista em Impactos da Violência na Escola (FIOCRUZ/2017), Tecnólo-

ga em Hotelaria (IFCE/2016) e Licenciada em Letras/Inglês (UECE/2011).
Prof^a. Subst. no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do
Ceará – Campus Umirim.

E-mail: antonia_saless@hotmail.com

Camile Baccin de Moura

Graduada em Letras Vernáculas e suas respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Ceará. Pós-graduada em Gestão Escolar pela FA7. Escreve crônicas como Correspondente Mestre do jornal O Povo, atua como professora coordenadora de área na rede pública, trabalha como livre docente nas disciplinas de Literatura, Redação e Interpretação de texto na rede privada da cidade de Fortaleza-Ceará.

E-mail: baccincamile@gmail.com

Cássia Alves da Silva

Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Ceará, professora de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal do Ceará e uma das integrantes do grupo **Converso**, o qual leva a poesia falada a todos os lugares. Integrante do Grupo de Pesquisa Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC - CNPq).

E-mail: casilvana@yahoo.com.br

Daniel Pereira de Oliveira

Mestrando em Literatura pela Universidade Federal do Ceará, é Especialista em Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Ceará e possui Graduação em Letras/Português pela Universidade Federal do Ceará. Atualmente é professor efetivo da rede estadual de ensino do Ceará. Integrante do Grupo de Pesquisa Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC – CNPq) e do Grupo Verso de Boca (Secult-Arte UFC).

E-mail: daniel.peoli@gmail.com

Fernanda Maria Diniz da Silva

Pós-Doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Ceará – UFC. Doutora em Letras pela UFC. Possui Mestrado em Letras pela mesma universidade, Especialização em Gestão e Coordenação Escolar, MBA em Docência do Ensino Superior e Graduação em Letras pela UFC. Professora da rede estadual de Ensino do Ceará. Integrante do Grupo de Pesquisa Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC - CNPq)

E-mail: fernandamdsilva@hotmail.com

Fernângela Diniz da Silva

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (PPGLetras - UFC).
Graduada em Letras Português-Francês pela UFC. Docente de Língua
Francesa e Literatura.

E-mail: fernangela_diniz@hotmail.com

Francisco Wellington Rodrigues Lima

Doutorando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação
em Letras da UFC (2014.1); Mestre em Literatura Comparada pelo Progra-
ma de Pós-Graduação em Letras da UFC (2010); Especialista em Estudos
Clássicos (2005) e Graduado em Letras (2003) pela mesma universidade.
Atualmente é Bolsista FUNCAP. É também pesquisador do GERLIC - Gru-
po de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (Dep. Letras- UFC) e
do GERAM - Grupo de Estudos em Residualidade Antigo-Medieval (Cur-
so de História UVA).

E-mail: wellrodrigues2012@yahoo.com.br

Gildênia Moura de Araújo Almeida

Graduada em Letras (UFC), com Especialização em Literatura (UECE),
Mestrado em Letras (UFC), Doutorado em Educação (UFC) e Pós-Doc
em História da Educação (UFPB). Cursando Pós-Doc em Letras Literatura
pela UFC. Professora da SEDUC/CREDE1 e Tutora da UAB – Universi-
dade Aberta do Brasil – UFC Virtual e UECE EaD. Acadêmica da AML
– Academia Maracanauense de Letras – Cadeira nº 14 cuja Patrona é a
escritora Francisca Clotilde.

E-mail: gildeniamoura@gmail.com

Isolda Colaço Pinheiro

Formada em Letras Português pela UECE, possui especialização em Se-
miótica pela UECE. É professora há 20 anos da rede de escolas particulares
de Fortaleza. Atualmente, leciona no Colégio Juvenal de Carvalho e no Co-
légio Lourenço Filho.

E-mail: isoldacolaco@gmail.com

Jéssica Thais Loiola Soares

Professora do Instituto Federal do Ceará. Doutoranda e mestra em Letras,
pela Universidade Federal do Ceará. Interprete de poemas e coordenadora
do grupo de poesia falada Entreversos. Integra o grupo de pesquisa Estu-
dos de Residualidade Literária e Cultural (UFC-CNPq). É graduada em
Português/Literatura pela referida universidade. Trabalha com poesia fala-

da, contribuindo para a criação de novos grupos de performance poética.
E-mail: thais.loiola@ifce.edu.br

Walter Irajá Saraiva Lima Filho

Graduando na Licenciatura de Letras: Português, Francês e Literatura – UFC.
E-mail: lima.walter90@gmail.com

Karla Patrícia Ferreira

Doutora em Educação pela UFC, mestre em Psicologia (UFC) e graduada em Psicologia (UFC). É professora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UNIFOR. Coordena o Laboratório de Estudo das Relações Humano-Ambientais (Lerha). Email: karlaferreirapsi@gmail.com

Lais Lima Nascimento da Silva

Graduada na Licenciatura de Letras: Português, Inglês e Literatura - UFC.
E-mail: laislms@gmail.com

Léo Mackellene

Mestre em “Literatura e práticas Sociais” pela Universidade de Brasília (UnB). Licenciado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Editor de Publicações da Faculdade Luciano Feijão. Membro da Academia de Letras e Artes do Nordeste (ALANE). Sócio da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC).
E-mail: leomackellene@gmail.com

Leonardo Prudêncio

Graduado em Letras pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA) e autor dos livros *Baladas para violão de cinco cordas* [2014], *Aquarelas: haicais* [2016] e *Girassóis maduros* [2017]. Possui ensaios publicados em revistas eletrônicas e sites voltados a literatura. Seu foco, como ensaísta, é o estudo sobre a literatura produzida no estado do Ceará.
E-mail: prudencioleo@hotmail.com

Lia Leite

Mestranda em Literatura Comparada de Línguas Modernas, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC. Editora das Revistas Entrelaces (PPGLetras - UFC) e Editora-chefe da Revista Propulsão (ISSN: 2595-1351).
E-mail: lia.leite@outlook.com

Licilange Gomes Alves

Mestra em Estudos do Discurso e do Texto (PPGL-UERN/2017), Especialista em Metodologia do Ensino do Português (Faculdade Montenegro/2013) e Licenciada em Letras/Português (UEVA-Sobral/2012). Prof^a. Subst. no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – Campus Umirim.

E-mail: licilangealves@hotmail.com

Maria Denisvania Barbosa Landim

Graduada em Letras pela Universidade Vale do Acaraú; atua como professora da Rede de Ensino Médio do Estado do Ceará (SEDUC- CE).

E-mail: denisvanialandim@gmail.com

Maria Lílian Martins de Abreu

É jornalista, tradutora, professora, pesquisadora e militante em Literatura Cearense. Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC) com a dissertação: “Com saudades do verde marinho: O Ceará como território de pertencimento e infância em Ana Miranda”, vencedora do Prêmio Bolsa de Fomento à Literatura da Fundação Biblioteca Nacional e Ministério da Cultura (2015) e do Edital de Incentivo às Artes da Secretaria de Cultura de Fortaleza (Secultfor) em 2016.

E-mail: lilianabreu_martins@yahoo.com.br

Maria de Jesus Vaz de Sousa

Mestre e Graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará com Especialização em Metodologias do ensino de Artes (UECE). Graduada em Pedagogia pela Universidade Vale do Acaraú – UVA. É professora da Rede de Ensino Municipal de Fortaleza. Atua como tutora a distância do Curso de Pedagogia da UECE. Atualmente participa do grupo de estudo GEAD – Grupo de Educação Ambiental Dialógica na UFC.

E-mail: dejesousa@yahoo.com.br

Maria Michele Colaço Pinheiro

Formada em Letras Português/Espanhol pela UECE, possui especialização em Educação a Distância e Mestrado em Letras pela UERN. Foi professora do curso de Letras Espanhol da UERN e atualmente é professora e coordenadora do curso de Letras Português/Inglês do IFCE – *campus* Umirim.

E-mail: michele.colaco@ifce.edu.br

Marijara Oliveira da Rocha

Doutoranda em Letras (UFC). Suas pesquisas são voltadas para a área de Literatura e Gênero. É ainda servidora do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE).

E-mail: marijararocho@hotmail.com

Marilde Alves da Silva

Graduada em Letras. Mestra em Literatura pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutora em Linguística pela mesma instituição. Colabora como professora-tutora semipresencial no Instituto UFC Virtual. Participa do Grupo de Estudos em Semiótica - SEMIOCE.

E-mail: marilde@gmail.com

Mary Nascimento da Silva Leitão

Graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará. Mestre e doutoranda em Letras pela mesma universidade. Professora substituta de Literatura Brasileira do Curso de Letras da Universidade Estadual do Ceará. Integrante do Grupo de Pesquisa Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC - CNPq) e componente do Grupo de Performance Poética CONVERSO.

E-mail: maryepoesia@gmail.com

Nádyá Brito Gurgel Correia Dutra

Professora de Língua Portuguesa do Instituto Federal do Ceará- IFCE *Campus* de Jaguaribe; especialista em Ensino de Literatura Brasileira (pela Universidade Estadual do Ceará); autora do romance *UM NOVO AMANHÃ*; organizadora, revisora e prefaciadora da obra poética *PASSADOS INESQUECÍVEIS*, de João Batista Terceiro (*in memoriam*); membro da Associação de Jornalistas e Escritoras do Brasil (AJEB)- seção Ceará- e partícipe de várias coletâneas de contos, poemas e ensaios, bem como autora de vasto material específico para o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) – área de Códigos, Linguagens e suas Tecnologias.

E-mail: nadya.gurgel@ifce.edu.br

Siméia Lima Nascimento da Silva

Especialista em Psicopedagogia Clínica, Hospitalar e Institucional – FVJ. Especialista em Educação de Jovens e Adultos no Sistema Prisional do Ceará.

rá – UFC. Profissional membro da Equipe NAPE - Ed. Inclusiva em Car-
naubal/Ce.

E-mail: simeialns@gmail.com

Sylvia Cavalcante

Doutora em Psicologia pela Université Louis Pasteur – Strasbourg I, França (1982). Possui graduação em Comunicação Social pela UFC. É professora titular do Programa de Pós-Graduação em Psicologia (UNIFOR).

Email: sylviac91@gmail.com

Stefanie Cavalcanti de Lima Silva

Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará (PPGLETRAS – UFC). Graduada em Letras Português e Literaturas (UFC). Bolsista Capes.

E-mail: stefanie.silva17@gmail.com

PREFÁCIO

A ATUAÇÃO DO CEARÁ EM LETRAS E A CELEBRAÇÃO DAS LETRAS CEARENSES

Ceará em prosa e verso: ensaios sobre literatura é a sétima publicação do Grupo **Ceará em Letras**, atuante desde 2013. Naquele ano, as amigas Fernanda Diniz e Jailene Menezes colocaram em ação o projeto *escritores cearenses*, que viria acolher pesquisadores de diversas áreas do conhecimento, a exemplo da História, da Educação, da Linguística, da Semiótica e da Literatura.

De caráter interdisciplinar, desde sua fundação, o grupo tem por meta valorizar, revitalizar e dar visibilidade à produção de autores nascidos no estado do Ceará. A partir desse objetivo foram publicados os seguintes livros: *Escritores Cearenses: múltiplos olhares* (2013), *Literatura em Debate: estudos sobre autores cearenses* (2014), *Ceará em Letras: entre o passado e o presente literário* (2015), *Literatura no Ceará: diálogos interdisciplinares* (2016) e *Percursos da Literatura no Ceará* (2017).

Para a comemoração de cinco anos do projeto e da formação de um grupo coeso, o **Ceará em Letras** organizou a *I Jornada Ceará em Letras*, em 2017, e lançou *Percursos da Literatura no Ceará*, que, além dos ensaios, apresenta uma segunda parte com a produção literária de alguns dos seus ensaístas, no campo da poesia, da prosa e do teatro.

Em 2018, o grupo acolhe um novo projeto, o de *Personalidades femininas do Ceará*, cuja proposta é dar visibilidades às mulheres cearenses cujas ações merecem destaque, em qualquer área do saber. Tal projeto

resultou no livro *Perfis de Mulheres Cearenses*, cujas homenageadas foram Luiza de Teodoro Viera, Florinda Bolkan, Maria Gilvanise de Oliveira, Natércia Campos, Emília Freitas, Jovita Feitosa, Maria Castro, Gasparina Germano, Nadir Pápi Saboya, Hellyett Siqueira Walker, Francisca Clotilde, Rachel de Queiroz, Socorro Acioli, Marília Lovatel, Ana Miranda, Angela Gutiérrez, Giselda Medeiros, Jarid Arraes. Um segundo volume está sendo organizado para 2019.

Além disso, o grupo tem colaborado em outros projetos como o de centralização de ensaios em torno da obra literária de um autor cearense, idealizado por Cintya Kelly Barroso Oliveira, colaboradora do **Ceará em Letras**, com o apoio de Fernanda Diniz.

Nestes seis anos de atuação, as publicações do grupo deram destaque a obra de Airton Monte, Alba Valdez, Adília Albuquerque Moraes, Adolfo Caminha, Aluízio Medeiros, Ana Miranda, Angela Gutiérrez, Antônio Girão Barroso, Antônio Sales Domingos Olímpio, Arievaldo Lima, Artur Eduardo Benevides, Carlos Câmara, Caio Porfírio Carneiro, Eduardo Campos, Emília Freitas, Fran Martins, Francisca Clotilde, Francisco Carvalho, Francisco Melchiádes, Gerson Augusto de Oliveira Junior, Gustavo Barroso, Horácio Dídimo, Jáder Carvalho, Jards Nobre, José Alcides Pinto, José de Alencar, Juvenal Galeno, Klévisson Viana, Leite Junior, Linhares Filho, Manuel de Oliveira Paiva, Mário da Silveira, Milton Dias, Moreira Campos, Natércia Campos, Paulo Amoreira, Patativa do Assaré, Pedro Salgueiro, Rachel de Queiroz, Roberto Pontes, Stélio Torquato, Socorro Acioli e Tércia Montenegro.

No presente volume, composto por vinte e dois artigos, alguns dos autores já elencados no parágrafo anterior são revisitados. Por exemplo, José de Alencar é abordado a partir da obra *O sertanejo* e sua relação com a pecuária selvagem. Jáder de Carvalho é analisado com base no movimento modernista cearense, em especial sua participação em revistas literárias, algumas fundadas por ele, e o penumbrismo, de caráter paródico e humorístico. Em Linhares Filho se investiga o valor erótico e ontológico da mulher amada. O erotismo também é investigado em *Breve Guitarra Galega*, de Roberto Pontes, mas sob a ótica da residualidade. Essa teoria também

orienta a pesquisa na obra crítica de Roberto Pontes, *Jogo de duplos na poesia de Sá-carneiro* (2012) e de Elisabeth Dias, *Do fragmento à unidade: a lição de gnose almadiana* (2013). Em Tércia Montenegro temos o exame de seu processo criativo. Em Ana Miranda, considerando a obra *Que seja em segredo*, se investiga a personagem feminina como elemento transgressor, enquanto suas crônicas são objeto de estudo em *Deus-Dará*. A casa de Natércia Campos é revisitada sob o prisma da literatura e psicologia ambiental. Emília Freitas é abordada do ponto de vista da escrita feminina em *A rainha do Ignoto*. Rachel de Queiroz recebe duas novas abordagens, uma preocupada com os perfis infantis e outra com as referências religiosas na obra *As Três Mariás*. Por sua vez, na obra *A divorciada*, de Francisca Clotilde, se investiga a permanência de estereótipos femininos. E finalizando essa retomada de autores cearenses, temos o estudo da dêixis, em especial sua tradução para os quadrinhos, a partir da obra de Moreira Campos.

Além dessas revisitações, novos autores foram abordados como Dimas Macedo e seu livro de poemas *Guadalupe*, com base no qual se examina a temática do erotismo. Já na obra de Rouxinol do Rinaré, *O reino da torre de ouro*, foi investigada a construção do maravilhoso. Em Rodolfo Teófilo, na obra *Os brilhantes*, será investigado o tema da seca. Pedro Lyra está presente em duas abordagens: a análise da representação do feminino na obra *Desafio: uma poética do amor* e numa homenagem a escritor. Por sua vez, a temática do cansaço e do entorpecimento que envolvem homem contemporâneo é investigada na obra poética de Marcelo Bitencourt. Outro poeta em destaque é Osvaldo Chaves, que traz a solaridade do Ceará e outros elementos dessa terra para sua poética. E fechando essa abordagem de novos autores contemplados, temos o poeta de meia-tigela e sua obra *Memorial de Barbara de Alencar* (2008).

Assim, o presente livro, *Ceará em prosa e verso: ensaios sobre literatura*, se insere no que podemos chamar de celebração das letras cearenses, que permeia todas as publicações do **Ceará em Letras**.

Marilde Alves

JOSÉ DE ALENCAR, O SERTANEJO E A PRODUÇÃO DO ATRASO NAS PRÁTICAS PASTORIS NO CEARÁ DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

*Alberto Rafael Ribeiro Mendes
Maria Denisvania Barbosa Landim*

Introdução

Este artigo analisa a participação de José de Alencar, precisamente no romance *O Sertanejo*, no processo de construção daquilo que temos chamado de “A invenção da pecuária selvagem”. Trata-se de verificar como ao nos apresentar um sertão vazio e deserto, uma pecuária entregue aos cuidados da natureza e uma população dependente de relações ligadas ao passado pastoril, José de Alencar acaba por reforçar uma imagem emergente na segunda metade do século XIX, a de uma pecuária atrasada, rotineira e selvagem. É um movimento do qual participaram não somente os literatos, mas também homens de ciência, políticos, viajantes, todos imbuídos de um espírito que apregoava a necessidade de superação do passado encarado como arcaico; homens crentes num futuro melhor, marcado pela modernização das atividades agrícolas e pela entrada do Brasil nas tramas do capitalismo internacional.

É nesse ambiente e nessa atmosfera que José de Alencar projeta *O Sertanejo*, optando por narrar as glórias de um sertão descampado e de uma população sertaneja marcada pela forte presença da natureza, lá onde os gados pastam livremente, onde não há ainda os sinais de pecuária “racional”, modernizada. Cabe-nos portanto, discutir como a obra *O Sertanejo* contribui para esta emergência do atraso das atividades pastoris.

José de Alencar: breve apresentação

Foi no Sítio Alagadiço Novo, a Vila Real de Messejana da América, ou Vila de Nossa Senhora da Conceição, que nasceu José Martiniano de Alencar, em 1º de maio de 1829 para a maioria de seus biógrafos, porém

no documento de batismo data-se em 1º de março. Primogênito de uma família de dez irmãos, herdou o nome do pai e era chamado de Cazusa, nome associado comumente a José. Ainda na infância, com apenas nove anos de idade deixou o Ceará migrando com a família para o Rio de Janeiro. O motivo de tal partida foi o pai ter perdido o cargo de presidente da província do Ceará. Na corte, instalam-se na Rua do Conde, 55, conhecida como Visconde do Rio Branco. Jurista, professor, crítico, teatrólogo, cronista, poeta e romancista. Cultivou o romance urbano, indianista, regionalista e histórico. Foi bastante criticado pela linguagem que utilizava em seus romances. Conforme nos informa Sânzio de Azevedo “timbrou em dar as suas obras uma linguagem nossa, o que lhe valeu acerbos ataques da crítica de seu tempo”. (AZEVEDO, 1976, p.43).

Em São Paulo, cursou Direito (1845-50). Fixou-se no Rio de Janeiro e se dedicou ao jornalismo, e iniciou a carreira na imprensa como folhetinista do *Correio Mercantil* (1854). O início do seu renome data da publicação de cartas sobre a Confederação dos tamoios (1856), onde parece ter origem, também, o permanente desentendimento entre ele e D. Pedro II. Sobre o escritor foi dito que era impossível encontrar outro brasileiro que abarcasse tão largo campo de atividades e revelasse tantas e tão diferentes aptidões em seu tempo. Sua dedicação ao jornalismo foi curta, pois em meados de 1850, após uma grande decepção na vida política dá início à produção literária e no ano de 1856 estreia como romancista com a obra *Cinco Minutos*. Em seguida, 1857, publicou *A Viuvinha* e no mesmo ano *O Guarani*, obra fundamental do indianismo romântico.

No decênio de 1860 escreveu: *A Viuvinha* (1860), *As Minas de Prata* (1862), *Lucíola* (1862), *Diva* (1864), *Iracema* (1865), *O Gaúcho* (1870), *A Pata da Gazela* (1870), *O Tronco do Ipê* (1871), *Guerra dos Mascates* (1871), *Til* (1872), *Sonhos d' Ouro* (1872), *Alfarrábios* (1873), *Ubirajara* (1874), *O Sertanejo* (1875).

Afrânio Coutinho divide a obra de Alencar em três grupos: o romance histórico, romance urbano e romance regionalista, (COUTINHO, 1997, p. 258), mesmo sabendo que Alencar já fizera uma classificação da sua própria obra em que chamou “período orgânico de nossa literatura”.

Referente ao romance histórico, pertence ao grupo *O guarani*, *Iracema*, *Ubirajara*, *As Minas de prata*, *O garatuja*, *O ermitão da glória* e a *Guerra dos mascates*. Fase do romance urbano, teremos: *Cinco minutos*, *A viuvinha*, *Lucíola*, *Diva*, *A pata da gazela*, *Sonhos d'ouro*, *Senhora*, *Encarnação* e *Escabiosa*. Todos com tema central do amor romântico, porém, nesses romances a mulher aparece como personagem que luta por seus direitos e pela liberdade de amar.

Por último, o romance regionalista, cujo interesse se faz em um romance representativo de determinadas regiões. Conforme Afrânio Coutinho, o romance regionalista de Alencar significa o deslocamento do interesse geral nacional para o geral regional, focalizando o aspecto interior, a vida agrícola e pastoril com suas peculiaridades, seus hábitos, seus costumes, suas tradições, as relações sociais aí verificadas, os pormenores da vida coletiva, abandonando o aspecto urbano das capitais, que lhe serviu para outro tipo de romance. (COUTINHO, 1997, p. 262).

Formam o grupo de romances regionalistas: *O gaúcho*, *O tronco do ipê*, *Til* e *O sertanejo*.

N'O Sertanejo: a produção do atraso das atividades pastoris

Uma *imensa campina*, um quase vazio territorial a perder de vista, um dilatado sertão, é este o cenário que se descortina na imaginação daqueles que se aventuram pela leitura de *O Sertanejo* (1875), último romance da obra de José de Alencar. Convidados a partilhar da saudade do escritor ausente de sua terra natal, logo na primeira página do romance, o leitor é convidado a adentrar o sertão do Ceará na segunda metade do século XVIII, tempo em que ainda se podia apreciar um sertão vazio, deserto, virgem, selvagem, rude. São essas as pretensões de Alencar, pintar um sertão primitivo, contar a vida de homens em perfeita comunhão com a natureza, figuras que por sua proximidade com o meio natural, até se confundem com ele. É assim a personagem principal de *O Sertanejo*, o vaqueiro Arnaldo Louredo.

É também o sertão da pecuária dos primeiros tempos da colonização brasileira, marcada pela criação de gados soltos pelos matos, a depender unicamente dos recursos da natureza, a esperar pelos cuidados desta mesma natureza, sem o menor sinal dos cuidados do homem. É a pecuária selvagem, sem indícios de civilização, sem indicativos de modernização; atividade pastoril dependente da natureza e distante cultura, da qual resultavam bois valentes e insubmissos, como o indomável Dourado.

Sertão vazio, natureza primitiva e pecuária selvagem. É possível que estas imagens representem mais do que o desejo de José de Alencar de fazer um levantamento do Brasil, abarcando as áreas afastadas do país, narrando as formas de sociabilidade e os tipos humanos dessas áreas regionais (CÂNDIDO, 2000, p. 201). O escopo que nos acompanha aqui é pensar *O Sertanejo* como estratégia de fixação de uma dada imagem para as atividades pastoris cearenses, a imagem de uma pecuária selvagem, atrasada, tal qual àquela dos tempos da colonização.

A segunda metade do século XIX pode ser tomada como momento da produção, ou, poderíamos dizer, de *invenção*¹, da obsolescência e do atraso da pecuária cearense, processo que se fez por meio de práticas discursivas muito específicas (relatórios de presidentes de província, memórias científicas, artigos em jornais, relatos de viagens, obras literárias). São novas formas de organizar, de dizer e caracterizar as práticas pastoris; são discursos que evidenciam sempre uma falta, um descompasso, um atraso. São imagens que tornaram evidentes um novo problema para o Ceará e para o Brasil, “a pecuária selvagem”. São discursos que apontaram, ao mesmo tempo, para a necessidade superação deste atraso, para a urgência da modernização da pecuária no país e, sobretudo, para a entrada do Brasil nos caminhos do progresso, tão caro aos homens do século XIX.

1 Pensamos “invenção” como sugere o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, o momento de emergência, de fabricação ou de instituição de algo que surge como novo. Ao encararmos a pecuária selvagem como invenção aceitamos o fato de que como realidade ela não existia, ou pelo menos não era um problema a ser enfrentado pelos cearenses. Ela passa a existir a partir de estratégias discursivas díspares, vindas de lugares diversos e ditas por vezes nem sempre convergentes, mas que acabaram por delimitá-la e torná-la existente. Ver: JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. **História: a arte de inventar o passado**. São Paulo: EDUSC, 2007.

É nesse contexto que se insere a obra de José de Alencar, e sua opção por um sertão rude, por uma pecuária atrasada e por homens moldados pela natureza, sugere a incursão do autor pelas discussões em torno da obsolescência da atividade pastoril brasileira, debate espargido por todo o Brasil oitocentista, elemento de discussão não só dos dirigentes do Império, mas também daqueles ocupados com a construção simbólica da nação.

A imagem-força do regime de criação no Ceará do século XIX foi sintetizada em 1863 por Thomaz Pompeo de Sousa Brasil, no seu maior e mais importante trabalho, o *Ensaio Estatístico da província do Ceará*.

O systema de criação é semi-selvagem, quasi todo entregue às forças da natureza, o que obsta o maior desenvolvimento de que é esta industria susceptivel; pois os constantes prejuizos que os creadores soffrem annualmente tem por causa tal systema de criação. Além disso, demanda elle grande espaço de terreno livre para os gados vagarem, o que hoje já não é possível em razão do crescimento da população, que vae invadindo esses espaços, como também varias ribeiras ainda estão inaproveitadas por falta d'água segura. Portanto, ou os creadores terão de trocar o systema bravio de criação pelo estabulo de tanta vantagem na Europa, ou essa industria não fará mais progressos, ainda que quando se tenha mesmo de aproveitar os terrenos seccos, porque a população crescente il-os-ha proporcionalmente invadindo. O unico meio, pois, de fasel-a ainda centuplicar é abandonar a rotina. (BRASIL, 1863, p. 380).

Note-se que para Thomaz Pompeo o elemento indicativo do caráter selvagem do criatório da província era sua total entrega e dependência da natureza existente, o que indicava ao mesmo tempo a ausência dos cuidados e da agência humana nos direcionamentos deste ramo econômico. A falta da indústria do homem no controle dos processos naturais e, no mesmo sentido, a sua proximidade com o meio inteiramente natural, em estado puramente “selvagem”, constituíam para Thomaz Pompeo a mais flagrante certeza do afastamento de sua terra natal da civilização, pois a

emancipação do homem em relação ao meio ambiente natural era encarada como indicativa de progresso.

Abandonar a “rotina” consistia primordialmente empreender melhoramentos nas formas de criar, na escolha dos animais, nas formas de aproveitamento dos recursos naturais, na introdução de técnicas científicas de cruzamento de animais, na obtenção de conhecimentos veterinários, etc. Desapegar-se da rotina significava, sobretudo, conduzir a indústria pastoril por caminhos que indicassem o seu melhoramento, o seu aperfeiçoamento, que indicaria que a marcha do progresso estava em movimento. Aperfeiçoar-se como expressão da modernidade entendida como tempo novo.

Para incluir-se na modernidade, portanto, a pecuária deveria ser guiada por novos métodos, novas formas de organização dos rebanhos, inovadoras técnicas de escolha e cruzamento animal, por meio de uma ciência veterinária que instrumentalizasse os fazendeiros para o conhecimento e tratamento das moléstias, pela introdução de instrumentos de contenção animal, fundamentais para um período em que a terra destinada ao criatório era cada vez mais restrita.

Presas ao passado e mantendo o seu caráter semi-selvagem, a pecuária não poderia contribuir para o progresso da província, muito menos da nação, porque muito mais do que agricultura, ela guardava muitos resíduos de uma temporalidade regulada pela natureza, mantinha-se profundamente dependente das sucessões entre sol e chuva. Imersa em rotina, a pecuária não poderia participar do aperfeiçoamento nacional e da construção do futuro, nos termos da modernidade. Mantendo suas marcas “primitivas” ela poderia, no máximo, servir de elemento de construção de um passado para a província do Ceará, como fizera a literatura oitocentista, preocupada em estabelecer as origens e os fundamentos da nação.

É o caso de *O Sertanejo*. Ambientada no século XVIII, a narrativa de Alencar nos oferece um sertão onde a figura do vaqueiro é enaltecida como símbolo de força e heroísmo. Um sertão onde a figura humana, representada pelo vaqueiro Arnaldo, aparece em perfeita comunhão com a

natureza. Às vezes, o personagem se confunde com ela em rudeza, brutalidade e aspecto selvagem de um homem moldado pela natureza:

A vida do deserto tinha apurado essa lucidez. Tantas vezes obrigado a pernoitar no meio dos perigos de toda casta, entre as garras da morte que o assaltava sob várias formas, no pulo do jaguar como no bote da cascavel, o sertanejo aprendera essa arte prodigiosa de dormir acordado, quando era preciso. (ALENCAR, 2013, p. 11).

Além de forjar uma identidade para o sertanejo como um produto da natureza deserta dos sertões, José de Alencar utiliza seu romance para apresentar formas de sociabilidade próprias de um passado pastoril, além de chamar a atenção para o estabelecimento de uma comunidade social nascida em função do gado, um tipo específico de sociedade moldada por àquelas formas transatas, que o romance alencarino pareceu querer cristalizar, porque servia plenamente à elaboração de um passado glorioso, mítico e heroico, tal qual o vaqueiro Arnaldo.

Sertão e pecuária aparecem quase sempre associados na literatura da segunda metade do século XIX. As atividades pastoris animam a vida sertaneja, lhes dão sentido, constituindo-se a melhor expressão de uma sociedade formada em torno do boi. Mas não é qualquer imagem da pecuária que se presta à produção literária. Para dar conta de explicar e contar a história dessas regiões ainda consideradas vazios territoriais, somente a pecuária dos tempos “primitivos”, aquela dos primeiros colonos, com o gado solto pelo mato e identificado apenas pelas marcas expostas nos couros dos animais; a pecuária “selvagem” dominada pela figura do vaqueiro, bravo, destemido, rude, moldado pela natureza também bruta dos sertões. É a pecuária sem indícios de civilização que, de maneira mais eficaz, serve para narrar em verso e em prosa a vida sertaneja cearense.

No campo simbólico e da ficção a manutenção de padrões técnicos e de sociabilidades próprias do passado colonial serão valorizadas. Sobre tudo aí, as histórias de bois valentes e vaqueiros destemidos com seus feitos heroicos poderão figurar como marcas da sociedade do couro e como elementos formadores do sertão pastoril, além de constituírem a melhor

imagem de um passado ameaçado pela passagem do tempo e pela modernização que adentrava as áreas de criação no país.

Se, de um lado, estas formas de enfeixar o sertão do Ceará como espaço do boi e do couro (guardião de uma atividade imune ao tempo) serviam tão bem aos enredos de romances, contos, lendas e poemas, por outro, elas representavam os obstáculos à emergência de uma nova ordem econômica de comercialização do gado. A criação à solta, a dependência da natureza, a falta de saberes científicos, a ausência de estábulos e cercas, a não existência da medicina veterinária, a "ignorância" dos vaqueiros, o aproveitamento inadequado da natureza, tudo isto obstavam a promissora indústria pastoril, que tanto mobilizou inúmeros discursos na segunda metade do século XIX.

José de Alencar também reclama a ausência de um espírito produtivo entre as populações sertanejas e reitera a crítica ao atraso da indústria pastoril. Ao inserir-se na trama de *O Sertanejo*, como que desejando participar emocionalmente dos fatos narrados, recorda as lembranças de sua infância na terra natal, quando teve

(...) ocasião de ver na fazenda Quixaba, próxima à serra do Araripe, êsse aluvião de leite, na máxima parte desaproveitado pelo atraso da indústria, e que podia constituir um importante comércio para a província. (ALENCAR, 1953, p. 184).

Próprio de século cada vez mais comprometido com os ideais de progresso e modernização, o apelo ao desenvolvimento das indústrias nacionais tornou-se uma tônica fundamental dos escritos de cientistas, político e literatos. O que fazia Alencar lamentar o descompasso das atividades pastoris era o mesmo sentimento que animava presidente da província do Ceará em 1868, Diogo Velho Cavalcante de Albuquerque, quando informava:

Admira, senhores, como sendo a criação de gado uma industria tão explorada, e derivando della a riqueza de tantas familias na provincia, permaneça em tamanho atraso(...)

Entretanto é essa uma das mais interessantes indústrias, quer em relação á sua organização e ao aperfeiçoamento das raças, quer em relação aos fornecimentos que faz ao consumo alimentar, quer em relação aos serviços que presta, tanto á lavoura, como a industria fabril e manufactureira.

Tudo isto em embryão, e, com excepção dos couros, os variados productos provenientes da criação do gado tem insignificante espaço na lista da exportação da provincia ... Os couros são apenas preservados da putrefacção. A sola é toscamente curtida com o atanado do angigo. A carne secca não tem processo especial; é salpresada e exposta ao calor solar. A sua exportação diminue. Os queijos, que podiam ser um ramo importantíssimo de commercio, são mal preparados, e limitam-se ao consumo interno. (ALBUQUERQUE, 1868, pp. 39-40).

Era o viés do descompasso que marcava a pecuária, atraso que só seria superado quando esta atividade profundamente marcada pelo passado fosse transformada em meio de geração de renda, quando participasse de forma mais ativa do mercado internacional, quando adentrasse as redes de circulação de mercadorias mundiais.

Embora estivesse inserido no debate que apregoava a modernização do país e de suas atividades econômicas, o sertão, o sertanejo e a pecuária pintados por José de Alencar em *O Sertanejo* são aqueles das formas transatas, de um passado que se queria mitificado, a ser cristalizado na memória nacional. Não por acaso, José de Alencar dedica uma parte da obra a nos apresentar o Dourado, um boi indômito, rude, selvagem, imune aos imperativos da civilização. Era o boi sem os ferros², sem a marca

2 Os ferros são marcas feitas a fogo em partes do corpo dos animais, geralmente nas coxas, para indicarem o proprietário e a fazenda a que pertence o animal. Além das marcas a fogo, existiam os sinais cortados à faca na orelha dos bovinos, das miunças e dos jumentos. Segundo Gustavo Barroso, “O primeiro dono de um animal ferra-o na coxa; os que vão comprando ou adquirindo de qualquer sorte, vão-no ferrando para cima. O último ferro é o que regula”. Ver: BARROSO Gustavo. *Terra de sol*. Fortaleza: ABC Editora, 2006. José Eudes Arrais Barroso Gomes também destaca que —as reses eram ferradas com duas marcas: na coxa direita recebia a marca do proprietário, na coxa esquerda era marcada com o sinal da freguesia da qual fazia parte a fazenda. Ver: GOMES, José Eudes Arrais Gomes. *Um escandaloso teatro dos horrores: a capitania do Ceará sob o espectro da violência*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2010, p. 157.

distintiva da domesticação. José de Alencar expressou bem a diferenciação entre natureza bravia versus natureza domada. Veja-se a descrição que faz do Dourado.

É um boi destemido e que tem zombado dos melhores vaqueiros deste sertão. (...) Em sua atitude garbosa, reconhecia-se a altivez do touro bravo, filho indômito do sertão, nascido e criado à lei da natureza. Tinha êle a majestade selvagem das feras, que percorrem livres o deserto e não reconhecem o despotismo do homem. (ALENCAR, 1953, p. 219).

Além destas marcas que atestavam a valentia de Dourado, um aspecto o tornava verdadeiramente um animal selvagem, o boi ainda não tinha sido ferrado, não recebera a marca da dominação dos fazendeiros do sertão. Na sequência do romance alencarino, porém, o boi indomável será marcado pelo vaqueiro Arnaldo, que o alcançou depois de empreender uma dura montaria, uma caçada proposta pelo capitão Marcos Frago-so, antagonista de Arnaldo. Demonstrando uma cumplicidade para com o animal, Arnaldo imprime a marca da dominação, que tinha o sinal de sua amada, Dona Flor.

— Mas o ferro da sua senhora, que também é a minha, tenha paciência, meu Dourado, esse há de levar; que é o sinal de o ter rendido o meu braço. Ser dela, não é ser escravo; mas servir a Deus, que a fez um anjo. Eu também trago o seu ferro aqui no peito. Olhe, meu Dourado. (...)

Depois de ter assim falado ao animal, como a um homem que o entendesse, o sertanejo tomou o cabo de ferro que já estava em brasa, e marcou o Dourado sobre a pá esquerda. (ALENCAR, 1953, p. 247).

Em meio à discussão sobre a necessidade e urgência da modernização da pecuária, bem como da necessidade de civilização das áreas sertanejas, José de Alencar nos apresenta uma narrativa de fixação imagética do sertão deserto e selvagem, onde imperam homens rudes moldados pelo meio ambiente e bois indomáveis, ambos filhos de uma natureza em sua

brutalidade virginal. É o sertão de pecuária selvagem que melhor se adequa ao projeto de construção dos fundamentos do Ceará, completando a obra iniciada com Iracema. (RAMOS, 2012, p. 104).

Considerações finais

Buscamos neste artigo encontrar os pontos de aproximação entre duas invenções da segunda metade do século XIX: a obra *O Sertanejo*, de José de Alencar e a *Pecuária selvagem*, que nasce da repetição da retórica do atraso e do descompasso. Nos acompanhou a busca pela participação de José de Alencar na elaboração do atraso da pecuária. Nesse sentido, coube pensar a opção pela descrição de sertão quase deserto, de natureza primitiva, rude e de personagens confundidos com essa mesma natureza. Foi relevante destacar que a pecuária que Alencar nos apresentou foi a dos tempos primitivos da colonização, marcada pela soltura dos gados, pela entre completa desta atividade aos cuidados da natureza, sem sinais de modernização. A pecuária de bois indômitos e de vaqueiros heroicos, figuras destemidas e fortes, produtos do mesmo deserto. Pensamos, por fim, a fixação de uma imagem que até hoje habita as nossas mentes, a de um sertão vazio, com seus gados e seus vaqueiros, sempre iguais, quase imunes ao tempo.

Referências

ALBUQUERQUE, Diogo velho Cavalcanti de. Fala citada na abertura da Assembleia Legislativa do Ceará pelo excelentíssimo presidente Dr. Diogo Velho Cavalcante de Albuquerque no dia 1º de novembro de 1868. Fortaleza: Typ. Brasileira, 1868.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado**. São Paulo: EDUSC, 2007.

ALENCAR, José de. **O sertanejo**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.

_____. **O sertanejo**. São Paulo: Martin Claret, 2013.

AZEVEDO, Sânzio de. **Literatura cearense**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.

BARROSO, Gustavo. **Terra do Sol**. Fortaleza: ABC Editora, 2006.

BRASIL, Thomaz Pompeu de Sousa. **Ensaio Estatístico da Província do Ceará**. Tomo I (1863). Ed. fac-sim. Fortaleza: Fundação Waldemar de Alcântara, 1997.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 46ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos**. 2º volume (1836-1880). Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda, 2000.

CASCUDO, Luis da Camara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1984.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil: estilos de épocas – era romântica**. Volume 3. 4ª edição, revista e atualizada. São Paulo: Editora Global, 1997.

GOMES, José Eudes Arrais Gomes. **Um escandaloso teatro dos horrores: a capitania do Ceará sob o espectro da violência**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC Rio, 2014.

MENDES, Alberto Rafael Ribeiro Mendes. **Pecuária semi-selvagem: ciência, natureza e tempo no Ceará do século XIX**. Dissertação de Mestrado. Fortaleza: programa de Pós-Graduação em História, Universidade federal do Ceará, 2017.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **O fato e a fábula: o Ceará na escrita da história**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

JÁDER DE CARVALHO E O MODERNISMO NO CEARÁ NA DÉCADA DE 1920

Alexandre Vidal de Sousa

Pequena biografia de Jáder de Carvalho

Jáder Moreira de Carvalho¹ nasceu no interior do Ceará na cidade de Quixadá no dia 29 de dezembro de 1901. O seu avô materno casou-se com a filha de uma importante família local e possuía uma extensa propriedade na chamada Serra do Estevão, localidade onde Jáder de Carvalho fez os primeiros estudos. Em 1911, foi com a família para a capital cearense, ocasião em que seu pai, Francisco Adolfo de Carvalho passou a trabalhar como funcionário da estrada de ferro em Fortaleza.

Frequentou o Colégio Nogueira, chamado de Instituto de Humanidades, no período em que o pai se tornou proprietário de uma tipografia. Por essa ocasião, desde muito jovem aprendeu com o pai o ofício de tipógrafo. Assim, o jovem Jáder de Carvalho frequentava a escola no turno da manhã e à tarde trabalhava na tipografia, especializando-se na arte gráfica.

No ano 1915, por conta de uma seca no Estado, sua família retornou para o interior do Ceará, para a cidade de Iguatu. Havia na cidade uma tipografia fechada que foi arrendada pelo seu pai. Dessa tipografia, Jáder de Carvalho fundou o jornal *Correio de Iguatu* no qual atuou como editor, redator, tipógrafo, impressor e distribuidor. Em 1918, a família, vai residir em Lavras da Mangabeira, ocasião em que Jáder de Carvalho resolve voltar para Fortaleza.

A contragosto do pai, que desejava que o filho fosse comerciante, Jáder de Carvalho seguiu para o caminho das letras. Passou a frequentar o Liceu como aluno, período em que colaborou com o jornal *Folha do Povo*. Aos poucos Jáder de Carvalho dividia os mesmos espaços ocupados por outras tantas figuras de importância literária no Ceará, como José Albano,

¹ Grande parte da biografia apresentada neste texto teve como principal referência a obra CARVALHO, Vinícius Araújo de. **Meu pai, Jáder de Carvalho**. Fortaleza, Editora Tribuna do Ceará Ltda, 1987.

Antônio Sales, Beni Carvalho, Adonias Lima, Otacílio de Azedo entre outros. Por esse período, passou a frequentar rodas literárias em vários espaços da capital cearense, tendo como destaque à época, a Praça do Ferreira. Dessa forma participou do processo de transformação estética no Ceará a partir da presença do movimento modernista no Estado, sendo um dos principais colaboradores.

Jáder de Carvalho ingressou na Academia Cearense de Letras no ano de 1930, ocupando a cadeira número 15 e da reorganização em 1951 ocupou a cadeira número 14. Suas principais obras foram: *O Canto Novo da Raça* (1927); *Terra de ninguém* (1931); *Classe Média* (1937); *Doutor Geraldo* (1937); *A Criança vive* (1945); *Eu quero o sol* (1946); *Sua majestade o juiz* (1961); *Aldeota* (1963); *Água da fonte* (1966); *Cantos da morte* (1967); *Toda a poesia de Jáder de Carvalho* (1973-74); *Alma em trovas* (1974); *Menino só* (1977); *Delírio da solidão* (1980); *Rua da minha vida* (1981); *Terra bárbara* (1982). Atuou como professor, jornalista e escritor. Foi diversas vezes preso por suas ideias ligadas ao Partido Comunista Brasileiro. Faleceu no dia 7 de agosto de 1985, na cidade de Fortaleza.

Jáder de Carvalho e o Modernismo no Ceará na década de 1920

A poesia de Jáder de Carvalho, desde as suas primeiras publicações, vai se destacando por apresentar um importante componente de transformação estética e conseqüentemente no percurso do tempo por sua atuação social e política. O jovem Jáder de Carvalho da década de 1920 foi motivado pelo espírito de renovação que se instalava no Ceará, principalmente na sua capital, Fortaleza. Um espírito que se caracterizou pela luta com que enfrentou adversários, como, por exemplo, as disputas que manteve com outros escritores e personalidades do meio intelectual e político nos espaços das folhas dos jornais e que provavelmente o levaram para uma aproximação das ideias modernistas², em um espaço ainda dominado pela estética parnasiana.

² AZEVEDO, Otacílio de. **Fortaleza descalça; reminiscências**. 2ª ed. – Fortaleza, UFC / Casa José de Alencar, 1992.

Na década de 1920, como afirma Edigar de Alencar³, a corrente Parnasiana compunha as principais instituições dedicadas às letras no Ceará. O meio literário, em Fortaleza, na época, sofreu algumas alterações em torno de mudanças e transformações estéticas, principalmente a partir da força do penumbrismo de Ribeiro Couto e da publicação do seu livro *O Jardim das Confidências*, que ganhou adeptos em terras cearenses, despertando o entusiasmo de vários escritores. O cunho penumbrista formado principalmente por traços sentimentais e líricos era uma marca importante da poesia contida nessa obra de Ribeiro Couto (ALENCAR, 1984, p. 30).

A crítica em torno da obra de Ribeiro Couto, que em muitas ocasiões a ridicularizava, encontrou forte oposição entre os mais jovens, compostos por estudantes, comerciários que formavam uma classe letrada e por poetas como Edigar de Alencar e Jáder de Carvalho, que passaram a representar o penumbrismo do período em terras cearenses (ALENCAR, 1984, p. 30), e que ocupavam espaços e discutiam sobre a obra de Ribeiro Couto.

Dentre os principais espaços ocupados pela comunidade letrada como os já tradicionais clubes, salões e academias, destaca-se outros espaços como as redações de jornais e principalmente a rua, representada pelos Cafés de Fortaleza que na época movimentavam um importante número de escritores, como, por exemplo, o Café Riche. O Café Riche era um importante espaço frequentado por intelectuais da capital cearense em que a todo instante, principalmente em intervalos do almoço, pessoas se encontravam para discutir e recitar poesia (ALENCAR, 1984, p. 30).

Localizado na rua Major Facundo fazendo esquina com rua Guilherme Rocha, O Café Riche ficava na parte baixa do sobrado do Comendador Machado (AZEVEDO, 1992, p. 57) na Praça do Ferreira e foi um espaço frequentado por importantes nomes da intelectualidade cearense como aponta Otacílio de Azevedo em seu livro de memórias:

3 ALENCAR, Edigar de. **Variações em tom menor; letras cearenses**. Estudo Introdutório de Sânzio de Azevedo. Fortaleza, Ed. Universidade Federal do Ceará; Brasília, PROED, 1984.

De 1913 a 1926, foi o Café Riche a maior porta aberta à literatura cearense. Ali juntavam-se ao redor de suas mesas os intelectuais do Ceará num grupo compacto, de onde sobressaíam Beni Carvalho, Irineu Filho, Antônio Furtado, Clóvis Monteiro, Sabóia Ribeiro, Herman Lima, Leonardo Mota, Mozart Pinto, José Albano, Quintino Cunha, Pedro Sampaio, Sílvio Júlio, Rubens Falcão, Martins Capistrano, Sales Campos, Jáder de Carvalho e muitos outros (1992, p. 85).

O Café Riche funcionava, inclusive, aos domingos como indica Otacílio de Azevedo, lembrando que na época encontrou-se com Jáder de Carvalho que muitas vezes ia ao local com a farda do Liceu (1992, p. 86). Além do mais, o Café Riche representou um importante lugar de encontro entre os escritores no Ceará em um ambiente literário que vivia em um clima de agitação e efervescência cultural e que se fortaleceu pela proximidade das comemorações do centenário da Independência.

Sobre o ambiente literário de Fortaleza, em princípios da década 1920, Edigar de Alencar afirma:

Estávamos cansados dos parnasianos brilhantes e bem arrumados, dos versos esculturais e lantejoulantes, de poesia eloquente, cheia de estardalhaço, de cores e luzes. Por outro lado, Fortaleza atravessava uma fase de animação e reflorescer. O governo Serpa estimulava as atividades mentais, inclusive fazendo reviver a velha Academia Cearense, por tantos anos silente. A fundação de grêmios literários; as rodinhas de livraria e as reuniões vesperais da calçada do Café Riche (já nos seus últimos meses); as tertúlias improvisadas do Art-Nouveau fronteiro; as perspectivas das festas e comemorações do primeiro centenário da independência, tudo isso contribuía para o clima de efervescência mental, de agitação intelectual (1984, p. 31)

Foi em torno desse ambiente que a poesia de Riberio Couto ganhou força, contrastando com a forma poética de escritores cearenses de importância do período como Antônio Sales. Alterando principalmente as temáticas que formavam a poesia parnasiana, trazendo ambientes e novos

sujeitos do cotidiano paulista, “Tudo isso, pela força contrastante, comovia a gente moça da terra do sol” (ALENCAR, 1984, p. 31).

No Ceará, segundo Edigar de Alencar, os mais influenciados pela poesia penumbrista que apareceram na coletânea *Os Novos do Ceará no Primeiro Centenário da Independência do Brasil*, de Aldo Prado⁴, foram Jáder de Carvalho, com o poema “Diante da Santa da Ermidinha Antiga” e o próprio Edigar, com o poema “Velha Casa” (1984, p.31-32) e destaca, em seu estudo sobre as letras cearenses, o trecho final do poema de Jáder de Carvalho que sofreu uma influência da poesia de Ribeiro Couto.

Hoje quando escutei a Ave-Maria
e a terra inteira, no êxtase, rezou,
- de joelhos e só, diante do branco altar-
eu disse à boa Santa, numa prece:
“Vela, Senhora! Vela, noite e dia,
por quem apenas uma vez amou!”
Mulher que se ama nunca mais se esquece...
(JÁDER DE CARVALHO)

As mudanças em torno das produções artísticas no Brasil iam ao percurso da década de 1920 no Ceará, ganhando força a partir da influência não só da poesia penumbrista de Ribeiro Couto, mas também partir da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo. No Ceará, Guilherme de Almeida foi o seu maior representante. Como aponta Sânzio de Azevedo, o poeta paulista, a convite de Joaquim Inojosa, viajou por vários Estados do Brasil que incluía em seu percurso o Ceará, e proferiu conferências “que o autor de **Meu e Raça** pronunciou no Teatro José de Alencar, em Fortaleza” e que tinha como título “A Revelação do Brasil pela poesia moderna”⁵.

Além da coletânea de Aldo Prado, outra importante obra produzida no período foi *A Poesia Cearense no Centenário*⁶, de Sales Campos,

4 A coletânea foi produzida pela tipografia Comercial, de propriedade de Calos Jatahy, no ano de 1922 em Fortaleza (ALENCAR, 1984, p. 32).

5 AZEVEDO, Sânzio. **O Modernismo na poesia cearense: primeiros tempos**. – Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1995.

6 COLARES, Otacílio. *Lembrados e Esquecidos / II: Ensaios sobre literatura cearense*.

que apresentou dois poemas de Leão de Vasconcelos⁷ que “ostentam notas penumbristas” (AZEVEDO, 1995, p. 19). Sobre essa obra de Sales Campos, parte dos poetas que compõem o livro participaram do quadro de reestruturação da Academia Cearense de Letras no mesmo ano de publicação da obra em 1922.

A obra então confirmava a importância de alguns autores em detrimento de outros nomes que também tiveram participação significativa no meio literário do período, como Mário da Silveira e Sidney Netto. Vale destacar que o processo de seleção feito por Sales Campos apresenta a importância e a força de estruturação do próprio campo literário que apresentava como componentes homens que dispunham ou que representavam, por menor que seja, uma tradição dentro do campo. Para o livro de Aldo Prado, como se viu anteriormente, consta o nome de Jáder de Carvalho, além de outras jovens promessas da literatura. No entanto, a coletânea de Sales Campos, apresenta os principais nomes da literatura parnasiana.

O caminho percorrido por Jáder de Carvalho desde o seu surgimento como escritor até o seu ingresso na ACL em 1930 foi de muita intensidade e de efervescência literária no Ceará. Como afirmado anteriormente, a poesia de Ribeiro Couto teve significância expressiva na nova geração de escritores. Além do mais, fortalecido aos poucos pelas novas tendências estéticas apresentadas na Semana de 1922, o Ceará começou a dispor de jornais e revistas especializadas em literatura e jornais.

Sobre Jáder de Carvalho, lembra Otacílio de Azevedo, que o conheceu em torno de 1918 ainda como estudante do Liceu e que costumava frequentar um grupo do qual faziam parte Martins d'Alvarez, Edigar de Alencar, Sobreira Filho e o Aldo Prado. Aliás foi o próprio Aldo Prado que incluiu Jáder de Carvalho como importante nome entre “os novos” escritores. Lembra ainda Otacílio de Azevedo que no tempo em que se conheceram escrevia poemas com características simbolistas e que o verso de

Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1976.

7 MARQUES, Rodrigo de Albuquerque. **A nação vai à província: do Romantismo ao Modernismo no Ceará**, 2015. Os dois poemas são: “Noturno nº 5” e “Canto do Peregrino”.

Jáder de Carvalho “amoldou-se posteriormente à estética do Modernismo” (1992, p.261).

O grupo de Jáder de Carvalho, com Edigar de Alencar, Aldo Prado e Gastão Justa, ajudavam a lançar *A Jandaia* uma importante revista produzida na tipografia Renascença de propriedade de Aldo Prado, e que passou a publicar poemas de vários seguimentos estéticos (ALENCAR, 1984, p.32). Edigar de Alencar assinala algumas disputas em torno das publicações na revista *A Jandaia* em 1923 (MARQUES, 2016, p. 118).

Dessa forma, o ambiente literário cearense, especialmente em Fortaleza, foi se desenvolvendo dentro desse quadro de disputas, principalmente em revistas e jornais. Jáder de Carvalho participava dessas disputas atento às conversas que surgiam no espaço letrado do período e fazia parte de uma geração que viu surgir algumas revistas como *Ceará Ilustrado*, *BATA-CLAN*, *A Jandaia* e *Fanfarra*, e que, como aponta Marques, “respondia a uma nova tendência da imprensa, direcionada a um público jovem interessado em moda, cinema, arte e literatura” (2016, p. 140).

É válido destacar a importância das revistas do período na divulgação das novas ideias lançadas principalmente pelo movimento modernista e na promoção de seus principais produtores culturais dentro do campo literário. Foi na própria revista *Ceará Ilustrado*, em 1924, que Demócrito Rocha criou um concurso, de eleição do principado dos poetas no Ceará (1992, p. 221-222).

A revista *Ceará Ilustrado* também foi importante para a divulgação das palestras de Guilherme de Almeida no Ceará. O poeta paulista era um dos principais nomes das ideias modernistas que se lançavam ao meio literário nacional. Dessa forma, o seu discurso, “foi muito bem acolhido pela geração mais nova”, como também pela geração de “poetas mais antigos” (MARQUES, 2016, p. 140).

Além de *Ceará Ilustrado*, outra revista importante foi a *Fanfarra* que tinha como proprietários Jorge Coelho Garcia e Jeová Rosa e estava sob orientação redacional de Edigar de Alencar. Foi lançada em 7 de março de 1925. No número 6, tem um poema de Jáder de Carvalho, “Os símbolos

novos”, que, como aponta Edigar de Alencar, o poema tinha a feição de Guilherme de Almeida (ALENCAR, 1984, p.34).

No Ceará, uma aproximação maior entre os escritores cearenses, principalmente, os que se ligavam a uma corrente mais ufanista/nacionalista ocorreu possivelmente a partir da presença de Guilherme de Almeida no Estado. Desse contato, como aponta Marques (2016, p. 140-141), poderia ter levado, dois anos mais tarde, à publicação do livro *O Canto Novo da Raça*, de 1927, considerado o marco do Modernismo no Ceará (AZEVEDO, 1995, p. 21-22), e importante obra que também marcou a trajetória social e intelectual de Jáder de Carvalho.

Os estudos de Sânzio de Azevedo sobre a obra e o período apontam para as características que definiram a importância da obra para o Modernismo no Ceará⁸.

O movimento modernista iniciou-se no Ceará em 1927, com o livro *O Canto Novo da Raça*, de autoria de Jáder de Carvalho, Franklin Nascimento, Sidney Neto e Mozart Firmeza. Logo em seguida, com a fundação do jornal *O Povo*, de Demócrito Rocha, intensificou-se a campanha, ao mesmo tempo que surgia o *Maracajá*, suplemento do citado periódico, e onde pontificaram Antônio Garrido (Demócrito Rocha), Mário de Andrade (do Norte), Paulo Sarasate, Filgueiras Lima, Rachel de Queiroz, os quatro autores do livro inaugural, além de muitos outros. Com a extinção desse suplemento, apareceu o *Cipó de Fogo*, dirigido por João Jaques, Mário de Andrade (do Norte). Essa fase representa a primeira etapa do Modernismo cearense, à qual se seguirá a do Grupo CLÃ, com o qual se consolida definitivamente o movimento entre nós. (1976, p. 379)

O ano de 1927 é uma data importante para a literatura produzida no Ceará, pois foi a partir do lançamento do livro *O Canto Novo da Raça* que os cearenses marcaram definitivamente a sua participação ao projeto modernista nacional. O grande destaque foi por ser um livro de quatro

8 AZEVEDO, Sânzio de. **Literatura cearense**. Fortaleza, CE: Publicação da Academia Cearense de Letras, 1976.

autores. Sua segunda edição só ocorreu em 2011. Na capa do livro, há uma homenagem a Ronald de Carvalho, artista importante para o Modernismo nacional, que inclusive participou da 1ª edição da *Orpheu*, revista trimestral de literatura, publicada em Lisboa em 1915.

Outra produção importante para o Modernismo no Ceará, sob a direção de Demócrito Rocha, e que contou com a participação de Jáder de Carvalho foi o lançamento em 1928 do jornal *O Povo*, um importante meio de divulgação da arte e cultura. O jornal *O Povo* serviu aos escritores cearenses que passaram a discutir suas ideias e apresentar seus trabalhos. Desse jornal, destaca-se como um importante meio de divulgação das ideias modernistas a coluna “Modernos e Passadista”, que abrigava as produções de autores que se ligavam tanto a um quanto a outro segmento, destacando principalmente os escritores que se apropriavam da estética modernista.

Os artistas cearenses, com a participação intensa de Jáder de Carvalho, lançaram em 1929 um suplemento literário no jornal *O Povo* chamado *Maracajá* que apresentava textos em prosa e poemas que atendiam à nova estética, abordando temáticas acerca da realidade brasileira que serviu como inspiração para a produção dos seus textos. O suplemento *Maracajá* teve apenas duas edições, sendo a primeira edição lançada no dia 7 de abril de 1929 e a segunda lançada no dia 26 de maio de 1929. Seus redatores eram: Demócrito Rocha (Antonio Garrido), Paulo Sarasate e Mario Sobreira de Andrade.

Publicaram nas folhas de *Maracajá*, além dos três redatores, escritores como: Rachel de Queiroz, Jáder de Carvalho, Heitor Marçal, Filgueiras Lima, Mozart Firmeza, Franklin Nascimento, Sidney Netto, Edigar de Alencar e Martins d’Alvarez, dentre vários outros artistas do Brasil como Raul Bopp.

Considerações finais

O movimento modernista no Brasil se intensificou a partir da ação dos novos escritores que se propunham a apresentar uma nova forma de representação das letras nacionais. Destarte, a história do aparecimento do

Modernismo em terras alencarinas se entrelaça com a história do percurso de alguns escritores que se apresentavam ao meio literário local da capital cearense em meados da década de 1920, como por exemplo, Jáder de Carvalho.

A trajetória de Jáder de Carvalho como escritor é iniciada desde jovem em meio a relações com escritores que frequentavam espaços ocupados principalmente pela classe letrada de Fortaleza, como os Cafés, Clubes, Associações e Jornais da cidade. O contato com as produções de escritores de outros locais do Brasil e do mundo se dava em meio a uma rede de relações mantidas por esses escritores.

Dessa forma, a obra de autores como Ribeiro Couto foi importante como contraponto de uma estética vigente no período que dominava o círculo literário das academias, por influenciar alguns jovens da época como o próprio Jáder de Carvalho que se contrapunha às formas parnasianas, produzindo textos com características penumbristas. Vale ressaltar a importância dos jornais e revistas como *Ceará Ilustrado* que abriu espaço para a produção de vários autores e obras de diferentes correntes estéticas.

No caminho do Modernismo no Ceará é de ressaltar a visita de Guilherme de Almeida à capital cearense a partir de suas conferências sobre a poesia moderna inserindo o Ceará no mapa do percurso do movimento por todo o Brasil. Essas relações entre os escritores cearenses, como outros do Brasil, ajudaram na publicação de *O Canto Novo da Raça* em 1927, bem como do jornal *O Povo* em 1928 e de seu suplemento literário *Maracajá* em 1929, que tinham características voltadas para a estética modernista e que acabaram por se transformar nos principais meios de divulgação de obras e de autores como Jáder de Carvalho.

Referências

ALENCAR, Edigar de. **Variações em tom menor; letras cearenses**. Estudo Introdutório de Sânzio de Azevedo. Fortaleza, Ed. Universidade Federal do Ceará; Brasília, PROED, 1984.

AZEVEDO, Otacílio de. **Fortaleza descalça; reminiscências**. 2ª ed. – Fortaleza, UFC / Casa José de Alencar, 1992.

AZEVEDO, Sânzio de. **Literatura cearense**. Fortaleza, CE: Publicação da Academia Cearense de Letras, 1976.

_____. **O Modernismo na poesia cearense: primeiros tempos**. – Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1995.

COLARES, Otacílio. Lembrados e Esquecidos / II: Ensaio sobre literatura cearense. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1976.

MARQUES, Rodrigo de Albuquerque. **A nação vai à província: do Romantismo ao Modernismo no Ceará**, 2015.

O MARAVILHOSO NA LITERATURA DE CORDEL EM *O REINO DA TORRE DE OURO*, DE ROUXINOL DO RINARÉ

Alisson Ribeiro dos Santos
Fernângela Diniz da Silva
Stefanie Cavalcanti de Lima Silva

Ao Reino da Torre do Ouro;
vou desencantar a um feliz que
está encantado no Reino das matas”
(Barceloz, Sílvio Romero, 2017, p.97).

Introdução

Um mundo de fadas, ninfas, monstros, bruxas, príncipes e reis, assim é o universo encantado do cordel *O Reino da Torre de Ouro* elaborado pelo poeta cearense Rouxinol do Rinaré. Com base na identificação desses componentes teremos a percepção clara da ascendência dos contos de fadas na produção cordelista. Assim como perceberemos a principal característica desse gênero no cordel selecionado que é a presença do maravilhoso, como explica Tzvetan Todorov (1992, p.60):

Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas; de fato, o conto não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam nenhuma surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas.

O maravilhoso pode ser considerado, aqui, como um efeito de sentido no discurso, transposto por meio de uma configuração figurativa evocada para compor esse tipo de narrativa. À vista disso, o presente artigo vislumbra como objetivo principal analisar o texto *O Reino da Torre de Ouro* procurando verificar como se dá o aspecto maravilhoso na obra, atentando, especialmente, para a proximidade entre o cordel e os contos de fadas.

Para isso, nosso estudo será dividido em dois momentos: inicialmente, faremos algumas considerações acerca da vida e da obra do poeta Rouxinol do Rinaré, percebendo o seu ativismo e o seu engajamento para com as produções cordelistas. Posteriormente, analisaremos o cordel escolhido, destacando, simbolicamente, alguns elementos e reconhecendo a evocação da Literatura Clássica, a exemplo da mitologia, bem como traços da Literatura Popular.

Portanto, almejamos com este estudo enriquecer a crítica sobre a Literatura de Cordel, contribuindo com uma leitura interpretativa e interdiscursiva da produção de um dos maiores cordelistas da atualidade, Rouxinol do Rinaré. Para isso, teremos como embasamento teórico: Tzevan Todorov (1992), estudioso dos gêneros fantástico, estranho e maravilhoso, além de Joseph M. Luyten (2005), e Márcia Abreu (1999), pesquisadores da Literatura de Cordel, bem como o apoio do estudo de símbolos elaborados por Chevalier e Gheerbrant (2006).

Rouxinol do Rinaré: “Pássaro canoro da Literatura de Cordel”

Para a apresentação dessas considerações sobre o autor escolhido neste estudo, nos basearemos nas informações disponíveis no blog oficial¹ do poeta, assim como em dados expostos no livro *Antologia do cordel brasileiro*, composto por 15 importantes cordéis, no qual um deles é *O reino da Torre de Ouro*, organizado pelo pesquisador e, também, cordelista Marco Haurélio.

Antonio Carlos da Silva, conhecido artisticamente como Rouxinol do Rinaré, é um cordelista cearense, nascido em 1966, que apresenta uma vasta lista bibliográfica. Membro da Academia Brasileira de Cordel e da Sociedade de Amigos de Rodolpho Theóphilo (Sociarte), o autor é um dos mais engajados poetas populares, posto que ministra palestras e oficinas divulgando, assim, a Literatura de Cordel.

Em seu nome artístico, o poeta, além de homenagear sua terra natal Rinaré, localizada no estado do Ceará, escolhe como epíteto a palavra

¹ Blog disponível em < <http://rouxinoldorinare.blogspot.com.br/>>. Acesso em 15 de maio 2018.

Rouxinol. A propósito, Rouxinol traz consigo uma simbologia explicitada por Chevalier e Gheerbrant (2006, p.791) que afirmam: “O rouxinol é universalmente famoso pela perfeição de seu canto”, acrescentando ainda o fato de “Este pássaro, que é para todos os poetas o cantor do amor, mostra, de modo impressionante, em todos os sentimentos que suscita o íntimo laço de amor e morte”. Portanto, temos a justificativa da frase adotada em seu blog “Pássaro canoro da Literatura de Cordel”, nada mais propício para um poeta que une a seu verso o ritmo, a harmonia e o lirismo.

Rouxinol do Rinaré obteve a valorização de sua obra por meio de diversas premiações como o Prêmio Mais cultura de cordel (2010) e a classificação no Prêmio Alberto Porfírio de Literatura de Cordel (2010), assim como foi reconhecido em concursos, a exemplo da conquista do primeiro lugar no I Concurso Paulista de Literatura de Cordel, em 2002 e o segundo lugar, no ano seguinte, no mesmo concurso.

Segundo a apresentação da antologia, Rouxinol do Rinaré possui como “Bibliografia básica: *Astúcias do jagunço Sabino; O justiceiro do Norte, O guarda-floresta e O capitão de ladrões; Encontro de Raul Seixas com John Lennon no céu, O matador de dragões e Os martírios de uma mãe iraquiana*” (2012, p.176), porém contabiliza-se mais de 80 obras de cordel, o que comprova seu ativismo para com a poesia popular.

Rouxinol do Rinaré é um autor constantemente contemplado em antologias e em pesquisas acadêmicos. Dessa maneira, pretendemos fomentar, de forma didática, a fortuna crítica acerca da Literatura de Cordel por meio do estudo, em especial, da obra *O Reino da Torre de ouro*, que contribui e faz reverberar os versos da poesia popular nos dias de hoje.

O maravilhoso em *O Reino da Torre de ouro*

Construído em sextilhas, característica importante do cordel, *O Reino da Torre de ouro* narra a história de Barceloz, um príncipe romântico que “Passava as noites velando / Suas rosas multicores” (2012, p.177), até o dia em que foi amaldiçoado por três fadas. O príncipe, bem como todo o seu reino, foi sentenciado a passar sete anos paralisado e somente a Ninfa

dos Bosques poderia quebrar o encanto. A partir daí, conheceremos todo o percurso da Ninfa Peregrina para salvar Barceloz: seus desafios, seu encontro com a personagem “velhinha”, com o mostro e com a bruxa. Como veremos, todos esses acontecimentos culminam em um final feliz nos moldes dos contos de fadas.

Como dito anteriormente, a temática do maravilhoso é recorrente em muitos cordéis, a esse respeito explica o estudioso Marco Haurélio (2012, p.12):

O conto popular, predominantemente o conto maravilhoso, ou conto de fadas, é ainda hoje, fonte de inspiração para alguns poetas. São famosos romances como *João Acaba-Mundo e a serpente negra*, de Minelvino Francisco Silva, e *Juvenal e o Dragão*, de Leandro Gomes de Barros. (...). Mas, pode-se retroceder mais ainda, até os tempos heroicos da Grécia Antiga, onde o motivo central – da morte do mostro e salvamento da donzela prestes a ser imolada – está no mito de Perseu e Andrômeda. Um poderoso mito literário, portanto, que atravessa épocas e fronteiras, pois traz, no bojo, uma informação histórica: a do sacrifício propiciatório para aplacar a fúria da natureza deificada ou, simplesmente, proporcionar uma boa colheita.

Esse caráter maravilhoso se explica pelo fato das histórias de cordéis, muitas vezes, recorrerem a elementos que inexistem em nossa realidade empírica e que fazem parte do imaginário fantasioso que permeiam também os contos de fadas. Nesses contos, assim como nas histórias em cordéis que recorrem ao maravilhoso, embora os elementos sobrenaturais estejam distantes de uma verdade, não há um comprometimento da verossimilhança, uma vez que os eventos narrados são condizentes com a realidade e o espaço nos quais se desenvolve a trama.

No cordel em questão, *O Reino da Torre de ouro*, a história se passa em um reino, no qual as leis que o regem permite um status de autenticidade ao que está sendo narrado: a presença de fadas, bruxas, monstros e feitiço, por exemplo, não causam nenhuma surpresa nas personagens, elemento este fundamental nos textos maravilhosos, como adverte Todorov

(1992). A apresentação dessa realidade do reino é exposta aos leitores já nos primeiros versos da história:

Musas santas que inspiraram
O grande poeta Homero
Iluminem minha mente
Porque versejar eu quero
Um conto maravilhoso
Que li em Silvio Romero

De uma boa fada espero
Terno toque de magia
Pra ir ao mundo das ninfas
No Reino da Fantasia
E saciar minha sede
Na fonte da Poesia!

Vejo, num mundo distante,
As pessoas assustadas
Por perigos invisíveis,
Encantos e emboscadas
Com seus destinos entregues
A feiticeiras e fadas.

Essas três sextilhas que iniciam o cordel, bem como a que encerra, sinaliza que o narrador é o próprio poeta, desejoso de contar uma história conhecida, como observamos no verso: “Porque versejar eu quero/ Um conto maravilhoso/ que li em Silvio Romero” (2012, p.177). Ao final, seu envolvimento se mostra ainda mais acentuado, uma vez que além de ser o contador da história, participa como personagem da trama: “Eu fui padrinho dos dois/ No Reino de Torre de Ouro!!!” (2012, p.188).

Como a voz poética afirma, o texto selecionado baseou-se em um conto de Silvio Romero. Marco Haurélio (2012, p.18), na apresentação da obra *Antologia do Cordel brasileiro*, discorre sobre isso:

Rouxinol do Rinaré, autor deste romance, se baseou num conto escolhido por Silvio Romero, *Barceloz*, do já citado *Contos populares do Brasil*. Câmara Cascudo, ao comentar a recolha de Romero, viu neste conto uma influência literária, vislumbrando, porém, elementos populares. É impossível ler a recriação de Rouxinol, que valoriza o onírico, sem vislumbrar um intertexto com *Baman e Gercina (O príncipe e a fada)*, romance de Leandro Gomes de Barros.

Silvio Romero foi um grande etnógrafo que buscou saber mais sobre as histórias populares e a Literatura Oral, como afirma Luis da Câmara Cascudo, no prefácio de *Cantos Populares do Brasil*, dedicado ao folclore brasileiro: “Como cada um de nós é um depoimento folclórico, guardando na memória inconsciente a humilde riqueza que a meninice reuniu, Silvio encontrou, na própria recordação, o material humano para ligar-se ao povo, na continuidade sensível” (1985, p.21). Portanto, percebe-se que o conto divulgado por Romero possui uma grande importância cultural, e quando o cordel opta por adaptá-lo, assim como ocorre no texto de Rouxinol do Rinaré, testemunhamos essas histórias ganhando ainda mais vida e mais leitores.

Como é possível identificar, por meio da estrutura e da métrica, o gênero estudado assenta-se na Literatura de Cordel, seguindo as sextilhas típicas da manifestação popular. No entanto, verificamos, no segundo verso acima, uma evocação do universo clássico, sendo perceptível por meio da menção direta a Homero.

O autor assim diz: “Musas santas que inspiram/O grande poeta Homero/Iluminem a minha mente.” O autor reconhece que a inspiração homérica vinha das deusas. Era uma prática bastante comum nos textos da antiguidade clássica que o poeta iniciasse sua obra invocando as musas, pois dessa maneira seu trabalho teria uma temática elevada (entende-se o termo “elevada”, como uma temática que trata de deuses e reis). Em um dos

famosos poemas homéricos, *Ilíada*, temos, no segundo canto, uma invocação às musas (HOMERO, v. 484 - 485):

Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas — pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis [...].

Podemos inferir a partir da afirmação do poeta, “estais presentes e tudo sabeis”, que ao invocar as musas o poeta, através da onisciência delas, também se torna onisciente, logo é dado ao poeta todo conhecimento necessário para criar sua obra. Para que se possa contar os fatos sem perder detalhes, a cooperação das musas se faz indispensável.

Encontramos também a alusão aos textos da antiguidade, para evocação do mundo maravilhoso, quando o autor traz a figura das ninfas. “Filhas de Zeus, de acordo com Homero, com exceção das Melíades, as mais antigas e filhas de Urano, tinham o poder de profetizar, de proteger, de curar e mesmo de inspirar, aparecendo muitas vezes a auxiliarem as outras divindades.”² Em *O Reino da Torre de Ouro*, a ninfa Peregrina recebe a missão de ajudar Barceloz libertando-o da maldição dada pelas fadas. Observamos, então, que Peregrina não está fora do contexto clássico, pois às ninfas na antiguidade também era atribuído o poder de curar.

Essa retomada dos elementos pertencentes à cultura clássica também corrobora para a construção do efeito maravilhoso no texto. É sabido, por exemplo, que o maravilhoso, como componente narrativo, sempre esteve presente na tradição literária, desde a antiguidade clássica, nos quais seres divinos, legendários e sobrenaturais adentravam a narrativa sem nenhum questionamento, como se formassem parte da realidade corriqueira, de acordo com Chiampi (2012). Dessa forma, ao invocar esses elementos clássicos, o eu lírico procura dar autenticidade a história que vai ser narrada ao seu interlocutor, sendo esta transcorrida em um “mundo estranho e mágico”, no qual os humanos estão “Com seus destinos entregues/ a feitiçarias e fadas” (2012, p. 177).

² *Ninfas (mitologia)* in Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018. [consulta. 2018-05-29 17:56:11]. Disponível na Internet: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$ninfas-\(mitologia\)](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$ninfas-(mitologia)).

Esse reino, do qual nos fala o eu-lírico, está repleto de entidades sobrenaturais e elementos que são próprios dos contos de fadas e também dos contos maravilhosos, já que, de acordo com Propp (2000, p.144):

Podemos chamar conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de ação que parte de uma malfeitoria ou de uma falta, e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento ou em outras funções utilizadas como desfecho. A função limite pode ser a recompensa, alcançar o objeto desejado ou, de uma maneira geral, a reparação da malfeitoria, o socorro e a salvação durante a perseguição, etc.

Essa definição do texto maravilhoso, atestado por Propp, vincula-se diretamente à tradição do gênero que, seguindo a proposição de Todorov, faz-se presente, também, nos contos de fadas. Nesses textos, assim como no cordel em questão, os elementos que o tornam maravilhoso são puramente fabricados pela imaginação, como: as fadas, os duendes, os animais que falam, etc., que atuam, positiva ou negativamente, sempre para o andamento e a resolução final da narrativa.

Estes elementos sobrenaturais, que habitam um universo que não possui tempo nem espaço determinado, estão longe de manterem uma relação com a realidade empírica, no entanto, são encaradas com normalidade. Observamos isso no cordel no momento em que Peregrina se depara com o monstro: A velhinha, sua mãe, teme que a garota se assuste com o ogro, mas os indícios dessa reação logo cede lugar a uma empatia, uma vez que ele será o responsável por indicar as estratégias para que ela consiga salvar o príncipe e seu reinado:

-- Oh, netinha, não te assustes
(A velha assim respondeu)
Isto é somente o meu filho
Que a ti não reconheceu.
E o filho, que era um monstro,
Em seguida apareceu.

Sendo o monstro um feiticeiro
Falou-lhe:-Preste atenção.
Tu terás três obstáculos
Para cumprir tua missão
E só poderá vencê-los
Com minha orientação.

O texto *O Reino da Torre de Ouro* apresenta outros elementos que ajudam a construir uma atmosfera mágica e até simbólica, por exemplo, a descrição de ações que apontam números. Na história, temos “três fadas más”, com isso três feitiços recaem sobre Barceloz: 1) O principie fica paralisado, 2) o reino transforma-se em mata e 3) O encanto só é quebrado pela Ninfa dos Bosques. Trata-se, portanto, de um número importante na Literatura, especialmente, nos Contos de fadas, quem não se lembra dos *Três porquinhos* ou dos três desejos que o gênio concede a *Aladim*, dentre tantas outras ações que utilizam o três em sua descrição?

Como Chevalier e Gheerbrant (2006, p.899) explica: “O três é o número fundamental universalmente. Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem”, mais a frente os pesquisadores falam também que “O três designa-se, ainda, os níveis da vida humana: material, racional, espiritual ou divino: assim como as três fases da evolução mística: purgativa, iluminativa e unitiva” (2006, p.902). Vale ressaltar que a Ninfa teria três obstáculos para libertar Barceloz: um “beija-flor perigoso”, um “terrível serpente” e “O terceiro é inveja” (2012, p.182), Peregrina enfrentou todos com a ajuda das orientações do Monstro.

Veremos que, além do número três, o sete também é outro número recorrente nos Contos de fadas, a exemplo de *A Branca de neve e os sete anões* ou o fato de *O Pequeno Polegar* ser o sétimo filho, não sendo, portanto uma coincidência. Vejamos adiante a seguinte estrofe do cordel (2012, p.176):

Após seis anos que o moço
Barceloz cumpria a sina,
A bela Ninfa dos Bosques
(Que chamavam Peregrina)
Faz seus sete e desencanta
Sob a brisa matutina.

Nesse momento da história, Peregrina tem consciência sua missão e inicia seu percurso para quebrar a maldição d’*O Reino da Torre de Ouro*. Nessa sextilha, temos sinalizado que já havia se passado seis anos e a Ninfa “faz seus sete”, iniciando, assim, a trajetória de desafios para ajudar Barceloz. Chevalier e Gheerbrant (2006, p.828) discorre também acerca da simbologia do número sete:

O sete simboliza a conclusão do mundo e a plenitude dos tempos. Segundo Santo Agostinho, ele mede o tempo da história, o tempo da peregrinação terrestre do homem. Se Deus reserva um dia para descansar, dirá Santo Agostinho, é porque quer distinguir-se da criação, fazer-se independente dela e permitir-lhe que descanse nele. Além disso, o próprio homem é convidado pelo número 7 – que indica o descanso, a cessação do trabalho – a voltar-se para Deus a fim de descansar somente nele.

Posto que “Enfim, o seis designa uma parte, pois o trabalho está na parte; só o descanso significa o todo, pois designará a perfeição” (2006, p.828), no cordel o seis indica justamente isso a proximidade do fim do encanto. Como vimos essas indicações numéricas não são obra do acaso, trata-se de uma escolha feita por muitos autores reforçando uma significância, o estudioso Armindo Teixeira Mesquita (2012, p.12) explica:

De facto, ficou bem clara a natureza divina destes símbolos, que reenviam para conceitos como a perfeição e a totalidade, e assumem um papel central na compreensão das nossas ações. Tanto a magia do número três como a plenitude do número sete influenciam profundamente o pensamento ocidental, sendo, por isso, natural a sua presença nas manifestações artísticas do povo, de onde provém os contos de fadas.

O maravilhoso em *O Reino da Torre de Ouro* reflete em toda a atmosfera, até mesmo no clima descrito, isso porque, com o feitiço das fadas más, percebemos que a própria natureza sente o impacto: “Entre raios e trovões,/ A natureza abalou-se”, a corte por sua vez transforma-se em uma mata virgem. A descrição segue: “A noite chora chuvosa/ Por Barceloz que cumpria/ Tal sina calamitosa”. (2012, p.179)

O elemento “noite” que, geralmente, tem uma conotação obscura, capaz de abrigar ações negativas é enfatizado ao ser personificado como “chorosa”, reforçando o clima tenso da situação. Chevalier e Gheerbrant (2006, p.640) afirmam que “Para os gregos, a noite (nyx) era filha do Caos e mãe do Céu (Urano) e da Terra (Gaia). Ela engendrou também o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano (...). A voz poética segue (2012, p.179):

No Reino da Torre de Ouro,
Que antes fora tão belo,
O sol não mais refletia
Na torre o raio amarelo,
Pois por anos não se via
Nem vestígio do castelo!

A beleza e a alegria que *O Reino da Torre de Ouro* emanava, por meio de sua luminosidade, devido ao feitiço passaram a não mais existir. Diferente da simbologia da noite “O Sol é a fonte da luz, do calor, da vida. Seus raios representam as influências celestes – ou espirituais – recebidas pela Terra”. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2006, p.836). Com isso, podemos verificar que essas escolhas léxicas que compõem e apresentam o

espaço, antes e depois da magia, reforçam o poder da ação das fadas e a atmosfera maravilhosa, visto que o encanto tirou durante sete anos a vida não só dos personagens, como do próprio lugar.

Considerações finais

Percebe-se que a Literatura de Cordel deleita-se em assuntos reais associados ao cotidiano, aproximando ainda mais do leitor. Todavia, assim como toda Literatura, ela pode, também, lançar o olhar para o imaginário, para os mitos e os Contos de fadas, abraçando um mundo repleto de seres mágicos, como é o caso do cordel adaptado por Rouxinol do Rinaré. Os contos de Perrault também foram relacionados à oralidade, contos estes que chegaram ao Brasil, principalmente, por meio da escrita e sofreram modificações que correspondiam àquele novo contexto, como explica o livro *Literatura popular em versos*, no texto de Manuel Diégues Júnior (1973, p.44):

Essa atualização ou adaptação é comum, na transmissão oral, e poderá ser verificada na análise de textos dos contos populares. Atualização e adaptação que a própria Literatura de Cordel foi introduzindo na divulgação dos contos, de modo a integrá-los no ambiente onde se disseminava seu conhecimento.

Atribui-se a autoria de narrativas, de cunho maravilhoso, adaptadas para o cordel, a um dos grandes nomes da literatura popular brasileira Leandro Gomes de Barros, a exemplo de *Branca de neve e o soldado guerreiro* e *A Bela adormecida no bosque*. No entanto, como explica Diégues Júnior (1973, p.47): “A Branca de neve que encontramos no folheto de Leandro Gomes de Barros não é aquela que conhecemos envolvida pelos sete anões; é outra. (...) Aparece um guerreiro, e em torno principalmente da história desse soldado que se desenrola a narrativa, aqui ou ali uma referência, às vezes até vaga, à Branca de Neve”, como vemos teremos um apelo diferente, mas que, ainda assim, recai para um fim moralizante.

Por meio dessa análise, observamos a influência dos Contos de fadas na adaptação do cordel *O Reino da Torre de ouro*, baseada no conto

“Barceloz”, de Sílvio Romero. O cordel, assim como os contos clássicos, apresenta um final com aspecto moralizante: “A Ninfa ele absolveu, /Sendo à justiça fiel/. Mandou prender a rival. /A invejosa e cruel/Foi condenada a beber/Da própria taça de fel”. (2012, p.188). No desfecho da história, o bem vence o mal e o amor que Peregrina passou a sentir pelo príncipe a fez superar todos os obstáculos, como nas histórias tradicionais.

Referências

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CHIAMPI, Irlomar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HAURÉLIO, Marco. **Antologia do cordel brasileiro**. São Paulo: Global, 2012.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

JÚNIO, Manuel Diégues. Ciclos temáticos na Literatura de Cordel. In **Literatura popular em versos - Estudo**. Tomo I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

MESQUITA, Armindo Teixeira. A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos. **Revista Álabe**, nº 6 – dezembro. Portugal: 2012.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto**. Lisboa: Vega, 2000.

ROMERO, Sílvio. **Contos populares do Brasil**. São Paulo: Cadernos do mundo inteiro, 2017.

RINARÉ, Rouxinol do. O Reino da Torre de ouro. In: Haurélio, Marco. **Antologia do cordel brasileiro**. São Paulo: Global, 2012.

TODOROV, Tzevan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Perspectivas, 1992.

O VALOR ERÓTICO E ONTOLÓGICO DA MULHER AMADA NA POESIA DE LINHARES FILHO

Anderson Ibsen Lopes de Souza

Introdução

Nascido em Lavras da Mangabeira no dia 28 de fevereiro de 1939, José Linhares Filho teve uma vida acadêmica dedicada à literatura: graduou-se em Letras pela Universidade Federal do Ceará, fez mestrado em Literatura Portuguesa e Doutorado em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi docente vinculado ao Departamento de Letras Vernáculas da UFC e professor visitante na Universidade de Colônia e na Universidade Técnica de Aachen, ambas na Alemanha. Professor, poeta e ensaísta, Linhares Filho pertenceu ao Grupo SIN de literatura e participa da Academia Cearense de Letras, ocupando a cadeira de número 30. Faz parte de inúmeras entidades culturais, tais como: da Associação Internacional de Lusitanistas, da Associação Brasileira de Literatura Comparada, da Academia de Letras e Artes do Nordeste, da Academia Lavrense de Letras (de que é presidente de honra) e da Associação Brasileira de Bibliófilos.

A poesia de Linhares Filho tem como uma de suas principais características a análise da condição humana, realizada por intermédio de questionamentos e entendimentos sobre sua existencialidade, o que a aproxima das reflexões ontológicas heideggerianas sobre o *Dasein* (conf.: HEIDEGGER, 2004), enfrentando a dialética da busca pela essência do ser humano na abertura da sua existência. Dentre os temas mais recorrentes em seus poemas, tais como a idílica Lavras da Mangabeira, a religiosidade latente, o universo marítimo, a saudade dos entes queridos já falecidos e outros de considerável relevo, a figura da mulher amada é indubitavelmente um dos motivos condutores de seu fazer poético.

A partir do desejo pela mulher amada, surge nos poemas lírico-amorosos a construção de uma ambiência semântica de conotação erótica,

que se mescla a outros temas de igual magnitude, demonstrando a busca empreendida pelo poeta em preencher os vazios existenciais por meio dos impulsos sexuais, e assim conformar sua subjetividade. É desse modo que a mulher amada assume valor ontológico, pelo desejo suscitado no eu lírico, uma vez que o erotismo promove um “desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão” (BATAILLE, 1987, p. 21), e assim sendo, tal desejo passa a servir de veículo para a perscrutação da essência do ser.

A análise aqui realizada da criação poética de Linhares Filho, dos motivos condutores do seu fazer artístico e de como suas manifestações ideológicas se apresentam nos poemas visa compreender as implicações existenciais e ontológicas da criação artística da figura da mulher amada, com toda sua carga emotiva, aliando essa visão à consciência estética do poeta e à maestria com que ele elabora seu universo poético.

A figura feminina como motivo condutor

Desde a publicação de *Sumos do tempo* (1968), seu primeiro livro de poesia, que Linhares Filho demonstra em muitos de seus poemas o amor vertido à mulher amada, que se apresenta como *Leitmotif* do seu fazer literário. Apresentando seus desejos e pensamentos sobre essa figura dentro de uma consciência estética impecável, o poeta evoca o seu instinto carnal, demonstrando intimidade em relação ao corpo da companheira e seu interesse pela relação amorosa e sexual.

Não seria necessário realizar uma biografia sentimental para entender que eu lírico e poeta se intercalam, sendo difícil distinguir um do outro. Assim, a musa inspiradora de seus poemas amorosos poderia ser entendida como sendo a sua própria esposa, com quem o poeta é casado há mais de cinco décadas, figura esta de grande relevância em todo o seu percurso poético, representando o ser-amado e possibilitando que o eu lírico de seus poemas dê vazão aos sentimentos mais íntimos.

A expressão do amor erótico em forma poética, dos desejos lascivos nele suscitados, demonstra a naturalidade desse estado de ânimo, o qual

também não perde sua característica de sentimento sublime. A beleza do desejo sexual é cantada pelo poeta, que o eleva a ponto de dar-lhe conotação de valor praticamente ontológico, por ser uma dimensão fundamental e natural do ser humano, já que a libido se trata na verdade de um dos matizes do amor. Linhares Filho aborda essa temática com naturalidade, como evidenciado pelas suas próprias palavras contidas no livro *O amor e outros aspectos em Drummond* (2002), quando ao falar sobre o amor, afirma que “esse sentimento pode ser considerado a mola do mundo, e todo poeta que se preza decerto lhe paga tributo” (LINHARES FILHO, 2002, p. 29).

Em um mundo em que os laços humanos (e dentre eles, os amorosos) encontram-se fragilizados em virtude de nossa furiosa individualização (BAUMAN, 2003, p. 10), o amor para Linhares Filho difere das manifestações desse sentimento encontradas na líquida vida moderna, demonstrando o seu carinho pela amada e o intuito em ver eternizada a instituição matrimonial. É o que se depreende dos primeiros versos de “Poema do Ser da Amada”:

Foste a terra descoberta sem intenção
e hoje és menos terra do que bergantim.
Bergantim e ânfora és tu, Amada.
Provisionado e isento de naufrágio,
contigo empreendo a longa viagem
à cata de estrelas.
(LINHARES FILHO, 1998, p. 61)

O poema inicia-se com uma alusão às viagens marítimas, unindo a ideia de conquista territorial à de conquista da sua esposa. Mesmo sendo “descoberta sem intenção”, ou melhor, tendo a atração de ambos se dado pelo acaso, o poeta deixa evidente a importância da amada em sua vida, tanto pela grafia do A maiúsculo, substantivando o adjetivo e dando relevância ao ser ali expresso, quanto pelas metáforas utilizadas: “bergantim” e “ânfora”. Aqui, Linhares Filho constrói uma imagem do que sua companheira representa para si: ela seria como um “bergantim”, ou melhor, uma embarcação, ao mesmo tempo em que também seria “ânfora”, quer dizer,

vaso. Dessa ideia presente no poema pode-se inferir que, enquanto bergantim, ela seria capaz de conduzi-lo pelas turbulências e intempéries do mar da vida, e enquanto ânfora teria em sua constituição o poder de armazenar, que nessa situação específica seria provavelmente uma vida, em alusão à maternidade.

Para ele, a amada é hoje “menos terra do que bergantim”, quer dizer, ela se tornou mais que uma conquista: tornou-se o símbolo de aventura e de companheirismo. Diversamente do que se observa nas relações conjugais modernas, em que os casais resolvem “manter-se distanciados e não esperar [...] que os compromissos assumidos durem para sempre” (BAUMAN, 2003, p. 56), Linhares Filho atesta que é com sua escolhida que ele empreenderá “a longa viagem”, ou melhor, com quem ele viverá por toda a vida.

Nessa referência à embarcação, o poeta também expõe um dos motivos condutores mais fortes de sua produção lírica: a temática marítima, presente em praticamente todas as suas obras e que perpassa, de modo latente, inúmeros poemas, entrelaçando ambas as ideias e criando construções magníficas e inusitadas, como no poema “Amor e mar”:

Sob teu olhar, farol que me ilumina,
estou sempre a sonhar, sempre a partir.
Anseios anunciam farta mina
de inédito prazer entre o ir e o vir.
(LINHARES FILHO, 1998, p. 417)

Seguindo o pensamento do crítico literário Alfredo Bosi, para quem: “na obra de arte, junto com a irrupção do sujeito, há a mediação da palavra ou da figura, dotadas muitas vezes de ambiguidades, e só inteligíveis no interior da rede semântica inteira” (BOSI, 2000, p. 52), compreendemos que o olhar tem que ir além do poema em si. Identificamos que o poeta faz uso da metáfora do mar para se referir à sua amada, unindo a ambiência semântica de um elemento apresentado ao desejo sentido frente à figura feminina, presente no poema; o olhar da sua musa inspiradora é como um farol, guiando-o na direção correta, dá-lhe a certeza da acolhida em

um porto seguro, permitindo-lhe dessa forma partir sem recear o regresso, uma vez que, como um farol, ela estará ali, à sua espera.

Compreendendo que o desejo é a própria essência do homem enquanto se esforça por perseverar no seu ser (NUNES FILHO, 1994, p. 23), vemos que Linhares Filho, ao lidar com o desejo, apresenta-o racionalmente, trazendo à tona os mais recônditos estados da alma e construindo a figura da amada por meio de uma projeção que é tanto emocional quanto elaboração simbólica carregada de alegoria, de modo que por meio do desejo carnal ele analisa a sua própria essência.

Dá pra se observar na genialidade artística do poeta, que vai além dessa relação entre os elementos, o aprofundamento do veio imaginário ocorrido por meio de associações plásticas, confundindo o leitor com as relações que passa a estabelecer dentro dos versos: por se referir à partida, subentende-se o regresso, que é dado pelos antônimos “o ir e o vir”; só que nesse movimento está anunciado o “inérito prazer”, que aqui vai remeter também ao movimento do ato sexual idealizado pelo eu lírico. É assim que a natureza das ações de ir e vir demonstra o dinamismo presente na figura da mulher amada, cujo movimento transcende suas denotativas partidas e regressos, compreendendo não somente o movimento marítimo (retomando aí esse *Leitmotif*), mas também o ato sexual empreendido pelo casal.

Ainda relativo ao trecho selecionado do poema “Amor e mar”, outra inferência nesse contexto poderia ser estabelecida pela preposição “entre”, que é capaz de assumir o sentido da travessia por ele realizada do ir ao vir. Assim sendo, o prazer estaria no próprio anseio em regressar para a amada, parafraseando talvez Guimarães Rosa, para quem “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 1994, p. 86). Desse modo, o poeta se encontraria no meio da existência; ele se observa como *Dasein*, em abertura para o mundo, cuja característica é ser-no-mundo (HEIDEGGER, 2004, p. 144), refletindo assim sobre o amor vertido pela amada e sobre o prazer de estar vivenciando uma relação conjugal.

Em vários momentos, Linhares Filho constrói estruturas carregadas de erotismo, representando a mulher amada de forma espontânea, sem

perder, contudo, a correspondência com um projeto de vida pautado no amor e no respeito à sua parceira. É o que ocorre em “Bucólica do reencontro”, em que o poeta deixa evidente a naturalidade da vida sexual do casal, com um discurso de teor pastoralista, no qual naturalidade e natureza se entrelaçam e refletem a idealização de uma vida repleta de felicidade, como evidenciado na última estrofe:

Enternece-me o teu triste semblante,
e trago novos ímpetos para embalar o teu sexo.
Cheiro silvestre tens na boca
e o outono na nádega.
Vendo dos animais o cio, vendo o choro
de orvalho, chuvas, resinas,
e das folhas o inquieto balouçar,
teremos gestos simples
como os nossos bichos e as nossas árvores.
(LINHARES FILHO, 1998, p. 170)

O poema tem claramente cunho erótico, evocando o desejo sexual e combinando-o com elementos da natureza para realçar a naturalidade do ato sexual. Associando natureza e a mulher amada, esta teria “cheiro silvestre” na boca “e o outono na nádega”. Entendendo que “cheiro silvestre” corresponde a odores agradáveis, como o é o cheiro das flores, e que o outono é a estação da colheita, podemos inferir aqui que, para o eu lírico, a boca de sua amada exala naturalmente um perfume a ele prazeroso e que o seu corpo (dado por uma visão metonímica, advinda do termo “nádega”, com toda a conotação sensual daí advinda) estaria preparado para o sexo.

Nesse poema, a íntima relação do eu lírico com a natureza passa a ser uma espécie de retomada da inocência perdida do homem primitivo, sem medo e sem culpa. Procurando naturalizar seu instinto sexual, o poeta minimiza o caráter erótico dos seus versos, dando-lhes um ar de simplicidade como ocorre na relação dos “bichos” e das “árvores”.

Mas mesmo aproximando as relações dos seres da fauna e da flora à relação sexual-amorosa do casal, nota-se que o poeta busca sentido para sua relação ao tomar consciência sobre o mundo circundante e sobre as

formas de amar dos demais seres vivos; e é este ato que fundamenta seu amor, pois “os fundamentos do ser humano estão no estado de consciência, um estado de alerta, uma preocupação com o estar-no-mundo” (MARTINS; BICUDO, 1983, p. 34).

É assim que a relação aí descrita parece adquirir o caráter de rito, revestindo-se de erotismo e, paradoxalmente, distanciando-se da sexualidade animal comparada. Para Octavio Paz, “O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora.” (PAZ, 1994, p. 12). Desse modo, ao elaborar conscientemente o poema, Linhares Filho deixa entrever todo o erotismo idealizado em sua visão, fazendo do sexo uma metáfora para todo o desejo, para todo o querer, poetizando o ato sexual e conseqüentemente a sua própria existência.

De uma poesia empenhada no ontológico, pensar na laicidade do sexo é também um modo de entender a própria condição de existir do ser humano. Na visão de Georges Bataille, “O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. *O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão.*” (BATAILLE, 1987, p. 20). É desse modo que o poeta encontra no sexo algo além do seu princípio erótico, elevando tal ato a um patamar essencialista da existência humana. A sua análise ontológica é o que proporciona temáticas em que o homem e a mulher projetam sentimentos que oscilam entre a franca confissão de seus impulsos sexuais e o ato sexual como uma prática de entendimento acerca do indivíduo enquanto *Dasein*.

Erotismo, religiosidade e a consciência do ser

Linhares Filho parece não duvidar daquilo que sente; seus poemas manifestam o caminho que ele escolheu seguir por meio de uma certeza sóbria da disposição para o amor, sem medo e sem angústia, em um pleno equilíbrio entre paixão e razão. Para ele, é “Inútil pensar no sexo reprimido/ ou no beijo não-tido” (LINHARES FILHO, 1998, p. 150), evocando aí

a necessidade de se viver o momento, de desfrutar dos prazeres libidinosos, uma vez que aí reside a utilidade do nosso desejo sexual.

De fato, o vocábulo “amor” carrega em si uma carga verdadeiramente erótica. A análise do termo grego *philia* revela esse entendimento, pois “*Philia* é um substantivo abstrato derivado do verbo *to philein*, que significa ‘amar’ ou ‘estimar’ de um modo geral” e “‘amante’ e ‘amado’ têm conotações eróticas e tendem a referir estritamente a sujeitos e objetos do amor do tipo erótico” (WHITING, 2009, p. 254).

Embora alguns de seus poemas tenham claramente esse cunho erótico, as imagens apresentadas nunca chegam a ser agressivas; na verdade, há sempre um valor sentimental de grandiosa beleza, especialmente porque o poeta deixa entrever o caráter confessional em seus versos, que passam ao leitor a ideia de que as raízes de sua poética amorosa estão fincadas nas vivências ao lado da esposa. É dessa forma que a exposição de figuras eróticas, na verdade, supera o erotismo da carne para desembocar num modo de expressão interior, o qual sublima os instintos sexuais e moraliza, de certo modo, o sexo. O erotismo observado, portanto, torna-se mais que um desejo carnal: é a forma encontrada pelo poeta de representar o prazer de amar sua companheira na intimidade da vida conjugal.

A construção simbólica, longe da vulgaridade, reveste-se de uma pureza ontológica que nos convida a pensar sobre o ato sexual como ação constituinte do desejo e da subjetividade humanas. É o que se evidencia no poema “Doação dos Corpos”, aqui transcrito na íntegra:

Nas tuas ancas habitam
as vésperas do retorno.
Meu timão espera estios
para vogar no teu corpo.

No teu brando olhar habita
o roteiro dos meus passos.
Quando me inunda o teu cio,
navego-te em meus abraços.

Habita nos nossos corpos,
em tantos frêmitos unidos,
a ressurreição dos mortos.

Habitam a mão de Deus
os nossos gestos cumpridos,
que já não são meus nem teus.
(LINHARES FILHO, 1998, p. 258)

O poema é construído em torno de uma ambiência semântica erótica, contento palavras como “ancas”, fazendo referência à região do corpo feminino que compreende as partes íntimas, “cio”, que diz respeito ao período de maior apetite sexual nas fêmeas dos mamíferos e “frêmitos unidos”, numa alusão ao ato sexual. Também encontramos algumas figuras de linguagem que remetem ao sexo, como é o caso do vocábulo “timão”, que significa peça longa ou lança, e que nesse contexto liga-se semanticamente ao falo do eu lírico; assim como “estios”, períodos secos, que no caso em questão faz referência ao período propício ao sexo, em que não ocorre o fluxo menstrual. Adotando esse entendimento, podemos afirmar que o eu lírico “espera estios/ para vogar no teu corpo”, quer dizer, espera cessar a menstruação da amada para poder manter relações sexuais com ela.

O entendimento de “estios” como período propício ao sexo também demonstra uma intertextualidade bíblica, pois tal ideia é provavelmente oriunda de passagens do livro de Levítico, que orienta a não consumação do sexo no período menstrual, sob pena de o homem ficar impuro (Levítico, 15:24). De fato, “o líquido menstrual tem mais o sentido da atividade sexual e da impureza que dele emana” (BATAILLE, 1987, p. 36), funcionando como um interdito associado à sexualidade, isto é, opondo-se “*em nós à liberdade animal da vida sexual*” (Ibidem, p. 33). É aqui que vemos a seriedade com que o poeta trata suas experiências sentimentais, encarando o desafio de lidar com os próprios instintos, ao mesmo tempo em que se vê cercado por elementos culturais que refreiam sua sexualidade.

O caráter religioso contido no poema é identificado não apenas pela alusão ao entendimento bíblico do livro supracitado, mas também por citar a apocalíptica “ressurreição dos mortos” e por trazer a figura da “mão de Deus” sob o ato sexual do casal, como uma bênção. Linhares Filho é um homem assaz religioso; nascido no sertão, lugar onde a religiosidade impera e influencia na vida dos seus habitantes, a presença do sagrado é tema recorrente em seu fazer poético e em sua vida particular. Mesmo se referindo ao sexo de modo carnal, há em muitos de seus poemas amorosos uma sinergia entre o desejo pela mulher amada e o universo religioso, espiritualizando a voluptuosidade apresentada.

Bauman, lembrando as ideias de Freud acerca da sublimação dos instintos sexuais para moralizar o sexo, afirma que “o impulso sexual é então redirecionado por meio de dutos socialmente construídos para alvos resultantes do mesmo processo” (BAUMAN, 2004, p. 55). Isso demonstraria o artifício do poeta para tornar tolerável a exposição de imagens libidinosas, pois ao trazer o universo religioso ao poema, ele cria a via legítima para a consagração do referido ato.

Confundindo o sagrado com o erótico, o poeta faz com que o desejo pela mulher amada seja posto como uma qualidade sublime, pois, para o universo religioso, o mundo terreno é subordinado ao mundo divino; nossa realidade é uma espécie de “réplica de uma realidade existente em um mundo sagrado mais eficaz e duradouro que no nosso” (ARMSTRONG, 2011, p. 24), e assim sendo, ter a bênção divina para a consumação do ato sexual seria um modo de enaltecer o sexo.

Mas a religião também é uma forma erótica de encarar a vida. Para Nunes Filho, a religião é “a proposta de uma relação erótica que o homem faz ao transcendente, ao mundo e aos demais seres humanos” (NUNES FILHO, 1994, p. 54), uma vez que sua experiência, similar à união conjugal, tende a romper com nossa descontinuidade individual, dando-nos o sentimento de plenitude. Dessa forma, mesmo fazendo interagir a temática religiosa, o poema não perde sua dimensão erótica, de busca pelo êxtase, pela completude dos seres ali envolvidos.

De acordo com a teoria de Bataille, há três tipos de erotismo: o dos corpos, o dos corações e o sagrado (BATAILLE, 1987, p. 13), dos quais o menos familiar é o erotismo sagrado, mas cujo sentido é o de busca pela continuidade do ser além do mundo imediato; “o erotismo sagrado confunde-se com a busca, exatamente o *amor* de Deus” (Ibidem, p. 13). É desse modo que a terceira estrofe de “Doação dos Corpos” chega a apresentar a ideia de “ressurreição dos mortos” ligada à relação sexual do casal, como se na consumação do ato houvesse o cumprimento da promessa divina de vida eterna ou ao menos o seu prelúdio. Também os poéticos “gestos cumpridos” do penúltimo verso (referência ao ato sexual), os quais “já não são meus nem teus”, é como se fizessem parte de algo maior, de um projeto místico que cabe a eles cumprir, revestindo assim a libido de uma aura sagrada.

É desse modo que, na poesia de Linhares Filho, o desejo pela mulher amada passa a ter dimensão ontológica, uma vez que o poeta concebe a essência de seu ser no modo básico de amar sua companheira: desejando-a ardentemente. E é inegável a existência havida nos poemas de um parentesco entre a relação sexual e a plenitude da vida eterna: sua amada personifica as bênçãos e dádivas divinas. Em dado momento ela é a “mulher seiva,/ fêmea disponível, Terra Prometida” (LINHARES FILHO, 1998, p. 170), ou seja, tal qual a terra em que abundaria leite e mel fora prometida ao povo eleito, sua esposa se apresentava para ele como o presente divino a que agora ele tinha direito. Em outras ocasiões, a companhia da amada assimila-se ao esplendor da alma em comunhão com o Criador: “És o lenitivo para o bocejo ante a passagem das horas/ e a antecipação da eternidade que buscamos” (Ibidem, p. 61). Em certos poemas ainda, a amada personifica o próprio amor divino, como na última estrofe de “Reencontro”: “Reencontrando-me, autêntico misturo/ Poesia e Amada num grandioso abraço,/ imagens do infinito amor de Deus” (Ibidem, p. 515).

Considerações finais

A disposição para o erotismo na poesia de Linhares Filho é um apelo à busca por atingir a essência do homem; o poeta está comprometido com a busca pela verdade do ser, encontrando sua essência num dos mais

básicos sentimentos: o amor, analisado no cotidiano de sua vida, garantindo o experienciar sobre a verdade do seu próprio ser. Entendendo que a essência do homem reside em sua existência (HEIDEGGER, 2004, p. 42), chegamos à compreensão de que a vivência do amor erótico é um dos destinos do ser, uma vez que o poeta lida com a liberdade dos corpos no intuito de atingir sua própria essência. Assim como o ser humano se constitui tanto pelas experiências que realiza quanto por tudo aquilo que firma a sua substância, a experiência do amor erótico seria essencial, pela capacidade de descobrir a própria substância do ser em questão.

A busca pela completude do ser na poesia de Linhares Filho é possível pela mediação da sexualidade, já que “toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser” (BATAILLE, 1987, p. 14), e nesse jogo, “a ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua” (Ibidem, p. 14). Referir-se ao ato sexual, ao desnudamento dos corpos, é um modo de superar a individualidade descontínua do seu ser, dando abertura para que o eu lírico possa ir além do seu *Dasein*, procurando na convivência conjugal um sentido para sua existência.

É por isso que a relação amorosa entre os indivíduos aparece nos poemas como uma condição ontológica do ser; não está presa aos conflitos existenciais que analisam tal sentimento como pecado. Antes disso, o poeta compreende a condição humana, desvestindo-se de todo e qualquer moralismo, dando em símbolo poético a figura da mulher amada, disponível ao sexo. Num mundo em que o amor já não impera, ou seja, tornou-se líquido, o desejo de Linhares Filho pela amada representa uma quebra de paradigmas e volta à essência do ser, na busca de completude, de preencher permanentemente suas lacunas existenciais, trazendo assim a sobriedade de um indivíduo que aceita o amor como significação de seu mundo.

Referências

ARMSTRONG, Karen. **Em defesa de Deus**: o que a religião realmente significa. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 2ª ed. Trad.: Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**: nova tradução na linguagem de hoje. São Paulo: Paulinas Editora, 2005.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

HEIDEGGER, Martim. **Ser e tempo**, Partes I e II. 13ª ed. Trad.: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2004.

LINHARES FILHOS, José. **Itinerário**: trinta anos de poesia, 1968-1998. São Paulo: Scortecci, 1998.

_____. **O amor e outros aspectos em Drummond**. Fortaleza: Editora UFC, 2002.

MARTINS, Joel; BICUDO, Maria Aparecida Viggiani. **Estudos sobre existencialismo, fenomenologia e educação**. São Paulo: Moraes, 1983.

NUNES FILHO, Nabor. **Eroticamente humano**. Piracicaba: Ed. UNIMEP, 1994.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Trad.: Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

WHITING, Jennifer. A concepção nicomaqueia de philia. In: KRAUT, Richard (org.). **Aristóteles**: a ética a Nicômaco. Trad.: Alfredo Storck. Porto Alegre: Artmed, 2009.

TÉRCIA MONTENEGRO: A TESSITURA DE UMA ESCRITORA

Camile Baccin de Moura

*“Há cheiros frescos como
dos recém-nascidos, Doces
como oboé, verdes como
um jardim
– e outros triunfais, ricos e
corrompidos,”
Baudelaire*

Encontro marcado (Introdução)

Para além dos clichês e do lugar comum, dizem que a primeira impressão é a que fica e não posso deixar de concordar. Havíamos marcado um encontro: eu e a escritora. Uma entrevista. O cenário não poderia ser mais ideal: o café da livraria. Assim, num dia chuvoso, nublado, carrancudo, agradavelmente ameno para os termômetros cearenses, aguardei a chegada da jovem escritora Tércia Montenegro. Já lera ou trabalhara em sala de aula com as suas obras, estava ansiosa, meus dedos dedilhavam livros avulsos enquanto aguardava o nosso encontro. Eis o motivo desse artigo-relato: trazer à tona a multiplicidade de uma escritora singular, talentosa, híbrida e performática. Entre o cheiro do café expresso, o tilintar de talheres e vozes, surge a contista-romancista: cabelos e olhos negros como a asa da graúna, batom vermelho encarnado e uma voz rara, quase rouca, de bom timbre.

Sentamo-nos as duas como velhas conhecidas que se reconheciam pelo ofício em comum: eram duas professoras ali para um bate-papo sobre o fazer literário de uma mulher ainda no frescor da sua fase adulta, não obstante tão produtora, premiada, diversa e atenta aos movimentos em torno da arte literária, mas também observadora de histórias alheias, uma contista por excelência agora escritora de romances pungentes, eis o tom

da nossa conversa; uma escritora “paratodos¹¹”: da literatura infanto-juvenil ao romance psicológico. Entre fases encerradas e novos projetos, nossa conversa fluiu ao som de um jazz baixinho, cujo relato da sua trajetória literária em tom confessional foi o tempero para adentrar no mundo de alguém que, ao escrever, se traveste de seus personagens para, através da interpretação, incorporar e narrar outras personalidades.

Tércia Montenegro nasceu em Fortaleza, começou sua carreira ainda adolescente, publicando contos em jornais. Em 1998, publica *O Vendedor de Judas*, livro indicado para escolas pelo selo PNBE (Programa Nacional Biblioteca na Escola), está em sua 5ª edição. Em 2000 venceu com *Linha Férrea* o prêmio Redescoberta da Literatura Brasileira, pela Revista Cult. Em 2005, o livro de contos *O resto do teu corpo no aquário* foi premiado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará; em 2006 *Vitor cabeça-de-vento* (infantil) recebeu o prêmio Banco do Nordeste. Em 2012, veio o prêmio pela obra *O tempo em estado sólido*, através do Governo de Minas Gerais de Literatura. A escritora também publicou ao longo de três anos uma coluna no jornal O Povo, quinzenalmente. Esse trabalhou gerou uma coletânea de crônicas chamada *Os Espantos* (2012), pelas Edições Dummar. Já em 2015, Tércia estreou brilhantemente com o seu primeiro romance intimista *Turismo para cegos*, eleito como melhor romance do ano pela Fundação Biblioteca Nacional, prêmio Machado de Assis.

Hoje Tércia tem uma coluna no mensal no jornal literário *Rasquinho*, de Curitiba, cujo título denomina-se “*Tudo é narrativa*”, e segundo a autora, a coluna é dedicada a ensaios sobre diversas linguagens artísticas. Além da literatura, a romancista tem paixão por fotografia e estudos semióticos. A arte para ela está em primeiro plano, gosta de performances, para tanto, em sua estreia com o romance *Turismo para cegos*, a artista apareceu vestida de Laila, a protagonista cega, com um cão guia. Em outra ocasião, fez a fotoperformance “*Catarse*”, na qual lê um livro enquanto toma banho e o livro vai se dissolvendo embaixo d’água. Assim é Tércia

1 *Paratodos* é um disco do músico brasileiro Chico Buarque. Foi lançado no ano de 1993. O título do disco faz menção a canção principal “Paratodos”, a capa do CD é uma imagem metafórica do povo brasileiro, bem como a canção faz referência a esse hibridismo da formação do povo.

Montenegro: composta de múltiplas imagens e personas, forjada pela narrativa densa clariceana, tragada pelas primeiras leituras de Lygia Fagundes Telles, esculpida pela imagem-sensação de Cecília Meireles. Escrever para ela é fruição. Mas pode ser catarse também.

Neste artigo, resultado da nossa entrevista, portanto, trataremos do ofício **escritora**, como se dá o processo narrativo-criativo e técnico da autora Tércia Montenegro, além da análise do romance juvenil *Rachel - O mundo por escrito* (2010), enredo, protagonista e *leitmotiv*.

Entre o esteio literário e o fazer artístico

Segundo Barthes (2002), “o texto tem uma forma humana, seria um anagrama do nosso corpo erótico, ou seja, o prazer o texto é o exato momento em que o corpo segue os seus próprios instintos” (BARTHES, 2002, pg. 24). Para Tércia o prazer é fruição. Quando indagada sobre as suas experiências leitoras ainda na fase da adolescência, a autora é enfática:

O grande impacto mesmo foi a Lygia Fagundes Telles, o primeiro grande impacto, eu até escrevo sobre isso num artigo que vai sair em breve no jornal **Rascunho**, de Curitiba, de como eu entrei na literatura adulta através dos contos da Lygia, e antes, é claro, eu tinha muito contato com literatura para crianças, lia sempre desde que me alfabetizei muita leitura farta, e os clássicos, fábulas, mas eu só comecei realmente a sentir o peso da fabulação, o peso positivo, com a Lygia Fagundes Telles, e com *Antes do Baile Verde*, então eu acho que a partir desse livro eu comecei realmente a querer ser uma escritora, eu comecei pelo conto e depois fui já voltando para narrativas mais longas.

A forte influência da escritora Lygia Fagundes Telles se dá não somente na formação leitora da autora, mas também no processo criativo, na construção da escritora Tércia. Afirma que foi uma influência literária, porque foi a primeira autora que ela percebeu que escrevia com imagens, Lygia Fagundes Telles não somente contava uma história com ação, mas o trabalho na descrição participava de uma construção do imaginário para o

leitor, outrossim para a jovem narradora foi a maior lição de escrita. Montenegro nos relata que gosta muito do aspecto plástico da literatura e Lygia virou para ela uma grande influência: “até hoje está na minha cabeceira sempre”. Sobre o processo de criação, ainda tão jovem, a escritora recorda que foi algo natural para uma pessoa que lia com tanto entusiasmo, exatamente por se considerar uma privilegiada, no sentido de que em casa ela tinha livros como brinquedos, os pais eram professores, a irmã é professora, o ambiente era todo favorável, então entre a leitora e a futura escritora havia uma linha tênue:

Foi justamente isso: ao fazer essas leituras eu acessava mundos tão formidáveis, de imaginação, enfim, de pessoas que eu conhecia mentalmente, que são os personagens, que eu começava a querer ter essa sensação não apenas com aquilo que eu estava lendo, mas o que eu pudesse escrever, então foi uma espécie de desejo de ter aquela mesma emoção, só que produzida por mim mesma e não só pelo o que eu estava lendo, mas pelo que eu pudesse escrever.

Considerado por muitos teóricos um gênero denso, conciso, Tércia Montenegro começou a sua carreira com contos, recebeu vários prêmios e delega essa intimidade com o gênero à sua experiência leitora. De acordo com a autora, ela sempre lia muitos contos; o conto sempre foi o gênero da sua preferência, enquanto leitora. Então a apreensão da técnica acabou acontecendo de maneira mais natural do que, por exemplo, para o poema ou para o romance, em termos de estrutura da história, estrutura do gênero textual. Montenegro ressalta que a questão da concentração do clímax, do número reduzido de personagens, isto é, o que compõe um conto, não foi preciso que alguém a ensinasse essa técnica narrativa, ela ia apreendendo pela leitura, ia absorvendo aquela estrutura, então o conto, e logo em seguida, a crônica, acabaram sendo os textos que a lançaram na escrita porque eram os gêneros que preferencialmente lia.

Ricardo Piglia (1999), comentando alguns contos de Hemingway (1898-1961), diz que o mais importante nunca se conta: «O conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto.

Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta». Segundo BOSI (1999), o contista é um terrorista se fingindo de diplomata, quando se refere a Machado de Assis.

Para Montenegro, apesar de ser premiada pelo gênero conto e ter essa afinidade por natureza, não há uma preferência pelo gênero:

Hoje eu percebo que quando a história me surge ela já surge com uma solicitação narrativa mais curta ou mais longa, e aí vai ser um romance ou um conto. Quando eu quis escrever o meu primeiro romance, então eu já estava realmente num movimento, não era um movimento de rejeição ao conto, achando que eu tinha explorado suficiente aquela estrutura, que ela já não me desafiava e que passar então para o romance seria quebrar a monotonia, uma forma de será que consigo, claro que a minha experiência no romance é menor do que no conto já que em termos de quantidade de produção existe essa diferença, mas uma vez que eu já criei uma certa intimidade com o gênero romance hoje e o conto e o romance tem a mesma hierarquia sentimental, o mesmo nível de importância.

No momento, ela escreve um romance, considera que o conto já lhe rendeu muitas histórias, por exemplo, depois que publicou *Turismo para cegos*, já escreveu outro romance, e está começando a escrever o terceiro, então, segundo Tércia, ela considera que isso é uma fase também de romance, está encantada com o gênero romance: *embora eu não descarte conto mas eu acho que eu vou passar um tempo no romance para ver o que ele me dá.*

O processo criativo na prosa intimista de uma narradora sinestésica

Sinestesia tem sua origem na palavra francesa *synesthésie*, pelo grego *synaísthesis*, que significa junção de sensação, indicando assim uma simultaneidade de sensações. Indagada sobre as características da sua prosa, a escritora se define como intimista, faz menção à relação de confluência entre a sua obra e a narrativa clariceana: *“Clarice a gente tem que tomar*

muito cuidado, porque ela é uma influência tão poderosa, se você passa assim um mês lendo só Clarice ...fica completamente influenciada.” Bem como refere-se às múltiplas sensações que um texto narrativo-descritivo deve oferecer. Assim, considera-se intimista. Por conta da questão da descrição, da imagem, não há um interesse pelas ações rápidas, cinematográficas; existem poucos acontecimentos nos textos da escritora, há mais reflexões, e mais sensações.

Sobre o seu ofício diário, como e por que escrever, Tércia nos relata que há método, há técnica e também há pesquisa. Como se dá a criação entre conto e romance, a artista entende que para cada texto há um processo diferente. As viagens, as leituras, as observações do cotidiano são elementos constitutivos da sua verve literária:

Acho que cada texto acontece de uma maneira. Depende do texto e do gênero, e também da própria história. No caso dos romances, eu sempre tenho que fazer uma estrutura antes, como se fosse um esqueleto do número de capítulos, o que vai ter, o que é que vai acontecer, qual vai ser a consequência, embora eu não comece a escrever sabendo o final mas eu tenho um enredo, mais ou menos assim, um projeto dá pra gente falar assim. No caso do conto não, no caso do conto é diferente, muitas vezes escrevi de uma sentada só, como nos contos dos dois primeiros livros, aquela coisa assim de ser tomada pelo momento e despejar. Agora o romance como é um texto longo requer que você escreva ao longo de meses, cotidianamente, então se não houver um projeto, dificilmente você dá conta, e tem também uma dica, que acho que era o Hemingway que dizia que quando ele estava escrevendo um romance ele escrevia todo dia, vamos supor duas páginas, ele tinha uma meta assim, mas ele fazia ao final do expediente de escrita, ele fazia uma espécie de resumo do que ele ia escrever no dia seguinte para que ele não precisasse ficar relendo os capítulos todos para pegar o embalo. Então eu também uso essa técnica quando estou escrevendo romances para pegar o gancho do que ficou, porque o que eu acho mais difícil é que o leitor não perceba que aquele livro foi escrito ao longo de meses, e ao longo

de meses você tem dias bons, você tem dias ruins, às vezes você está com enxaqueca, às vezes você teve um aborrecimento, então como fazer com que a atmosfera do livro fique uniforme. Isso é o mais difícil.

Tércia empreende um processo interessante de produção, acredita que escreve como artista da palavra, para ela ser escritora é um exercício de arte, primeiro de tudo é ser artista. De acordo com Montenegro, está muito claro que existem escritores profissionais *entre aspás* e escritores artistas. Vale ressaltar que quando afirma que ser uma escritora artista não quer dizer que não encare profissionalmente a sua literatura, encara profissionalmente porque sabe que ela é um produto, que é comercializado, que tem prazos a cumprir. A escritora enfatiza que não gosta de nenhum tipo de modismo, porque às vezes um escritor que escreve apenas em função do mercado tem que seguir isso, por exemplo, “*ah, estão falando sobre vampiros, vou escrever sobre vampiros*”. Ela não admite isso. Já fez literatura sob encomenda sobre livros infantis, mas apenas porque o tema proposto, encomendado, fora interessante. A escritora ainda arremata: “nunca vou deixar de ser uma escritora psicológica porque isso afugenta as pessoas; vou ser uma autora mais urbana, direta, objetiva, simplesmente para agradar ao mercado? Não!”. Para a escritora, escrever é ser artista, é manter uma coerência naquilo que acredita, que é a arte, que é acima de tudo liberdade, então é escrever sobre o que gosta, sem deixar de lado os aspectos que tem que ser moldados: às vezes um pedido editorial de aumentar o número de páginas ou de diminuir, por exemplo.

Assim, como escrever para todo e qualquer bom escritor, há um método, também há mentores que geram ideias e influenciam sobremaneira o fazer artístico ou intelectual do produtor de textos. Para a narradora de contos, romances, crônicas, e também professora adjunta da Universidade Federal do Ceará, seus mentores mudam conforme o momento, conforme a necessidade da ocasião, dessa forma, também aí existem as fases, porque os mentores também vão mudando conforme a pesquisa que ela vai fazendo, conforme a disciplina que vai ensinar, então ora está muito influenciada pela análise do discurso pelo Dominique Maingueneau, ora reconhece a paixão grande que tem pela semiótica gramsciana, que fez com que

pesquisasse muito sobre fotografia, sobre retórica da imagem, uma coisa que logo a favorece na hora de escrever, pelo gosto por imagens que tem, então, segundo Tércia, são muitos teóricos, mas ela reitera que depende de cada assunto para ser chamada essa presença.

Sobre a Semiótica entende-se que há diversas correntes pelo mundo, há, por exemplo, a americana representada pelo filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914) e a francesa Algirdas Julien Greimas (1917-1992), linguista lituano radicado na França, que tem filiação saussuriana e hjelmsleviana, por isso, ancorada numa teoria da linguagem, de postulados estruturais e na concepção de que a língua é uma instituição social. Para a escritora Tércia, a linha de estudos que segue é a francesa, pois para ela tudo é sentido, sensação construída,

De acordo com Bertrand, “O objeto da semiótica é o sentido” (2003:11), apreensível pelo resultado da função semiótica da linguagem, ou seja, a reunião dos planos da expressão e do conteúdo. O que diferencia esta disciplina de outras, como a história ou antropologia, que também podem ter o sentido como objeto é “o parecer do sentido” (Bertrand, 2003:11). Tal parecer se apreende por meio da linguagem verbal, não-verbal (visual, plástica, gestual, musical etc.) ou sincrética, como, por exemplo, o cinema, que agrupa algumas dessas linguagens.

A escritora-professora apropria-se de muitas histórias ouvidas e vividas. A sala de aula é sempre um território de observação e escuta atenta para as suas narrativas, o tempo todo, este espaço acaba sendo um território de transmissão, de troca. Segundo relata, já houve vários momentos assim no qual um aluno foi dar um exemplo e contou um episódio pessoal ou coisa do tipo e aquilo dali entrou numa história, disfarçadamente, e já houve também nome de alunos que usou em personagens, sempre pedindo permissão, pois às vezes era só o nome, não tinha nada a ver com a aparência, nem com a personalidade. Escrever é reinventar, é também *mimesis*, segundo Platão.

O mundo por escrito: uma autora travestida

Leitmotiv é um termo alemão (pl. *Leitmotive*) da autoria de Hans von Wolzogen (1848-1938) e que em português poderá traduzirse por “motivo condutor”. Utilizase para fazer referência a todos aqueles motivos recorrentes que, no seio de uma narrativa, se encontram intimamente associados a determinadas personagens, objetos, situações ou conceitos abstratos. Nesse sentido, Tércia soube como poucos impregnar a sua narrativa, de forma delicada, não piegas, ao retratar a vida de outra famosa escritora, sem cair no lugar comum da repetição biográfica, assim a autora produziu uma das obras mais *trabalhosas* da sua carreira sobre Rachel de Queiroz.

Em *Rachel, o mundo por escrito* (2010), a autora Tércia Montenegro surpreende com uma narrativa biográfica, psicológica, sobre a aclamada escritora cearense, voltada para o público jovem. Sob o formato de diário, em tom confessional, o livro relata a vida da jovem Rachel, aos 19 anos, quando escrevera seu primeiro romance, *O quinze*, narra os sonhos e anseios de uma escritora estreada.

A autora nos expõe que escrever esse livro foi um dos maiores desafios, “*eu ia escrever sobre uma das maiores escritoras brasileiras*”. Então, como escrever sobre a vida dela (Rachel de Queiroz) para crianças e jovens sem entrar apenas na questão cronológica, meramente informativa, algo que desse um sabor literário? Ela (Tércia Montenegro) fez um trabalho de pesquisa, teve de reler a obra da Rachel. Analisando os inúmeros gêneros que ela praticou, percebeu que o único gênero que ela não praticara era o gênero diário, então decidiu: “vou fazer na forma de diário”, porque não podia concorrer, naturalmente, com a própria Rachel de Queiroz e nada mais do que ela tinha escrito, tinha que fazer algo que ela não havia abordado para poder ter o seu espaço de criação, conseqüentemente, foi uma espécie de exercício teatral:

Eu me imaginei interpretando a Rachel de Queiroz. Eu tive que aprender sobre a linguagem dela, então nesse trabalho de pesquisa de reler sobre as crônicas, de reler os romances era um trabalho não só de absorção, como também mesmo de estudo de técnica, como que ela

usa os adjetivos, como que ela compõe a frase, como ela usa a pontuação, um trabalho assim de estudo da estilística da autora exatamente para eu interpretar o meu papel. Quando você vai interpretar um papel você tem que se parecer com, como a menina que foi interpretar a Edith Piaf, ela incorporou a cantora, ficou muito parecida com ela. Então era isso: eu pensava como iria ser o meu figurino, como era a minha maquiagem para eu parecer com a Rachel de Queiroz nesse livro, tudo isso era técnica literária, então lógico a parte ideológica que era dela tinha que estar lá também, inclusive nos episódios dela romper com o partido comunista, quer dizer, à medida que ela ia colocando a voz dela ela ia colocando os fatos da vida mas numa perspectiva futura, quer dizer, é um diário que não se detém no momento em que ela está, é um diário prospectivo que era uma maneira de falar através de sonhos, “sonhei que entrava para a academia” (R.Q). As premonições era uma forma de falar.

Quando indagada sobre o misticismo religioso em Rachel, a escritora confirma “*tinha um pouco de reflexão, um misticismo sertanejo mesmo, ela tem inclusive crônicas sobre isso*”, porém, há também uma técnica narrativa de verossimilhança: “*como falaria de fatos após a juventude, na velhice dela, se o diário era um diário de juventude?*” Assim, Montenegro resolveu fazer um diário, como se a menina Rachel confessasse seus sonhos, e tudo que está na ordem do desejo acaba por ser realização.

O mundo por escrito foi uma obra foi documental. Como leitora da Rachel de Queiroz, autora Tércia já tinha lido tudo, interessava-se na época, sobretudo, pela parte das crônicas que ela tinha publicado no jornal O Povo, durante muitos anos. Coincidentemente, foi chamada (uns quatro anos antes) para fazer a organização de um livro de crônicas que a Demócrito Rocha iria relançar, chamado **Existe uma saída sim** (esse é o título dessa seleta de crônicas da Rachel), então o encantamento de uma escritora (autora) pela outra (aclamada pela literatura brasileira) ocorreu ainda mais pelas crônicas de Rachel, porque pode ter acesso a textos que só estavam no microfilme. Tércia relata que conheceu textos que muitas

pessoas não chegaram a ler. Além disso, ao mesmo tempo, saiu a edição do **Memorial de Maria Moura**, pela José Olympio, uma edição de bolso, sobre a qual Tércia Montenegro fez o prefácio. Segundo a romancista, Rachel de Queiroz “*estava rondando*”; estavam pedindo muitos compromissos em torno da figura dela e ela estava relendo cada vez mais Rachel de Queiroz. Foi quando recebeu o convite:

Regina Ribeiro, editora, por isso o livro é dedicado para ela, me disse: “Tércia, que tal um livro sobre a Rachel, uma biografia? Você topa? ”, achei interessante, “olha, que legal, um livro sobre a Rachel, mas vai me dar um trabalho enorme, mas vamos lá”, então aconteceu assim, se não fosse pelo convite da Regina talvez, espontaneamente eu não teria feito. Eu não teria pensado.

Destarte, o memorialismo é um recurso importante na obra sobre Rachel de Queiroz em *O mundo por escrito*, visto que é um gênero que se caracteriza pelo relato de memórias ou de experiências vividas. Segundo Porto (2011), existe uma poética no tempo da narrativa literária; uma trama poética que faz da narrativa de vida pela via do texto memorialístico uma ou mais de uma possibilidade de existência e de resistência ao esquecimento. À medida que a jovem Rachel tece o seu futuro através de um diário, o leitor (interlocutor) constrói imagens e ideias acerca de uma ficção que é (fora) uma realidade tangível. É possível perceber a prospecção no texto:

Quase tudo ainda é surpresa, mas já pulsa forte, feito um presságio. Antevejo as narrativas que farei, as personagens que verei passar, saídas de meus dedos, de minha imaginação e memória. Penso na família, nos amigos que vou conhecer, nas viagens... (MONTENEGRO, 2010, p.79)

O fluxo da narrativa memorialística se localiza numa alternância sutil entre ficção e história, entre o real e o imaginário, entre o consciente e o inconsciente. O que o leitor lê (e sabe) é aquilo que de fato aconteceu. Quer dizer, a memória da Rachel está confessa, está exposta nesse livro, um livro feito exatamente em prol disso, dos fatos da vida dela, dessa memória,

então nesse ponto o recurso de ficção é o gênero diário, essa 1ª pessoa que é uma 1ª pessoa travestida, é uma atriz interpretando a Rachel de Queiroz que fala. *Então não é uma autobiografia, é uma biografia, mas ainda assim o memorialismo está evidente*, argumenta Montenegro.

Mas então aconteceu que comecei a colaborar no jornal do Sr. Julio Ibiapina, amigo de papai. O Ceará foi o primeiro veículo impresso que me abriu as portas, e eu naturalmente fiquei empolgada. Acredito que, a partir desse momento, encontre uma vocação no jornalismo[...] em compensação sonho com a chance de um dia assinar colunas nos principais meios de comunicação desse país. Viver da escrita quem sabe? Isso para mim seria a conquista de uma bela independência! Sobretudo porque há tão poucas mulheres escritoras – ou mulheres que se arrisquem a publicar. (p.16/17 in *O mundo por escrito*)

Nas memórias de Pedro Nava, nosso principal escritor memorialista, encontramos um narrador que carrega como questão central a linguagem poética da memória e como esta vai ser um elemento fundamental de reflexão. Reflexão naquilo que Jung conceituou como um voltar-se a si mesmo. Dessa forma, percebemos claramente no romance que o narrador fará o uso da linguagem poética como ascese, uma busca do seu mundo ontológico e dialógico, significando e situando a memória dentro do seu próprio texto memorialístico.

Texto intimista, imagem e obsessão (Considerações finais)

Algo recorrente nas narrativas de Tércia Montenegro são as descrições-sensações, ora de seus personagens ora do cenário. Para ela sinestesia é isso, é uma obsessão pela imagem: “é como eu posso fazer com que a palavra que é visual, que está gráfica ali, ela possa ao mesmo tempo puxar outras sensações. Esse é o meu grande desejo permanente em tudo o que eu escrevo”.

A autora lembra de um texto que fez, chamado a “Literatura é uma arte visual”, no qual ela tem essa percepção de que vem de uma tradição

literária oral, dos cantadores nordestinos, dos repentistas, mas a sua experiência mais direta sempre foi com a literatura gráfica; a literatura oral sempre esteve em minoria na sua experiência, assim, individualmente, a sua formação sempre foi via gráfica, então a questão da palavra enquanto mancha de tinta, é um elemento de prazer, e é também sinestésico. A escritora explora isso nos seus textos, fazendo com que o leitor tenha essa espécie de mistura dessas sensações.

Assim o fez em seu primeiro romance intitulado **Turismo para cegos** (2015). Tércia afirma que todo livro parte de um problema, na verdade, que ela precisa resolver. Então o problema desse livro era: como falar de um personagem, como colocar em cena um personagem que tem tudo para causar empatia e fazer com que o sentimento do leitor seja de raiva por esse personagem, como alterar a piedade que o leitor sentiria pela Laila (a protagonista que fica cega devido a uma retinose pigmentar), como alterar isso por um sentimento de rejeição por essa personagem? Esse era o desafio desse livro. Com isso, à medida que ela ia escrevendo o livro ia mostrando uns capítulos para pessoas mais próximas e o *feedback* era positivo: “Estou com vontade de socar essa Laila”, fato que indicava à autora que estava no caminho certo.

Sobre seus personagens, Montenegro os considera universais. Seu interesse é sobre o psicológico, a escritora enfatiza que as pessoas são muito parecidas, independente da cultura. Os ciúmes, os sentimentos ‘feios’, todos são muito parecidos para Tércia,

É verdade que o feio sempre me interessou — pelo seu caráter desviante, espantoso: por aquilo que nos leva a investigar a própria origem da repulsa. Será o medo (cristalizado culturalmente pelas associações do grotesco com o inferno, a doença, as dores) que nos faz fugir da feiura? Ou apenas um infame julgamento de valores, que estima a aparência como garantia do todo?

Concluimos o nosso encontro com aroma de café, perguntando à narradora de sensações e imagens o que ela vem escrevendo, criando, produzindo ultimamente. A escritora nos conta que terminou um livro ‘agora’ e está deixando descansar; “*porque tem a fase da gaveta*”. Depois que ela

conclui uma obra deixa pelo menos seis meses guardado, então o relê, pois assim já deu para “esquecer” a história, alega. Com o distanciamento ela consegue rever e perceber o que precisa mudar, o que funciona; esse é o método Tércia de ser, artista-escritora, minuciosa, observadora, pesquisadora. Além disso, também está começando a escrever um outro romance, que segundo ela, talvez demore uns cinco anos, pois acredita que será uma história desdobrável com muitos núcleos, não sabe ainda ao certo.

As viagens, as memórias e a cidade de Fortaleza são um *leitmotiv* na narrativa intimista de Tércia. Sobre o livro que está na gaveta, parte dele, se passa na Bélgica, mas para ela a maioria da influência das viagens que fez vem para perceber Fortaleza, “*eu acho que quando eu saio, percebo mais Fortaleza pelo contratoste*”. Em **Turismo para cegos** a autora cita Fortaleza. No último livro escrito há uma parte que acontece em Fortaleza, outra parte em Liège, Bélgica, e o que vem a seguir vai se passar predominantemente em Fortaleza:

Então houve aquela aula de polonês em que a professora pediu uma sentença com um verbo perfectivo que, conjugado no presente, tivesse valor de futuro. Eu sugeri o verbo “*podróżować*” (viajar), mas então a **nauczycielka** Magdalena Szymanska saiu-se com essa frase, de uma fulminante verdade filosófica: “Viajar não tem perfectivo, viajar não termina nunca.

Aguardemos, portanto, as viagens tercianas que não acabam nunca. Pois escrever é um jorrar de ideias e imagens em construção. Escrever é uma profissão de fé, é ser um fingidor que finge a dor que nem sente, sequer contenta-se. Escrever é interpretar e representar um personagem ou uma história retratando o que há de mais humano em nós. *Voilà*, Tércia.

Referências

- BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOSI, A. **História da literatura concisa**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- FIORIN, J. L. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Atica, 2001.
- LARA, G.M.P. MATTE, A.C.F. **Um panorama da semiótica greimasiana**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0281-3.pdf>. Acesso em 23 de abril de 2018.
- MENDES, C.M. **Semiótica francesa e Estudos Culturais: possíveis articulações no campo da ideologia**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0281-3.pdf> acesso em 24 de abril de 2018.
- MONTENEGRO, T. **Rachel, o mundo por escrito**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2010.
- _____. **Viajar não acaba nunca**. In <http://rascunho.com.br/viajar-nao-acaba-nunca/> acesso em 27 de abril de 2018.
- _____. **O elixir da feiura**. In <http://rascunho.com.br/o-elixir-da-feiura/> acesso em 27 de abril de 2018.
- NAVA, Pedro. **Baú de ossos (Memórias/1)**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- PORTO, P.C.P. **Narrativas memorialísticas: memória e literatura**. Disponível em: http://www.educacao.ufrj.br/artigos/n12/11_Narrativas_Memorialisticas_Memoria.pdf. Acesso em 30 de abril de 2018.
- SAVIOLE, Francisco Platão. **Gramática em 44 lições**. 15 ed. São Paulo, Ática, 405.
- TELLES, Lygia F. **Antes do baile verde**. São Paulo: Schwarcz, 2017.

A PERSONAGEM FEMININA TRANSGRESSORA EM *QUE SEJA EM SEGREDO*, DE ANA MIRANDA

Cássia Alves da Silva

Mary Nascimento da Silva Leitão

O presente trabalho traz uma análise da personagem feminina transgressora presente na obra *Que seja em segredo*, de Ana Miranda. Para tanto, parte-se da definição de personagem e em seguida, desenvolve-se o conceito de transgressão. Para entender o contexto da transgressão feminina no texto em análise, estuda-se o convento como lugar de transgressão, assim como a espiritualização da carne e conseqüentemente a união do sagrado e do profano.

1. *Que seja em segredo*: o desejo sob clausura

Ana Miranda é uma escritora cearense que mora no Rio de Janeiro desde o ano de 1969. Entre os seus escritos podem ser encontradas obras de poesia, assim como romances, entre os quais está *Boca do inferno*, que tem como uma das personagens Gregório de Matos Guerra, poeta barroco, conhecido pela expressão que dá título a esta obra. A autora tem livros publicados em vários países, ganhou o prêmio Jabuti em 1990 e atua na escrita de ensaios e resenhas críticas. Uma curiosidade sobre a obra estudada neste trabalho: em 1989, a revista *playboy* da Editora Abril publicou uma outra versão da introdução.

A obra *Que seja em segredo*, de Ana Miranda reúne textos freiráticos escritos entre os séculos XVII e XVIII. A palavra freirático, enquanto adjetivo, relaciona-se a frade ou freira ou ainda a monástico. Desse modo pode qualificar um ambiente habitado por frades e freiras ou os hábitos comuns em um convento. Como substantivo, designa “indivíduo que tinha por hábito visitar, frequentar os conventos de freiras” (HOUAISS, 2001). A partir dessas definições e da leitura do livro a ser analisado, verificam-se

que os textos freiráticos são aqueles feitos por homens que visitavam as freiras. Os textos, de modo geral, eram relacionados a elas.

Antes de mostrar os textos da coletânea, Ana Miranda faz uma introdução analítica na qual deixa o leitor a par do que são os textos freiráticos e também do contexto em que eles estão inseridos. Essa introdução é o principal foco do estudo realizado aqui. Nessa parte da obra, Ana Miranda começa afirmando a sobreposição do desejo sexual à espiritualidade reclusa. Ela mostra a repressão sofrida por aqueles que se entregavam aos prazeres sexuais e salienta que, em uma sociedade como essa, busca-se tirar da mulher sua natureza sedutora. Para explicar melhor, ela divide a introdução em sete tópicos: “Os tormentos do corpo”, “Frenesi de hordas e de solitários”, “A musa libertina”, “A doçura do amor e seus abismos”, “Sonhos vis e indefiníveis” e “Os excessos da fantasia erótica”.

Depois do estudo introdutório, segue a coletânea de poemas freiráticos de Tomás de Noronha, Soror Violante do Céu, Dom Francisco Manuel de Melo, Antonio Barbosa Bacelar, Frei Antonio das Chagas, Gregório de Matos, Estevan Nunes, Soror Mariana de Alcoforado, Dona Feliciano de Milão, Dona Anna de Moura, dom Afonso VI, Soror Maria do Céu, Francisco de Moraes, Antonio Lobo de Carvalho, Filinto Elísio, Pato Moniz, além de alguns anônimos. O autor com mais textos na coletânea é Gregório de Matos.

2. A construção da personagem feminina transgressora

Nos tópicos citados referentes à introdução da obra em análise, Ana Miranda constrói essa personagem feminina transgressora. Segundo Pellegrini, “Criar personagens é (...) principalmente observar, imaginar” (apud BRAIT, 2017). Quando se lê *Que seja em segredo*, nota-se que a autora faz nascer personagens imaginados a partir do olhar direcionado aos textos escritos pelos freiráticos dos séculos XVII e XVIII. Desse modo, compreende-se que, ao ler as obras desses escritores, ela encontrou ali uma personagem feminina que transgride, mas, ao mesmo tempo, é movida pelo contexto do sagrado unido ao profano.

Segundo o *E-dicionário de termo literários*, “a palavra [personagem] deriva do latim *persona* que significa máscara, e do grego *prosopon* que significa rosto e é utilizado no teatro como o jogo entre o verdadeiro e o falso” (CEIA, 2018). Chega-se à conclusão de que a palavra remete à ideia de verossimilhança. Portanto, uma personagem é composta de elementos harmônicos que lhe dão coerência e tornam possível sua existência em um mundo hipotético, mas concebível. Desse modo, a personagem elaborada por Ana Miranda é um paradigma que os freiráticos perseguem a fim de se debruçar sobre a sua eroticidade desenvolvida a partir de elementos paradoxais como o sagrado e o profano. Dentro do contexto literário, ela é uma mulher possível do mundo dos freiráticos.

Na obra em análise, percebe-se que a personagem feminina (que é o foco de sua obra) irradia prazer. Ela é a “encarnação da volúpia” (MIRANDA, 1998, p. 05). É uma personagem forte que parece se impor à voz que a narra. Sua presença impositiva corrobora com o que diz o narrador de uma das novelas de Luigi Pirandello: “É bom advertir que (...) alguns personagens tomam a frente de outros e se impõem com tal petulância e prepotência que certas vezes me vejo constrangido a despachá-los sem demora (PIRANDELLO, 2011, p. 477). No entanto, não há como despachar essa personagem feminina, pois o seu poder de sedução é mais forte que o desdém do narrador. Enquanto na obra de Pirandello as personagens “têm ou pensam ter (...) uma miséria peculiar que deve ser conhecida, e (...), petulantes, [suplicam] (...) voz e vida” (PIRANDELLO, 2011, p. 468), a personagem feminina da obra *Que seja em segredo* tem uma força sedutora natural e mágica que não resta alternativa a não ser concedê-la existência.

No entanto, durante a medievalidade, a igreja, “numa tentativa de transcender os instintos do ser humano, adotou a repressão, realizada através das promessas de condenação da alma” (MIRANDA, 1998, p. 05). Nesse momento, a força sedutora feminina, assim como seu encantamento e fascínio passam a ser objeto das súplicas numa tentativa de afastar o pecado. Assim, “a mulher (...) foi lançada a uma posição irrelevante e oculta na sociedade” (MIRANDA, 1998, p. 05). Nesse contexto, o mito de Lilith tem um lugar especial:

É o nome da mulher criada antes de Eva, ao mesmo tempo que Adão – não de uma costela do homem, mas diretamente da terra, do mesmo pó que ele. Por esse motivo reivindicou a igualdade, não se admitiu inferior e submissa e disse a Adão: “Somos iguais”. A partir daí, os dois sempre discutiam. Por recusar-se a ser submissa, Lilith foi relegada à convivência com os demônios (PIRES, 2008, p. 37 e 38).

Como se observa, Lilith transgride a partir do momento em que não aceita a condição de submissa ao homem. Além disso, de acordo com o mito, ela é desejável e perigosa, pois não tem receio de demonstrar seus desejos. Sua eroticidade é latente. No contexto religioso medieval e pós-medieval, tendo em vista que o modo de pensar da Idade Média se prolonga residualmente até os dias de hoje:

Lilith representa o aspecto sombrio do feminino – desejo e sensualidade ilícitos, reprimido da consciência; por esse motivo, todos os seus aspectos femininos tornaram-se temíveis. (...) É associada à raiva e à vingança, na aparência de mulher sedutora e assassina. Ao ser negada numa cultura dominada pelos valores patriarcais, é vivida como bruxa sedutora e assassina, como súcubo mortal ou mãe devoradora (PIRES, 2008, p. 45).

Lilith é a representação dessa mulher que, destituída de seu posto de sedução, rebela-se contra o poder instituído e, por meio da transgressão, se faz existir. Contudo, por simbolizar aquilo que pode deter o patriarcado, ela passa a sofrer forte repressão sobretudo dentro do contexto cristão que visa manter o patriarcalismo. Por isso sua imagem passa a ser composta sob um aspecto sombrio e esse arquétipo feminino deve ser evitado por todas as mulheres a fim de que não sofra sanções consideradas.

A partir desse momento, a sedução passa a ser enclausurada, com isso o corpo, movido pelo instinto, e a mente, movida pelo pensamento erótico, sentem-se atormentados. Por conta disso e da demonização do sexo, “os instintos de Eros se manifestavam dentro dos mosteiros através de alucinações e extravasamentos, como refinamento cruel da autoflagelação do corpo, os desfalecimentos ambíguos, as convulsões eróticas do êxtase”

(MIRANDA, 1998, p. 06). A privação do prazer acaba por ir de encontro ao propósito a que deveria servir e provoca uma irrupção da volúpia.

Esse modo de agir, além de estar relacionado à contenção da luxúria, diz também respeito ao motivo pelo qual as mulheres eram enviadas para o convento. Segundo Ana Miranda (1998, p. 06), “a vocação religiosa não era um dos motivos mais importantes para mandar uma mulher para um convento em Portugal e no Brasil, nos séculos XVII e XVIII. A rebeldia, a sensualidade, o interesse intelectual, uma personalidade excessivamente romântica e apaixonada, um corpo demasiado atraente faziam com que se encerrassem moças nas celas úmidas dos mosteiros. Os homens mandavam para lá suas bastardas, suas amantes; também as filhas que perdiam a virgindade, as estupradas, as que se apaixonavam por um homem de condição inferior ou de má reputação.

A junção de todas essas características em um só ambiente funciona como estímulo para a tensão sexual. O interesse intelectual agregado à paixão e ao desejo acaba por fazer as integrantes do convento concluírem que seus corpos emanam desejo e que eles devem ser saciados conscientemente. Desse modo, surge a personagem arquetípica de Lilith. É uma personagem que cultua sua sensualidade e não teme violar a castidade imposta pelo ambiente monástico.

3. O convento como lugar de transgressão

O *Dicionário Houaiss de língua portuguesa* (2001) apresenta sete significações para o substantivo masculino “convento”:

- 1 habitação de uma comunidade religiosa
- 2 Derivação: por metonímia.
o conjunto dos religiosos que nela residem
- 3 Derivação: por extensão de sentido.
a vida religiosa que aí se leva; clausura
Ex.: *dedicou a vida ao c.*
- 4 Derivação: sentido figurado.

moradia em que imperam normas rígidas de comportamento, e onde não há distrações

5 Regionalismo: Brasil. Uso: informal.

casa de detenção; penitenciária

6 assembleia de pessoas ou governos

Ex.: *um c. de vários países*

7 Diacronismo: arqueologia verbal.

divisão judicial do Império Romano

Todos os significados, exceto o último, são importantes para a compreensão da personagem feminina arquetípica de Lilith e também para o surgimento dos textos freiráticos. Como habitação de uma comunidade religiosa, compreende-se que ali devem estar pessoas que preservem os preceitos dessa religião. No contexto da obra analisada, a religião é a cristã a qual prega que o corpo deve buscar a santificação, pois é morada de Deus: “Não sabeis vós que os vossos corpos são membros de Cristo? Tomarei, pois, os membros de Cristo, e fá-los-ei membros de uma meretriz? Não, por certo” (1 Coríntios, 06:15). Cristo é quem rege esse corpo, por isso não há espaço para a luxúria.

Quando o vocábulo remete a conjunto de religiosos que residem nessa habitação, entende-se que esse conjunto é composto de pessoas que vivem segundo as regras de uma religião. Sendo assim, devem se manter castas, a fim de não profanar a doutrina que seguem. Essa vida religiosa implica clausura e portanto o fechar-se para o mundo. Os habitantes do convento vivem uma realidade distinta daquela dos que estão fora dele. Nesse local, a rigidez das normas, assim como o encarceramento que busca minimizar as distrações e o contato com o mundo não espiritual atuam como facilitadores desse contato, tendo em vista que a proibição faz aumentar o desejo pela realização do ilícito.

Dentro desse ambiente que remete a uma prisão, formam-se grupos que reconhecem seu aspecto humano e, por meio de conversas advindas da convivência (assembleia de pessoas), constrói-se, dentro do convento, um

arquétipo de Lilith, visando o reconhecimento de que nada pode deter o elemento erótico emanado do ser feminino. Surge assim:

A poesia do amor freirático, ora satírica, ora lírica, mas sempre passional, em cuja liturgia afrodisíaca a obscenidade desempenhava uma função mágica, assim como de desmistificação e profanação da santidade. A adesão a uma prática libertina se realizava por meio da cumplicidade que o riso estabelece (MIRANDA, 1998, p. 11).

Logo, no local onde se buscava a espiritualização do corpo no anseio de santificar a morada de Cristo, passou-se a cultivar os prazeres carnavais, quase louvando-os em um ato elevado de profanação. Era uma espécie de protesto, silencioso talvez. Uma vingança contra aqueles que se dedicavam a frustrar a luxúria inerente ao indivíduo e, na obra em questão, à personagem feminina. No convento de Odivelas¹, a propensão aos prazeres sensuais indica que nesse lugar transgredir é a regra que rege grande parte das moças daquele lugar. São Liliths em busca da realização do desejo.

Nesse convento, havia jovens virgens destinadas à vida religiosa e tiradas ainda muito novas de suas famílias. Livres da companhia materna e paterna, elas “desfrutavam de liberdade intelectual”. Como a priora não tinham contato com o sexo masculino, irradiavam nelas “sonhos românticos e fantasias sexuais”. E foi assim que, não só em Odivelas, mas em diversos conventos, passaram a surgir escritoras como sóror Mariana Alcoforado, sóror Violante do Céu, sóror Maria do Céu (MIRANDA, 1998). Todas contribuíram para estabelecer o convento como um lugar de transgressão.

3.1 Espiritualização da carne: fusão do sagrado e do profano

O sagrado diz respeito a Deus, a uma divindade, a uma religião, ao culto e aos ritos praticados pelos religiosos. Também é associado à ideia de santidade. Além disso, remete a algo que foi consagrado e ainda algo que

1 O Mosteiro de São Dinis e São Bernardo, vulgarmente designado de Mosteiro de Odivelas, foi fundado pelo Rei Dinis e a sua construção original, de estilo gótico, iniciada em 1295. O convento tinha 300 freiras. Cada uma mantinha relacionamento com um ou vários amantes. Disponível em: <http://www.mosteirodeodivelas.org/o-mosteiro-de-odivelas-e-as-suas-profundas-alteracoes/>. Acesso em: 28/12/2016.

não se pode violar ou infringir. A palavra tem origem no latim *sacrátus* que significa consagrar, sagrar. O corpo do indivíduo que se dedica à vida religiosa, portanto, deve ser um corpo inviolável e entregue ao culto de Deus. O indivíduo inserido nesse contexto sempre deve buscar manter a santidade.

A santidade é um fenômeno que se torna bastante evidente na Idade Média e se prolonga residualmente pelos séculos posteriores. Segundo Le Goff:

Ela é a expressão da busca do divino; fenômeno teológico, ela é a manifestação de Deus no mundo; fenômeno religioso, ela é um momento privilegiado da relação com o sobrenatural; fenômeno social, ela é um fator de coesão e de identificação dos grupos e das comunidades; fenômeno institucional, ela está no fundamento das estruturas eclesásticas e monásticas; fenômeno político, enfim, ela é um ponto de interferência ou de coincidência da religião e do poder. Pode-se, conseqüentemente, considerar a santidade um lugar de mediação bem-sucedida entre natural e sobrenatural, o material e o espiritual, o mal e o bem, a morte e a vida (LE GOFF, 2017, p. 504).

O convento é portanto o lugar onde a santidade deve ser levada ao extremo, pois nele todos os fenômenos citados estão implicados. É um lugar em que Deus é o centro e onde se busca uma relação constante com e, portanto, com o sobrenatural. A existência do convento em determinada cidade é um indicador de que aquele grupo social pertence a uma religião. O exercício da santidade, portanto, deve fazer parte da rotina do convento, pois através dele afasta-se do mal e aproxima-se do bem, distancia-se da morte eterna e aproxima-se da vida eterna.

Para exercer essa santidade, deve-se praticar exercícios espirituais que incluem cultivar virtudes e orar, suplicar por forças para resistir tentações, reconhecendo-se frágil diante das atrações mundanas. Também deve-se buscar inspiração em modelos considerados santos, como Cristo ou ainda em pessoas que tiveram formas impecáveis de vida religiosa. Essa busca pela santidade, no entanto, coloca o corpo no centro das atenções,

pois ele é o elemento físico através do qual deve se atingir a espiritualidade. Por isso ele deve ser santificado a fim de que se desligue da vida terrena.

Nisso reside a conexão do sagrado com o profano. Pois o corpo, tendo em vista sua fragilidade diante dos prazeres carnavais, busca a todo mundo afastar-se da santidade. Assim, o significado da palavra profano é imprescindível para entender o corpo na busca de espiritualização. O vocábulo tem origem latina: *profánus*: que está em frente ao templo, que não entra nele. Desse modo, tudo que não pertence ao contexto religioso é profano. Funciona como antônimo da palavra sagrado, portanto profanar é violar a santidade das coisas sagradas.

No caso da obra analisada aqui, compreende-se que o corpo sagrado é violado. No entanto, dentro do contexto do convento, envolvido pela santidade, pela sacralização do corpo, muitas vezes buscam-se formas de sacralizar a violação desse corpo. Era o que acontecia com os freiráticos apaixonados pelas freiras de Odivelas. Eles faziam dessa paixão um ritual que seguia determinada estrutura. Primeiro iniciavam com uma espécie de vassalagem amorosa através da qual elogiam e elevam a beleza da freira:

Esses devotos, como mártires, arriscavam-se aos severos castigos dos meirinhos, do Ordinário, da Inquisição, pelo prazer de trocar olhares amorosos com a desejada. Numa voluptuosa tortura ansiavam pelo mistério e respeito, pela beleza oculta e inatingível, pela 'comunhão imaterial de ânsias inconfessadas', pelos sorrisos insuspeitos, pelos beijos incertos que o amor por uma monja poderia proporcionar.

A sedução era longamente desfrutada; a aproximação se dava num clima de excitação. Eles compareciam às cerimônias religiosas, floridos, com seus quitôs dourados, um lenço de holanda fina, um livro debaixo do braço. Quase sempre homens de natureza sonhadora, eles flertavam, lançavam olhares suplicantes; enamorados, suspiravam, entregavam-se ao sofrimento. Em seguida iniciavam uma correspondência amorosa (MIRANDA, 1998, p. 07).

Como se observa, o elemento mundano entra no convento e essa é a primeira fase da união entre o sagrado e o profano. Essa fusão é marcada pelo frenesi diante da beleza da mulher desejada, mas também pela espiritualização do amor. O freirático reconhece que está violando o espaço sagrado e que pode ser severamente castigado por isso. No entanto, ele cria estratégias através das quais ele aparece como aquele que busca a santificação: o olhar suplicante, a entrega ao sofrimento amoroso são atos de quem busca desfazer-se do que é ruim e entregar-se ao bom.

No entanto, para que ocorra essa fusão entre o sagrado e o profano o corpo santificado passa a ser transgredido. O comparecimento dos freiráticos aos conventos é a semente plantada que, ao florescer, resultará na união dos elementos antônimos. As freiras inicialmente não correspondiam aos desejos dos apaixonados. No entanto, a persistência acompanhada de cartas excessivamente românticas e de cenas de ciúme funcionava como elementos cênicos na atuação do freirático em busca de realizar seu desejo:

Os primeiros encontros se davam no ralo, quando podiam falar-se sem se ver. O freirático entregava-se à luxúria do amor impossível. (...) Depois se viam na escuridão do locutório, recinto dividido por grades, onde as religiosas recebiam visitas. Ele tremia com a visão escura de um vulto feminino atrás das barras de ferro (MIRANDA, 1998, p. 08).

Iniciava-se assim a concretização da fusão entre o sagrado e o profano. Dentro do ambiente religioso, embora separados por grades, ligavam-se por um elo forte: o amor e o delírio da paixão. Não restava outra opção a não ser tornar possível essa união dos opostos. Assim, os conventos abrigavam as amantes mais atraentes tendo em vista justamente o contexto de proibição que as tornava mais desejadas. Ressurge assim a prostituta sagrada.

3.1.1 A prostituta sagrada

Na obra *Que seja em segredo*, observa-se a reconciliação do feminino com a prostituta sagrada através da qual “a mulher pôde tratar de

recuperar sua natureza feminina, atingir a plenitude de seu poder sagrado” (MIRANDA, 1998, p. 14) de sedução e sexualidade. O homem e a mulher se unem e, por estarem violando o corpo que é sagrado dentro de um espaço também santificado acabam fazendo surgir a prostituição sagrada. A inserção dos freiráticos nos conventos portugueses e brasileiros contribuiu para que o corpo fosse espiritualizado e a alma erotizada.

A prostituta sagrada nasce da homenagem aos deuses da fertilidade. Através dela, o ato sexual passa a ser cultuado. Nesse sentido, a natureza sexual humana é um “aspecto integral de sua natureza espiritual. Para a maioria de nós, tal conjunção é uma contradição. Nos tempos antigos, no entanto, era unidade” (NANCY, 1990, p. 37). Apesar da incompreensão dessa junção desde a Idade Média até o presente, essa característica é encontrada nos conventos. E é exatamente o que se percebe na obra de Ana Miranda.

A doçura do amor e a beleza da sensualidade faziam os conventos referidos na obra *Que seja em segredo* terem uma extensão profana na qual se uniam o espírito e a carne sem constrangimentos. Assim, a fantasia erótica construía-se, as vezes, de modo mais simples, quando os apaixonados separados por grades e sob o olhar da sentinela “tocavam-se as pontas dos dedos; ele segurava-lhe o braço; ela mostrava-lhe o pé, o tornozelo ou (...) desnudava o seio que ele acariciava” (MIRANDA, 1998, p. 10). Outras vezes, a união se dava de forma mais suntuosa. O rei Dom João V, enamorado de Madre Paula, ordenou a construção de uma casa que servisse como morada dos dois amantes:

Com o ouro chegado das minas coloniais, decorou a alcova de Madre Paula: tetos lavrados de talha dourada, vênus nuas pintadas por Negreiros e Quillard, silhares e cabeceiras de azulejos, leitos entalhados, relógios que tangiam minuets, uma espineta cor de rosa, tapetes de Damasco, baixelas, louças e dois bispotes de prata da Alemanha para que a freira urinasse suntuosamente, desenhados com figuras em baixos-relevos sobre os quais ‘nenhuma mulher podia debruçar-se sem corar’” (MIRANDA, 1998, p. 13).

Como se observa, os aposentos reservados à concretização do amor de Dom João V e Madre Paula têm todo o aspecto de um quarto real. De acordo com o site do Mosteiro das Odivelas, Madre Paula tinha direito a nove criadas e, segundo comentavam os moradores do local, morava na casa mais rica do mundo, por causa disso, chamavam Palácio Real. O quarto era uma extensão do convento, portanto o espiritual e todo seu aspecto sedutor colaboravam para o surgimento dessa prostituta sagrada na pessoa de Madre Paula que deixa fluir toda a beleza dos elementos sedutores do seu corpo e da sua mente.

Deve-se acrescentar ainda que:

A imagem da prostituta sagrada, que estabelece a relação entre a essência da sexualidade e da espiritualidade, podia ser discernida de várias maneiras, visto que ela estava presente no material inconsciente de cada indivíduo. Era interessante ver que, uma vez que a imagem se tornara consciente, percebia-se notável mudança nas atitudes da pessoa”(QUALLS CORBETT,1990, p. 20).

Essa mudança torna-se visível no convento, primeiro através dos freiráticos os quais não temiam cometer excessos em busca de realizar o desejo de ter a amante em seus braços. Assim, partiam “em mil pedaços a divisão do corpo da mulher entre o céu e o inferno” (MIRANDA, 1998, p. 14) e iluminavam o espaço antes escurecido pelo platonismo cristão. A transformação também acontece à freira e ao elemento feminino no qual ela está envolta. “A mulher pôde (...) tratar de recuperar sua natureza feminina, atingir a plenitude de seu poder sagrado” (idem). Ocorre assim o encontro com a prostituta sagrada e chega-se ao ápice da fusão entre o sagrado e o profano.

A concretização desse momento epifânico pode ser vista nos versos de Gregório de Matos que recebem o título de “Às religiosas que em uma festividade que celebraram lançaram a voar vários passarinhos”:

Meninas, pois é verdade,
não falando por brinquinhos,
que hoje aos vossos passarinhos
se concede liberdade:
fizei-me nisto a vontade
de um passarinho me dar,
e não o deveis negar (p. 43).

O termo meninas referem-se às freiras. O vocábulo passarinho sugere passarinha e remete ao órgão sexual feminino. Assim, Gregório de Matos se utiliza de jogos de palavras para desenvolver um texto com elementos eróticos e irônicos que descrevem a entrega aos prazeres do corpo nos conventos. A palavra liberdade contrapõe-se ao contexto de clausura do convento e indica que as linhas fronteiriças que separam o sagrado e o profano são apagadas dando espaço para o aparecimento da prostituta sagrada.

4 *Que seja em segredo*: a transgressão como resistência

Com base na leitura e na análise da obra *Que seja em segredo*, de Ana Miranda, compreende-se que a atitude transgressora feminina é um ato de resistência ao patriarcalismo que busca, consciente ou inconscientemente, conferir à mulher um papel secundário. Para isso, esforça-se por suprimir sua intelectualidade e sua eroticidade. No entanto, por meio da transgressão ela ressurgiu, inicialmente em segredo, como estratégia indicadora do seu potencial; depois, deixa-se ver iluminando seu corpo espiritualizado e sua alma erotizada.

Referências

Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblia do Brasil, 2009.

BIRMAN, Joel. **Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BRAIT, Beth. **A personagem.** São Paulo: Contexto, 2017.

CEIA, Carlos. **E-dicionário de termo literários.** Disponível em <<http://edtl.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em 10 de junho de 2018.

“Escândalos do Mosteiro de Odivelas”. Disponível em <<http://www.mosteirodeodivelas.org/escandalos-do-mosteiro-de-odivelas/>>. Acesso em 10 de junho de 2018.

HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss de língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Versão 3.0.

LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean-Claude (Orgs.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval.** Tradução coordenada por Hilário Franco Júnior. São Paulo: Unesp, 2017. Volume 2.

MIRANDA, Ana. **Que seja em segredo: textos freiráticos, século XVII e XVIII.** Rio de Janeiro: Dantes, 1998.

NANCY, Qualls-Corbett. **A prostituta sagrada: a face eterna do feminino.** Tradução de Isa F. Leal Ferreira. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

PIRANDELLO, Luigi. **40 novelas de Luigi Pirandelo.** Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PIRES, Valéria Fabrizi. **Lilith e Eva: imagens arquetípicas da mulher na atualidade.** São Paulo: Summus, 2008.

BREVE GUITARRA GALEGA: RESÍDUOS ERÓTICOS NA LÍRICA AMOROSA DE ROBERTO PONTES

Daniel Pereira de Oliveira

Introdução

Roberto Pontes, poeta pertencente à chamada Geração 60 da poesia brasileira, lança-se à prática poética nos anos sessenta, mais precisamente em 1967, quando junto de outros poetas, como Pedro Lyra, Linhares Filho e Horácio Dídimo, compõe o Grupo Sin, na poesia cearense, que deu voz às mais diversas facetas da produção poética cearense àquela época, além de trazer à tona escritores que mais tarde se tornariam de renome para a crítica, a música, o teatro e a própria poesia. A partir de então, o escritor envereda ativamente no cenário das letras, conceituando-se não só como poeta, mas também como crítico e ensaísta, sendo premiado tanto por sua produção poética, como também por sua crítica literária.

Dono de uma profícua poesia, o poeta cearense lança ao longo de seus cinquenta anos de carreira poética mais de uma dezena de livros entre poesia e crítica literária, dos quais dá-se destaque aos livros *Lições de Espaço* (1968), condecorado com o prêmio Universidade Federal do Ceará, em 1970; *Memória Corporal* (1982), cujas páginas serviram de *corpus* e análise para a dissertação de mestrado e a tese de doutorado da professora e pesquisadora residualista Fernanda Diniz, em 2007 e em 2017, pela Universidade Federal do Ceará; *Verbo Encarnado* (1996), livro no qual foi publicado o poema *Os ausentes*, dedicado ao amigo de infância Frei Tito de Alencar, e traduzido para o francês pelos frades dominicanos de La Tourette, em Lyon; e *Hierba Buena/Erva Boa* (2007), livro bilíngue lançado após sua passagem por Cuba, em 2007, ano em que representou o Brasil no XII Festival Internacional de Poesia de Havana, integrando a Mesa Diretiva da Junta Mundial de Poesia em Defesa da Humanidade.

Dentre suas publicações, encontram-se poemas lançados não só em livros, como também em periódicos, como é o caso da coletânea intitulada

Breve Guitarra Galega (2002), lançada na *Revista de Estudos Galegos*, organizada pela professora Maria do Amparo Tavares Maleval, e que

reúne textos de escritores, pesquisadores e professores universitários em torno da Galiza e sua cultura. No texto de apresentação da revista, Maria do Amparo Tavares Maleval, organizadora do periódico, observa ter sido o autor um “cearense que tão bem soube remontar à nossa tradição lírica galega”. Os poemas de Pontes desta série foram traduzidos para o galego pela poeta Beatriz Gradaille. (SILVA, 2017, p. 209).

Seus poemas, lançados em 2002 com o título de *Breve Guitarra Galega*, apontam para uma produção cujo caráter está associado à cultura da Galiza, dando destaque à voz sentimental, através dos poemas de cunho amoroso, bem como à voz insubmissa, através dos poemas cujos versos revelam certa rebeldia. A partir daí, nossa análise se dará por meio de um recorte da obra, em que daremos destaque aos poemas líricos, de temática amorosa, a saber o poema *Cantiga de Amor* e os dois primeiros poemas da seção intitulada *4 Sonetos*, os sonetos I e II. Para tanto, nos aportaremos na Teoria da Residualidade, a fim de mostrar os resíduos contidos nos versos analisados, dialogando com outros tempos e outros espaços literários, destacando elementos que remanescem na poesia ponteana de uma maneira viva e capaz de produzir algo novo, como é o caso de sua poesia. Para isso, lançaremos mão de conceitos atrelados à própria teoria, como resíduo, mentalidade e cristalização.

A lírica amorosa em *Breve Guitarra Galega*

Entende-se por lírica toda a produção poética de ordem amorosa, definida pelo excesso de sentimentalismo, que destaca os sentimentos, colocando-os à frente do pensamento racional. Pode-se compreendê-la ainda como um gênero que exalta os sentimentos em detrimento do pensamento lógico. No Dicionário Aurélio, o verbete “lírico” traz a seguinte significação: “Diz-se do gênero de poesia em que se cantam emoções e sentimentos íntimos” (FERREIRA, 2008). Assim, em *Breve Guitarra Galega*, a lírica se

apresenta por meio dos poemas que são facilmente reconhecidos por seus versos de teor amoroso e, em alguns casos, erótico.

Ao início do livro, o leitor se depara com o poema “Cantiga de Amor”, título que de imediato nos remete ao período trovadoresco, época em que a produção músico-literária tinha como principal manifestação as cantigas líricas e satíricas. Mesmo estando distante em séculos da poesia trovadoresca, a poesia presente em *Breve Guitarra Galega* já começa a dar sinais de que existe não só um diálogo patente com a expressão medieval, mas também ressalta em seus versos resíduos de outras épocas e períodos literários, neste caso, o Trovadorismo.

Antes de tecer qualquer comentário acerca do poema, entretanto, é preciso que se trave contato com o texto poético e que, a partir dele, possa-se fazer uma análise residual:

CANTIGA DE AMOR

Eu velida non dormia
lelia doura
e meu amigo venia,
edoi lelia doura.

Pedro Eanes Solaz

Nascido em teu coração,
Semente doce, cereja,
Cabrito lambendo a terra,
Laranjas, sóis e limões.
O amor apazigua o peito,
Edoi lelia doura!

As flores dos teus mamilos
São luzes em teus dois seios
E junto a mim são dois peixes
No mar anil do Oriente.
Água que refresca o corpo,
Edoi lelia doura!

Na mancha negra me tens
Com jeito agreste das rias
Mais a doçura dos pinhos,
Mel aceso de carícia.
Vento que assopra os olhos,
Edoi lelia doura!

Pluma em teu coração
Corola presa entre bridas,
Aroma de pedras mornas,
Sonhos, marcas e furores.
Amor se recebe em beijos,
Edoi lelia doura!

A *Cantiga de Amor*, que abre o livro de Roberto Pontes, carrega em seu título o próprio resgate da poesia trovadoresca, à época em que os poemas eram nomeados de cantigas, pois eram entoadas pelos trovadores e menestrelis e traziam um teor ou lírico ou satírico, destacando em seus versos os costumes e a mentalidade medievais trovadorescos. Como resalta Moisés:

“A poesia trovadoresca apresentava duas espécies principais: a lírico-amorosa e a satírica. A primeira divide-se em cantiga de amor e cantiga de amigo; a segunda, em cantiga de escárnio e cantiga de maldizer. O idioma

empregado era o galego-português, em virtude da unidade linguística entre Portugal e Galiza”. (MOISÉS, 2008, p. 24).

Como se percebe, o referido poema enquadra-se, já de início, na categoria dos poemas líricos, visto se tratar de uma cantiga amorosa. Além disso, traz como resíduo a utilização de um texto em galego-português, o verso “*Edoi lelia doura!*”, assim como as cantigas medievais. Nesse caso, encontra-se o resíduo no processo de referenciação, ou seja, é através do texto poético, por meio da citação de Solaz, que encontramos o elemento residual. Contudo, outros resíduos se sobressaltam no poema e são também facilmente encontrados. Nota-se, por exemplo, a presença de um eu-lírico masculino que se contrapõe ao eu-lírico feminino da epígrafe do poema, retirado de uma cantiga de Pedro Eanes Solaz intitulada “*Eu velida non dormia*”. Logo, compreende-se que há uma distinção entre o eu-lírico da cantiga que serve como epígrafe e o eu-lírico do próprio poema. Temos aí um eu-lírico masculino que vê a representatividade amorosa através de seu enlace com a sua amada ressaltada através do verso “*O amor apazigua o peito*”. Como se nesse último verso o leitor pudesse perceber que o contato entre o eu-lírico e sua amada é efetivado através de sua relação íntima.

Embora o eu-lírico demonstre submissão à sua amada, mostrando-se como um sujeito cativo às suas belezas e encantos, o que se percebe nos versos “Semente doce, cereja” e “Laranja, sóis e limões” (fazendo um jogo sinestésico entre o doce e o azedo), o mesmo eu-lírico comporta-se dentro das medidas trovadorescas, tendo em vista que não apresenta o nome da figura amada, assim como faziam os poetas trovadores, mesmo sem que apresente um *senhal*. Entretanto, há um certo erotismo que paira sobre o poema e que é climatizado através das metáforas utilizadas pelo poeta para velar essa sensualidade tão patente. É o que se nota quando o poeta assinala os versos “As flores dos teus mamilos/São luzes em teus dois seios”, dando destaque à percepção do elemento erótico na relação amorosa entre o eu-lírico e sua amada.

Todavia, afirmar que o poema “Cantiga de Amor”, embora tenha esse título tão sugestivo, é um poema trovadoresco incorreria num erro,

pois o poeta está distante do Trovadorismo em pelo menos sete séculos. Contudo, ao se deparar com a leitura do poema de Roberto Pontes, pode-se afirmar, de maneira arguta, que o leitor se encontra diante de um poema residual, cujas marcas estão nos resíduos ali presentes. Há de salientar, portanto, que nele remanescem resíduos deste período trovadoresco. E o que seriam, então a remanescência e o resíduo? Ora, por remanescência entende-se tudo aquilo que permanece de um tempo em outro posterior, não como algo estratificado e arcaico, mas como o que é vivo e forte o suficiente para ter sobrevivido e ser encaixado noutra contexto. A esse substrato encontrado na literatura deu-se o nome de *resíduo*. E é assim que a poesia de Roberto Pontes ganha ares de residual, pois os resíduos da poesia trovadoresca acabam por coabitar em sua poesia. Ou seja, temos um poema cuja mentalidade se aproxima da mesma mentalidade trovadoresca. Assim, entendemos mentalidade como modo de agir, pensar e sentir cristalizado de um tempo em outro, de uma cultura em outra, que é permeada por diversos imaginários. Estes, por sua vez, são o conjunto de imagens que um determinado grupo de certa época faz de si e de tudo existente à sua volta; ou seja, imaginário vem a ser o modo como um grupo social enxerga ou pensa o mundo em que vive; o modo como age e reage a algo, como sente (no sentido mais amplo da palavra sentir) e como percebe tudo aquilo que o afeta. Como destaca Hilário Franco Júnior (2003):

Todo imaginário é um sistema, não mera acumulação de suas imagens. (...) Apenas em conexão com outras, cumprindo seu papel de instituidoras de discursos, de sistemas semiológicos, é que as imagens – exteriorizadas sob forma verbal, plástica ou sonora – ganham sentido e, conscientemente ou não, expressam determinadas cosmovisões. (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 100).

Entretanto, o poema de Roberto Pontes vai além das noções dos elementos do Trovadorismo, pois a coita amorosa, ou seja, o sofrimento de amor, não está tão presente e isso se deve ao momento de relação entre o eu-lírico e a sua amada. Ora, o eu-lírico, afeito aos encantos de seu “objeto” amoroso, está em total sintonia com sua amada, podendo se render às

relações amorosas e eróticas facilmente perceptíveis pelo refrão que se repete em todas as estrofes: “*edoi lelia doura!*”. Como afirma Martins (2015):

Este poderia ser apenas um recurso melódico. Jogo sonoro à moda de trocadilhos. Uma cintilação ao modo de estribilho, neologismo na lógica trovadoresca. Poderia, se não fosse o significado de “e a noite roda” ou “a noite é longa”, sugerido pelos pesquisadores Brian Dutton (1964) e Firmino Crespo (1967) [...] O novo e possível significado aplicado ao refrão acentua e reforça o sentido do envolvimento amoroso do eu-poético no poema “*Cantiga de amor*”. (MARTINS, 2015).

Tal afirmativa reforça a ideia de que há uma insinuação e uma intensificação do erotismo presente na relação amorosa. Temos, portanto, um poema residual, cuja mentalidade está voltada para relação amorosa trovadoresca, mas essa relação, de maneira residual, se cristaliza e se intensifica através de um erotismo que indica a própria relação do amor entre eu-lírico e sua amada, ou seja, embora haja a mesura, para não ferir os sentimentos da amada, o eu-lírico se doa total e completamente a esta em sua relação amorosa enquanto “a noite é longa” para os dois.

Além de “*Cantiga de Amor*”, poema que abre o livro, outros poemas se destacam pelo seu teor amoroso e, também, dão destaque às relações íntimas, através da presença marcada do erotismo. Isso se aplica e é facilmente encontrado em uma série de poemas intitulada “4 Sonetos”, os quais o poeta dedica à sua amada, Beth. Os quatro sonetos que compõem essa série revelam, assim como a “*Cantiga de Amor*”, o tom amoroso, através da utilização de metáforas que aproximam os elementos bucólicos à natureza da sensualidade do corpo feminino, materializado na figura da mulher amada a quem o poeta dedica seus versos. Para a comprovação e ilustração desse trabalho, pretende-se analisar os dois primeiros sonetos dessa sessão.

Os poemas se apresentam na seguinte ordem:

4 SONETOS

Para Beth.

I

Cardume de sóis, eu sei,
E pássaros selvagens
É o que há entre os pêlos
Desse ventre em linha oblíqua.

Onde limões festejam
Primaveras incansáveis;
Onde o vinagre
Se mistura ao mel,

Sóis transformam cascas em incenso,
Pássaros fazem bálsamos com penas
E os pêlos são as pétalas humanas.

Frutos, flores e sementes
Rompem o frio de aguda madrugada.
É o triunfo do verão em pleno inverno.

Dividido em 14 versos dispostos em dois quartetos e dois tercetos, o primeiro soneto foge às regras de convenção poética, pois embora obedeça ao número de versos e sua divisão em estrofes, o poema não apresenta a mesma métrica entre os versos, tampouco há rima. O mesmo se aplica aos outros poemas presentes na série de sonetos do livro *Breve Guitarra Galega*

(2002). Todavia, seus versos ainda compõem um soneto, pois sua organização formal apresenta, de maneira residual, um novo formato para o tipo de verso já canonizado.

Para além do aspecto formal, o poema apresenta a temática amorosa e, atrelada a ela, dá destaque ao viés erótico, que se identifica por meio das metáforas aí presentes. Um exemplo claro disso são os versos “Onde o vinagre/Se mistura ao mel”, fazendo alusão aos líquidos e substâncias que se sobressaem do corpo humano na hora da relação amorosa.

A presença dos elementos da natureza nessa metaforização do corpo humano aproxima o soneto ponteano dos sonetos arcádicos, cujos elementos da natureza serviam como pano de fundo para o poeta bucólico. Todavia, aqui os elementos estão mais sobressaltados e se misturam no poema, assim como no período arcádico a natureza era determinante para a construção poética.

Ganha destaque o elemento erótico, que se faz presente através da materialização do corpo feminino, cujos traços são salientados na metaforização poética, como se percebe nos versos “É o que há entre os pelos/Desse ventre em linha oblíqua”. Dado traço se destaca através do processo de residualidade, destacado por meio da cristalização do elemento erótico resgatado de outros momentos da poesia, como se pode perceber na poesia árcaica, romântica e moderna.

Dessa maneira, compreendemos que:

Cristalizar não é o mesmo que fossilizar. O fóssil é matéria chegada ao estágio máximo de petrificação; o *resíduo literário*, de natureza cultural, é matéria dotada de vigor, aproveitável a qualquer momento pela força criativa, em razão da faculdade que lhe é inerente, de vir a ser nova obra. A melhor imagem para traduzir a força do *resíduo* a ser *cristalizado* é a brasa acesa e oculta sob cinzas, à qual basta um sopro para voltar a ser chama (PONTES, 2015, p. 113).

Os elementos da natureza que compõem o primeiro soneto dão ao poema um tom bucólico. Entretanto, tais elementos não servem apenas como pano de fundo. Aqui, o corpo feminino ganha traços de sensualidade,

como se a erotização se fizesse presente de maneira residual por meio da reunião de todos esses elementos da natureza na metaforização do corpo humano, como se nota nos seguintes versos: "Sóis transformam cascas em incenso,/Pássaros fazem bálsamos com penas/E os pêlos são as pétalas humanas. Dessa maneira, há o triunfo do gozo da relação amorosa que se concretiza por meio da ação dos elementos da natureza como metáfora do erotismo presente na lírica ponteana.

O segundo poema presente nessa sequência de sonetos também se inicia com a presença dos elementos da natureza, como se nota a seguir:

II

O barro, a terra, o jorro,
Conhecem o segredo de brotar.
Já o feno, o figo, o fogo,
Sabem da boca sempre o calor.

Em qualquer lugar um sonho vivo
É razão bastante para crer,
Do mesmo modo como eu te sigo,
Amor, na praia morna e livre,

Na chuva fina e fria,
Ao sol aceso, ao som plangente,
À luz e ao pó crepusculares;

Da mesma forma como sopra o vento,
Desliza o rio, corre a nuvem,
Me abismo em luz, me abismo em você.

Assim como o primeiro, este segundo soneto varia com relação a sua métrica, tendo também o verso livre, portanto, sem rima. Além disso, também traz o elemento da natureza, fazendo um paralelo com o sentimento amoroso.

Nota-se a exaltação da natureza, pois seus elementos estão em primeiro plano. É por meio dela que o eu-lírico age, se comparando à ação dos elementos que ele descreve, como ressaltam os seguintes versos:

O barro, a terra, o jorro,
Conhecem o segredo de brotar.

Já o feno, o figo, o fogo,
Sabem da boca sempre o calor.

[...]

Da mesma forma como sopra o vento,
Desliza o rio, corre a nuvem,

Aqui os elementos da natureza são os próprios agentes dos versos e o eu-lírico se compara a suas ações. Dessa maneira, pode-se compreender que o resíduo aí presente aponta para um ambiente campestre onde o *fugere urbem* (fuga da cidade) desemboca no elemento bucólico, campestre, no qual o corpo feminino é o próprio *locus amoenus* (lugar ameno), em que a paixão é consolidada, daí o elemento erótico, como se percebe no verso final do soneto, em que o eu-lírico se entrega totalmente à paixão, à relação amorosa: “Me abismo em luz, me abismo em você”. Compreende-se daí que o ato amoroso que se realiza no momento do encontro do eu-lírico com o corpo da amada é sinônimo de equilíbrio e paz interior, como bem pregavam os poetas árcades com relação à natureza. De maneira residual, o poema ponteano resgata esse resíduo árcade, mas a ele dá uma nova roupagem, pois o *locus amoenus* já não é a natureza, mas sim o próprio corpo feminino, no qual o eu-lírico se abisma.

Considerações finais

Por uma questão de ordem prática, ficou de fora a análise de alguns outros poemas presentes na obra analisada que também fazem parte dessa lírica amorosa. Entretanto, por meio dessa breve análise, acredita-se haver um resgate da poesia de Roberto Pontes, mostrando como os poemas presentes em *Breve Guitarra Galega* (2002) se colocam em relação à temática amorosa. Nota-se que essa lírica ponteana é crivada de elementos que remontam, de maneira residual, à outras mentalidades de outros momentos literários, como é o caso do Trovadorismo e do Arcadismo.

Entender a poesia ponteana como uma poesia residual e, por isso, viva é saber que os versos aqui analisados compõem uma obra cujo teor poético está voltado essencialmente para as questões residuais: a temática amorosa, o erotismo, as referências à cultura da Galiza, enfim, tudo isso se coaduna e se cristaliza na poesia de Roberto Pontes.

Portanto, compreende-se que os poemas aqui analisados à luz da Teoria da Residualidade apontam para determinados resíduos encontrados na obra ponteana e que constroem, de maneira residual, uma lírica amorosa, cuja principal característica é o erotismo residual.

Referências

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de poética**. São Paulo: Cultrix, 1976.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Ed. Positivo, 2008.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média – Nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. **O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre a Mentalidade e Imaginário**. In: Signum: Revista da ABREM – Associação Brasileira de Estudos Medievais, n. 5, 2003 (Homenagem a Jacques Le Goff).

LYRA, Pedro. **Conceito de poesia**. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **Sincretismo: A poesia da Geração de 60** (Introdução e antologia). Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. **Revista de Estudos Galegos**, vol. 3. PROEG: UERJ, 2002.

MARTINS, Elizabeth Dias. **“De rebeldia e de ternura em Breve guitarra galega”**. Palestra nas Jornadas das Letras Galegas 2015. Instituto de Letras da UERJ. Realização PROEG, 2015.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2008

PONTES, Roberto. **Breve Guitarra Galega**. In: *Revista de Estudos Galegos*, vol. 3. PROEG: UERJ, 2002.

_____. **Contracanto**. Fortaleza: SIN Edições, 1968.

_____. **Memória Corporal**. Rio de Janeiro: Ed. Antares, 1982

_____. **Verbo encarnado**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

_____.; MARTINS, Elizabeth (Orgs.) **Residualidade ao alcance de todos**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

_____. **Verbo encarnado**. 2ª ed. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014.

SILVA, Fernanda Maria Diniz da. **Mentalidade e Residualidade em Memória Corporal, de Roberto Pontes**. Fortaleza: PPGL/UFC, 2007. In <http://www.tese.ufc.br>.

_____. **Tradição e Modernidade na produção poética de Roberto Pontes**. Fortaleza: PPGL/UFC, 2017. In <http://www.tese.ufc.br>.

SOLAZ, Pedro Eanes. <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=838&pv=sim>

O EROTISMO EM *GUADALUPE*, DE DIMAS MACEDO

Fernanda Maria Diniz da Silva

Introdução

O objetivo deste trabalho é apresentar um estudo acerca do caráter erótico presente nos poemas que compõem o livro *Guadalupe*, publicado por Dimas Macedo em 2012. A obra é composta por 45 poemas distribuídos em três partes, a saber: 1) “Alfabeto”; 2) “Suíte” e 3) “Poemas e canções”. Neste trabalho, focalizaremos os poemas constantes na segunda parte da obra.

Para o desenvolvimento dessa proposta faremos uso das contribuições de estudiosos como: Octávio Paz, Georges Bataille e Lúcia Castello Branco.

A partir dos textos estudados, é possível verificar que a expressão artística dos poemas de Dimas Macedo, assim como a essência do erotismo, concretiza-se em função de um impulso em busca da totalidade do ser e da vitória sobre qualquer forma de repressão do corpo e da alma.

Sobre o autor

Dimas Macedo é professor, jornalista, jurista, ensaísta e crítico. Nasceu em Lavras da Mangabeira no dia 14 de setembro de 1956. É filho de Maria Eliete de Macedo e José Zito Macedo, poeta popular. Em sua cidade natal, estudou no Grupo Escolar Filgueiras Lima e no Colégio São Vicente Férrer. Já em Fortaleza foi aluno dos Colégios Joaquim Albano e João Hipólito de Azevedo e Sá.

Dimas é Bacharel pela Faculdade de Direito da Universidade de Fortaleza - UNIFOR (1981). Tem Mestrado em Direito pela Universidade Federal do Ceará - UFC (1987) e Livre-Docência em Direito Constitucional pela Universidade do Vale do Acaraú - UVA (2012). Foi Professor Adjunto da Universidade de Fortaleza no período de 1985-1990. É Procurador do Estado do Ceará desde 1988. É Professor Adjunto da Universidade Federal do Ceará desde 2012.

Dimas Macedo é membro da Academia Cearense de Letras (cadeira nº 11, Patrono: Barão de Studart) e da Academia de Ciências Sociais do Ceará. Publicou diversas obras, dentre as quais estão: *A Distância de Todas as Coisas* (1980, 2.a edição: 1987); *Lavoura úmida* (1990); *Lavrenses Ilustre* (1981, 2.a edição: 1986); *Notas para a História de Alto Santo* (1988); *Leitura e Conjuntura* (1984); *A Metáfora do Sol* (1989); *Ossos do Ofício* (1992); *Ensaio de Teoria do Direito* (1985); *O Discurso da Constituinte* (1987); *A Nova Política de Águas do Ceará* (1992), e *Formas e Sistemas de Governo* (1992), *A Brisa do Salgado* (2011), *Dona Fideralina Augusto: mito e realidade* (2017).

O conjunto da obra de Dimas Macedo revela um escritor cômico do seu fazer literário e do seu compromisso com a arte da palavra. Ao tratar, por exemplo, sobre a obra poética de Dimas Macedo, Hildeberto Barbosa Filho ressalta:

Dimas Macedo se revela um poeta plural, plural no terreno pantanoso do desejo, mas unitário e uniforme dentro da concepção estilística e das exigências técnicas e formais. Dimas Macedo é um poeta da palavra, mas da palavra de índole discursiva e de pesquisa metafórica, infenso, portanto, aos chamados lúdicos e metalúdicos de certas tendências experimentais em que tanto se comparam alguns poetas contemporâneos¹.

Assim, a produção do escritor permite a visualização de uma trajetória artística e intelectual consolidada no âmbito da Literatura Brasileira, configurando-se com uma das vozes mais significativas do contexto literário cearense da atualidade.

O erotismo em *Guadalupe*

Guadalupe é composto por três partes. A primeira parte, “Alfabeto”, é composta por 18 poemas intitulados com nomes de cidades de diferentes partes do mundo. A segunda parte, que recebe o nome de “Suíte”, é

1 A citação foi retirada do texto “Sintaxe do desejo”, escrito por Hildeberto Barbosa Filho. O material está disponível no site do Jornal de Poesia: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/hbarbosa8.html> (Acesso em 17 de junho de 2018).

composta por 16 poemas e a última parte, cujo título é “Poemas e Canções”, abarca 11 poemas.

Para o estudo do caráter erótico da obra, deteremos nossa atenção aos poemas da segunda parte do livro intitulada “Suíte”.

Antes de iniciarmos a análise dos poemas é interessante apresentar, ainda que brevemente, a história de Eros abordada por Platão, em *O Banquete*, uma vez que o erotismo é o foco deste estudo. Na obra, o filósofo grego descreve o nascimento de Eros, explicando alguns detalhes até mesmo no que se refere ao aspecto erótico. De acordo com Platão, quando Afrodite nasceu, os deuses prepararam um banquete para homenagear o nascimento da linda deusa, e entre eles estava Poros (o Expediente), filho de Métis. Depois de se banquetear, chegou Pênia (a Pobreza) para mendigar. Aconteceu que Poros, embriagado de néctar, entrou nos jardins de Zeus e, pesado como estava, adormeceu. Pênia, então, planejando ter um filho com Poros, dormiu com o deus e concebeu Eros. Por isso, Eros tornou-se seguidor de Afrodite, porque foi gerado durante as suas festas natalícias. Além disso, era, por essência, amante da beleza, porque Afrodite também era muito bonita. Eros, então, é filho de Pênia e Poros, por isso é também tem uma natureza pobre e não é, como normalmente se pensa, delicado e belo. É tão pobre quanto a sua mãe e, assim como seu pai, Eros está sempre à procura de seres dotados de belos corpos e almas. Tal busca é voraz e repleta de artimanhas. Eros lança mão de muitos artifícios para atingir seu alvo. Além disso, ele é um encantador forte e envolvente. É este último Eros desejante e complexo que constitui o cerne dos poemas que compõem a obra literária em análise.

Vale ressaltar ainda que em *Guadalupe* o poeta não explora a pornografia, palavra que se originou no grego “*pornographos*” e significa “escritos sobre prostitutas”. Desse modo, em seu sentido literal, o termo refere-se à descrição da vida e dos hábitos das prostitutas e seus clientes. A ideia de comércio já se encontra, pois, no vocábulo “*pornos*”, oriundo do verbo “*pernemi*”, que significa vender.

Lúcia Castello Branco (2004), em seu livro *O que é Erotismo*, afirma que a pornografia refere-se ao sexo explícito e o erotismo ao sexo implícito,

ou seja, para a autora a pornografia é uma maneira de tratar a sexualidade de maneira chula. Já o erotismo opõe-se à pornografia devido ao “teor nobre e grandioso” de sua essência.

Dessa maneira, nos poemas de Dimas Macedo não se constata a noção de exploração do indivíduo como produto ou mercadoria. Pelo contrário, o que se percebe é a busca do outro como forma de se tornar completo, o que é essencialmente um ato erótico. É válido lembrar que o termo “erótico” provém do grego *erotikós*, que se referia ao amor sensual e à poesia de amor.

No poema “Cordas”, por exemplo, verifica-se que o desejo amoroso se dá no âmbito da carne e do espírito:

Cordas

Meganeto de cordas,
cadência de desejos
com azimute,
perfume de teus lábios
em meus lábios
e essência do teu corpo
no meu sangue:
em chamas,
a tua alma afoita
e a minha alma em chamas.
(MACEDO, 2012, p. 31)

Observa-se que o erotismo está nos sentidos desvelados pelo corpo e pela alma. Cada palavra assume uma significação que se traduz em sentimento. O termo científico “azimute”, na astronomia, por exemplo, se refere, denotativamente, ao ângulo formado pelo plano vertical de um astro e o plano meridional do ponto de observação, conforme está explícito no Dicionário Caldas Aulete². No entanto, no caso do poema em análise,

² Dicionário online disponível no endereço: <http://www.aulete.com.br>

se relaciona ao ponto de ligação entre os amantes que se dá pela união da matéria com o espírito.

Vale salientar que o uso de termos científicos, recurso utilizado por Dimas, também foi bastante explorado na obra de Augusto dos Anjos. Em *Perfis do Norte* (1913), Santos Neto tratou da obra de Augusto dos Anjos, afirmando que esse, inspirado pelas “grandes ideias filosóficas”, foi um adepto da poesia científica, mas sem fazer didatismos (*apud* MAGALHÃES JR., 1977, p.192). Assim também se demonstra o caráter científico na obra de Dimas que, ao trazer o conhecimento da ciência, apresenta um vocabulário criativo que contribui com a maior expressividade dos versos que tratam sobre contextos amorosos diversos.

No poema “Gratidão”, por sua vez, percebe-se uma gradação de ações relacionadas ao enlace amoroso: “Vivi, amei, sofri”. Verifica-se também que o eu-lírico vive intensamente o momento: “a plenitude de tudo que senti”. Apreciemos os versos:

Gratidão

Vivi, amei, sofri
a plenitude de tudo que senti.
E não sei se mereci
o mundo que ganhei.
E por tua gratidão
eu me deixei levar,
e pela tua voz
eu me deixei ouvir,
e pelo teu amor
eu me deixei amar.

(MACEDO, 2012, p. 32)

No poema “Gratidão”, observa-se também certo caráter de vassalagem, o que nos remonta à poesia trovadoresca produzida em Portugal durante a Idade Média. O ser que ama se coloca diante da mulher amada

em uma posição de respeito e de gratidão por toda a grandiosidade de sentimento que lhe permitiu conhecer. Trata-se de um homem que se mostra a serviço da mulher amada e por ela é totalmente dominado.

No poema “Ondas”, o eu-lírico descreve o enlace amoroso a partir do detalhamento de cada parte do corpo da mulher amada:

Ondas

A vida vale, sobretudo, quando
o sêmen do amor germina em
[tua boca
ou quando as ondas do meu corpo
[boiam
nas dunas do teu corpo.

ou quando os deuses do prazer
[refrescam
o sal dos teus mamilos
ou quando a flor da tua língua
[plange
no céu da minha boca,

ou quando os deuses do prazer
[reclamam
a combustão do sol em nossos
[dedos.

(MACEDO, 2012, p. 33)

O mesmo poema também descreve de forma erótica a união do casal, desvencilhada de quaisquer razões pornográficas ou obscenas. Aqui se faz relevante mais uma vez a distinção entre pornografia e erotismo, já tratada anteriormente, Alexandrian, em *História da Literatura Erótica*, ressalta que devemos diferenciar o erótico do obsceno e considera a pornografia um:

erotismo sem lirismo, sem concepção de beleza”, o autor afirma: Considera-se que o erotismo é tudo que torna a carne desejável, tudo que mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa ela à sujeira, às doenças, às brincadeiras escatológicas e às palavras imundas (ALEXANDRIAN, 1983, p.8).

Nessa perspectiva, o eu-lírico segue descrevendo, pouco a pouco, o momento do ato sexual, ressaltando eroticamente a harmonia entre o casal.

No poema “Resina”, o fascínio pela beleza do ser amado reflete uma atitude de encantamento perante a vida. Vejamos os versos:

Resina

De mais a mais
me sinto fascinado
pelos botões de rosa
que brotam dos teus seios,
em meio à flor lilás
da tarde, onde respiro
o aroma sem fim de teus cabelos.
Ah, os teus pelos, os sais.
a flor ardente
a produzir resina nos meus olhos.
(MACEDO, 2012, p. 37)

Trata-se de mais um poema no qual o erotismo se faz presente. A imaginação conduz o ato erótico, pois através dela o sexo é transformado em cerimônia, em celebração; e a linguagem, em metáfora. Por isso, podemos afirmar estarem a poesia e o erotismo inter-relacionados. Sobre essa relação, Octavio Paz afirma:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traça material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação, por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação (2001, p. 49).

Em “Sextilha” o eu-lírico encontra na mulher desejada a fonte de vida e de morte. Observemos o poema:

Sextilha

Não posso mais beber
no porto de teus seios.
A minha carne é fraca
e tanto mais o vento.
Eu sei que vou morrer,
mas isto é muito pouco.
(MACEDO, 2012, p. 40)

O erotismo, segundo Bataille, se configura como uma experiência interior de toda pessoa. Faz parte da vida humana, pois somos seres desejantes, estamos sempre buscando o que nos falta, a continuidade. Além disso, para o estudioso “o erotismo é a aprovação da vida até na morte” (2013, p. 35). Dessa maneira, o caráter erótico é uma realidade humana que faz parte do mundo real e do mundo imaginado.

No que se refere à relação vida e morte; Eros e Tanatos, Lúcia Castello Branco acrescenta: “se voltarmos nossa atenção para a natureza, verificaremos que todo nascimento, todo impulso de vida (Eros) acarreta o desaparecimento de algo (um ser, uma situação, um sentimento), implica um impulso de morte (Tanatos)” (BRANCO, 1994. p. 30). À vista disso, a experiência amorosa vivida pelo eu-lírico é eternizada resgatando-se Eros para superar a mortalidade dos seres e das emoções.

Já no poema “Uivo”, a liberdade é a maior ambição do ser desejan- te:

Uivo

Assim como a neblina
que pousa nos teus olhos,
a liberdade do corpo me alucina,
e me fascina o mel da tua boca,
onde o silêncio se põe,
e o uivo do teu corpo
me deixa quase louco
e liberto para sempre.
(MACEDO, 2012, p. 43)

Como se sabe a tradição da civilização cristã ocidental objetiva alcançar a transcendência a partir da negação do corpo e da carne por meio do amortecimento do prazer. No entanto, nos versos de “Uivo” a transcendência é atingida pela liberdade proporcionada pela comunhão dos corpos que se dá livremente sem opressão e sem culpa.

De acordo com Filoteo Faros “o Eros não é algo que experimentamos exclusivamente diante de uma pessoa: é, ao contrário, uma atitude perante a vida” (1998, p. 38). Sendo assim, essa busca pela liberdade não é algo de interesse individual, pois se volta para uma busca de liberdade plena e universal para todos os seres humanos.

Em “Retrato”, o eu-lírico demonstra a sua admiração pela nudez da mulher desejada, revelando não apenas uma beleza física atraente mas, sobretudo a capacidade que tem o momento de contemplação amorosa tem de despertar no outro os sentimentos mais plenos de êxtase.

Retrato

Quando te vejo nua
eu me revelo.
Eu encastelo o sonho
no cabide.
Escrevo o meu poema
com os olhos.
E vejo o sol nascer
no teu umbigo.
(MACEDO, 2012, p. 37)

No poema citado, verifica-se ainda uma atitude metapoética que se realiza a partir da criação de poemas por meio da contemplação visual do objeto de desejo. No que se refere à metapoesia, Walty e Cury explicam:

O metapoema, ao falar de si mesmo, apresenta-se como um caleidoscópio infinito, em que suas muitas faces se deslocam no tempo e no espaço. Na obra de um mesmo poeta, pode haver diversas e díspares concepções de poesia. Isso ocorre porque na lata do poeta tudo cabe: o que se cria, o que se copia; o que se escreve, o que se lê [...] (WALTY; CURY, 1999, p. 95).

Dessa maneira, verifica-se que na produção de Dimas a metapoesia é colocada a serviço de um canto de libertação que associa poesia, linguagem e consciência artística.

O poema “Suíte” reforça a ideia de junção dos seres que nos lembra Platão, para quem o erotismo é definido como um impulso vital que ascende até à contemplação suprema dos corpos.

Suíte

Vejo os teus olhos
e deles me aproximo;
comprimo o ar no peito
e me expresso com o corpo.
Sinto um cheiro de orvalho
na concha de teus seios,
e me deixo cravejar de sonhos
fitando o teu umbigo.
(MACEDO, 2012, p. 37)

Nos versos de “Suíte”, assim como nos de “Resina”, poema anteriormente citado, as imagens sensoriais evocam diferentes sentidos, ocasionando diversas sensações. Desse modo, ao mesmo tempo em que revelam as emoções dos amantes, os versos também conduzem o leitor a pensar sobre elas. A visão, o paladar, o olfato, o tato e a audição são sentidos que dominam o comportamento dos amantes, provocando um intenso prazer amoroso. Os efeitos sinestésicos se fazem presentes constantemente nos poemas de Dimas Macedo, provocando no leitor uma maior aproximação com o ato amoroso descrito.

Ao longo da leitura da produção poética de Dimas Macedo, observa-se a presença da sexualidade, do erotismo e também do amor, três conceitos explorados por Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo*.

A sexualidade relaciona-se ao sexo em si, a fonte inicial de vida, tendo em vista que os seres vivos precisam do processo de reprodução para perpetuar a espécie. Segundo o autor mexicano, a “sexualidade abarca o reino animal e certas espécies do reino vegetal. O gênero humano divide

com os animais e com certas plantas a necessidade de se reproduzir pelo método do acoplamento, e não pelo mais simples meio da autodivisão” (PAZ, 1994. p.15). Já o erotismo e o amor são derivações do instinto sexual que modificam a sexualidade. O erotismo, uma prática exclusiva dos seres humanos, trabalha com o desejo e com a imaginação. O amor, por sua vez, é o território mais amplo do erotismo. Trata-se de uma inclinação passional por uma só pessoa, proporcionando o encontro de duas pessoas que se atraem mutuamente e alcançam a total sublimação do sentimento.

Dessa forma, nos poemas de Dimas Macedo, corpo, sexo e amor se fundem de tal modo que os sujeitos conseguem alcançar a sua plenitude e liberdade plena, conforme verificamos nos poemas comentados neste trabalho.

Considerações finais

O tema amoroso na poesia de Dimas Macedo não é algo etéreo e inatingível. O que se encontra em seus versos é a fusão entre amor e sexo, alma e corpo. É nessa união que o lirismo transcende o aspecto físico e alcança a completude do ser por meio da linguagem erótica.

No que se refere à linguagem, Barthes reforça que “eu me interesso pela linguagem porque ela me fere ou me seduz” (2004, p. 47). A linguagem é, assim, responsável pela reação do leitor. Seja pela sedução ou pelo ferimento, a linguagem provoca no outro mudanças e reflexões. Desse modo, a leitura dos poemas apresentados oportuniza a consciência acerca do envolvimento de corpos e de atitudes. Nessa perspectiva, a poesia em tom erótico proporciona uma mudança de comportamento perante a vida de forma mais livre e humana.

A poesia erótica de Dimas Macedo envolve, pois, os aspectos da vida humana, numa atitude de procura pela realização do ser. É nesse contexto que o erotismo se insere na produção do poeta cearense, enquanto energia capaz de conduzir o ser no processo de busca pela plenitude humana.

Referências

- ALEXANDRIAN. **História da Literatura Erótica**. São Paulo: Rocco, 1983.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987.
- CASTELLO, Lúcia Branco. **O que é Erotismo?** São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FAROS, Filoteo. **A natureza de Eros**. São Paulo: Paulus, 1998.
- KEFALÁS, Eliana. **Corpo a corpo com o texto na formação do leitor literário**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.
- MACEDO, Dimas. **Guadalupe**. Fortaleza: Imprece/Ed. Poetaria, 2012.
- MAGALHÃES JR. Raimundo. **Poesia e Vida de Augusto dos Anjos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- PAZ, Octávio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- SILVA, Fernanda Maria Diniz da. **Mentalidade e Residualidade em Memória Corporal, de Roberto Pontes**. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007. Disponível em <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3454>.
- WALTY, Ivete e CURY, Maria Zilda. **Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem**. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1999.

**ROBERTO PONTES E ELIZABETH DIAS MARTINS:
DA TEORIA DA RESIDUALIDADE LITERÁRIA E
CULTURAL AO O JOGO DE DUPLOS NA POESIA
DE SÁ-CARNEIRO (2012) E DO FRAGMENTO À
UNIDADE: A LIÇÃO DE GNOSE ALMADIANA (2013) –
DOIS ESTUDOS RESIDUAIS**

Francisco Wellington Rodrigues Lima

Roberto Pontes e Elizabeth Dias Martins: “da teoria que nos é comum” - uma biografia poética e residual.

Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros, nascido na cidade de Fortaleza, Ceará, no ano de 1944, é poeta por natureza, crítico e teórico literário, ensaísta, tradutor, sambista e compositor. É Membro da Cátedra Unesco, da Universidade das Nações Unidas e Coordenador do Grupo de Estudos de *Residualidade* Literária e Cultural. Integrou o Grupo SIN de Literatura, contribuindo assim, por volta dos anos de 1968, para o engrandecimento e inovação da literatura produzida no Estado do Ceará. Foi Orientador das Oficinas de Poesia da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, no período de 1995 a 1998. É Membro efetivo do PEN Clube do Brasil, no Rio de Janeiro, e representante do Brasil na Mesa Diretiva da Junta Mundial de Poesia em Defesa da Humanidade, sediada no Caribe. É Mestre em Literatura Brasileira (UFC) e Doutor em Literatura Portuguesa (PUC-RIO). Foi, com grande maestria, Professor de Literatura Brasileira, Portuguesa e Africanas de Língua Oficial Portuguesa na Universidade Federal do Ceará, na graduação e pós-graduação. Foi ainda fundador do Grupo Poesia Simplesmente, do Rio de Janeiro; fundador do Grupo Verso de Boca (do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará); Presidente do Instituto Afro-brasiluso de Pesquisa e Estudos Literários (IAPEL). Dentre a vasta produção literária, acadêmica e artística de Roberto Pontes, podemos citar as seguintes obras: *Poemas: Contracanto*. Fortaleza: SINedições, 1968; *Lições de Espaço*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1971; *Temporal*. In: revista O

Saco. Fortaleza, 1976; *Memória Corporal*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982; *Verbo Encarnado*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996; 2ª Ed., Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2014; *Breve Guitarra Galega*. In: revista Estudos Galegos. Niterói: EDUFF, 2002; *Hierba Buena/Erva Boa*. Fortaleza: Casa da Amizade Brasil/Cuba, 2007; *50 Poemas Escolhidos pelo Autor*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2010; 2ª Ed., Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2014; *Lições de Tempo*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2012; *Os Movimentos de Cronos*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2012. Ensaios: *Vanguarda Brasileira: Introdução e tese*. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1970; *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*. Rio de Janeiro/Fortaleza. Oficina do Autor/Edições UFC, 1999; *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro*. Fortaleza: Edições UFC, 2012. Edição eletrônica 2014. Discografia: “*Tanajura*”. Poema In: Um Canto em Cada Canto – 10 Anos. (UNICD, 3027). Unipress Comércio de Discos Ltda.–SP. 1997; “*Demiurgia*”. Poema gravado por Nicole Borger com o título “Sentidos” in Singrar Sailing Songs. (LMCD 0299). Videolar S.A.–Manaus. RM2 Comercial Ltda.–SP. 2005; Samba & Poesia (poemas na voz do autor) e canções por Glaypson Façanha, Washington Silva e Roberto Pontes. Fortaleza: Estúdio Vila, 2012. (Ver biografia completa do autor no seguinte site: https://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto_Pontes).

Elizabeth Dias Martins, nascida na cidade de Fortaleza, no Estado Ceará, no ano de 1960, é esposa do poeta Roberto Pontes. Além de crítica e ensaísta, é Professora de Literatura Portuguesa na graduação e pós-graduação da Universidade Federal do Ceará. É Mestre em Literatura Brasileira (UFC), Doutora em Literatura Portuguesa (PUC-RIO); fez os seus estudos de Pós-Doutoramento em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pela Universidade de Coimbra (2015). É Membro do Conselho Editorial da Revista *Estudos Portugueses* da Associação de Estudos Portugueses Jordão Emereciano (PE). Coordena, ao lado de Roberto Pontes, o Grupo de Estudos de *Residualidade* Literária e Cultural do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará – GERLIC; é Coordenadora Adjunta do Grupo Verso de Boca. É Membro GT de Estudos Medievais da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – ANPOLL; Sócia-Pesquisadora da Associação Brasileira de

Estudos Medievais – ABREM e da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa – ABRAPLIP. Desenvolve, atualmente, no PPGLTRAS/UFC, pesquisas em torno dos Estudos residuais comparados em literaturas de Língua Portuguesa e pesquisas que visam abordar a tradição e a inovação no cordel nordestino pelo viés da *Residualidade*. São Obras da Autora: *Rastros de Érato e Clío: seis canônicos portugueses* (2001); *Do Fragmento à Unidade: a Lição de Gnose Almadiana* (2013); PONTES, Roberto (Org.); MARTINS, Elizabeth Dias (Org.); CERQUEIRA, L. (Org.); NASCIMENTO, C. M. B. (Org.). *Residualidade e Intertemporalidade*. (2017). PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth. (Organizadores). *Residualidade ao Alcance de Todos* (2015); MARTINS, Elizabeth Dias; PONTES, Roberto (Org.); BARROS, P. E. L. (Org.) *Falas e Textos: escritos de Literatura Portuguesa* (2010); PONTES, Roberto (Org.); MARTINS, Elizabeth Dias (Org.). Anais [do] VII Encontro Internacional de Estudos Medievais (2009). Em 2017, concluiu com louvor a sua primeira orientação de Tese de Doutorado defendida por Fernanda Maria Diniz da Silva¹, Intitulada “Tradição e Modernidade na produção poética de Roberto Pontes”. Atualmente, orienta os seguintes pesquisadores no PPGLTRAS/UFC: Francisco Wellington Rodrigues Lima – “A Representação da Morte, do Julgamento e da Salvação no Teatro

1 A tese de doutoramento de Fernanda Maria Diniz da Silva tem por objetivo analisar a produção poética de Roberto Pontes a partir da sua relação com a tradição e a modernidade. Vale salientar que ele é um dos fundadores do Grupo SIN de Literatura, que em 2017 chega ao cinquentenário. A pesquisadora, ao longo da sua pesquisa, explorou toda a obra poética de Pontes, composta pelos seguintes livros: *Contracanto* (1968), *Lições de Espaço* (1971), *Temporal* (1976), *Memória Corporal* (1982), *Verbo Encarnado* (1996, 2014), *Breve Guitarra Galega* (2002), *Hierba Buena/Erva Boa* (2007), *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* (2010; 2014), *Lições de Tempo/ Lecciones de Tiempo* (2012) e *Os Movimentos de Cronos/ Los Movimientos de Cronos* (2012). Ao longo do trabalho de tese, Fernanda Diniz realizou um estudo aprofundado dos poemas do autor em questão, tendo como base a *Teoria da Residualidade* por ele sistematizada. Sobre a conclusão do seu trabalho investigativo, Fernanda Diniz afirma: “Roberto Pontes reconstruiu literariamente a poética característica da Antiguidade bíblica, do Trovadorismo e da canção épica, adequando a essência desses modos poéticos ao contexto espacial e temporal de sua época, os séculos XX e XXI. Além disso, verificou-se que a metapoética, a poesia social, a poesia insubmissa, a poesia experimental e a poesia filosófica fazem parte do escopo da produção literária do autor, que tem a virtude de se adequar à natureza da modernidade artística”. (SILVA, 2017, Tese de Doutorado PPGLTRAS/UFC).

Medieval Português de Gil Vicente e Seus Aspectos *Residuais* no Teatro Contemporâneo Brasileiro de Ariano Suassuna” (Tese de Doutorado em andamento); Mary Nascimento da Silva Leitão – “Construção de Identidade na Produção Literária *Residual* de Raquel Naveira” (Tese de Doutorado em andamento); Cássia Alves da Silva – “O Grotesco Feminino no Cordel de Metamorfose Contemporâneo: uma abordagem *residual*” (Tese de Doutorado em andamento); Iêda Carvalhedo Barbosa – “Os *Resíduos* Medievais do Grotesco em *Gabriela, Cravo e Canela, Tieta do Agreste e Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de Jorge Amado” (Tese de Doutorado em andamento); Jéssica Thais Loiola Soares – “Interdito e Transgressão na Poesia de Gilka Machado” (Tese de Doutorado em andamento); Francisca Yorrana da Silva – “As Manifestações do Demoníaco em *Lavoura Arcaica*” (Dissertação de Mestrado em andamento); Carlos Henrique Peixoto de Oliveira – “*Resíduos* do Romancero Medieval na Poesia de Onestaldo de Pennafort” (Dissertação de Mestrado em andamento); Daniel Pereira de Oliveira – “*Hierba Buena: Híbridação Cultural* como Processo Residual de Construção do Imaginário Latino-Americano na Poesia de Roberto Pontes” (Dissertação de Mestrado em andamento); Larissa Araújo de Almeida – “Os *Resíduos* Medievais Culturais e Literários nas Poesias de Patativa do Assaré” (Dissertação de Mestrado em andamento).

A Teoria da Residualidade Cultural e Literária: do Ceará para o Mundo

A *Teoria da Residualidade*, cunhada e sistematizada por Roberto Pontes, no Ceará, Brasil, nos permite, dentre outras coisas, descobrir e tecer relações de semelhanças e diferenças entre povos e culturas diferenciados e distanciados pelo tempo e pelo espaço, destacando, inclusive, elementos vivos que aproximam o hoje do ontem, permanecendo e atualizando conforme as circunstâncias da mentalidade e do imaginário humano. Os conceitos teóricos da *Residualidade*, segundo Pontes (2006), são trazidos de outras áreas do conhecimento, como a sociologia, a história e a antropologia. A partir dessa sistematização, o autor demonstra que os resíduos da cultura de um período temporal podem ser percebidos noutra época e numa sociedade diferente, sendo, portanto, o mesmo fenômeno observável na literatura, desde que este seja um produto da endoculturação.

Roberto Pontes empregou o termo *residualidade* inicialmente em sua dissertação de mestrado, atualmente publicada em livro, cujo título é *Poesia insubmissa afrobrasilusa* (1999), tendo por objetivo demonstrar a

presença de resquícios do passado que, ao longo do tempo, acumularam-se na mente humana e que são refletidos na cultura e na literatura de forma involuntária através de estruturas atualizadas².

Para Roberto Pontes, *resíduo* é “aquilo que remanesce de uma época para outra e tem força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura.” (PONTES, 2006). Bem sabemos que na cultura do povo do Nordeste do Brasil, por exemplo, é possível encontrarmos resquícios da época medieval ainda vivos na mentalidade do homem nordestino, pois para Pontes, o *resíduo* “não é um cadáver da cultura grega ou da cultura medieval que deve ser reanimado nem venerado num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto... não é isso... fica como material que tem vida” (PONTES, 2006).

A teoria literária elaborada por Roberto Pontes parte do pressuposto de que “na cultura e na Literatura nada é original, tudo é residual”. Assim sendo, entende-se por resíduo o compósito de *sedimentos mentais* que *remanescem* de uma cultura para outra. (PONTES, 2006). Sobre a transmissão de valores culturais de um povo para outro, através da literatura e do contato social, o autor diz o seguinte:

Ora, todos sabemos que a transmissão dos padrões culturais se dá através do contato entre povos no processo civilizatório. Assim, pois, com os primeiros portugueses aqui chegados com a missão de firmar o domínio do império luso nos trópicos americanos, não vieram em seus malotes volumes d’*Os Lusíadas* nem rimas de Luís Vaz de Camões, publicados em edições princeps apenas,

² Desde 2002, a *Teoria da Residualidade* é registrada junto à Pró-Reitoria de Pesquisa e de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará e ao Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq -, e sua propagação pelo universo da pesquisa ganha, a cada dia, mais espaço e notoriedade entre alunos e professores pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará e outras IES que reconhecem a importância da teoria no estudo da tradição cultural e literária de nosso País. A *Teoria da Residualidade* já proporcionou quatro teses concluídas de doutorado (duas na PUC-Rio, uma na UFAM e uma na UFC); 36 dissertações de mestrado defendidas no PPGL-UFC; uma tese de doutorado defendida em Portugal, na Universidade de Trás-os Montes, uma tese de doutorado em andamento na Universidade de Coimbra, cinco teses em andamento no PPGL-UFC, quatro dissertações em andamento também no PPGL-UFC. Oito Jornadas de *Residualidade* já foram realizadas pelo Grupo GERLIC na UFC, envolvendo, no seu formato, sessões de comunicações, conferências, mesas semi-plenárias e apresentações culturais, tendo ainda, a participação de pesquisadores/conferencistas do Brasil e de Portugal. Atualmente, além do GERLIC, existem dois grupos de pesquisa em plena atividade no Brasil: o GERAM-UVA; LETRAR-UFAM. (PONTES; MARTINS, 2015).

respectivamente, em 1572 e 1595. Na bagagem dos nautas, degredados, colonos, soldados e nobres aportados em nosso litoral, entretanto, se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península Ibérica nem os provenientes da Inglaterra, Alemanha e França, pelo menos aqueles homens trouxeram gravados na memória os que divulgaram pela reprodução oral das narrativas em verso. Assim, desde cedo, e à míngua de uma Idade Média que nos faltou, recebemos um repositório de composições mais do que representativo da Literatura oral de extração geográfica e histórica, cujas raízes estão postas na Europa ibérica do final da Idade Média, justamente quando ganhavam definição as línguas românicas. (PONTES, 1999).

Essa citação, que relata a bagagem cultural trazida pelos portugueses durante o processo de colonização do Brasil, nos remete ao *corpus* da *Teoria da Residualidade* e seus conceitos operacionais: *residualidade*³, *cristalização*⁴, *mentalidade*⁵ e *hibridismo cultural*⁶. Sobre o assunto, Roberto Pontes afirma o seguinte:

O conceito principal é o da *residualidade*; e se eu tivesse de fazer uma escolha por grau de importância, colocaria este conceito em primeiro lugar; em segundo a *cristalização*; em terceiro a *mentalidade*; em quarto o *hibridismo cultural*. Essas coisas podem ser investigadas

3 *Resíduo, Residual e Residualidade*: refere-se a certas *formações mentais* que persistem através de longas durações. É dotado de extremo vigor e não se confunde com o arcaico. É aquilo que *remanesce* de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura ou obra literária; não é material morto e, sim, material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. (PONTES, 2006).

4 A *cristalização* é a *sedimentação de resíduos* culturais de outras épocas em obras contemporâneas. Trata-se de um modo coletivo de compreender a *memória coletiva*, uma vez que é sempre resultante de um processo de modificações contínuas das condições materiais. (PONTES, 2006).

5 A *mentalidade* é um conjunto difuso de imagens a que se referem todos os membros de um mesmo grupo e está associada intrinsecamente ao *resíduo*. Trata-se de um campo investigativo delimitado pela ideia de longo tempo dos componentes da *École des Annales*. (PONTES, 2006).

6 O *hibridismo cultural* explica que as culturas não seguem caminhos isolados: elas se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam; apresenta sempre a ideia de algo resultante do cruzamento de culturas diferentes. Pode ser estudada pelo seu aspecto literário, artístico ou sociocultural. (PONTES, 2006).

tanto separadamente quanto em conjunto, porque uma implica na outra e ajuda a esclarecer ao mesmo tempo o objeto investigado. É o que em teoria chamamos *conceitos operativos*, ou *operacionais*, isto é, indispensáveis à operação do esclarecimento. (PONTES, 2006).

Dessa forma, podemos dizer, resumidamente, que a *Teoria da Residualidade Cultural e Literária* busca reconhecer as *mentalidades* nas várias épocas e estilos, além de procurar justificar a complexidade teórica aplicada por estudiosos acerca da estética literária de autores e obras, bem como ainda explicar a confusa questão que envolve autor, obra e período, ou seja, a periodologia literária.

Dando prosseguimento ao nosso estudo, vale a pena ressaltar que muitos autores como Massaud Moisés, Raymond Williams, Peter Burke, Georges Duby já dedicaram algumas linhas ao *aspecto residual* da Literatura, porém, nenhum deles se preocupou em sistematizar ou dedicar-se com maior profundidade ao termo *residualidade* cunhado por Roberto Pontes. Massaud Moisés (1977), por exemplo, reconheceu o *caráter residual* dentro da obra literária ao comparar a obra de Eugênio Sue e de Homero. Diz ele:

Que seria então resíduo das obras? Seria o que resta delas após a retirada das camadas que envelheceram ou morreram? Se o que fica é mínimo (Eugênio Sue), indubitavelmente se trata de uma obra de inferior categoria; se o que resta é considerável, estamos diante da obra-prima (Homero). Noutras palavras: a obra de Eugênio Sue não resiste a mais superficial crítica, porque tudo ali passou de moda e o núcleo assente carece de interesse. Ao contrário, a obra de Homero resiste sempre, e possivelmente assim permanecerá, à investida dos críticos. De modo mais específico: Eugênio Sue não nos diz mais nada, representa um mundo ultrapassado, enquanto a *Odisseia* contém respostas (ou situações) às perguntas que cada geração formula dum modo novo acerca dos problemas de sempre: Quem sou? Donde vim? Para onde vou? Essas respostas constituem o núcleo residual como se fosse um gigantesco núcleo de urânio a irradiar força. (...) Por isso, Eugênio Sue está esquecido, apesar de sua fama enquanto viveu,

e Homero permanece vivo, a despeito das oscilações de gosto. (MOISÉS, 1977, p. 320).

Massaud Moisés, assim como Roberto Pontes, embora o primeiro nunca tenha sistematizado o termo *resíduo* em seu *corpus* analítico, deixa claro que o *resíduo* nunca morre, pelo contrário, permanece vivo nas obras através do processo de recriação artística, qualificado por Pontes de *crystalização*, pois para este, “resíduo não é um cadáver...”. Ele remanesce “dotado de força viva e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma” (PONTES, 2006).

O autor da *Teoria da Residualidade Cultural e Literária* ainda nos chama a atenção para aquilo que seria *residual* e aquilo que seria *arcaico*. Para o pesquisador, o *arcaico* é algo fossilizado, presente e atuante apenas no passado, ao contrário do *resíduo*, que deve ser entendido como elemento vivo e que remanesce de uma cultura em outra. Essa distinção feita por Roberto Pontes, encontra suporte na distinção feita por Raymond Williams, na obra *Marxismo e Literatura*. Leiamos:

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente do “arcaico”, embora na prática seja difícil, com frequência, distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo ocasionalmente, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior. (WILLIAMS, 1979, p. 125).

No trecho acima, Raymond Williams, ao modo de Roberto Pontes, destaca a importância do *resíduo*. Se pegarmos novamente a citação de Massaud Moisés, podemos concluir que, Homero, poeta da Literatura Clássica Grega, trabalhou com diferentes *resíduos*, o que o torna um poeta sempre atual. Já Eugênio Sue representaria o *arcaico*, uma vez que este estaria apenas ligado ao passado, tornando-se ultrapassado. Sendo assim, o *residual* continua vivo no processo cultural; “torna-se um elemento efetivo do presente” (PONTES, 2006).

Para reforçar o conceito de *residualidade*, tomemos o de *mentalidade*, pois para Roberto Pontes, este é de extrema importância para o estudo e desenvolvimento da *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*. O conceito de *mentalidade*, que tem como principais teóricos Lucien Febvre (1938), Georges Duby (1961) e Robert Mandrou (1968), foi elaborado com maior profundidade na Nouvelle Histoire Française, que surgiu com a Escola dos Annales (1929-1989). Segundo esses pesquisadores, a *mentalidade* trata da forma de pensar de uma época. E na concepção de Roberto Pontes, claro que concordando com Febvre, Duby e Mandrou, “as especulações passaram a girar em torno de como viviam os homens num determinado período” e, portanto, a “*mentalidade* não pode ser dissociada do *resíduo*” (PONTES, 2006), pois é a partir dela que o homem pode reconstituir ou reconstruir, cultural e literariamente, uma nova sociedade, uma nova cultura, com uma espiritualidade daquilo que permaneceu vivo e atuante na mente do povo através do tempo.

Duby, ao traçar o conceito de *mentalidade* e de sociedade afirma que “por trás de todas as diferenças e nuances individuais fica uma espécie de resíduo psicológico estável, composto de julgamentos, conceitos e crenças a que aderem, no fundo, todos os indivíduos de uma mesma sociedade” (DUBY, 1992, p. 69). Dessa forma, mediante a coexistência de diversas *mentalidades* numa mesma época e num mesmo espírito, como afirma Roberto Pontes, em harmonia com Duby, esse conceito tornou-se um dos pontos fundamentais da *História das Mentalidades* e, por consequência, da história cultural e literária sistematizada por Pontes na *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*. Sobre a *mentalidade*, Pontes afirma:

A *mentalidade* tem a ver não só com aquilo que a pessoa de um determinado momento pensa. Mas um indivíduo e mais outro indivíduo e mais outro indivíduo, a soma de várias individualidades redundando numa *mentalidade coletiva*. E essa *mentalidade coletiva* se constrói (...) a *mentalidade* é um mecanismo psicológico, sua contextualização é histórica e cultural (...) não se transmite apenas de época para época. Também persiste, quer na forma de *resíduo*, quer na de *arcaísmo* (...) na *mentalidade*, vamos ter sempre uma tensão entre o *antigo* e o *novo*. É por isso que a nossa *Teoria da Residualidade* estuda as manifestações também a partir do ponto de vista da *mentalidade*. (PONTES, 2006).

Portanto, entendemos a *mentalidade* como uma “soma de várias individualidades” e que “persiste na forma de *resíduo*”, e vai se construindo de acordo com a história social e cultural de um povo através do tempo. Temos então de depreender a definição de *hibridismo cultural*, outro conceito de grande relevância na fundamentação teórica de Roberto Pontes acerca da *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*.

Oriundo da Sociologia, o conceito *hibridação cultural* surgiu para designar o inter-relacionamento de diferentes culturas. Esse termo é inicialmente utilizado por Pontes ao tratar das manifestações literárias de caráter *afrobrasílico*, conceito utilizado pelo autor que se originou da “compreensão de que a identidade nacional de cada povo se dá após uma transfusão de *resíduos culturais*” (PONTES, 2006), cuja principal característica é a junção de elementos históricos, linguísticos de nações de diferentes partes do mundo, como da África, da América e da Europa.

O termo *hibridação cultural* foi explorado também por Peter Burke. Segundo o autor, a *hibridação* é um processo que se dá entre contatos de civilizações, no tempo e no espaço, estabelecendo um conflito entre culturas, sociedades e indivíduos. No tocante ao *hibridismo cultural*, Burke afirma que “exemplos de hibridismo cultural podem ser encontrados em toda parte, não apenas em todo o globo como na maioria dos domínios da cultura – religiões sincréticas, filosofias ecléticas, línguas e culinárias mistas e estilos híbridos na arquitetura, na literatura ou na música”. (BURKE, 2006, p. 23).

Ainda para Peter Burke, o *hibridismo* é um termo ambíguo, escorregadio e, ao mesmo tempo, “literal metafórico, descritivo e explicativo” (BURKE, 2006, p. 23). Na concepção teórica de Roberto Pontes, conforme as pesquisas de Burke, a *hibridação cultural*, de modo geral, dá-se pela fusão de elementos culturais em que o tradicional e o moderno se unem, como sugere o mesmo ao utilizar o termo afrobrasílico, sendo esse, um dos pilares da *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*. Como lembra Pontes: “Não pode haver índice maior de concentração de *residualidade cultural* do que esse, pois, mescladas História, ficção e língua, no destino de três nações de partes distintas do mundo, África, América e Europa, dá-se ao longo do tempo a *hibridação cultural* alimentadora de uma nova Literatura, a *afrobrasílica*, (...) (PONTES, 2003, p. 367).

Sobre a *cristalização*, conceito também relevante para o *corpus* teórico, foi um termo cunhado por Guerreiro Ramos e manifesta-se, segundo o autor, pela sedimentação do popular, elemento responsável pela fixação da identidade nacional. Aqui, a *memória coletiva* é um fator de extrema importância, pois o pesquisador considera que a *memória coletiva*, junto a outros elementos culturais, emocionais e pessoais, complementa-se e reside na memória comum. Além de estudar a *cristalização* como um modo de tratar a *memória coletiva*, Roberto Pontes ainda aponta dois outros: o do *registro* (caracterizado pela preocupação em conservar a memória nacional) e o do *estereótipo* (representado pelo intelectual escolarizado).

Portanto, sendo a *cristalização* uma sedimentação popular responsável pela fixação da identidade nacional, podemos afirmar então que o *resíduo*, dotado de força viva, sofre refinamentos e transformações por meio da *cristalização* de formas. É o que podemos detectar, seguindo os passos investigativos de Roberto Pontes, nas obras de autores célebres da nossa Literatura que recriaram adequadamente a memória coletiva brasileira, vitalizando nossa cultura, como Cassiano Ricardo, *Martim Cererê* (1928); Mário de Andrade, *Macunaíma* (1928); Raul Bopp, *Cobra Norato* (1931); Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* (1956), Sosígenes Costa, *Irarana* (1959).

***O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro* (PONTES, Roberto. 2012)**

Mário de Sá- Carneiro (1890 – 1916), um dos grandes expoentes do Modernismo em Portugal, mola propulsora da revista *Orpheu*, foi-se embora muito cedo; aos 26 anos, matou-se. Contudo, Sá-Carneiro nos deixou um legado poético de relevante importância e qualidade artística. Diante da busca pela sua completude identitária, da sua fragmentação perante a velocidade do mundo moderno, da sua angústia, do seu viver fugaz relutante contra a realidade, Mário de Sá-Carneiro tentou revelar-se na ambiguidade de suas palavras; numa tormenta de ideias ávidas de suicídio, loucura, cegueira diante do real; “Numa ânsia de ter alguma coisa”, divagando “por mim mesmo a procurar, / desço-me todo, em vão, sem nada achar, / e minh’alma perdida não repousa! (...) Um cemitério falso em ossadas, / Noites de amor sem bocas esmagas - / Tudo outro espasmos que princípio ou fim...” (Mário de Sá-Carneiro).

E assim, entre encontros e desencontros com seu “eu”; entre loucura e sanidade; entre luz e escuridão; entre o sofrer e o viver; entre o “eu” e os outros; entre o viver e o morrer, entre o real e o ideal; entre o perder-se e o achar-se; entre o seu duplo e a sua unicidade de Mário de Sá-Carneiro, é que Roberto Pontes, de modo elegante e bem estruturado nas suas formulações filosóficas e literárias, vai tecendo, servindo-se também do viés da *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*, o livro *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*; obra que destaca, pela sua volúpia e maestria, não só a poeticidade subjetiva de Sá-Carneiro, mas a vida dispersa deste inquietante autor modernista e a sociedade que o assombrava e o desestruturava em meados do século XX, uma vez que “o real tem sempre razão”. (PONTES, Prefácio de Elizabeth Dias Martins, 2012, p. 12).

Dividido em quatro capítulos de leitura, Roberto Pontes nos coloca diante das tessituras que propuseram a subjetividade poética de Mário de Sá-Carneiro, possibilitando, dessa forma, uma leitura da fragmentação do eu, tanto do homem em geral, quanto do poeta da modernidade, tendo como recorte histórico o período que se dá a partir do Romantismo. Pontes (2012), logo no primeiro capítulo do livro, foca em três ângulos de análise de fragmentação na poesia de Sá-Carneiro: a interior, a textual e a estética,

permitindo aos leitores a formulação do “conceito de *residualidade estética complexa*” na obra do autor em questão e assim, compreender o universo poético de Sá-Carneiro, bem como o jogo de duplos executado pelo poeta ao longo da sua tão curta carreira artística/literária. Vale ressaltar ainda que Roberto Pontes desenvolveu o livro *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro* pautado na análise de 66 poemas produzidos entre os anos de 1909 e 1916, empreendendo, em seu minucioso estudo, a análise de “cada poema, cada estrofe, cada verso, até cada palavra, afim de aclarar a duplicidade ontológica inoculada pela natureza na subjetividade do infortunado autor lisboeta”. (PONTES, Prefácio de Elizabeth Dias Martins, 2005, p. 10-12).

No decorrer do livro, Roberto Pontes nos revela ainda, um Mário de Sá-Carneiro múltiplo de estéticas literárias, pois nele encontramos resíduos do clássico, do medieval (tradições ibéricas), do classicismo, do romantismo, do ultra-romantismo, do realismo, do teatro naturalista; um poeta simbolista, saudosista, modernista (paulismo, sensacionismo, interseccionismo); um nobre poeta que nos leva a uma discussão plena da condição humana por intermédio do seu lirismo; que suicidou-se devido “a uma irremediável divisão de personalidade que lhe era inerente, enquanto Fernando Pessoa livrou-se da fatalidade por meio da despersonalização heteronímica”. (PONTES, 2012, p. 75).

No capítulo intitulado “**Preliminares ao Jogo de Duplos Básicos**”, Roberto Pontes nos esclarece o conceito de Jogo de Duplos, evitando assim, qualquer outra ambiguidade que possa surgir diante de tal termo. De acordo com a concepção de Pontes (2012), o Jogo de Duplos é a estrutura visível daquilo que “num texto é dúplice ou dobrado”. (PONTES, 2012, p. 92). É decodificável. O Jogo de Duplos “é aquele que se revela nas palavras, nos tropos, nos arranjos sintáticos e semânticos inusitados do autor”. (PONTES, 2012, p. 92). Ainda dentro deste contexto, Pontes (2012), ressalta a questão do jogo de duplicidade que, “por detrás do lúdico, se encerra o fingimento do Ser que o exercita”, uma vez que “a quididade do dobrado é ser duas vezes, mesmo quando temos certeza de que todo duplo pressupõe um único (o real) e a ilusão (o ideal)...”. (PONTES, 2012, p. 92). Dessa

forma, Pontes (2012) expõe as bases da fragmentação do eu e das disjunções que fundamentam o jogo de duplos na obra do autor de *Dispersão*.

No capítulo seguinte, denominado de “**Duplo Básico**”, Pontes (2012), depois de discutir e exemplificar ao longo do capítulo anterior o jogo de duplos e o jogo de duplicidade, bem como as quatro vias do pensamento trágico de recusa do real encontradas na obra de Sá-Carneiro (o suicídio, a loucura, a cegueira voluntária e a percepção inútil), trata, de modo sublime, do duplo na literatura/estética do referido poeta, tendo como base uma das disjunções mais importante que aparece na obra de Sá-Carneiro: a polaridade eu/outro. Daí por diante, chegamos ao último capítulo da obra: “**O Poeta e seu Reflexo**”. Nele, Roberto Pontes recorre a autores como Sigmund Freud, Marcuse, Kristeva e Plotino para trabalhar em torno da lenda narcísica, confrontando assim, as possíveis coincidências entre a narrativa poética do Mito de Nérciso e os textos produzidos pelo disperso autor de *Dispersão*.

Diante do exposto, podemos perceber que a obra de Roberto Pontes, “*O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*”, não é um simples estudo que gira em torno da obra de um dos grandes nomes da revista Orpheu. Trata-se de um texto complexo, bem formulado, eloquente, residual, poético, analítico e perfeito dentro daquilo que o autor propusera: entender o poeta em discussão e sua produção lírica, tendo como base, o jogo de duplos, a poesia de Sá-Carneiro e a *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*; “uma tarefa infinita, porque nunca se pode completar, mas não se completa porque não há nada para se interpretar (...) tudo já é interpretação”. (PONTES, 2012, p. 93).

Do Fragmento à Unidade: a Lição de Gnose Almadiana

(MARTINS, Elizabeth Dias, 2013)

Elizabeth Dias Martins, nos presenteia com um livro extremamente exuberante, pomposo e *residual* sobre a vida e a obra de um dos maiores nomes da Literatura Portuguesa: Almada Negreiros. E, de modo elegante, filosófico, histórico e cultural, Elizabeth Dias Martins vai mergulhando na

gnose almadiana, percorrendo, nos mais variados contextos – do clássico ao moderno –, as entrelinhas da produção poética de um ser poético complexo, fragmentado e, ao mesmo tempo, uno, uma vez que este chega a sua plena completude na conjuntura de sua obra/vida que, diga-se de passagem, é ampla e múltipla. A autora objetiva, com sua investigação literária, demonstrar que a obra de José Sobral de Almada Negreiros (1893- 1970), “se traduz numa unidade final que revela um roteiro de gnose e de aprendizagem alternativo para a fragmentação interior dos indivíduos pressionados pelas bruscas alterações impostas pela sociedade moderna”. (MARTINS, 2013, p. 16).

Almada Negreiros, “artista de múltiplas linguagens”, foi ator, diretor, caricaturista, pintor, dramaturgo, poeta, romancista, contista, ensaísta; um homem de muitas ideias, de muitas formas de pensar e ver o mundo e a vida, de muitas percepções artísticas e literárias; talvez, o mais completo de todos aqueles que fizeram parte dos de Orpheu. Foi uma figura ímpar no panorama artístico e literário português do século XX; “um homem instigante, combativo, aguerrido na defesa de suas propostas, futurista confesso”. (MARTINS, 2013, p. 15). Aspirou, como afirma Elizabeth Dias Martins, “a variada experiência dos movimentos estéticos de seu tempo”, resultando assim num conhecimento que parte da sensibilidade do eu comum à sensibilidade de uma coletividade (MARTINS, 2013, p. 15). Sendo assim, mergulhar no universo diversificado de Almada Negreiros, é embrenhar-se num grau de completude peculiar que nos exige sensibilidade, vontade e conhecimento daquilo que poderíamos chamar de artista completo por natureza, uma vez que para o poeta a arte “não era fruto do simples improvisado, e sim resultado de muito estudo e experimento”. (MARTINS, 2013, p. 15).

O livro *Do Fragmento à Unidade: a Lição de Gnose Almadiana*, dividido em três partes centrais de pura discussão sobre Almada Negreiros, é, na verdade, uma grande lição que envolve filosofia, história, antropologia, literatura, *residualidade*, poesia e arte; trata-se de um livro que ressalta as peculiaridades que envolve o homem e a sua forma de pensar a sociedade moderna - final do século XIX e meados do século XX. Martins (2013), faz, notoriamente, um estudo sócio-histórico-cultural dos problemas que

afetavam o homem, em especial, no início do século passado; problemas estes que poderiam levá-lo a perda da identidade, à fragmentação de si e ao descentramento social/individual, provocando assim, uma angústia pela perda da noção do todo, pois, como bem ressalta a pesquisadora, a crise que se abatia principalmente sobre os intelectuais portugueses no início do século passado foi “contaminada pelo profundo pessimismo do homem” e sentido como “decadência da civilização”, um malefício advindo da Revolução Industrial e da “descrença nos métodos de abordagem do real através da Razão e dos pressupostos científicos e positivistas”. (MARTINS, 2013, p. 21).

No capítulo intitulado “**O Modernismo Português: Reflexo Literário da Crise do Homem Moderno**”, Martins (2013) percorre pelo Período Clássico, pela Idade Média, pela Renascença e pela Modernidade afim de discorrer sobre os antecedentes que afligiram o homem moderno e que provocou aquilo que poderíamos chamar de crise interior (ruptura, fragmentação, incompletude, existencialismo), uma vez que, conforme já apontava Protágoras: “o homem é a medida de todas as coisas” (MARTINS, 2013, p. 27). Contudo, frisa-se os tempos modernos, momento em que o homem, em pleno desenvolvimento social, em plena a fase complexa da Revolução Industrial e Tecnológica, perde-se diante da velocidade das coisas, da máquina e do tempo. Essa modernidade, como explica a autora, instaura no espírito humano o sentimento de angústia, a fragmentação e a perda de identidade. Dessa forma, conforme aponta Elizabeth Dias Martins, “o homem se vê ligado a um universo tão irrisório que a visão de mundo, a partir do lugar ocupado por ele, seria determinada por sua pequenez, jamais lhe permitindo a análise do todo”. (MARTINS, 20013, p. 53).

No capítulo seguinte, “**Intrasubjetividade e Intersubjetividade: as vias do conhecimento**”, Martins (2013) destaca o processo da Intrasubjetividade e o processo da Intersubjetividade, bem como a questão do eu poético, o outro e os outros na poesia almadiana e a alteridade ao tempo unitário, pois o tempo, como bem salientou Almada Negreiros “é feição do todo”. (MARTINS, 2013, p. 136). Segundo a autora, os processos de Intrasubjetividade e de Intersubjetividade “são vias de conhecimento ao

indivíduo a caminho da Autognose”. Entende-se por Autognose a procura do homem no estado de incerteza; não simplesmente no sentido de não saber e/ou de ignorar algo/alguma coisa, mas “de um concreto não saber a que se ater”; é a “busca pela unidade perdida”. (MARTINS, 2013, p. 63). Sendo assim, Elizabeth Dias Martins tenta compreender o homem almadiano e a sua necessidade de viver; a sua constituição histórica; a herança cultural e filosófica; a sua incompletude; o seu idealismo; a sua fugacidade; a sua fragmentação; o sentir o mundo; o estar no mundo; o eu, o outro e os outros; o ter, o não ter; o homem e a sua unidade. “ Viver é estar no mundo e conviver”. (MARTINS, 2013, p. 103). Ela ainda destaca a questão da autoidentidade, ou seja, da busca incessante do conhecimento de si, da realidade e da própria vida, fato extremamente indispensável ao homem moderno. Ressalta também a questão da memória e a preocupação com as raízes, com o princípio, uma vez que todos nós temos uma historicidade e uma herança cultural distante – substratos mentais/culturais que perpassam de geração para geração independente do tempo e do espaço. (MARTINS, 2013, p. 117). Diante dessa autoidentidade, a autora faz referência aos elementos *residuais* existentes na obra almadiana, tendo como base, as fontes do conhecimento oriundas do passado, presente e de um futuro em (des)construção, bem como da *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*.

No capítulo final intitulado “**O Tecido de Fragmentos é Igual à Unidade: uma leitura de Nome da guerra**”, Martins (2013), tendo como base de análise o romance almadiano *Nome de Guerra*, disserta sobre a representação do roteiro de gnose e aprendizagem no conjunto da obra do autor em questão, comprovando assim, que Antunes, personagem principal de *Nome de Guerra*, chega à gnose por meio de duas vias de interação humana: a intersubjetividade e a intrasubjetividade, uma vez que a personagem central do romance muda, no decorrer da narrativa, de um estado de espírito para outro, processando assim, uma necessidade de que precisava: “pôr ciência na minha vida” (Almada Negreiros). Diante do exposto, Martins (2013) consegue mostrar que Antunes atingiu, assim como Almada Negreiros, devido a questão da intersubjetividade e da intrasubjetividade humana, a consciência da sua unidade e a sua completude, podendo

considerar que “ $1 + 1 = 1$, a igualdade ideal de Almada Negreiros que, a seu pensar, deveria ser o objeto de todos os homens”. (MARTINS, 2013, p. 207).

Uma Breve Conclusão

Após a leitura do livro de Roberto Pontes (2012), *O Jogo de Duplos na Poesia de Mário de Sá-Carneiro*, e do Livro de Elizabeth Dias Martins (2013), *Do Fragmento à Unidade: a lição de gnose almadiana*, temos a sensação de chegarmos ao êxtase de uma completude poética e residual. O roteiro traçado por Pontes (2012), repleto de teorias ricas para elucidar a enigmática poesia de Sá-Carneiro, bem como o roteiro de gnose traçado por Martins (2013) para também desvendar, com muita habilidade, os enigmas do processo que envolve o autocentramento da obra poética de Almada Negreiros e da sua própria completude, resultam em dois adventos de conhecimentos indispensáveis para o leitor que deseja mergulhar nas vicissitudes e na poeticidade dos respectivos autores que polemizaram e marcaram a historicidade da cultura e da literatura portuguesa no início do século XX.

Referências

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Trad.: Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

BIOGRAFIA DE ROBERTO PONTES. https://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto_Pontes (Acessado em 01/06/2018).

DUBY, Georges. “Reflexão sobre a história das mentalidades e a arte”. In: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n.33, julho 1992, pp. 65-75.

MARTINS, Elizabeth Dias. *Do Fragmento à Unidade: a lição de gnose almadiana*. Fortaleza: EDUFC, 2013.

_____. Prefácio do Livro *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. 7 ed. revisada. São Paulo: Cultrix, 1977.

PONTES, Roberto. *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

_____. *Literatura insubmissa afrobrasilusa*, Rio de Janeiro/Fortaleza, Oficina do Autor, EDUFC, 1999.

_____. MARTINS, Elizabeth Dias. *Residualidade ao Alcance de Todos*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

_____. *Entrevista sobre a Teoria da Residualidade*, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

SILVA, Maria Fernanda Diniz da. **Tradição e Modernidade na Produção Poética de Roberto Pontes**. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidade, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, Ceará, Brasil, 2017.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

A SECA EM OS BRILHANTES DE RODOLFO TEÓFILO

Gildênia Moura de Araújo Almeida

Considerações iniciais

Em 2018, a obra **Os Brilhantes** de Rodolfo Teófilo completa 123 anos de sua 1ª edição, 1895. No romance o escritor “baiano por acidente” retrata a história de Jesuíno Brilhante, um vaqueiro exímio e valente que se transforma em um dos maiores cangaceiros do nordeste brasileiro.

Ao deparar com a morte, covardemente, de um parente, Jesuíno faz justiça “com as próprias mãos”. E assim inicia a vida no cangaço. Forma seu bando pelo sertão nordestino. Na paisagem da obra temos uma personagem marcante: a seca. E com ela a fome e suas mazelas. Neste estudo focalizaremos a temática da seca partindo do romance **Os Brilhantes**. Tema que o escritor Rodolfo Teófilo destaca na maioria de suas obras. Destacaremos o ano dos “três sete”, conhecido por ser o pior período da seca nordestina – 1877, 1878 e 1879. Dentre esse trio, o ano de 1878 foi o mais difícil para a população, vitimando muitas pessoas devido à seca, fome e varíola.

O artigo é constituído de pesquisa sobre o autor, obras, destacando **Os Brilhantes** para análise literária e social. Para aqueles que ainda não conhecem a história desse “cearense de coração” ou aos que têm conhecimento sobre sua produção literária e sanitarista, relatamos a seguir um pequeno histórico sobre Rodolfo Teófilo, esse amante das letras.

“Sou cearense porque quero”

RODOLFO Marcos **TEÓFILO** é filho do Dr. Marcos José Teófilo (médico) e de D. Antônia Josefina Sarmiento Teófilo. Nasceu em Salvador (BA), no dia 6 de maio de 1853, e faleceu em Fortaleza, no dia 2 de julho de 1932. Como no Ceará ainda não havia a Faculdade de Medicina e Dona Josefina estava com uma gravidez de risco, pois já sofrera um aborto, o Dr. Marcos Teófilo considerou que seria melhor viajar à Bahia para um parto mais seguro.

Rodolfo Teófilo defendeu tanto sua naturalidade cearense que permitiu no seu livro **A Seca de 1915** uma biografia que fazia menção ao seu nascimento ser no Ceará, publicada a 1ª vez no jornal *Tribuna*, de julho de 1917, do Rio de Janeiro e relatou “nasci baiano por acidente; mas de coração sou todo cearense, como nenhum será mais do que eu.” (SOMBRA, 1997, p.23). De fato, o autor de **Os Brilhantes** viveu até os últimos dias de sua vida no Ceará e nas terras alencarinas exerceu com êxito o trabalho de escritor, professor, sanitarista e farmacêutico.

Em 1862, aos nove anos de idade, Rodolfo Teófilo assistiu a chegada do cólera-morbo em sua residência. A ele coube a tarefa de cuidar dos dez enfermos (seu pai, sua tia-mãe, seus cinco irmãos, a irmã recém-nascida Maria, e dois criados). A pequena Maria não resistiu e veio a óbito. O pequeno Rodolfo providencia o enterro da irmã, pois fora o único da casa que não adoecera: tinha problemas de acidez no estômago e isso fez com que não pegasse a cólera, pois o ácido destruía a bactéria. Esta tragédia Rodolfo Teófilo narra em **Violação** (1ª edição de 1898), como uma denúncia social, pelo que ele viveu e presenciou.

Dois anos depois, o Dr. Marcos Teófilo não resistindo ao beribéri faleceu em Pacatuba, deixando a viúva com seis filhos. O tio e padrinho, José Antônio da Costa e Silva, responsabilizou-se pelos estudos de Rodolfo, matriculando-o no Ateneu Cearense. Na mesma escola estudaram Capistrano de Abreu, Paula Ney, Rocha Lima, Domingos Olímpio e João Lopes. Ao concluir o primeiro ano, os parentes consideraram que já era tempo do garoto ingressar no comércio, pois o tio não queria mais arcar com as despesas do jovem. O diretor do Ateneu, João de Araújo Costa, não aceitando esta decisão da família deixou Rodolfo estudar por mais dois anos, sem ônus algum para sua família. Em contrapartida, o rapaz ministrava aulas de reforço às turmas atrasadas. Apesar das dificuldades enfrentadas, Rodolfo Teófilo concluiu seus estudos e formou-se em Farmácia.

O autor de **A Fome** foi professor do Liceu do Ceará, lecionou Biologia, Ciências Naturais, Meteorologia, Mineralogia e Geografia. Como sempre foi um questionador e fiel às suas convicções ideológicas; em seus escritos, Rodolfo Teófilo denunciava o governo cearense, o descaso do órgão

público com o povo. Por sua sinceridade não foi compreendido e como resultado foi perseguido pela oligarquia Acióli, chegando a perder o cargo de professor do Liceu do Ceará. Teófilo fez parte de movimento abolicionista cearense, com participação na cidade de Pacatuba. Foi homenageado, nesse município, recebendo a comenda do Oficialato da Rosa (Ordem da Rosa) de Sua Majestade D. Pedro II.

Na tipografia d'O *Libertador*, Teófilo publicou **História da Seca do Ceará** (1883). Com as pesquisas realizadas para escrever a história da seca cearense, o escritor ficou com mais desprezo da política brasileira, descobriu que o problema da varíola na seca do Ceará era político e não de doenças. Era por causa do poder e da ganância dos seres humanos que a saúde pública estava tão mal administrada. Com a publicação da obra citada, Rodolfo Teófilo foi admitido na condição de sócio correspondente, em 1890, como membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Em 15 de novembro de 1886 foi fundado o Clube Literário. Um mês depois, Rodolfo Teófilo participou da agremiação e iniciou a escrever para o jornal *A Quinzena*, que divulgava o trabalho do clube. Além de livros históricos, escreveu tratados científicos, contudo, pretendia iniciar um romance. Em 1890 publica **A Fome**.

Participou da segunda fase da Padaria Espiritual. Inicialmente a Padaria tinha um espírito de pilhéria, depois, na segunda fase, ficou menos boêmia e tomando um ar de seriedade. O autor que mais teve produção literária na Padaria Espiritual nesta fase foi Rodolfo Teófilo. Sobre a agremiação Sânzio de Azevedo diz (1996, p. 65): “Foram seus Padeiros-mores Jovino Guedes (de 1892 a 1894), José Carlos Júnior (de 1894 a 1896) e Rodolfo Teófilo (de 1896 a 1898)”. Com a morte de alguns companheiros, mudanças de outros, a Padaria Espiritual foi ficando desfalcada e aos poucos ia definhando até chegar a sua última sessão, dia 20 de dezembro de 1898. Também Rodolfo Teófilo participou do Centro Literário no qual atuou desde 27 de setembro de 1894 até o final de 1904, ou início de 1905.

Rodolfo Teófilo se dedicou mais aos trabalhos de sanitarista do que literato. Em 1900, outra seca toma conta do Ceará. Mais uma vez a varíola chega aterrorizando as pessoas, principalmente no mês de agosto. E o

governo, como sempre, passando o período da seca, engavetava todos os projetos que seriam para solucionar ou amenizar os problemas da emigração dos retirantes. Não havia no Estado um vacinogênico e a linfa vacínica que era enviada do Rio de Janeiro raramente tinha bons resultados, pois ela perdia o efeito por causa da viagem e do clima quente do Ceará. O sanitarista Teófilo escreveu para o amigo Garcia Redondo, em São Paulo, solicitando que enviasse doses de material para preparar a vacina em solo cearense, apesar de ninguém acreditar que daria certo, devido ao clima do Ceará. Ao receber o material, Rodolfo Teófilo foi realizar a inoculação. Após três dias, pústulas apareceram na pele dos bezerros, dois dias a mais, então as feridas estariam prontas para colheita. Vacinou alguns voluntários e em poucos dias, nos braços dos vacinados apareceram algumas pústulas que logo murcharam. O antídoto estava feito, Rodolfo conseguiu fabricar em Fortaleza a vacina contra a varíola.

Ele vacinava a população gratuitamente em sua residência, na rua Visconde de Cauhybe, atual Av. da Universidade, todo dia às 16h. Em quatro meses de trabalho, Rodolfo Teófilo conseguiu vacinar mais de 1.200 pessoas. O ano de 1901 seria concluído com 3.585 pessoas vacinadas por Rodolfo Teófilo, sozinho, sem apoio dos órgãos públicos. Em 1902 o sanitarista fechou as estatísticas com 1.940 pessoas vacinadas na capital cearense. Em 1904, não se deu nenhum caso de varíola em Fortaleza.

Assim, o governo do Ceará enviou à Assembleia Estadual uma mensagem com notas de satisfação e louvor ao trabalho realizado pelo farmacêutico Rodolfo Marcos Teófilo pelos serviços prestados, gratuitamente, ao povo cearense em relação à vacinação contra a epidemia da varíola; a administração estadual pôs como obrigatório o uso da vacina no Ceará; e por tudo que o sanitarista realizou em prol da população, o governo federal outorgou a Rodolfo Teófilo o título de *Varão Benemérito da Pátria* (ALMEIDA, 2012, p.59).

Obras

Romance: *A Fome* (1890); *Os Brilhantes* (1895); *Maria Rita* (1897); *Violação* (novela – 1898); *O Paroara* (1899); *Reino de Kiato* (1922)

Poesia: **Lira Rústica** (1913); **Telésias** (1913); **Ocaso** (1997 – publicação póstuma – Edições da Casa do Ceará – Brasília)

História: **História da Seca do Ceará – de 1817 a 1880** (1883); **Secas do Ceará – segunda metade do século XIX** (1901); **Seca de 1915** (1919); **Seca de 1919** (1922); **Libertação do Ceará** (1914); **Sedição de Juazeiro** (1922)

Conto: **O Cundururu** (1910)

Ciência: **Monografia da Mucunã** (1888); **Ciências Naturais em Contos** (1889); **Curso Elementar de História Natural** (1889); **Botânica Elementar** (1890)

Crônica ou Memorialismo: **Violência** (1905); **Memórias de um engrossador** (1912); **Cenas e Tipos** (1919); **O Caixeiro** (1927); **Coberta de Tacos** (1931)

Polêmica: **Os meus zoilos** (1924)

Relatório de lutas filantrópicas: **Variola e Vacinação no Ceará** (1904 e 1910)

Sobre Rodolfo Teófilo é necessário que se conheça mais a respeito dessa personalidade que contribuiu bastante para a intelectualidade cearense, não só como sanitarista na Terra da Luz, mas também como um escritor que denunciou fatos ocorridos neste Estado por mero descaso dos órgãos públicos. Nas obras, tanto literárias como de estudos, podemos encontrar na produção escrita do autor de **Os Brilhantes** um estudo histórico e social da província cearense.

Os Brilhantes

Os Brilhantes (1895) obra que marca o segundo romance de Rodolfo Teófilo, o primeiro é **A Fome**, esse considerado a introdutor do movimento literário Realismo-Naturalismo no Ceará. Apesar do enredo romântico, marca do Romantismo, em **A Fome** há características que dão evidências da obra fazer parte das ideias realistas e naturalistas de Gustave Flaubert e Émile Zola.¹

¹ Ver **A Fome: um romance do Naturalismo?** (bibliografia).

Rodolfo Teófilo em **A Fome** (1979) faz uso da ficção para denunciar o descaso das autoridades governamentais em relação ao problema da seca cearense:

As vítimas da seca sofriam atrocemente, quando uma nova época veio abrir mais uma página no livro de seus infortúnios. A população adventícia da Fortaleza se elevava a cento e quarenta mil almas!

[...]

Foi em dias de agosto, desse mês fatal para os supersticiosos que se ouviu o primeiro grito de alarma. A varíola viera do sul, pela estrada que liga o Aracati à Fortaleza. Deu-se o ataque. Caíram feridos ao primeiro encontro, às dezenas, depois, às centenas, depois aos milhares; enfim, onde estava um organismo não preservado pela vacina, chegava a peste (p. 155-156).

O estilo de denúncia Rodolfo Teófilo expõe em suas obras, a citar também em **Os Brilhantes**, principalmente a partir do Capítulo XXVIII, que trata da seca e do mau uso do dinheiro público nas ações de sobrevivência dos retirantes famintos. Na obra, o autor denuncia que:

Os poderes públicos não descuravam das necessidades dos acoçados pela seca, mas sem resultados satisfatórios. Levantava-se para embaraçar-lhes o serviço da distribuição dos socorros a política de localidade, com os seus ódios e exigências. Em breve apareceram os apaniguados dos chefes de partido que foram arvorados em comissários de governo.

A gana desses fingidos patriotas, que só visavam o interesse pessoal, não tardou a se manifestar. Côncios da impunidade, cometiam os mais escandalosos estelionatos, defraudavam o Estado em prejuízo das populações famintas. Esse bando de comissários ladrões invadiu todo o território assolado pela seca; produto obrigado dos tempos de calamidade, devia aparecer e influir malfelicamente sobre os destinos do povo, que sofria sem forças para reagir (TEÓFILO, 2017, p.228-229).

Em sua pesquisa, Ferreira Neto (2006, p. 109-110) informa sobre essas comissões de ajuda aos retirantes:

O papel que as comissões de socorros tiveram durante todo o período da seca de 1877-79 é um dos temas mais polêmicos e complexos. A ação dos comissários contribuiu para que a situação do sertanejo fosse conhecida pelas autoridades provinciais e imperiais e, dessa forma, se estabelecesse uma estratégia de proteção e amparo aos desvalidos? Ou a proliferação das comissões serviu apenas para estimular o enriquecimento de alguns indivíduos ou a supremacia política de alguns grupos sobre os demais?

A nomeação dos comissários de socorros seria feita de acordo com o sistema político que dominava a vida cearense da segunda metade do século XIX caracterizado na disseminação de partidos sem programas específicos, pela extrema dependência aos chefes familiares, pelo nepotismo e pelo deliberado isolamento dos que se comportavam como opositores.

Vemos assim, o oportunismo de algumas autoridades públicas em usar os recursos públicos para benefício próprio: desvio de dinheiro, apadrinhamento, nepotismo, transvio de produtos que seriam para ajudar os desabrigados e retirantes sendo usados como troca de poder e de moeda. Em suas histórias ficcionais Rodolfo Teófilo expôs ao leitor muitas verdades, a história real por meio da escrita literária.

Em **Os Brilhantes** o enredo se passa no interior da Paraíba. Na terra dos Brilhantes, nos sertões do Nordeste, Jesuíno tem suas andanças como cangaceiro em defesa do sertanejo. Com o tema do banditismo, Rodolfo Teófilo dá ao herói Jesuíno Brilhante uma característica de o “protetor dos fracos e oprimidos”:

[...] Jesuíno não deixava de tirar uma parcela desse tempo e empregá-la em beneficiar os desgraçados, socorrer os oprimidos. Constituiu-se juiz e juiz absoluto naquelas cercanias. A justiça que administrava, era tão reta que em breve foi grande a sua fama. Só tomava

conhecimento dos crimes praticados contra a honra e a propriedade. E aí daquele que os tendo cometido, não os reparasse com o casamento ou a restituição. Para os que se negavam só havia uma pena – a morte (TEÓFILO, 2017, p. 203).

Os Brilhantes é uma obra com a mesma temática de **O Cabeleira**, de Franklin Távora. Sânzio de Azevedo (2013, p. 31) nos informa que:

Assim como nos estereótipos do Romantismo, Franklin Távora, no romance *O Cabeleira* (1876), buscava explicar, pelo mau exemplo do pai, a tendência para o crime em José Gomes, cangaceiro extraído da crônica pernambucana do século XVIII, Rodolfo Teófilo, em pleno Realismo-Naturalismo, procurou as taras hereditárias (tão caras à escola de Zola, como temos tentado demonstrar), misturados à sede de vingança, a origem dos assassinatos perpetrados por Jesuíno Brilhante, o mais famoso de todos os cangaceiros do Rio Grande do Norte no século XIX. O bandido agia em sua Província, o Rio Grande do Norte, com incursões pela Paraíba, mas nunca no Ceará, como já se tem dito.

A narrativa de **Os Brilhantes** é em torno de Jesuíno Soares, depois passa a ser chamado de Jesuíno Brilhante em homenagem ao tio. Jesuíno era vaqueiro, afeiçoado a vida do campo. Casou-se cedo, aos dezoito anos, com uma prima. Teve três louras meninas, tinha uma vida pacata com sua família. Porém, um desequilíbrio nas qualidades psíquicas de Brilhante veio alterar a placidez do seu lar. Jesuíno viajava com seu parente Francisco Botelho, autoridade policial de Patu e sobre este foi disparado um tiro de bacamarte cuja bala despedaçou-lhe o crânio, matando-o imediatamente. Jesuíno conheceu o assassino, era Francisco Calangro, porém não teve coragem de persegui-lo, ficou imóvel. Pouco a pouco Jesuíno foi tendo consciência do ocorrido e uma mudança radical havia se operado nele. Seguindo a linha da escola naturalista (a genética foi mais forte), Jesuíno portador da necrose do homicídio, herdada de um de seus ascendentes maternos, tio Cazuzinha, que até então estava latente e despertou nele a vontade de matar depois que assistiu ao assassinato de seu parente. Aflorou no Brilhante

o instinto genético de vingar a morte do primo querido. E assim, Jesuíno entra para o mundo do banditismo, iniciado pelo impulso da vingança:

[...]

- O diabo do cabra Francisco Calangro matou à falsa-fé o Chico Botelho, mas eu jurei com o sangue do morto vingá-lo – disse Jesuíno com tanta fereza no semblante, que seu pai desviou a vista, evitando a catadura.

[...]

- Hei de vingá-lo, minha mãe; com o sangue dele jurei acabar com a raça dos Calangros. (TEÓFILO, 2017, p.80)

Brilhantes e Calangros se transformam em maiores inimigos. O enredo se passa no sertão nordestino, cujo foco é a peleja entre essas duas famílias, a cada morte uma vingança, até chegar ao destino final, que traído por um dos seus companheiros, Jesuíno é assassinado pelo bacamarte do Cobra-Verde.

Uma análise que pretendemos realizar partindo da obra **Os Brilhantes** é sobre a questão da seca, personagem protagonista e antagonista, causadora da fome e toda desgraça que ela pode trazer aos seres vivos: humanos, fauna e flora.

A Seca

A história de **Os Brilhantes** se trata de um romance sertanejo ou regional, o espaço é a natureza. Porém, o espaço nessa obra de Rodolfo Teófilo não é de um local agradável, o ambiente é seco e miserável. Em mais de quatrocentas páginas do romance o leitor encontrará personagens, ações, tempo e espaço definidos, diálogos elaborados com talento e drama bem organizado.

Em relação à personagem Seca temos uma descrição detalhada na obra realizada por Rodolfo Teófilo. Os anos de estiagem foram descritos minuciosamente pelo autor. O denominado popularmente de “Seca dos

Três Sete” que faz referência ao numeral “7” está presente em 1877, 1878 e 1879, considerado o período de maior destruição da seca no nordeste brasileiro, além da fome, a epidemia da varíola.

Rodolfo Teófilo no capítulo XXVIII inicia a apresentação da protagonista/antagonista Seca:

Era uma calamidade que Jesuíno nunca vira, porém crescera ouvindo dela contar as cenas mais horrorosas.

Era a seca, que chegava acompanhada de seu cortejo de misérias e tribulações.

Os campos enegreciam com as folhas, que o sol crestava e o vento atirava ao chão.

[...]

A calamidade se estendia em uma área de centenas de léguas. Os sertões do Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará, Pernambuco torciam-se flagelados pela seca, que dizimava largamente homens e rebanhos.

Estava declarada a seca de 1877, reproduzia-se fatalmente o terrível cenário, a tremenda crise, que no século passado havia avassalado os ânimos de quase toda a população do norte² do Brasil.

[...]

O flagelo continuava sem esperança de termo próximo.

A fome, a sede e a peste³, como consequência dizimavam os gados de um modo assombroso (TEÓFILO, 2017, p.206-208).

2 Na época o nordeste era chamado de norte, pela questão do Brasil ser dividido em Norte e Sul. Acima da linha do Equador: norte, abaixo: sul. Observação nossa.

3 A peste é a epidemia da varíola. Não é a peste negra que assolou a Europa. Observação nossa.

O que restava para a população tão faminta era a mucunã, mas até essa tem o seu perigo. Um tubérculo que pode ser um veneno:

Jesuíno contemplou o quadro e não proferiu palavra. Acontecia àquela família o mesmo que se dava com as populações desvalidas dos outros lugares flagelados pela seca. Alimentavam-se de mucunã e, em consequência dessa alimentação venenosa, desenvolviam-se moléstias que dizimavam de um modo assombroso os habitantes dos sertões (Idem, p. 210-211).

O Brillhante, do recinto de sua fortificação, havia assistido à invasão dos retirantes e testemunhado a luta desesperada que tinham sustentado para não morrerem de fome, até que a mucunã os invalidou, os inaniu, curtindo-lhes o estômago e os intestinos, com sua fécula taninosa (Ibidem, p. 222).

O ano de 1877 seria só o início, o pior estava por vir. O famigerado 1878, o pior do trio da seca. Cicinato Ferreira Neto (2006, p. 138) nos informa que a emigração dos primeiros meses de 1878 não parara de aumentar, de novembro de 1877 a março de 1878, o número de retirantes chegando à capital somava 80 mil pessoas e Aracati mais de 50 mil pessoas. Fora os 80 mil que já estavam em Maranguape, Pacatuba, Baturité, Acaraú e Granja. Todo o Ceará constava com mais de 220 mil retirantes. Mas ainda o pior estaria prestes a acontecer. No final de novembro de 1878, Fortaleza tinha 27.518 famílias, num total de 114.404 pessoas. E dessas, 30 mil estavam alistadas nos serviços das comissões (idem, p. 140). Porém, o dia mais terrível seria o famigerado 10 de dezembro de 1878, conhecido por “O dia dos mil mortos”, em que a epidemia da varíola matou várias pessoas. Em

setembro, começou a proliferar, de forma rápida e incontrolável, a epidemia da varíola. Em outubro, o número de mortos por varíola em Fortaleza era de 481. Em novembro, a cifra alcançava o número de 9.844 e, em dezembro, o assombroso número de 14.491 vítimas fatais. O dia 10 de dezembro ficou marcado como o das “mil mortes”: precisamente 1.004 pessoas faleceram. Os cadáveres de mais de duzentas pessoas não chegaram

nem mesmo a ser sepultados (FERREIRA NETO, 2006, p. 145).

Ele (o ano de 1878) principiou com a fome e terminou com a peste. A febre biliosa, o beribéri, a anasarca, a disenteria, a varíola haviam superlotado os cemitérios. Na cidade de Fortaleza, em doze meses, sepultaram-se nos cemitérios de S. João Batista e no de Lagoa Funda, 56.791 pessoas mortandade espantosa para uma população de 124 mil almas (SOMBRA, 1997, p. 39).

Além do característico apelido de “pele de lixa”, a varíola era conhecida pelos retirantes por nomes diferentes, dependendo da forma com que ela se manifestava. Uma das mais temidas era a “bexiga de canudo”, a que abria pústulas cilíndricas de até 20 centímetros de comprimento e dois centímetros de diâmetro na pele dos enfermos. Mas, a espécie mais terrível era mesmo a de caráter hemorrágico, que na maioria dos casos matava em poucas horas (LIRA NETO, 2001, p. 94).

Desse modo, nas obras literárias de Rodolfo Teófilo, tanto n’**A Fome** como também n’**Os Brilhantes**, temos marcas, registros de fatos reais em relação a este episódio tão cruel no ano de 1878, vitimando fatalmente milhares de pessoas.

Encerrando o fatídico 1878, tem-se a esperança com o novo ano. 1879 vinha com expectativa, pois a população não suportaria uma repetição de 78. O milagre estava para acontecer. Caía sobre a terra uma pesada chuva que durou umas quinze horas. A floresta a cada chuva aparecia o seu verde. Era

admirável o luxo que a vegetação ostentava. O solo estava completamente verde. Os musgos e os líquens atapejavam as rochas, vestiam o troco das árvores, cresciam por toda a parte. A terra descansada e farta de húmus oferecia às plantas um manancial inesgotável de seiva. Os vegetais se desenvolviam com tanto viço e rapidez, que, se os fitando, parecia vê-los crescer. Os gomos apareciam na epiderme das hastes, inchavam e, depois de um período muito curto de incubação, se desfaziam em

folhas. [...] O murmúrio das águas correntes e o zumbir dos insetos, que a seca havia calado por tanto tempo, se ouviam por toda a parte. Já o monótono canto da cigarra respondia à gargalhada nervosa da mãe-da-lua (TEÓFILO, 2017, p. 287).

Enfim, 1879 vai surgindo oferecendo à população a confiança de uma nova vida. A protagonista/antagonista Seca aos poucos passa a ideia de ser uma personagem secundária, e em alguns meses deixaria de existir. Todos tinham a esperança que saíssem de cena: tristeza, fome, doença, epidemia, sofrimento, dores e lamúria. Porém, em **A Fome**, Rodolfo Teófilo informa que 1879 inicia dando esperanças, mas, fora ilusão, seria mais um ano de seca:

Todos se julgavam salvos, quando a estação, que começara com probabilidades de ser regular, transformou-se. As chuvas escassearam de todo! O dia 19 de março, o dia fatal, trouxe-lhes o desengano cruel. O equinócio de março acabou de desiludi-los! A limpidez do espaço não toldou uma nuvem de chuva! Quanta esperança malograda! Quanta desilusão! Mais um ano de provações e dores nas choupanas do governo, a comer o pão da esmola que degrada e avilta! E os infelizes do alto sertão, que sustentaram com todo o denodo uma luta tremenda de dois anos, que será deles?! Quanto não lhes custará ver reduzido a nada o derradeiro esforço de sua energia! (TEÓFILO, 1979, p.167)

A seca ainda era a personagem principal, uma protagonista com característica antagônica. Com uma atuante ação que precisava ser devastada do palco da vida. E assim continuou sua ação em 1879, porém sem as mazelas da varíola. Rodolfo Teófilo (1979, p. 170) informa ao leitor que a epidemia da varíola havia se extinguido, fecharam vários lazaretos, ficando abertos apenas dois. E aos poucos a população foi reorganizando a vida, com a esperança de um bom inverno no ano vindouro.

Considerações finais

Na obra **Os Brilhantes**, temos uma personagem, num sentido figurado, tão forte quanto os protagonista/antagonista, Jesuíno Brilhante e Francisco Galangro, a Seca. Personagem metafórico que influencia na vida dos demais personagens nas obras de Rodolfo Teófilo.

Por meio da história ficcional e real de Jesuíno Brilhante temos um estudo sobre um problema climático, social, político e econômico na região do Nordeste brasileiro.

Apresentamos a saga de Jesuíno Brilhante dentro do universo da Seca, do pior período, a saga dos “Anos dos Três Sete” – 1877, 1878 e 1879. Com a tragédia no ano de 78. 1878 – ano da maior Seca, de fome, de todo tipo de mazelas – da social à saúde. O “Dia dos Mil Mortos” ficou marcado na história do Ceará.

Neste estudo, partindo de uma criação literária, tivemos uma análise de um contexto social, político e econômico da província cearense no século XIX. As fragilidades de uma população à mercê de um descaso de administração pública. Desvios de verbas, apadrinhamento político e incompetência gestora com as políticas públicas. Rodolfo Teófilo, o *Varão Benemérito da Pátria*, por meio de suas obras literárias denuncia o descaso da administração pública com a população.

Na maioria das obras de Rodolfo Teófilo, a citar os romances **A Fome** e **Os Brilhantes**, há como personagem importante para o enredo da narrativa a Seca. Essa faz uma transformação na vida de todos os personagens: protagonista, antagonista e secundário.

Em relação ao escritor baiano de nascimento e cearense de coração, Rodolfo Teófilo, é fundamental que se tenha mais pesquisas sobre o trabalho que ele desenvolveu, tanto na área das humanas como na saúde. Em suas obras temos um estudo histórico social, político e econômico da Terra da Luz, como a citar, a obra **Os Brilhantes**. Podemos afirmar que Rodolfo Teófilo é o grande narrador da história das secas no Ceará.

Referências

ALMEIDA, Gildênia Moura de Araújo. **A fome: um romance do naturalismo?** 2007. 107f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

_____. **A fome: um romance do naturalismo?** São Paulo: Editora Delicatta, 2012.

AZEVEDO, Sânzio de. **Rodolfo Teófilo e a saga de Jesuíno Brillhante.** Fortaleza: Gráfica LCR, 2013.

_____. **Dez ensaios de literatura cearense.** Fortaleza: Edições UFC – Coleção Alagadiço Novo, 1985.

_____. **Literatura cearense.** Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.

BARREIRA, Dolor. **História da literatura cearense: 1º tomo.** Fortaleza: Editora Instituto do Ceará Limitada, 1948.

FERREIRA NETO, Cicinato. **A tragédia dos mil mortos: a seca de 1877-79 no Ceará.** Fortaleza: Premium, 2006.

LIRA NETO, **O poder e a peste: a vida de Rodolfo Teófilo.** 2ª ed. Fortaleza: Edições Fundação Demócrito Rocha, 2001.

SILVA, Benedito. **Rodolfo Teófilo.** Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2003.

SOMBRA, Waldy. **Rodolpho Theophilo: o varão benemérito da pátria – vida e obra.** Fortaleza: Prefeitura Municipal de Maracanaú, 1997.

TEÓFILO, Rodolfo. **Os Brillhantes.** 5ª ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2017.

_____. **História da Seca do Ceará (1877 a 1880).** Fortaleza: Tipografia do Libertador, 1883.

_____. **Secas do Ceará.** Fortaleza: Tipografia Moderna, 1901.

_____. **A Fome; Violação.** Rio de Janeiro: J. Olympio/ Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.

A REPRESENTAÇÃO FEMININA NAS “FIGURAÇÕES” DE PEDRO LYRA: ENTRE O EMPODERAMENTO E O RETROCESSO

Jéssica Thais Loiola Soares

Introdução

Pedro Lyra foi um poeta cearense integrante da Geração SIN de Literatura, a qual, na década de 60, imprimiu nova perspectiva às letras do Ceará, contando também com poetas como Roberto Pontes e Horácio Dídimo. A obra poética de Pedro Lyra é dividida entre as temáticas política, amorosa e existencial. Neste artigo, analisaremos a vertente amorosa de sua poesia, contemplada no livro **Desafio: uma poética do amor**. Entretanto, com base em alguns poemas dessa obra, pretendemos demonstrar que o ato erótico feminino é representado por Pedro Lyra como um ato político de empoderamento, apesar de manter certas expressões que denotam um insistente olhar machista sobre a mulher.

O livro **Desafio: uma poética do amor** é dividido em sete partes, a saber: “Constatação”, “Confissão”, “Clivagem”, “Lavragem”, “Figurações”, “Cumprimento” e “Confirmação”, em que cada uma aborda um aspecto diverso do relacionamento amoroso. Neste trabalho, pautar-nos-emos na quinta parte, intitulada “Figurações”, em que o eu lírico “questiona a situação da mulher e o estágio problemático das relações amorosas depois da revolução sexual”, conforme expresso na orelha do livro. Nosso objetivo é comprovar que o eu lírico das “Figurações” defende a liberação feminina, mas ainda apresenta indícios de um modo de pensar ainda envolto pelo machismo predominante na sociedade brasileira. Assim, pretendemos demonstrar, por meio da análise dos poemas das “Figurações”, que a ideologia do livro se mantém entre o empoderamento feminino e o modo de pensar retrógrado do machismo.

Erotismo e emancipação sexual feminina

O erotismo é inerente ao ser humano. É o que o diferencia dos animais no que se refere ao ato sexual, porque “é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens.” (PAZ, 1994, p. 16) Nesse contexto, se nos detivermos na Idade Média, verificamos que a Igreja Católica desse período ditava as normas que os cristãos deveriam seguir em todos os aspectos de suas vidas, o que incluía a rotina sexual dos fiéis. A virgindade era exaltada e a mulher casada não podia sentir prazer, de maneira que a única finalidade do ato sexual era a procriação. O sexo tinha que ser um sacrifício. O corpo feminino era envolto em mistério, execrado, temido e, ao mesmo tempo, desejado. Para contrabalançar essa realidade, uma vez que todo extremismo precisa de uma válvula de escape, a Idade Média foi também o período de institucionalização da prostituição e dos prostíbulos, pois essa era a única forma de manter a castidade das virgens e das mulheres casadas. Também a literatura da época transgrediu as normas do clero medieval, como podemos constatar nas **Correspondências** de Abelardo e Heloísa, nas **Cartas** de Sórora Mariana Alcoforado, nas trovas e cantigas populares e nos *fabliaux*. Desde tempos remotos, então, percebemos a proibição do prazer carnal, sobretudo o feminino. Esse imaginário difundido pela Igreja medieval em torno do sexo, do corpo, da mulher e do erotismo perpetuou-se residualmente ao longo dos séculos e dos lugares, sendo o prazer feminino por muito tempo encarado como algo proibido.

No Brasil, até o início do século XX não se sabia de mulheres que, na literatura, revelassem o desejo erótico feminino e defendessem seu direito de senti-lo e concretizá-lo. Ao contrário, o prazer feminino era geralmente retratado sob a ótica masculina, colocando a mulher como fonte inesgotável de usufruto do homem ou como uma idealizada virgem inacessível, mas dificilmente de uma forma real, atribuindo também prazer à figura feminina. A visão do homem acerca do prazer feminino, então, durante a história da literatura, não foi igualitária, não foi uma equiparação do desejo e do papel de ambos, mas sim posicionando a figura feminina acima ou abaixo de si – como objeto de prazer ou num altar como musa idolatrada ou como objeto para o prazer masculino.

Todavia, nos poemas que compõem as “Figurações” do livro **Desafio**, de Pedro Lyra, observamos uma tentativa de equiparação do prazer sexual e das atitudes de ambos os sexos quanto ao erotismo, numa incipiente luta pelo empoderamento feminino, embora haja ainda, nos mesmos poemas, resquícios do modo de pensar da cultura machista ainda tão em voga à época de escrita do livro – e, infelizmente, ainda atualmente.

Assim, nossa pesquisa traz uma discussão de gênero deveras importante, pois aborda a questão da libertação feminina, tão em pauta nos últimos anos. Na sociedade ainda misógina em que vivemos, não podemos deixar de falar da abordagem inovadora que o poeta Pedro Lyra adota nos poemas mencionados, abrindo espaço para uma luta pela emancipação feminina. Conforme Angélica Soares, no livro **A paixão emancipatória: vozes femininas da libertação do erotismo na poesia brasileira**:

No exercício erótico de sobreposição da transgressão à proibição, a mulher vem investindo fortemente, na busca de constituição de sua identidade. [...] Assim, a ruptura com o modelo dominante (da superioridade do masculino), ao se dar no espaço da experiência erótica (no direito ao prazer e não na obrigação de procriar), dá-se também no espaço social (na ação da mulher, enquanto construtora da sociedade). (SOARES, 1999, p. 102)

Os estudos literários não podem ficar fora dessa discussão, uma vez que a literatura tem uma relação direta com a sociedade em que se insere, afinal, conforme Antonio Candido, a literatura “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 1995, p. 243).

Nos poemas de Pedro Lyra veremos, nesse ínterim, a mulher como personagem ativa no ato sexual, e não como objeto para usufruto masculino. Mesmo sendo uma obra escrita por um homem, existe a luta pela emancipação sexual feminina, o que constitui um ato político e libertário.

As “Figurações”

O primeiro poema da seção que estamos abordando, “Soneto de constatação – IV”, faz uma apresentação do tema a ser tratado nessa parte do

livro, revelando a angústia da realização erótica impossível, da forma como foi preconizada por Georges Bataille (2014), segundo o qual o ato erótico une dois seres incompletos e descontínuos, que, na união sexual, simulam uma continuidade e completude que são perdidas ao final do ato, trazendo de volta aos amantes o sentimento de angústia próprio da imperfeição humana. Consoante Bataille (2014, p. 39), “Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida.” Além disso, Bataille defende que o ato erótico funciona como uma transgressão seguida de angústia:

os interditos não são impostos de fora. Isso nos aparece na angústia, no momento em que *transgredimos* o interdito, sobretudo no momento suspenso em que ele ainda atua, e em que, não obstante, cedemos à impulsão a que ele se opunha. Se observamos o interdito, se lhe somos submissos, deixamos de ter consciência dele. Mas experimentamos, no momento da transgressão, a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado. (BATAILLE, 2014, p. 62 *grifo do autor*)

O sexo é visto, então, por Bataille (2014), como um ato transgressor, que desobedece aos interditos sociais, isto é, às proibições culturalmente impostas, sobretudo à mulher, conforme expusemos no tópico anterior. Esse ato é causador de nostalgia e angústia, em virtude de uma completude – continuidade – impossível de ser mantida além do momento apoteótico e efêmero do sexo. É o que observamos no primeiro poema das “Figurações”, quando o poeta diz:

Ela carrega o excesso até no sono./Ele busca livrar-se em todo gesto./E então/quando se cruzam/pressionados/ele a tenta deter/– mais a sufoca,/ela o tenta suprir/mais o naufraga/e nunca foi como ambos desejaram./ Por causa desses duplos exageros/é que o amor nos oscila entre os extremos:/’tá no barro ou na nuvem/– não num lar,/num Éden ou num Hades/– não na Terra.

No poema acima, observamos que os dois amantes tentam possuir um ao outro, porém não conseguem jamais atingir plenamente seus anseios, e, por estes, sentem-se sufocados e “naufragados” em sua expectativa

frustrada. Por isso, o amor está sempre oscilando, nunca num ponto fixo, completo e certo. Pelo mesmo motivo, o amor oscila entre o paraíso e o inferno, não encontrando de forma alguma um ponto de equilíbrio. Essa descrição denota uma angústia própria do ato erótico, conforme preconizada por Georges Bataille (2014).

Nos demais poemas das “Figurações”, verificamos que a mulher é representada de três formas quanto ao erotismo, a saber: como objeto sexual; como detentora do poder; e como personagem em luta pela igualdade de gêneros. Dessa forma, deparamo-nos com um eu lírico que defende a liberação feminina, mas que ainda apresenta resquícios da cultura machista dominante. Analisaremos agora alguns poemas que exemplificam cada uma das três figurações da mulher mencionadas.

Inicialmente, leiamos o poema “Soneto da fêmea – I”, que revela uma mulher pronta para o usufruto do prazer masculino:

Massa de carne/pronta/pro banquete/da farsa antropofágica,/da guerra/que chamamos de amor./Solta/passível/ela dança na nuvem/provocando/o gesto decisivo do carrasco/que forja e teme/que deseja e tolhe/mas tem que permitir:/contrita,/esponja/em forma humana,/ela ressuma/e ainda/se perfuma/se adorna/se camufla/(isto é: se tempera)/e/preparada/se deixa devorar/feita uma fruta./Arena ensanguentada/após o jogo/ela queda/– invadida e ressentida,/ e ele prossegue/– isento e triunfante. (LYRA, 2002, p. 208)

O poema transcrito fala de uma mulher metaforicamente posta na mesa para o banquete do homem. Em certo momento, ela reconhece seu poder e o usa para provocar o desejo masculino. No entanto, logo ela se resigna, se entrega à submissão sexual, “se deixa devorar”, se permite ser “invadida” a ponto de ficar “ensanguentada”, perdendo o “jogo” para aquele que sai triunfante. Notamos, assim, uma tentativa incipiente e frustrada de ascensão feminina.

No poema que se segue, “Soneto da fêmea – IV”, veremos mais um exemplo da figuração da mulher como objeto sexual na seção que estamos abordando do livro **Desafio**, de Pedro Lyra. Leiamos:

Quando tenta fugir ao sofrimento/de ter que dar/ sem ter/ou sem querer/e/ao invés de esperar/assume a busca/aí ela mais sofre/e sem consolo/pois está dando a chance da cobrança./Aberta pra acolher/com todo enlevo/e descartada após/sem nem um elo/ela só se confirma nesse lapso./Se é isso a sua função e o seu destino/o que se pode opor a esses estigmas?/Modular a função/- não é humana./Descartar o destino/- não é justo./ E reinventar os dois/em nova forma/para se confirmar/na mesma esfera. (LYRA, 2002, p. 211)

Observamos no “Soneto da fêmea – IV” que o destino da mulher reside no “sofrimento/de ter que dar/sem ter”, o que denota um ente que existe em função do prazer de outro, sem ter a possibilidade de escolha e decisão, pois sua “função” seria unicamente servir ao homem. Mesmo quando ela tenta fugir de sua sina, o sofrimento a persegue.

Por conseguinte, encontramos também nas “Figurações” a representação da mulher como detentora do poder de sedução e consequente dominação sobre o homem. Tal supremacia feminina pode ser observada no “Soneto da fêmea – VII”, que aborda o erotismo como um jogo amoroso em que é a mulher quem dita as regras:

Cuidado/meu amigo/mais cuidado./Não exponhas teu ser às suas flechas:/a mulher/ fonte e abismo/barro e nuvem/é uma serva/- quando desejante;/uma tirana/- quando desejada./ Ora pausa/ora flana/indecidida./ Quer se doar:/ por tática/ se nega;/quer se negar:/por ímpeto/se doa./E se abandona /sem nenhum recato;/e te abandona/sem nenhuma remorso./Não quer ser objeto/mas se enfeita;/luta por ser sujeito/mas se entrega./ Nem anjo é mais suave/quando ama;/nem fera é mais cruel/depois de amar. (LYRA, 2002, p. 214)

Nesse poema, deparamo-nos com uma mulher que pode ser serva ou tirana, dependendo de seus desejos. O “Soneto da fêmea – VII” figura claramente uma mulher indecisa entre as duas extremidades: de um lado, a entrega subserviente ao ser amado, qual serva e objeto; de outro, a luta pelo domínio de si mesma, qual tirana e sujeito. Esse poema demonstra a dubiedade segundo a qual a personagem feminina é representada nas “Figurações” do **Desafio** de Pedro Lyra.

O poderio da mulher também pode ser notado no “Soneto da fêmea – VIII”, em que ela, agora decidida, rompe com o amante e passa a rejeitá-lo fortemente, intensificando sua repulsa à medida que a insistência dele aumenta, conforme lemos a seguir:

Não insistas./Após a ruptura/o amante é odiento:/à proporção/em que ontem te cercava/sem resguardo/agora te rejeita/sem remorso./O convívio/que evocas nessa angústia/é fonte,/mas pra ti;/pra ela,/estorvo:/o empenho que ela punha/em preservar-te/ora põe em banir-te/alheia ao fosso/em que te precipita/– e te despreza/com o mesmo afinco com que te afagava./E nada mais ferino que a repulsa/vertida de um afeto./Não insistas:/pois/quanto mais te ofertas/mais recusa/e/quanto mais recusa/mais detesta. (LYRA, 2002, p. 215)

Nesse ponto das “Figurações”, a mulher adquire sua autonomia e é representada como um ser empoderado, posto que dona de si mesma. A partir desse momento do livro, observamos uma mulher que sabe de sua força, de seus poderes de sedução e conseqüente dominação, e “está certa por usá-lo” (LYRA, 2002, p. 217). Qual “doce isca” e “doce corrente”, seduz o amante com seus encantos para prendê-lo e ganhar o jogo, como uma sereia ou feiticeira fatal (LYRA, 2002, p. 217).

Já vimos até aqui que, nas “Figurações”, a mulher é representada, primeiramente, como objeto sexual e, em seguida, como detentora do poder. Ademais, nos poemas em questão a mulher é figurada como personagem em luta pelo empoderamento feminino. Por exemplo, temos no “Soneto da fêmea – XI” a reviravolta da mulher, pois nele está o “auge da volúpia” e da conseqüente emancipação sexual feminina (LYRA, 2002, p. 218):

Vai,/solta./É tua primeira provação/e em tudo explode uma primeira vez./É o auge da volúpia/em descoberta/contra o marasmo/do repetitivo./E após/mais uma./Agora já sem drama:/depois de ultrapassada essa barreira/não há outra barreira a ultrapassar./(Não se deve abafar o que na mente/arde como desejo/e que a vontade/transforma em fato/pela decisão.)/Então vai/então solta/queima as horas/e/– solta –/vai com aqueles/vai

com todos/eletriza teu sonho em mil orgasmos,/com todos vai./Mas renuncia ao uno. (LYRA, 2002, p. 218)

Nos versos ora transcritos a mulher ultrapassa todas as barreiras que lhe restavam e para de abafar os desejos que ardem dentro de si, soltando-se e libertando-se finalmente das amarras sociais.

No entanto, os poemas “Soneto da fêmea – XIV” e “Soneto da fêmea – XV” retratam a igualdade sexual adquirida pela mulher de um ponto de vista levemente negativo, pois são mostrados os supostos ônus de tal conquista:

Na luta por mover-se como o homem/esta mulher largou/num mar de anseios/o conteúdo ético do amor./O homem nunca o teve./E, no projeto,/por igualar-se a ele/ela assumiu/não o que tinha ele ainda de bom/mas de pior./[...] /Agora são iguais/- e, tontos, provam/não aquilo que o amor tem de prazeres/mas sim o que o prazer não tem de amor./E afogados num mar de sensações/buscam o que largaram:/seu valor. (LYRA, 2002, p. 221)

E assim se consumou esse processo:/ela largou o lar/largou os filhos/largou o companheiro/e deu-se ao mundo/em troca de um recanto/no mercado/mas só achou lugar/no purgatório./[...] /E no lugar do afeto/compromissos;/no lugar do convívio/o esgotamento;/no lugar dos parentes/os colegas;/no lugar de um amor/alguns parceiros;/e no lugar da casa/o *shopping center*./E um roído salário ao fim da entrega/com que alimenta a própria imolação. (LYRA, 2002, p. 222)

Nos excertos transcritos, percebemos claramente o tom negativo com que é descrita a liberação feminina, sobretudo na palavra final do segundo poema, “imolação”, associando as mudanças de atitudes das mulheres a um grande sacrifício ocasionador de dor e sofrimento. O mesmo tom negativo pode ser observado no “Soneto da fêmea – XVI”, em que o eu lírico afirma que não adianta tentar entender a mulher, porque ninguém nunca conseguirá atingir tal compreensão, uma vez que “Nem ela mesma

sabe o que é ou quer:/esfinge em espiral/- do gelo à chama -/[...]/Indignada/quando te insinuas/mas indigna/quando te retrais/[...]/(Mas se não fosse assim não era Fêmea.)” (LYRA, 2002, p. 223). O último verso resume o posicionamento machista do poema, visto que caracteriza a mulher como um ser naturalmente indeciso, como uma fêmea sem propósito.

Contudo, no “Soneto de confrontação – X”, o poeta volta a se compadecer da situação a que a mulher é submetida pela cultura machista ainda presente na sociedade brasileira. Podemos constatar tal compaixão nos versos seguintes: “– Amiga,/quando penso nessas marcas/que são tuas/só tuas/tão doídas/e sinto que flutuas sobre brasas/não sei/dói-me que és a Indecidida/[...]/Te elevas a um Olimpo/desejada/e te afundas num poço/possuída.” (LYRA, 2002, p. 224) Já a partir da primeira expressão do poema – “Amiga” – notamos o sentimento de piedade pelo sofrimento tão profundo que causou marcas, como alguém que ‘flutua sobre brasas’.

Apesar dos resquícios da cultura machista ainda preponderante na sociedade brasileira, elementos esses presentes nas “Figurações”, a compaixão para com a condição da mulher se acentua nos poemas “Soneto da fêmea – XIII”, “Soneto de confissão – XVI” e “Soneto de constatação – V”, que defendem a libertação feminina e sua consequente emancipação sexual, segundo podemos verificar nos versos a seguir:

Essa libertação ‘tá incompleta:/de que foi que a mulher se libertou?/O homem foi livre sempre/para tantas/comprometido/ou não/com uma ideal./Compromisso;/eis a trava dessa trilha./Só quando ela também puder pisá-lo/isenta como ele/é que ela pode/mover-se livre/tal se o não houvesse./Poder, pode:/de fato/também ela/o violou/em noites delirantes./Mas a transgressão dela tinha um preço/que ele nunca pagou/– e ela pagava./Ela só poderá dobrar as horas/quando ele o tolerar./Ou seja: nunca. (LYRA, 2002, p. 220)

Mulher/proclamo agora/sem desvios:/um dia hás de livrar-te dessa carga/que a natureza impôs/e conservou/enquanto foi mais forte do que o homem./Não vais mais esticar as tuas fibras/rasgar teu sexo/deformar teus seios/teu ventre contrair/tal qual se fosses/uma casa a

habitar-se/- mera estufa,/uma porta a se abrir/- mera passagem,/uma ceia a se pôr/- mero sustento,/um programa a curtir/- mero recreio/como coisa só útil/- um troféu/um adorno/uma peça/um meio/ou fonte./E seremos iguais – seremos livres. (LYRA, 2002, p. 225)

Físico/social/mental/psíquico/- nada disso difere mulher/homem:/a única diferença está no sexo./Ela se deita/para receber-lhe./Ele a recobre/para penetrá-la./Ela se abre/e ele se concentra./Ele ejacula/e ela acolhe o jorro./A relação não é passivo/ativo/mas sim fornecimento/acolhimento./Está só nisso a fonte dos distúrbios/e a frustração provém do seu reverso:/ela também/queria/penetrá-lo,/ele também/queria/receber-lhe/e a natureza nos negou a troca. (LYRA, 2002, p. 227)

Os poemas transcritos constituem uma defesa em prol da igualdade de gênero, conquistada a partir do empoderamento feminino. O primeiro poema mostra que a mulher tem que pagar um preço muito caro para simplesmente poder fazer aquilo que o homem sempre fez gratuitamente. Isso porque ele nunca precisou violar regras e quebrar barreiras, como ela. Diante de tal realidade, o poeta pergunta: “de que foi que a mulher se libertou?”, afinal, a “libertação ‘tá incompleta”, uma vez que ainda existem prejuízos e retaliações diante da luta pelos direitos da mulher.

Na sequência, o segundo poema traz uma proclamação – não apenas uma esperança –, pois o poeta afirma que um dia a mulher estará livre da ‘carga que a natureza lhe impôs’ e haverá liberdade e igualdade de gênero. Ora, embora defenda a libertação feminina, ao falar sobre a carga que a natureza teria estabelecido para a mulher, o eu lírico continua adotando uma postura machista, como se o corpo feminino fosse o responsável pela desigualdade de gênero, e não a cultura que foi repassada de geração em geração, começando com o mito bíblico do pecado original, culpa da primeira mulher.

Por fim, a terceira citação trata-se do último poema das “Figurações”. Nele, percebemos uma condensação de tudo o que foi apresentado nos vinte poemas anteriores dessa seção do livro **Desafio**. O poema,

intitulado “Soneto de constatação – V”, traz, de fato, uma constatação do tema abordado nessa parte da obra: o empoderamento feminino e a igualdade de gênero. E, como conclusão, o poeta adota uma perspectiva feminista, ao afirmar que apenas o sexo difere o homem da mulher e que, portanto, somos iguais em todos os aspectos, com exceção do erotismo. Neste, mulher e homem desempenham papéis específicos e diferentes, mas a necessidade de completude é ainda maior e suplanta o que a natureza permite fazer: “a frustração provém do seu reverso:/ela também/queria/penetrá-lo,/ele também/queria/receber-lhe/e a natureza nos negou a troca”. Assim, verificamos que, na introdução e na conclusão das “Figurações”, a angústia da incompletude, da não realização, da descontinuidade do ser, conforme Bataille (2014), mantém-se presente, comprovando que, mesmo com toda a ânsia de libertação sexual feminina e a dualidade existente em torno dela nos poemas analisados, o ato erótico jamais trará plena satisfação e saciedade infinitas.

Considerações finais

O livro **Desafio: uma poética do amor** é composto de sete partes e, neste artigo, analisamos a seção intitulada “Figurações”, que, conforme o próprio nome sugere, apresenta representações da figura feminina. A mulher é figurada, então, sob três óticas: objeto sexual; detentora de poder sobre o homem; e luta pela igualdade de gênero. A partir da leitura e observação atentas de vários poemas, dentre os vinte e um que compõem essa parte do livro, constatamos que as “Figurações” revelam uma voz masculina que aborda a mulher como objeto sexual, reconhecendo, porém, o poder de sua sedução e o que ela é capaz de fazer com seu prestígio. Por fim, essa voz se compadece da situação feminina e adere à causa feminista, contribuindo com o empoderamento da mulher, apesar de manter os resíduos machistas em seu discurso.

Referências

- ALBERONI, Francesco. **O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Lisboa: Livros do Brasil, 1991.
- ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. (Org.). **História da vida privada 2: da Europa feudal à Renascença**. Tradução de Maria Lúcia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2003.
- BRANCO, Lucia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Braziliense, 2004.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1978.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no Ocidente**. A Idade Média. v. 2. Porto: Afrontamento, 1990.
- DUBY, Georges. **Eva e os padres**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **As damas do século XII**. Tradução de Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média, nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Tradução de Marcos Flamínio Peres. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

LYRA, Pedro. **Desafio** – uma poética do amor. 3. ed. Fortaleza: Topbook/ Editora UFC, 2002.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. 3ª ed. Contexto: 1997.

MORAES, Eliane Robert. (Org.) **Antologia da poesia erótica brasileira**. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos**. São Paulo: Leya, 2011.

PAES, José Paulo. (Org.) **Poesia erótica em tradução**. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Corrêa. 1. ed. 1. reimp. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

LITERATURA E PSICOLOGIA AMBIENTAL: UM OLHAR SOBRE A CASA NO LIVRO A CASA, DE NATÉRCIA CAMPOS

José Airton Nascimento Diógenes Baquit

Karla Patrícia Martins Ferreira

Sylvia Cavalcante

Natércia Campos e *A Casa*

Natércia Campos de Saboya, mais conhecida como Natércia Campos, nasceu em Fortaleza, em 1938. É filha do contista cearense Moreira Campos (1914-1994). Estreou na literatura com a publicação do conto “A Escada”, lançando posteriormente as obras: *Iluminuras* (1988), *Por terra de Camões e Cervantes* (1998), *Noite das Fogueiras* (1998), *A Casa* (1999) e *Caminho das Águas* (2001). Escritora premiada, Natércia também exerceu outras atividades: foi funcionária da Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, membro da Academia Fortalezense de Letras e da Academia Cearense de Letras, além de integrar a Sociedade Amigas do Livro. Ainda é importante destacar que todo o acervo construído ao longo de sua trajetória foi doado à Universidade Federal do Ceará em 2007, compondo o Acervo do Escritor Cearense.

Quanto ao romance *A Casa* (1999), a própria casa é quem aparece como narradora da história. Ou seja, a casa narra a sua construção no sertão do Nordeste, além de contar sobre várias gerações que nela habitaram, numa espécie de personagem humanizada, constatando alegrias e tristezas, nascimentos e perdas, degradações e silêncios. Dessa forma, a casa se configura como espaço e personagem, pois ela observa as diversas questões que estão para além de uma espacialidade geograficamente determinada. A casa, neste sentido, é mais que materialidade espacial, pois aborda desejos, vícios, remorsos, ódio e paixões de familiares que deixaram suas marcas no ambiente. *A Casa* é, portanto, um recorte não cronológico, onde os personagens se entrecruzam pelos caminhos fragmentados da lembrança.

A Psicologia Ambiental e a Moradia

A Psicologia Ambiental estuda a relação do indivíduo com o ambiente físico e social, interessando-se pelos efeitos que o ambiente pode exercer nos comportamentos individuais, bem como a atuação do próprio indivíduo diante do seu contexto. Ou seja, há uma associação entre o indivíduo e o ambiente que favorece o estudo das interações como objeto de análise desta área. Esse é o entendimento apresentado por Günther, Pinheiro e Guzzo (2004), no livro *Psicologia Ambiental: entendendo as relações do homem com o seu ambiente*. Neste sentido, a Psicologia Ambiental está associada a um conjunto de elementos que enfatiza as pessoas e as suas relações.

Portanto, o interesse da Psicologia Ambiental é o de compreender a relação do indivíduo com as possíveis incidências que o ambiente macro e micro possa lhe causar, estudando tal reciprocidade entre pessoa e ambiente; reciprocidade esta que é caracterizada pelo dinamismo. Para Ittelson et.al. (2005), o conceito de Psicologia Ambiental deve ultrapassar definições rígidas. Eles a destacam sempre com um enfoque histórico-social, demonstrando que os problemas sociais são preocupações pertinentes da própria Psicologia Ambiental. Há, dessa forma, uma orientação humanística ao pensar sobre a relação do indivíduo com o ambiente, pois o homem não afeta somente a terra em que vive, mas a todos os outros sujeitos que estão ao seu redor. Os autores ressaltam que o indivíduo não pode responder a um ambiente caso esteja separado de sua função enquanto ser social.

A interação do indivíduo com o seu contexto mostra, através dos exemplos anteriores, que o ambiente possui valor simbólico, e que a maioria dos ambientes tem a comunicação simbólica em sua estrutura, “nos dizendo o que se esperar de um *setting* particular e, além disso, como avaliar a nós mesmos em relação a ele” (ITTELSON et al., 2005, p. 1). Esse valor simbólico, por exemplo, pode ser encontrado na construção das moradias, que possuem significado muito maior do que simplesmente reduzi-las ao ambiente físico. Alguns estudos relacionados à arquitetura enaltecem que as moradias em qualquer parte do mundo “são um reflexo dos valores sócio culturais da época e da região, expressando necessidades que estão além da

mera necessidade de abrigo físico e conforto – necessidades psicológicas de identidade, criatividade e harmonia com o mundo” (ITTELSOON et al., 2005, p. 1).

A casa: local de nossas expressões e subjetividade

A casa é um dos nossos primeiros elementos de contato com o mundo. Ela exerce, de maneira fundamental, a função de abrigo; de proteção; de barreira contra os perigos da natureza. Essa talvez seja a primeira imagem que estabelecemos sobre a moradia. No entanto, é possível ultrapassar essa percepção que enquadra a casa somente aos seus aspectos físicos, pois há muitos elementos constituintes em torno da moradia. Tais elementos geram um corpo de imagens que confere estabilidade ao indivíduo, e a compreensão dessas imagens torna possível uma psicologia da casa, revelando a alma da própria moradia. Para Bachelard (1993), a estabilidade do indivíduo está relacionada a uma casa onírica, ou seja, uma casa natal que gravou em nós várias funções relativas ao habitar, indo além de nossa própria imaginação, pois “habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia” (BACHELARD, 1993, p. 35).

Há, portanto, a consolidação de uma casa enquanto lugar primário, de lembranças retornos e afetos. No trabalho intitulado *Casa: uma poética da terceira pele*, Maíra Felipe (2010) destaca exatamente as questões que estão para além de denominações formais, utilitárias e quantitativas sobre a casa, transcendendo fórmulas fixas sobre a habitação. Neste sentido, as reflexões sobre a moradia devem considerar a habitação como um fator relativo à própria condição humana, no sentido de que “habitar é habitar o mundo, ser no mundo, existir. Circunstância relativa à satisfação das condições psicofisiológicas do ser humano, de seu ser como indivíduo e parte integrante do grupo social” (FELIPPE, 2010, p. 301).

O estudo direcionado à casa e às suas diversas lembranças seria, de acordo com Bachelard (1993), uma espécie de topoanálise, ou seja, um estudo específico de localização dessas lembranças, pois a casa armazena grande parte de nossas atitudes em refúgios bem caracterizados, principalmente

quando a casa tem porão, sótão, cantos e corredores. A topoanálise seria, dessa forma, uma sistematização mais voltada à compreensão dos locais que constituem ou constituíram nossa vida íntima, com interrogações bem definidas, como por exemplo, o canto era quente? O aposento era grande? O sótão estava atravancado de coisas? Como era o contato com o silêncio? Diversas questões surgem para o denominado topoanalista, na medida em que:

A casa é uma das maiores (forças) de integração para pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismo que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que ele é um valor, um grande valor ao qual voltamos aos nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa (BACHELARD, 1993, p. 26).

Essa casa protegida, fechada, local de segurança e agasalho, quase sempre foi uma característica da moradia. Para Gonçalves (2014), a casa está relacionada ao conceito de lugar central enraizador, tornando-se referência para o sujeito, já que é “a apresentação única e singular, vívida e situada dos sujeitos a transformar-se, depois, em representação” (GONÇALVES, 2014, p. 85). A casa, portanto, passa a ser a continuidade do sujeito tanto a nível biológico quanto simbólico, em um processo onde o homem foi testemunha dessa transformação. Não é mais uma casa biológica, funcional, em que as funções estão bem definidas: o lugar para dormir, tomar banho e comer. A dimensão funcional da casa é ultrapassada, pois a moradia conquistou um valor humano primordial.

No entanto, apesar de reflexões direcionadas a casa enquanto portadora de lembranças e afetos torna-se importante destacar que essa mesma casa pode ser percebida como um ambiente de conflito. Isso pode acontecer por diversos fatores. Vamos destacar alguns aspectos que são fundamentais para o desenvolvimento de nossa constituição enquanto sujeito. Acreditamos que há ligações entre esses elementos (descritos abaixo) e a percepção da casa enquanto imagem positiva ou negativa. Tais funções foram elencadas por Eiguer (2000, p. 20-21), psiquiatra e psicanalista, docente da Université Paris V.

1) Uma função de contenção e diferenciação entre dentro e fora. Contém a identidade familiar. Esta função lembra o quadro que abrigará os aspectos mais desorganizados da psique familiar, aqueles que suscitam os temores de naufrágio, de dispersão, de confusão, marcado pela angústia dos limites. O hábitat interior se torna, então, a garantia de onirismo, sua “casca”.

2) Uma função de identificação. Cada papel sexual, função e laço, são aí representados. O hábitat interior delimita, e mesmo, reforça as alianças, sublinha os conflitos entre pessoas e subgrupos, afia-os, talvez.

3) Uma função de continuidade histórica, que inclui as lembranças traumáticas. O hábitat interior contribui para ligar as diferentes experiências vividas entre os membros da família, ressoando nos pais com as lembranças frequentemente ligadas a seus lares de origem.

4) O hábitat interior teria uma função criadora. Ele “faz” o hábitat exterior; o quarto e a cama seriam uma figuração do quarto e da cama fantasmáticos. O que se deseja e que é projetado sobre o quarto, sobre a cama, reais, permite a apropriação do espaço.

5) Uma função estética, enfim: a procura da beleza na harmonia das formas, tirando daí o prazer de estar juntos.

A casa em *A Casa*, de Natércia Campos

A casa – no livro *A Casa* – aparece relacionada à memória e à recordação através da própria casa enquanto narradora, tecendo um emaranhado de lembranças daquele ambiente familiar. É importante destacar que as recordações da casa não são apenas recordações positivas, pois ela também apresenta uma série de conflitos, diferenças e mistérios que são mencionados durante a narrativa. Ou seja, a casa enquanto narradora do romance se apropria do seu lugar específico para observar os diversos contextos que a rondam, sejam eles bons ou ruins. Há, portanto, uma busca de identidade da própria casa quando se evoca a memória, pois é a partir da observação e da “escuta” dos seus integrantes que a própria casa constrói uma espécie de quebra-cabeça de sua história.

É possível perceber, logo no início do livro, a descrição detalhada sobre o material utilizado durante a construção da casa, numa tentativa de demonstrar o zelo com que construíram sua base; sua sustentação. E essa descrição já demonstra uma casa feita para percorrer gerações, pois a linguagem já apresenta um tom de coisa permanente, onde a dimensão temporal se faz presente.

Fui feita com esmero, contaram os ventos, antes que eu mesma dessa verdade tomasse tento. Meu embasamento, desde as pedras brutas quebradas pelos homens a marrão aos baldrames ensamblados nos esteios, de-me solidez. As madeiras de lei duras e pesadas com que me construíram até a cumeeira têm o cerne de ferro, de veios escuros, violáceos e algumas mal podiam ser lavradas. Todas elas foram cortadas na lua minguante para não virem a apodrecer e resistirem, mesmo expostas ao tempo: o estipe das carnaúbas, os troncos dos jucá, os da ibiraúna, a braúna, madeira preta dos índios fechadas à umidade por ser impregnada de resinas e tanino. Usaram pau d'arco rígido e flexível, daí sua força nos vigamentos e arco indígenas; as linhas foram feitas da aroeira-do-sertão – a árvore da arara, onde esta poussa e vive –, do angico de raias castanho-negro de tronco rugoso parecendo trazer nele incrustadas pequeninas ostras, do sabiá-piúga de casca da cor da plumagem

desse pássaro. Das chapadas profundas do sertão veio o pau-branco, de tronco da cor de prata acinzentada e clarear a mata onde vive o oloroso, preservado e incorruptível cedro de porte nobre (CAMPOS, 2004, p. 7).

(...) Fui tocada pelo sopro da vida quando foi colocada a pedra de lioz da sagrada soleira que doravante protegeria meus domínios familiares. Meu dono descobriu-se solenemente antes de levantá-la, ajudado por dois mestres em cantaria. Os três em silêncio a fixaram na entrada, defensora e guardiã, daí em diante, dos malefícios. Sob ela se guardariam amuletos, simpatias e seriam enterrados os umbigos dos recém-nascidos para que fossem apegados à casa paterna. Nela se pediriam graças e se dariam bênçãos nas partidas. Era no seu limiar que a mãe recebia, de volta dos braços da madrinha, a criança já batizada: “Minha comadre, aqui está seu filho que levei pagão e lhe entrego cristão”. Na soleira, como na pedra de ara dos altares, as mulheres não deveriam tocar para não secarem a madre, tornando-se estéreis (CAMPOS, 2004, p. 9-10)

Apesar da tentativa inicial de descrever uma casa que foi construída para durar por diversas gerações, feita com todo zelo e cuidado, o que poderia gerar uma ideia romantizada da casa, a narradora (a própria casa) elenca diversas questões que nos transporta para uma casa que também abriga ausências, ruínas e degradações. Talvez a idealização da casa através de um ponto de vista romântico seja comum, muitas vezes identificada como um pedaço de nossa constituição e subjetividade. Ou seja, a casa percebida enquanto portadora de voz e alma, conjunção de nossos gostos, prioridades e desejos. No entanto, essa mesma casa idealizada também é território amplo de contradições. É nessa perspectiva que Costi (2002) elenca alguns fatores – barreiras arquitetônicas, de transporte ou comunicação – que vão na contramão dessa casa ideal, surgindo, portanto, casas que matam.

Tal percepção, segundo Francisco (2008), desestabiliza o formato arquetípico de uma casa caracterizada como centro integrador de afetos, pois a casa contemporânea é apresentada enquanto local de ambivalências e negatividades. Dessa forma:

A casa contemporânea diz aquilo que a casa bachelardiana jamais irá sequer sussurrar: ela diz não. Não à suposta evidência dos seus espaços, não a uma certa “topofilia”, uma certa adesão incontestante do sujeito aos espaços concebidos como sinônimo de fixidez e imutabilidade funcional (FRANCISCO, 2008, p. 29-30).

É justamente essa casa ambivalente que o romance também apresenta ao demonstrá-la enquanto “testemunha de conflitos”, onde acontece uma espécie de degradação contínua, existindo uma simbiose degradante entre casa, espaço e personagens. Portanto, há vários momentos em que a casa aparece como observadora de um tempo que está ruindo, onde somente ela sabe os segredos resguardados pelas fronteiras físicas. Dessa forma, podemos dizer que a casa apresenta dois lados, que estão relacionados com os estudos da Psicologia Ambiental: um lado associado à terra, ao chão, ao território; e outro lado associado à questão simbólica, que também é marcante, apresentando conceitos como apropriação, vínculo e apego ao lugar, por exemplo. Em relação a essa casa mais simbólica, destacamos duas passagens sobre esse espaço que tende a revelar seus mistérios.

Houve um tempo em que começara por aparecer nas manhãs uma névoa, um cinzeiro, toldando a luz do sol. Surgiram as nuvens pesadas, escuras, a pouca altura da terra, pregoiras de desgraça. Ouvi estrondos longínquos e senti um levíssimo desequilíbrio. Os xerimbados tornaram-se inquietos, espavoridos. As andorinhas abandonaram minhas telhas assustadiças. O passador de gado dissera ter assistido ao encontro de ventos, contenda sempre violenta. Conseguira afastar aquele girar de pó, de folhas secas, a ensombrar os caminhos, riscando às pressas na terra o sino-salomão, a estrela de seis pontas, mas notara que aquele remoinho tinha vida própria, não era só lufada brusca de vento e persignara-se. O dia não fora bom, ora estava quente, ora corria o ar-do-vento frio trazendo mudanças na natureza do tempo. As aves se recolheram mais cedo aos ninhos. A noite desceu rápida, engolindo toda a luz, quando houve um reboar que subiu das entranhas daqueles sertões e sento oscilar meu chão, como se estivéssemos

plantados no dorso de um grande animal de porte que se pusera em trôpego e lento movimento tal qual o dos cágados. Mas tudo estacara de repente e nada parecia ter ocorrido. Novamente o grande dorso movera-se e um surdo rumor, vindo do infinito, alastrou-se como as trevas daquela noite. Alguns dos meus moradores falaram, se agitaram de dentro do sono profundo, outros acordaram estremunhados e vacilantes, só o velho que desaprendera a dormir invocou o nome de Deus. Um estranho silêncio envolveu aquele mundo e então todos acordaram. Velas foram acesas e os que viviam próximos foram os primeiros a dar conta do acontecido, já que nas suas casas de taipa seus telhados de duas águas tornaram-se enviesados, de través, e os choros se fizeram ouvir. A casa de farinha, o quarto dos arreios e das forragens racharam-se, encheram-se de fuligem, de sujeira e dos excrementos secos dos pássaros, pois em alguns destes compartimentos as telhas ruíram dos caibros e ripas. Não sofri abalos nas minhas fundações e dos meus telhados houve debandada de asas. No carascal daquele chão ficaram largas e profundas fendas que muito depois os mais antigos disseram ter sido por elas que se libertara a Grande Peste espalhando miasmas, tempo esse em que a Morte desceu pelas águas dos rios. Só arredou Ela desta povoação quando os ventos danosos e enfermos e as nuvens baixas se recolheram nos espaços (CAMPOS, p. 20-21).

Quando a Velha-do-Chapéu-Grande, assim o empalhador de cangalhas para montarias chamava a fome, empoleirou-se de vez, assistindo ao padecer dos viventes, há muito haviam se apartado as águas, não mais existiam as plantações, os pastos, o chão crestara-se ferido, as árvores tornaram-se pardas, empoeiradas, as coisas tresandavam a borralho e os homens e animais começaram a minguar e a finar-se. Tive a sensação de que ia me tornando volátil, envolvida pela modorra, não percebendo que todos já partiam em êxodo. Trancaram-me portas, janelas e o vento esgueirou-se sorrateiro apagando os rastros dos que se foram (CAMPOS, 2004, p. 21-22).

Portanto, percebemos que não há apenas uma maneira de observar a casa no romance aqui analisado, pois ele possibilita outros tipos de leituras e investigações, porém a relação familiar percorre várias partes da obra. Essa relação familiar, perpassada por algumas gerações, vai ao encontro de uma casa que, tal qual a família, é construída e reconstruída constantemente, tudo isso em meio a fragmentos de memória. Destacamos também que a relação familiar é o ponto principal para que a narradora (a casa) conte sobre os segredos, valores, costumes, mistérios e desconfianças que rondam ou rondaram o seu ambiente, com seus diversos personagens.

Nesta família de tantas gerações vi retornarem em um elo inquebrantável: gestos, cor dos olhos, sestros, tom de voz, cismas, sinais, dores nos ossos e a inquietante insônia. “Cada vivente já vem temperado; dele próprio é quase nada”. É este quase nada que os diferencia da herança familiar e revela suas excentricidades que me faz trazê-los de épocas e costumes diferentes, de onde ressurgem como o Bisneto que trouxera o espelho. Dezembro, época em que o sol estaciona nos céus, já sabíamos ele e eu sobre o advento ou não da estação das chuvas pelas estrelas. Muito acima das minhas telhas perpassa, desde o instante em que a luz do dia se apaga, a ronda das constelações cujas figuras lembram os feitos dos deuses. O Cruzeiro do Sul me faz lembrar o cacuri, a velha armadilha de pegar peixes dos índios. Assisto à ascensão da solitária estrela Capella sobre a qual o Bisneto afirmava: “Nela originou-se a humanidade”. Dizia que nas trilhas dos cometas extinguíam-se reinos, dinastias, sábios homens e que os antigos pastores guiavam-se pelas estrelas a traçarem nos céus os rumos da terra. Vejo todos estes esplendores se repetirem, ad infinitum, no firmamento e seus reflexos no espelho das águas serenas do açude. Esta caminhada desenhada nos céus tem a mesma continuidade dos dramas entre os homens, perenes como as inconstantes formas das nuvens. Costumava ele dizer, mirando o céu com um óculo-de-alcance: “É mais bela a vida acima dos telhados do que debaixo deles” (CAMPOS, 2004, p. 22).

Vi esgueira-se pela porta do quarto de Ana, que já adormecera, seu pai. O fino véu que cobria a rede foi por ele afastado, emaranhando-se, e Custódio, aprumando as mãos trêmulas, tateara aquele corpo de menina ali descoberto. O grito de pavor que dela saiu ao ser assim acordada me fez voltar no tempo, quando aquele pesado e velho morcego, com suas membranas espalmadas, arrastara-se bambo e lento pelo corpo daquela menina. Custódio correu encurvado escondendo-se no quarto vizinho e, ao acorrerem, Eugênia e a ama, nada a elas revelou do que ali se passara. Ana chorava sem consolo. Nesta noite a ama dormiu junto a sua rede. Novamente só eu assistira. Pela primeira vez desejei findasse para mim ter de assistir ao viver de cada dia e noite entre os homens. Vontade de que meus sentidos só abrangessem a vida cima dos meus telhados na rota das estrelas (CAMPOS, 2004, p. 63).

Também destacamos alguns trechos em que a própria casa apresenta, num tom de lamento, as reformas mal sucedidas e o abandono constante na qual ela foi submetida, sem os privilégios de um tempo em que ainda preservava o zelo inicial de sua construção. O lamento da casa é direcionado principalmente aos homens, pois o desgaste do tempo não a aflige tanto quanto os roubos, a depredação e o vandalismo.

Nas minhas telhas, com o passar dos anos, os ventos semearam tufo de ervas, espinheiro cardeiros, sementes e parasitas que se enroscam, fazendo surgir suas pontas verdes entre elas. Os sons da vida são trazidos pelos pássaros e pombos com seus gravetos e arrulhos de alma penada. Foram todos eles que fizeram aparecer, na estação das chuvas, as goteiras que umedeceram minhas paredes, criando com suas manchas escuras figuras a lembrarem rostos, pedras, serras. Nelas subiam a perscrutar as lagartixas e os verdes papa-ventos parados, com a cabeça voltada para onde sopram os ventos e deles se sustentando por longos meses. Pelas frestas das minhas telhas as réstias de sol descem finas como as linhas de luz, que jorram das pontas dos dedos das imagens dos santos e nelas o pó tornam-se alado (CAMPOS, 2004, p. 83).

O pior, no entanto, não foi o desgaste que o tempo inflige e sim os roubos, às vezes por necessidade, mas quase sempre por depredação, ato inerente ao homem, o de ser vândalo. Há muito eles arrancaram-me as aldravas, as argolas de metal, os gonzos de ferro dos portões, os longos ferrolhos das portas e janelas. Estou inteiramente devassada. Sou pouso para animais, bichos e aves. Todos eles bem menos nefastos que os homens. Muitos foram os que furaram meu chão, cavaram ao meu redor à procura de botijas. A única botija de barro vidrado aqui existente foi usada por um dos meus vários donos, que nela escondia as moedas de ouro e patações de prata “dos ladrões de casa de que ninguém se livra”, assim afirmava ele com razão (CAMPOS, 2004, p. 84).

Considerações finais

Este trabalho nos ajudou a compreender um pouco sobre os significados da casa no livro *A Casa*, de Natércia Campos, sob a perspectiva da Psicologia Ambiental, área que estuda a relação pessoa-ambiente. Após a reflexão, percebemos que a casa é um local que proporciona diversas leituras e olhares, indo além de perspectivas hegemônicas. Isso é perceptível quando recorremos aos estudos da Psicologia Ambiental, que apresentem investigações sobre apropriação, vínculo, identidade, privacidade e demais elementos, quase todos dialogando para compreensão da moradia. Dessa maneira, a casa, de modo geral, aparece como parte intrínseca à existência humana, sendo fundamental para o abrigo e segurança do indivíduo, além de propiciar imagens de afeto e ternura. Por outro lado, essa ideia de casa romantizada aparece menos idealizada quando constatamos a existência de casas que matam; que ferem e que estão na contramão de uma casa considerada perfeito.

Em *A Casa*, por exemplo, após as reflexões aqui estabelecidas, a casa aparece bastante relacionada à memória, uma espécie de paisagem que acompanha todo o decorrer da trama. Essa memória está relacionada com imagens e lembranças dos momentos compartilhados, enraizadas na trajetória dos indivíduos, que evocam cenas peculiares. Ou seja, a casa aparece no livro enquanto ambiente que tudo registra e sente, testemunhando uma série de fatos e acontecimentos.

Referências

- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- CAMPOS, N. **A Casa**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2004.
- COSTI, M. Casas que matam, onde? In: I CONGRESSO INTERNACIONAL DE PSICANÁLISE E INTERSECÇÕES - Arquitetura: “luz e metáfora: um olhar sobre espaços”, 2002, Porto Alegre. **Anais...** Curitiba: 2002, p. 1-7.
- EIGUER, A. A apropriação do espaço da casa. **Interações**, n. 10, p. 11-24, 2000.
- FELIPPE, M. L. Casa: Uma poética da terceira pele. **Revista Psicologia & Sociedade**, v. 22, n.2, p. 299-308, 2010.
- FRANCSICO, D. L. Casa escritas. **Moara**, v. 1, n. 29, p. 25-40, 2008.
- GONÇALVES, T. M. Habitar: A casa como contingência da condição humana. **Revista INVI**, v. 29, n. 80, p. 83-108, 2014.
- GÜNTHER, H.; PINHEIRO, J. Q.; GUZZO, R. S. L. **Psicologia Ambiental: Entendendo as relações do homem com seu ambiente**. Campinas: Alínea, 2004.
- ITTELSON, W. H. et al. Homem ambiental. **Série: Textos de Psicologia Ambiental**, 14, p. 1-9, 2005.

EMÍLIA FREITAS, UMA ESCRITA FEMININA NO MUNDO DAS LETRAS

*Láís Lima Nascimento da Silva
Siméia Lima Nascimento da Silva
Walter Irajá Saraiva Lima Filho*

Introdução

Quando nos debruçamos sobre uma escrita, nos aproximamos de um período, de um tempo, de vivências e experimentos ou até mesmo da sociedade na qual ela foi produzida, traçamos assim paralelo, numa relação entre a época e os fatos, portanto na relativa entre a História e a Literatura (SEVCENKO, 2003).

O presente artigo tem como objetivo uma análise reflexiva sobre a escrita feminina, para isso, usamos os seguintes autores: Alcilene Cavalcante, Raimundo Girão, Constância Lima Duarte e Otacílio Colares. Assim, enfatizando o olhar para a produção de uma autora pouco citada no mundo acadêmico, mas que inventou um mundo imaginário fantástico para expressar suas leituras de mundo e vivências como de tantas outras mulheres ao seu redor.

Logo, ler a produção textual de Emília Freitas na obra “A Rainha do Ignoto” nos permite contemplar a relação social e comportamental do gênero feminino, no século XIX. O próprio título surge como convite a reflexões. Uma soberana no comando? Onde e quando? De quem? Com qual desenvoltura? Importante ressaltarmos que Ignoto é significado de desconhecido ou aquilo que é ignorado. Assim, o romance apresenta uma variável em temática, em que o papel de destaque é o fantástico e o feminino.

A autora compartilhou um espaço significativo com suas escritas, além de decorrer pelo imaginário, na fantasia e na ficção, tratou de questões sociais: como a figura da mulher e o seu papel na sociedade e a

manifestação da crença e das boas ações proposta numa outra prática religiosa, distinta quanto a tradicional, vivenciada naquela época.

As páginas da obra retratam a necessidade que a autora tinha em registrar as circunstâncias desse papel desempenhado pela mulher, o quanto e como se expandiram na época, adentrando assim, o mundo das Letras no Ceará com uma comunicação social feminina.

A autora

Emília Freitas, nascida em Aracati, no Ceará, em 11 de janeiro de 1855, filha do Tenente Coronel Antônio José de Freitas e de Maria de Jesus Freitas, foi morar em Fortaleza depois da morte de seu pai em 1869. Aos quatorze anos pôde estudar francês, inglês, geografia e aritmética numa escola particular, passando depois a frequentar a Escola Normal daquela cidade. Formando-se no magistério, tornou-se professora no Instituto Benjamin Constant em Manaus, em uma escola secundária para meninos em 1892, já com trinta e sete anos.

Em Manaus, “as margens do Rio Negro”, como a autora mesmo aponta, escreve “A Rainha do Ignoto” sua principal obra literária. Casa-se em 1900, com Artúnio Vieira, redator do “Jornal de Fortaleza”. (CAVALCANTE, 2008)

Emília Freitas foi poetisa, romancista e professora. Uma das mais ousadas pioneiras no movimento espírita nacional, com atuação nos estados do Amazonas, Pará e no Ceará. Atuante na luta contra a escravidão, ficou conhecida como a poetisa dos escravos, tinha caráter abolicionista, participava ativamente da Sociedade das Cearenses Libertadoras. Foi também uma das precursoras do movimento em defesa dos direitos da mulher no Brasil.

Sua principal escrita foi “A Rainha do Ignoto”, intitulado “romance psicológico”, considerado um dos trabalhos pioneiros do gênero fantástico, maravilhoso, no Brasil. A autora consegue na incursão do imaginário, acomodar o fantástico e o feminino dentro da regionalidade, com rara habilidade.

O roteiro da trama mostra sentimentos, emoção de solidão e dificuldade da mulher se manter emancipada, autônoma, desvinculada de afeto e laços familiares em uma sociedade de traços misóginos, na qual a autora vivia e que de certo modo é transparente e transposto ao romance.

A Rainha é uma representação que transgride normas de padrão social, tanto quanto ao sentimento, a sociabilidade e a fé. Um período marcado pela escravidão, injustiça social e a solidão daquele mundo turvo, que impedia a felicidade da personagem, favorecendo assim a precipitação da própria morte.

Um Reinado acolhedor para mulheres sofridas

O romance narra, em olhar ficcional, a aparição da Rainha do Ignoto descendo em um pequeno bote as águas do Rio Jaguaribe, com um orangotango e um moleque negro, peludo e com cauda grande, uma aparência assustadora. A cena é contemplada por Dr. Edmundo, rapaz rico, que retornou ao sertão cearense após anos de sua formatura em Recife. Curioso pela visão e obcecado em desvendar o segredo da Funesta, como era chamada a Rainha do Ignoto pelos nativos, com ajuda de Probo consegue adentrar um mundo dominado por mulheres, conhecendo os feitos a favor dos humildes e injustiçados. O mistério da narrativa segue na áurea de um mundo surreal e secreto que é formado por uma sociedade de mulheres, denominadas Paladinas, que lideram em vários segmentos: médicas, engenheiras, marinheiras, gerais, cientistas, e são súditas da Rainha do Ignoto. Uma soberana de coração bondoso e espírito justiceiro que saía pelo Brasil resgatando mulheres vítimas da violência, solidão ou depressão. O hipnotismo era o principal poder da rainha.

A autora, na realidade da opressão social, imagina um reinado situado na ilha do Nevoeiro. Lugar de acolhida para mulheres dilaceradas pelo sofrimento cotidiano, na forma organizada da perfeição e na defesa de valores, como amizade e generosidade.

A Rainha do Ignoto é antes de tudo uma mulher impossibilitada, por suas escolhas políticas, por sua maçonaria de mulheres, por sua Ilha

do Nevoeiro, por sua voz ativa em uma época para o qual o silêncio era aconselhável às mulheres. (DUARTE, 1997)

O final da narrativa apresenta a parte mais simbólica de todo o romance, sombrio e pesado, em que numa leitura atenta podemos observar uma realidade perversa, injusta, fria e cruel das engrenagens sociais vigentes, que se estende por séculos.

A Rainha não se adapta ao mundo criado pelos homens, onde a mulher está presa às convenções estipuladas por leis ilógicas que somente a oprimem. Mas, seu mundo também não atinge as dimensões que ela deseja. Então, segue pela única transgressão possível, e a mais radical, o suicídio.

Tendo como interesse maior o universo feminino, a escrita é uma alegoria em torno do papel feminino na sociedade, sob a proteção de certos códigos morais, onde as mulheres são sufocadas, tornando assim apenas um enfeite obediente aos homens.

Na obra a autora escreve: “meu livro não tem padrinho, assim como não teve molde”. Compreendendo assim que Emília Freitas estava se lançando ao desconhecido, motivada não pelo desejo de pertencer a uma escola literária, mas movida pela incapacidade de se conformar com a realidade de sua época.

Logo, usou a fantasia como maneira de dizer que outro mundo era possível, e que era preciso resgatar o poder historicamente negado à mulher.

Considerações finais

Embora a trama do romance pareça simples, ela rompe padrões sociais da época, em que vivenciavam escravidão e a prática do catolicismo, como religião. No enredo a Rainha é quem governa a ilha do Nevoeiro, mas com poder diferente do monárquico, pois seus ideais são republicanos, além de abolicionista e espiritual.

Na obra a mulher avança em seu papel social, ao estudar, trabalhar, viajar e fazer caridades. Observa-se na conduta da Rainha que não se casa,

portanto não é subalterna ao marido e nem aos homens, é culta, inteligente e tem poder.

A Rainha construída por Emília Freitas procurava uma razão para sua vida, buscando a identidade para alguém que vive só: “sem pai, sem mãe, sem irmãos, sem esposo, sem filhos e até sem sobrinhos”. A busca da identidade é apontada como uma constante da escrita feminina do século XIX.

Segundo Marilena Chauí (2008), as ideias da racionalidade e do poder, nas utopias, levam às ideias de que os homens valem por si mesmos, desconsiderando-se os privilégios de nascimento e sangue, e que as diferenciações entre eles destroem o Estado.

Um olhar de si mesma e um diálogo consigo. Uma linguagem por vezes narcisista, mas necessária, para aquelas que passaram tanto tempo em silêncio, sendo representadas na visão do outro, no universo masculino.

Naquela época a Rainha só poderia existir no sonho, no mundo fictício fantástico de Emília Freitas, que soube apresentar uma crítica construtiva e mobilizar reflexões significativas através da literatura, com as questões políticas e sociais, permitindo redefinir o futuro do papel das mulheres na sociedade.

Referências

BANDEIRA, Pedro. **A marca de uma lágrima**. São Paulo: Moderna, 1983.

CAVALCANTE, Alcilene. **Uma escritora na periferia do império: vida e obra de Emília Freitas. (1855-1908)**. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2008.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre a utopia. In: **Ciência e Cultura**. SBPC, v. 60, nº spe 1, julho 2008, p. 7-12. Disponível em: Acesso em: 03 out. 2014.

COLARES, Otacílio. Apresentação crítica e notas. In FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto**. Romance psicológico: 2ªed. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, Impensa Oficial do Ceará, 1980.

_____ **A rainha do ignoto.** Romance psicológico. 3 ed. Atualização do texto, introdução e notas de Constância Lima Duarte. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). **Mulheres e literatura:** (trans)formando identidades. Porto Alegre, 1997, p. 53-60.

FREITAS, Emilia. **Canções do lar.** Poesias. Fortaleza: Tipografia Rio Branco, 1891.

GIRÃO, Raimundo. O centro abolicionista e a Cearenses Libertadoras. In: GIRÃO, Raimundo. **A abolição no Ceará.** 2ª ed. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Ceará, 1969.

GUINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LIRA NETO. **O poder e a peste:** a vida de Rodolfo Teófilo. Fortaleza: Edições Fundação Demócrito Rocha, 1999.

MORAIS, Maria Arisnete. **Isabel Gondim:** uma nobre figura de mulher. Natal: Fundação Guimarães Duque, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão:** tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA a, Pedro Alberto. **História da Escravidão no Ceará:** das origens à extinção. Fortaleza: Instituto do Ceará, 2002.

MARCELO BITTENCOURT, UMA AMOSTRA *IN LIBRO* DA SOCIEDADE

Léo Mackellene

INTRODUÇÃO

*“Aquele que vê na literatura
apenas literatura
não sabe ver, não sabe ler.
Não entendeu nada”*

Marcelo Bittencourt é caso ímpar na literatura cearense contemporânea. De nosso tempo, é o poeta que levou às últimas consequências aquilo que pensava, sentia e escrevia. O portal literário *Cronópios*¹, de São Paulo, ao publicar uma breve coletânea de poemas seus, na semana seguinte à sua morte prematura, aos 32 anos, apresenta-o como “se não o melhor poeta da sua geração, ao menos o mais sincero”.

Nascido em Fortaleza-CE, foi enviado pelos pais a um colégio interno e católico em Petrópolis, no Rio de Janeiro – onde permaneceu por cerca de três anos, o que marcou profundamente sua poesia. Não na perspectiva de ter gerado um poeta cristão, como um Jorge de Lima, por exemplo, ou Murilo Mendes, mas o contrário. Deleuzeano que era, Marcelo Bittencourt levou para sua poesia uma carga de negação (e abnegação) tão pesada que ela nega veementemente os preceitos da religião que se tentou impor sobre ele desde a infância; tanto que, ao cometer suicídio no dia 6 de outubro de 2010, Marcelo Bittencourt nos dá um recado claro: era tão dono de si, tão dono de si e da própria vida que não deu margem ao destino ou a qualquer

1 “Um domingo pro Marcelo”. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=10624&portal=cronopios>. Acesso em 24 de junho de 2018.

pretensa providência divina sobre si. É ele que decide quando e como acabar com a própria vida.

O presente artigo pretende tecer um breve comentário acerca da poesia de Marcelo Bittencourt, quase toda inédita, tanto como exercício de compreensão da mesma, quanto como um exercício de compreensão mais ampla, procurando entender o poeta não só como ele mesmo, indivíduo, autor, mas como sujeito histórico; como diria Ezra Pound, como uma “antena da raça”.

Para isso, alguns fundamentos teóricos precisam ser revistos. As seções que se seguem se propõem a revisar alguns desses fundamentos, a começar pela abordagem teórico-metodológica para cumprir esse exercício de compreensão, partindo de uma “Crítica ao estruturalismo puro”, apoiado em Otto Maria Carpeaux (1967), Bakhtin (2003), Todorov (2003), e chegando à compreensão da literatura como uma amostra *in libro* da sociedade, baseando-me nas leituras de Barthes (2004), Auerbach (1972 e 1974), Said (2007) e Antonio Candido (1967). Na sequência, debruço-me sobre a forma de representação que a literatura faz do homem contemporâneo, para chegar, enfim, à poesia de Marcelo Bittencourt, na seção “Cansaço e Entorpecimento”.

Crítica ao estruturalismo puro

Otto Maria Carpeaux, num artigo intitulado “O estruturalismo é o ópio dos literatos”, publicado na extinta revista *Civilização Brasileira*, nº 14, em 1967, afirma categoricamente que “todas as tentativas de renovar a crítica literária no Brasil, de New Criticism, de análise estilística, do estruturalismo, são caracteristicamente formalísticas” (CARPEAUX, 1967, p. 249), “não correspondem”, continua ele, “nem à realidade literária nem a qualquer realidade social do país. São fenômenos de fuga”. Atento à formação do pensamento ocidental, não podia deixar de notar o que se passava em seu país (a revista data de julho daquele ano, portanto, três anos completos do golpe militar de 64), considerando que o estruturalismo caiu como uma luva para o que ele chamou ali de “imobilismo anti-histórico” que dominava o terreno social de então.

Essa tal concepção estruturalista, imperativa ainda hoje nos currículos dos cursos de letras, reifica a literatura, reduzindo-a àquilo que Mikhail Bakhtin chamou, em sua *Estética da criação verbal*, de “Artefato estético”, uma espécie de coisificação da arte, desvinculando-a – e, sobretudo, a literatura – do indivíduo e da sociedade que a possibilitou; já que o foco dessas análises são os elementos internos estruturais da narrativa, eles por eles mesmos. Voltamos à questão (se é que saímos dela) da arte pela arte. Esse conceito é fundamental como ponto de partida para um olhar sobre a literatura.

No prefácio para o livro de Bakhtin, citando Sartre, Tzvetan Todorov lembra o que a teoria estruturalista parece ter esquecido: “um romance é escrito por um homem para outros homens” (TODOROV, 2003, p. 21). Vinculado ao estruturalismo e ao Formalismo Russo, o teórico búlgaro não podia deixar de notar que “a mensagem” (que é o texto literário) é apenas um dos sete elementos da comunicação, segundo seu colega Roman Jakobson; nas palavras do próprio Todorov, “a linguística estrutural e a poética formalista [...] reduzem a linguagem a um código e esquecem que o discurso é acima de tudo uma ponte lançada entre duas pessoas, elas próprias socialmente determinadas” (TODOROV, 2006, p. 27); nas palavras de Bakhtin, “a personagem e o autor acabam não sendo [só] elementos do todo artístico da obra, mas elementos de uma unidade prosaicamente concebida da vida psicológica e social” (BAKHTIN, 2003, p. 7).

À luz da epistemologia, a gênese histórica do estruturalismo é a necessidade de justificar os estudos ditos não-pragmáticos das ciências sociais e humanas frente a um mundo cada vez mais cientificizado e pragmático. Ademais, focado na linguagem, o estruturalismo abstrai a literatura dos sujeitos históricos que a criaram tanto quanto dos sujeitos históricos que a apreciam, transformando-a numa abstração cujo estudo fecha-a em si mesma, dando-lhe ares de esquizofrenia. Talvez por isso uma das obras mais contundentes da Escola de Frankfurt – escola que supera o estruturalismo – seja *Psicanálise da Sociedade Contemporânea*, de Erich Fromm, que se propõe a entender, dentre outras questões, as raízes psicológicas das condições sociais da civilização ocidental-industrial. Em sua

versão pós-estruturalista mais extrema, encontraremos no Anti-Édipo, de Deleuze e Guattari, a relação direta entre capitalismo e esquizofrenia.

Quando apuramos o olhar sobre o estruturalismo numa perspectiva histórica, como método de isolamento de um objeto a ser analisado como fim em si, percebemos que ele se transforma, mais do que numa ciência, num estágio da loucura humana.

De artefato estético à manifestação cultural

Como filólogo, Auerbach sempre se preocupou com o que há na origem do verbo, da linguagem, da palavra, e, em sua *Introdução aos Estudos Literários* (1972), entende mesmo a língua como a intermediadora do homem e da realidade. Sua tendência em buscar a origem dessa relação homem-realidade-símbolo, ou antes sua essência, parece tê-lo levado ao estudo que realiza em *Mimesis: the representation of reality in Western Literature* (1974). Na tentativa de compreender o que ele chama de “a interpretação da realidade através da representação literária” (AUERBACH, 1974, p. 499, livr. trad.), o autor passeia pelas épocas e pela tradição literária europeia a fim de descobrir a maneira íntima como o homem tem entendido e interpretado a realidade.

Nessa acepção, os estudos literários adquirem um sentido muito mais amplo, que não exclui a análise das estruturas do texto ou a observação e problematização de seus temas e estilos, pelo contrário: acentua-as e as transgride na medida em que costura o tecido literário no campo do poder simbólico dos discursos, deixando de compreender a literatura como um objeto encerrado em si mesmo, como artefato estético, para entendê-la como manifestação cultural. Aqui, já um impasse se apresenta e é preciso resolvê-lo: o da literatura como arte e o da literatura como discurso.

Uma amostra *in libro* da sociedade

Por que é importante pensar a literatura como discurso e não só como arte?

Na compreensão da literatura como representação social, ela é toda uma consumação. Uma consumação da própria vida, do próprio mundo, da própria realidade. Não de qualquer vida, da vida como entidade abstrata, da vida como existência absoluta, mas da vida como entidade relativa, da vida do autor, da vida de seus contemporâneos. Como diz Said (2007, p. 39), “nenhuma produção de conhecimento [...] jamais pode ignorar ou negar o envolvimento de seu autor como sujeito humano nas suas próprias circunstâncias”. Todo autor, por mais que tente negá-lo, representa na sua produção o que Said (2007, p. 38) chamou de seu “envolvimento (consciente ou inconsciente) com uma classe, com uma comunidade, um conjunto de crenças, uma posição social”, representação totalmente montada a partir de elementos que o autor consegue congrega pelo simples fato de ser *um* de *outros* membros de uma comunidade, constituindo *com eles* uma relação de Identidade.

Barthes (2004) entende a literatura não como “imitação” da realidade, mas como sua “demonstração”, pois, segundo ele, “a realidade não é representável” (BARTHES, 2004, p. 22), já que toda representação implica uma substituição, e o Real é insubstituível — a não ser em casos clínicos, reservados inclusive à psiquiatria. Essa visão barthesiana, reforçada ainda quando diz que não importa as escolas em favor das quais a literatura se declare, ela é o real, o próprio fulgor do real, contradiz, é mesmo, o reverso da concepção platônica da arte e que gera a percepção estruturalista da “arte pela arte”. Sendo assim, pode-se cumprir a relação que Antônio Cândido (1967) constrói em *Literatura e Sociedade*: a literatura como uma amostra *in libro* da sociedade.

A literatura e o homem contemporâneo

Todas as análises sobre o homem contemporâneo, quer partam da matiz sociológica, antropológica, quer partam da matiz psicológica, filosófica, acentuam seu caráter abstrato resultante da mecanização do mundo e da produção técnica do conhecimento com fins declaradamente mercadológicos e utilitaristas. Esse caráter abstrato do homem contemporâneo deve ser entendido a partir do que algumas análises reconhecem como

uma indiferença característica de seu espírito, reconhecido, por exemplo, na sua falta de cuidado com o outro e com o mundo a sua volta e, em casos exacerbados, até consigo mesmo. Seu caráter abstrato e indiferente deve ser entendido, por sua vez, como proveniente da condição desse homem nascido e vivido *da e na* cidade moderna, onde a velocidade das mudanças provoca-lhe um desenraizar-se constante, gerando um homem sem laços definitivos ou estáveis.

Habitante do que o teórico argentino Ernesto Sábato (1994, p. 18) chamou de “monstruosas justaposições de solidões”, esse homem da modernidade deve ser interpretado como resultado de um processo de individualização e fragmentação do Ser iniciada com o modo cartesiano – corpo *vs.* espírito – de pensar o mundo no século XVI e seu modo mercantilista de produção. Essa individualização e fragmentação ganhavam força com a Revolução Industrial e as Revoluções de 1776 nos EUA e de 1789 na França, e se extremavam com o taylorismo e o fordismo dos modos de produção capitalista no século XIX, resultante, por sua vez, do positivismo e do logicismo da ciência.

Discursar sobre tal aspecto do homem no final do século XX, início do século XXI, não é coisa que se possa fazer em poucas linhas. Assim, apoio-me nas considerações de Simmel (1976) e Erich Fromm (1959) a esse respeito; autores que se preocupam em refletir não só sobre a dimensão político-econômica e cultural do homem de hoje, mas sobretudo sua dimensão psíquica.

Para Fromm, o homem (dito) moderno é um homem alienado de si mesmo, que “não tem contato consigo mesmo e também não o tem com nenhuma outra pessoa” Simmel, por seu turno, explica essa indiferença como resultado de um processo de racionalização e intelectualização do homem, surgida numa fase embrionária do desenvolvimento das cidades necessária ao seu progresso. Esse processo de racionalização e intelectualização guardaria, segundo ele, raízes profundas no Iluminismo setecentista (que é o auge das teses renascentistas), mais precisamente na departamentalização do conhecimento sobre o mundo e sobre o homem e, consequentemente, na compartimentalização e fragmentação destes. O pensamento

Iluminista (base ideológica para a Independência dos EUA e para a Revolução Burguesa na França) e a mecanização renascentista (condição prévia necessária à Revolução Industrial e, posteriormente, à exacerbação industrial no modo de produção taylorista e fordista) edificam esse homem de hoje alienado de si. Para Simmel (1973, p. 14),

A mente moderna se tornou mais e mais calculista. A exatidão calculista da vida prática, que a economia do dinheiro criou, corresponde ao ideal da ciência natural: transformar o mundo num problema aritmético, dispor todas as partes do mundo por meio de fórmulas matemáticas.

Essa redução do homem a um número, típica do modo de vida utilitarista que caracteriza, principalmente, os centros urbanos, reflete diretamente na personalidade do homem e ele se desumaniza. Essa desumanidade seria o que Simmel chama de “atitude blasé”. Para ele, não há talvez fenômeno psíquico que tenha sido tão incondicionalmente reservado à metrópole quanto a atitude blasé.

Essa “atitude blasé” é a indiferença com que o homem metropolitano recebe sufocante número de estímulos do meio em que vive cotidianamente, de minuto a minuto, a cada canal de televisão, a cada esquina dobrada, a cada encontro, a “cada atravessar de rua, como o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social” (SIMMEL, 1973, p. 12) da metrópole, como forma mesmo de proteger sua integridade e sanidade mentais.

Segundo Simmel (1973, p. 16), esse ritmo de vida “torna uma pessoa blasé porque agita os nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir”, o que provoca nesse mesmo indivíduo a mais profunda sensação de entorpecimento e de cansaço.

Cansaço e entorpecimento

O cansaço e o entorpecimento que lemos nos poemas de Marcelo Bittencourt são os mesmos de um Álvaro de Campos. Lembremos que, do início do século XX para cá, o grau de desenvolvimento tecnológico,

dentro daquilo que Bauman (2007) chama de “modernidade pesada” – e seus resíduos e seu grau de extrativismo – poluiu mares, ares, a terra e as almas numa velocidade muito maior que a velocidade com que Gregório de Matos viu sua Bahia tornar-se triste, tão dessemelhante estava do seu antigo estado, mais do que Cláudio Manuel da Costa pôde lamentar que “uma fonte aqui houve; eu não me esqueço / [...] / Quanto pode dos anos o progresso!”

É Álvaro de Campos quem nos dá testemunho mais latente desse homem blasé do qual fala Simmel, desse entorpecimento e desse cansaço.

O que há em mim é sobretudo cansaço —
Não disto nem daquilo,
Nem sequer de tudo ou de nada:
Cansaço assim mesmo, ele mesmo,
Cansaço.
(PESSOA, 1993, p. 211)

E o que seria esse cansaço do homem contemporâneo? Como Pessoa o reconhece? É ele mesmo quem responde:

Sim, estou cansado,
E um pouco sorridente
De o cansaço ser só isto —
Uma vontade de sono no corpo,
Um desejo de não pensar na alma.
Já que não pensar em nada, ou melhor,
Pensar em nada
É viver intimamente
O fluxo e o refluxo da vida...
(PESSOA, 1993, p. 223)

E ainda assim, não satisfeitos, nós, a quem Clarice ironiza em *Água Viva*, chamando-nos de “aqueles a quem tudo tem de ter um porquê”,

perguntaríamos “que sono é esse?”, e ele, prevendo nosso movimento, com a condescendência e a paciência de um poeta, explica, noutra poesia:

O sono que desce sobre mim,
O sono mental que desce fisicamente sobre mim,
O sono universal que desce individualmente sobre mim—
Esse sono
Parecerá aos outros o sono de dormir,
O sono da vontade de dormir,
O sono de ser sono.
Mas é mais, mais de dentro, mais de cima:
É o sono da soma de todas as decepções.
É o sono da síntese de todas as decepções.
(PESSOA, 1993, p. 225-226)

Álvaro de Campos é o que há de cansaço, de decepção, de decepção, de decepção, de niilismo no homem daquele tempo, o homem “sonambúlico” de que fala o alagoano Jorge de Lima².

Em “Alma ausente”, Marcelo Bittencourt experimenta desde o título a, para ele, não-estranha sensação de não existir, apagado pelo cansaço e pelo entorpecimento do cotidiano. Inexistência que precisava se consumir em “Da praça”³, poemas publicados na *Revista Arraia-Pajé-urbe*⁴, organizada pelo autor de *A cachoeira das eras*, o cearense Carlos Emílio Corrêa Lima⁵, publicado pela Editora Record, em 1979.

2 LIMA, Jorge de. “O desprezo contemporâneo pela poesia”. In: CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira**. História e Antologia III. Modernismo. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1964. p. 200-204.

3 BITTENCOURT, Marcelo. “Poemas avulsos”. In: **Revista Arraia Pajé-urbe**, revista de literatura brasileira. vol. 2. Fortaleza: FUNCET, janeiro-fevereiro de 2002. p. 28-29.

4 A revista teve quatro edições, de 2000 a 2012. Tendo, a última edição, ganhado o Prêmio Mídia Livre do edital 2012 do Ministério da Cultura.

5 Neste exato momento, a edição portuguesa do livro **Maria do Monte o romance inédito de Jorge Amado**, de Carlos Emílio Correia Lima, está sendo lançada em Portugal, com adaptação para o teatro do dramaturgo cearense Thiago Arrais.

Há, no entanto, por toda a poesia marcelibittencourtiana a pulsão de existir, em “Herpes”⁶, a perpetuação do segundo, do tempo. O poema como um respiro, um fôlego nos dias corridos da contemporaneidade. O mundo pede pressa e o poema pede para parar.

[...]

c

a

i

e

a

l

i

fica

[...]

O poema e o poeta, preso no instante perpetuado do texto estático. Como se pará-lo fosse uma necessidade e como se a única coisa que pudes-se pará-lo fosse a morte.

Não podem mais haver nenhuma punção senão de morte

diz o poeta.

A herpes foi adquirida quando tudo era maior, mas muito maior que tudo.

confessa o poeta do extremo, a extrema sensação de existir, elevada ao máximo quadrado, “[...] quando tudo era maior, mas muito maior que tudo”; o momento intensificado, pulsão de vida, no cansaço supremo da morte.

6 Disponível em <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=10624&portal=cronopios>. Acesso em 24 de junho de 2018.

Perdi tudo
inclusive eu
os mortos tentam respirar a partir de mim
[...]
Os cadáveres
vivem
aqui
neste
corpo
DESORGANIZADO
SEM
ÓRGÃO
ALGUM.

Voltamos à sensação de não existir do poeta. “A dor é só o que me mantém vivo”, observa.

Em “carocinha, estória da”, publicado na premiada coletânea *encontros e desencontros* (2007, p. 25), “ACORDOU E FOI DIRETO À CLOACA. uma dor no peito, outra no estômago. Outra no fígado. Outra no baço. Outra no braço.”, exacerba sua existência através do corpo: “sentou diante do trono do rei cagão e deu início à sinfonia escrota: trrrúúú bllééérrrg bllééérrrg prrúúúú blofff trrrúúú trrrúúú.”; o corpo existindo em sua máxima anti-essência. Sempre o excesso, sempre o exagero como força de “re-existir” à sensação perene de morte. O personagem do conto tinha um armário “onde mantinha seus trapos e suas pílulas e a corda para o fim”. Marcelo Bittencourt se matou enforcado. A mesma corda, no entanto, que o traz para a realidade. Maria é personagem que, “por uma benevolência cristã” – olha o elemento cristão presente – a cada dois sábados tentava manter o apartamento onde ele morava em ordem, “o encontrou no chão. normal. sacudiu-o: – acorda, porra, acorda!”.

Essa mesma dubiedade que há em outros escritos dele: o fanzine *A pequena história dos mortos e dos não mortos*; nas palavras dele, “É uma ode à desumanidade nossa de cada dia”, um fanzine em que se vê a figura de um Padre com a legenda “vinde a mim as criancinhas”; uma dubiedade estrutural noutro fanzine, *Escritos Escrotos*, em que a verve do jogo linguístico se mostra desde o título até o último poema escrito,

Quando estou bem,
 você bem em mim,
quando estou mal,
 você mal em mim.
Bem ou mal,
 Você em mim.
mas porra,
 por que assim?

Lembremos que Marcelo Bittencourt estudou parte de sua vida em colégio católico. A escatologia do conto em questão pode também ser interpretada como um reverso de Deus; como o “Se Deus está em tudo, Deus está na merda?”, do livro *A insustentável leveza do Ser*, de Kundera. O reverso de Deus como essência abstrata, como não-existência concreta, real; como diz no poema sem título publicado pela também premiada coletânea – dessa vez de poemas – *Antologia MassaNova – poesia brasileira contemporânea* (2007),

deus,

observe que ele grafa a palavra Deus com “D” minúsculo, “d”,

deus, os dedos teus não me tocam.
são ilusões os dedos teus, deus.
deus ' dá-me nada, pois não quero de ti
tudo dar-me-ei
quando/quanto/como
quiser assim fazer ou negar-me,
tudo da mesma forma, deus.
(BITTENCOURT, 2007, p. 196)

Um corpo que não existe, no entanto, só pela dor, mas também pelo prazer.

a Orgia! ela sim me toca.
a Orgia!
sim, a Orgia!
(BITTENCOURT, 2007, p. 196)

A orgia, que é o corpo máximo do prazer. Observe que a palavra “orgia” ele escreve com “o” maiúsculo. Um *deus* minúsculo contra o Ó maiúsculo da palavra orgia.

Esse cansaço e esse entorpecimento característicos da atitude blasé de que nos fala Simmel sugerem uma despersonalização e uma desterritorialização do Ser a que Marcelo Bittencourt estava submetido no seu dia a dia, como qualquer homem contemporâneo. Escolhe como lugar de sua reterritorialização o seu próprio corpo. Regressa ele ao templo original, o corpo, para encontrar-se Deus, senão ele, ao menos um deus morto, nitzscheano que era: Ele, seu Deus, ele próprio, seu corpo sólido:

sabe que tem nada que fumar um atrás do outro,
mas fuma.

sabe que tem nada que beber uma atrás da outra,
mas bebe.

acende um outro careta
e espera a chuva passar.

são três da tarde,
mas não parece.

perece.

a solidão só não é total,

pois lhe são companheiros

o vício,

o t(r)emor

e o suor.

sujo.

sólido.

sórdido.

(BITTENCOURT, 2007, p. 195)

Educado em colégio católico parece ter vivido na corda bamba de ser quem ele é e o conflito de ter que ser alguma outra coisa que queriam que ele fosse. E ele resistia, porque a negação sobre si mesmo imposta por

esse que ele chamava de “deus”, resvalava como reação contrária, bem ao modo newtoniano, a re-existência da sua própria vontade, da sua própria personalidade, da sua essência, do seu Eu.

Mas um conflito que, se por um lado, lhe imprime uma força de não existência, por outro lado, ele resiste como pulsão de vida, vivendo no limite.

o excesso de comida, deus.
a total falta dela, deus.
o excesso de Amor, deus.
a total falta dele, deus.
o matar-se exageradamente, deus.
o manter-se cândido, deus.
a mistura na Orgia!

(BITTENCOURT, 2007, p. 196)

A resistência de uma existência que, não satisfeita em levar o corpo ao seu limite – afinal, como perguntava o *Simpósio Nietzsche e Deleuze*, organizado por Fabien Lins e Daniel Lins, seus amigos pessoais, “O que pode o corpo?”. Marcelo Bittencourt era aluno de filosofia na UECE, foi aluno de Daniel Lins –, transforma tudo em carne, até o talo da alma.

As carnes tremem ao retornar de tua mente
e tudo se resume ao umbigo
ou aos pés
ou aos lençóis sujos em cima da cama, desajeitados.
Quando deitares à sombra d’uma árvore
lembra-te que as secreções que escorrem
quando se trai alguém são nada
ante a gosma purulenta que expurgam da alma
os que traem a si próprios.
(BITTENCOURT, 2007, p. 198)

E aqui, na re-existência do seu próprio corpo, sentia-se tão dono de si, queria tanto o controle total de si, não ser controlado por nada, moral,

lei, razão, que decidiu quando e como dar cabo de si, na madrugada do dia 06 de outubro de 2010.

A saudade é uma esperança pelo avesso que nos rói ossos e nervos. Somos todos uma mesma alma coletiva. Ainda que tu me percas ou eu te perca, sobra muito em nós de ti, de tua voz altiva. Saudades, presenças desperdiçadas, confusão de cores inconformadas e de rimas, transformadas em fogo, em voz, em vida, encontros, tua palavra que silencia.
#amigosdomarcelo

Referências

“Um domingo pro Marcelo”. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=10624&portal=cronopios>. Acesso em 24 de junho de 2018.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. *Mimesis: the representation of reality in Western Literature*. 4.ed. New Jersey: Princeton University Press, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *Aula*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BITTECOURT, Marcelo. “Carochinha, estória da”. In: GONÇALVES, Nuno; CARLOS, Manoel; DIAS, André. *enContos & desenContos*. Fortaleza: Ed!Bar, 2007. p. 25-26.

_____. "Poemas avulsos". In: *Revista Arraia Pajé-urbe*, revista de literatura brasileira. vol. 2. Fortaleza: FUNCET, janeiro-fevereiro de 2002. p. 28-29.

_____. *A pequena história dos mortos e dos não mortos*. S/d. 12p.

_____. *Escritos Escrotos*. Fanzine, 2007. 8p.

_____. In: *Antologia MassaNova – Poesia Brasileira Contemporânea*. Fortaleza: Mandacaru ed. e distr., 2007. p. 193-198.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 2.ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1967.

CARPEAUX, Otto Maria. "O estruturalismo é o ópio dos literatos". In: *Revista Civilização Brasileira*. Ano III, nº 14. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1967. p. 245-255.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FROMM, Erich. *Psicanálise da Sociedade Contemporânea*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1959.

JACKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 19.ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

LIMA, Carlos Emílio Barreto Corrêa. *A cachoeira das eras: a Coluna de Clara Sarabanda*. São Paulo: Moderna, 1979

LIMA, Jorge de. "O desprezo contemporâneo pela poesia". In: CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. História e Antologia III. Modernismo. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1964.

PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SÁBATO, Ernesto. "Sartre contra Sartre ou A missão transcendente do romance". In: Três aproximações à literatura de nosso tempo. São Paulo: Ática, 1994. p. 7-29.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SIMMEL, George. "A metrópole e a vida mental". In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. p. 11-25.

TODOROV, Tzvetan. "Prefácio à edição francesa". In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. XIII-XXXII.

EXÍGUAS – CONSIDERAÇÕES SOBRE A POESIA DE OSVALDO CHAVES

Leonardo Prudêncio

Introdução

Nos estudos sobre a Literatura Cearense ainda existe uma lacuna acadêmica sobre o livro *Exíguas* (2016) de Pe. Osvaldo Chaves, pois há poucos estudos sobre a obra daquele que tem mostrado ser um dos mais respeitados e importantes poetas da zona norte do estado do Ceará. Sadoc de Araújo (2016) já vaticinava, ainda na primeira edição da obra, que o livro de Osvaldo Chaves merecia um estudo mais aprofundado. Tivemos, ao longo dos anos, alguns estudos acadêmicos e escassas críticas literárias que contribuíram para a divulgação da obra do poeta em estudo. Pretendemos, neste ensaio, contribuir para a fermentação da cultura literária no estado do Ceará, como também, divulgar e instigar mais leituras críticas e, porque não, também de caráter apreciativo do livro escrito por Pe. Osvaldo Chaves.

Apontamentos biográficos sobre Pe. Osvaldo Chaves Carneiro

O autor de nosso estudo é natural de Granja nascido no dia 21 de outubro de 1923 no sítio Angelim, distrito de Samambaia. O poeta estudou, inicialmente, no Ginásio Lívio Barreto e em 1940 transferiu-se para o Seminário Menor de Sobral. Entrou para o Seminário Maior de Fortaleza em 1946, onde cursou Filosofia e Teologia. O então jovem-poeta foi ordenado padre por Dom José Tupinambá da Frota, importante personalidade que contribuiu muito para o crescimento de Sobral, logo depois Osvaldo Chaves passou pelas cidades de Crateús, Acaraú e São Benedito antes de morar definitivamente em Sobral na década de 1960. Por muitos anos o poeta-padre Osvaldo Chaves atuou como professor de Literatura Luso-brasileira e Português na Faculdade de Filosofia Dom José, aposentando-se do magistério em 1981 (BESSA 2006).

Até a publicação da primeira edição do livro *Exíguas*, em 1986, Osvaldo Chaves à medida que compunha seus escritos ia engavetando-os, mas ocasionalmente os ia mostrando a algumas pessoas, dentre elas Francisco Sadoc de Araújo, historiador e membro da Academia Cearense de Letras, que fora um dos incentivadores para que o poeta Chaves desengavetasse suas produções poéticas e as reunisse em livro. Conforme relato de Sadoc na apresentação do livro (2016 p 23):

Não é de hoje que os versos do Pe. Osvaldo Carneiro Chaves me encantam. Minha alma, mais do que os sentidos, sempre experimentou o deleite puro da beleza, ao lê-los com os meus olhos ou ouvi-los declamados. Meu espírito enamorou-se de sua poesia desde os tempos da adolescência, no convívio íntimo da solidão do seminário. Depois, com o amadurecimento da idade, esta minha admiração não fez senão crescer e aprofundar raízes.

Nos *Dados biográficos do autor*, que acompanham as subsequentes edições de *Exíguas* (2016), observamos uma informação curiosa de que Osvaldo Chaves publicaria seu primeiro livro no ano de 1942, sobre o nome de *Heliotrópios*, fato que não fora consumado por motivos não explicitados pelo autor, ao menos por escrito.

Pe. Osvaldo, como é conhecido por muitos, como professor possui a admiração e o respeito de seus ex-alunos, muitos lembram com admiração de seus métodos de ensino. Aliás, as suas técnicas de ensino renderam pesquisa acadêmica desenvolvida por Joan Edesson de Oliveira (2006), demonstrando que além de padre e poeta ele também exerceu grande influência como educador na cidade de Sobral, por onde lecionou por várias décadas.

Desde a primeira edição de *Exíguas* que o poeta-padre tem recebido condecorações e críticas elogiosas sobre a sua tessitura literária, tanta importância assim é atestada com as reedições de sua obra, que já consta em sua terceira edição. Ainda sobre a importância da literatura de Chaves ressaltamos o título de Sócio-honorário concedido em 1996 pela Academia

Sobralense de Estudos e Letras (2011) mas só aceito pelo poeta alguns anos depois, conforme lemos no informativo da dita instituição literária:

Na manhã desta quinta-feira, dia 10 de novembro, o Padre Osvaldo Carneiro Chaves que teve seu nome aprovado para Sócio-Honorário na gestão do Prof. Evaristo Linhares, no dia 14 de maio de 1996, recebeu seu Diploma de Sócio-Honorário da ASEL, em sua residência. O Presidente da Academia, José Luís Lira, ressaltou na oportunidade que a Academia ganha muito em ter o Padre Osvaldo, um dos maiores luminares da cultura sobralense, entre seus membros. O Secretário da Academia, Valdeci Vasconcelos, também se fez presente à singela, porém significativa homenagem ao Padre Osvaldo Chaves que, último dia 21 de outubro, celebrou 88 anos de idade.

Outra honraria dada ao Pe. Osvaldo fora a de Doutor Honoris Causa, ofertada pela Universidade Estadual Vale do Acaraú no ano de 2012. O referido autor outras homenagens que confirmam a sua importância como interlocutor cultural, mas preferimos neste artigo prezar pela crítica artística acerca de sua única publicação *Exíguas*. Fornecidos os dados bibliográficos do autor, passemos as interpretações de sua literatura.

Encolhiam-se exíguas as sombras com o sol a pino (Ovídio – Met III, 50) ou Fecerat exiguas jam sol altissimus umbras (Ovídio – met III, 50)

Osvaldo Chaves era leitor dos poetas latinos e gregos, inclusive dedicou parte de sua vida a lê-los no original, portanto não é de se estranhar a escolha do título de seu livro ser retirada do poema *Metamorfose* do poeta latino Ovídio, que chama de exíguas “as sombras do meio-dia, pois quando o sol está a pino, reduzem-se elas à mínima projeção” (ARAÚJO 2016 p.24), o poeta cearense já anuncia no subtítulo de *Exíguas* que a sua poética é, portanto, solar. E isso nos lembra a paisagem do Ceará, terra carinhosamente apelidada de terra da luz. Temos, portanto, uma característica importante de quase toda a sua obra que é o cantar em à terra cearense. Podemos atestar isso no poema de mesmo nome que, talvez não

por acaso, abre a única coleção de poemas publicada pelo poeta Osvaldo Chaves (2016 p.33):

Exíguas

Eu vi surgir no sonho do universo
A beleza perene.
Brilhou para mim no céu a sua estrela.
Maravilhado
coloquei-me debaixo do seu zênite.
Deslumbramento e embriaguez,
O encanto da sua luz no meu espírito:
Ânsia de traduzir o que senti,
Sonho de comunicar o mundo
O êxtase que me arrebatou.

Mas foi demais o brilho dessa estrela,
Grande demais o sol
Que me ofuscou os olhos de sonâmbulo.
Acordo e vejo estéreis minhas ânsias,
Vão – todo o esforço de exprimir beleza:
Sonhei ao meio-dia,
E a expressão dos meus sonhos
É pobre como as sombras
Que os mais altos edifícios
Projetam nessas horas.
Era grande o esplendor da beleza que eu vi,
Mas, quanta mágoa:
Mesmo as lembranças do que vi mais belo
São exíguas
Como sombras ao meio-dia.

Fortaleza, novembro de 1947.

Notamos nesse poema particularidades que demarcarão boa parte do teor da obra: a) a voz de um eu lírico em primeira pessoa; b) uso de

verso livre; c) linguagem que mescla o erudito com o coloquial sertanejo; d) eu lírico descritivo e e) a memória como ponto de partida para composição poética. Ressaltamos que algumas dessas características não serão, obrigatoriamente, utilizadas ao longo da obra.

Há poemas que não apresentam versos livres, mas que basicamente versem sobre temas que envolvem a vida cearense, a vida episcopal e alguns poemas possuem caráter autobiográfico. Batista de Lima (2017) cita que há versos bucólicos, satíricos e telúricos. A sátira no poema *Que sucesso* (CHAVES 2016 p. 152) demonstra a influência com a poesia satírica de estro barroco-gregoriana:

Que sucesso brilhante vêm causando
Nos últimos decênios os jumentos,
Dês que o bravo orelhudo a zurros lentos
Vem nos homens os postos ocupando!

Por onde quer que eu vá, vou encontrando
Os teimosos filósofos cinzentos:
Em Clubes aos milhares, já aos centos
Em Universidades se formando.

Enchem com garbo praças e avenidas,
E entre os de classes mais evoluídas
Muitos são membros já de Academia.

Há jumentos doutores, bacharéis
Que se andarem um dia a quatro pés
Merecerão Nobel de Estrebaria.

Sobral, agosto de 1941.

Sobre o satírico sabemos que se trata de poesia com traço humorístico, mas carregados de um forte senso crítico e social. Estes versos foram escritos em 1941, porém notamos que ainda podemos fazer uso dele em

nosso tempo, aja vista os inúmeros analfabetos com diplomas que se formam em faculdades Brasil à dentro.

Batista de Lima (2017) comentando sobre os sonetos de Pe. Osvaldo, fala em especial do “poema ‘Amanhecer’ com versos decassílabos e estrutura rítmica em ABBA, ABBA, CDC e DCD se torna o ponto alto da obra inteira.” Os sonetos, que ao longo da obra catalogamos 35 sonetos, demonstram a habilidade que o poeta tem para as formas poéticas fixas.

Algumas das 14 características elencadas por Artur Eduardo Benevides (1976) sobre a poesia cearense são aplicáveis a poesia de Osvaldo Chaves como: a) exaltação da terra e do homem cearenses; b) pouca expressão dos elementos míticos, heroicos, épicos e fantásticos e c) raras, mas expressivas, manifestações de simbolismo. Essas características podem ser compreendidas no *Exíguas* (2016) em poemas como *Fortaleza* (p.40-42), *A Granja dos séculos* (46-50), *Chove em janeiro* (71) e *O vaqueiro* (174-176).

Ainda sobre o título da obra é interessante a explanação que Inocência Melo (1999 p.233) faz: “A poesia de Osvaldo Chaves nasce da sombra do sol do meio-dia, estica-se ao vento, balança as folhas das árvores, depois ceia com os homens dotados de todas as fomes, esses fujões das sombras revestidas de doutrinas.” Esse recurso que Chaves utiliza da memória como processo de formulação poética, nos recorda o dizer de Antônio Cícero (2012) quando diz que a memória é a musa fiel do poeta. Os versos de Osvaldo Chaves mostram que a memória serve como uma luz que guia o poeta em sua construção textual.

A experiência de vida do poeta é transpassada aos leitores em muitos poemas. Esse retorno constante ao passado não é percorrido de forma vaga, pois nesses versos “o memorialismo poético de Osvaldo Chaves transcende a matéria, sobrevivendo no espírito” (MELO FILHO 1999 p. 233).

Como lembrado por Sadoc de Araújo (2016) a seção *Reta horizontal* demonstra o lado episcopal do Pe. Osvaldo Chaves. Mas como lembra Inocência de Melo Filho (1999) temos diante de nós uma poesia de cunho religioso e mística. Ficamos entre a opinião dos dois teóricos, mas após diversas releituras, até mesmo um simples passar de páginas, notamos que há muita poesia de cunho episcopal o que denota o lado padre de Osvaldo

Chaves. Isso nos reporta, novamente, a poesia barroca brasileira que tinha incontáveis poetas que escreviam versos religiosos. Um desses poemas de Osvaldo Chaves nos faz pensar não apenas na questão religiosa, mas na nossa condição finita (CHAVES 2016 p.99)

Íntimo

Acho que o Criador fez a gente de barro,
Porque vejo o homem transformar-se em pó.
Mas sinto que não sou apenas lodo.
Porque dentro de mim palpita alguma coisa
Que de argila somente não será.

Parece-me isto feito de partículas
De cada um dos elementos
Da Natureza, refletida em mim
Como num espelho mágico:

Chispas de sol ardente, pérolas de orvalho,
Átomos de luz, poeira densa de trevas...
Silêncio de dunas no deserto
E confusão de sons em mata virgem.
Paz de sepulcros, convulsões de oceanos,
Turturinar de rolas, guinchos de aves de rapina,
Uivar de lobos e balir de ovelhas,
Maciez de pétalas e pungir de espinhos...
Por isso eu creio
Que sol, orvalho, ventos, calmarias,
Luz e trevas,
Mares, florestas, cólera e doçura,
Espinho e rosa,
A natureza toda, pressurosa,
Concorreu com elementos para formar
Isto que vibra dentro de mim,

E foi Deus quem me deu,
E pensa, e fala, e sofre, e ama,
E se afirma: “Sou eu!”

Sobral, maio de 1942.

O poeta faz uma reflexão acerca de sua condição efêmera e a interliga com propósitos divinos. Mas não apenas isso, ele se sente também ligado a natureza que nos remete aos poemas panteísticos do heterônimo pessoano Alberto Caeiro. Essa não é a única vez que Osvaldo Chaves faz alusão a outro poeta em suas composições literárias, para citar alguns, notamos as vozes de Lívio Barreto, o também poeta-padre Antônio Tomás e, claro, Ovídio, que é saudado logo no título da obra a qual já comentamos.

Com o passar das edições foram acrescentados novos poemas. Desperta a nossa atenção ao tema recorrente da morte nesses versos que foram acrescentados ao longo da segunda e terceira edição de *Exíguas*. O poema de estro drummondiano *Doce e breve*, que fecha os inéditos da segunda edição, o poeta faz outra reflexão sobre a efemeridade da vida (CHAVES, 2016, p. 228):

Doce e breve

Quando eu morrer, vai lá, olha os meus restos,
Apenas com saudade:
Uma saudade breve,
Com a duração das rosas.

Poupa-me dos protestos de “saudade
Imorredoura e eterna”:
Sobre o meu corpo a terra
Já é por demais pesada.

O eterno, assim como o infinito,
Me dá vertigens.
Eu amo a flor que vive “o espaço de uma manhã”,

Eu amo o entardecer, eu amo a aurora,
Que duram menos,
Ainda menos que a flor,
Um pouco mais de uma hora;
E a onda que se eleva, e se encrespa, e se abate
Em flor de espuma,
E o êxtase do amor que dura alguns segundos...
Eu amo a vida!
A vida,
Tão doce e breve,
Que tem na flor, no entardecer, na aurora
E tem na onda e no êxtase do amor
A mais perfeita imagem.
Eu amo a vida!

Quando eu morrer, vai lá, olho os meus restos,
Apenas com saudade:
Uma saudade breve,
Com a duração das rosas.

Sobral, 24 de outubro de 1986.

No poema acima notamos alguns elementos da natureza que nos mostram coisas com curta duração: rosas, auroras, ondas e entardeceres, que não é porque duram pouco que não sejam apreciáveis ou notáveis. Cada uma dessas metáforas fazem a mimese da vida, amada pelo poeta, que pode até ser curta, mas não necessariamente inaproveitável, doce e bela.

Ao longo do livro notamos que todos os poemas são datados, sendo o mais antigo *Terra cearense* (CHAVES, 2016 p. 37-39) de agosto de 1940 e o mais recente, que encerra a terceira edição, é de 18 de março de 2016. Porém, a escrita dos versos de Osvaldo Chaves não os torna meros documentos datados, pois muitos deles ainda nos dizem muito hoje. Não temos por intuito fazer jus telúrico sobre a qualidade literária do poeta estudado, mas podemos notar e elogiar também a sua qualidade poética e

importância para a história cultural de Sobral e da região Norte de nosso estado. Na obra, mesmo sendo articulado temas variados há uma unidade mesmo se tratando de uma publicação que reúne poemas concebidos em épocas diferentes. Tudo isso demonstra a força da poesia desse sertanejo que é poeta e também padre.

Considerações finais

Esperamos que mais pesquisas sejam feitas em torno da obra de Pe. Osvaldo Chaves e que a sua literatura alcance mais leitores, pois não se trata de obra de cunho regional, em vista dos temas que o livro aborda, pois notamos preceitos temáticos abordados em obras de alcance universal.

Referências

ACADEMIA SOBRALENSE DE ESTUDOS E LETRAS – ASEL. Padre Osvaldo Chaves recebe diploma de sócio-honorário da ASEL. 2011. Disponível em <<http://academiasobralense.blogspot.com.br/2011/11/padre-osvaldo-chaves-recebe-diploma-de.html>>. Acesso em: 24. Abr. 2017.

ARAÚJO, Francisco Sadoc de. Apresentação. In: OSVALDO, Chaves. **Exíguas**. 3º Ed. Sobral: Sobral gráfica e editora, 2016.

BENEVIDES, Artur Eduardo. **Evolução da poesia e do romance cearenses**. Fortaleza: Edições UFC, 1976.

BESSA, José Rogério Fontenele. Pe. Osvaldo Chaves, um pioneiro no domínio da ciganologia. **Revista do Instituto do Ceará**. Fortaleza, Vol. 120, 2006.

CHAVES, Osvaldo. **Exíguas**. 3º Ed. Sobral: Sobral gráfica e editora, 2016.

CÍCERO, Antônio. **Poesia e filosofia**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.

LIMA, Batista de. Osvaldo Chaves, poeta e padre. |In.: **Diário do Nordeste**. 24.01.2017 <disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com>.

br/cadernos/caderno-3/coluna/batista-de-lima-1.128/batista-de-lima-osvaldo-chaves-poeta-e-padre-1.1692044>. Acesso em: 20.abr.2017

MELO FILHO, Inocêncio de. A poesia de Osvaldo Chaves. **Revista da Academia Cearense de Letras**. Fortaleza, ano XCIX, Vol. 54, 1999.

OLIVEIRA, Joan Edesson de. **Padre Osvaldo Carneiro Chaves**: os caminhos da docência. 122 f. Dissertação (mestrado) – Curso de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará, 2006.

MEMORIAL BÁRBARA DE ALENCAR: LUTA, RESISTÊNCIA E MEMÓRIA NA LÍRICA DO POETA DE MEIA-TIGELA

Lia Leite Santos

*Dentre os poucos bens deixados
Por Bárbara de Alencar
Um há, sem preço, sem par:
O exemplo de ter lutado
Contra o Sumo Potentado
("Legado de Bárbara de Alencar")*

Introdução

A memória e a resistência são a força que a cultura injeta no espírito de um povo. A Confederação do Equador, uma das maiores manifestações de poder revolucionário do Brasil, é ainda um episódio nebuloso no imaginário cearense. Movimento mais efetivo que a própria Inconfidência Mineira (pois a força nordestina chegara a instituir um poder independente), o acontecimento que tem em Tiradentes um feriado nacional, contudo, mantém-se como uma postura de vivificação histórica. Exaltação presente em cada monumento protegido e valorizado, fruto de um extenso programa de preservação patrimonial.

Pela via contrária, a memória cearense é subjugada a cada monumento facilmente desprezado, e o esquecimento de um episódio tão importante quanto a Confederação do Equador é coerente com este sistemático programa de apagamento de nossa identidade. As altas hierarquias de dominação compreendem que um povo sem identidade é um ser susceptível a qualquer manipulação discursiva.

Cabe a nós, trabalhadores do imaterial, resistir à derrocada de nossos monumentos espirituais. Este trabalho pretende contribuir minimamente para o resgate de uma consciência social e poética, através da discussão dos poemas do autor cearense Alves de Aquino, vulgo Poeta de

Meia-tigela, que constrói uma poética de enaltecimento ao enfrentamento revolucionário de Bárbara de Alencar, durante o embate contra a monarquia em 1817.

Neste trabalho, discutiremos alguns elementos figurativos da poesia contida em *Memorial Bárbara de Alencar* (2008) que revelam os temas pautados na resistência política e na glorificação do poder popular, através das ferramentas de perscrutação textual da Semiótica Discursiva de linha greimaseana. Serão nossas aliadas metodológicas as teorias semióticas de André Fiorin (2011) e a Teoria do Verso de Rogério Chociay (1974).

A Semiótica Discursiva nos auxiliará na compreensão da construção de significados, através da investigação do encadeamento de figuras e temas que produzem efeitos de sentido no texto. Entendendo figuras como a materialidade discursiva, o substrato de concretude da criação do simulacro textual, ou seja, aquilo que a poesia pega emprestada do mundo físico para dar corpo a uma abstração – o tema.¹

Enquanto a Semiótica Discursiva nos auxilia a desvendar *o que é* dito, os preceitos da Teoria do Verso se dedicam a explicar *como é* dito, explorando os recursos técnicos e estilísticos que fazem dessa obra algo singular.

Selecionamos alguns poemas para trabalharmos com as chaves de significação que abrem portas ao sentido lírico das criações do autor. Através da análise figurativa exploraremos as esferas temáticas no plano semiótico, e discutindo teoria dos versos pensaremos os recursos utilizados na elaboração poética.

O Memorial Bárbara de Alencar e seu autor

O Poeta de Meia-Tigela é o controverso codinome adotado por Alves de Aquino que, sob essa alcunha, publicou em 2008 o *Memorial Bárbara de Alencar & outros poemas* (vencedor do Edital de Incentivo à Literatura da FUNCET – Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza); em

1 Conforme FIORIN: “Os discursos figurativos têm uma função descritiva ou representativa, enquanto os temáticos têm uma função predicativa ou interpretativa. Aqueles são feitos para simular o mundo; estes, para explicá-los” (*Elementos da análise do discurso*, p. 91).

2010 o *Concerto N° Inico em mim maior para palavra e orquestra* (vencedor do V Edital de Incentivo às Artes, da SECULT – Secretaria de Cultura do Estado do Ceará); em 2011 a segunda edição do *Memorial* (vencedor do Prêmio Otacílio de Azevedo para reedição, da SECULT); em 2015 *Gi-rândola*; em 2016 participa do livro coletivo *E5pelhos* (em parceria com Carlos Nóbrega, Frederico Régis, Jorge Furtado e Lúcio Cleto), além de atuar como organizador do Livro-revista coletivo *Mutirão*, que conta com as edições de 2014, 2016 e 2017. Publicou como Alves de Aquino o volume de sonetos *Miravilha – liriai o campo dos olhos*, 2015.

Dotada de recursos sofisticados de linguagem, a poesia de Alves de Aquino ergue-se para revelar uma história de resistência e força do povo cearense no levante nordestino, no qual a avó do romancista José de Alencar demarca uma corajosa participação. Oswald Barroso, prefaciador da edição de 2008 do *Memorial Bárbara de Alencar*, destaca em “O Poeta de Meia-Tigela descobre o caminho das pedras” o trabalho estrutural e rítmico dos versos, as rimas raras e o vocabulário erudito que se alterna, sem maiores cerimônias, ao chulo. Gilmar de Carvalho, na apresentação da segunda edição (“Meia Tigela Inteira”),² aponta que sua experiência com a poesia de Alves de Aquino revela influências que põem o leitor em contato com literatos de variados tempos e lugares: “Estava diante de uma voz ancestral que enunciava verdades e ia buscar seus argumentos na longa tradição poética que vem de Homero e passa por Borges, João Cabral, Patativa de Assaré, Ezra Pound” (p. 13).

Ana Miranda, em crônica para o jornal O Povo, discorre de modo expressivo sobre a poesia do Poeta de Meia-Tigela:

os elementos de sua poesia se misturam – algo de cordel, algo de Ceará, algo de sertão, algo de coronel, algo de fome, rato, rabeça, arauto – a toda a corja da mitologia clássica e a nativa. (Diário do Nordeste, 04 de Junho de 2011)

2 As duas edições foram consultadas, mas todas as citações em nosso artigo atêm-se à segunda edição de 2011.

E sobre a obra maior do poeta cearense, *Concerto N° Inico em mim maior para palavra e orquestra*, Ana Miranda afirma: “Os poemas são de uma riqueza infinita, enigmas para ocupar os professores por séculos, como dizia Joyce de seu Ulisses. E bons de leitura, inteligentes, desafiantes” (idem, *ibidem*).

Nosso trabalho analisará os poemas do *Memorial Bárbara de Alencar*, obra que se inicia pelo fim, ou seja, pela execução dos confederados após a segunda campanha revolucionária em 1824. Em versos o autor explica a organização da estrutura temática da sequência lírica (2011, p. 22):

Os heróis cariris ocupam sete
Dos primeiros cantares do Poema
Logo após, como em corte de cinema
Retornamos ao ano dezessete
E à mulher cuja história nos compete.

Assim, valendo-se de uma ordem subvertida, o autor põe a personagem histórica Bárbara de Alencar, cuja participação na primeira campanha revolucionária dá-se em 1817, num movimento de perenização por toda a obra. E embora os atos gravitem em torno de Dona Bárbara, cada canto tem uma expressividade singular que se destaca de modo autônomo.

O *Memorial Bárbara de Alencar* é um conjunto dramático-narrativo composto por sessenta e quatro poemas. Estes, em geral, assentam sobre o eixo do algarismo “quatro”, seja no número de estrofes (como as décimas “Continuação” e “Começaçãõ” que abrem os dois segmentos históricos do texto), seja no de versos, predominando as formas em feitiço de quadras. Mesmo um poema longo e de versos livres como o 25, “Genealogia Bárbara” (os versos sem métrica e rima fixa acentuando o “barbarismo” da genealogia traçada pelo poeta) consta de quarenta versos, bem como o belo e complexo 60, “Dona Bárbara (Na Fazenda Touro)”. Essa obsessão quaternária, o poeta a explica noutra lugar, nas páginas finais do seu *Concerto* (2011, p. 331): “Para Jung a totalidade exprime-se em símbolos quaternários”. E ainda: “A Obra Inteira constrói-se, pois, com vistas ao atendimento a uma estruturação previamente assumida, como igualmente à inovação e imprevisto dentro da própria estrutura” (idem, *ibidem*). Evidencia-se que o

autor aplica também ao *Memorial* o que diz ali: o recurso à prosa poética como fio narrativo costurando os poemas ou enquanto paródia de notícia jornalística (poema 32, “Fuga e Recaptura dos Republicanos Malvados”); redondilhas menores e maiores, octossílabos, eneassílabos, decassílabos, constituem um experimento inquestionavelmente planejado, sem que seja deixada de lado certa ruptura, certa infração às formas canônicas.

No Campo da Pólvora. O fuzilamento de Padre Mororó e Azevedo Bolão

O poema dedicado à execução do Padre Mororó se apropria dos elementos imagéticos de um fuzilamento, sem ter por critério dominante a descrição factual e sim as características que habitam no imaginário acerca deste evento. Há traços formais que marcam as diversas vozes e as configurações narrativas do episódio dentro do poema. Este é formado por seis estrofes, sendo as três primeiras marcadas por números em caixa alta: UM - DOIS - TRÊS. Uma contagem temporal, perpassada por dois planos discursivos: o primeiro é a voz externa, ou seja, do comando militar que conduz o fuzilamento e realiza a contagem antes de levantar fogo, assim a caixa alta marca o aspecto imperativo da numeração; e a segunda, é a voz que se passa na consciência do Padre Mororó na iminência de sua execução: essa interioridade pode ser suposta estruturalmente pelas aspas em que os números estão inseridos, e semanticamente pelo teor das palavras presentes nos versos que se seguem.

Aqui, o tradicional ordenamento de verbos no infinitivo “Preparar, apontar, fogo!”, é utilizado para encadear as vozes do poema, e para revelar uma interioridade que se articula com os eventos dos quais o indivíduo participa. Como veremos a seguir, com sensibilidade o poeta cria um eu-lírico que fala angustiado do momento de sua própria execução; seus versos põem o leitor na pele dos mártires da Confederação, em sua esfera mais íntima, num processo de humanização dos heróis cearenses:

“UM – preparar
A carne, o espírito:
Hão de enfrentar
Tremores sísmicos.

A preparação espiritual e física do Padre Mororó, que aguarda o abalo dos tiros que lhe são direcionados:

DOIS – apontar
Dedos ao Altíssimo:
Então?! Irá
Permitir isso?!

A figura do dedo hasteado a questionar o “Altíssimo”, sua permissividade frente ao mal, remetendo ao problema central da Teodiceia; temos então um texto poético que se articula tanto à problemática histórica quanto filosófica da existência. E:

TRÊS - disparar
Em voo supino:
Sobrepassar
O precipício!”

O disparo, essa ação de lançamento através do espaço, é a própria transcendência do Padre Mororó que perante a morte alça voo, sobrepassando o “precipício” para chegar ao que sua fé crer tratar-se do Paraíso. Na estrofe seguinte, a voz do narrador se manifesta. Estes versos estão fora das aspas e assistem à cena da execução da vítima. Há dramatismo na descrição dos últimos instantes do mártir: a “surdina” da expectativa a ser em breve eliminada pelo ruído dos disparos e aplausos perante a morte do resistente: “Logo haverá salva/ de balas, de palmas”.

Consta nos registros históricos que perante o fuzilamento dos confederados, uma parte da população assistia o espetáculo bárbaro e se comprazia com a morte dos rebeldes. Mas atente-se à polissemia da palavra “salva” que, se antes se relacionara à fuzilaria, agora diz respeito à alma, a ser salva dos “abalos” da vida terrena: “Logo estará salva/ de abalos a alma”. Na última estrofe do poema, novamente entre aspas, a voz do Padre Mororó detém-se em reflexões sobre a causa que o colocara em tal circunstância e encerra:

“Até hoje cri
Existir um céu
Mas Cristo, Meu Deus
Por que não aqui?”

A sílaba “cri” é utilizada de tal modo que o verbo crer na primeira pessoa do pretérito perfeito se reapresenta compondo a palavra “Cristo”, que é a própria base da fé católica. A ambiguidade do “aqui”, no último verso, abre margem para dois efeitos de sentido, o primeiro seria a cogitação de um céu na terra, ou seja, a realização da utopia pela qual lutara; e a segunda é a perda da fé na existência do céu que se dá naquele “aqui” transpassado na hora da morte.

Outro poema que apresenta a execução de um combatente republicano é aquele dedicado a “Azevedo Bolão”, fiel aliado de Tristão Araripe, combatente nas tropas deste. O poema em oitavas camonianas segue o esquema ABABABCC; as rimas produzem uma sonoridade distinta que resulta num efeito inusual, como nos versos de consonância imperfeita que rimam “paródia” com “misericórdia” (p. 27).³ Uma vez mais a pontuação e a numeração marcam as vozes do poema: as aspas expressam os pensamentos do condenado, enquanto a numeração “1:2:3” pontua as vozes dos presumidos espectadores, vozes maledicentes, escarninhas.

Azevedo Bolão seguira Tristão até sua morte em Santa Rosa: em diálogo interno, o poema frisa a lealdade e a coragem daquele, que diz com firmeza: “Enterre-se com vida, se puder/ Aquele que tem medo de morrer!”. Em contraponto, as vozes externas disparam ofensas carregadas de racismo e crueldade: “Esse negro-tiçõ de Salvador/ (...) As adiposidades do Bolão/ Parecerão aos vermes um primor”. Riem-se da execução do revolucionário: “A canalha ri, faz graça e paródia/ Mas um tiro mostrou misericórdia”. Se o “tiro mostrou misericórdia”, a população conservadora se alegra, assim como no extermínio do Padre Mororó e dos demais.⁴

3 “IMPERFEITAS – São as RIMAS, intermediárias entre TOANTES e CONSOANTES, nas quais há correspondência da última TÔNICA e das vogais finais, mas não coincidem perfeitamente os sons consonantais específicos”. Cf. CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*, p. 89.

4 O “tiro de misericórdia” de que fala o poeta deve-se ao fato de que para ser consumada a morte de Bolão fora necessário um segundo tiro. Encontra-se na Revista do Instituto Histórico do Ceará uma notícia acerca do fato nas palavras do Barão de Studart: “Accusado de haver sido preso em Santa Rosa com as armas na mão, foi condemnado pela Commissão Militar e fuzilado na manhã de 16 de Maio de 1825. Um facto revoltante, horroroso, succedeu quando da sua execução. O *Tiro de honra*, fendendo a cabeça da pobre victima, fez

Balada de Tristão Araripe, herói-mártir da Confederação do Ceariri ou “O homem livre não subscreve ao seu captivo apesar da morte”

Quando Tristão Gonçalves adotou o sobrenome nativo “Araripe”, o fez pelo ensejo de substituir o legado português pela herança indígena, e percebemos que o autor valoriza e respeita esse movimento emancipatório na alcunha de seus poemas. A balada de Tristão Araripe não segue o esquema de balada tradicional, com envio, mote e estrutura fixa; na verdade, o título se vale dessa nomenclatura para caracterizar Tristão, que “vai desabalado/ Nos rumos do Jaguaribe” (p. 29), e que mesmo sabendo estar próximo de sua derrota, e da bala que o atingirá, insiste em combater.

A narração da cavalgada de Tristão Araripe está dividida em quatro partes, cada uma com quarenta versos, sendo cada parte intitulada pelo destino antecipado: “A CAMINHO DO ARACATI”, “A CAMINHO DO ICÓ”, “A CAMINHO DA MORTE” e finalmente “A CAMINHO DA GLÓRIA”. A estrutura, em redondilha maior, é composta por versos pares em rimas externas e as mais das vezes consonantes, e versos ímpares de rimas toantes ou consonantes aproximadas, imperfeitas. O poema é disposto a fim de proporcionar ao leitor a musicalidade do ritmo veloz da cavalgada, uma leitura no galope, como podemos verificar nos primeiros versos, em que Tristão vai em direção ao Major Luís, oponente que antes fora seu aliado (p. 29):

E por isso a cavalgada
E por isso esse partir
Enfrentará na chegada
Tropas do Major Luís
Um antigo camarada
Traidor desinfeliz
E tome comer estrada
E tome correr sem fim

saltarem os miolos e um dos militares presentes, o alferes-ajudante Manoel da Silva Braga, conhecido por Braga Visão, chamou um cachorro e os deu a devorar”. *Revista do Instituto do Ceará – Tomo Especial*: “O Movimento Republicano de 1824 no Ceará”, 1924, p. 19.

Andam na sua pegada
Cada vez menos amigos
E tome seguir jornada
Tome sol tome canícula
Quem o vê na cavalhada
Pensa um doido vai ali

Saltando “A Caminho da Morte”, Tristão vai ao encontro de José Leão que o assassina. Nessa estrofe o autor utiliza pela primeira vez o cognome “Alma afoita”, pelo qual era conhecido Tristão Araripe, por seu temperamento e suas ações. O mesmo cognome foi utilizado pelo cearense Oswald Barroso para intitular sua obra *Tristão Araripe: Alma afoita da revolução* (1993), bem como a peça *Alma afoita* (1997). No trecho a seguir, a morte de Tristão (p. 32):

Alma afoita que viaja
Mais que nunca em veloz vórtice
Eis enfim Tristão cavalga
No dorso da própria morte

Em “A Caminho da Glória”, o autor nomeia os representantes dos desígnios monarquistas como “escória” e “*corcunda* canalha” (p. 32), a figura da corcunda engendrando a submissão ao estatuto colonial de uma classe que se curva frente ao poder do Império. Imagetivamente denso, esse capítulo da saga de Tristão traz-nos a figura do corpo exposto do revolucionário, que não foi enterrado – como tantos outros – para ilustrar uma barbaridade exemplar contra os rebeldes. Como bem-posto nos versos, o trecho destacado a seguir assume um tom de denúncia contra as elites (p. 33):

Perdura exposta a carcaça
Em denúncia vexatória
Às façanhas desumanas
Das elites predatórias

“A Caminho da Glória” se encerra com a data de morte de Tristão Araripe /31 de outubro/ (p. 33), numa exaltação em honra à bravura do cearense, num reclame pela memória do herói republicano, que lutou até o fim pela libertação do poderio brasileiro contra as correntes de exploração portuguesa.

Tristão de Araripe, Padre Mororó e Azevedo Bolão, são apenas alguns dos nomes citados ao longo da obra, muitos outros ainda sendo evocados, como Pereira Filgueiras, Pessoa Anta, José Carapinima... entre tantas personagens emblemáticas para a Confederação. Ainda outros, cujo legado pérfido também é rememorado, são pertinentes para a construção do cenário conflituoso em que os cantos se dão.⁵

Podemos destacar o poema “Apresentação de Martiniano de Alencar” pelo desenlace narrativo e pelo interessante trabalho com a linguagem. Martiniano Alencar, futuro senador Alencar e pai de José de Alencar, que na primeira investida dos confederados em 1817 era um rebelde, se alia ao poder em 1824 para conseguir escapar às duras represálias. Em função deste feito, Martiniano é caracterizado pela figura da “raposa”, apresentando um caráter duvidoso, de índole escorregadia, e é aquele que se volta aos “corcundas”. A união destas duas expressões (“raposa” e “corcunda”) num mesmo poema forma uma isotopia figurativa que configura o percurso discursivo da traição ideológica. Para transpor essa desconfiança na forma discursiva do poema, o autor utiliza um sistema pouco recorrente de versos de rimas internas (encabeçara - amargara/ medo-degredo/ súbito-súdito): então assim como Martiniano ocultava as suas reais intenções, estes versos estão em consonância com a poesia cujo segredo se volta para dentro.

O poema *Memorial* alterna, assim, entre uma métrica rigorosa e livre; versos decassílabos, alexandrinos, redondilhas maiores e menores;

5 O poema “A Comissão Militar” nomeia os responsáveis pelo julgamento dos rebeldes capturados. São eles Major José Gervazio de Queiroz Correia (nº 1), Capitão Luiz Maria Cabral de Teive (nº 2), João Sabino Monteiro (nº 3), João Bloem (nº 4), Tenente-coronel Conrado Jacó de Niemeyer (nº 5), e Bacharel Manoel Pedro de Morais Mayer (nº 6). O autor assim nomeia não somente os que lutaram pela libertação contra o imperialismo, bem como aqueles que se opunham, para que seja designada com justa medida a herança destas personalidades.

rimas raras e ricas, toantes e consonantes. Revelando uma composição que se permite liberdades, sem se deter no que a tradição literária estabelece, mas se utilizando dela como ferramenta quando a poesia assim requer. Desde Rimbaud, tornou-se inadequado exigir que a poesia se reduza ao rigor estético, mesmo quando o autor demonstra habilidade no trato estilístico – que é o caso de Alves de Aquino – não devendo jamais se submeter ao cânone.

Para a mais rígida das receitas sempre houve desvios espontâneos ou intencionais da parte dos poetas, e o falar-se em erro, aí, nem sempre será procedente, já que a versificação, como, aliás, qualquer atividade cultural humana, é dinâmica e aberta, não se podendo enclausurar em normas excessivamente rígidas e coercitivas. (...) Verdade que um ou outro exemplar que explicamos parece afastar-se demais de tal receita, mas julgá-los errados será ignorar a distância que vai do Metro ao Ritmo; o artista aceita padrões, mas não se prende necessariamente a eles, quebrando-os sempre que a irregularidade for mais expressiva que a regularidade. (CHOCIAY, 1974, pp. 35; 42)

Dona Bárbara

Dos sessenta e quatro poemas do *Memorial Bárbara de Alencar*, trinta e nove são dedicados a Dona Bárbara, incriminada por colaborar com o movimento revolucionário, encobrindo rebeldes, queimando papéis e incentivando ações transgressoras (poema 53, “Acusações contra Bárbara de Alencar”, p. 63). Como nos é apresentado, Dona Bárbara é levada para Fortaleza onde é presa em 1817 (poema 23, “Filgueiras e Dona Bárbara No Sítio Lambedor”, p. 45), e após ser transferida para prisões em Recife (poema 43, “A Nau Santo Antonio Legislador – para Recife do Porto”, p. 58), e Salvador (poema 49, “Viagem para São Salvador”, p. 61), somente veio a ser libertada em 1820, quando regressa e seu sobrenome viageiro “Alencar” permuta-se em “além-Crato” (poema 56, “Dona Bárbara de Além-Crato”, p. 64), em completo estado de marginalização.

Entre tantos poemas, escolhemos o 48, “Dona Bárbara” (p. 60) pela materialidade poética impressa em sua relação com o espaço do claustro. O *cárcere* de Dona Bárbara figurativizado pela cadeia, que tematiza não somente a prisão física imposta sobre o seu corpo, mas a opressão social que pesa sobre o seu espírito.

Composto por quatro estrofes, todos em estrutura ABBA de rimas toantes e consoantes suficientes, em redondilha maior com hiatos, constrói imagetivamente a ação de Bárbara de Alencar caminhando no espaço diminuto da prisão: “1-2 passos e a parede/ 1-2 passos e o limite”. Pela descrição de passos e pausas, o leitor compreende que Bárbara percorre duas voltas no quadrado de seu claustro, e por certo que a figura dos dois cubículos tratam daquele em que a prisioneira está inserida, e um outro de cunho metafísico e político: “(Tão estreito este tabique/ Quanto a alma desta gente)”. Opressão física e social são relatadas nos versos “(Tão circunscrita a fronteira/ Quanto a mente monarquista)”. Essa espacialidade opressiva age no pensamento da prisioneira tão intensamente, que ela própria se metamorfoseia no claustro que interdita até mesmo a sua subjetividade: “(Já começo a ter ideia/ Medida em metro quadrado)/ (Já começa a ser – o chão – / Alta inspiração pra mim)”.

No poema anterior (47, “Dona Bárbara”, p. 59), que também tematiza o espaço penitenciário e a simbiose que o prisioneiro padece com sua prisão, Bárbara diz: “(Não cabe mais nada/ Nem mesmo no sonho)”. Mais uma vez sinais de pontuação, no caso os parênteses, funcionam como aspecto formal de um trajeto de narrativa interior, utilizados como recurso para colocar à frente a discursividade íntima do eu-lírico.

A violência que Bárbara sofre é relatada tanto no plano físico quanto psicológico. Nos poemas supracitados, verificamos quão diminuto é o espaço das celas. No poema 37, “Os Guardas” (p. 54),⁶ na fala dos militares é relatada a escassez de alimento; no poema 38, “Dona Bárbara” (idem), a

6 Os números utilizados na marcação polifônica do poema revelam a presença de vozes quase anônimas, porém distintas em seu conteúdo semântico e heterogêneas em seu conjunto ideológico. Vemos, por exemplo, um nº 4 que em certos poemas titubeia, como em 51, “Os Guardas” (p. 62) e questiona o discurso militar. Assim, o mesmo anonimato numérico inclui, paradoxalmente, personalidades ímpares e humanização do *outro*.

prisioneira conversa com os insetos em tom confessional e oferece o próprio corpo para alimentá-los, o que denuncia a solidão, a sujeira e a falta de provisões no presídio.

Ao regressar do cárcere, tampouco o seu martírio é aliviado. Em 56 “Dona Bárbara de Além-Crato” (p. 64), o tratamento que Bárbara de Alencar recebe na chegada à sua terra-natal é estarrecedor: “E gritam-me pragas/ E agridem-me em praça”. Riem de suas roupas rasgadas e debocham de seu corpo esquelético. Nenhuma glória lhe é atribuída enquanto viva, pelo contrário, os dois poemas dedicados à “Arraia-Miúda” destacam toda uma gama de termos pejorativos atribuídos à já idosa senhora e no de número 58 o autor destaca os termos masculinos que lhe são atribuídos: “Macho-da-família”, “Chefe-de-vestido”, “Homem pervertido/ De anqui-nha e espartilho”, “Modos de varão”... Gerando uma isotopia de temática sexista que caracteriza o percurso figurativo do patriarcalismo, como agravante da pena que recai sobre Bárbara de Alencar.

Como resistente na batalha dos confederados, o legado de Dona Bárbara é o da força de uma mulher nordestina contra o imperialismo. Nos poemas 63, “Legado de Bárbara de Alencar” (p. 70) a glória da cearense é comemorada, e em 64, “Despedida” (p. 71), há um chamado à congregação de outros grandes nomes de resistência: “Joana Angélica, Pagu/ Maria Bonita e Dadá/ Olga Benário, Zuzu”. Convidando ainda outras mulheres para se juntarem à rebelião contra o poder patriarcal (“De um poder macho duvidam/ Poder este ser-lhes plácido/ E à rebelião convidam”), que no próprio poema é associado ao cerne do sistema capitalista (“De novos confederados /Retomar ao Capital/ Os sonhos expatriados”).

A luta de Bárbara marca a representação do feminino inserido nos movimentos revolucionários. A potência poética que se expande a cada verso integra a vivência introspectiva dos personagens históricos no seu grau mais alto de humanização. Assim, o discurso histórico de modo algum obscurece o lirismo, e nem relega a segundo plano uma linguagem poética. Como assinala Júlio Cortázar: “o poético é o existencial, sua expressão e sua revelação humana como realidade última” (1998, p. 74), e esta realidade de luta e memória é a luminescência da literatura de Alves de Aquino.

Considerações finais

Como discutimos neste trabalho, a poética de Alves de Aquino, o Poeta de Meia-Tigela, é plena de um acervo lírico que reconhece a tradição da poesia nordestina e universal, ousando inovar com suas elaborações formais, a criatividade no trato da linguagem e a latente inquietação de seu texto literário. As incisões diretas que rasgam uma poética sinuosa e provocam efeito catártico, equivalem a um recorte cubista em meio a uma obra barroca. Tradição e renovação reúnem-se para marcar a força e a distinção da obra do poeta.

Com nossa análise foi possível pensarmos como os aspectos formais selecionados pelo autor modalizam as vozes do poema; como a sua técnica na construção do verso baliza uma esfera de significação, abandonando o mero rigor estético para valorizar uma ética discursiva; e como as figuras se apresentam de modo a tematizar o sentido construído no texto.

Batista de Lima (2011) já afirmara que o Poeta de Meia-Tigela “é um poeta semiótico”, considerando que o seu texto sempre possui múltiplas camadas de significação. Sem dúvidas caberia um tratamento semiótico no sentido de uma investigação do percurso passional do texto, e como uma lírica afiliada a tendências históricas pode construir-se pela subjetividade existencial do indivíduo representado em seus eu-líricos. Fica a deixa para uma entre tantas outras possíveis investigações acerca deste texto, que por sua riqueza se mostra claramente inesgotável.

Referências

BARROSO, Oswald. **Corpo místico & outros textos para teatro**. Fortaleza: UFC – Casa de José de Alencar Programa Editorial, 1997.

_____. **Tristão Araripe: alma afoita da revolução**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1993.

CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.

CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: Mc Graw-Hill, 1974.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica, volume I**; edição de Saúl Yurkievich; tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

FIORIN, José Luiz. **Elementos da análise do discurso**. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2014.

LIMA, Batista de. O demolidor de mitos. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 26 de abril 2011. Caderno 3, p.3.

MIRANDA, Ana. O Poeta de Meia-Tigela. **Jornal O Povo** [online], Fortaleza, 4 de junho de 2011. Colunas. Disponível em: <https://www20.opovo.com.br/app/colunas/anamiranda/2011/06/04/noticiasanamiranda,2252814/o-poeta-de-meia-tigela.shtml>. Acesso em: 01 de julho de 2018

MEIA-TIGELA, O Poeta. **Concerto nº 1nico em mim maior para palavra e orquestra. Poema**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

_____. **Memorial Bárbara de Alencar & outros poemas**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2008.

_____. **Memorial Bárbara de Alencar & outros poemas**. 2ª edição. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2011.

STUDART, Barão de. O Movimento Republicano de 1824 no Ceará. Fortaleza, **Revista do Instituto do Ceará – Tomo Especial**, 1924.

“AS TRÊS MARIAS”: PERFIS DA INFÂNCIA NO ROMANCE RACHELIANO

Licilange Gomes Alves
Antônia de Jesus Sales

Introdução

Adentrar ao estudo das letras cearenses é, além de uma possibilidade de busca pela própria identidade, permitir-se à descoberta da relevância dessa ficção no cenário nacional, uma vez que as próprias grades curriculares das licenciaturas em Letras contemplam, em suas disciplinas de literatura brasileira, alguns dos autores cearenses de maior destaque, entre eles, José de Alencar, cujo trabalho foi indiscutivelmente significativo para a criação do romance brasileiro, e Rachel de Queiroz, consagrada entre os cânones da literatura nacional e cuja obra é marcada pela riqueza de abordagens temáticas.

Conhecida por produzir uma obra de cunho crítico-social em razão de seu forte caráter de denúncia da condição humana, particularmente feminina, neste romance a escritora cearense não faz diferente. Ela traz à cena tipos aprisionados, quando não entre quatro paredes, dentro de si mesmos, conferindo, inclusive, um cunho existencial à narrativa.

Este mesmo teor de criticidade estende-se também à forma como as infâncias que aparecem representadas na trama são configuradas, revelando a gritante disparidade econômica presente no contexto social que vitimiza essa tenra idade. Portanto, é com base nessas múltiplas possibilidades de enfoque sobre a obra racheliana que este artigo objetiva investigar a infância, tomando como *corpus* seu quarto romance, “As três Marias”.

Nos romances anteriores, Rachel nos mostrava uma grande preocupação de cunho social e, desta forma, discorria sobre seu compromisso com os nordestinos. Em “As três Marias”, Rachel inaugura uma nova faceta de suas obras, uma visão mais de cunho psicológico (FONTES, 2012). Para esta mesma estudiosa:

(...) a autora provavelmente se utilizou de suas experiências, na breve passagem pelo colégio Imaculada Conceição, em Fortaleza. Aclamado pela crítica, o romance recebeu o prêmio da Sociedade Felipe D'Oliveira. (*ibidem*, p. 73).

A abordagem aqui se dará no âmbito da infância em virtude de esta categoria ter-se tornado um campo emergente de estudos. Esse interesse aponta para a atualização do objeto investigado, uma vez que os discursos sobre a infância são constantemente retomados e atualizados.

Sobre o tema da infância

No âmbito das pesquisas, variados são os ângulos por meio dos quais se analisa a infância. O que pouco se sabe é que este termo trata-se de um construto histórico, o que é explicitado pelo francês Philippe Ariès (1981), cujo trabalho é considerado, pela crítica, pioneiro na análise da concepção da infância.

Para o referido historiador, a noção de infância somente teve início entre os séculos XVII e XVIII. As artes plásticas da época anterior explicitam bem isso quando retratam imagens de crianças com corpos musculosos, roupas de adulto e participando das mesmas festividades que os adultos, ou seja, não havia diferenciação entre crianças e adultos, pois ainda não existia a noção de infância enquanto uma fase diferenciada das demais. Trata-se de um conceito formado ao longo da evolução das sociedades e de algumas áreas do conhecimento.

A ciência teve significativa contribuição neste processo ao voltar-se para a análise da infância. Através da psiquiatria e das descobertas da psicologia do desenvolvimento, os estudos voltados para a criança ascenderam e esta se tornou objeto de interesse analisado sob diferentes prismas. A partir desses acontecidos, passou-se a ter atenção para esta fase da vida no tocante ao reconhecimento da infância com as devidas especificidades que distinguem essa idade das demais.

A infância ambienta-se no campo dos chamados “universais temáticos”, nomenclatura atribuída por Philippe Chaudin (1994 *apud*

COUTINHO, 2012) para referir-se aos assuntos próprios das vivências humanas considerados universais como o amor, o medo, a morte, dentre outros. Logo, ao adentrar nos saberes da infância, usufrui-se da possibilidade de autoconhecimento, de ampliação do saber acerca das complexidades que compõem o arcabouço de experiências do ser humano.

Ao desenvolver estudos tematizados pela infância, estamos contribuindo na difusão dos variados modos como cada área do conhecimento lida com essa categoria. Conseqüentemente, descobrimos também o modo como as diferentes sociedades visualizam essa fase da vida. Na base filosófica ocidental, por exemplo, a criança é vista como um animal que precisa ser disciplinado. Segundo Gagnebin (1997), a infância e o pensamento filosófico possuem estreitos vínculos: as crianças costumam levantar questionamentos filosóficos para os adultos; também porque os filósofos podem ser comparados a crianças que brincam com coisas difíceis e ignoram questões importantes da vida adulta.

Perfis de infância em “As três Marias”

Bastante pesquisado sob a perspectiva do feminino, em razão das profundas reflexões que o enredo suscita sobre o universo feminino, a discussão sobre o romance em questão recairá, aqui, nos vários perfis de infância que são suscitados ao longo do enredo, especialmente na primeira parte, momento em que a tríade de amigas divide suas memórias pueris, já em transição para a adolescência.

Publicado em 1939, este livro tem como cerne os dramas vivenciados por três amigas: Maria da Glória, Maria José e Maria Augusta (Guta). O cenário do romance é a cidade de Fortaleza e o enredo nos é apresentado por Guta, natural da cidade de Crato, na região do Cariri, interior do Ceará. Ao chegar ao internato, Guta é bastante hostilizada pelas internas que a recebem com chacotas, curiosidade e referem-se à Guta como “a novata”. Ela continua sendo tratada desse modo até conhecer Maria José, que tinha apenas a mãe e os irmãos, o pai abandonou a família e foi viver com outra mulher, e Maria da Glória, que era órfã. A partir daí, forma-se o trio que

passa a receber das irmãs o nome de “as três Marias”, as quais, ao longo do romance, vão compartilhar todos os seus dramas e suas alegrias.

Maria Augusta discorre sobre as memórias da sua infância, descrita por ela da seguinte forma: “A minha infância, sempre a dividi em duas fases: ‘o tempo de mamãe’ e ‘depois’” (QUEIROZ, 2009, p. 50). Guta conviveu pouco tempo com a mãe, esta morreu quanto a menina tinha sete anos, passando a ser cuidada pelo pai e pela madrasta que, embora a tratasse bem, não era capaz de apagar os tempos de infância feliz que ela teve ao lado da mãe. Ela descreve a mãe como uma criança inocente que não tinha modos de uma verdadeira mãe cuidadosa por ser brincalhona e imprudente, mas, ainda assim, era uma boa mãe para Guta.

O tempo “depois”, segundo momento da infância de Guta, é marcado por muita melancolia, saudade da mãe e inaceitação por parte dela da rotina em casa com a madrasta, o pai e os irmãos, e também inaceitação da nova rotina que ela vive quando muda-se para o colégio interno. Esse segundo momento é avaliado por Guta como ruim porque é quando ela começa a crescer, psicologicamente, e passa a conhecer os dissabores da vida, sendo a partir de então alimentada por eternas angústias.

A angústia existencial com que Guta narra suas aflições ao longo do enredo envolve o leitor de tal modo que, assim como a personagem, este também se sente mergulhado em um mundo de impossibilidades; assim, o conteúdo da narrativa é construído através de tênues aproximações com temáticas que perpassam a mente humana. Essas aproximações permitem a constatação dos estreitos vínculos existentes entre o universo ficcional da literatura e a realidade do sujeito leitor.

Para Todorov (2012), o leitor comum que procura o significado a partir das obras que lê tem razão contra críticos e professores que dizem que a literatura só fala por si mesma. A arte literária, portanto, tem a característica de nos possibilitar a extirpação de nossas percepções e emoções. No romance em questão, há notável abismo que separa dois mundos: o das meninas economicamente privilegiadas e o das meninas que vivem trabalhando para a manutenção do bem-estar destas.

E além, rodeando outros pátios, abrigando outras vidas antípodas, lá estavam as casas do orfanato, onde meninas silenciosas, vestidas de xadrez humilde, aprendiam a trabalhar, a coser, a tecer as rendas dos enxovais de noiva que nós vestiríamos mais tarde, a bordar as camisinhas dos filhos que nós teríamos, porque elas eram as pobres do mundo e aprendiam justamente a viver e a penar como pobres. (QUEIROZ, 2009, p. 25)

Conforme é possível constatar, há um notável contraste entre a rotina dos dois grupos de meninas que vivem no internato. É como se houvesse um muro (in)visível que separasse as pequenas, em que as desfavorecidas economicamente são privadas de viver a própria infância para garantir às demais uma infância alegre – dentro das limitações que o internato permitia – e confortável. As regras com as meninas pobres eram mais severas, havendo, inclusive, proibições que exigiam a separação de ambos os grupos, sendo estes impedidos de, sequer, manter amizade. Há, enfim, uma segregação marcada pelo aspecto econômico.

Esse modo rude no trato com a infância é manifesto também em outras passagens do romance, só que através de agressões físicas:

[...] dona Júlia o persegue com a saboneteira e a toalha na mão. Aquele banho, a escola depois — o pobre Luciano considera a vida, a família instituições inimigas e sem piedade. — Menino porco! Sujo! Teimoso! [...] — Não vê, Guta, que eu vou paparicar este bode! E Luciano, de novo em prantos, sai pendurado pela orelha, arrastado, me descompondo, porque o entreguei à mãe. (QUEIROZ, 2009, p. 108)

Luciano, irmão de Maria José, é uma criança que vive sob os maus-tratos da mãe, a qual tem com ele modos que comumente fazem parte da rotina de muitas crianças, batendo, colocando apelidos e tratando como alguém sem importância. Essa forma de dona Júlia lidar com o pequeno Luciano não difere do modo como outras coletividades em outros períodos do tempo tratavam as crianças. Isso é ratificado pela defesa de Peter Stearns (2006), que discorre sobre a variação de comportamento de diferentes sociedades no tocante à criança, afirmando o seguinte:

(...) sabemos que em algumas sociedades do passado as crianças eram disciplinadas fisicamente com muito mais frequência do que nos dias de hoje no Ocidente. Basta lembrar as histórias dos professores ou pregadores vagando pelas salas de aula ou na igreja, prontos para golpear os dedos de crianças indisciplinadas ou sonolentas (STEARNS, 2006, p. 46).

Analisando este fragmento, vê-se que ele se encaixa, em parte, com o contexto do colégio interno no qual as meninas viviam sendo submetidas a um rígido programa de disciplinamento que ia desde orações, horário para acordar, modo de vestir-se e até os assuntos que podiam discutir.

Seja através de maus-tratos físicos ou de um simples disciplinamento de conduta, o fato é que a criança sempre esteve submetida ao julgo de um adulto e vista como incapaz de participar de decisões. A própria filosofia clássica já demonstrava essa postura através, por exemplo, dos escritos de Platão (2003), nos quais ele defende que a criança precisa ter quem a controle, pois ela possui um pensamento com potencialidades e desorientado, por isso precisa de alguém que a discipline. A interferência do adulto, portanto, é vista como uma necessidade para o processo de desenvolvimento infantil.

Mas, apesar de toda essa visão, pode-se dizer, crua, em relação à criança, é preciso reconhecer as mudanças, e positivas, no modo de tratar a menor idade. No espaço disciplinar do colégio, embora existam regras que devem ser seguidas à risca, não há mais a ameaça da palmatória, por exemplo; há, sim, os tradicionais castigos para as alunas, que infringem as regras, lerem ou fazerem cópias, mas sem violências físicas.

Essa diferenciação no modo de lidar com a infância se dá em razão das evoluções que esse conceito foi adquirindo ao longo do tempo. Retomando Ariès (1981), este também discorre sobre essa mudança no trato com a criança, na Idade Média e início da Idade Moderna na Europa. Essa mudança, na visão do historiador, começou a ocorrer, primeiramente, entre as classes mais altas. A criança tornou-se mais importante com o reconhecimento de suas necessidades de alimentação e orientação; as taxas de natalidade se tornaram reduzidas para que se pudesse cuidar melhor

dos filhos, enfim, foram ocorrendo, ao longo dos tempos, mudanças na forma de se visualizar a infância e, conseqüentemente, passou-se a ter cuidados especiais com relação à saúde, educação, alimentação, enfim, foi dada maior atenção aos indivíduos dessa fase.

Cada uma das crianças, que aparecem no livro, carrega o peso de alguma consequência dos atos adultos: as meninas do grupo desprivilegiado são obrigadas a trabalhar e são claramente excluídas dos mesmos privilégios do outro grupo de meninas. Praticamente todas são órfãs e vieram de vários lugares do mundo, portanto, vivem no internato por caridade e pagam um alto preço por esse favor que lhes é dado.

Luciano vive sob a égide do abandono do pai, exprimindo rebeldia e carência de afeto. Há também Jandira, amiga de Guta, que mesmo criança, tem a responsabilidade de cuidar da irmã mais nova. Jandira é bastante rejeitada por ser considerada “filha do pecado”: a mãe é prostituta e o pai é casado, o que para a época era escandaloso e, para Jandira, um aspecto definidor de toda a sua vida passada, presente e futura.

Como é possível verificar, nem a infância é isenta das tragédias da vida, conforme a seguinte passagem explícita: “A gente pensa que a infância ignora os dramas da vida. E esquece que esses dramas não escolhem oportunidade nem observam discricção, exibem-se, nus e pavorosos, aos olhos dos adultos e aos dos infantes, indiferentemente [...]” (p. 70). Todas as crianças, neste romance, sem distinção, vivem imersas em um halo de conflitos, embora não tenham consciência disso, pois nem elas são poupadas.

Há momentos em que a infância, para as meninas, representa uma espécie de aprisionamento perpétuo que sufoca e priva a vivência de todas as outras fases, conforme se nota neste trecho: “O ar dali nos sufocava, parecia-nos que nos impunham anos excessivos de infância. Sentíamos uma sensação humilhante de fracasso, de retardamento, de mocidade perdida” (QUEIROZ, 2009, p. 78). Toda essa sensação era provocada pela clausura do colégio interno e deixava as meninas abatidas de tal forma que se tornavam sem perspectivas para o enfrentamento da vida pós-internato. Parecia que a idade adulta que se aproximava limitava-se ao aspecto cronológico, uma vez que a maturidade e as vivências das experiências ligadas à ela eram

impedidas de se manifestarem por causa do confinamento ao qual continuavam submetidas.

Quando Guta vai embora do internato e retorna à casa da família no interior, passa a conviver novamente com os irmãos pequenos, pelos quais, porém, ela confessa não nutrir nenhum amor, conforme segue no trecho:

Os meninos me importunavam, não os amava, sentia por eles apenas aquela ternura convencional que me tinham ensinado os livros, “a ternura devida aos irmãozinhos”. Achava-os hostis, malignos, teimosos. Perturbavam-me nas minhas horas de abstração com discussões e choradeira, batiam-se constantemente, gritavam, sujavam-se, eram maliciosos, inconscientes e cruéis. (QUEIROZ, 2009, p. 79)

Interessante perceber que alguns dos comportamentos que Guta tinha durante seu primeiro momento da infância com a mãe se assemelham aos de seus irmãos que vieram posteriormente, frutos do segundo casamento do pai. No entanto, as travessuras feitas pelos meninos, bem comuns às crianças, são descritas com hostilidade pela personagem, que chega a atribuir uma conotação maligna a eles; ela sentia pelas crianças ternura obrigatória e vivia bastante incomodada pelo choro, gritos e pela sujeira que estas faziam.

Na fase adulta, portanto, Guta já não percebe mais a fase da infância com os mesmos encantos com os quais vislumbrava antes. Na verdade, a vida, como um todo, tornara-se apagada e sem graça para ela que desejava agora experienciar situações que ela própria não sabia quais eram.

Haja vista os múltiplos olhares possibilitados pela arte literária, especialmente com foco na infância, não se pretendeu aqui esgotar discussões em torno da questão, mas, pelo contrário, suscitar novas abordagens, não limitadas ao âmbito acadêmico, mas com dimensão maior, pois trazer à cena a infância é tocar em uma das mais delicadas complexidades do arcabouço humano. É reconhecer-se enquanto vulnerável e, paralelamente, potência.

Considerações finais

As imagens da infância evocadas no romance “As três Marias” remetem-nos a conotações variadas. Nota-se que a noção de infância feliz está bastante atrelada à estrutura familiar: Luciano vivencia certos conflitos provocados pelo abandono do pai e os maus-tratos da mãe que vive batalhando sozinha para garantir o sustento da família; Guta, que na primeira fase, a qual ela considera ser dividida sua infância, vive momentos felizes de muita diversão ao lado da mãe e do pai, já na segunda fase, ela considera sua infância triste, pois é o período em que sua mãe morre e ela passa a viver com a segunda família, fruto do segundo casamento do pai; Maria da Glória, que tem uma das histórias mais dramáticas por ter sido cuidada apenas pelo pai, já que a mãe faleceu durante o nascimento da filha, e sua infância toda se resume ao luto dela e do pai.

Há, ainda, Maria José, que vivencia dentro de si uma série de conflitos, porém, diferente dos outros, ela se refugia na religião, buscando em suas missas e orações uma válvula de escape para esquecer de todos os seus dramas. Estes personagens constituem o núcleo da trama narrativa, mas há várias outras crianças que aparecem no contexto do livro e que são, igualmente, atravessadas por problemáticas ligadas ao desequilíbrio do seio familiar.

No caso do livro em questão, pode-se falar de múltiplos conceitos do ser criança, isso porque no enredo há uma pluralidade de perfis de infâncias: mesmo tendo como ponto comum a desestruturação familiar gerada pela ausência de uma das figuras, paterna ou materna, ou, em certos casos, dos dois, há a compreensão de infância enquanto um aprisionamento por não permitir ao sujeito usufruir de certas experiências restritas aos adultos.

Existe uma infância atrelada à privação de prazeres próprios da infância, como brincar, ou mesmo estudar, viver dignamente como qualquer criança sem ter que trabalhar e assumir responsabilidades por si e por outros, como no caso das meninas órfãs que viviam no internato por caridade das freiras; há também a noção de infância como uma fase boa que se resume a brincadeiras, gritaria, sujeira, travessuras e banhos de chuva,

como foi a da primeira fase de Guta e também a de seus irmãos do segundo casamento.

Enfim, como se percebe, vários são os perfis delineados acerca do conceito de infância. A criança não foi vista como criança desde sempre, ela era considerada um adulto em miniatura, o que foi provado através dos estudos de historiadores citados no trabalho. Concluiu-se que a infância é um conceito historicamente construído que foi adquirindo conotações variadas ao longo das épocas. Cada sociedade, em cada época, portanto, edificou uma imagem diferente no que diz respeito à noção de infância.

Referências

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2ª Ed. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1981.

COUTINHO, Fernanda. **Representações da infância na literatura**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

FONTES, Lilian. **ABC de Rachel de Queiroz**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e Pensamento. *In.*: **Linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PLATÃO. **A República**. Belém: Universidade Federal do Pará, 2003.

QUEIROZ, Raquel de. **As Três Marias**. 25 ed. Fortaleza: José Olympio Editora, 2009.

STEARNS, Peter N. **A infância**. São Paulo: Contexto, 2006.

TODOROV, Tzvetan. O que pode a literatura? *In.*: **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

CRÔNICAS A DEUS-DARÁ: A DANÇA DAS RUAS DE ANA MIRANDA

Maria Lílian Martins de Abreu

As crônicas que compõem o livro, *Deus-dará* (2003), fazem surgir uma escritora de prosa desataviada e livre, longe da figura hermética, de narrativas envoltas por um vocabulário arcaico e complexo, que a consagrou em seus romances históricos. O paradoxo parece estar posto ao leitor, no entanto a crônica por se tratar de um gênero de narrativa leve aparece, com Miranda, emoldurada pela própria experiência densa e multi artística da autora. É este liame entre a experiência particular compartilhada com e a partir do grande público, o que irá aproximar seus textos do leitor, que passa a reconhecer o que neles há de comum e solidário.

Por intermédio de uma sintaxe leve e flexível, com imanência lírica e sensível, a cearense trata em suas crônicas de temas duros como a fome, a situação dos flagelados da seca, das misérias dos marginalizados nas grandes cidades, das crianças abandonadas à própria sorte, do terror das guerras, entre outros temas não omitidos por sua crítica social. Ao longo do livro, seus textos revelam também o mistério e o encantamento dos sonhos, dos desejos proibidos, do prazer da leitura de um livro ou da companhia de uma criança, de um escritor, de um amigo. As memórias da autora saltam às páginas e remetem ao tempo de sua infância, à nostalgia do Ceará dos seus primeiros anos de vida, dos anos de escola, do alumbramento das primeiras paixões, das histórias de sua família e de tantas outras contidas em seus relatos de viagem e de encontros esparsos com artistas e suas obras. Dispostas, suas reminiscências desfiam sua infância no Ceará, atadas a instantâneos do mundo urbano, que afloram de repente no chão das grandes cidades, criando o efeito de estranheza poética de um narrador sinestésico impregnado de sensações e aforismos. Um narrador cidadão do mundo, mas com os olhos voltados a sua terra natal, sua gente e sua ancestralidade.

Do ponto de vista do gênero, *Deus-dará* reúne narrativas contadas muitas vezes a partir do tom confessional em uma prosa divagadora,

límpida de naturalidade que toma emprestado o léxico do coloquialismo, em um vocabulário rico de períodos longos, apresentado num labirinto de vírgulas sem ponto final. Muitas vezes a escritora sugere falar sozinha, como em uma meditação lírica, tornando os momentos vividos em experiências ricas de subjetividade. Ao leitor, os relatos se abrem em eventos da atualidade, tornando-o uma espécie de ouvinte íntimo do assombroso contato com o imediato da vida presente, apreendido na forma de um instante poético. É o cotidiano narrado através de uma súbita iluminação do espírito numa imagem fulgurante e instantânea que se vai perder em seguida. As imagens podem construir desde paraísos idílicos como as esplendorosas praias do Ceará com “o vento batendo, levantando a areia” (MIRANDA, 2003, p. 141) a até mesmo infernos de ruelas esquecidas, do outro lado do mundo, onde crianças iraquianas padecem à margem de “rios de sangue e de história”. (MIRANDA, 2003, p. 207)

No espaço da casa, a memória da infância concentra o significado da imagem de família e estrutura a narrativa de Ana Miranda. Ali, a menina aprendeu a amar a sua terra natal, sua gente, sua culinária e seu artesanato, conforme indica em sua crônica “Ceará”. Quando adulta, começa a refletir e, então, compreende que “se alguém entra em minha casa, é como se estivesse entrando em minha alma, caminhando dentro de mim, descobrindo quem sou”. (MIRANDA, 2003, p. 91) Neste sentido, Ana Miranda parece dialogar com as crônicas de Rubem Braga que também constroem o espaço da casa, desta vez, com “o significado da linhagem”. (SÁ, 1985, p.16) Assim, Braga resgata a imagem paterna e materna, tal qual Miranda, que compartilha com seus leitores histórias de seus familiares e até mais antigas, anteriores ao seu nascimento. Algumas delas datam da primeira morada de seus pais recém-casados em Lima Campos, interior cearense. Desta forma, Miranda retoma não somente sua linhagem como também sua própria ancestralidade ao grifar sua identidade nordestina e a história de sua família e, conseqüentemente, do povo cearense: “Nos anos que moravam na região, enfrentaram duas secas, uma delas a Grande Seca de 1942. Da varanda de casa, via-se a paisagem se amarelando, a terra desnudando, ressecando-se, o nível das águas baixando. Os dias cada vez mais abrasantes,

as noites cada vez mais frias. Meu pai se desdobrava em cuidados para com as plantas e as águas”. (MIRANDA, 2003, p. 70)

A exemplo de Paulo Mendes Campos, Ana Miranda também constrói a imagem de paraíso perdido ao qual deseja constantemente retornar. Enquanto Miranda erige a sua aldeia perdida, o autor enfrenta o “tédio urbano, pois a cidade acaba se transformando num espaço sufocante, capaz de poluir os mais puros sentimentos” (SÁ, 1985, p.53) e com isso também deseja “aquele jeito simples de cidadezinha do interior com cheiro de infância.” (SÁ, 1985, p.53) O espaço da aldeia para a cearense é o seu lugar de refúgio da solidão e da exclusão das grandes cidades contemporâneas e está diretamente associado à recriação do Ceará de sua primeira meninice. Já para Paulo Mendes Campos, o seu exercício de recriação do paraíso é uma Macaé que talvez nem exista mais, mas que permanece em sua lembrança saudosa: “... a dissonância urbana é tão hostil que a gente chega a Macaé como os Reis Magos chegaram a Belém: para rever a esperança em estado singelo e nascente”. (CAMPOS, 1980, *apud* SÁ, 1985, p.54) A busca pelo retorno a uma vida simples também está presente em Ana Miranda, que religa em suas crônicas a sua família e às suas memórias da infância como, por exemplo, em: “Um amor, uma cabana” em que afirma: “O Cydno vai projetar a minha casa de taipa. Vou querer na casa uma lareira, um fogão a lenha e uma vassoura daquelas de graveto. Uma árvore frondosa por perto, pode ser um *flamboyant*, um gramado na sombra para piquenique, contemplação ou leitura. Também dizia meu pai, nas coisas mais simples está o sentido da vida”. (MIRANDA, 2003, p. 26) Como tal, percebe-se que a nostalgia do paraíso não é uma evasão romântica, mas sim uma forma de preservação do elemento poético constituidor das imagens representadas por ambos os cronistas.

Ao falar da nostalgia do paraíso, lembramo-nos também da nostalgia da infância intuindo que as duas sensações parecem estar diretamente relacionadas, pois, ao falar da aldeia perdida de Ana Miranda, falamos também da imagem do Ceará dos primeiros anos de sua vida: “o mar forte, as pedras pretas que protegiam a areia”. (MIRANDA, 2003, p. 141) A constante referência a sua terra natal indica a importância desse espaço para a

infância e maturidade da autora. Carlos Heitor Cony costumava rememorar a experiência desta etapa primeira de sua vida também com saudades e inquietações. Em uma de suas crônicas, o autor conclui que foi a sua infância melhor que a infância de suas filhas: “Hoje, os tempos são outros. Minhas filhas tomam remédios com sabor de groselha, de morango, de pêsego, os laboratórios servem à vontade e ao paladar do doente. Mas elas temem que o mundo acabe sob o impacto de uma bomba atômica, dessas que a televisão mostra periodicamente.” (CONY, 1973, *apud* SÁ, 1985, p.61)

A comparação aparentemente ingênua entre as duas épocas esconde o desejo do autor pelo regresso do tempo de quando era um menino feliz em um espaço sem ameaças e preservado pela memória, “sem esse constante desrespeito aos direitos humanos”. (SÁ, 1985, p.61) Ana Miranda também retoma a sua própria infância em diferentes momentos de suas crônicas e em cada um deles a escritora parece nos sugerir a certificação da sua identidade cearense como marca do seu sentimento de pertencimento ao lugar da sua infância primeira e feliz, local onde repousam suas raízes.

Poderíamos tecer ainda muitos paralelos entre as crônicas de Ana Miranda e demais cronistas brasileiros, mas acreditamos que esta tríade apresentada é suficiente para ilustrar algumas das principais imagens construídas pela escritora em seu primeiro livro de crônicas. Com isso, identificamos a sensibilidade de sua linguagem e o lirismo de suas representações literárias. Para Massaud Moisés (2012) a crônica, quando assume essa linguagem lírica, ou seja, linguagem poética, resulta de o “eu” ser o assunto e o narrador a um só tempo e arremata: “Presencia-se um autêntico desnudamento do “eu”, expresso numa linguagem própria, [...] não raro impelindo o cronista a transformar o texto em página de confissão, de diário íntimo ou de memórias”. (2012, p. 631-632) Neste sentido, as crônicas de Ana Miranda apontam para esse confessionalismo quando diz em “Minha biblioteca”:

Existe uma estranha geografia em minha cabeça, que se refere a um mundo em torno de mim, um mundo físico, palpável, mas de significados infinitos. Essa estranha

geografia surgiu do meu hábito de viver trancada num escritório cheio de livros. Esses livros dispostos numa serena ordem um ao lado do outro representam a minha mente como um mapa a um país. [...] Esses livros determinam meus sentimentos, meus pensamentos, meu entendimento do mundo. Eles são o mapa de minha alma. Cada um deles representa uma região, um lugar onde estive, e onde ainda estou. (MIRANDA, 2003, p. 46-47)

Aqui observamos, mais uma vez, a intrigante relação construída pela autora entre a noção de mapa e a própria vida em uma espécie de simbiótica cartografia afetiva de si. Desta vez, a literatura aparece como elo entre a sua geografia particular e a própria alma. Mais que uma página de confissão, a crônica nos parece ser também um registro desta tentativa de territorialização da escritora com os lugares percorridos e com o seu próprio mundo “de significados infinitos” (MIRANDA, 2003, p. 46-47).

Na crônica “As coisas essenciais”, o desnudamento do ser que nos fala Massaud é motivado pela presença do elemento onírico:

Tenho sonhado o meu antigo sonho das coisas essenciais. [...] O sonho se torna um pesadelo, com a sensação de que nunca vou conseguir distinguir o essencial entre tudo o que tenho, aquilo que não posso perder. Não são muitas as coisas, mas fico paralisada a julgar os objetos, o que cada um representa em minha vida. (MIRANDA, 2003, p.57)

Os sonhos para a autora sempre foram matéria literária, prova disto é o seu livro *Caderno de Sonhos* (2000) que reúne os sonhos da escritora quando esta tinha apenas 21 anos de idade e estava grávida do seu primeiro e único filho, Rodrigo. No prefácio da obra, Ana Miranda escreve: “o sonho é uma espécie de experiência literária” (MIRANDA, 2000, p.3) e também revela:

Logo ao entrar na adolescência passei a observar os sonhos com interesse literário, e a anotá-los. Não lembro como isso começou, nem os motivos que me levaram a escrevê-los. Talvez precisasse de ajuda, talvez quisesse me livrar de minha assustadora personalidade noturna.

[...] Sei que foi uma decisão intuitiva, porém mais tarde descobri que essa é uma antiga prática literária. [...] Assim, à medida que eu me interessava pela literatura, me interessava pelos sonhos, e quanto mais me envolvia com os sonhos, mas era absorvida pela literatura. (MIRANDA, 2000, p.2-3)

Gaston Bachelard entende o sonho como um direito a imaginação criadora ao fundamentar a legitimidade do devaneio. Para o filósofo, o sonho é imprescindível à arte e à vida. Assim como Miranda, o pensador considera o sonho como matéria de criação artística, podendo-se, portanto, a partir desta experiência com o onírico criar novas narrativas:

A estranheza de um sonho pode ser tal que nos parece que um outro sujeito vem sonhar em nós. 'Um sonho me visitou.' Eis a fórmula que assinala a passividade dos grandes sonhos noturnos. Esses sonhos, é preciso reabitá-los para nos convenceremos de que foram nossos. Posteriormente fazem-se deles narrativas, histórias de um outro tempo, aventuras de um outro mundo. Longas vias, longas mentiras. Com frequência acrescentamos, inocentemente, inconscientemente, um traço que aumenta o pitoresco de nossa aventura no reino da noite. (BACHELARD, 1988, p.11)

Em *Deus-dará* (2003) surpreende a quantidade de referências aos sonhos, presentes em: "Um amor, uma cabana"; "Os herdeiros do vazio"; "La Dama de los Gatos"; "Os sertões"; "O rosto do escritor"; "Sagrada família"; "Regras para Raduan"; "Milonga del Ángel"; "Um sonho com Drummond"; "Espelho índio"; "Babilônia" e "Promessa ao Gabriel". Talvez a própria Ana Miranda nos tenha dado uma pista sobre essa expressiva tentativa de preservar os registros de seus sonhos ao dizer: "As palavras eternizam a impermanência". (MIRANDA, 2003, p.223)

Esse impermanente estado imaginativo de que dispõe o artista para a sua criação é ainda tema para a crônica "Utan pengar" em que a autora chama atenção para a importância de se pensar nas artes de forma ampla e irrestrita:

O que importa nisso tudo é que, na Suécia, as caixinhas de fósforos têm frases de escritores, escritoras, filósofos, filósofas, poetas, poetisas, dramaturgos, dramaturgas. Não só as caixinhas de fósforos. Todo o cotidiano dos suecos está marcado pela presença constante da arte, da ciência, do saber, do grande, antigo e exaustivo trabalho da humanidade em construir um patrimônio cultural, de busca da excelência, da reflexão, do entendimento, do desenvolvimento humanístico, do prazer estético, do bem-estar, da educação, da saúde, da vida com dignidade, da descoberta do espírito, e que pode, e deve ser oferecido a todos os seres. (MIRANDA, 2003, p.116).

Também sobre o trabalho de criação artística. Ana Miranda reflete sobre o fazer literário e a importância da leitura, do livro e da literatura em “Um bom livro”:

Às vezes me vem a ideia um pouco extravagante, de que todos os livros de literatura são bons livros. Não para o meu gosto, claro, sou uma leitora exigente, capaz de reconhecer as manhas e os artifícios que se escondem nos textos, ou na venalidade oculta nos títulos ou capas atrativas – isso não é difícil, e tem sido muitíssimo comum. Raramente são pegadas pelas astúcias e iscas para apanhar leitores ingênuos, e sinto de maneira intuitiva os bons e maus momentos de um escritor. (MIRANDA, 2003, p. 156)

Em “Tocador de esquisitice” a autora aprecia seus primeiros exercícios com a escrita ao lado da sua irmã Marlui Miranda:

Primeiro foram versos, que eu fazia com minha irmã, e que editávamos em livros manuscritos, as capas de cartolina, e um único exemplar. Dentre esses, restou apenas um, de autoria de minha irmã: Tocador de esquisitice. Mais ou menos assim: “Vou pelo caminho, triste, tocando solos em riste, tocador de esquisitice”. Eu amo esse poema de minha irmã.

Em “O leitor”, o desnudamento do “eu” poético de Miranda desvela-se a partir do olhar do outro, do desconhecido, de um singelo leitor, flagrado com um livro de sua autoria em uma de suas visitas às livrarias:

Eu nunca tivera a oportunidade de ver alguém a ler um livro meu. Ele olhou a capa, abriu o livro sobre a mesa, passou duas vezes o dorso da mão na costura para manter o livro aberto, leu a folha de rosto, compreendeu a epígrafe num vago gesto afirmativo, e na sua solidão iniciou a leitura da primeira página, uma leitura demorada, que me sufocava, meus livros são difíceis de ler, é como se alguém precisasse primeiro subir uma montanha para depois olhar a paisagem. [...] Ele demorou ainda na primeira página, numa misteriosa fruição, mas afinal a terminou e meu coração disparou quando vi que ele abriu um levíssimo sorriso. Quem sabe eu não poderia falar com ele, dizer: “Olá, sou a escritora deste livro”, ou “Como vai, está gostando?”, ou “Com licença, pare de ler este livro e olhe para mim”, ou “Este livro sou eu”, ou “Boa noite, não me deixe só”. (MIRANDA, 2003, p.65)

Esse desnudamento de si a partir do olhar do outro é o que aproxima o escritor do conceito de devir do filósofo Gilles Deleuze para o qual: Escrever é tornar-se, mas não é absolutamente tornar-se escritor. É tornar-se outra coisa”. (DELEUZE, 1997, p. 17) Para Deleuze escrever é esse constante exercício de tornar-se outro, de “devir outro”. Ana Miranda passa por esse processo de transformação ao se defrontar com esse jogo do duplo de si entre a imagem com a qual se reconhece e a imagem com que se desnuda a partir do olhar daquele que a vê. Entretanto, como nos alerta Elias Canetti, essa metamorfose pela qual passa o escritor é um estado caótico e não pode ser confundida simplesmente com um estado de empatia. Em Ana Miranda, temos o reconhecimento de si na própria imagem do escritor, que é lido através do olhar de um leitor desconhecido e a presença irrequieta das angústias da escritora, que vai se desnudando, se metamorfoseando, revelando-nos esse estado caótico de transformação.

Sobre o aspecto de diário íntimo, com base no que nos indica Mas-saud Moisés, assinalamos a crônica “O rosto do escritor”:

Hoje busco num livro não apenas a fruição literária, mas também a companhia do escritor, quero me tornar sua amiga, ou amante. Além de tudo o que me é

propiciado pela literatura, procuro o rosto de quem escreveu o livro que estou a ler, numa inversão da máxima shakesperiana de que não existe nenhuma arte para se descobrir na face o que vai dentro da alma. (MIRANDA, 2003, p.90)

E também “A minha casa”:

Amo a minha casa. Passo quase todo o tempo por aqui. É onde me sinto realmente em paz, pelo senso de intimidade que me proporciona. Posso ser feliz aqui, orgulhosa pelo que construí, com obstinação. Há marcas e lembranças alheias, que posso pressentir, mas, apesar disso, minha casa é uma das expressões mais reveladoras de mim. Cada detalhe significa um instante de minha vida, um gesto, uma fraqueza, um erro, uma escolha, um momento de amor ou de felicidade. Se alguém entra em minha casa, é como se estivesse entrando em minha alma, caminhando dentro de mim, descobrindo quem sou. (MIRANDA, 2003, p.91)

Ou ainda em “Meu professor”, em que a autora declara o seu amor ao docente que lhe ensinou para além da matéria artística:

[...] Ah como eu amei esse meu professor, que mundos ele me mostrou, que verdade ele me ensinou, eu ia de barco à sua casa numa ilha e ele me levava a passear num bote remando lentamente sob estrelas em silêncio, todas as poucas frases que ele me disse estão guardadas em mim, ah como ele faz parte de mim até hoje. (MIRANDA, 2003, p.84)

Quando dos seus relatos de viagem, há também elementos que remetem ao diário íntimo, desta vez, uma espécie de diário de bordo particular em que é registrada uma cartografia afetiva dos lugares visitados, como em “La Habana”:

Chegamos em Havana, como é de praxe, levando caixotes com dúzias de sabonetes, xampus, caixas de fósforo, papel ofício, caixas de clipes, grampos de papel, papel fotográfico, essas pequenas coisas às quais só damos valor quando não temos, que aqui desperdiçamos mas

para eles são raridades. Eu estava lá para o prêmio da Casa de las Américas, uma casa de obstinação titânica que consegue fazer seus trabalhos com um mínimo de dinheiro, que em todas as suas atividades tenta realizar a integração do continente, numa guerra “entre a cultura e o fetichismo de mercado, a poesia e o reino do capital, a utopia e as leis de mercado”. (MIRANDA, 2003, p.29)

E também durante a ébria fantasia de “Milonga del Ángel”:

Naquela noite eram todos argentinos, com valentias antigas vincando seus rostos. Havia uma praia por perto, de uma areia suja de algas, onde o mar lançava seus movimentos lunares e recolhia os brilhos longínquos na superfície, negra ilusão de um universo de água que arde assim como nós, que somos esses pequenos mundos em invenção constante.

A brisa marítima trazia um perfume que se grudava na nossa pele, salgando-a, umedecendo-a. Dentro da sala, atrás de nós, um casal dançava de corpos apertados um contra o outro, figuras lascivas, sem requiebro, concentrados no toque ritualístico do amor à meia-luz, atravessados por uma cortina de renda, atrás de mim como uma sombra luminosa e inacessível... (MIRANDA, 2003, p.109)

Em “Notícias de Califórnia I”, a autora opta por um ritmo frenético em sua descrição das impressões da viagem. Sem pausas, o texto transcorre em uma espécie de reprodução do alucinante ritmo de vida do próprio estado americano:

Aqui são quatro horas mais cedo, os dias estão azuis dignos de uma crônica do Rubem Braga, faz calor mas não muito, de noite esfria, comem-se muita verdura e fruta, as frutas são coloridas mas sem sabor, tudo aqui tem o mesmo gosto, a maçã tem gosto de melancia que tem gosto de cereais que têm gosto de macarrão que tem gosto de *waffle* que tem gosto de vinho de Napa Valley que tem gosto de graveto que tem gosto de pão

que tem gosto de *caesar salad* que tem gosto de syrup que tem gosto de nescafé, a cidade é calmíssima, as ruas espalhadas, não há edifícios de mais de três andares, a arquitetura do medo, por causa dos terremotos, e as estruturas levíssimas, parece uma cidade de papel onde tudo é florido e arrumado e limpo e vigiado...(MIRANDA, 2003, p.111)

Em “Uma fruta”, Ana Miranda descreve sobre a sua viagem ao Nepal no começo dos anos 70:

Katmandu parecia o lugar mais distante do mundo, uma cidade da mesma cor do chão de terra, cheirando a manteiga de iaque, num planalto que parecia uma cratera, e de onde se avistava o monte Everest numa cordilheira coberta de neve. O povo, embora de olhos puxados e pele amarela, e vestido com roupas típicas, lembrava o carioca: descontraído, manhoso, braços abertos. (MIRANDA, 2003, p.135)

Há crônicas ainda que relatam não somente sua experiência de viagem como também o seu constante trânsito entre as diferentes capitais em que residiu. “Vida em capítulos” descreve uma Ana Miranda reflexiva sobre o papel da mudança em sua vida para além do simples deslocar-se:

Estou de mudança. Não apenas mudança de ano e de século, como todos nós, cristãos, mas mudança de casa e de cidade, para reanimar o jogo eterno (e vão) da vida renascendo de si mesma. As mudanças servem para muito mais do que apenas mudarmos de lugar.(MIRANDA,2003, p.123)

Em “Sampa”, declara suas impressões sobre a cidade brasileira de São Paulo em que também residiu:

Eu via de longe São Paulo como uma cidade de arranha-céus, agressiva e desumana, uma cidade caluniada, percebia a sua dura poesia concreta, Sampa, um perfil vertical sob uma abóboda de densa névoa cinzenta e irrespirável que fazia meus olhos arderem, ela é assim se a vemos de longe, e quando a sobrevoamos vemos a cidade fervilhante repleta de carros em filas lentas que

de noite formam lagartas longas de luzes vermelhas e tristes rios moribundos de turvas águas turvas entre viadutos e empresas... (MIRANDA, 2003, p.126).

Ainda sobre São Paulo, Ana Miranda escreveu uma crônica dedicada a um bairro paulista onde nasceu originalmente a favela que dá nome ao texto, “Heliópolis”:

Um lugar habitado por um pessoal na maioria vindo do Nordeste, trazendo em seus corações os sentimentos melancólicos dos nossos negros e índios e portugueses de antigamente. Um tipo de pessoas que me agradam muito, pois são sensíveis e se deixam seduzir por um simples sorriso, um gesto de atenção, ou de afeto. Claro, há os transgressores e os pecadores em geral que se repetem entre todos os grupos humanos. Mas só vi gente.

Desta forma, as crônicas de Ana Miranda, embora telúricas, filtradas pelo viés poético, não escondem também uma preocupação social, fruto de uma artista que se posiciona criticamente a observar o mundo, de forma não somente contemplativa, mas também atenta aos dramas de seu tempo. Como se atendesse ao chamado da inquietude do espírito humano, Miranda deflagra a inversão de valores das sociedades contemporâneas como as mazelas sociais e a discriminação por classes econômicas presentes em “O homem com frio” e “Seu Maurício”. Ela também critica a permanência das guerras no Oriente Médio em “Rios de sangue e história” e alerta para a miséria dos grandes centros urbanos em “Compartilha-te”.

Em sua aparente simplicidade estética, as crônicas de *Deus-dará* abrigam o “miúdo”, o *rez-de-chausée* de nossas vidas oferecendo ao leitor o composto cotidiano em reflexões que reconstroem a memória de seu tempo e lugar. Não à toa, Ana Miranda reescreve o seu Ceará diante dos flagelos da seca de seus progenitores em “Os Sertões” e estende-se no registro lítero-afetivo de sua Terra Natal na leveza do balançar das redes, no multicolor paciente das rendas de bilro confeccionadas em cadeiras na calçada do interior, presentes em “Ceará”, no sabor culinário da saudade em “Cadernos de receita” ou mesmo no alumbramento da palavra desvelada a cada crônica.

Ao afirmar, em “Os Sertões”, ser o nordestino um dos grupos sociais de arte mais bela e rica, Ana Miranda valoriza não somente a sua linhagem cearense como também o trabalho artístico de seus conterrâneos:

Estou segura de que [meu pai¹] ficaria feliz se estivesse vivo para ver que, finalmente, uma gente corajosa está transformando a seca e a fome deste nosso país em fatos políticos, um primeiro passo para se criar algum interesse junto aos poderosos. [...] O sertanejo nordestino é um dos grupos sociais de arte mais bela e rica, de religiosidade mais pura, de mais arraigado amor à terra, e de muita fibra. (MIRANDA, 2003, p. 71)

Deste modo, fica clara a louvação das pessoas residentes em seu território de identificação, o Nordeste, bem como a valorização de suas práticas culturais e religiosas, uma vez que diz ser o nordestino: “de religiosidade mais pura”. A religião é também um dos elementos que une os sertanejos, prova disto são as romarias que congregam nordestinos de todos os lugares do país em torno de uma fé e uma crença em comum. O que torna este dado ainda mais pertinente para a nossa percepção do seu sentimento de pertencimento é a inclusão desta valorização no seio da sua própria família, pois o fragmento da crônica escolhida trata do seu pai Raul Miranda Pereira de Mello e do orgulho que ele teria ao saber do trabalho do povo nordestino. Orgulho este que nos parece pertencente à própria autora: orgulho de ser nordestina, orgulho de sua identidade cearense. Desta forma, Ana Miranda aproxima a realidade do sertanejo à sua, embora nós saibamos que, sendo ela residente, a época, no sudeste do Brasil, não poderia compartilhar com a mesma realidade social de um nordestino. Entretanto, essa ligação se dá pelo fato de a escritora se considerar pertencente àquela região, ou seja, é uma ligação mediada pelo afeto. É o seu sentimento de pertencimento que a faz louvar e reconhecer as belezas das pessoas, da arte, da religiosidade de sua terra natal e, principalmente, também se reconhecer com a mesma identidade.

Outra presença recorrente em *Deus-dará* (2003) são as crônicas sobre escritores lidos por Miranda ou com quem a autora conviveu, é o caso

1 A expressão meu pai foi por nós incluída para melhor esclarecimento do leitor.

de “Alfonsina y el mar” sobre a poetisa latino-americana Alfonsina Storni, “O ladrão do meu coração” sobre o escritor mineiro Jurandir Ferreira, “O palácio negro” sobre o poeta colombiano Álvaro Mutis, “A boca do Inferno” sobre o escritor Otto Lara Resende, “Regras para Raduan” sobre 36 regras que elenca para o escritor paulista Raduan Nassar, “A bailarina” sobre Dora, esposa do poeta José Paulo Paes, “Um cão sem plumas” sobre o seu encontro com o escritor João Cabral de Melo Neto, “Thiago” sobre o poeta Thiago de Melo, “Perto de Deus” dedicada ao jornalista e escritor Roberto Drummond, “Regras para João Ubaldo e suas respostas”, crônica posteriormente republicada na sua coluna no jornal O Povo quando da morte do escritor, em 2014, e “O poeta” sobre o escritor Nicolas Behr, além das crônicas em que o próprio título já nos esclarece sobre a qual autor Ana Miranda se reporta: “Huet-Bacellar”, “Francisco Dantas”, “Um sonho com Drummond” e “O novo livro de Manoel de Barros”.

Em “Escritoras brasileiras”, destacam-se as dificuldades por ela enfrentadas no sentido de pesquisar sobre as demais autoras brasileiras:

[...] o tema era ainda pouco estudado, quase nada eu conhecia, lembrava apenas de Dorothéa Engrácia, a primeira romancista nascida no Brasil, mas que publicou seu romance em Portugal, em 1753. [...] Eu tinha recordações vagas de Bárbara de Heliodora, mulher de um inconfidente, assim como da escritora Nísia Floresta. [...] Fui em busca dessas escritoras. Há poucos livros sobre o assunto. (MIRANDA, 2003, p.129-130)

Mas os escritores não são os únicos a figurarem nas crônicas de Ana Miranda, há também a presença de textos sobre diversas personalidades que lhe encantaram como em “La Dama de los Gatos” sobre a pintora mexicana Nahui Olin ou “Sagrada Família” sobre o escultor catalão Gaudí. E ainda sobre personalidades a quem teve o privilégio de conhecer. Em “Leila Diniz”, por exemplo, a autora também se declara fã da atriz brasileira:

A lembrança de Leila é uma preciosidade que guardo numa gaveta especial da memória e ainda mais preciosa porque é única, tenho para mim a Leila nos seus últimos dias de passagem por este planeta, na sua última

viagem antes de virar fogo, luz e passar para o reino misterioso. [...] Leilinha querida, ela era amorosa e inofensiva, forte, frágil, mundana e solitária, misteriosa alma de mulher, mudou a minha vida e a de todas as mulheres do mundo. (MIRANDA, 2003, p.19-21).

O último aspecto, pontuado por Massaud Moisés, diretamente relacionado ao lirismo do cronista, diz respeito as suas memórias. O tema apresenta-se em Ana Miranda, explicitamente, na crônica “A flor e o tapete”:

A memória para mim também não é apenas aquela capacidade que temos de guardar na mente as impressões, as ideias, os fatos, [...] é uma espécie de farmácia, de laboratório de química, onde se põe ao acaso a mão ora sobre uma droga calmante, ora sobre um veneno perigoso. A memória para mim é, da mesma forma, um ser onisciente, está em tudo, e também pode ser lida. (MIRANDA, 2003, p.95)

Nota-se quão preciosa é a memória para as crônicas de Ana Miranda, pois ela não se restringe apenas à “capacidade que temos de guardar na mente as impressões, as ideias, os fatos”. (MIRANDA, 2003, p.95) Com isso, a memória é entendida pela autora para além da sua mera atribuição fisiológica-cognitiva. O que implica dizer também que ela passa a operar outras funções. Assim, identificamos que uma dessas capacidades é a de executar as conexões entre sua infância e o seu tempo presente tecendo, desta forma, um emaranhado de lembranças resignificado por intermédio de valores de sua vida adulta. O que torna essa experiência tão importante é o fato de que este movimento de resignificação da memória corrobora para a ratificação da identidade cearense defendida pela autora e também para o surgimento de sentimentos basilares de sua escrita como o exílio, o pertencimento e a desterritorialização.

Para Ana Miranda, “a forma humana da literatura e da memória é o livro. [...] A memória que existe num livro é, também, a mesma que existe num tapete ou num ser humano, infinita. Cada palavra, cada frase, cada cena, cada pensamento é uma infinita sucessão de memórias”. (MIRANDA, 2003, p.96) Desta forma, a memória em Miranda é infinita, está

presente nos seres e também nas coisas. Vinculando leitura e memória reafirma ela o seu vínculo identitário a um coletivo. Para Maurice Halbwachs, “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, [...] e este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes”. (HALBWACHS, 2006, p.69). Desta maneira, lembrar passa a não ser apenas recordar imagens e valores individuais, mas vinculá-los a valores mais amplos, que indicam o sentido de pertencimento do indivíduo que recorda. Com isso, a literaturas se torna contributo apreciável para objetivar, tornar visível e real a identidade de um povo, marcando suas memórias coletivas e o sentimento de pertença a um dado espaço simbólico e social em que o objeto livro resulta.

Assim como o historiador, o cronista é também intérprete da memória coletiva. É por esta razão que o cronista, sensível à realidade a sua volta, consegue captar estas impressões do tempo e espaço em que está inserido e as imprime gerando, dessa forma, uma identificação mútua do leitor, mesmo estando em ambientes e contextos diferentes do momento da produção textual. É nesse sentido que nos fala Eduardo: “o cronista representa um ser coletivo com quem nos identificamos e através de quem procuramos vencer as limitações de nosso olhar”. (COUTINHO, 2006, p.45) E Halbwachs completa: “A sucessão de lembranças, mesmo as mais pessoais, sempre se explica pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos ambientes coletivos, ou seja, em definitivo, pelas transformações desses ambientes, cada um tomado em separado, e em seu conjunto”. (HALBWACHS, 2006, p.69)

Quando o autor opta por uma descrição de algo presente na sua memória propõe uma objetividade lógica, ao passo que, quando o escritor subverte essa ordem trazendo para o seu texto literário os sentimentos e afetos relacionados à sua memória de algo, promove, no leitor, uma visão mais elaborada e próxima da realidade presente no imaginário afetivo do artista. Em “Diante de Deus”, a autora nos deixa clara essa subversão, ao afirmar que sua memória não é apenas impregnada de recordações, mas também contém os sentimentos que circundam cada uma de suas reminiscências. É sobre estes sentimentos que Ana Miranda deseja escrever:

Estou escrevendo de memória, vi a foto apenas um dia, menos que isso, uma única manhã, ou uma parte da manhã, a foto impressa no jornal, escura e atraente. Sei que ela está no livro que guardo na estante da sala, entre Magritte, Archimboldo, os holandeses no Brasil, mas quero escrever sobre o que ainda existe em minha lembrança. Ela ficou marcada em mim exatamente como a luz marca o filme quando se abre o diafragma ou quando se abre o coração e se vê a alma de uma pessoa. (MIRANDA, 2003, p.15)

Através da memória Ana Miranda resgata os seus sentimentos e visões de menina e os apresenta, ao leitor, emoldurados em uma tela afetiva matizada por representações poéticas que somente a maturidade artística da escritora poderia retratar. Assim, percebemos em suas crônicas essa construção memorialística entre imaginação e realidade, autobiografia e ficção, história e inventividade.

Embora apontada pela crítica como renovadora do romance histórico brasileiro, a bibliografia de Ana Miranda edifica-se a partir também de outros gêneros literários com expressiva produção e acuidade. Neste sentido, o contato com as crônicas de *Deus-dará* (2003) fazem emergir pelo menos três indagações: por que a presença dessas crônicas passa quase despercebida pelos olhos da crítica? Teriam, tais textos, o mesmo valor literário dos livros considerados maiores? O descaso da crítica com a produção cronística de Ana Miranda teria alguma conotação valorativa ou seria indicativo de uma suposta predileção pelo gênero romance histórico, em seu caso, vencedor de dois prêmios Jabuti? Todos estes questionamentos estão longe de ser facilmente esclarecidos em um único trabalho, mas esta pesquisa tem a pretensão de lançar luz para estes pontos ainda obscuros sobre o desinteresse da crítica nacional a fim de despertar novos olhares sobre a produção bibliográfica de Ana Miranda, que não se restringe apenas a um único gênero literário, além de contribuir para a visibilidade, no espaço acadêmico, de sua produção, estimulando novas pesquisas e leituras sobre ela, assim como sobre a produção literária cearense de uma forma geral.

Referências

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **Enigma e Comentário: ensaios sobre literatura e experiência.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AUGÉ, Marc. **A Guerra dos sonhos: exercícios de etno ficção.** Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio.** Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A poética do espaço.** Tradução Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. **Um outro mundo: a infância.** Tradução Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

COUTINHO, Eduardo. A crônica de Rubem Braga: os trópicos em palimpsesto. In: **Revista Signótica**, vol. 18, n. 1, jan./jun. 2006, p. 43-57.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** vol. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

GUATTARI, E. e ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 1996.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva.** Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

MIRANDA, Ana. **Deus-dará: crônicas publicadas na Caros Amigos.** São Paulo: Casa Amarela, 2003.

_____. **Caderno de sonhos.** Rio de Janeiro: Dantes, 2000.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária.** São Paulo: Cultrix, 2012.

MORALES, G. **José Maria Arguedas: El Reto de la Dualidad Cultural**. Sevilla: Renacimiento, 2011.

QUEIROZ, Maria José de. **Os Males da Ausência, ou a Literatura do Exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François. Campinas, S.P: Editora da Unicamp, 2007.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. São Paulo: Ática, 1985.

LITERATURA E RELIGIÃO: ANÁLISE DAS REFERÊNCIAS RELIGIOSAS EM AS TRÊS MARIAS DE RACHEL DE QUEIROZ

Maria Michele Colaço Pinheiro

Isolda Colaço Pinheiro

Introdução

Rachel de Queiroz (1910 – 2003), escritora cearense, foi uma das principais representantes do cenário nordestino brasileiro. Destacou-se por sua produção criativa e emancipatória em perspectivas sociais e de gênero. Foi a primeira mulher a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, ademais, desempenhou importante destaque no cenário modernista brasileiro.

Ainda muito jovem, Rachel enamorou-se pela leitura e tornou-se uma voraz leitora de Julio Verne, Machado de Assis, dentre outros escritores. Sua linguagem objetiva e a escolha por temáticas de preocupação social e liberdade feminina a destacaram no meio literário com a produção de crônicas, contos, poesias, romances e peças de teatro. Em 1930, a escritora publica seu mais popular romance, *O quinze*, baseando-se nas lembranças que viveu da seca de 1915.

Com a publicação do romance *As três Marias* (1939), seu quarto livro escrito, Rachel de Queiroz conquista o prêmio da Sociedade Felipe d'Oliveira. Apesar de não ser um dos mais conhecidos, muitos estudiosos afirmam que o livro é um retrato autobiográfico da vida de Rachel quando estudou no internato de freiras do Colégio Imaculada Conceição, localizado no município de Fortaleza. Este seria então o livro escolhido para nosso estudo, pois nele há uma mescla da vida real com a ficção, trazendo assim uma riqueza de elementos religiosos a serem analisados.

A obra *As três Marias* retrata o cenário de uma escola católica, exclusivamente para meninas, ocorrida aproximadamente nas décadas de 1920 a 1930. As personagens principais da história são Maria Augusta, mais conhecida como Guta, que traça convergências óbvias com a própria

Rachel de Queiroz na ficção, e suas duas melhores amigas Maria da Glória e Maria José. As três meninas, por serem tão inseparáveis, ficam conhecidas como As três Marias, sugerido pela irmã Germana, fazendo referência à constelação de Orion, que possuem estrelas facilmente identificáveis no céu pelo brilho e por estarem sempre alinhadas. As garotas costumavam, à noite, deitar-se na grama para olhar o céu e tentarem se reconhecer na constelação a qual dividem o nome. Maria da Glória diz ser a estrela de cima por ser mais resplandecente. Na obra, ela representa uma personagem órfã sonhadora e sentimental, já Maria José, uma católica fervorosa, identifica-se com a estrela da outra ponta por ser trêmula e pequenina, restando a estrela do meio para a destemida Guta, que se caracteriza por ser de luz azulada e serena.

Segundo Mário de Andrade (1946), “as frases se movem em leves lufadas cômodas, variadas com habilidade magnífica”. Ele descreve com perfeição o caminho que percorremos ao ler a obra. A riqueza de detalhes e as referências literárias apresentadas na obra nos fazem conhecer desde Shakespeare à literatura de massa. É através dessa literatura romanceada e idealizada que as três Marias possuem o contato com o mundo externo.

O romance é narrado em primeira pessoa por Guta, que detalha com fidelidade as histórias ocorridas nos pátios e salas de aula, ou seja, do mundo em que vivenciavam naquele período. O livro narra a história desde a infância de Guta e suas melhores amigas, mostrando seus amores, até então ingênuos, limitados e influenciados pelos romances franceses lidos, muitas vezes, às escondidas das freiras, até a concretização da vida adulta das três garotas. Apesar de estarem confinadas aqueles muros da escola, sonhavam e vivenciavam muitas histórias experienciais e fantasiosas que prendem a atenção do leitor através do seu detalhamento e ênfase mais aos pensamentos que ações.

Glória tem seu caminho traçado pelo matrimônio, seguindo assim os padrões impostos pela sociedade da época, guiados pela igreja católica. Sua profissão é cuidar da casa, do seu esposo e do seu filho sendo caracterizada assim como uma personagem linear ou redonda. Possui uma personalidade rasa, com comportamento previsível, não apresentando

mudanças no decorrer da narrativa. Ainda na escola, ao tocar violino com a orquestra de teatro local, apaixona-se por um moço estrangeiro e vivencia seu primeiro amor compartilhado também com suas melhores amigas. A narradora retrata no livro uma imagem romanesca de Maria Glória, como podemos observar a seguir.

Entrou no Colégio toda vestida de preto, o cabelo escorrido batendo nos ombros, o grande medalhão brilhando ao peito, no meio da negrura do luto, a caixa do violino debaixo do braço. Porque ela tinha até um violino para completar o quadro, era realmente a órfã, pálida, magrinha, (...), como se tivesse saído de uma gravura daqueles romances que nós líamos em voz alta nos recreios da noite – romances cujos começos são tão tristes, mas que acabam sempre pelo casamento da orfãzinha com o moço orgulhoso, de olhos azuis de aço, motejadores e escaninhos, filho do dono do castelo onde ela é professora. (QUEIROZ, 1939, p. 21).

Maria José acaba por seguir a vocação religiosa, exilando-se de sentir paixões terrenas. Pode ser caracterizada também como uma personagem linear ou redonda, pois se insere na trama como uma personagem submissa aos tabus, a valores religiosos impostos pela família, escola e igreja. Casa-se com a religião e passa a lecionar aulas para crianças. As doutrinas religiosas impostas pela escola, diariamente, fizeram com que Maria José se subordinasse aos dogmas católicos e influenciassem suas escolhas durante sua vida.

Maria Augusta, Guta como preferia ser chamada, ainda na infância, mostrava-se tímida, envergonhada, e ao chegar ao internado, sente-se abandonada pela família. Observemos, no trecho abaixo, uma citação do momento em que Guta chega à escola.

Na cama - tudo calado - (...) minha tristeza afinal explodiu, e chorei, chorei até esgotar todos os soluços, todas as lágrimas, chorei até dormir, exausta, desarvorada, rolando a cabeça dolorida, sem repouso, no travesseiro quente e duro. (QUEIROZ, 1939, pag. 17).

A transcendência dessa personagem é observada em toda a obra caracterizando-a como redonda ou densa. No trecho acima podemos observar uma menina ainda cheia de insegurança e silenciada pela obrigação de estar em um internato. Com o passar da narrativa, Guta desenvolve uma complexidade psicológica e imprevisível, por meio de conflitos interiores e com o ambiente que a cerca. Ela não apresenta um caráter linear, mas sim uma multiplicidade de ações e motivações psicológicas para seus atos. Guta recusa-se a morar com seu pai, madrasta e irmãos e muda-se para a capital, tornando-se datilógrafa. A personagem, apesar de sua educação controladora e rígida, quebra as barreiras do muro da escola e de sua casa e se permite vivenciar e construir uma identidade livre de hábitos conservadores, livre da vida matrimonial e dos padrões estabelecidos pela igreja.

Depois de se estabelecer na capital, Guta se sente novamente em uma vida monótona. Apesar de estar livre da família e de suas raízes, ela vivia para trabalhar e sentia-se obrigada aos afazeres domésticos cotidianos ao voltar do trabalho. Nesse entremeio, ela conhece Raul, que lhe tira da rotina e a faz sentir-se amada e desejada. O relacionamento com Raul demonstra o rompimento da personagem com os padrões sociais, pois ele era casado e bem mais velho. O envolvimento não dura muito, pois ele desejava mais uma amante, demonstrando carícias violentas e insinuações que fizeram com que Guta se decepcionasse.

Guta tentando novamente quebrar com a monotonia viaja ao Rio de Janeiro e lá, depois de um tempo, vivencia seu segundo amor. Isaac proporciona a ela prazeres e desejos até então não vivenciados pela personagem. O romance não dura muito, pois ela teve de voltar para Fortaleza. Observamos nessa personagem a representação da quebra constante de valores e dogmas ditados pela igreja, Guta mesmo com todo doutrinamento feito pela escola religiosa, não se subjugava à religião, nem aos seus padrões. É uma personagem à frente do seu tempo, pois sua principal preocupação é lograr sua liberdade de pensamentos e ações.

A temática principal do livro é a busca incessante de possuir o amor e a representação da mulher na sociedade com todas as suas conquistas e frustrações. Apesar de Rachel de Queiroz se considerar antifeminista, sua

obra possui um caráter social importante quanto ao papel da mulher no mundo em que está inserida. De acordo com Heloisa Buarque de Holanda (2017), sua obra pode ser caracterizada e representada por uma literatura feminista, pois descreve personagens femininas independentes, destemidas e progressistas. Embora esta seja a principal temática da obra, optamos por analisar a simbologia dos aspectos religiosos presentes, sejam eles objetos, doutrinas, ações ou comportamentos intrínsecos.

1 Um pouco da história da Igreja Católica e suas relações de poder

Para compreendermos a importância da religião na obra *As três Marias*, de Rachel de Queiroz, precisamos refletir sobre a dominação da igreja Católica no Brasil. Sabemos que o princípio da constituição da igreja é a crença, mais popularmente conhecida como fé, ademais a igreja se baseia na tradição de valores que estão estabelecidos pelo livro da Bíblia e utiliza desses ensinamentos para direcionar seus seguidores através de dogmas e doutrinas a serem seguidas.

Na Idade Média, a igreja Católica inicia sua extensão e dominação, tendo uma forte influência nos acontecimentos culturais, sociais, laborais e políticos da época. Apesar de a Reforma Protestante, iniciada por Lutero, ter uma grande propagação no mundo, levando a maior parte da Europa setentrional a separar-se da igreja romana, o poderio da Igreja Católica ainda permanece muito forte até os dias atuais.

Ainda na Idade Média, a mulher possuía basicamente três caminhos a seguir, esposa, freira ou cortesã. Se “optasse” por ser esposa, deveria seguir os preceitos estabelecidos pela igreja de devoção ao marido. Ao analisarmos algumas passagens bíblicas, observamos a predestinação que é dada à mulher. Sua conduta e obediência à igreja, aos pais e ao esposo são expressas em várias passagens bíblicas do antigo e novo testamento. Observemos um exemplo de como a mulher deve ser submissa ao marido na passagem a seguir.

Mulheres, sujeite-se cada uma a seu marido, como ao Senhor, pois o marido é o cabeça da mulher, como também Cristo é o cabeça da igreja, que é o seu corpo, do

qual ele é o Salvador. Assim como a igreja está sujeita a Cristo, também as mulheres estejam em tudo sujeitas a seus maridos. (BÍBLIA, Efésios, 5, 22-24).

Observamos na passagem bíblica acima a subserviência e a inferioridade da mulher em relação ao esposo. No trecho “o marido é a cabeça da mulher” podemos perceber que o homem é o ser pensante e a mulher uma mera marionete. Outro exemplo de subordinação à igreja é o fato da mulher estar predestinada a ser mãe e esposa. É como se ela não tivesse o livre arbítrio e sua função social é ser fértil e multiplicar a prole. Podemos observar na passagem de Gênesis (3,16) a seguinte afirmação “À mulher, ele declarou: Multiplicarei grandemente o seu sofrimento na gravidez; com sofrimento você dará à luz filhos. Seu desejo será para o seu marido, e ele a dominará.”.

Outrossim, é importante destacar que no livro da Bíblia várias passagens mostram o papel da mulher para o trabalho doméstico, cabendo ao homem os serviços mais complexos e que necessitam mais da mente. Observemos na passagem abaixo um exemplo de obrigação doméstica estabelecida à mulher.

Escolhe a lã e o linho e com prazer trabalha com as mãos. Como os navios mercantes, ela traz de longe as suas provisões. Antes de clarear o dia ela se levanta, prepara comida para todos os de casa e dá tarefas às suas servas. Ela avalia um campo e o compra; com o que ganha planta uma vinha. Entrega-se com vontade ao seu trabalho; seus braços são fortes e vigorosos. Administra bem o seu comércio lucrativo, e a sua lâmpada fica acesa durante a noite. Nas mãos segura o fuso e com os dedos pega a roca. Acolhe os necessitados e estende as mãos aos pobres. (BÍBLIA, Provérbios, 31, 13-20).

Vinculando essas passagens à obra *As três Marias de Rachel de Queiroz*, deparamo-nos com três meninas que iniciaram suas vidas recebendo a mesma doutrinação em uma escola católica, mas que tomaram escolhas diferentes para o porvir: uma torna-se seguidora da igreja, outra se devota ao matrimônio e a outra se permite vivenciar amores e decepções

mudando o percurso da sua vida a cada momento. É salutar observarmos em cada trecho do livro a influência dos ritos católicos sobre as personagens, bem como sua relação com a escolha de vida de cada uma.

A seguir, vamos observar os elementos religiosos encontrados durante o livro *As Três Marias*, sejam eles ritos ou símbolos de tradição. É importante destacar a intencionalidade de Rachel de Queiroz, ao retratar cada fenômeno religioso na obra, mostrando a dominação da igreja e a sujeição da mulher aos dogmas impostos.

2 Os elementos religiosos em *As três Marias*

2.1 Símbolos

Ao iniciarmos a leitura do livro, no primeiro parágrafo, deparamo-nos com a descrição de uma imagem de Nossa Senhora e a posição que ela é posta no pátio é no centro, dando assim um destaque a imagem. Debruçemo-nos sobre o trecho.

Na parede caiada se desenhava, enorme, o emblema azul da Virgem Maria. Ao centro do pátio ficava o caramanchão cheiroso do jasmineiro e dentro dele, no fresco e no sombrio do verde, a imagem de uma moça de vestido branco e pés nus – uma Nossa Senhora bonita e triste. (QUEIROZ, 1939, p. 11)

Ainda no mesmo capítulo, as medalhas de um terço junto a uma saia pregueada azul da roupa da irmã (QUEIROZ, 1939, p. 3) são descritas por Guta ao retratar o caminhar rápido desta e o barulho das medalhas fazia-lhe acompanhar o seu passo. O som era como um guia que direcionava as meninas do colégio a seguir seus ensinamentos.

Outro aspecto abordado no livro é a relação da mulher com a pureza. Na passagem “As rosas que vês aos pés de Jesus não são tão puras quanto o teu coração.” (QUEIROZ, 1939, p. 25), observamos a comparação feita das rosas dos pés de Jesus com o coração de Hosana, melhor amiga de Maria José, por um apaixonado seu.

O título do livro é explicado em um dos capítulos e deixa subentendida a relação com as três Marias bíblicas, Maria de Cleofas, Maria

Madalena e Maria Salomé que foram até o túmulo de Jesus. Podemos comprovar a relação no seguinte trecho “Essas três vivem juntas, conversando, vadiando, afastadas de todas. São as três Marias! Se ao menos vivessem juntas, como as três do Evangelho, pelo amor de Nosso Senhor!” (QUEIROZ, 1939, p. 34). Posteriormente, as próprias personagens se denominam como as três Marias do céu.

Outro símbolo religioso é o genuflexório de Maria José que é descrito ao lado da mesinha de livros e seu manual grosso utilizado na missa. O livro religioso, no meio de tantos romances, representa a presença constante dos elementos religiosos na formação das personagens.

Junto à sua cama, Maria José tinha um genuflexório e, no alto de uma cantoneira, um Cristo e uma Nossa Senhora de gesso; a um lado, a mesinha cheia de livros da escola e de cadernos para corrigir, o véu, o manual grosso de ir à missa. Por cima da cantoneira um quadro a *negron* que ela pintara no Colégio. (QUEIROZ, 1939, p.83)

Na passagem em que Raul imagina pintar a Guta, inicialmente, ele pensa em retratá-la como uma “Nossa Senhora adolescente, com as mãos cheias de flores” (QUEIROZ, 1939, p.95), porém Aluísio, rapaz que apresentara Raul a Guta, propõe que Guta seja pintada trabalhando. Guta ratifica o pedido e diz que deseja ser pintada como ela realmente é, uma datilógrafa. Verificamos nessa passagem uma quebra de convenções, Guta não deseja se assemelhar a Nossa Senhora, não anseia ser pura, mas ser ela mesma. A personagem escolhe o seu próprio destino e está feliz com suas escolhas.

Seguidamente, analisaremos os aspectos ritualísticos religiosos descritos na obra.

2.2 Ritos

O primeiro elemento citado na narrativa é o uso da capela do colégio. Diariamente, as alunas e as freiras iam à capela para fazer suas orações diárias em conjunto. A capela era o único espaço do colégio em que as alunas que possuíam uma condição social mais elevada juntavam-se às órfãs que abrigavam

outros pátios. Na citação a seguir, podemos identificar a obediência e a subser-
viência das adolescentes às regras impostas pelas freiras.

Uma proibição tradicional, baseada em não sei que remotas e complexas razões, nos separava delas. Só as víamos juntas na capela, alinhadas nos seus bancos do outro lado do corredor, quietinhas e de vista baixa, porque as regras que lhes exigiam modéstia, humildade e silêncio eram ainda mais severas do que as nossas. (QUEIROZ, 1939, p. 23).

Em outro fragmento, Guta descreve escandalizada uma irmã no momento em que esta lhe tomou o seu romance e disse-lhe que o leria. A menina relata “Como, debaixo daquele hábito, poderia viver outra coisa senão a noção dura da disciplina, as orações, a história sagrada...” (QUEIROZ, 1939, p. 29). Observamos, a partir da fala da personagem que a disciplina e as orações faziam parte da vida das freiras, ou seja, os ritos religiosos determinavam toda uma classe que vivia sujeita às regras estabelecidas pela igreja Católica. Na citação acima, deparamo-nos com esse rompimento de ação, por isso a personagem se queda tão estupefata.

As promessas e rezas se internalizaram no cotidiano das personagens passando a fazer parte de suas decisões e anseios como no fragmento a seguir.

Cada menina se agarrava aos seus cadernos, levava os dias passeando pelo recreio, lendo em voz alta e rezando alternadamente, fazendo as mais delirantes promessas: passar um mês e um dia dormindo sem travesseiro, duas semanas sem comer rapadura, rezar vinte e oito terços às almas do Purgatório, ou a São João Cupertino, protetor dos estudantes. (QUEIROZ, 1939, p. 40).

Essa prática da utilização de promessas para se obter algo perdura até hoje. Muitas pessoas utilizam dessa troca de favores para lograr algum objetivo. Ademais das promessas, as orações, muitas vezes, ocorrem com o mesmo objetivo. As jaculatórias e frases sacramentais também são modelos de ritos reproduzidas pelas personagens em algumas passagens.

As rezas e missas acompanharam a vida de Maria José desde a infância até a fase adulta. A garota, agora mulher, continuava diariamente a fazer suas orações diárias e a seguir os mesmos padrões estabelecidos pelas freiras na sua infância, era como uma réplica de tudo o que vivenciou. Guta narra “assustei-me com um vulto inclinado junto à cama de Maria José. Era ela, que ainda rezava.” (QUEIROZ, 1939, p 185).

Outro rito bastante praticado pelos fiéis é a novena, sendo uma oração que se repete durante muitos dias e é realizada com um grupo de pessoas. No romance, destacamos duas passagens que a novena é citada. Na primeira, ocorrida ainda no interior da escola, a zeladora promete a Guta rezar uma novena para que ela obtenha êxito nas avaliações. Já na vida adulta, há uma passagem que retrata a ida de Guta ao cemitério para buscar Maria José na novena da capela das Almas.

Há um capítulo que não podemos deixar de citar muito importante, pois revela a capacidade de Guta de romper com os rituais de reza que foram inculcados desde a sua infância. A personagem narra um processo de libertação dos dogmas e ritos religiosos. Ela afirma que se despreendeu da religião trazida do colégio de forma lenta e revela que, na verdade, nunca acreditou em nada e que a crença era apenas uma casca exterior. Será que Guta era imune à imposição da religião? O que a difere das suas amigas que receberam a mesma educação?

Na sequência, a personagem continua a descrever o abandono à missa, à oração, à confissão e por fim, às convicções. Ela revela que “perder aquele apoio místico, que é como as muletas morais pra muita gente”, lhe doeu um pouco. Afirma ao final que a religião foi talvez apenas mais uma das disciplinas do curso e que deixara até de pensar em Deus.

Considerações finais

Não é fácil propor uma análise de elementos religiosos em um livro autobiográfico cuja escritora se considera atea, mas esperamos que

tenhamos, no mínimo, despertado a atenção do leitor para a presença da religião na obra.

Cada elemento e rito religioso que fazem parte da narrativa não aparecem por acaso. Rachel delinea o romance mostrando a vida de crianças e adolescentes em uma escola para meninas, de muros altos, grandes sonhos e poucas oportunidades de vivência, devido à dominação das regras impostas pela igreja Católica ainda muito presentes nas décadas de 20 e 30. Demonstra também como essas crenças perduraram nas decisões das personagens até a vida adulta.

Religião e Rachel de Queiroz são realmente assim tão opostas? Será que realmente a religião tinha um papel tão secundário na vida da autora? Essas são indagações que não podemos responder para não nos equivocarmos, mas podemos nos emaranhar nas linhas desse maravilhoso romance e observar a vida de uma menina que, mesmo criada para tornar-se uma cristã exemplar, rompeu com seu destino e vivenciou realidades completamente opostas as estabelecidas pela Igreja Católica Apostólica Romana e pela sociedade da época.

Rachel de Queiroz, em *As três Marias*, faz-nos adentrar na sua vida de forma aveludada e empolgante. Ela, humildemente, abre seu mundo, suas limitações, seus amores e derrotas. Mostra-nos, sem máscaras, a verdadeira e fascinante escritora e mulher.

Referências

ACIOLI, Socorro. *Rachel de Queiroz*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 32 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Compiladora). *Melhores crônicas: Rachel de Queiroz*. São Paulo: Global, 2004.

NERY, Hermes Rodrigues. *Presença de Rachel*. Rio de Janeiro: FUNPEC, 2002.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*. 1 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*. — São Paulo: EDUC, 1992.

TAMURU, Angela. *A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz*. São Paulo: Scortecci, 2006.

A PERMANÊNCIA DOS ESTEREÓTIPOS FEMININOS EM A *DIVORCIADA*, DE FRANCISCA CLOTILDE

Marijara Oliveira da Rocha

A mulher sábia edifica a sua casa,
mas com as próprias mãos
a insensata destrói o seu lar.
Provérbios 14:1

Literatura a serviço da educação: a vida de Francisca Clotilde

Francisca Clotilde Barbosa Lima nasceu em 19 de outubro de 1862, na fazenda São Lourenço, em São João do Príncipe (atual cidade de Tauá), no sertão dos Inhamuns. É filha de João Correia Lima e de Ana Maria Castello Branco, casal de abastança financeira. Do sertão dos Inhamuns, a família se mudou para o Maciço do Baturité, nos anos 70 do século XIX, devido às grandes secas no Ceará.

Realizou seus estudos iniciais com a professora Ursulina Furtado, no Maciço de Baturité. Na juventude (1877 a 1880), foi estudar em Fortaleza, no Colégio Imaculada Conceição, onde se fazia notar pelo seu espírito lúcido e suas inclinações poéticas: aos 15 anos, teve seu primeiro poema publicado na Imprensa (*Horas de Delírio*, O Cearense, 1877).

Em 1º de novembro de 1880 casou-se com Francisco de Assis Barbosa Lima, o Zeguedegue. Dado ao hábito da embriaguez, ele findou por enlouquecer, sendo internado no Asilo de Alienados do Rio, de onde fugiu para lugar ignorado.

Em 1882, Francisca Clotilde solicitou o Exame de Capacidade, para ser professora e, após ser aprovada, foi nomeada interinamente para a 2ª cadeira do sexo feminino de Fortaleza (professora das primeiras letras – ensino público primário).

No ano de 1884, inscreveu-se para o concurso de provimento efetivo para as cadeiras do ensino primário superior (2 vagas foram

disponibilizadas) anexas à Escola Normal (inaugurada em 22 de março de 1884), criadas pelo art. 123 do Regulamento Orgânico. Foram inscritos Thomás Antônio de Carvalho e Francisca Clotilde Barbosa Lima. Ambos obtiveram aprovação no concurso. Assim, em 27 de junho do mesmo ano, foi nomeada professora para a cadeira feminina superior anexa à Escola Normal; portaria assinada pelo Presidente da Província, Antônio Pinto Nogueira Acioly. Dessa forma, passou a ser a primeira mulher a lecionar na Escola Normal.

Aos 17 de junho de 1885, foi nomeada a Diretora do ensino primário da cadeira feminina superior anexa à Escola Normal. Ficando o professor Thomás Antônio de Carvalho como Diretor da cadeira do sexo masculino. As escolas primárias anexas eram supervisionadas pelo Diretor da Escola Normal professor José de Barcellos.

Ao longo do exercício de suas atividades na Escola Normal, conheceu Antônio Duarte Bezerra (Capitão Duarte), professor de Aritmética e Geometria do Liceu, localizado na Praça Marquês do Herval (atual Praça José de Alencar), onde também funcionava a Escola Normal. Ele era sócio do Clube Literário. Com o Capitão Duarte, passou a ter um relacionamento amoroso e com ele teve quatro filhos. Convém registrar que esse relacionamento não foi recebido com “bons olhos” pela sociedade da época, porque, civilmente, Francisca Clotilde ainda estava casada com o primeiro esposo, desaparecido.

No ano de 1886, participou do Clube Literário. Nesse mesmo ano, começou a fazer parte das Bancas de Avaliação (comissão de exames finais para habilitação de normalistas) da disciplina de Pedagogia e Metodologia. No ano seguinte, passou a participar ativamente da revista “A Quinzena”, periódico do Clube Literário, onde publicava seus textos sob o pseudônimo Jane Davy e Mademoiselle. Em 1888, juntamente com o companheiro Antônio Duarte Bezerra, ficou responsável pela edição do jornal “A Evolução”. Em 1889 publicou, em companhia do Capitão Duarte, o livro *Lições de Aritmética*, obra didática direcionada às alunas da Escola Normal.

A partir de 1889, a vida de Francisca Clotilde passou a ser marcada por uma série de perdas. Nesse mesmo ano, morreu sua filha Maria; em

1890, é demitida da Escola Normal, onde exercia as funções de professora e de diretora; em 1893, seu companheiro, Capitão Duarte, faleceu, deixando-a com três filhos. Nesse mesmo ano, a professora/escritora fundou sua primeira escola: o Externato Santa Clotilde, vizinho à Escola Normal (praça Marquês do Herval), destinado ao ensino de meninos e meninas, uma escola mista, que funcionou até 1896. Em 1894, perdeu mais um filho, Arquimedes.

Toda essa difícil situação impeliu-a a voltar para o interior com os filhos: em 1897 ela regressou à casa paterna em Baturité, na companhia das suas crianças Antonieta (7 anos) e Aristóteles (6 anos). Lá, não desistiu da profissão que tanto amava: fundou, em Calaboca (povoado de Baturité), seu segundo Externato Santa Clotilde.

Nesse ínterim, publicou seu primeiro livro: *Coleção de Contos* – 42 contos publicados em brochura pela Typografia Cunha, Ferro & Cia de Fortaleza, contendo 126 páginas. A obra foi dedicada em memória aos seus pais.

Conforme nos conta Gildênia Moura de Araújo Almeida (2012), nesse período ocorreu o que, para nós, é um mistério na vida de Francisca Clotilde: o nascimento de mais um bebê, Ângela Clotilde, filha de seu, até então, desaparecido primeiro marido, Francisco de Assis Barbosa Lima.

Em 28 de outubro de 1906, fundou, em Baturité, com a filha, Antonieta Clotilde, e a sobrinha, Carmen Taumaturgo, a revista “A Estrella”. Em 1908 partiu, com os filhos, para Aracati e nesta cidade continuou a produzir a revista, que teve 200 exemplares durante os seus 15 anos de produção (até 1921). Em 09 de março, fundou seu terceiro Externato Santa Clotilde, escola que dirigiu junto com filhas Antonieta e Ângela Clotilde, até o ano de sua morte (1935). O Externato foi considerado, por muitos, como o melhor colégio misto de toda a região jaguaribana.

Infelizmente, em 1924, a enchente o rio Jaguaribe inundou a cidade de Aracati, e, por isso, perdeu-se a rica produção literária, pedagógica e jornalística de Francisca Clotilde.

Dentre os periódicos para os quais Francisca Clotilde escreveu, destacam-se: “Cearense”, “A Quinzena”, “O Libertador”, “Gazeta do Norte”, “Contemporânea”, “O Domingo”, “A Evolução”, “O Combate”, “Ceará

Ilustrado”, “A República”, “Almanack do Ceará”, “Almanach dos Municípios do Ceará”, “Ceará Intelectual”, “Revista Escolar”, “A Cidade”, “A Ordem”, “O Lyrio”, “A Família”, “A Violeta”, “A Mensageira”, “O Bathel”, “Paladino”, “Almanach Literário das Senhoras Alagoanas”, “Revista Fortaleza”, Revista “A Estrella”, e “Aracati”.

Francisca Clotilde e *A divorciada*

Há muito se discute o conceito de “escrita feminina”. As acepções mais comuns para essa expressão são:

- a) Literatura feita por mulheres;
- b) Literatura feita para as mulheres;
- c) Literatura feita a partir de uma perspectiva feminina, independente do gênero do autor.

Muito mais importante que o conceito definitivo, são as discussões geradas pela temática. De acordo com Ria Lemaire, reflexões a respeito do conceito da “escrita feminina” são importantes porque

A história literária, da maneira como vem sendo escrita e ensinada até hoje na sociedade ocidental moderna, constitui um fenômeno estranho e anacrônico. Um fenômeno que pode ser comparada com aquele da genealogia nas sociedades patriarcais do passado: o primeiro, a sucessão cronológica de guerreiros heroicos; o outro, a sucessão de escritores brilhantes. Em ambos os casos, as mulheres, mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres “normais”. Tanto a genealogia quanto a história literária revelam a tendência masculina de justificar seu poder atual por meio do recuo às origens e do mapeamento de uma evolução, factual ou hipotética, até o presente (LEMAIRE, 1994, p. 58).

Daí a importância de resgatar a produção literária de escritoras silenciadas ou “esquecidas” pelo cânone, por meio de reedições e de produção de fortuna crítica direcionadas às suas obras.

Embora, à época, “a dimensão da relação entre homens e mulheres não [estivesse] incorporada à reflexão histórica” (PERROT, 1996, p. 197), durante o século XIX e boa parte do século XX, as escritoras brasileiras fizeram do texto literário um meio de reflexão sobre a atuação da mulher, para além dos moldes impostos pelo patriarcado. Nessa perspectiva, surgiram textos pautados em temáticas como o divórcio, considerado um tabu nas sociedades patriarcais.

Com sua atuação na literatura, na educação e na imprensa, Francisca Clotilde escreveu sobre a sua perspectiva sobre a vida da mulher: sentimentos, virtudes femininas consideradas importantes, em textos permeados de religiosidade e patriotismo, publicados, como vimos anteriormente, em diversos veículos de comunicação, com estreita frequência.

A divorciada é um romance memorialista, pois podemos identificar muito da vida particular de Francisca Clotilde na obra. Tendo sido considerado um livro anti-familiar pela sociedade por ter o divórcio como tema, é considerada a primeira obra literária, escrita por mulher, que trata dessa temática (ALMEIDA, 2012).

O enredo da narrativa tem como espaço as cidades de Redenção, Fortaleza, Rio de Janeiro e Manaus; gira em torno das desventuras amorosas de Nazaré, a caçula de três irmãs, órfãs de mãe, filhas do Coronel Pedrosa. Por estar doente, ela muda-se, com a família, para Redenção, no intuito de respirar melhores ares. Devido à sua alma piedosa, ajuda as pessoas carentes da comunidade; nesse trabalho, acaba conhecendo Chiquinho, por quem se apaixona. Nazaré, entretanto, reconhece a impossibilidade desse relacionamento, devido à diferença social que existe entre os dois. Seguindo a orientação paterna, ela casa-se com o primo, bacharel em direito, Artur Pedrosa, pelo qual não nutria nenhum afeto. Após o casamento, Artur apresenta-se um homem de péssimo caráter, dado ao vício do jogo e da bebida. Afundado em dívidas, passa a roubar e, por isso, foge para o Norte com Glória, prima de Nazaré. Movido pelo remorso, Coronel Pedrosa incentiva a filha a divorciar-se do bacharel. Pouco tempo depois, Artur vem a falecer e, após o período de luto, Nazaré, finalmente, conseguiu casar-se com seu grande amor, Chiquinho.

Sem romper com o padrão de família tradicional, a autora elabora em *A divorciada*, uma narrativa que apresenta as desventuras da protagonista diante de um casamento fracassado, e suas dificuldades em aceitar a ideia de divorciar-se, tendo em vista sua moral cristã, que encara o casamento como instituição indissolúvel:

- Devias requerer o divórcio rompendo de uma vez os laços que te prendem àquele miserável.

- Oh! Meu pai, não fale assim! Ele é o pai de meu filho e eu, no caráter de sua esposa, tenho o dever de socorrê-lo e de trata-lo em casos como este em que se encontra agora.

Abandoná-lo quando ele expia os desvios de uma vida viciosa, à míngua do socorro dos homens, seria de minha parte uma ação revoltante, e eu jamais praticarei assim (CLOTILDE, 1996, p. 250).

Convém registrar que, à época da escritura da obra, 1902, ainda vigorava no Brasil o Decreto nº 181, de 1890, que instituía o casamento civil. Esse decreto, no entanto, não determinava a dissolução do vínculo conjugal, mas permitia apenas a separação de corpos, sendo vedado aos dois contrair novo matrimônio; condição que resignava, principalmente, a mulher:

Divorciada! Esta palavra fatídica vinha ao espírito da Nazaré logo pela manhã quando despertava e o sorriso do filho lhe enviava um bom dia dulcificante e cheio de esperanças e de paz.

Quebrara todos os laços que a uniam ao marido; mas seu coração igualmente se despedaçara. Que terrível desenlace tivera o seu casamento!

Perguntava a si mesma no silêncio, recolhia e desolada, o que havia feito para merecer tão rude castigo, e a sua consciência de nada a exprobatava. Repousava serena na certeza do dever cumprido.

Quantas súplicas levantadas todos os dias ao Deus bondoso para que desviasse o marido do mal!

Ele não escutara a prece fervorosa, queria acrisolar su'alma virtuosa na adversidade. Era cristã, resignava-se. Tinha de viver dali em diante totalmente sequestrada do mundo ocupando a mais triste posição na casa paterna. Quantos comentários se faziam a respeito dela! (CLOTILDE, 1996, P. 270-271).

A divorciada, então, apesar do título, não se posiciona a favor do divórcio, pois, de acordo com Almeida (2008), “preceitos oitocentistas permanecem (na obra) por meio do controle do pai/marido e da religião sobre as decisões da mulher”. Embora o tema seja polêmico, a escrita de Francisca Clotilde concilia os sentimentos de Nazaré ao comportamento considerado como ideal para os padrões da época.

Nazaré e Glória: santificação e demonização feminina em *A divorciada*

A escrita literária feminina traz, recorrentemente, o espaço familiar como temática para suas criações. Isso acontece porque, segundo Elódia Xavier (1998), “a família, como lugar de adestramento social, é, muitas vezes, a responsável pelos conflitos narrados (...). É no seio familiar que a mulher inicia seus questionamentos diante de sua situação social, pois

O mundo do “feminino” é um espaço fechado, obscuro e claro ao mesmo tempo, que exige cuidados e retira sua vitalidade da seiva secreta do coração da mulher. Não se trata mais de natureza mas de construção deliberada e delicada. Para que permaneçam, a casa e a família exigem da mulher um trabalho de Sísifo, teia fina e frágil onde se dependuram coisas, gentes e sentimentos. Aceitação e algumas vezes resignação (MELLO, apud Xavier, 1998, p. 09-10).

E é em pela organização de seus relacionamentos familiares que o “valor” da mulher será mensurado, pois, nas sociedades de molde patriarcal, é a mulher a responsável por manter o bem-estar de filhos e maridos. Nas relações familiares organizadas sob esse princípio, a menina é, desde

a infância, conduzida a cuidar (ou servir?) o outro. A preparação para essa função (destino, no pensamento de muitos ainda) é organizada até nas escolhas em relação aos brinquedos infantis, por meio de “brincadeiras” que reproduzam as atividades domésticas. Conforme esclarece José Carlos Leal,

O casamento, para a maioria dessas mulheres, era uma missão e não um ato amoroso que objetivasse o prazer. Aprendiam com as mães a serem obedientes e submissas à vontade de seus pais, como teriam que ser, no futuro, à vontade de seus maridos. Sua felicidade consistia em ter levado essa missão até o fim e morrer cercada do carinho dos filhos e netos e do respeito de seu marido (LEAL, 2004, p. 171).

Em *A divorciada*, Francisca Clotilde pinta suas personagens femininas com as cores fornecidas pelo patriarcado. Apesar do título controverso para o período no qual foi publicado, o romance é conservador, marcado pela “lei do pai”. É construído sobre os preceitos do catolicismo, que aparecem no comportamento e na “recompensa” de cada personagem, ao longo da narrativa. A obra apresenta, ainda, um caráter maniqueísta, dividindo os seus personagens entre “bons” e “maus”. É por meio dessa perspectiva que analisaremos, a partir daqui, a trajetória das personagens femininas Nazaré e Maria da Glória, sua prima.

Nazaré é a protagonista de *A divorciada*. A descrição da personagem feita pelo narrador nos apresenta a um ser humano elevado, cheio dos mais admiráveis sentimentos cristãos, pronto a doar-se em favor do próximo:

Era uma criatura privilegiada, tinha uma alma de eleição sempre disposta à bondade, procurando ensejo para derramar consolações no sofrimento alheio. Chorava pelos outros, sentia pelas crianças infelizes uma ternura especial. As outras chamavam-na irmã de caridade e ela era realmente digna desse título quando sentava ao colo um pequerrucho que a desgraça orfanara bem cedo e cobria de beijos suas facezinhas esmaecidas onde timidamente apareciam sorrisos que se acentuavam à tepidez daquelas carícias nascidas ao influxo de caridade (CLOTILDE, 1996, p. 91).

Conforme Abelardo Montenegro, temos aqui “a primeira samaritana da literatura cearense” (1953). Sua vida, verdadeiramente confirma essa proposição: era uma criatura devotada a auxiliar as pessoas carentes, principalmente, idosos e crianças. Todo esse comportamento ganha aura santificada quando sabemos que a moça, doente de tuberculose, preocupava-se mais com o sofrimento alheio que com o seu.

Nazaré representa, em sua completude, o papel idealizado pelo cristianismo à mulher: caridosa, obediente ao pai, amável com as irmãs, casta, recatada na vida social e, embora fosse culta, fazia apenas aquelas leituras recomendadas como apropriadas às moças, ou seja, aquelas que reforçavam a idealização da felicidade doméstica:

Admirava-se quando lia romances, do meio entontecedor das grandes capitais. Revoltava-se com aquelas noites de loucura passadas na ópera de Paris, nos restaurantes, em que a saúde dos moços se arruína e a falta de repouso acarreta consequências funestas para o vigor físico e para o humor. Era tão feliz o casal rústico morando em uma casinha perdida na folhagem, perto de um regato murmurante que lhes trazia agradável frescura e onde os pássaros em doce revoada, vinham dessedentar-se nas horas de calor! (CLOTILDE, 1996, p. 93).

Como boa filha que é, Nazaré abre mão de seu amor por Chiquinho, rapaz do interior, com alma piedosa por que se apaixona, para “fazer os gostos” do pai, que deseja que ela se case com o primo Artur Pedrosa, bacharel em direito. A partir de então, a vida da “boa samaritana” passa a ser de dor e sofrimento: o esposo abandona-se ao vício da bebida e do jogo, gastando o patrimônio da família, furtando-se ao cumprimento das suas obrigações como esposo e pai. Apesar de tudo, Nazaré, por sua natureza profundamente cristã, resigna-se e mantém para si o seu martírio:

Olha-o com uma expressão indefinível e não pode conter duas lágrimas impetuosas que lhe queimaram as faces. O marido voltava ao jogo, atirar-se-ia de novo à embriaguez. E fora para salvá-lo desses vícios que ela se

casara. Havia de salvá-lo de novo. Era o pai de seu filho e contava que Deus havia de protegê-la.

(...)

Resignou-se a sofrer calada, e no outro dia ao entrar em casa do pai aparentou o mesmo ar prazenteiro dos bons tempos. Não queria absolutamente que ninguém desconfiasse do seu sofrimento (CLOTILDE, 1996, p. 186-187).

Dessa forma, Nazaré representa o modelo de “mulher decente” instituído pela cultura patriarcal: aquela que, docilmente, passa do poder do pai para o poder do marido, fazendo do casamento sua responsabilidade e seu único destino; pronta a sacrificar-se pela manutenção da instituição.

Maria da Glória, prima de Nazaré, é sobrinha do Coronel Pedrosa. Vivia no Rio de Janeiro com o esposo, empregado do Hospital de Pedro II, com que dividia uma vida modesta, de muita economia. Os escassos rendimentos do marido, no entanto, não eram suficientes para satisfazer sua necessidade de ostentar sua beleza:

Leviana e mal educada deixava-se galantear e muitas vezes passando nas lojas, onde as vitrines expunham centenas de objetos próprios à exibição da vaidade feminina suspirava e dizia condigo mesma: Se eu quisesse possuía aqueles ornatos!

(...)

Tinha 24 anos e desde os 15 vivera quase sempre fora das vistas maternas. Pouco estimava a mãe e com ela se parecia no modo de encarar as cousas. Casara-se para ficar livre de andar por casas alheias suportando desaforos, aguentando imposições; mas ao cabo de três dias de casada, se algum sedutor lhe tivesse oferecido uma existência luxuosa teria abandonado o marido sem um arrepio de remorso. O seu ideal era ser lisonjeada, atrair atenção. Encontrou no meio em que vivia facilidades para sustentar sua vaidade sem dar escândalo,

e misteriosamente de aventura em aventura deixou-se prender em amores fáceis. O marido, se desconfiava de suas fraquezas, fechava os olhos e filosoficamente ia suportando-a em casa, porque afinal sabia guardar conveniências (CLOTILDE, 1996, p. 166-167).

Observa-se que, logo na primeira aparição do nome Glória na história, o narrador a caracteriza de forma negativa, por meio de adjetivos (leviana, mal educada, vaidosa), e registrando sua falta de respeito e de vínculo afetivo com a mãe e com o esposo, deixando claro que a jovem casara por interesse. Após ser expulsa de casa pelo marido, Glória passou a uma vida de concubinato que, durante algum tempo, realizou seus desejos:

O seu belo rosto valeu-a. Um moço doudivanas, filho de um barão que se achava em S. Paulo protegeu-a no transe difícil em que se achava.

Então ela pode brilhar, pisar em tapetes, arrastar sedas e ofuscar as outras estrelas do *demi-monde*. Teve um cortejo de adoradores e semelhante à mariposa fascinada pela chama que lhe queima as asas, deixou-se ofuscar pelo falso brilho da riqueza comprada à custa da infâmia, e viveu essa vida fictícia que envenena o organismo e atrofia n'alma o sentimento bom.

Expulsa do meio honesto especulou com a beleza da maneira mais vil e quando sua mãe achava-se em casa d irmão a fazer companhia a sobrinha, ela no Rio de Janeiro, já tendo descido os últimos degraus de abjeção baixava ao hospital, vítima de uma perniciosa que a deixou às portas da morte (CLOTILDE, 1996, p. 168).

É neste contexto que Glória retorna à convivência materna no Ceará: escorraçada pelo esposo, rebaixada a uma condição de vida vil e doente. Assim, a jovem retoma a convivência familiar, contudo, sendo “o perfeito protótipo da maldade mais refalsada e da hipocrisia mais fina” (CLOTILDE, 1996), a moça vê no casamento entre Nazaré e Artur um modo de lucrar; então ela se une ao bacharel e consegue convencer a prima a aceitar o enlace. Após as desventuras do casamento da prima, Glória embarca com

Artur para o Norte onde, como consequência de uma vida dissoluta, morre doente, miserável e sozinha:

A beleza ia se eclipsando nas noites de orgia, porque agora ela estava em Manaus e ali entregara-se a todos os desregramentos. Ao princípio tivera um grande triunfo, arrastara sedas, ornava-se de brilhantes, fizera sombra a outras infelizes suas companheiras; mas começavam os dias aziagos. Uma moléstia que se inoculara no seu organismo e lhe subia ao rosto numa asquerosa erupção que a desfigurara, fazia com que dela se distanciassem os adoradores de outrora.

(...)

Nem o leito do hospital a abrigaria.

(...)

Foi à casa de uma senhora rica, cuja caridade era proverbial e pediu-lhe os meios de se transportar à terra natal.

A bondosa dama apiedou-se de tanto infortúnio e obteve-lhe o recurso pedido. Não conseguiu, porém, embarcar. O comandante do vapor não a quis aceitar a bordo, pois os passageiros clamaram com energia e afinal foi para o hospital, num canto isolado, onde só a caridade se atrevia a penetrar e lá morreu miseravelmente (CLOTILDE, 1996, P. 297-299).

Dessa forma, percebemos que, ao contrário de Nazaré, Glória representa tudo o que é condenado pelas sociedades patriarcais no comportamento feminino: vaidosa, apegada a bens materiais, sexualmente disponível, insubmissa ao controle da família e do marido; e que “a vida” lhe devolve o fruto de suas ações.

Considerações finais

Simone de Beauvoir (2008) elenca uma série de papéis delegados à mulher no cânone literário. Nesses papéis, a mulher é representada como a musa, fonte de inspiração, objeto de conquista ou de disputa; ser/objeto cobiçado, possuidora de sortilégios capazes de seduzir qualquer homem; a mulher como “objetivo” do herói, a qual deverá ser protegida ou resgatada.

Todos esses estereótipos femininos foram erigidos pelo prisma do patriarcado, que determina comportamentos considerados aceitáveis e inaceitáveis para a mulher, no intuito de regular suas ações na sociedade.

De acordo com Fischer (2001), a religião operou um papel de fundamental importância para a manutenção dos valores que compõem o sistema patriarcal, pois, às suas restrições, acrescentou temores sobrenaturais associados às consequências da desobediência, ou seja, além da recompensa ou do castigo eterno (céu e inferno), a vida em pecado acarretaria uma série de punições e misérias, como consequência do castigo divino.

Francisca Clotilde faz uso desses valores na construção de suas personagens femininas: Nazaré, por ser religiosa, casta, obediente ao pai e cumpridora da sua função de mantenedora do casamento, foi “abençoada por Deus” com a realização do seu grande amor, Chiquinho. “Este casamento é abençoado por todos. Jamais houve união mais desejada. As próprias preteridas calam os sentimentos de despeito diante da virtude superior dos desposados” (CLOTILDE, 1996, p. 302).

Já Maria da Glória, mundana, sexualmente disponível, desobediente aos preceitos familiares e leviana em sua função de esposa, foi castigada com uma doença terrível (lepra, como chamava-se a hanseníase, à época), isolada e abandonada por todos e por Deus: “Todos fugiam do seu contato, o seu corpo decompunha-se como um farrapo de carne apodrecida, e ela havia de morrer como um cão tihoso, à míngua, só, privada do auxílio de Deus e dos homens” (CLOTILDE, 1996, p. 299).

Outro aspecto que nos chama a atenção é o modo como a autora responsabiliza os seus personagens pelos comportamentos transgressores da moral familiar, de acordo com o seu gênero. Isso se verifica nos trechos

que atribuem os vícios de Artur a causas metafísicas: “O Arthur atirou-se em cheio ao jogo. Perdeu grandes quantia, e impelido pelo demônio da cobiça que o incentiva à desforra viu-se forçado a contrair empréstimos e um dia dirigiu-se ao sogro”. Enquanto Glória parece ter a total consciência de suas escolhas: “E lá no Norte a glória – mariposa que a luz do falso amor seduzira – queimara-se na pira ardente da especulação mais baixa, mercadejando o sentimento que mais diviniza a mulher e tornando-o um vil negócio de que embalde ela procurava auferir lucros reais” (CLOTILDE, 1996, p. 296). Confirmamos esse fato ainda quando analisamos a morte desses personagens, pois, enquanto Artur faleceu (como consequência dos vícios variados) no ambiente familiar, na companhia de Nazaré e do filho, Oscar: “Perdoai-me também e dai àqueles que me salvaram a verdadeira felicidade na terra! Nazaré... Oscar!...”; Maria da Glória morre “isolada, maldita” (CLOTILDE, 1996, p. 299).

Ou seja, ao homem, perdoavam-se suas ações, buscando justificar suas atitudes pela “natureza masculina”, e, até mesmo, pela influência de “demônios e tentações”. Já a mulher deveria ser responsabilizada (e punida) por todos os “maus passos” que desse na vida. Essa perspectiva reflete os “hábitos” do patriarcado, segundo os quais os homens dispunham de diversas “regalias” (sexo, jogo, bebida) associadas à vida pública, enquanto às mulheres, tudo isso é proibido, pois seu “destino” era a vida privada, familiar: o cuidado da casa, dos filhos e do marido.

Conforme esclarece Roger Chartier:

As fissuras que racham a dominação masculina não assumem todas as formas de dilacerações espetaculares nem se exprimem sempre pela irrupção de um discurso de recusa e de rebelião. Muitas vezes elas nascem dentro do próprio consentimento, reutilizando a linguagem da dominação para fortalecer a insubmissão (CHARTIER, 1994, p. 109).

E ao analisarmos a vida de Francisca Clotilde, entendemos que a autora foi vítima dos preconceitos de uma sociedade patriarcal que a perseguiu, retirando seu emprego, boicotando sua escola e, principalmente, silenciando sua obra. Por não poder divorciar-se do primeiro marido,

construiu um relacionamento “questionável” pelos padrões morais vigentes à época, com o também professor Antônio Duarte Bezerra, a quem ama profundamente.

Por meio de *A Divorciada*, Francisca Clotilde revelou à sociedade toda a amargura de uma mulher que precisa se manter vinculada a um casamento que já não existe. Sem romper com o discurso conservador, a escritora defende a trajetória de sua própria vida, defendendo o preceito de que era legítimo as mulheres desejarem o divórcio quando seus cônjuges se ausentavam ao exercício de suas obrigações matrimoniais.

Referências

ALMEIDA, Gildênia Moura de Araújo. **Mulheres beletrista e educadoras: Francisca Clotilde na sociedade cearense – de 1862 a 1935**. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará – UFC, Fortaleza, 2012.

ALMEIDA, L. A. de. **Francisca Clotilde e a palavra em ação (1884-1921)**. 2008. 262f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/261>>. Acesso em: 06 jun. 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 2008.

BOTTEGA, C. “A evolução do divórcio no direito brasileiro e as novas tendências da dissolução matrimonial”. **Revista Jurídica da Universidade de Cuiabá**, Cuiabá, v.12, p. 31-36, 2010. Disponível em: <<http://www.clarissabottega.com/Arquivos/Artigos/artigo%20A%20Evolu%C3%A7%C3%A3o%20do%20Divorcio.pdf>>. Acesso em: 06 jun. 2018.

CHARTIER, Roger. “A História Hoje: dúvidas, desafios, propostas” In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 7, nº 13, 1994, p. 109.

CLOTILDE, Francisca. **A divorciada**. 2ª ed. atualizada, acrescida de estudos críticos de Otacílio Colares, Angela Barros Leal e Nádia Battella Gotilib. Ceará: Editora Terra Bárbara, 1996.

FISCHER, R. M. B. Mídia e educação da mulher: Uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV. **Revista Estudos Feministas**, 2001, 9 (2), 586-599.

LEAL, José Carlos. **A maldição da mulher**: de Eva até os dias de hoje. São Paulo: DPL – Editora e distribuidora de livros LTDA, 2004.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: Heloisa Buarque de HOLLANDA, **Tendências e impasses**: o Feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

MELLO, Sylvia Leser de. Prefácio. In: XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1998.

MONTENEGRO, Abelardo F. **O romance cearense**. Fortaleza: Ed. A Batista Fontenele (tip. Royal), 1953.

PERROT, M. A história feita de greves, excluídos & mulheres (entrevista). **Tempo Social**, São Paulo, v. 8, n.2, p. 191-200, out. 1996. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ts/v8n2/0103-2070-ts-08-02-0191.pdf>. Acesso em: 06 jun. 2018.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1998.

MOREIRA CAMPOS: DÊIXIS E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

*Marilde Alves da Silva
Maria de Jesus Vaz de Souza*

Introdução

Os textos sincréticos¹, ou multimodais, são aqueles que articulam mais de uma linguagem. Isso exige uma mudança na forma de encarar o texto, por isso a Linguística Textual (doravante LT) se propôs a rever o seu conceito de texto para contemplar, além dos textos verbais, os não-verbais e os que articulam mais de uma linguagem (sincréticos). Por isso, Cavalcante e Custódio Filho (2010) sugerem duas alterações na definição de texto proposta por Koch (2004): (a) acrescentar a ideia que a produção de linguagem contempla tanto o verbal quanto a não verbal e (b) retirar o termo “linguísticos”, como podemos ver abaixo.

A produção de linguagem [verbal e não verbal] constitui atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos que se realiza, evidentemente, com base nos elementos [linguísticos] presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas que requer não apenas a mobilização de um vasto conjunto de saberes (enciclopédia), mas a sua reconstrução e a dos próprios sujeitos – no momento da interação verbal. (CAVALCANTE; CUSTÓDIO FILHO, 2010, p.64)

Com a redefinição de texto, ainda resta saber como alguns fenômenos, amplamente estudados no plano verbal, se comportam em textos sincréticos. Para tanto, buscamos observar quais estratégias foram utilizadas, observando a transposição da dêixis, na tradução de contos de Moreira

1 A LT denomina como multimodal os textos que articulam duas ou mais linguagens. Por sua vez, a Semiótica usa a denominação de semiótica sincrética ou textos sincréticos (sugestão de Fiorin, 2009). Neste trabalho, embora fundamentado pela perspectiva da LT, utilizaremos a expressão “textos sincréticos”, por entendermos tratar-se do mesmo fenômeno.

Campos para a linguagem dos quadrinhos. Orienta esse trabalho a LT, a partir de Cavalcante (2000), Cavalcante e Custódio (2010) e Felix (2012).

Antes de abordarmos o conceito de dêixis e sua manifestação em situação de tradução de um texto verbal para o sincrético, apresentaremos o contista Moreira Campos.

Conhecendo Moreira Campos²

A vida literária de Moreira Campos começa nos anos 40, com a publicação do livro *Vidas marginais* (1949). Em vida, publicou *Portas fechadas* (1957); *As vozes do morto* (1963); *O puxador de terço* (1969); *Contos escolhidos* (1971); *Momentos (poesia)* (1976); *Contos* (1978); *Os dozes parafusos* (1978), *A grande mosca no copo de leite* (1985) e *Dizem que os cães vêem coisas* (1993). Obras póstumas: *Obra completa: contos* (1996); *Porta de academia* (2013) e *A gota delirante: contos inéditos* (2014).

Quanto ao universo ficcional do autor, nele são retratados em grande parte os pequenos burgueses, modestos funcionários, trabalhadores rurais e urbanos, marginais e solitários. Vale ressaltar que as tramas, em sua maioria, movimentam-se em um espaço urbano-periférico e situam-se na primeira metade do século XX. O autor, segundo Linhares Filho (1981) e Azevedo (1996), tem preferência pelo psicológico e os dramas da alma humana. Monteiro (1980) e Batista de Lima (1993) observam que, no contista, sua luta pela concisão resulta em essencialidade.

A respeito do temário do autor, Albuquerque (1985) aponta para sua diversificação, compreendendo a infidelidade, amor, solidão, tentação, medo e homossexualidade. Outra constante em seus textos são os temas da morte, do poder e da prostituição que não foram privilegiados nos estudos de Albuquerque. Pode-se afirmar que os temas arrolados pela estudiosa se situam, conforme Monteiro (1980), em um dos três planos ligados à cosmovisão de Moreira Campos: força criadora (relacionada aos motivos eróticos), força destruidora (relacionada a fatalidade, morte e ao vazio) e força

2 A apresentação da biografia do contista foi adaptada da tese de Marilde Alves da Silva intitulada “A Tensividade na tradução intersemiótica de contos de Moreira Campos para quadrinhos”, defendida em março de 2018.

inexplicável (relacionada às duas primeiras). Outro traço característico da escrita moreiriana, conforme Leite Jr (2013), seria um apelo às referências visuais (qualidades pictóricas).

Dêixis: definição e tipos

De acordo com Cavalcante e Custódio Filho (2010, p.64), a dêixis “se define por sua capacidade de criar vínculo entre cotexto e a situação enunciativa em que se encontra os participantes da comunicação”. Isso implica, um ponto de origem, o mapeamento situacional (gestual), a relação de proximidade/distância e o significado dêitico³.

A observação do comportamento da dêixis levou, inicialmente, a seguinte classificação da dêixis: de pessoa, de tempo e de lugar. A essas foram acrescentadas mais duas, por Filmore (1982): a discursiva e a social. Por sua vez, Ciulla (2002) propõe a inclusão da dêixis de memória. Apresentaremos, sucintamente, cada um desses tipos.

A dêixis de pessoa, representada pelos pronomes eu/tu, se define a partir da perspectiva do falante no ato de enunciação. Logo, “qualquer expressão que se refira a pessoas que, de fato, participam do ato comunicativo (locutor e interlocutor) é, portanto, considerada uma ocorrência de dêixis pessoal” (CAVALCANTE; CUSTÓDIO FILHO; BRITO, 2014, p.86). Além disso, Cavalcante (2000) destaca que o pronome de tratamento “você” tem função genérica, mas manteria relação com a situação de enunciação, pessoalizando enunciados impessoais, como podemos observar no fragmento abaixo, retirado do poema “Os óculos”, de Moreira Campos.

Você há de se lembrar, querida,

Que um dia nós brigamos

(CAMPOS, 1976, p. 15)

Os dêiticos sociais são considerados derivações da dêixis de pessoa, pois eles se relacionam aos papéis do falante e do interlocutor, diferindo

³ Os elementos que caracterizam a dêixis foram discutidos na disciplina de tópicos Avançados do programa de pós-graduação da Universidade Federal do Ceará em 2013.

da dêixis pessoal por estabelecerem entre os interlocutores graus de formalidade. Por exemplo, no conto “Varela”, de Moreira Campos, apesar do ataque de fúria, o personagem ainda trata o desafeto por *senhor*.

Varela entrou no banheiro. Bateu a porta com violência. Na sua intenção havia ódio: — **Sr. Secretário**, o **senhor** é um pusilânime, um canalha! ca...na...lha! tipos de sua marca nasceram para apanhar na cara (CAMPOS, 1996, p.84)

A dêixis de lugar, ou espacial, considera a localização dos participantes no momento da enunciação, marcando a aproximação ou distância do interlocutor em relação a um objeto/referente, conforme podemos observar no fragmento abaixo:

Hoje, cuidarei **aqui** da minha filha Natércia Campos de Saboya, que repentinamente, surpreendentemente, como num passe de mágica, me apareceu contista (CAMPOS, 2013, p. 34)

Por sua vez, a dêixis de tempo considera a localização da pessoa no tempo, a exemplo do trecho abaixo, retirado do conto “Disfarce”, de Moreira Campos:

Aborreceu-se: — Tanto faz **hoje** como **amanhã** ou **depois**. Os dias são sempre os mesmos. Não mudam. (CAMPOS, 2014, p. 74)

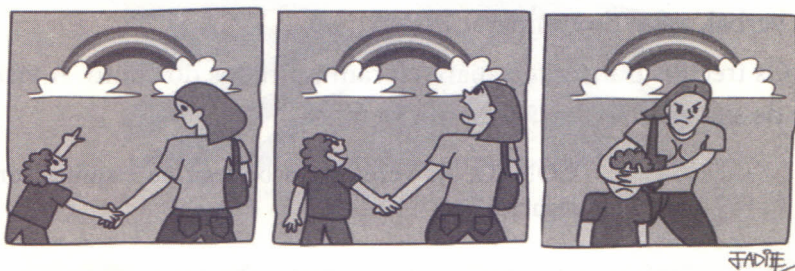
Na dêixis de memória, temos uma sinalização para o espaço da memória, sem retomada do contexto, permitindo recuperar um referente da situação extralinguística, como no exemplo: “Esse Olavo de quem ela fala é o da sexta?”.

Quanto a dêixis discursiva, se observa que o campo dêítico relacionado à enunciação passa para o ambiente textual. Desse modo, a referencialidade dos dêíticos de tempo e lugar aponta para o texto. Desse modo, os dêíticos que assumem função metatextual são denominados de dêíticos textuais. Por exemplo, num texto é possível situar o leitor a partir de indicações como: no próximo tópico, a seguir, no parágrafo anterior.

A dêixis em texto sincrético HQ

No tópico anterior, as reflexões centraram-se no texto verbal, mas pesquisas recentes já abordam a dêixis em textos sincréticos, como a história em quadrinhos, doravante HQ. Felix (2012) propõe estudar a dêixis a partir da HQ *Asterix*. A pesquisadora concebe os objetos de discurso⁴, na HQ, como verbais e icônicos, asseverando que as imagens são responsáveis pela descrição e pela sucessão de ações, enquanto o texto verbal seria responsável pelo diálogo em primeira pessoa entre os personagens. Ao contrário do que se espera, Felix (2012), apesar de examinar um texto sincrético, centra sua pesquisa na manifestação de três pronomes: *ça*, *ici* e *là-bas*, ou seja, ela privilegia o plano verbal sem considerar a inserção da dêixis num plano não verbal.

Por sua vez, os pesquisadores Cardoso; França e Lima (2013) sugerem a ocorrência da *dêixis não verbal* ao examinarem uma tirinha de *Papa Capim*, personagem de Mauricio de Sousa. Eles consideram o apêndice do balão e gestos do índio como dêixis não verbais, justificando essa posição ao considerar que o apêndice do balão assume função dêitica por indicar quem está falando e para quem, no entanto, não concordamos com essa visão, pois, como dêitico, ele sinaliza apenas quem fala. Mas, concordamos com a gestualidade como auxiliar do dêitico verbal. Embora, acreditamos que possa existir um dêitico plástico, ou seja, sem apoio das palavras, sustentado somente pelos elementos plásticos do texto.



Fonte: <https://generoclandestino.wordpress.com/category/tirinhas-inteligentes/page/5/>

4 O termo “objeto de discurso” substitui o termo “referente” ou “objeto do discurso”, porque este remete apenas a elementos que o discurso faz referência.

Na tira acima, temos figurativizados um garoto e sua mãe. O menino (eu) chama atenção da mãe (tu) para mostrar um objeto distante deles (ele). Podemos afirmar que a dêixis de pessoa se manifesta por meio do gestual. Reconhecemos os sujeitos da conversação pelo elemento plástico, assim, o menino se relaciona ao “eu” (boca aberta representando a fala) que interpela um tu na figura da mãe (sem desenho de boca). Além disso, a linguagem corporal indica que ambos estão ligeiramente voltados um para o outro, representando uma situação de diálogo (aqui), enquanto o ali é representado pelo gesto de apontar do garoto.

A dêixis na tradução de Moreira Campos para Quadrinhos

Em um processo de tradução intersemiótica, do verbal para o sincrético, deve-se considerar a HQ como um simulacro da enunciação, tendo em vista que, em sua maioria, tende a representar ações típicas do homem, mesmo em quadrinhos que não retratam a vida do indivíduo comum, a exemplos das HQs de super-heróis, de ficção científica ou de fantasia. Além disso, é necessário compreender que a linguagem dos quadrinhos apresenta um ritmo diferente do plano verbal, considerado mais lento em relação a HQ. Essa diferença irá influenciar a tradução ou não da dêixis verbal para o quadrinho.

Para verificar como ocorre essa tradução, examinaremos alguns trechos do livro *Moreira Campos em Quadrinhos* (MCQ), organizado por Geraldo Jesuíno e publicado por Edições UFC no ano de 1995, bem como o texto verbal, a fim de comparação.

Os trechos transcritos abaixo foram retirados do conto “A visita ao filho” e de sua quadranização “Visita ao filho”.

CONTO: Às vezes vai à bodega da esquina comprar cigarro.

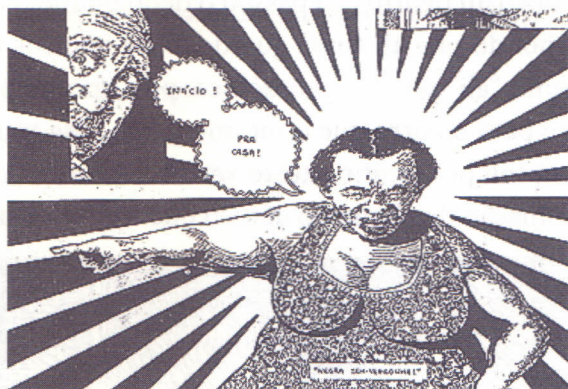
HQ: “Não sai de casa!” Mas a bodega onde costuma comprar cigarros fica logo **ali** na esquina pertinho de casa.

No conto, as escolhas no plano linguístico excluíram os dêiticos. Ou seja, eles não são explicitados, embora a noção de distância possa ser

recuperada no trecho, por exemplo, a expressão “na esquina” pressupõe um aqui, que se opõe a um ali. No entanto, eles não são considerados dêiticos verdadeiros, pois não há ocorrência explícita do dêitico, que remeteria a ponto de origem.

Na HQ, o trecho é modificado pela inserção de elementos que marcam um envolvimento do enunciador com o objeto de seu discurso (personagem Inácio), permitindo a introdução, no plano linguístico, dos advérbios e dos diminutivos. Tal envolvimento permite ao enunciador se colocar como *Origo*, assegurando a curta distância entre a casa e a bodega, com as expressões “logo ali” e “pertinho”, que passam a ter função dêitica.

De modo semelhante o trecho do mesmo conto “A negra Romana deixa a pia da cozinha e vai a procura dele na bodega enxugando as mãos na saia e aborrecida. Chega a ralar: — Pra cassa!”, passa a ter função dêitica quando transmutado para o quadrinho, pois a personagem Romana acompanha o enunciado “pra casa!” do gestual, que a coloca como a *Origo* de uma espacialidade, de modo que o corpo marca o aqui, enquanto o gesto de apontar marca o ali, como pode ser observado na imagem abaixo



Fonte: MCQ, 1995, p.8 (“Visita ao Filho”)

Em outra passagem do conto, é o motorista de ônibus que é colocado como a *Origo* da relação espacial entre “ali” e “aqui” (pressuposto), como podemos observar nesta passagem: “Alguém se propôs a pagar-lhe a passagem, que o motorista recusou. O melhor era deixá-lo por ali mesmo”.

Contudo, a falta do texto não implica, necessariamente, em omissão do elemento dêitico, que pode ser identificado pelo visual. Na transposição do conto “Dizem que os cães veem coisas” para o quadrinho se optou por omitir o trecho: “Mas a moça que se aproximara parecia divisar um corpo no fundo, preso à escada”. Nesse trecho, ainda que não tenha um elemento dêitico marcado explicitamente, podemos perceber a presença de uma orientação espacial pelas informações: aproximar, piscina e fundo. Esses elementos levam ao leitor identificar a posição da moça que olha e do corpo encontrado. Essas posições são transpostas para o quadrinho sem texto verbal, como pode ser observado abaixo:



Fonte: MCQ, 1995, p. 68 (“Dizem que os cães veem coisas”)

No primeiro quadrinho, percebe-se a figura de uma mulher que observa algo, aproximadamente, de um ângulo de 45 graus, que a coloca como a *Origo* entre a posição de quem vê (moça) e daquilo que ela observa (lá). No quadro seguinte, a posição da moça se mantém no plano do enunciado, embora ocorra o enquadramento por ângulo inferior. Isso é reforçado pelo gestual, com o gesto de apontar. No entanto, no plano da enunciação, esse ângulo de enquadramento coloca o enunciatário do texto (leitor) como a *Origo*.

Em outro conto, *A gota Delirante*, temos a seguinte passagem: “Inútil voltar ao livro. Ele teria prova daí a dois dias, mas ela ainda está lá... o sexo, toda ela, se enleava, se escanchava (era bem o termo) entre as letras”. Nele, temos a manifestação da dêixis textual por estar se referindo a um lugar dentro do texto, precisamente entre as letras. Mas, quando ocorre

a transposição dessa passagem para a linguagem de quadrinhos, esse elemento dêitico (lá) é eliminado no plano verbal, como é possível observar nesse trecho: “À noite...Inútil a leitura do livro de direito. Ela estava nas páginas, sim. Embaralhava-se. Escanchava-se (era bem o termo) nas letras. Delírio...”. No entanto, a dêixis pode ser recuperada no plano imagético, a exemplo da imagem abaixo:



Fonte: MCQ, 1995, p.29 ("A gota delirante")

Nela, o rapaz que ler representa a *origo*, pois os quadros seguintes estão no seu plano de visão. Por isso, podemos postular a presença de uma dêixis visual ou plástica, a exemplo da HQ anterior. Porém, ela já não se comporta como uma dêixis textual, porque o texto apresenta-se como espaço de aparição do delírio (mulher).

Considerações finais

É preciso reconhecer que a dêixis se evidencia melhor quando se trabalha com a enunciação enunciada, ou seja, em contextos que há a projeção do eu-aqui-agora, pois aproximam o texto da enunciação

propriamente dita. Nesse caso, as possibilidades de ocorrências se intensificam. Em texto que dão preferência para a enunciação enunciva o reconhecimento da dêixis se torna mais complexo. É preciso considerar o enunciador do texto, que muitas vezes assume o papel do narrador e algumas de observador, que se relaciona ao foco.

A maioria dos textos moreirianos, como observado, se organiza pela enunciação enunciva, dando pouco espaço para a enunciação enunciativa. E sua transposição para o quadrinho conserva essa característica na maioria das histórias traduzidas.

As traduções intersemióticas realizadas possibilitam a textualização da dêixis, com maior ocorrência da espacial, que pode ser textualizada, também, por um elemento visual, pois mantém a característica principal para sua existência, ou seja, a *Origo*. Pelas coesões da linguagem dos quadrinhos, o texto verbal pode ser omitido para dá maior rapidez à leitura, característica dessa linguagem, no entanto, tal omissão pode favorecer a omissão da dêixis presente no texto verbal, que pode ou não ser reintroduzido pelo elemento visual.

Referências

CAMPOS, Moreira. **Obra completa**: contos. São Paulo: Maltese, 1996. v.01

CARDOSO, T. G; FRANÇA, E.S; LIMA, G.O. S. “Referenciação, argumentação e multimodalidade: um breve estudo sobre a construção do ponto de vista nos quadrinhos”. In: **Anais da 2ª. Jornada de Histórias em quadrinhos**, Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, 2013.

CAVALCANTE, M.M. “Dêixis e Subjetividade”. In: **Expressões Indiciais em contextos de uso**: por uma caracterização dos dêiticos discursivos. 212f. Tese de doutoramento em Linguística. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2000.

_____; CUSTÓDIO FILHO, V. “Revisitando o estatuto do texto”. **Revista do GELNE**, Piauí, v.12, n.2, 2010

_____; _____. BRITO, M. A. P. **Coerência. Referenciação e ensino**. São Paulo: Cortez, 2014.

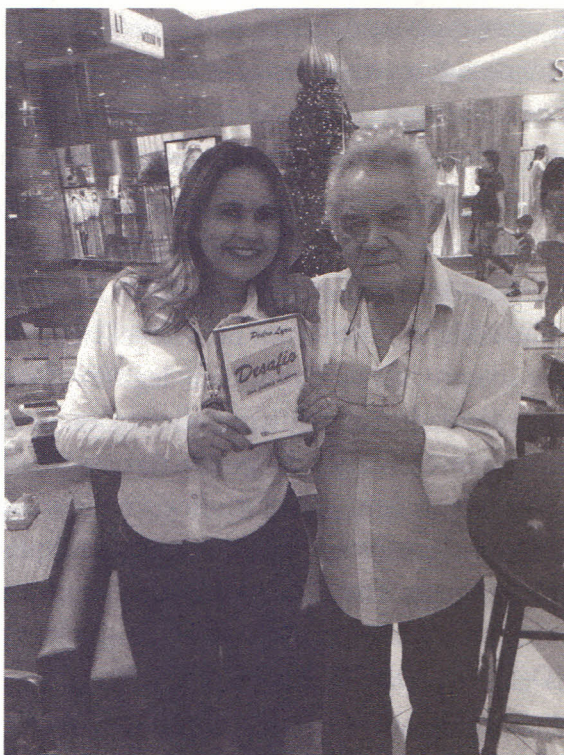
CIULLA, Alena. “O processo de referenciação e as expressões referencias” e “entre a dêixis e a anáfora”. In: **A referenciação anafórica e dêitica** - com atenção especial para os dêiticos discursivos. 104f. Dissertação. Mestrado em Linguística. Universidade Federal do Ceará - UFC. Fortaleza, 2002.

FELIX, Mayalu. Uso anafórico de palavras de sentido dêitico em histórias em quadrinhos: quebra de paradigmas. **Congresso internacional da ABRALIN** - Anais do IV congresso internacional da ABRALIN. Brasília: [s.n.], 2005.p.1329-1333. Disponível em <<http://abralin.org/site/data/uploads/anais/brasil-2005/abralin2005.pdf>>. Acesso em 14 Dez.2013.

JESUINO, G. (org). **Moreira Campos em quadrinhos**. Fortaleza: edições UFC, 1995

ELEGIA AO POETA-MOR PEDRO LYRA

Nádyá Brito Gurgel Correia Dutra



Saudade conduzindo estas linhas. Prescindirei da escritura de um texto mais afeito ao academicismo e às grandes referências e reverências a teóricos da nossa Literatura Brasileira e da Literatura Universal para aludir a um só autor, a um só ícone da Literatura Cearense, a um dos maiores poetas que o nosso País vislumbrou e alguns dos seus tantos versos hei de exaltar: Pedro Wladimir do Vale Lira, o Poeta-Mor Pedro Lyra, que partira para as paragens misteriosas e intrigantes no dia 23 de outubro de 2017, aos 72 anos. Perda ainda recente. Lacuna descomunal. Ausência peremptória do Poeta e do Amigo.

Lyra era o excelente crítico literário, o respeitadíssimo e renomado poeta (e acessível!), o ensaísta imprescindível, o admirável Professor

Universitário - que havia sido da Universidade Federal do Ceará (UFC), da Universidade de Fortaleza (UNIFOR), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), da Universidade Estadual do Norte Fluminense (UENF), onde passara seus últimos anos de intensa docência, mesmo aposentado, (pois tamanha era a sua verve e sua empolgação pela Educação Pública de Qualidade!); o incentivador de autores em florescimento, como alunas minhas do meu tempo de professora do Instituto Federal do Ceará- *Campus* de Ubajara. E o quanto ele foi, é e sempre será referência para elas. E para mim!

Era o Pai imensamente orgulhoso dos cinco filhos (Janini, Ana Jenny, Wladimir, Lienne e Alana, a pequenina filha comumente tão presente através de textos, desenhos e vídeos postados no Facebook!); dos três netos (Iago, Melina e Maria Elisa) e um intelectual isento de pedantismos. Foi o ser humano íntegro, afeito à alteridade legítima (e sem necessidade de holofotes!), à criticidade para extirpar alienações, bem como o lírico imprescindível, cômico e atuante do poder dos versos vanguardistas e, também, dos ainda aos moldes clássicos. Era simplesmente o autor que, contemporaneamente, desconstruía os sonetos petrarquiano/camoniano e shakeaspeareano e apresentara os seus sonetos lyranenses, como os 269 que foram eternizados na obra mais popular de sua lavra, publicada em 2001, “**DESAFIO-UMA POÉTICA DO AMOR**”!

Meu idolatrado e saudoso amigo era Pós-Doutor em *Traduções Poéticas* pela Universidade de Sorbonne, na França. Seus títulos e prêmios não o deslumbravam. O que o deixava envaidecido- e com razão!- era ouvir dos seus leitores suas impressões de leitura e os inevitáveis termos laudatórios que proferiam. Como os que eu proferia, sem cessar!

O porquê de tudo isto? O encantamento diante da inteligência do Poeta múltiplo e, mesmo assim, simples, que singrava os mares dos versos classicizantes e usufruía dos versos neoconcretistas, bem como expunha suas multitemáticas, apresentando a sociedade consumista e caótica em uma página e, na outra, presenteando-nos com versos referentes a um puro amor suscitando... Apropriando-se de uma linguagem não raramente possível, dinâmica e instigante no fito de ser incansavelmente desnudada para seus ávidos leitores.

Em *Desafio-Uma Poética do Amor*, obra de que trato nesta produção quase ensaística, deparamo-nos com um viés idealista da construção feminina, como nos versos “Musa/ Mulher/ amante/ ainda é tempo:/ perdoa essa viseira no meu olho./ (sem querer a puseste/ com esse ímã/ da tua sedução indesviável.)¹” e com outras construções imagéticas da figura feminina imersa em um contexto de desvalorização perante os acordos sociais em que, ainda, é predominante a manutenção masculina “E assim se consumou esse processo;/ ela largou o lar/ largou os filhos/ largou o companheiro/ e deu-se ao mundo/ em troca de um recanto/ no mercado/ mas só achou lugar/ no purgatório/ E ao suplício/ diurno/ da jornada/ o suplício/ noturno/ do retorno.”² Estes são alguns dos versos que mostram visões díspares acerca das doçuras e dos dissabores enfrentados pelas mulheres, nestes tempos hodiernos.

Produção poemática esta que não estava apenas nas suas aulas na Universidade nem apenas nos livros ou nas Conferências... Ele aproximara seus poemas e seu talento- de tocar a alma e os corações dos leitores- também nas ferramentas midiáticas, como na Rádio lusitana (em que tantas declamações de incontáveis amigas, inclusive algumas leituras performáticas minhas, e de tantos amigos... ele divulgava e expandia ainda mais sua criação literária!) e nas Redes Sociais (O Instagram, por exemplo, ele me dizia que seria o próximo passo!). A literatura- ele bem sabia!- necessita chegar a todos! E assim deixou-nos também, por exemplo, o CD “*ReDesafio- A Poesia de Pedro Lyra na música e na voz de amigos*”, em que há 13 poemas para ouvirmos e nos deleitarmos. Para todo o sempre!

Em tempos de indubitável impassibilidade entre os indivíduos, vigorando valores e atos comumente supérfluos e com friáveis laços, eis que, curiosamente, uma amizade firme e assídua, facilitada e fidelizada através de postagens no mundo cibernético- precisamente através do Facebook, em nome da Literatura- suscitou: tornei-me amiga deste incrível cearense, que morava no Rio de Janeiro desde os anos 80, e que em 2002 fora indubitável objeto das minhas leituras e releituras quando da fruição literária e

1 LYRA, P. *Desafio- Uma Poética do Amor*, 2001, p. 111 (In: **Soneto de confissão-IV**)

2 LYRA, P. *Desafio- Uma Poética do Amor*, 2001, p. 222 (In: **Soneto da Fêmea- XV**)

preparação das minhas aulas sobre sua notabilíssima obra poética *Desafio – Uma Poética do Amor*, um dos dez livros da então listagem do vestibular da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Também havia ficado fascinada por sua poética quando, nas aulas do querido Professor Batista de Lima, em meus tempos de graduação em Letras-Português e Literatura, na Universidade Estadual do Ceará (UECE), conheci a grandiosidade dos Movimentos Literários cearenses, na disciplina de Literatura Cearense. E de **Os Oiteiros** (no introito do Século oitocentista) ao **Grupo Clã** (década de 1940 a 1980, aprox.)... encantei-me também como o **GRUPO SIN** (1967-1968) (e sua **SINANTOLOGIA!**), que em plena época ditatorial, era um libelo contra arbitrariedades, e possuía ícones, como Pedro Lyra, Roberto Pontes, Horácio Dídimo, Linhares Filho, Barros Pinho, Leão Júnior, Leda Maria, Inês Figueiredo e outros partícipes notáveis.

Ter conhecido Pedro Lyra, a princípio pela leitura verticalizada de seus versos, depois através de palestra na UFC, em seguida através do mundo cibernético e, claro, depois presencialmente, em Livraria no Shopping Iguatemi da Cidade de Fortaleza, no dia 03 dezembro de 2016, foi extremamente relevante para mim, como professora, escritora, amiga e fã. Ganhei muitos livros de presente, fora os que já haviam chegado pelos Correios! Muitas fotografias foram realizadas (e meu Marido fora o nosso cinegrafista)! Longamente conversamos acerca do meu projeto de Mestrado em Letras, pela UFC, acerca de seu lirismo e dos perfis femininos que apresentava... Até meus Filhos e meu amado esposo o tiveram em altíssima consideração e amizade! Nossa conversa fora ainda maior, pois o levamos ao apartamento de sua irmã, em nossa Cidade Alencarina.

Comumente eu gravava e postava leituras dramáticas de algum soneto meu predileto da supracitada obra lyrana; em seguida ele compartilhava e marcava algumas de suas grandiosas alunas e pesquisadoras do Doutorado, onde lecionava *Crítica Genética* e encantava a todos com a genialidade do seu conhecimento acerca da Poesia (de todos os tempos!) e da Literatura, de modo integral: na Universidade Estadual do Norte Fluminense (UENF), no município de Campos de Goytacazes, interior do Rio de Janeiro.

Não demoraria muito e eu teria a honra de conhecer, ainda que por ora somente no mundo virtual, algumas de suas alunas cariocas, a citar Ingrid Ribeiro, Clesiane Bindaco e Eleonora Campos. Também tive a satisfação de ter tido contato (através do Grupo de WhatsApp e de *e-mails* que foram criados desde quando ocorreu a internação do nosso Poeta-Mor e iniciamos nossas preces!) com a Professora e Escritora Hermínia Lima, que fora a primeira estudiosa de Lyra em nossa Cidade de Fortaleza, quando de sua defesa do Mestrado na UFC, em 1997, com a tese “A Poética de Pedro Lyra”.

Estudiosíssimas de toda a sua obra e alunas lyranenses na UENF, as supracitadas Ingrid, Clesiane, Eleonora e eu participamos do Grupo Temático (GT) 5: *A Crítica Genética de texto literário*, quando da homenagem ao nosso Poeta de “Musa Lusa” (1988), de “Poema-postal” (1970-1989), de “Ideações- 30 sonetos conceituais” (2012) e tantas outras obras e foi realizada a comemoração ao 50º. Aniversário do GRUPO SIN, ocorrido de 21 a 25 de novembro de 2017, no Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará (UFC), no XIV Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários e II Simpósio de Literatura Cearense. Eu sentia o nosso Poeta lá, como a nos aplaudir!

Nós lhe prestamos uma bela e reflexiva homenagem em duas modalidades: presencialmente, com minha explanação acerca dos “Perfis Femininos sob o olhar lyranense em seu *Desafio-Uma Poética do Amor*”, e virtualmente, de modo a termos apreciado, a distância, os relatos saudosos de suas então doutorandas da UENF, quanto ao nosso Pedro e quanto às pesquisas que juntos desenvolviam na área tão nova e instigante, a Crítica Genética, diretamente do Rio de Janeiro.

O Evento supracitado havia sido desejado ardentemente pelo nosso Pedro Lyra, que adorara o convite realizado pelos organizadores, Prof. Dr. Roberto Pontes e Profa. Dra. Beth Dias Martins, sobremaneira porque uma grandiosa homenagem ao Grupo SIN de Literatura Cearense, com o banner “SINquentenário”, seria realizado. Mas quisera o destino que ele nos assistisse de outro plano, tão excelso quanto ele sempre fora. E, para nós, ficaram as reminiscências que o tempo jamais esmaecerá... deste nosso diletíssimo e inolvidável amigo... eivado de intelecções, lirismo, criticidade e anseios de harmonia social.

Organizadores

Fernanda Maria Diniz da Silva

Pós-Doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Ceará – UFC. Doutora em Letras pela UFC. Possui Mestrado e graduação em Letras pela mesma universidade.

Marilde Alves da Silva

Graduada em Letras. Mestre em Literatura pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutora em Linguística pela mesma instituição. Colabora como professora-tutora semi-presencial no Instituto UFC Virtual.

Fernângela Diniz da Silva

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (PPGLetras - UFC). Graduada em Letras Português-Francês pela UFC. Docente de Língua Francesa e Literatura.

Alexandre Vidal de Sousa

Mestrando em História pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Graduado em História pela UFC.

Ceará em prosa e verso: ensaios sobre literatura é a sétima publicação do Grupo **Ceará em Letras**, atuante desde 2013. Naquele ano, as amigas Fernanda Diniz e Jailene Menezes colocaram em ação o projeto *escritores cearenses*, que viria acolher pesquisadores de diversas áreas do conhecimento, a exemplo da História, da Educação, da Linguística, da Semiótica e da Literatura.

De caráter interdisciplinar, desde sua fundação, o grupo tem por meta valorizar, revitalizar e dar visibilidade à produção de autores nascidos no estado do Ceará. A partir desse objetivo foram publicados os seguintes livros: *Escritores Cearenses: múltiplos olhares* (2013), *Literatura em Debate: estudos sobre autores cearenses* (2014), *Ceará em Letras: entre o passado e o presente literário* (2015), *Literatura no Ceará: diálogos interdisciplinares* (2016) e *Percursos da Literatura no Ceará* (2017).

Marilde Alves da Silva

